

Абрам Терц

В тени Гоголя



ImWerdenVerlag
München
2009

*Источник: Абрам Терц (Андрей Синявский. Собр. соч. в 2-х томах. Том 2.
СП «Старт», Москва, 1992*

OCR и вычитка – Александр Продан

*«Следовать за мыслями великого человека есть
наука самая занимательная».*

А. С. ПУШКИН «Арап Петра Великого».

Глава первая ЭПИЛОГ

Хожу и спрашиваю: — Вы случайно не знаете, как похоронили Гоголя? В смысле — погребли. На какой день, в каком виде? — Никто не знает. Литератор здесь в редкость, книг о Гоголе нет, да и в книгах на эту тему обыкновенно не пишут.

А началось с того, что один старик откуда-то слышал и помнил и поинтересовался у меня в разговоре, правда ли, что Гоголя зарыли живым, преждевременно, и это потом объявилось, чуть ли не в наши дни, когда вскрывали могилу. Говорят, он лежал на боку.

Никогда не слышал. И вдруг меня точно ударило, что всё это так и было, как старик говорит, и я это знал всегда, знал, не имея понятий на этот счет, никаких фактических сведений, но как бы подозревал, допускал, в соответствии с общим выводом из облика и творчества Гоголя. С ним это могло случиться. Уж очень похоже. Уж очень беспокоился Гоголь, что это произойдет, и пытался предостеречь, отвлечь. Завещание, которое он предусмотрительно обнаруживал за шесть лет до кончины, поверяя тайные страхи целому свету, гласило — первым же пунктом:

«Завещаю тела моего не погребать по тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения. Упоминаю об этом потому, что уже во время самой болезни находили на меня минуты жизненного онемения, сердце и пульс переставали биться... Будучи в жизни своей свидетелем многих печальных событий от нашей неразумной торопливости во всех делах, даже и в таком, как погребение, я завещаю это здесь в самом начале моего завещания, в надежде, что, может быть, посмертный голос мой напомнит вообще об осмотрительности».

Но он был мнителен, капризен, любил преувеличивать, последние же годы, по мнению многих, страдал душевным расстройством, и его словам, естественно, могли не придать значения. Кто же поверит человеку, напечатавшему завещание в книге, как афишу о собственной смерти, который после этого, словно в насмешку, в издевательство над собой, продолжает жить и жить, измышляя поправки, оправдания на свое завещание и новые заветы, капризы?..

Иногда кажется, что Гоголь умирал всю свою жизнь, и это уже всем надоело. Он специализировался на этом занятии, и сравнение с погребенными живо вырывалось у него так часто, как если бы мысль о них неотступно его точила и мучила. Не просто — о смерти, но именно — о живом мертвецe, обреченном на физический ужас насильственного погребения. «Страшную муку, видно, терпел он. — Душно мне! душно!..»

Гоголь носил в груди чувство гроба, и пророческий голос его звучал поэтому с какой-то надтреснутой, подземной глухотой, с неприличным подвизгиванием, подвыванием: «Соотечественники! страшно!..»

«Несчастный вздрогнул. Ему казалось, что крышка гроба захлопнулась над ним, а стук бревен, заваливших вход его, казался стуком заступа, когда страшная земля валится на последний признак существования человека» («Кровавый Бандурист», 1832 г.).

Подобными намеками, прогнозами — иной раз неосознанными, преподанными с комическим вывертом, в другие же моменты звучащими мрачным, прямым предзнаменованием — полон Гоголь. Сейчас приходится лишь удивляться, как, слыша это — не слышали, видя — не уразумели. Впрочем, сам он заранее дал тому объяснение. Последние десять-двенадцать лет его жизни прошли в тумане того невнятного состояния, о котором он предупреждал в завещании и которое, будучи одной из душевных тайн его, в более обширном размере отразилось на умонастроении Гоголя и его литературных трудах. В статье 1846 года «Исторический живописец Иванов» (Письмо к М. Ю. Вьельгорскому), вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями», он так описал этот переходный, как ему рисовалось, на самом же деле большой, завершающий период своей жизни и деятельности:

«...Мое душевное состояние до того сделалось странно, что ни одному человеку в мире не мог бы я рассказать его понятно. Силясь открыть хотя бы одну часть себя, я видел тут же перед моими глазами, как моими же словами туманил и кружил голову слушавшему меня человеку, и горько раскаивался за одно даже желанье быть откровенным. Клянусь, бывают так трудны положенья, что их можно уподобить только положенью того человека, который находится в летаргическом сне, который видит сам, как его погребают живого — и не может даже пошевелинуть пальцем и подать знака, что он еще жив. Нет, храни Бог в эти минуты переходного состояния душевного пробовать объяснять себя какому-нибудь человеку: нужно бежать к одному Богу, и ни к кому более. Против меня стали несправедливы многие, даже близкие мне люди, и были в то же время совсем невиноваты; я бы сам сделал то же, находясь на их месте».

И это писалось в книге, более всех его сочинений претендовавшей на откровенность, на полноту понимания и доверия читательской публики, которую он лишь туманил и кружил своими идеями, воздержаться от которых было свыше его сил, как не может человек, видя, как его погребают, не попытаться растолковать окружающим, что он все-таки жив...

Гоголю задолго до смерти довелось испытать состояние, которое он так боялся пережить в могиле. Притом его летаргия, по-видимому, не только носила форму телесной болезни, но и глубоко затрагивала весь его духовный состав и протекала наяву, нравственно, литературно, публично, сопровождаемая ропотом общества, к которому взывал он, сознавая всю бесполезность и безумие этих усилий, еще глубже отдалявших его от мира живых. Реакция, последовавшая на его книгу, известна:

«...Над живым телом еще живущего человека производилась та страшная анатомия, от которой бросает в холодный пот даже и того, кто одарен крепким сложеньем» («Авторская Исповедь», 1847 г.).

Всё это похоже на описанный в его же «Портрете» дурной сон во сне: пробуждаясь вместе с героем, мы всякий раз утверждаемся, что действительность снова и снова повторяет ход сновидения. Подумал ли Гоголь об этом, когда проснулся в гробу?

Внешне биография Гоголя бедна событиями и до ужаса благополучна. О ней неинтересно рассказывать: служил, писал, лечился — сам не ведая от чего, почему. По сравнению с Пушкиным, Лермонтовым, раздражает какое-то роковое неучастие судьбы в его человеческом жребии, какая-то неодолимая, бессмысленность прожитой Гоголем жизни с его вечными геморроями, флюсами. Даже к женщинам он не знал интереса, хоронясь сердечных волнений. Даже за границу ехал он главным образом ради климата и томился там для пользы здоровья, и никакие бури истории, гонения, приключения не посетили его одиночества. И всё ему как-то сходило с рук — не заботами Провидения, на которое сам-то Гоголь по малейшему пустяку возлагал непомерные требования, а как-то так, беспричинно, словно он не принимался в расчет и, как Башмакин, не был замечен в своем прошлом существовании.

За «Ревизора», который другому обошелся бы в Нерчинск, он обласкан был царской улыбкой. «Мертвые Души» обеспечили ему ренту. Видно, Гоголя оставляли в покое для иного рода тревог.

Навряд ли найдется у нас еще другой литератор со столь же неровной и грозной душевной биографией, с такой же раздерганной, загнанной в кошмарный комок психологией, наружно облеченной, однако, в довольно тривиальную фабулу, подброшенную как нарочно больному с самым беспокойным характером, который, попади он нечаянно в более крутые условия, был бы растерт в лепешку на первом же перекрестке, или, возможно, вообще не испытал бы тех потрясений и не подарил бы нас Гоголем в полном его развороте. Нет, он был осужден на внутренние терзания, и потому ему выпала мирная, вполне безопасная жизнь. Но во что ее превратил, как ее изувечил Гоголь, не оставив в своей душе живого места, не растравленного миражами, которые он сам же вызвал и раздражил, чтобы потом безобразно тягаться с ними, и падать, и гоношиться под выдуманными ударами!

И всё-то у него не туда, не так, как надо, нестройно, неорганично, настырно, и всё-то он усложнял, выкручивал и напускал на себя — и в горестях и в удачах, подобных некому «чуду», о котором извещал он Жуковского из Парижа (12 ноября 1836 г.):

«Бог простер здесь надо мною покровительство и сделал чудо: указал мне теплую квартиру, на солнце, с печкой...»

Экая самонадеянность!

Личность Гоголя — чуть вы приблизитесь к ней — зияет сплошной, незаживающей раной, глумливой насмешкой, прорехой на человечестве. Бестактности, несообразные со званием писателя, нелепые затеи, вопросы, вас задевающие по живому мясу, последние, кричащие всем и каждому о безумии искусства, о безжалостности морали, о несчастье родиться на свет с этим клеймом виновности, от которого самая смерть не спасает, но ставит, в назидание, несмы-

ваемое пятно, — торчат из него, как пружины из продавленного матраца. Точно он искушал кого-то, выставя напоказ свои стигматы — опозоренное достоинство, поддельные добродетели, ложные клятвы, несбывшиеся пророчества, свой долгий нос и птичье имя — Гоголь...

«Всякому теперь кажется, что он мог бы наделать много добра на месте и в должности другого, и только не может сделать его в своей должности. Это причина всех зол. Нужно подумать теперь о том всем нам, как на своем собственном месте сделать добро. Поверьте, что Бог не даром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит».

И постарался захватить чужую должность и место проповедника, отказавшись от писательской хартии.

«...Одна моя поспешность и торопливость были причиной тому, что сочинения мои предстали в таком несовершенном виде и почти всех привели в заблуждение насчет их настоящего смысла...».

И поспешил выпустить в свет новое свое сочинение, самое торопливое и несовершенное, окончательно всех исказив и запутав.

«...Я вижу сам, что теперь всё, что ни выйдет из-под пера моего, будет значительнее прежнего».

И после этого не написал ничего, решительно ничего значительного.

«Завещаю всем моим соотечественникам (основываясь единственно на том, что всякий писатель должен оставить после себя какую-нибудь благую мысль в наследство читателям), завещаю им лучшее из всего, что произвело перо мое, — завещаю им мое сочинение, под названием: Прощальная повесть... Его носил я в своем сердце, как лучшее свое сокровище, как знак небесной милости ко мне Бога. Оно было источником слез, никому не зримых еще со времен детства моего. Его оставляю им в наследство».

Надо ли пояснять, что лучшее сокровище оказалось очередным надувательством? Троекратное «завещаю» относилось к несуществующей повести, которую Гоголь, конечно, так и не написал.

«Тебе нужно или какое-нибудь несчастье, или потрясение. Моли Бога о том, чтобы случилось это потрясенье, чтобы встретила тебе какая-нибудь невыносимейшая неприятность на службе, чтобы нашелся такой человек, который сильно оскорбил бы тебя и опозорил так в виду всех, что от стыда не знал бы ты, куда сокрыться, и разорвал бы одним разом все чувствительнейшие струны твоего самолюбья. Он будет твой истинный брат и избавитель. О, как нам бывает нужна публичная, данная в виду всех, оплеуха!»

И неприятности пошли косяком, и добрый избавитель сыскался, и рекомендованная приятелю оплеуха раздалась в виду всех, но заработал-то ее Гоголь. Этого он не учел:

«...Меня теперь нужно беречь и лелеять».

Некрасиво!.. Бездарно!.. Ну а вид и хрип умирающего очень пристойны? Его вопли о помощи, сборы в дорогу, страхи, жалобы — красивы, логичны? Гоголь был умирающим, о котором уместно напомнить, что умирал он за письменным столом и агония затянулась. Если, не вынеся этого зрелища, его похо-

ронили до срока, то в некотором смысле он умер значительно раньше, за много лет до формальной даты, если вообще не носил в себе смерть от своего рождения, что проявлялось в странной болезненности, ипохондрии, небывалых, похожих на обмороки, приливах творческой мощи, сопряженных с впадением в сомнамбулический транс, онемение, летаргию. Смерть лишь прогрессировала по мере того, как он жил, и когда это вполне обнаружилось, требовать приличий, последовательности, уважения к себе и читателям было по меньшей мере наивно. В «переходном состоянии», как называл его Гоголь (а все его творчество, особенно во второй половине, носило печать переходного, смутного, от жизни к смерти, качания, когда самое выздоровление возвещало ему поминутно, что жизнь, как уверял он всех, висит на волоске), его личность уже не имела строгих очертаний характера, как принято им пользоваться в человеческом обиходе, но сбивалась на какое-то множество, облекаемое по-прежнему Гоголем, но существующее как бы в разных планах бытия и сознания, ежедневно умирающее и воскресающее уже где-то за гробом, и продолжающее в то же время тянуться назад, к жизни, и плакать, и угрожать, и доказывать, и спорить с соотечественниками, часто невпопад, без толку, к собственному стыду и позору, ибо как может один человек сразу сообразить и осмыслить столько разноречивых, несхожих вещей и мнений? При всем том он не сошел с ума и не потерял голову, а, напротив, показал поразительную способность к рассудительности и самоконтролю и, пребывая в ясной памяти и здравом уме, всё старался сообразить и привести в порядок, в систему, всё, что открывалось его взору в этих несовместимых аспектах, видя дальше и больше, чем дано нормальному зрению, так что следует скорее дивиться, как он сумел сохранить себя под этой лавиной мыслей и не рассыпаться в пыль.

Известны признания Гоголя, что материю для своих персонажей он заимствовал почти исключительно из своего внутреннего мира, преувеличивая пороки, которые в себе находил, что по-настоящему, как писателя, его занимала только собственная душа. Это вылилось свитой разнообразных лиц и характеров, каждый из которых уносил по зернышку из великого множества Гоголя, не будучи никогда, однако, сколько-нибудь целостным зеркалом его склонного к разбеганию во все стороны «я». Не исключено, что рано начавшееся умирание, обеспечивая его сочинения энергией и сырьем, стимулировало этот процесс распада, именуемый психологией творчества, в котором душа, витающая между жизнью и смертью, вступала в раздор с собою и «новый» Гоголь уже не узнавал «старого» и пугался своей же тени, как мы пугаемся привидений.

У индейцев Северной Америки существовало предание, согласно которому мертвые так же боятся живых, как нам, покуда мы живы, страшны и отвратительны мертвые. При виде живого пришельца мертвые в паническом страхе прячутся друг за друга, лишь бы не встретиться с тем, кто всем своим нечеловеческим обликом внушает им омерзение, — такова непроходимая пропасть между живыми и мертвыми.

Гоголь вмещал эту пропасть, эти не терпящие встречи, не желающие знать друг о друге, взаимно оскорбительные точки зрения, и оттого-то он так нещад-

но, ежечасно себя опровергал, и оттого же нет человека, которому был бы доступен и близок Гоголь в его полном охвате, с его хождением туда и обратно. Он становится вдруг невидим, неузнаваем — гадок, страшен, непохож ни на что то одной, то другой стороной, которые, кажется, вот-вот вскинутся в ужасе — каждая на свое привидение — и обличат: «„Ведьма!“ сказал он, вдруг указав на нее пальцем...»

...Но, может быть, мне возразят, что искусство всегда создается перед лицом смерти? Что художник больше других помнит, что он умрет, и в преддверие этого часа, о чем бы он ни писал, он пишет прощальную повесть?.. В таком разе Гоголь пошел еще дальше в деле писательства. Его последняя книга являет беспрецедентную в истории литературы попытку осмысленного прощания с жизнью, предпринятую непосредственно на смертном одре, где человек, очевидно, не очень-то церемонится, но и тогда едва ли рискнет заикнуться о том, что Гоголь понаписал, расставив все точки над *i*, и, не дожидаясь развязки, сам, как главный докладчик, вынес на обсуждение остолбеневшей общественности.

Впечатление кощунства, которое она оставляет, несмотря на благочестие автора, проистекало большей частью в результате смешения жанров, законных в разрозненном виде и свыкнувшихся тут в нечто противоестественное: Библии и поваренной книги, молитвы и газеты, земных и небесных забот. Сам разговор, затеянный с громогласной публичностью на темы, о которых нам подобает тихо вздыхать, был нестерпим по тону, который Гоголь впоследствии, пойдя на попятную, осудил как ему «несвойственный и уж вовсе неприличный еще живущему человеку». Но мертвых его книга — промежуточная, межеумочная — тоже бы не устроила. Угрозы и прозрения, высказанные с широтой отрешенности, соседствуют в ней с мелким намерением высунуть нос из могилы и удружить провожающих еще не одной перепиской; раскаянье в содеянном, самое doskonaльное, мешается с деловитой претензией всё одним разом исправить и оправдать; отрицание прошлых заслуг спорит с незаслуженной гордостью своим долгом, лежа в гробу, работать на пользу общества. Так не пишутся книги, так мечутся на постели, а Гоголю еще не терпелось, чтобы его читали, обсуждали и других бы понуждали читать:

«Мне хотелось хотя сим искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного».

Читаешь и не веришь глазам. Происходит что-то чудовищное. По дороге на кладбище, наверстывая упущенное, Гоголь, громко охая, соскакивает с автобуса и становится в центре арены, чтобы всей России давить на психику своим авторитетом и саном раскаявшегося писателя и здесь же, не отходя от кассы, дирижировать своей панихидой.

«В заключение прошу всех в России помолиться обо мне, начиная от святителей, которых уже вся жизнь есть одна молитва. Прошу молитвы, как у тех, которые смиренно не веруют в силу молитв своих, так и у тех, которые не веруют вовсе в молитву и далее не считают ее нужною; но как бы ни была бессильна и черства их молитва, я прошу помолиться обо мне этою самой бессильною и черствою их мо-

литвой. Я же у Гроба Господня буду молиться о всех моих соотечественниках, не исключая из них ни единого...»

Неслыханно, невыносимо... Какую власть, какое величие нужно иметь, чтобы так вот прямо, в печатном издании, распоряжаться читателем, не заботясь о лице, о достоинстве и в этом бесстыдстве обретая какой-то орлиный престиж! Или под занавес утратил он деликатность и хитрую скрытность юности, забыл, чему учили родители и что диктует инстинкт, уча зверей умирать незаметно, забиваясь под бревна, под хворост, чтобы никто не углядел унижения последнего издыхания? Или достиг он наконец нечувствительного могущества, когда уже всё равно, что подумают, как посмотрят, и единственно высшие замыслы открываются духовным очам? Юродивый? Угодник Божий? Одержимый, впавший в бесовскую прелесть, закативший белки проповедник?..

Когда бы и так! Когда бы и так, то ко всему, надо всем, к его прижизненным и загробным видениям, припутан третий, посредник, от которого и набралась эта ересь смелости вылезть на публику и, разодрав одежды, предстать в задумчивом оголении. Тут пахнет писателем, чья коснеющая рука старательно заносит в тетрадь всю свистопляску мыслей вокруг прощального угощения.

«В ответ же тем, которые попрекают мне, зачем я выставил свою внутреннюю клеть, могу сказать то, что все-таки я еще не монах, а писатель...» («Авторская Исповедь», 1847 г.).

«...Литература заняла почти всю жизнь мою, и главные мои грехи — здесь» (В. А. Жуковскому, 10 января н/с 1848 г.).

Вот так всегда. Заявит во всеуслышание, что никакой он не писатель, что писательство не его призвание, что он попал сюда по ошибке и потерял к нему вкус и способность, а если бы даже вновь почувствовал позывы к перу, то как честный человек, сознавая свое недостойнство, должен был бы еще и еще раз торжественно от него отказаться, а сам под этой маской продолжает писать и писать. Пуская всякое лыко в строку и всякий вздох и стон обращая в литературу. Уже и сил никаких нет, и творческие истоки заглохли, и художественные образы не приходят в голову, а он всё свое химичит — не художественно, а прямо так, по бумаге, канцелярски, пророчески неисправною жизнью, разверзшейся бездной, суконным языком.

Если желаете знать, что такое писатель в самом голом, отрешенном от должности, от творчества, от таланта, от всего на свете виде, — читайте эти описания Гоголя. Писатель — это Гоголь, проклявший свое писательство и всё же что-то царапающий, скребущий, как мышшь.

Даже пересказывая, переписывая эти его исхищрения, испытываешь стыд, будто следом за ним производишь что-то непристойное. Да заткнись ты, прекрати! Хочется пойти и вымыть руки. Нет, пишешь и пишешь.

А что делать?

Как в древности какой-то запальчивый полководец, истекая кровью, приказал, когда он скончается, зарядить его трупом катапульты и выстрелить по неприятелю, в расчете хотя этим принести отечеству пользу, так Гоголь выпустил в свет, почуяв, что жизнь проиграна, свое пришедшее в ветхость, почти безды-

ханное тело. Так появилась книга — «Выбранные места из переписки с друзьями» (1846 г.).

Два слова играют в ней первостепенную роль: «польза» и «должность». Грозно клянется Гоголь, стуча железной клюкой, что «никогда еще доселе не питал такого сильного желания быть полезным». С детства, выясняется, манило его служебное поприще, и лишь писательство, случайно отвлекшее, помешало ему занять более отвечающий его характеру и дарованию пост государственного чиновника, пока, наконец, эта жажда практического добра, набравшаяся душевного опыта, сознания христианских и гражданских обязанностей, созрев, не прорвалась в эту книгу советов и назиданий, встречающую во всякую щель частной и общественной жизни, с тем чтобы отовсюду извлечь какую-нибудь пользу. Даже наши болезни, несчастия, даже поэзию Пушкина и женскую красоту мобилизует он в не очень-то свойственном им значении пользы и должности и направляет на фронт замысленных широких работ по спасению души человеческой и нравственному переустройству России, и только в одном не видит никакого прока — в своих литературных творениях, искупить которые призвана его жестокая схи́ма.

«Я писатель, а долг писателя — не одно доставление приятного занятия уму и вкусу; строго взыщется с него, если от сочинений его не распространится какая-нибудь польза душе и не останется от него в поучение людям».¹

Сперва мы умненько посмеиваемся, не веря, чтобы это серьезно, чтобы гениальный писатель в расцвете славы вздумал вернуться к детской игре в чиновники, над которыми сам же потешался в своей бессмертной комедии, и пробуем спорить с Гоголем, втолковывая, что его «Ревизор» бесконечно полезнее всех этих душеспасительных выборок (как он это не понял — уму непостижимо!). Потом, при виде, с какою опустошающей страстью въелась в него эта польза, пожрав все прежние замыслы, и дар, и право на творчество, коль скоро оно не означено рубцами утилитарной морали, вас охватывает отчаяние за Гоголя-ху-

¹ Документы биографии Гоголя подтверждают, что он действительно с юных лет питал маниакальную склонность к должности и служебной карьере, чтобы потом периодически, помимо литературных занятий, стремиться с официальным лицом взойти на важную кафедру, где вскоре, как правило, с треском проваливался. Замечательно в этом смысле гимназическое послание Гоголя двоюродному дяде П. П. Косяровскому (Нежин, 3 октября 1827 г.), содержащее уже все предпосылки его позднейшего прожектерства:

«Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимую ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу. Тревожные мысли, что я не буду мочь, что мне преградят дорогу, что не дадут возможности принести ему малейшую пользу, бросали меня в глубокое уныние. Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом, — быть в мире и не означить своего существования, — это было для меня ужасно. Я перебирал в уме все состояния, все должности в государстве и остановился на одном. На юстиции. Я видел, что здесь работы будет более всего, что здесь только я могу быть благодеем, здесь только буду истинно полезен для человечества. Неправосудие, величайшее в свете несчастье, более всего разрывало мое сердце...

...Что-то непонятное двигало пером моим, какая-то невидимая сила натолкнула меня, предчувствие вошло в грудь мою, что вы не почтете ничтожным мечтателем того, который около трех лет непреложно держится одной цели и которого насмешки, намеки более заставят укрепнуть в предположенном начертании».

Это «что-то непонятное», «какая-то невидимая сила» — в тех же буквально выражениях — двигали пером и душою Гоголя до конца его дней.

дожника, принесенного Гоголем в жертву помраченному резонерству. (В детстве еще была из XIX века открытка: Гоголь в припадке безумия сжигает «Мертвые Души», в то время как у него за спиной Муза или, может быть, Гений, отворачиваясь, рыдает, не в силах ничем уже помочь своему подопечному.)

Однако по мере знакомства с его убийственной книгой и кругом настроений и мыслей, ее вызвавших из-под земли, к вам закрадывается сомнение, что Гоголь, возможно, был по-своему не так уж неправ в стремлении к нравственным целям, к прямому внесению доброго слова в сердца и далее, в современное общество, в историю, минуя, если понадобится ради такого дела, художественные каналы. Было бы, конечно, желательнее, чтобы ход его рассуждений не вредил его литературным успехам. Так ведь и Гоголю это было желательнее, и он издал «Переписку» как вынужденное и, я бы сказал, пожарное мероприятие, в условиях предсмертной горячки и проигрыша с «Мертвыми Душами», сжигавшимися совсем не потому и не так, как нарисовано в детской открытке... Словом, непредвзято входя в истинное его положение, убеждаешься мало-помалу, что выводы, к которым пришел он, если и не вполне справедливы, то субъективно необходимы, естественны, порожденные всей внешней и внутренней ситуацией Гоголя, грешащего скорее излишней логичностью, чем каким-либо недомыслием. В итоге проклятая книга вас засасывает и настраивает на свою колею; вы начинаете ей поддавать, поддаваться — нет, не очарованию, ибо вся манера и слог здесь более отвращают и вся душа терзается и протестует, пока вы в нее вчитываетесь, — но обнаруженному в ней здравому смыслу, элементарной понятности, трогающей за живое читателя тем сильнее, прямо сказать, когда он русский по духу.

В самом деле, аргументация Гоголя довольно традиционна для нас, хоть и находится где-то в начале традиции, а мы... Бог весть, к какому времени, классу и состоянию отнесет себя каждый, в ком тоже есть этот комплекс, пусть не гоголевского, а всё ж родного, русского происхождения. Стоит вспомнить такие, не связанные между собою, фигуры, как Писарев, Толстой, Маяковский, не прибегая к более длинному списку литературных имен, чтобы заметить, что Гоголь не так уж одинок в своем иконоборчестве, в священной войне с эстетикой, поднятой под знаменем пользы. Несмотря на разность, а часто и полярность понятий о том, что полезно и во имя каких добродетелей следует пренебречь красотой (отчего нигилисту, допустим, не найти общего языка с православным, и толстовцу — с лефовцем), все они неожиданно сходятся на одном — на вопросе, на постановке вопроса в самой острой и угрожающей форме: что важнее — искусство или живое добро, и в чем заключается, следовательно, должность и польза художника?

Всюду писатель пишет; у нас он непременно сверх того еще что-то значит. И было бы даже странно, если б он просто писал и ничего больше: какой же он писатель? Вон Лев Толстой, сразу видно, — писатель: сам землю пахал.

Как развивает Гоголь эту русскую черту, придавая ей, очевидно, последнюю роль в своем нравственном обращении, —

«у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден, что ему многое неприлично, что он не должен и позволить себе того, что прощается другим» («О лиризме наших поэтов»).

Это-то убеждение в моральном превосходстве писателя и вытекающих отсюда обязанностях и должностях толкает некоторых, наиболее ревностных, авторов в атаки на свое ремесло, ставшее низким и тесным писательскому званию. Писатель в этом смысле — в крайнем своем выражении — это тот, кто готов оставить перо во исполнение большего. Так что гоголевские сомнения над тем — художник он, или чиновник, или еще кто-нибудь, с постоянным нарушением своих вчерашних ответов, есть типично писательское, до корней волос писательское переживание, хотя оно и граничит с попыткой навсегда расстаться с искусством за его нравственной недостаточностью.

Есть что-то в нашей природе, что при всем несходстве в характерах, в литературных взглядах и вкусах нет-нет, а понуждает спросить: так что же все-таки выше — поэзия или дело, красота или польза, Аполлон Бельведерский или печной горшок, художник или сапожник? — и все эти образы пользы имеют на прицеле не какую-то убогую выгоду, но бескорыстное служение ближнему, который, покуда мы с вами тут Аполлонами упиваемся, может быть, без сапог ходит или где-то в пустыне Гоби от укуса змеи изнывает (по Гоголю — погибает в грехах). Ах, знаю-знаю, вы скажете, что художник тоже полезен, что и Аполлон иногда, случается... Ну а если без увиливаний: или — или? На одной стороне какая-то там красота, какое-то «доставление приятного занятия уму и вкусу», а на другой — польза во всем сиянии осязаемого добра, деятельной и благотворящей любви, спасающей и жизнь и, если угодно, душу несчастного брата, точнее же говоря — уже и не польза в ее плоском звучании, но само спасение взывающего к вам неустанно — доколе? и помощи! — человечества, — вот как это называется полным титулом, — так как же, я вас спрашиваю, и считаю до трех!..

То-то же.

Стоит ли высмеивать или оплакивать Гоголя, если в нас самих прослеживается та же потребность. Если с детства, с самых лет еще непонимания, как первый оброк судьбе, закрадывается жажда полезного, причем в той именно должности, которая всех важнее и благодетельнее для человечества, где, как заявлено дяде, «работы будет более всего», будь то должность чиновника или чернорабочего, что зависит уже больше от возраста, эпохи и социальной закладки будущего писателя, который, возможно, и в писатели-то уставился под впечатлением чудной открытки, на которой Гоголь в припадке безумия сжигает «Мертвые Души», впервые загоревшись сознанием: «писатель» (смотрите-ка: пи-са-тель!), как чем-то драгоценным, мучительным, представшим в истинном качестве, в полной должности, в твердом уме, писателем, который не пишет, но сжигает на счастье потомству какие-то мертвые души, вместе с языками огня, темным логовом, истощенным лицом и сумасшедшей улыбочкой Гоголя говорящие нам, может быть, больше и лучше всего о писательстве как об искусстве чернокнижия чиновника-чернорабочего, таком тяжелом и гибельном, что са-

мые слезы Гения, рыдающего над его сумасшествием, оказываются как бы наградой за долготерпение Гоголя выстаивать все эти ночи на боевом посту, перед печкой, бессменным кочегаром, шахтером, замурованным для пользы в забое. Попробуйте ему объявить, что открытка не действительна и всё это пустое, детское воображение, что писатель — это просто профессия, в меру полезная, не очень нужная, не слишком опасная, не пыльная, так он, пожалуй, после этого на литературу и глядеть не захочет. Нет, скажет, это нечестно, писатель должен... Но вернемся к Гоголю.

«Соотечественники! ведь и у меня в жилах тоже русская кровь, как и у вас... Дайте мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и вы все служите, что не пустой я какой-нибудь скоморох, созданный для потехи пустых людей, но честный чиновник великого Божьего государства...» («Развязка „Ревизора“», 1846 г.).

Повторяю: пусть не смущает вас устаревшее слово «чиновник». Оно у Гоголя такой же синоним для обозначения общей пользы, как любой «сапожник», «подвижник». «Божье государство» тоже легко заменить любым другим «производством», «светлым царством добра» или еще чем-нибудь хорошим. И всё станет понятно.

Непонятнее другое. Писатель настолько важное в нравственном содержании имя, что назвавшийся им всё время как будто оправдывается в том, что он писатель, словно это что-то сомнительное, недостоверное, и старается доказать на словах и на деле, что он такой же честный и законный человек на земле, как, скажем, врач, инженер, учитель, солдат, чиновник, работник, сеятель, коновод, водовоз — кто угодно, но только не писатель.

Это как в геометрии Лобачевского, где параллельные линии, говорят, пересекаются. Но такое пересечение непересекаемых параллелей позволяет наконец докопаться, чего же, собственно, алчет наша душа, требуя от козла молока, от художника — чиновника, от искусства — пользы. Душа (и это, сдается, посерьезнее исконной отзывчивости на чужие несчастья, или — жажды самопожертвования) ни о чем так не страждет, не плачет, как — о красоте.

С ума сойти! Не о пользе? Не о добре? И даже не о спасении человечества посредством полезных рецептов? Нет. О красоте. О той красоте, которая воскресит мир. Которая совершенна, всеильна и поэтому излучает, как солнце, — истину и добро, всё удостоверяя и ублаговляя собою. И поэтому заурядная, бездейственная красота, превозносимая эстетиками, от которой ни тепло, ни холодно, которой не накормишь, не сошьешь сапоги, не излечишь от болезни и смерти, — эта неполная, недостаточная красота нам обидна и оскорбительна, заставляя в свой черед обижаться на писателей и художников, неспособных нас осчастливить в том размере, как этого ожидает душа, взыскующая красоты совершенной.

Что до Гоголя, то над ним в разгар морализаторства — может быть, больше, чем когда бы то ни было, — довлела вера в прекрасное. Она-то и понуждала его к отказу от литературного прошлого, не оправдавшего чрезмерных надежд. Но Гоголь не заглох, не охладел к писательству, — напротив, был им заворочен, околдован и ждал и жаждал слишком многого на этой шаткой стезе

— что никакое искусство, строго говоря, не в силах исполнить. Оттого он и предал былые забавы анафеме — не как монах, но как автор, уверовавший в свое амплуа, в верховную должность художника, от которого на потомство по прямому проводу нисходит живой огонь, отчего зависит, если хотите, даже исход истории. В этом плане преувеличенный страх за свой писательский грех свидетельствовал о неборимой гордыне того, чья неисправность сулила человечеству бедствия и кто, значит, властен был правильным поворотом пера избавить нас от грозящих напастей и потрясений.

Писательское покаяние Гоголя базировалось на баснословном писательском самомнении — на уравнивании художника в полномочиях с чудотворцем (недаром предсмертные вопли его походили на финал колдуна).

«Соотечественники! страшно!.. Стонет весь умирающий состав мой, чужа исполнинские возрастания и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся...»

В этой тираде читали приговор моралиста писателю. Но в ней же обозначились ясно писательские потенции Гоголя, приписывающего своим сочинениям неслыханную влиятельность и склонного всякое слово вменить себе в преступление, доколе не в условие всеобщего благоустройства. И если «Ревизор», предположим, угораздило бы прорасти Робеспьером, а «Миргород» — накликать судьбу Содома и Гоморры, то «Мертвые Души», по той же логике, согласно воображению Гоголя, держали на примете сразить повыползшие отовсюду страшилища и силою красоты, равной сотворению суда, положить начало чаемому Воскресению Мертвых.

Когда чудо не сбылось и мертвые — даже в рукописи, в иносказательном смысле — не воскресли, Гоголь почел себя виновником мировой катастрофы. Однако степень падения указывала на высоту, куда он едва не вознесся, гиперболы в оценке виновности гласили о творческой воле, что, оборвав узду, обрушилась на злосчастного автора, который, наподобие беспечного ученика чародея, не нашелся унять вызванные им к жизни стихии. (В том контексте «Переписка с друзьями» служила монастырской обителью, где временно укрылся художник, чтобы спешно замаливать грех прошлого своего колдовства и готовиться к новому опыту, на который уже его не хватило...) Но какое зато развил он неистовство в мыслях! какую бурю проектов внес он в повестку дня!..

Гоголю в идеале мнилась такая книга, прочтя которую, мир просиял бы красотой совершенства и вечное, безгрешное племя воцарилось бы на обновленной земле. В ее мыслимом свете всё, что создавалось им прежде, в виде ни к чему не обязывающих художественных упражнений, падало и уничтожалось в цене, казалось несостоятельным, вредным, требуя отмены, запрета. Не написав ее потому только, что никому не дано написать такую великую книгу, Гоголь тем не менее был ею руководим, направляем и проникался, дышал этим максимальным запасом и замыслом своей жизни, заставлявшими его возвышаться над собственными творениями и следовать дальше, желая реальнейшего и прекраснейшего, пока он не подошел к ней вплотную и не начал в смятении жечь главы, не отвечавшие азбуке его ремесла, и наново перемарывать, чтобы снова и

снова сжигать не шедшую из головы и не достигшую кондиции книгу, видя, как вместо нее подступает к нему смертная тьма, в то время как всё его творчество уже дымилось в руинах и всё в нем было нечисто, отвергнуто и бесполезно.

С этим сознанием брэнности и непоправимости содеянного, как последний, отчаянный, хватающий за руку и опять-таки неудавшийся жест, — вышла «Переписка с друзьями». Но ответ другой, высокой, периодически сжигавшейся книги, ненаписанной, недостижимой, лежал на ее страницах, и по ним мы можем судить о цели и назначении Гоголя, ради которых, собственно, он и жил и писал.

Не писать — но спасать. Не изображать — ворожить, уповая на Преображение мира. Силою слова живого насквозь перестроить свет. Не когда-нибудь, а немедленно, сейчас, пока не поздно, превозмочь несовершенство природы и пошлость существования властью, данной от Бога, властью художника — явлением красоты всемогущей и чудотворной. История не знала подобных опытов. Почти не знала: Гоголь нашел себе пример и опору — в «Одиссее» Гомера. Уже самый объем и охват универсальной, единственной книги многое ему обещали и отвечали его устремлениям. (И Чичиков во всю прыть путешествовал уже по России, как некогда хитроумный Улисс.)

«Появление Одиссеи произведет эпоху. Одиссея есть решительно совершеннейшее произведение всех веков... Илиада перед нею эпизод. ...Трудно даже сказать, чего бы не обняла Одиссея, или что бы в ней было пропущено.»

«Теперь перевод первейшего поэтического творения производится на языке, полнейшем и богатейшем всех европейских языков.»

«Вся литературная жизнь Жуковского была как бы приготовлением к этому делу.»

«Одиссея произведет у нас влияние, как вообще на всех, так и отдельно на каждого.»

«Одиссея есть именно то произведение, в котором заключились все нужные условия, дабы сделать ее чтением всеобщим и народным.»

«...Одиссея есть вместе с тем самое нравственнейшее произведение...»

«Это строгое почитание обычаев, это благоговейное уважение власти и начальников, несмотря на ограниченные пределы самой власти, эта девственная стыдливость юношей, эта благость и благодушное безгневие старцев, это радушное гостеприимство, это уважение и почти благоговение к человеку, как представителю образа Божия, это верование, что ни одна благая мысль не зарождается в голове его без верховной воли высшего нас Существа, и что ничего не может он сделать своими собственными силами, словом — всё, всякая малейшая черта в Одиссее говорит о внутреннем желании поэта всех поэтов оставить древнему человеку живую и полную книгу законодательства в то время, когда еще не было ни законодателей, ни учредителей порядков...»

(«Об Одиссее, переводимой Жуковским». Письмо к Н. М. Языкову.)

Ох, как торопится Гоголь выдать отечеству вексель, действительный на все времена, — в образе произведения, столь от нас удаленного и не похожего ни на что, что при взгляде на эту рекламу нового Левиафана, как от пения сирен

Одиссея, начинает сладко и томно закруживаться голова, и в Гомеровой эпопее, как в прозрачном теле утопленницы, проступает знакомый контур, темное тело ведьмы: Гоголь! обугленный остов той колоссальной поэмы, что строилась в угоду обществу, в оправдание затрат, как Жуковскому тоже вся литературная жизнь понадобилась на приготовление к подвигу перевода, который если б не был написан, Россия лишилась бы векселя, спасения, «Одиссеи», панацеи от бед, этой книги из книг, основанной на гармонии политики и религии, науки и искусства, начальства и народа, Бога и человека, на маниловской мифологии и забытом синкретизме, подобной похождениям Чичикова, сочинениям Тентетникова, занятого целые дни обдумыванием фундаментальной пародии на произведение Гоголя в его полном и неосуществленном объеме («Сочинение это должно было обнять всю Россию со всех точек — с гражданской, политической, религиозной, философской, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность»).

Не знаешь, чему изумляться скорее: писательской ли лояльности Гоголя, словно проглотившего разом все свои резонерства и взявшего в образец наименее менторское и наиболее светское произведение древности? Дерзости ли его в разрешении актуальных задач эпохи с помощью розовощекой архаики, приспособленной к российскому климату по принципу Поприщина, сшившего себе королевскую мантию из нового вицмундира? Широте ли его нравственных взглядов и умению уравновесить яростный аскетизм «Переписки» прохладными облаками Эллады? Или, наконец, несбыточным, в духе Дон-Кихота, расчетам исправить человечество чтивом и добиться «Одиссеей» успехов, не достигнутых тысячелетним проповедованием Евангелия?

«Во-вторых, Одиссея подействует на вкус и на развитие эстетического чувства. Она оживит критику...»

«...В-четвертых, Одиссея подействует в любознательном отношении, как на занимающихся науками, так и не учившихся никакой науке...»

«...Наконец, я даже думаю, что появление Одиссеи произведет впечатление на современный дух нашего общества вообще. Именно в нынешнее время, когда таинственную волей Провидения стал слышаться повсюду болезненный ропот неудовлетворения, голос неудовольствия человеческого на всё, что ни есть на свете: на порядок вещей, на время, на самого себя: когда всем наконец начинает становиться подозрительным то совершенство, в которое возвели нас наша новейшая гражданственность и просвещение; когда слышна у всякого какая-то безотчетная жажда быть не тем, чем он есть, может быть, происшедшая от прекрасного источника — быть лучше; когда сквозь нелепые крики и опрометчивые проповедывания новых, еще темно-услышанных идей, слышно какое-то всеобщее стремление стать ближе к какой-то желанной середине, найти настоящий закон действий, как в массах, так и отдельно взятых особах; словом, в это именно время Одиссея поразит величавою патриархальностью древнего быта, простою несложностью общественных пружин, свежестью жизни, непритупленною, младенческою ясностью человека. В Одиссее услышит сильный упрек себе наш девятнадцатый век, и упрекам не будет конца, по мере того, как станет он поболею всматриваться в нее и вчитываться».

«Словом, на страждущих и болеющих от своего европейского совершенства Одиссея поддействует. Много напомним она им младенчески-прекрасного, которое (увы!) утрачено, но которое должно возвратить себе человечество, как свое законное наследство. Многие над многим призадумаются. А между тем многое из времен патриархальных, с которыми есть такое сродство в русской природе, разнесется невидимо по лицу русской земли. Благоухающими устами поэзии навеивается на души то, чего не внесешь в них никакими законами и никакой властью!»

Все-таки до чего хорошо, чудесно и премудро задумано — «Одиссея» в переводе Жуковского... и следом за «Одиссеей» Россия, а следом за Россией Европа, осознавшая свое недостоинство, переводятся на положение подлинника, возвращаясь во времена золотые, старосветские, младенческие, невидимо, безбоязненно, посредством одной лишь Книги, благоухающими устами поэзии навеивающей нам райские сны...

Красота в умозрениях Гоголя обладает тайной воздействия, превышающего установления общества и государственной власти. Не так ее созерцание, как сила красоты, ее активная миссия в мире занимали воображение Гоголя. В его глазах она всегда панночка, обращающая тело и разум наши в орудие собственной воли. К ней подошли бы скорее эпитеты не молитвенные, но батальные, аналогии с Брунгильдой, с валькириями, прободающими души копьем. Описанные им по последней моде, по всем мировым стандартам, красавицы сверх того наделяются смертоносной чертой ударности своего бытия. В них видится «что-то страшно-пронзительное» («Вий»), «что-то стремительное, неотразимо-победоносное» («Тарас Бульба») — от усмешки, «прожигавшей душу» («Ночь перед Рождеством»), до искусства подымать-опускать «сокрушительные глаза» («Невский проспект»). Огненное сравнение с «молнией» подтверждает их пробивную способность. Даже в пародийном ключе прекрасное у Гоголя воинственно, агрессивно:

«...Подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» («Шинель»).

Кто это — панельная дева или Ника Самофракийская?¹

¹ Какая, однако ж, разительная противоположность Жуковскому, на чей перевод он надеялся как на собственное творение и кто мог лучше других оценить его стремление сблизить красоту и религию. В письме к Гоголю — «О поэте и современном его значении» (1848 г.) — Жуковский отводит прекрасному область не от мира сего, куда мы в принципе не имеем прямого доступа. (Не думал ли он, будучи в курсе статей и намерений Гоголя, несколько охладить его пыл и уберечь от слишком тесных и опасных контактов с прекрасным?)

«...Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу — но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем: оно не имеет ни имени, ни образа... весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним грусть — но грусть, не приводящая в уныние, а животворная, сладкая, какое-то смутное стремление: это происходит от его скоротечности, от его невыразимости, от его необъятности. Прекрасно только то, чего нет — в эти минуты тревожно-живого чувства стремишься не к тому, чем оно произведено и что перед тобою, но к чему-то лучшему, тайному, далекому, что с ним соединяется и чего в нем нет, но что где-то, и для одной души твоей, существует. И это стремление есть одно из невыразимых доказательств бессмертия: иначе отчего бы в минуту наслаждения не иметь полноты и ясности наслаждения? Нет! эта грусть убедительно говорит нам, что прекрасное здесь не дома, что оно только мимопрелетающий благовеститель лучшего: оно есть

Поэтому и в рекомендованных им нравственно-воспитательных мерах по исправлению человечества красоте предложена роль, какую мог отвести ей не моралист и не мыслитель, а единственно — художник, уповающий на прекрасное как на бесспорный довод. Знаменательная в этом смысле статья, открывающая «Переписку с друзьями» (следом за Предисловием автора и авторским Завершением) и служащая первой, преподанной Гоголем, лекцией на тему общественного спасения — «Женщина в свете».

С чего же, интересно, начинается проповедь Гоголь? Всё с той же «Одиссеей» — с аргументов и поучений эстетикой. С того, чем, можно догадываться, желал он усовершенствовать мир в своей несбывшейся Книге.

«Красота женщины еще тайна. Бог недаром повелел иным из женщин быть красавицами: недаром определено, чтобы всех равно поражала красота, — даже и таких, которые ко всему бесчувственны и ни к чему неспособны. Если уже один бессмысленный каприз красавицы бывал причиной переворотов всемирных и заставлял делать глупости наиумнейших людей, что же было бы тогда, если бы этот каприз был осмыслен и направлен к добру?»

Но ожидая от женщины пользы, Гоголь ничего не требует от нее, кроме того, что она уже имеет как женщина, — ни нравучений, ни общественной деятельности. Ее благая задача — быть собою, являя всем в назидание свою красоту, более для нас убедительную, нежели любая воспитательная метода, воспользовавшись которой, она бы всё испортила одной этой привнесённой, не вытекающей из ее облика нотой (как испортил Гоголь второй том «Мертвых Душ»). Гоголь в данном случае, нельзя не заметить, рассуждает как истый художник, проникающийся природой создания и довольствующийся красотой в собственном значении слова, ничего к нему не примешивая; его женщина в свете — то же, что образ идеального произведения, и потому все его советы прекрасной корреспондентке могут быть распространены на советчика, на Гоголя: исполни он сам их — он остался бы на высоте положения (но он не был бы Гоголем, если б он их исполнил).

«Не убегайте же света, среди которого вам назначено быть, не спорьте с Провиденьем. ...Ваш голос стал всемогущ; вы можете повелевать и быть таким деспотом, как никто из нас. Повелевайте же без слов, одним присутствием вашим; повелевайте

восхитительная тоска по отчизне, темная память о утраченном, искомом и со временем достижимом Эдеме...»

Гоголь тоже придерживался нездешней природы прекрасного, но этого ему было мало. Элегические вздохи Жуковского по непостижимым зарницам у него перекрыты молнией, сжигающей до тла созерцателя, и содроганием естества, пораженного восторгом и ужасом ее попадания.

«О, какое небо! какой рай! дай силы. Создатель, перенести это! жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!» («Невский проспект»).

Тем самым прекрасное из удаленной субстанции изливается в огнеподобную силу пересоздания жизни, в энергию, свыше ниспосланную для производства исполинских работ.

«... — Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, — я побегу исполнять ее! Сказки мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, — я сделаю, я погублю себя» («Тарас Бульба»).

Не в этой ли подмене значений «сделать невозможное» — «погубить себя» пружина крушения Гоголя? Не он ли, возжаждавший непосильной работы, в самоистребительной страсти к прекрасному, принял удар на себя? Не мораль и не польза убили его, но молния красоты совершенной, похищенная с неба. Поздний Гоголь — образ нагого дерева, разбитого и спаленного громом.

самим бессилием своим, на которое вы так негодуете; повелевайте и именно той женскою прелестью вашей, которую, увы! уже утратила женщина нынешнего света. ...Вам ли бояться жалких соблазнов света? Входите в него, как в больницу, наполненную страждущими; но не в качестве доктора, приносящего строгие предписанья и горькие лекарства ...Ваше дело только приносить страждущему вашу улыбку да тот голос, в котором слышится человеку прилетевшая с небес его сестра, и ничего больше. ...Храни вас Бог от всякого педантизма и от всех тех разговоров, которые исходят из уст какой-нибудь нынешней львицы. Вносите в свет те же самые простодушные ваши рассказы, которые так говорливо у вас изливаются, когда вы бываете в кругу домашних и близких вам людей, когда так и сияет всякое простое слово вашей речи, а душе всякого, кто вас ни слушает, кажется, как будто бы она лепечет с ангелами о каком-то небесном младенчестве человека. Эти-то именно речи вносите и в свет».

Не странно ли, что Гоголь при всей фантастичности плана более прост и доступен, чем многие филантропы его ропщущего столетия, отвечавшие, как и он, на вопрос, что делать молодой, образованной, красивой, состоятельной, нравственной и всё еще не довольной своей светской бесполезностью женщине. Он не зовет ее ни резать лягушек, ни упразднить корсет, ни даже плодить детей, ни воздерживаться от деторождения. Всё гораздо легче, естественнее. И всё же его директива, предлагавшая скучающей барыне совместить ее природные свойства ангела с натуральным домашним обычаем, показалась несносной утопией, менее прочих приемлемой и интересной для женщин, увлекавшихся тогда (см. романы Тургенева) несравненно более радикальными фантазиями.

Гоголю в истолковании женщины, как и «Одиссеи» Жуковского, помогло высокое чувство такта, вместе со знанием дела проявляемое им всякий раз, когда он соприкасался с прекрасным, выдавая ему, несмотря на зарок, нескончаемые авансы. Красивая женщина, судя по всему, в соответствии с его пониманием, не нуждается в подтверждениях ни политикой, ни религией, она сама и политика и религия, она довлеет себе, оправданная самим фактом своего существования в мире.

Когда бы все мы имели такие виды на жительство!.. «Ты должен! должен!» — стучит нам молот в мозг в напоминание о деле, о пользе, которыми надлежит расплатиться за грех и удовольствие рождения па земле. Одна прекрасная женщина никому ничего не должна. Она — есть. Она оплачена тем уже, что полностью, как цветок, реализована в своей скорлупе. Она спокойно завтракает, со вкусом одевается и едет в гости, и вот уже все приподняты и улучшены ее присутствием. «Чудный праздник летит из лица ее навстречу всем» («Рим»). Мы не спим, мы устали, изнемогли, но не можем остановиться. Не можем отдохнуть, умереть. Обязанности. Расчеты. Категорический императив, на который нам всё равно не подняться, не утолить, и мы погибнем. Она одна — безо всяких трудов и стараний — заранее спасена!

Не таково ли тоже значение творчества? Не об авторе речь. Автор сгинет, спятит с ума, как Гоголь (туда и дорога). Но образ, но красота!.. Как это отрадно, прекрасно — быть женщиной, не человеком — ландшафтом, быть фреской,

Джиокондой, Хлестаковым, «Тройкой» Гоголя (звонит колокольчик). Всех смешить, изумлять. О, я верю: искусство спасется. Не художник — искусство. Выйдя сухим из воды. Никому не задолжав. Просто будучи собою, пребывая в собственном свете, допуская в виде милости на себя любоваться.

Если бы он закрепился на этой безупречной позиции спасения человечества силами красоты — чтением «Одиссеи», общением с прекрасными женщинами, слушанием музыки, созерцанием антиков, — никто бы на него не обиделся и не рассердился. Ну, вздохнули бы грустно над милым идеалистом, поздравили бы Россию еще с одним Шиллером, и дело в шляпе. Но Гоголь дело России, дело претворения в плоть слова красоты совершенной, принял к сердцу, буквально, не в мечтательном куреве прежних своих арабесок, где всё удалено, смягчено зыбкой проблематичностью, всемирной географией, немецкой философией, растворенными в море ускользающих иносказаний, высокомерной и малокровной духовности, а честно, без дураков, с ножом к горлу, вынь да положь! В подмогу искусству он не замедлил привлечь гражданские и церковные ведомства, хозяйственный статус и разум, съевший собаку в вопросах психологии, педагогики, подвергнув души читателей самой интенсивной, чувствительной разверстке и обработке. То, надо думать, была тотальная мобилизация автором всего своего мирского запаса и аппарата.

И всё же, можно догадываться, то не было изменой поэзии, но — развитием почерпнутых в ней энергий, свершений до ее уничтожения. Красота от полусонных зевков и шамкающих пререканий с действительностью («Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!») решительно пошла на таран; в жажде повелевать и видя, что дело не клеится, она кинулась уговаривать зрителей стать прекраснее, чище и разом растеряла последнюю убедительность. Ее лицо исказила тоскливая напряженность, натужливость. Искусство в лице Гоголя надорвалось в условии пересоздать действительность по образу Утопии, тем более неподъемной, что автор пожелал в ней стоять на твердой почве. (Его снова и снова подвел его реализм.)

«Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов — что вы делаете?.. Взгляните себе под ноги: ведь вы стоите над бездною...» (Письмо В. Г. Белинского, 15 июля н/с 1847 г.).

Гоголь-то был спокоен, что под ногами у него прочные рельсы, реальные установления общества, в которое мы посланы жить, ничего не меняя, не сдвигая с места, не дав увлечься себе какой-нибудь вздорной реформой, сомнительной, единовременной гипотезой или теорией, но соблюдая во всем строжайшую осмотрительность. Письмо Белинского поразило его крайним субъективизмом, горячечной односторонностью взгляда. Напротив, его ответ знаменитому критику обескураживает успокоительной логикой, готовностью к примирению, что вызвано не одним лишь тогдашним подавленным состоянием Гоголя, но выросшим еще в «Переписке с друзьями» намерением всё увязать, взяв всякую вещь во внимание, найдя для нее благоразумную середину. Право же, как-то неловко встретить такую терпимость, умеренность, рассудительность в устах такого фанатика, каким он прослыл в эту пору!

«Не все вопли услышаны, не все страданья взвешены. Мне кажется даже, что не всякий из нас понимает нынешнее время, в котором так явно проявляется дух построенья полнейшего, нежели когда-либо прежде: как бы то ни было, но всё выходит теперь внаружу, всякая вещь просит и ее принять в соображение; старое и новое выходит на борьбу, и чуть только на одной стороне перельют и попадут в излишество, как в отпор тому переливают и на другой. Наступающий век есть век разумного сознания; не горячась, он взвешивает всё, приемля все стороны к сведению, 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» (Письмо В. Г. Белинскому, 10 августа 1847 г.).

Всё правильно: Гоголь искал гармонии. Да век-то, оказалось, менее всего склонялся к золотой середине. В его расстановке Гоголь исходил не из каких-то идей (он вообще не доверял идеям), но из окружающей данности, наличного бытия и разрушительные процессы, потравы надеялся уравновесить чем-то стабильным, солидным, в виде полномочно и долговечно существующих церкви, царя, губернатора, которые ведь были реальны (губернатор реален, а генерал-губернатор куда реальнее!) и находились при деле, на должности, укорененные в бытии, испробованные на опыте (можно проверить, потрогать), и сам не заметил, как попал в ретрограды. В поисках равновесия его заносило назад.

Он не хотел быть ни правым, ни левым, ни западником, ни восточником, но — самым что ни на есть образцовым, благонамеренным гражданином. Середину он полагал на строго консервативной основе. Основа же, по его вычислениям, нуждалась в восстании мертвых — в восторге и перевороте, которые бы, ничего не меняя, раскрыли природу вещей, вернув их на прежнее место, в изначальное положение. Всё призвано было остаться таким, как было, став абсолютно иным, небывалым, неузнаваемым. Отсюда и максимализм, ультимативность предъявленных им обществу счетов, и угодливая осторожность в уяснении перспективы. Он шел не путем реформ, поправок, нововведений, но — восстановления в Боге, пресуществления в Вечность всего, что почиталось законным, а значит, предустановленным, истинным. Будущее ему рисовалось в символах настоящего, стремительно, в жажде прогресса, поворотившего вспять. Он не желал ничего выдумывать, изобретать, добавлять от себя, но брал вещи как есть. Он был практичен. Именно боязнь скороспелых, непроверенных путей и решений, склонность мыслить практически, трезво, наверняка — толкали его тогда к невообразимым химерам. Он был тем более утопистом, чем менее был склонен к утопиям.

Гоголь не был Дон-Кихотом. Он был Дон-Кихотом, смешавшим дон-кихотские выходы с ухватками Санчо Пансы, и досаждал своим здравомыслием хуже сумасшедшего. Это сообщало его алхимии характер мануфактуры. Он был, я бы сказал, мистическим материалистом и свою эсхатологию поверял экономикой. Анахорет, бесребреник, он лез в министры финансов, и планы его обычно были просты и дерзки («— Рыбью шелуху, например, сбрасывали на мой берег шесть лет сряду; ну, куды ее девать? я начал с нее варить клей, да сорок тысяч и взял. Ведь у меня всё так»). Легковерие, беззаботность по части реализации за-

мыслов самых несусветных сочетаются у него с въедливым упрямством, с занудством вникать во всякую дрянь, с тем чтобы заранее всё обсудить, рассмотреть и сесть в дужу обдуманно, всесторонне; слабость к сказкам, к воздушным замкам — с кулацкой прижимкой, с нахрапом старого барыги и ябедника, ужиливающего чужую деньги; детская наивность, беспомощность в современных предметах — с каким-то крысиным чутьем к историческим трассам и кризисам.

Ведь это Гоголь в качестве палочки-выручалочки поднес России — не Чацкого, не Лаврецкого, не Ивана Сусанина и даже не старца Зосиму, а — Чичикова. Такой не выдаст! Чичиков, единственно Чичиков способен сдвинуть и вывезти воз истории, — предвидел Гоголь в то время, когда не снилось еще никакого развития капитализма в России, и всё было глухо забито обломовыми, скалозубами, и требовалось полвека, пока Щедрин, раскусив орех, выплюнет эпигламму Чумазову, а Гоголь уже тогда тыхэсенько двинул шашки и вывел в дамки — мерзавца: этот не подведет!..

«Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак припряжем подлеца!»

Его пронизательность тем шибче вас озадачивает, что в этом гладком, респектабельном, словно из задницы сделанном лице не видно никакого просвета, как и в пороках его нет никакой сверхъестественности, таинственной исключительности, могущих что-то сулить, — ровно ничего, кроме общего места, денежного оборота, расчета всё одолеть и побить копейкой. Скотобаза! Оттого-то на ней, понял Гоголь, и можно строить, и взял курс на Чичикова. Причем как раз недостатка человеческого лица, съеденного напрочь делячеством, одноклеточность всего существа и состава, способных, однако ж, к колоссальному разрастанию всё одного и того же, круглого, воспроизведенного в миллионах нуля, оказывались гарантией, что он и никто другой послужит генератором историческому прогрессу. В тех условиях Чичиков был откровением, был, если хотите, нуждой и надеждой отечества.

«Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: вперед? кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановеньем¹ мог бы устремить на высокую жизнь русского человека? Какими словами, какой любовью заплатил бы ему благодарный русский человек. Но веки проходят за веками; полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлют непробудно, и редко рождается на Руси муж, умеющий произносить его, это всемогущее слово» («Мертвые Души». Том второй. Глава первая).

«— Русский человек, вижу по себе, не может без понукателя: так и задремлет, так и закиснет.

...Иной раз, право, мне кажется, что будто русский человек — какой-то пропащий человек². Всё думаешь — с завтрашнего дня начнешь новую жизнь...

Мы совсем не для благоразумия рождены. Я не верю, чтобы из нас был кто-нибудь благоразумным. Если я вижу, что иной даже и порядочно живет, собирает и копит деньги, не верю я и тому. На старости и его чорт попутает: спустит потом

¹ Без чародейства он не мог обойтись!

² В ранней редакции второго тома Хлобуев в этом месте уточняет: «Нет силы воли, нет отваги на постоянство».

всё вдруг. И все так, право: и просвещенные и непросвещенные» («Мертвые Души». Том второй. Глава четвертая).

Вся эта веками копившаяся, растущая по ходу поэмы, потребность России в двигателе, в железном дельце подводит неукоснительно к Чичикову, который, поистине, вытянет гоголевскую повозку, застрявшую в мякине где-то на полпути к идеалу. Уж он-то не свернет, не обабится. Но будет ради рубля, безо всякого понукателя, сам всех торопя и толкая, не зная отпуска, ни совести, ни любви, всецело замещенных рефлексом приумножения, тащить и двигать вперед. «— Если уж избрана цель, уж нужно идти напролом». Эта жестоковыйная заповедь заклятого паразита, зовущая в путь, подключенная к «Тройке», заставила выдвинуть Чичикова в герои эпохи. Подлец, почти антихрист, а между тем на нем — на его изобретательной, неиссякающей жадности — свет клином сошелся. В громадном бестиарии Гоголя, среди тюфяков, пустобрехов, ему отводится место энергетического потенциала страны, незаменимой тягловой силы, причем — не притянутой за уши, не вывезенной из заграницы, но зародившейся в подворотне, в навозе, что, дайте срок, напечатает тысячи точно таких же оптимистических живчиков. Чичиков!.. Кто, кроме Гоголя, мог так страшно, так далеко глянуть в глаза реальности?..

«Есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рожденья его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им: всё равно, в мрачном ли образе, или пронесшись светлым явленьем, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме».

Неправда ли, этот не вяжущийся с чичиковским прозаичным обликом заезд в метафизику напоминает обращение Гоголя к женщине в свете, которая тоже недаром наделена красотой, но, может быть, на общую пользу и скорейший прогресс. И там и тут тайна, и там и тут Всеспасающая рука оборачивает ко благу слепые стихии земли — победительную женскую слабость, хозяйственную распорядительность Чичикова. И тут и там автор, глядясь в душу как в шурф, прокладывает шахту в заочные, подземные закрома, доискиваясь до первопричины вещей, до каких-то фундаментальных подвалов, поставленных в обоснование человеческих страстей и характеров, в своей завязке всегда ведущих к более сущностным, краеугольным и жизненосным пластам, чем высовывающееся на поверхность лицо, — до глубин сатанинских, и глубже — к устрояющей порядок Премудрости...

(Гоголь — психолог? Скорее — геолог, географ. Люди его занимают как странные минералы, редкие ископаемые, музейные экспонаты какой-нибудь флоры или фауны, служащие обнаружению тайн, законов и капризов природы.)

Там, на большой глубине и мощности залегания, у самого ядра бытия, покоятся клады, хранилища заветных энергий, имеющих перековать человечество посредством им же сокрытых, неизвестных массивов, бассейнов. Нужно только разумно, искусно ими воспользоваться, подобрать ключ к замку, найти всему надлежащее, по должности, применение...

(Писатель-исследователь-делатель в его запросах и опытах слагались в одну фигуру, хоть и вступали порой в жестокую междоусобицу.)

«...Что же было бы тогда, если бы этот каприз был осмыслен и направлен к добру?» — ломает голову Гоголь над превратностями красавицы. «Презагадочный для меня человек Павел Иванович Чичиков! Ведь если бы с этакой волей и настойчивостью да на доброе дело!» — хлопчет он вместе с Муразовым, всеобщим опекуном, о преобразовании вражины в Сивку-Бурку. В самом деле — что бы было тогда, если б Чичиков копил и работал не в свою шкатулку, но в осуществление великого поприща, мудрого предназначения? Если б всю тоску и безмерность российских просторов завинтить его оборотливой, не знающей утомления волей?

«...И вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. 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?..»

Критику немало смущало, что на гоголевской тройке едет-то все-таки Чичиков! Загвоздка, однако, не в том, что он едет, но в том, что он везет, что без него не обошлась, не прогремела бы вдохновенная тройка, которая ведь не просто бесплатное приложение к «Ниве», сочиненное невпопад сатирическому сюжету поэмы, для того чтобы нам потом было что учить наизусть, но законное колесо и конечное производное Чичикова, и на нем, на окаянном, постылом, всё в ней вертится и несется в неоглядную даль. Иначе зачем бы потребовалось затрачивать столько стараний на то, чтобы «припрячь подлеца», хорошо его обуздав, застращав (вот где понадобился генерал-губернатор!), наваливаясь кагалом — с автором во главе, с Костанжогло в горле (не выговоришь, и долго он, Гоголь, отхаркивался от застрявшей фамилии, клича свою худобу Скудронжогло и Гоброежогло, не в силах расстаться, однако ж, с разевшей кость червоточиной, с глаголом «жечь!»), отчего хмурое лицо иноземца почернело и запеклось в прожженное кислотою пятно), с Муразовым в коренниках, с этим Мининим и Пожарским зараз, с державинским волшебным Мурзою, стратегом-миллионером (что, ждите, с гостинцами явится и всем — от пуза — по чеку)...

Спрашивается: с таким активом — нуждаться в Чичикове?! Что они — сами не могут? Не могут. Не кони. Призраки. Транспаранты, состряпанные кое-как, на соплях, с одной задачей — учить и перевоспитывать Чичикова, проча в пристяжные России: иначе — не свезешь, не потянешь. «Ведь если бы с этакой волей и настойчивостью да на доброе дело!» Костанжогло не вытанцовывается, сколько ни жилься, ни жги; Муразов — сплошная дыра, протертая в школьном альбомчике с надеждой увековечить портрет гуманного ростовщика, доброго американского дядюшки, подоспевшего с несметным наследством; а Чичи-

ков — кинь ему горстку-другую навозцу — смотришь, уже зачирикал, приветствуя каждого: жив. Как же им за живого не ухватиться: действительность!

«...И мчится вся вдохновенная Богом!...»

(Да, но впряжен в нее у Гоголя — чорт...)

Верим — не то что верим — видим: Чичиков мчит.

Допускаем — хотя с натяжкой: промышлением начальства, уговорами почитателей, надзирателей, духовных и жандармских чинов — Чичиков завяжет проказничать.

Но потянет ли он, исправившись, лямку с тем же азартом — ради одного удовольствия тянуть ее в поте лица?

На вопросе этом Гоголь запнулся. Уж с какого бока ни подъезжал он к своему подопечному — и грозил ему палашом и Сибирью, и раскидывал глубокую этику и поэзию земледелия (в предварение наблюдений в этой области Гл. Успенского). Задолго до Гладкова, до Горького пропел он дифирамбы труду, из проклятия, наказания — вопреки церковным запретам — обращенному Гоголем в подвиг самодеятельного подражания Богу. (У Костанжогло в запальчивости от этих речей на челе проскакивал уже венец Вседержителя...) Ну а Чичиков?

«— Так вы полагаете, что хлебопашеством доходчивей заниматься? — спросил Чичиков.

— Законнее, а не то что доходнее. Возделывай землю в поте лица своего, сказано. Тут нечего мудрить. Это уж опытом веков доказано, что в земледельческом звании человек нравственней, чище, благороднее, выше. Не говорю — не заниматься другим, но чтобы в основание легло хлебопашество — вот что! Фабрики заведутся сами собой, да заведутся законные фабрики — того, что нужно здесь, под рукой человеку, на месте, а не эти всякие потребности, расслабившие теперешних людей... Да вот же не заведу у себя, как ты там ни говори в их пользу, никаких этих внушающих высшие потребности производств, ни табака, ни сахара, хоть бы потерял миллион. Пусть же, если входит разврат в мир, так не через мои руки! Пусть я буду перед Богом прав...

— Для меня изумительнее всего, как при благоразумном управлении, из останков, из обрезков получается, что и всякая дрянь дает доход».

Что он табаком погнушается при этакой целенаправленности, откажется от сахара, от лезущего в рот миллиона, от прокладыванья железных дорог, также, кстати, не встречавших сочувствия Гоголя, хоть и был тот любителем быстрой езды («какой же русский не любит быстрой езды?..»)? Ему на все эти тонкости, прямо скажем, начхать; из рассказней Костанжогло он гнет свое и не может не гнуть; не был бы он перводвигателем — рассуждай он по-другому, как Гоголь, и Гоголь его видел насквозь и продолжал поучать и улещивать, видя бесполезность затеи, не в силах остановиться, ни выскочить, ни приструнить взятого в упряжку мерзавца...

«— Да, — сказал Костанжогло отрывисто, точно как бы он сердился на самого Чичикова, — надобно иметь любовь к труду. Без этого ничего нельзя сделать. Надобно полюбить хозяйство, да! ...И не потому, что растут деньги — деньги

деньгами, — но потому, что всё это дело рук твоих; потому что видишь, как ты всему причина, ты творец всего, и от тебя, как от какого-нибудь мага¹, сыплется изобилье и добро на всё. Да где вы найдете мне равное наслажденье? — сказал Костанжогло, и лицо его поднялось кверху, морщины исчезнули. Как царь в день торжественного венчания своего, сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили из его лица. — Да в целом мире не отыщете вы подобного наслажденья! Здесь, именно здесь подражает Богу человек. Бог предоставил себе дело творенья, как высшее всех наслажденье, и требует от человека также, чтобы он был подобным творцом благоденствия вокруг себя».

Ну а Чичиков тоже — следом за Костанжогло, за Гоголем — потянется в боги, в хлысты, поставит капитал и рабочих на возведение лестницы в небо? Поставит, на что угодно поставит — на сахар, на всякую дрянь. Он лоснится от восторга, он глотает слюну, слушая хозяйские речи, отзванивающие ему полновесным, трудолюбивым рублем. Но прижмите ему аппетит, уберите целковый...

«...Как вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду и, чудо, засмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке. Дыбом поднялись волосы на голове колдуна» («Страшная Месть»).

Гоголю не везло с пристяжными. Да и поездки и полеты его были всё по кривой. Он рвался в будущее и, непостижимым путем, давая косяка, кругая, оказывался в хвосте истории. Устремлялся идеалами в прошлое, в патриархальные времена, и выныривал впереди каравана. Как колдун, что, уходя от расплаты, подвигался к ней ближе и ближе, и куда бы ни поворачивал коня, его мчал в противоположную сторону. Как Хома Брут, забивший поленом, как лошадь, прекрасную панночку-ведьму, бежавший в ужасе прочь и неудержимо, кругами, всё возвращавшийся вспять — к своей жертве и смерти. И главное, он заранее знал, что так оно и будет, и чорт его занесет неведомо куда, и ждал, и противился, и, случалось, искал уже сам, как бы дать стрекача, кругая, и неся вперед, но его тянуло назад.

И шире — 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, благодаря чему неудержимая тройка, уносящаяся на наших глазах в безответную даль, заворачивает — вместе с медленным вращением, опрокидыванием всего окоема — и, законно, окажется там, куда мы не гадали заехать, вместе с Гоголем бодрым голосом устремляясь «вперед» и «в дорогу». (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, с могилы, пятясь против движения жизни нашего автора, что авось приведет к основанию ее ближе, вернее — в соответствии с безотчетным ощущением Гоголя как чего-то закругленного, изогнутого, уходящего у нас из-под ног. Ехать не вперед, а на-

¹ Нет, положительно, — магия, колдовство не давали покоя Гоголю!

зад: назад — к рождению, или, как позволил бы я выразить его миссию в мире: вперед — к истокам!)

Ведь немалый конфуз, приключившийся у него с Чичиковым, с этим «пристяжным подлецом», заранее у него же предсказан в истории с пристяжным же конем по прозванию чубарый, которого кучер Селифан учит и понукает, в точности как Гоголь — Чичикова («— Ишь куда ползет!.. У, варвар! Бонапарт ты проклятый!» и т. д.). Камнем преткновения в обоих случаях становится бескорыстное, в поте лица постигаемое, служение ближнему, научившись которому Чичиков объявится в неопознанном качестве спасителя России, чубарый — помчит его бричку на чистом энтузиазме. Едва отправляясь в путь со своими героями, автор как бы знал уже, чем кончится предприятие, и заранее потешался, хотя воспитательная программа, по всей вероятности, еще не сложилась у него в голове, и он высмеивал себя, так сказать, впрок, наперед, на тот неподвиженный казус, когда сам он, за неимением лучшего, возьмется переучивать Чичикова методом Селифана. Чубарый и в ус не дует уже в третьей главе.

Мало кому случалось так попадать впросак, как это угораздило Гоголя в поздних его сочинениях. Его лицо, выжидательно глядящее с этих страниц, старальчески перекашивается и разъезжается по бумаге в старании скоординировать свои черты в устойчивую физиономию. Следить за его гримасами, не укладывающимися в уме, похожими на адскую пляску раздерганных уголовников, настолько тягостно, что, должно быть, поэтому позднего Гоголя предпочитали демонстрировать выборочно, как ряд не идущих в прямую связь эпизодов — Чичиков (сатирический тип), тройка (вера в Россию), руководство помещикам, как управляться с крестьянами (крепостническая реакция), мысли о Пушкине, о русской песне (образец пронизательности), высказывания о царе и о церкви (верх мракобесия), — тогда как все они суть необходимые пристяжные в умоглядной трапедии Гоголя, хотя и тянущие в разные стороны, с тем чтобы охватить бытие целокупно и всесторонне, найдя всякой вещи законную середину и место. Поиски середины, единства в условиях роковой разобщенности и удаленности сопрягаемых звеньев (полиции и религии, морали и хозяйства, церкви и театра, первобытной идиллии и европейского просвещения), попытки восстановить перемирие с опорой на множество точек разбежавшегося по вселенной сознания, вздыхающего по позабытому со времени Гомера и Библии, глобальному равновесию, сулили перекосы и вывихи, сообщавшие всей экспозиции какую-то шутовскую ходульность. Гоголь не гримасничает, но балансирует, ища увязать то, что уже никем не увязывалось и существовало разъединенно, оторванно, впадая неукоснительно в фарс, в гадость и благоглупость, там, где с давней поры недоставало моста.

Скажем, он предлагает, как родного отца, уважать и любить начальников — в память об отцовстве, лежащем в основании дома и общества. Или с искренней верой в мудрую иерархию мира до небес превозносит чиновников, не затрагивающих ничего уже в охладевшем сердце сограждан, кроме мутной тоски по каким-нибудь казенным харчам. Социальные рекомендации Гоголя развиваются, примерно, по схеме жителей города NN, суетившихся вокруг Чичи-

кова с его покупкой несуществующих душ и мифическим именем где-то в Херсонской губернии («Почтмейстер заметил, что Чичикову предстоит священная обязанность, что он может сделаться среди своих крестьян некоторого рода отцом...»; «...Полицеймейстер заметил, что бунта нечего опасаться, что в отвращение его существует власть капитана-исправника, что капитан-исправник хоть сам и не ездит, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз...» и т. д.). Теперь он так же кудахтав, высиживая из Чичикова полезного стране Одиссея или, в «Переписке с друзьями», вальяжно рассуждая об отеческой власти помещика, о достоинствах капитана-исправника. Кажется, Гоголь нарочно подстраивает своему перу ситуации, над которыми недавно смеялся, и ставит себя в положение своих потерпевших героев, закономерно превращаясь в объект общих щелчков и насмешек. (Мог ли он в этих условиях не питать неприязнь к прежним произведениям, мешавшим ему двигаться дальше, уличавшим на каждом слове?) Он всерьез подошел к проблемам, от которых прежде отшучивался, и вдруг — в измененной тональности, в новом, рассудительном стиле — заговорил устами почтмейстера, городничего, Хлестакова, Манилова... (Трудно было нелепее закончить свой жизненный путь!)

Однако наша рука, ловящая его постранично на горчайших противоречиях, растерянно повисает, едва мы допускаем, что автор намеренно пошел под огонь своего вчерашнего смеха и принял в лицо оскорбления, розданные им когда-то другим, вымышленным заместителям. Что поздний Гоголь это не какой-то другой, видоизменившийся или пошатнувшийся, автор, но в точности тот же самый, лишь открывшийся со своей оборотной, теневой стороны (либо вышедший наконец-то на свет из темноты своего прошлого творчества). Что оба антипода как нельзя удачнее уравнивают и дополняют друг друга, складываясь в единую фабулу завершенной судьбы человека, расплатившегося при жизни — во второй половине пути — за вину (или благо) первой своей половины. Что если существует возмездие за писательский грех, то Гоголь уже на земле испытал весь ужас писательского же, по специальности, ада и ушел от нас примиренным, очищенным, расквитавшимся, в то время как у других всё еще впереди...

Все эти темные домыслы, странные начертания не пришли бы, наверное, в голову, если б гоголевские поздние строки — со всей их разящей контрастностью и отрицанием прошлых творений — не ощущались всё же как их естественное закругление, как некая стилистическая и логическая необходимость в развитии его мысли и личности. Если бы, уличая писателя в очевидных натяжках и ляпсусах, мы не заметили вдруг, что они обязательны при такой, как у Гоголя, доскональной постановке вопроса, в подобном охвате и синтезе всех мыслимых измерений. Что автору в колоссальном балансе, не снившемся тогда никакому уже универсалу и верхолазу масштаба, ради увенчания замысла оставался единственный ход, который он не преминул найти, сорвавшись с гармонической вышки в кощунственную карикатуру.

Как, не потеряв равновесия, построить башню до неба? Как, в самом деле, не впадая в комедианство, достичь высшего синтеза Вечности с сегодняшней

суетой, бешено мчащейся тройки с апологией тишины и застоя? Чем пробить средостение между Богом и государством, если не низведением божественных санкций в жилистые руки правительства — царя — губернатора — исправника — и, падая дальше, если уж идти до конца (а Гоголь шел до конца, до буквальная реализации своих метаморфоз и фантазий), — в объятия Держиморды, который ведь тоже недаром мерзнет на законном посту?..

Рискуя прослыть глупцом, если не продажным писакой, Гоголь тянет опасную связь — с земли на небо, с неба — до преисподней. (Что же делать, когда гармония оказалась возможной только в такой вот рискованной и перекошенной форме?..)

«Мы с вами еще не так давно рассуждали о всех должностях, какие ни есть в нашем государстве. Рассматривая каждую в ее законных пределах, мы находили, что они именно то, что им следует быть, все до единой как бы свыше созданы для нас с тем, чтобы отвечать на все потребности нашего государственного быта...» («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». Письмо к гр. А. П. Толстому).

«Все наши должности в их первообразе прекрасны и прямо созданы для земли нашей».

...Чем больше всматриваешься в организм управления губернией, тем более изумляешься мудрости учредителей: слышно, что Сам Бог строил незримо руками государей» («Занимающему важное место»).

Было бы преждевременно тот небесный проспект сплошь свести к изъятию верноподданнического восторга, к гражданскому чревоуещанию и патристическому великодушию автора, отважно перешивающего святительские ризы и нимбы на должностные спины и лысины. Естественно, все власти и ранги в Российском государстве, по Гоголю, все службы и уложения спущены прямо с неба, однако не столько с целью обрадовать земных командиров, сколько подать им зеркало исконного правопорядка, напомнить о первообразном чине и назначении и тем возбудить на подвиг высокого домостроительства. Гоголь взыскует вернуть общество к первоисточнику блаженного единения с Господом в каждой судебной инстанции и притягивает за волосы, с бюрократической жесткостью, к созерцанию священных проекций: в граните Санкт-Петербурга — горнего Иерусалима, в царе, полицейском, помещике — утраченной ипостаси Отца. («Будьте, как боги!» — он шепчет. И корчит рожи...) Не временное, на текущий день, состояние должностей в государстве, но сокрытая в них и завещанная на последний час Теократия трогает Гоголя. На героев своего «Ревизора» он взирает теперь не иначе, как *sub specie aeternitatis*. Поэтому все лица и роли берутся им в должностной расфасовке — не по лицу, по мундиру, по месту, им уготованному от Бога, от века, что больше, ему представляется, соответствует спасительной истине, разумной композиции мира. Он верит, что человечество спохватится еще, загоревшись стать в совершенстве таким, каким должно было быть по первоначальному Плану. Тогда-то и прозвучат все должности и уложения. В противном случае вся история человечества не стоит свеч.

Его абсолютизм радикален и в поисках абсолюта, по русскому обычаю, граничит с нигилизмом. (Поддай ему небо в алмазах, а нет — хоть трава не расти!) Ведь в славословии трону, в истолковании государственных таинств Гоголь пришел к отрицанию всякого не означенного Вышней рукою поста, будь то власть и престол самого Императора.

«Власть государя явленье бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле».

Цензура, понятно, терзалась при виде такого усердия, не брезгающего креститься на шапку городского и вместе с тем, не задумываясь, послать в отставку царя, коль скоро тот не несет божественного подобия. Апостол самодержавия, каким зарекомендовал себя Гоголь, готовил переворот в пользу иного избранника, какого не бывало, какого и ждать забыли уже на святой Руси. За неимением живых образцов в ход пускались рецепты из библейской истории: цари Давид, Соломон. Государю предлагалось достичь требуемой его должностью святости в два приема:

«...Исполнив прежде всё¹, что должен исполнить всякий человек, уподобясь Христу в малейших действиях своей частной жизни, уподобиться сверх того еще Богу-Отцу в верховных действиях, относительно всех людей».

Задача не по плечу человеку. Не по плечу она никому и из князей человеческих с их земными богатствами, обязанностями, страстями. И тем не менее Гоголь ее взваливал на рамена предполагаемому помазаннику в качестве условия самого существования ничем другим не доказанной, не оправданной власти царя, который и на царя не похож, но больше напоминает монаха, истаявшего в постах, кошмарах, галлюцинациях, какого-нибудь иступленного, пророчествующего Савонароллу, взявшегося разыгрывать фарс пришествия на царство Христа. Здесь зреет костер духоборчества, мученичества и еретичества Гоголя; здесь под новым соусом, на сей раз в императорской мантии, прокрадывается к рулю сорвавшаяся в писательстве, сожженная в «Мертвых Душах» фантазия спасти и вознести человечество одним усилием духа, всемирным взрывом мятущегося, истощенного сердца.

«Уже раздаются вопли страданий душевных всего человечества, которым заболел почти каждый из нынешних европейских народов... всякое средство, всякая помощь, придуманная умом, ему груба и не приносит целения. Эти крики усилятся, наконец, до того, что разорвется от жалости и бесчувственное сердце, и сила еще доселе небывалого сострадания вызовет силу другой, еще доселе небывалой любви. Загорится человек любовью ко всему человечеству, такую, какую никогда еще не загорался. Из нас, людей частных, возымет такую любовь во всей силе никто не возможет; она достанется в идеях и в мыслях, а не в деле; могут проникнуться ею вполне одни только те, которым уже постановлено в непременный закон полюбить всех, как одного человека. Всё полюбивши в своем государстве, до единого человека всякого сословия и звания, и обративши всё, что ни есть в нем, как бы в собственное тело свое, возболев духом о всех, скорбя, рыдая, молясь и день и ночь о страждущем народе своем, государь приобретает тот всемогущий голос любви, который один только может быть доступен

¹ Как если бы то позволялось христианским понятием!

разболевшемуся человечеству, и которого прикосновение будет не жестко его ранам, который один может только внести примирение во все сословия и обратить в стройный оркестр государство. Там только исцелится вполне народ, где постигнет монарх высшее значение свое — быть образом Того на земле, Который Сам есть любовь» («О лиризме наших поэтов». Письмо к В. А. Жуковскому, 1846 г.).

Но где же он, этот аскет, день и ночь проводящий в молитве за вверенное ему человечество? Где венценосец, чья власть заключена в отречении, в жертве, ради счастья всех до единого, неподведомственная уже земным измерениям? Нельзя допустить, чтобы он не был предусмотрен в проекте, чтобы на королевстве не достало вдруг короля! («Не может статься, чтобы не было короля. Государство не может быть без короля. Король есть, да только он где-нибудь находится в неизвестности».) Неужто в отдаленной примете никто не являлся писателю, рассказывающему о странном Монархе так внятно и близко к сердцу, что вот-вот он, мнится, откроется в своем инкогнито!

«Год 2000 апреля 43 числа.

Сегодняшний день — есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. ...Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осенило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. ...Теперь передо мной всё открыто. Теперь я вижу всё как на ладони...» («Записки Сумасшедшего», 1834 г.).

Знакомый почерк. Гоголю тоже как-то вдруг всё стало ясно. Во всё он вникает, обо всем рассуждает, как власть имеющий. В 1848 г. историк Погодин записал в своем дневнике:

«Православие и самодержавие у меня в доме: Гоголь служил всеобщую, — неужели для восшествия на престол?»

Мог бы — и на престол. Иного, более близкого, соответственно его мерке наследника — не сыскать. Среди современников Гоголя мы можем указать лишь одну кандидатуру на предложенное им поприще — Гоголя. Как это с ним часто случалось, «Записки Сумасшедшего» служили черновиком для более разработанной поздней фантазмагии. На Поприщине Гоголь примеривал собственную корону: идет!

Нет, дело не в сумасшествии. Царственные замашки писателя, его высокомерие тоже пока не в счет. Существеннее другое открытие: «я узнал, — говорит Поприщин, — что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями». Это он писал о себе. Его Испания тоже находилась при нем, под перьями, и вынашивала Монарха на будущие свершения. Разношерстные облики Гоголя — чиновника, отшельника, государя, писателя (не считая уже его персонажей) — были выходцами оттуда, из внутренней империи автора. Какое то было громадное и населенное государство! Отсюда же и в писательской мании Гоголь похож на царя, который в свой черед явственно уподобляется Гоголю. Последний в роли писателя также, мы знаем, точил зубы на должность помазанника, верховного миротворца, раскрывшего, молясь и рыдая, объятия всему человечеству, пожертвовавшего собою, писательством, ради возлюбленных чад, поставившего в закон и в немыслимую, титаническую, противную христи-

анским обычаям амбицию — «стать христианином во всем смысле этого слова», после чего произвести нечто сверхъестественно-мощное...

«Чище горного снега и светлей неба должна быть душа моя, и тогда только я приду в силы начать подвиги и великое поприще, тогда только разрешится загадка моего существования» (В. А. Жуковскому, 26 июня 1842 г.).

Так собирается с силами Гоголь-писатель «чище горного снега» — вровень с Самим Творцом! Короче, в идеальном Монархе, как тот ему рисовался, нам рисуется Гоголь во весь исполинский рост, с маниакальной задачей и страстью к неземному владычеству, с жадной святости столь безмерной, что в ней времена-ми мелькает словно что-то испорченное.

Но кто б ни процвел на троне гоголевской всемирной империи, его облик и роль говорят безусловно о передаче прерогатив в государстве светской властью духовному пастырю. В царское место действует Первосвященник, чье ослепшее в слезном постриге, утопшее в Отчем лоне лицо поднимает со дна морского тень Великого Инквизитора, смутный отзыв Крестовых походов, дозорных и часовых Ватикана. Примечательно, что в исторических экскурсах папство неизменно встречало оправдание и одобрение Гоголя, преданного православным догматам, но влекущегося неодолимо к теократическому правительству, к полномочному и централизованному образу религиозного руководства народами. В сущности, и на российском престоле он затеял не что иное, как замену Самодержца некоторым аналогом Папы.

Нельзя не заметить, однако, что оцерковленное государство соблюдает в устремлении к небу казарменный порядок. Пусть монархия планомерно там проваливалась в монашество; церковь для компенсации давала крен в бюрократию. Слишком тесные контакты политической власти с религией обязывали расплачиваться либо урезыванием принадлежностей Кесаря, от которых ничего не осталось, кроме голого милосердия, либо соскальзыванием Царства Божия в аккуратную канцелярию. Автор попеременно оказывался то восторженным идеалистом, то чересчур уж битым циником. Цари у него курятся ладаном; попы воняют конским потом; писатель едет в департамент; помещик смотрит исподлобья косолапым Пантократором. (Прекраснее утопию трудно представить, чудовищнее невозможно придумать!) Божество, внедренное Гоголем в плоть и кровь мирского общества, то с одного, то с другого бока кажет рогатую голову. Не нарочно, но иного, очевидно, не добиться там, где небо соединилось и поменялось местами с землей. Святотатство начиналось, едва лишь автор попытался примирить святыню с опытом повседневного существования — с тем чтобы не в одной молитве, а до последней копейки жить и действовать по-христиански: торговать, судить, наказывать, промышленять и богатеть во Христе, всюду, в каждое дело подмешивая, как колесную мазь, Писание.¹

¹ По-христиански жить нельзя, по-христиански можно лишь умереть, — этот вздох христианской души может показаться кощунственным, противоестественным парадоксом, нарушающим ясные заповеди христианского жития, и тем не менее он отвечает его внутренней сути и муке, внежизненному, неземному ядру, предполагающему в мирском и природном смысле не жизнь, но прекращение жизни и

Не оттого, что был он нетверд в православном вероучении, но из ревностной религиозности, жаждущей обеспечить веру всем наличным естеством и составом, слово — делом, небо — местом в каждом доме во всякий час, — Гоголь по временам ввергался в неявный и невольный раскол. Помимо сладостных воспоминаний о величии средневековой Европы под началом Святого Отца, в его концепциях просвечивают подобию толстовства, хлыстовства и других сектантских утопий, воодушевленных той же идеей воссоединения Бога с обществом. В православном облачении Гоголь по-своему выразил очень широкую и разветвленную на Руси стихию мистического прожектерства.

В 1804 г. государю неким камергером Еленским направлена была записка — «Известие, на чем скопчество утверждается». Записка содержала ряд параграфов делового свойства. В учреждениях Российской Империи предлагалось отныне ввести государственную должность пророков, своевременно возвещающих волю Святого Духа правительству. Себя Еленский по библейской канве, в числе 12-ти пророков, оставлял при главном командовании. Особых про-

сознающему сверхприродность и неподвластность человеческим силам того, что возможно одному Богу, давшему эти заповеди, с тем чтобы исполняющий их не принадлежал уже себе, человеку, ни собственной воле, ни жизни, ни личности в их обычном наполнении. Попытки исполнить всё заповеданное, не умерев в житейском значении, таят соблазн обожествления собственной своекорыстной способности, то есть разрыв с христианским сознанием, либо насильственное его приноравливание к доводам разума, практической выгоды, к общественным и естественным стимулам. Всё это в завершённом виде пережил и исполнил Толстой, проделавший путь отчасти схожий с умозрительным развитием Гоголя. Спор Толстого с православием начался как раз с попытки самосильно претворить в дело жизни Нагорную проповедь, когда его дерзания встретили непонятное равнодушие церкви, упрямо, словно по инерции, разделяющей небо и землю, веру и дело, святынню и жизнь.

«Богословские объяснения о том, что изречения Нагорной проповеди суть указания того совершенства, к которому должен стремиться человек, но что надший человек — весь в грехе и своими силами не может достигнуть этого совершенства, что спасенье человека в вере, молитве и благодати, — объяснения эти не удовлетворяли меня...»

...Читая эти правила (Нагорной проповеди), на меня находила всегда радостная уверенность, что я могу сейчас, с этого часа, сделать всё это. И я хотел и пытался делать это; но как только я испытывал борьбу при исполнении, я невольно вспоминал учение церкви о том, что человек слаб и не может сам сделать этого, и ослабевал.

Мне говорили: надо верить и молиться...

Но и разум и опыт показывали мне, что средство это недействительно. Мне всё казалось, что действительны могут быть только мои усилия исполнять учение Христа» («В чем моя вера?»).

Не забавно ли; начав с максимальных прав на Евангелие, Толстой закончил, по существу, минимальным его принятием. Нагорную проповедь он переделал на посильный человеку размер и решительно отказался от крайностей и безрассудств христианства, несовместных с его проповедыванием рациональной и естественной этики. Не заносясь так далеко, как Толстой, в переработывании Евангелия, Гоголь остался в общепринятых рамках церковности и государственности. Тем кошмарнее натяжки, какими он вынужден пробавляться, фантастичнее и пародийнее выдвинутая им композиция. Но Гоголю, нужно помнить, труднее, чем Толстому, который попросту отбрасывал противоречащие его этике звенья — церковь, религию и государство, тогда как Гоголь считал обязательным привести их в согласование.

С другой стороны, если богоборческий опыт Толстого мог бы служить предостережением Гоголю, то последний в карикатуре ставит под законный вопрос некоторые из идей Достоевского. Тот, известно, в укор и в обход римско-католической церкви, обратившейся в государство, звал к православному обращению самого государства в церковь. Казалось, земная власть, достигшая церковной соборности, утратит звериный образ — в предвверение Царства Божия. Гоголь с его жестоким примером оцерковленной государственности заставляет усомниться в благодетельности слияния светской и духовной сторон — независимо, с какой стороны начиналось бы обращение.

роков намечалось поставить на военные корабли, еще не знавшие радиосвязи, — дабы «командиру совет предлагать гласом небесным, как к сражению, так и во всех случаях». Словом, перед нами проект духовного оснащения войска и власти — самый прямой и широкий контакт земной и небесной администрации.

Служи камергер Еленский позднее, он мог бы на пророческий пост предложить правительству — Гоголя. У того вырисовывалось что-то похожее в непосредственном общении с небом, и он пенял своей доброй знакомой губернаторше в Калуге — отчего не позаботилась та найти ему должное применение на подведомственной ей территории:

«Ведь вы позабыли, что я могу и помолиться, молитва моя может достигнуть и до Бога, Бог может послать уму моему вразумение, а ум, вразумленный Богом, может сделать кое-что получше того ума, который не вразумлен Им» («Что такое губернаторша». Письмо к А. О. Смирновой, 1846 г.).

Что сравнится с такой пронизательностью? Разве что беспардонность нажима, намекавшая, с кем губернаторша имеет честь переписываться. Интонация так прозрачна, что так и видишь за ласковой фразой воздетый перст, потупленный взор и собранный в розочку ротик. Алло! Гоголь у провода!..

И всё же не ересью страшен он в эти часы, не падким на прорицания и умственное распутство радением. Пошлостью, прущей по всем трубам и проводам, густопсовой, хронической пошлостью травит себя безвозвратно и раздавливает Гоголь. Будто не Гоголь это, а Иудушка Головлев, пристроившись застойным шпионом, перемывает косточки Господу и нашептывает на ушко полученные им свыше инструкции. Но у того хоть одно пустословие на языке, вошедшее в привычку вранье, а этот воистину верует и искренно, от полноты озарения, от чистой, как голубица, души усердствует в своем кровопивстве, и слушать его наставления вдвойне тошнее.

«Собери прежде всего мужиков и объясни им, что такое ты, и что такое они. Что помещик ты над ними не потому, чтобы тебе хотелось повелевать и быть помещиком, но потому, что ты уже есть помещик, что ты родился помещиком, что взыщет с тебя Бог, если б ты променял это званье на другое, потому что всяк должен служить Богу на своем месте... И покажи это им тут же в Евангелии, чтобы они все это видели до единого. Потом скажи им, что заставляешь их трудиться и работать вовсе не потому, чтобы нужны были тебе деньги на твои удовольствия, и в доказательство тут же сожги пред ними ассигнации...¹

Мужика не бей. Съездить его в рожу еще не большое искусство... Но умей пронять его хорошенько словом...

Заведи, чтобы священник обедал с тобою всякой день... А самое главное — бери с собою священника повсюду, где ни бываешь на работах, чтобы сначала он был при тебе в качестве помощника, чтобы он видел самолично всю проделку твою с мужиками» («Русский помещик». Письмо к Б. Н. Б.....му, 1846 г.).

¹ Ассигнации жгутся единственно с пропагандистскими целями. «Разбогатеешь ты как Крез», — утешает он тотчас помещика, демонстрирующего свое бескорыстие.

Ведь это же надо развить змеиную инициативу и сметливость — так прямо, без тени смущения, священника приспособить к проделке, чтобы хорошенько пронять! Тем более, что духовенство, в согласии с православной традицией, прекрасно подхваченной им и развитой на соседних страницах, уже одеждой своей как бы отделено от земли и поставлено вне мира сего, наподобие иконы, — «чтобы слышали беспрестанно, что они — как бы другие и высшие люди». И той же иконой Гоголь размахивается горшки покрывать, проча долгогривого беса барину в комиссары!..

Впрочем, нарушения смысла, нравственного такта, порядочности его уже не тревожили, перекрытые перспективой практического претворения в жизнь замысленной всеобщей гармонии. Ради нее он охотно шел уже на подлог действительности и религии, рубя напрямик, что награда сопутствует всегда добродетели, что богатый, по народной примете, значит неизменно — и честный («И в которую деревню заглянула только христианская жизнь, там мужики лопатами гребут серебро»), что судопроизводство в России «могло бы исполняться лучше, нежели во всех других государствах, потому что из всех народов только в одном русском заронилась эта верная мысль, что нет человека правого и что прав один только Бог» (то есть — мысль, как раз исключаящая земное правосудие: «где суд — там и неправда», как значитесь в русской пословице). Уж очень ему хотелось, чтобы всё у нас в государстве было в точности как в раю.

А между тем перед ним простиралось поле неподдельного опыта человеческого единения с Богом в самой отдаленной инстанции падшего бытия, как и — православной церковности, сходящей в непролазную тьму и там, из ада, сияющей негасимым иконостасом. Только тот опыт и образ лежали не на путях уравнивания, но крайнего, напротив, раздела мирского и духовного поприща.

«Знаете ли, что на днях случилось со мной? — рассказывал Гоголь в конце жизненного пути. — Я поздно шел по глухому переулку, в отдаленной части города: из нижнего этажа одного грязного дома раздавалось духовное пение. Окна были открыты, но завешены легкими кисейными занавесками, какими обыкновенно завешиваются окна в таких домах. Я остановился, заглянул в одно окно и увидел страшное зрелище! Шесть или семь молодых женщин, которых постыдное ремесло сейчас можно было узнать по белилам и румянам, покрывающим их лица, опухлые, изношенные, да еще одна толстая старуха отвратительной наружности, усердно молились Богу перед иконой, поставленной в углу на шатком столике. Маленькая комната, своим убранством напоминающая все комнаты в таких приютах, была сильно освещена несколькими свечами. Священник в облачении служил всенощную, дьякон с причтом пел стихиры. Развратницы усердно клали поклоны. Более четверти часа простоял я у окна... На улице никого не было, и я помолился вместе с ними, дождавшись конца всенощной. Страшно, очень страшно, — продолжал Гоголь, — эта комната в беспорядке, имеющая свой особенный вид, свой особенный воздух, эти раскрашенные развратные куклы, эта толстая старуха, и тут же — образа, священник, евангелие и духовное пение! Не правда ли, что всё это очень страшно?» (Л. И. Арнольди «Мое знакомство с Гоголем»).

Зачем же сцена, напугавшая Гоголя, отрадна нашим очам? Как будто после долгих скитаний по исправительным заведениям вы попадаете в храм. И городская окраина, и уличные чучела, и отвратительная старуха, и шаткий столик в углу, и сам писатель, потаенно вздыхающий и, несмотря ни на что, молящийся у них под окном, — всё согрето и окутано небом, сошедшим наполнить собою эту пошлую обстановку, которая придает этой церковке еще большую сокровенность и как бы олицетворяет склоненную в последнем не достоинстве землю...

Если же посмотреть на нее больше глазами Гоголя, сцена словно сошла с «Невского проспекта», и не потому ли она так задела по нервам писателя, скопированная действительностью, как это случается иногда в истории литературных созданий, как бы в назидание автору, ставшему жертвой своей же, слишком уж яркой фантазии. Словно это не Гоголь, а робкий художник Пискарев смотрит в окно таинственного притона, в мучительном разладе с существенностью грезя о превращении непотребной феи в мадонну. Или это молодость, туманное прошлое автора, сжалившись над ним, пригласили разделить духовную трапезу?..

Но Гоголь был уж не тот. Перешагнув через труп Пискарева, он видел сны наяву иного сорта. Грезы его не устраивали. Он как бы очерствел, закалился в борьбе с существенностью и заворачивал ее к идеалу силами религии, бойко покрикивая, имея рецепт в кармане действенного исправления по лучшему образцу.

Нет, он не мог довольствоваться вздохами из глубины преисподней; его угнетали контрасты пошлой обстановки с церковностью, казалось, не замечавшей, с кем она стоит всенощную; страшил этот низкий уровень соприкосновения с небом; он требовал подтверждения делом и бился над восхождением к Богу жизненным, законным путем; он правил лестницу...¹

Странно. Там, в загаженной комнате, падшие причастны к мистерии. Пошлость улетучивается, выветривается в окно. Священник ни к чему не причастен, занятый богослужением. Писатель, утратив на миг презрительное свое превосходство, как маленький, на равных с блудницами, захвачен святыней и тайной.

Здесь же, в исправительных письмах, кажется, не осталось строки, где бы Гоголь не покропил предварительно церковной водицей во избежание ошибок.

¹ Лестница, проходя через все мирозерцание Гоголя, представлена, в частности, формой должностных ступеней и инстанций, по которым твердой поступью общество устремляется к тождеству с Царством Небесным. Даже любовь у него передается по служебным ступенькам, составляющим лестницу космической пирамиды.

«Она (любовь) должна быть передаваема по начальству, и всякий начальник, как только заметит ее устремление к себе, должен в ту же минуту обращать ее к постановленному над ним высшему начальству, чтобы таким образом добралась она до своего законного источника и передал бы ее торжественно в виду всех всеми любимый царь Самому Богу» («Занимающему важное место»).

Очередная проделка автора «Переписки с друзьями» режет сердце специальной, замысловатой вульгарностью плана, хохочущей глухотой к гармоническому строю вселенной. Но Гоголь — сама земля в ее закосневшей существенности, в грубой коросте властей, помещичьих имений, губерний — лезет в небо, стеная Гоголем: «Лестницу, поскорее, давай лестницу!» (его последние слова перед смертью).

Но те же богослужебные тексты, иконы и песнопения вылились в вульгарные сделки, в извозчицье понукание. Священник причастен к помещику, опошлен в земном ремесле. Писатель не унижается до единения с падшими в ночной, невидной молитве, но занят организацией райских парников по России. Из грешников он вышел в начальники, из мечтателей в практики. Из Пискаревых перерос в Головлевы.

Трудно исчислить ущерб, причиненный «Перепиской с друзьями» нравственной репутации и вероисповеданию автора. Книга надолго вошла в список документов компрометирующего свойства. Ее доказательства в пользу христианского воспитания могли скорее отвадить, нежели наставить читателей. Причем, поскольку автор проявился в ней в новом облике, в ненаблюдавшемся ранее качестве религиозного моралиста и снял с себя писательский сан, все обвинения падали на церковь и вероучение, вовлекшие его, рисовалось, в нечестное предприятие. За «Переписку с друзьями» расплачиваться приходилось друзьям, дурно повлиявшим на растаявшего писателя. Подтвердились худшие из высказанных в ней опасений по поводу неумелого и поспешного проповедования:

«Не столько зла произвели сами безбожники, сколько произвели зла лицемерные или даже, просто, неприготовленные проповедатели Бога, державшие произносить имя Его неосвященными устами» («О том, что такое слово»).

Мог ли автор, однако, лучше подготовиться к делу, явившему — именно в силу безответственных сближений, кривляний, фатального попадания пальцем в небо, ногами в капкан — единственную в своем роде попытку наново написать «Домострой» и поднести современникам как настольное руководство? Виновны не отдельные неудачные фразы, которые он мог бы исправить, если бы не так торопился, виновен неисправимый, ошеломляющий жанр этой книги, рискнувший объясняться с читателем по всем вопросам подряд, чреватый шаржем. Провал ее, как и скрытая в ней терзающая притягательность, заключались не в религиозной настроенности как таковой, но в общем своде домашних и сакральных забот, в претензии восстановить и упрочить кодекс Древней Руси на базе распадающегося на части настоящего, откуда и проистекают все ляпсусы, и чем привлекает она в своей натуральной, кричащей безграмотности и несуразности. Вот отчего на пути дальнейшего совершенствования, в ужасе от произведенного на всех впечатления отрекшись от нее, Гоголь тем не менее бессилён был с ней развязаться, и, отрекаясь, выгораживал, и лстыл себя жалкой надеждой, что еще перечтут по несколько раз и оценят.

«Не нужно, чтобы эта книга была заброшена. Как она ни исполнена недостатков, но она печаталась не для впечатлений минутных. Ее нужно перечитать несколько раз не только тем, которые ее совсем не поняли, но даже и тем, которые поняли ее лучше других. Там есть несколько душевных тайн, которые не вдруг постигаются» (Письмо к А. О. Россету, 15 апреля 1847 г.).

«...Есть также в ней много того, что не скоро может быть доступно всем» («Авторская Исповедь»).

Загадочное создание сопровождало его как тень и было последним напутствием, с которым сошел он в могилу и оттуда еще продолжал той же книгой дразнить и отпугивать. Помимо надежд и потребностей, связывающих ее появление с творческим бесплодием Гоголя, намеревавшегося «Перепиской с друзьями» поправить свои пошатнувшиеся дела, заткнуть дыру, образованную «Мертвыми Душами», которые не желали писаться и требовали, как выяснилось, больших подсобных работ, а то и, на худой конец, какой-нибудь замены в виде на скорую руку составленного проспекта, который бы предусматривал все нужды и тяжбы, все классы и бразды в государстве, — существовала иная, широкая необходимость, не позволявшая забыть эту книгу, ни зачеркнуть ее в процессе духовного роста, ни просто повременить с ее скандальным изданием, куда автор довоспитывается и лучше подготовится к проповеди. Сама непригодность Гоголя в написании и выпуске книги являлась следствием крайнего, безвыходного положения, которым она диктовалась и которое, отразившись на строе и образе мыслей, многое в ней проясняет, и если не оправдывает, то несколько смягчает, удары, нанесенные ее составителем в сознании конца, в опережение близкой, личной и всечеловеческой, гибели.

«Переписка с друзьями» — книга тотальная, книга окончательная, книга апокалиптическая. И если по материалу и жанру она сходит за «Домострой» (со времени которого еще никто столь авторитетно не рассуждал у нас, как хозяйствовать по-христиански, и не связывал так плотно религию с практическим бытом и дрязгом), то это потому, что Россия мнится последним оплотом в космической катастрофе, своего рода блиндажом, где Гоголь еще надеется отсидеться и продержаться до спасительного Пришествия, приведя домашний очаг в состояние предсмертной готовности. Весь старосветский хлам, которым он второпях баррикадирует окна и двери, вся вопиющая косность и пошлость, брошенные в бой в качестве последних резервов, перемещенных из глубокой провинции на передний край огня, утрачивают в такой ситуации характер самодовольного умствования, расчетливого деячества и свидетельствуют скорее об отчаянности момента и размерах постигшего автора и его нравственное достояние бедствия. Апокалипсис и Домострой — две стороны гоголевской «Переписки с друзьями», причем первая обуславливает и подогревает вторую, создавая в произведении душевный и исторический фон, вне которого эта книга немислима и звучит оскорбительным вызовом даже собственным принципам автора и его добрым резонам.

Местами этот фон прорывается непосредственно в текст. Тогда-то всё объясняется, тогда-то мы постигаем, почему так беспощадно, навязчиво обращался он в проповедника. Вдруг всё, что снилось ему таким фундаментальным, солидным, теряет прочность, устойчивость, и девятнадцатое столетие, исполненное апломба, разражается сценами последнего дня Помпеи. Живые картины потопа, обвала, землетрясения оказываются средой, питающей реляции Гоголя. Сам дьявол, без маски, в открытую, сходит в мир — в образе человеческой гордости своим досужим умом. Тогда-то по-иному прочитывается и делается понятнее нарочитая неказистость, дураковатость сочинения Гоголя, написанного

как бы в укор болезненному самолюбию века — «боязни каждого прослыть дураком», чужающегося теорий, идей, учености, цивилизованности, взошедшего откровенно на доморощенном, неотесанном опыте, на вытаращенном в глаза простофильстве. Гоголь как будто нарочно влачится мыслью по кочкам на уровне отсталой Руси, которая хотя и разваливается, но всё же противостоит безмерному развалу Европы и потому подлежит мобилизации по должностям, то есть по устойчивым признакам, которые наиболее внятно сулили бы смятенному миру родительскую стабильность. В условиях разброда, разлада упования возлагались на самые застойные формы; их возрождение к жизни, по Гоголю, знаменовало прогресс; но возбудить их, он видел, возможно лишь под угрозой неотвратимой опасности, лишавшей последних надежд и вместе служившей трамплином в качании авторской веры от ужаса смерти к чуду посмертного воскресения. Гоголь возводит здание прочного миропорядка на самом остром и гибельном переживании кризиса. (И в этом пункте, по-видимому, он глубже и чище всего следовал голосу христианского благовеста.)

Характер его предчувствий и образ, если можно так выразиться, пережитого им откровения доподлинно воспроизводит стихотворение Пушкина «Странник» (1835 г.), которому Гоголь приписывал значение итоговой исповеди умнейшего, главенствующего поэта России. Зная его всегдашнее расположение к Пушкину, следует тем внимательнее прислушаться к тому, что даже у Пушкина выделил он в особую статью, граничащую уже, очевидно, с высшими достижениями.

«В последнее время, — оценивал он эволюцию Пушкина, — набрался он много русской жизни и говорил обо всем так метко и умно, что хоть записывай всякое слово: оно стоило его лучших стихов; но еще замечательней было то, что строилось внутри самой души его и готовилось осветить перед ним еще больше жизнь. Отголоски этого слышны в изданном уже по смерти его стихотвореньи, в котором звуками, почти апокалиптическими, изображен побег из города, обреченного гибели, и часть его собственного душевного состояния. Много готовилось России добра в этом человеке...» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846 г.).

В контексте там же преподанных уроков русской словесности, обязывающих отныне равняться не пушкинским уже, но всецело евангельским образцам, стоявшему особняком стихотворению Пушкина «Странник» отводится роль, надо думать, связующего звена между литературным наследием и будущим русской культуры. В психологическом развитии Гоголя оно служило мостом, отправною точкой и местом встречи с Пушкиным — на новой уже, обращенной к религиозному руководству основе. В этом смысле стихотворение «Странник», повествующее о том, что сам испытал он тогда как личное потрясение, совпало с переломным моментом в духовной биографии Гоголя. Отсюда, можно считать, вторично открывается Гоголь — другой половины творчества, последнего десятилетия жизни. С того, чем Пушкин закончил, Гоголь намеревался начать.¹

¹ Другим созвучным ему явлением современной поэзии было, тоже исполненное в апокалиптическом духе, «Землетрясение» Языкова (1844 г.). Гоголь его называл лучшим русским

*Однажды странствуя среди долины дикой,
Незаметно был объят я скорбью великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.
Потупя голову, в тоске ломая руки,
Я в воплях изливал души пронзенной муки
И горько повторял, метаясь, как больной:
«Что делать буду я? что станется со мной?»*

*И так я, сетуя, в свой дом пришел обратно.
Уныние мое всем было непонятно.
При детях и жене сначала я был тих
И мысли мрачные хотел таить от них;
Но скорбь час от часу меня стесняла боле;
И сердце, наконец, раскрыл я поневоле.*

*«О горе, горе нам! Вы, дети, ты, жена! —
Сказал я, — ведайте: моя душа полна
Тоской и ужасом; мучительное бремя
Тягчит меня. Идет! уж близко, близко время:
Наш город пламени и ветрам обречен;
Он в угли и золу вдруг будет обращен,
И мы погибнем все, коль не успеем вскоре
Обрести убежище; а где? о горе, горе!»*

Пушкинский «Странник» во многом способен помочь не то чтобы понять, но живее вообразить странное состояние Гоголя, чья скорбь, несмотря на по-

стихотворением. Основываясь на этом примере, он предлагал Языкову свой собственный ключ и курс, закваску «Переписки с друзьями» и планов на «Мертвые Души» (ужас конца, идея спасения души и земли совокупными силами, поиски прочности за счет подключения к современным условиям домостроевского быта и Библии, наконец установка на мощный, пророческий напор и восторг — в предположении ответного душевного переворота в читателе).

«Перечитывая строго Библию, набирайся русской старины и, при свете их, приглядывайся к нынешнему времени.

...Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку... Завопи воплем и выставь ему ведьму старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердье, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома „Мертвых Душ“!» («Предметы для лирического поэта в нынешнее время». Два письма к Н. М. Языкову, 1844 г.).

«Странник» Пушкина и «Землетрясение» Языкова, отвечая умонастроению Гоголя, служат виднейшей вехой у него на пути как свидетельство пережитого кризиса и рисуют в эскизе грядущее, как оно мыслилось им в перспективе близкой кончины и космических катаклизмов.

пытка ее обосновать, носит в зародыше столь же безотчетный характер, противореча доводам опыта, нормального взгляда на вещи, отчего ее тяжесть, не поддающаяся разумению, лишь возрастает, становится неутешной, бесконечной и грозит подавить в человеке всякое иное, постороннее ей помышление. Кажется, человек не владеет собой, позванный в свидетели недоступной нашим глазам реальности, которая приковывает и забирает его без остатка, обращая в свой приватный сосуд и оракул. Тот, кому приходилось в жизни встречать подобных пророков, мог бы подтвердить наличие в их бессвязных речах силы, удостоверяющей себя с такой непреложностью, что сама действительность — решишь она опровергать их — не выдержит и смутится перед зрелищем более веским и убедительным во всех отношениях, чем всё, что ей удастся измыслить и воспроизвести. При всем том веру их в подлинность своих слов вы не спутаєте никогда ни с натиском демагога, ни с жаром фанатика, которые исходят из своих убеждений и требований, тогда как пророк, достаточно взглянуть на него, себе не принадлежит, от себя не зависит и даже пугает этим отсутствием личного элемента, собственной заинтересованности в том, о чем он глаголет и что выступает как высшая очевидность. В конце концов, не так уж важно, если события, ему открывшиеся, не произойдут, или произойдут не так, как предсказывалось. Он может ошибаться в подробностях, видя истину сквозь слишком толстое, скажем так, стекло своей несовершенной природы, деформирующее точные контуры, смещающее предметы, может быть, на тысячи миль. Всё это мелочи. Важно, что связь — и притом прямая — с истиной налицо, явленная с постоянством, которое говорит за себя и не нуждается в доказательствах, ни в каких-то второстепенных, сомнительных подтверждениях фактами. В стихотворении Пушкина, и это схватывается нами мгновенно, не требуя уточнений, совершенно не существенно, сторит ли город до тла на самом деле уже в ближайшие дни, или, может быть, всё это случится через тысячи лет, вместе с гибелью мира, или, что еще вероятнее, речь здесь идет о том, что человек — смертен. При удобном случае, кстати, странник так и разъясняет эту последнюю версию своих стенаний, словно позабывая про город, обреченный огню, — пораженный другой стороной этого же видения.

*Он тихо поднял взор — и спросил меня,
О чем, бродя один, так горько плачу я?
И я в ответ ему: «Познай мой жребий злобный:
Я осужден на смерть и позван в суд загробный —
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит».*

Смерть, увиденная реально, не в форме отвлеченности, которая, нас удручая, не мешает нам, в общем, спокойно существовать, минуя ее сознанием, как бы полузакрывая глаза на ее черты и последствия, откладывая встречу с ней в неопределенную, безопасную даль, снимающую тяжесть удара, подана здесь

как открытие истинных размеров потери, лишаящее человека привычки и способности жить, зная об уготованной всему живущему участи, что, с несущественным расхождением в месте и времени, настигнет, подобно казни, каждого на земле и роднится с мировой катастрофой, придвинутая вплотную, преследующая неотступно провидца, к законному негодованию его нормальных собратьев.

*Побег мой произвел в семье моей тревогу,
И дети и жена кричали мне с порогу,
Чтоб воротился я скорее. Крики их
На площадь привлекли приятелей моих;
Один бранил меня, другой моей супруге
Советы подавал, иной жалел о друге,
Кто поносил меня, кто на смех подымал,
Кто силой воротить соседям предлагал...*

Такие же толки и критики сопровождали «Переписку с друзьями», поставившую под сомнение самый рассудок автора. Равный успех имели бы все наши домогательства задним числом удержать и образумить Гоголя. Ему заказан путь назад, к семейному счастью естественного обладания жизнью в кругу привычных занятий, когда он видит воочию их гибельность, бесполезность, не в состоянии выразить и довести до близких своих дарованное ему ясновидение. И так же, как в стихотворении Пушкина, реальное осознание смерти перерастает у Гоголя в проекцию всеобщей истории. В пространном теле цветущего, смеющегося человечества он различает следы увечья и омертвения. Еще при жизни зрит он себя погребенным в мире, уподобленном громадному кладбищу. Кажется, самый воздух полнился для него трупным смрадом и холодом. «И непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь... Всё глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» Ситуация летаргии перекидывается на равнины Европы, Палестины, России, по которым он колесит, окоченевший, забитый в гроб своей изнемогшей, почти бесчувственной плоти, уже подающей признаки начавшегося разложения, в экипаж, где, укутавшись, он притворяется спящим во избежание речи с досужими пассажирами, в тягостное одиночество комнаты, вечным постояльцем и пугалом чужих квартир, городов, семей, пансионеров, где в обмороке, пересиливаясь, он пытается еще что-то писать, молясь о чуде, о ниспослании лестницы с неба — лестницы вдохновения — лестницы поэтапного нравственного восхождения — лестницы должностных ступеней, государственной пирамиды — лестницы пасхального звона и воскресения — лестницы обыкновенной, деревянной, веревочной, какую, он молит, спустят в могильную яму, куда его наконец всё же закопают живым. (Господи, как правильно, но как это все-таки страшно, невыносимо страшно, что Гоголя закопали живым!)

— *Лестницу, поскорей, давай лестницу!*

«Бог весть, может быть... уже готова сброситься с небес нам лестница и протянуться рука, помогающая взлететь по ней» («Светлое Воскресенье»).

Мольбой о лестнице заканчивается его книга, заканчивается Гоголь, через шесть лет, умирая, прокричавший те же слова с такой пронзительностью, что отзвук их разнесся далеко и слышался долго, уже из-под земли... Но молился он не за одного себя, вкладывая в небесную лестницу много, слишком много земных надежд, отчего его последняя книга вылилась в собрание писем, «выбранных мест», предусматривающих всевозможные нужды и аспекты человеческого существования, построенные, однако, в аспекте единой и всемирной нужды — в лестнице, в спасении. В отличие от пушкинского странника, Гоголь пожелал совместить акцию спасения души своей со спасением земли и не нашел утешения в какой-нибудь тихой обители, куда обычно приводила дорога подобных ему беглецов. Его молитвы звучат приказом о всеобщей мобилизации, шепот исповеди нарушается залпом воззваний, в хрипе умирающего раздаются ноты набата, властного окрика, патриотического гимна — какофония тотальной войны. Так не пишутся книги — так отстреливаются. Нестерпимое чувство фальши, которое охватывает, когда читаешь иные его бравады, умеряет сознание конца, перед лицом которого они произносятся. Имя Спасителя — с чиновническим мундиром соединяет рука утопающего, которая хватается и за соломинку. Мирским делам и сословиям, даже просто психологии и физиономии людей Гоголь придает боевую, предсмертную стойкость и выправку — духовных чинов и воинских званий. Настал час!

«На корабле своей должности, службы должен теперь всяк из нас выноситься из омута, глядя на Кормщика Небесного. Кто даже и не в службе, тот должен теперь же вступить на службу и ухватиться за свою должность, как утопающий хватается за доску, без чего не спасется никому. 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...» («Страхи и ужасы России»).

Апелляция к национальному чувству и долгу, к традициям воинской доблести, всенародного ополчения, которое в годину бедствий, как во времена Бонапарта или Минина и Пожарского, способно перевернуть одним махом характер нации, возбудив в нем глубинные, богатырские запасы добра, вводит в нравственно-религиозную проповедь Гоголя героическую струну и ставит его в положение народного вождя и трибуна. Вульгарность иных демаршей, солдатская прямота и короткость распеканий и перепалок, педалирование порой не очень разборчивых, популярных, захватанных штампов, весь, наконец, фамильярно-выспренний, отеческий тон «Переписки» усугублены фактом, который нельзя никак нам упускать из вида, что писатель тут, Гоголь, русский классик, находится на войне, разгоревшейся во всей натуральности перед его мысленным оком. По замыслу автора, чиновники и помещики, литераторы и светские дамы, государственные мужи и духовные лица, а за ними и всё разномастное население России, ознакомившись с этой книгой, должны пережить нечто похожее на то, что испытали запорожцы перед последним сражением, слушая

речь атамана Тараса Бульбы. Тогда устами Тараса Гоголь высказал некоторые из заветных своих идей; теперь, пересаженные на пошлую почву XIX столетия, эти пассажи старого козака звучат, быть может, несколько неестественно и сиротливо, обращенные всё же к иному кругу слушателей, и как бы повисают в воздухе, если не наполнить его выстрелами и звоном мечей, то есть не корректировать эти речи авторской ситуацией, гоголевским предсмертным борением, которое позволяет схватить их в настоящем их, слышном самому Гоголю смысле и предотвратить трагедией готовую разразиться пародию. Нами живая связь «Мертвых Душ» и «Переписки с друзьями» с «Тарасом Бульбой» уже почти не улавливается — так далеки эпохи, встающие в них на борьбу за Святую Русь; но для Гоголя таковая преемственность сохраняла значение, служа актуальным задачам, не художественным уже, но пожарным.

Из речи Тараса Бульбы:

«Нет, братцы, так любить, как русская душа, — любить не то, чтобы умом или чем другим, а всем, чем дал Бог, что ни есть в тебе, а... Нет, так любить никто не может!¹ Знаю, подло завелось теперь на земле нашей: думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают, черт знает, какие бусурманские обычаи; гнушаются языком своим: свой с своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке... Но у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и в поклонничестве, есть и у того, братцы, крупица русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело. Пусть же знают они все, что такое значит в Русской земле товарищество! Уж если на то пошло, чтобы умирать, — так никому ж из них не доведется так умирать!.. Никому, никому!..»

Из речи генерал-губернатора перед чиновниками города (второй том «Мертвых Душ», последние дошедшие до нас листки):

«Знаю, что никакими средствами, никакими страхами, никакими наказаниями нельзя искоренить неправды: она слишком уже глубоко вкоренилась. Бесчестное дело брать взятки сделалось необходимостью и потребностью даже и для таких людей, которые и не рождены быть бесчестными. Знаю, что уже почти невозможно многим идти противу всеобщего течения. Но я теперь должен, как в решительную и священную минуту, когда приходится спасать свое отечество, когда всякий гражданин несет всё и жертвует всем, — я должен сделать клич хотя к тем, у которых еще есть в груди русское сердце...»

Из статьи «Светлое Воскресенье», завершающей книгу «Выбранных мест из переписки с друзьями»:

«...И если предстанет нам всем какое-нибудь дело, решительно невозможное ни для какого другого народа, хотя бы далее, например, сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши, всё позорящее высокую природу человека, то с болью собственного тела, не пожалев самих себя, как в двенадцатом году, не пожалев имуществ, жгли

¹ Эту интонацию Гоголя воспроизвел Александр Блок — также в роковую годину истории — в стихотворении «Скифы».

дома свои и земные достатки, так рванется у нас всё сбрасывать с себя позорящее и пятнающее нас...»

Можно подумать, приказ покончить со всеми несчастьями и в патриотическом взрыве свалить мировое зло отдается человеком, исполненным жизненных сил, безграничной, неукротимой энергии. Ничего похожего. В том-то и норов Гоголя, что войну он объявляет на пороге гроба, на грани издыхания. Смерть становится полем битвы и, подсказывая размеры опасности, толкает на отчаянный шаг спасения души и отечества соединенными средствами. В сущности, речь идет о переустройстве земли, России, в подножие Царства Небесного — в лестницу. Война ведется за жизнь в самом полном и совершенном объеме — за ликвидацию смерти как таковой, за упразднение могилы в масштабе планеты — путем всенародного подвига ополчения и воскресения. Но эти колоссальные планы кипят уже в голове полутрупа, и потому они и зародились, и появились на свет, эти планы, что составитель их уже умирал, продолжительно, бесцеремонно, не испытывая никакого подъема, годами находясь уже в стадии безобразного распада, маразма.

В каком самочувствии Гоголь выпускал свои боевые листки, показывает, например, его письмо к Н. М. Языкову (5 июня н. ст. 1845 г.), представляющее документ неслыханной прямоты — как если бы умирающий себя же анатомировал, приглашая осмотреть препарат своей распластанной личности: что есть Гоголь? Подводя нас к краю пропасти, которая угрожала ему в эти годы несколько раз, письмо это позволяет увидеть и тот бездонный колодезь, откуда он черпал свое удивительное бессилие мыслить так тотально, масштабно, набрасывая грандиозные планы, и воевать до потери сознания в самом логове тления, превратившись на склоне дней словно в немой укор Господу: что же Ты медлишь? — лестницу!

«Повторяю тебе еще раз, что болезнь моя сурьезна, только одно чудо Божие может спасти. Силы исчерпаны. Их и без того было немного, и я дивлюсь, как, при моем сложении, я дожил и до сих еще дней. Отчасти, может быть, я обязан тому, что берег себя и не вдавался во всякие излишества; отчасти обязан тому, что Бог крепил и воздвигал, несмотря на всё мое недостойнство и непотребство. Знаю, однако же, и то, что повредил себе сильно в одно время тем, что хотел насильно заставить писать себя, тогда как душа моя была не готова и когда следовало бы покорно покориться воле Божьей. Как бы то ни было, но болезни моей ход естественный. Она есть истощение сил. Отец мой был также сложенья слабого и умер рано, угаснувши недостатком собственных сил своих, а не нападением какой-нибудь болезни. Я худею теперь и иставиваю не по дням, а по часам; руки мои уже не согреваются вовсе и находятся в водянисто-опухлом состоянии... Ни искусство докторов, ни какая бы то ни было помощь, даже со стороны климата и прочего, не могут сделать ничего, и я не жду от них помощи. Но говорю твердо одно только, что велика милость Божия и что, если самое дыхание станет улетать в последний раз из уст моих и будет разлагаться в тленьё самое тело мое, одно Его мановенье — и мертвец восстанет вдруг. Вот в чем только возможность спасенья моего. Если сыщется такой святой, чьи молитвы умолят обо мне, если жизнь моя полезней, точно, моей смерти, если доста-

нет хотя сколько-нибудь чистоты грешной и нечистой души моей на такого рода помилование, тогда жизнь вспыхнет во мне вновь, хотя все ее источники иссохли».

А ведь Гоголю тогда не было и сорока еще лет, и до физического конца оставалось довольно срока, но всё у него уже было сожжено позади, и с каким-то холодным спокойствием постороннего к теме лица он ставит свой безупречный и как бы уже посмертный диагноз.

Страх смерти? Да, такой страх, перед которым меркнет досада ближайшего расставания с жизнью, теряющей всякий резон, когда не служит она на пользу Богу, как, впрочем, и смерть рассматривается под углом своей потенциальной полезности для общего, для Божьего дела.

Покорность Промыслу? Бесспорно. Но в этой покорности сквозит такая потребность восстать из гроба по знаку Творца, что наш покойник смотрит орлом, молодцом и, мнится, вот-вот опомнится от всех смертей и болезней. Болезнь описана им почти с клинической точностью и вместе с тем носит как будто неуловимый характер, не поддаваясь, мы знаем, стараниям медицины поймать ее корень и рост, ни каким бы то ни было, в принципе, человеческим статьям и лекарствам, поддерживая сознание, что всё это неспроста, не напрасно и даже, по всей вероятности, свыше запроецировано для вящего блага болящего, нуждающегося в радикальном, чудесном пересоздании. Спрашиваешь невольно, браня свое маловерие, гнушаясь своей немощностью возвыситься до предмета исследования: а что эта смерть и болезнь не провокация ль, не искушение ль небу?..

Нет-нет, никакого притворства, ни ропота, ни жалобы: сам кругом виноват, подорвав свой слабый состав несвоевременным, самостийным писательством. (И жил писателем и писательством себя загубил!) Имеются, определенно, в виду самопожертвенные попытки продолжить работу над «Мертвыми Душами» вопреки иссяканию сил. (И не имеется в виду тогда же предпринятый, новый, обходной маневр прорваться к той же работе путем «Переписки с друзьями», которая его доконает, когда обнаружится, что и этот ход не помог.)

Итак, все средства писать, сотворив над собою насилие — физическое, моральное, мистическое и т. д., исчерпаны; колдун повержен во прах, наказан за самоуправство; Гоголю остается одно — передоверить свой опыт Тому, Кто истинно властен воздвигнуть безгласного мертвеца в чудотворцы, сторицей вернув ему дар для новых свершений. (Просто жить, излечившись телесно, — его не интересовало.)

Смирение его похоже на ультиматум. Объективность в констатации фактов смыкается с непризнанием действительности и передачей всех прав на себя сверхъестественным силам. Гоголь, легко заподозрить, вынуждает Бога на чудо. Не прося ни о чем и не жалуясь, он ведет себя как вымогатель. Не Языкову и не прочим друзьям он демонстрирует труп свой, но небу — деловито и объективно: смотри! Смерть доведена в этом живом мертвеце до степени совершенства, до готовности сменить оболочку и по первому зову внезапно перейти в противоположную крайность, из катастрофы — в апофеоз. Гоголь в

своей болезни заходит так далеко с расчетом вышибить клин клином — погибнуть или воскреснуть, как феникс.¹

Известно мнение, высказанное частными лицами, в том числе врачами, смотревшими его перед смертью, что Гоголь в конце концов намеренно себя заморил, отказавшись от принятия пищи, затем что, утратив писательский дар, считал уже жизнь бесполезной. Если это действительно так, то смерть его была тактическим шагом, последним военным маневром, в продолжение «Переписки с друзьями» и осужденных попыток насильно заставить себя писать, — попыткой, на сей раз всецело отданной на исполнение Богу. Лишь чудо могло спасти его, и Гоголь пошел на смерть, чтобы вызвать чудо. Нет, он не покончил с собой, но как бы предложил Самому Творцу сделать окончательный выбор: либо — либо. (Тогда его закопали живым.)

«Нередко бывало по всему миру, что земля тряслась от одного конца до другого; то оттого делается, толкуют грамотные люди, что есть где-то, близ моря, гора, из которой выхватывается пламя и текут горящие реки. Но старики, которые живут и в Венгрии, и в Галичской земле, лучше знают это и говорят: что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю» («Страшная Месть»).

— Лестницу, поскорей, давай лестницу!

¹ То же построение чуда прилагал он к исторической жизни и старался ухватить литературно в «Мертвых Душах»: отрицательное состояние доводится до последней ступени, как бы до окончательной смерти, которая во мановение ока, как единственно мыслимый выход из безвыходной картины, должна обернуться чудом всеобщего Воскресения Мертвых. Оттого он призвал к ополчению, к религиозному подвигу и нравственному пробуждению нации в момент, когда ничего похожего не намечалось в истории. Доводы Белинского, возражавшего на «Переписку с друзьями» анализом положения в обществе (развращенность высших классов, атеизм простого народа и т. д.), до него не доходили. Вернее сказать, они работали на гоголевскую концепцию чуда. Ибо не подготовкою общества, не наличием положительных сил измерял он эту способность. Но глубиною могилы.

«Это говорит вся глубина души моей, — писал он С. Т. Аксакову (18/6 августа 1842 г.). — Помните, что в то время, когда мельче всего становится мир, когда пустее жизнь, в эгоизм и холод облекается всё и никто не верит чудесам, — в то время может совершиться чудо, чудеснее всех чудес. Подобно как буря самая сильная настает только тогда, когда тише обыкновенного станет морская поверхность».

Глава вторая

ДВА ПОВОРОТА СЕРЕБРЯНОГО КЛЮЧА В «РЕВИЗОРЕ»

Как уместить в голове два факта, диаметрально лежащие, творческой истории Гоголя? Тот, кто больше всего пугал и тиранил нас, тот же всех пуще смешит. Нет у нас автора страшнее и кошмарнее Гоголя. Нет писателя, который бы так еще заставлял Россию смеяться. Притом как-то так получается, в силу обратимости, что ли, его двузначной природы, что смех у Гоголя в какой-то момент возбуждает тоску и ужас, переходит как будто в свое отрицание, в слезы, которые временами, однако, также обладают противоположным свойством смешить. Где тут конец, где начало? И что раньше, первичнее — необузданная веселость, смешливость натуры Гоголя, или не менее близкая спутница его души — меланхолия?

Сам-то он склонен был объяснять эту двойственность тем (правда, в ту пору, когда потерял уже охоту смеяться), что истинным залогом и фоном его души были неизъяснимые мрачность, тоска, для рассеивания которых он в молодости стал прибегать к беззаботному смеху и шуткам, имеющим вторичное, поверхностное происхождение. По этой схеме выходит, что постепенно, с годами, «сквозь видный миру смех» начали проступать «незримые, неведомые ему слезы», пока наконец эта подлинная природа Гоголя, вырвавшись из-под спуда, не возобладала во второй половине его творческого пути.

Но не только по долгу, что дорог нам Гоголь смеющийся, мы не вправе довольствоваться брошенным на него исподлобья взглядом Гоголя плачущего. Смех сопряжен непосредственно с творческой активностью Гоголя, и, расставшись с ним, угасая физически, он и весь свой дар трактовал как что-то внешнее, напускное, не соответствующее его изначальной и окончательной задаче. Так что, верясь теории о «незримых миру слезах» как единственной первооснове писателя, мы обязаны и писателя вынести куда-то за скобки и остаться в итоге без Гоголя, при одном его слезном безмолвии. И еще неизвестно, что естественнее и надежнее в нем — смех ли, действующий, доколе он творит еще, или слезы, то глушащие, то поддерживающие этот благодетельный смех?

Однако и в позднюю пору его отношение к смеху не исчерпывалось односторонним ответом и повлекло трудоемкое, многострадальное разбирательство, в ходе которого им выносились исключаяющие друг друга оценки, словно он не знал, что с ним делать, словно смех был больше и глубже Гоголя и, как слезы его, в своей сути необъясним. Не вдаваясь покуда во все завитки его мысли, ропщущей, несправедливо обиженной, озирающейся будто в испуге от достигнутого ею эффекта, удовольствуемся признанием, явственно прозвучавшим тогда, что смех зарождается в нем на той же глубине, что и слезы, и может сотрудничать с ними и конкурировать на равных правах. По этой версии смех —

«который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его»,

— не позднейшее наслоение тоскующей непрерывно души, но ее прямое свидетельство и исконное производное. Сквозь брызги смеха, как в радуге после дождя, возможно созерцать, выясняется, самые прекрасные области и премудрые законы вселенной, сообщающей комедиографу свои загадки и тайны не менее доверительно, чем автору возвышенных книг. В способности смешить и смеяться, мы видим, проявляется признак особенно тонкой и трепетной душевной организации, которая на всё реагирует с преувеличенной чуткостью и достигает, смеясь, чудесных озарений, воскрылий. Гоголь приоткрывает как будто крышку инструмента-поэзии, где струны смеха дрожат совместно со струнами скорби, восторга, любви, благочестия и имеют на глубине общий с ними источник, порой же и близкую им тональность или окраску.

«Что признавалось пустым, может явиться потом вооруженное строгим значением. Во глубине холодного смеха могут отыскаться горячие искры вечной могучей любви. И почему знать — может быть, будет признано потом всеми, что в силу тех же законов, почему гордый и сильный человек является ничтожным и слабым в несчастии, а слабый возрастает, как исполин, среди бед, — в силу тех же самых законов, кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» («Театральный разъезд после представления новой комедии», 1836 г., 1842 г.).

Комический — в этой трактовке сближается с понятием — боговдохновенный, пророческий. «Вот что вам говорит человек, смешавший людей», — заключает Гоголь послание к С. Т. Аксакову (18/6 августа 1842 г.). В нем он касался предметов самых непомерных, божественных, и связывал писательский чин свой с прорицанием чуда. «Смешавший», понятно, здесь маска юродливого артиста, который лишь с виду прикидывается таким неказистым. Но в главном смысле «смешавший» значит — вещий, отзывчивый на то, что другие не слышат. Коль скоро о чуде пророчествует смешавший людей человек, то этому можно поверить. На скольких путях к своей должности верховного судьи и провидца Гоголь не только отверг и перерос в себе доброго комика, но на него же в некотором роде уповал, полагался. Для чуда, которым он мыслил закончить «Мертвые Души», была сделана затравка в начале поэмы — всепроницающим смешом.

Действительно, чудо и смех соотносятся глубже, теснее, чем это может представиться первому взгляду на них, — особенно у Гоголя, где всё норовит обернуться и опрокинуться удивительным образом, в чем немалая честь принадлежит стихии комического. И если не в полном значении о чуде вещает смех, то во всяком случае о предрасположении к чуду, о бегстве в сферу эксцентрики, в страну свободы, блаженства, и наполняет нас счастьем внезапных перемен, превращений. Пока на земле безнаказанно правит зло и всё как будто уснуло в корыстолюбивом застое, смех выходит на сцену и, наслаждаясь уже в душе готовящимся переворотом, в роли конферансье объявляет свой коронный фокус:

«— Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

«Ревизор» — кульминация смеха в творчестве Гоголя, самое смешное, без остатка смешное его создание. Едва выехав вместе с Чичиковым в рисовавшуюся ему поначалу комфортабельной и веселой дорогу, Гоголь, будто предчувствуя, куда тот его завезет, как перед разлукой, в наитии, кинулся вдруг на грудь к Пушкину (Петербург, 7 октября 1835 г.):

«Начал писать «Мертвых Душ». Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. ...Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь.

Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. ...Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта. Ради Бога».

Так ему, значит, приспичило рассмеяться во всю ширь, от всей души, в последний, в прощальный раз. Перед долгим ненастьем, перед хмурыми тучами, заставшими назавтра весь горизонт, пролившийся унылым дождем, который не перестанет до конца уже света, — останний, ярчайший клочок солнца. Впоследствии он говорил, что никогда еще смех не появлялся в нем в этакой силе. Когда смешнее чорта (ради Бога!) комедия — меньше, чем в два месяца, — выскочила из-под пера, рядом с ней другие, виднейшие творения отечественной комедиографии — «Недоросль» и «Горе от ума» — смотрели мрачнее трагедии. Так и назвал их Гоголь — трагедиями, сославшись на мнение князя Вяземского, но и сам бесконечно дивясь, до чего ж неуклюжи, бесформенны и нисколько не смешны эти основоположники русской комедии по сравнению с «Ревизором».

Дивимся и мы, вспоминая, что у Фонвизина с Грибоедовым, кажется, было больше причин радоваться и улыбаться, нежели Гоголю с беспросветным его «Ревизором», где всё представлено сплошь с отрицательной стороны и нет никакого положительного примера, на котором бы мог, отдохнув, укрепиться глаз испытателя. В развитии русской комедии от «Недоросля» к «Ревизору» (через «Горе от ума») наблюдается роковое падение века добродетели и стремительное разрастание зла, достигающее у Гоголя размеров социального бедствия. Уже не одна семья Скотининых-Простаковых, не какое-то московское общество или сословие Фамусовых, но целый город повержен в бездну порока. Ступение этой тенденции уже у Грибоедова повеяло со сцены отчаяньем. У Гоголя же в «Ревизоре» дало обратный эффект. И сам городничий подлец, и все его подчиненные, и их жены и дети, и высшие и низшие классы порочны, и даже ревизор, посланный всё исправить, совсем не ревизор, а мошенник, и нет ни малейшего выхода, как если бы в целой России не нашлось ничего достойного, ни одной светлой точки. А нам море по колено, мы катаемся от хохота, веселимся, как на своих именинах, и не испытываем, признаться, никаких в душе угрызений. Боже мой, это же смешно! Животики надорвете! Ни до, ни после «Ревизора» так у нас не смеялись.

Между тем в проекции, в схеме, эта комедия восходит к той же традиционной, из восемнадцатого века, канве (с которой Гоголь был прочно связан), откуда повелись и Фонвизин, и Грибоедов со своим ревизором Чацким, и множество других ревизоров, прокуроров, резонеров, приезжающих в собрание плутов и дураков, с тем чтобы всех распекать, выводя на чистую воду, к большому удовольствию зрителей. Замените в «Недоросле» Правдина — Вральманом, у Грибоедова, вместо Чацкого поставьте Загорецкого, и вы получите почти готовый гоголевский «Ревизор». Гоголь произвел эту простую замену и вместо ревизора привез в город вралю, болтуна, словоохотливого «резонера» в кавычках, от которого вся комедия зажглась, заиграла красками, забродила кровью нового, не верящего в добродетели века и в этом смысле стала менее «Ревизором», чем «Недоросль» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова. От восемнадцатого века остался разве что макет добротного музыкального ящика — с заводом пружины, однако, в другую, противоположную сторону, где положительный герой-резонер выступает в обратном, минусовом значении, благодаря чему эта пьеса преисполняется бесконечной игривостью, прыткостью, мелодичным, серебряным смехом. Перевертыш, лже-ревизор Хлестаков оказался ключом, от завода которым (в обратную сторону) «Ревизор» играет, наподобие чудесной шарманки, исполняющей административный мотив с бурностью польки-мазурки, или, вернее, в более гибком, изысканном, хотя, может быть, и чуточку старомодном, упоительно капризном, порхающем ритме менуэта. Потому что, если прислушаться к самому имени «Ревизор», то оно звенит, и вот этот звон мысленно перекладывая на образы комедии Гоголя, вы услышите музыку, какою когда-то услаждали гостей, домочадцев, предлагая их вниманию часы с репетиром, шкатулку с музыкой, которая заводилась поворотом ключа-ревизора, с кукольными фигурками, оживавшими вдруг под чиликанье чудной пружины и танцевавшими, как заправдашние, на серебряных гвоздиках построенный контрданс, быстрее и быстрее, изящно передвигаясь, так что условность поезда бросается и всё летит, почти как в жизни, только грациознее, тверже, на цырлах, на шпильках, под искристый и переливчатый звон репетира-ревизора, и всё отточено и убыстроено по сравнению с родными, нескладными бригадирами, недорослями, всё уложено в ловкий размер, в один день, безумный как «Женитьба Фигаро».

Подброшенный Пушкиным сюжет в оригинальном истолковании Гоголя сохранял, казалось, печать руки, благословившей его напоследок на этот быстрый, по-пушкински ловко и споро разыгранный водевиль, в котором русский, кондовый, зверообразный быт вдруг перенял невозможную, чуждую нам французскую грацию, превратившись в немыслимый, единственный образец классической русской комедии. Без насилия над собой, с каким-то даже артистическим шиком, она соблюдает законы и правила драмы — непостижимые три единства (по которым никто в России, кроме гоголевского «Ревизора», не сумел еще, кажется, сдать экзамен) и закрученную на одном обороте ключа интригу, которая всё обнимает и вертит с быстротою танцора, с ловкостью клоуна, отчего

окончание пьесы совпадает секунда в секунду с заведенным на ту же мелодию часовым механизмом.

Когда действие останавливается, начатое ревизором и законченное Ревизором же, пройдя дистанцию, а вместе с тем как бы вернувшись к исходной точке, откуда, если хотите, можно сызнова его завести и проиграть сначала, дословно, ту же музыку (стоит допустить на минуту, что приезжий высокий чиновник, остановившийся в той же гостинице, вновь окажется чьей-то изящной мистификацией), — завод кончается, и фигурки, танцевавшие до упаду, образуют немую группу, застывая внезапно, как вкопанные, каждая в надлежащем, узаконенном повороте, — чтобы сцена остолбенения, в увенчание пантомимы, вновь укрепила нас в ощущении музыкального ящика с только что сыгранной пьесой, который грубую жизнь воспроизводит с очаровательной легкостью и элегантностью танца. Скорее, чем с «Недорослем», чем с «Горем от ума», напрашивается сравнение с плутнями Бомарше, с эскападами Лопе де Вега, с каким-нибудь хорошо темперированным, как поединок на шпагах, «Днем чудесных обманов», в котором герои, фехтуя, обмениваются ошибками и попадают впросак, как нарочно, с тем чтобы обеспечить решительное и пружинистое продвижение действия — подобно тому, как Бобчинский, вышибая дверь, обеспечивает себе скорейший выход на сцену. Недаром Гоголь, с раздражением относившийся к легковесной французской традиции, вынужден был, заручась «Ревизором», поставить ее всё же в пример нашим доморощенным комикам, хоть те по духу и облику были ему милее залетных гастролеров.

Обе комедии («Недоросль» и «Горе от ума». — А. Т.) исполняют плохо сценические условия; в сем отношении ничтожная французская пьеса их лучше. Содержание, взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано. Кажется, сами комики о нем не много заботились, видя сквозь него другое, высшее содержание и соображая с ним выходы и уходы лиц своих» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846 г.).

Последнее соображение наводит попутно на мысль о природе русской растрепанности, бесфабульности, бесформенности, чему и Гоголь был не чужд и отдал должное в прозе. Но его «Ревизор», вопреки природе, завязан и развязан по форме и так плотно взят в интригу, что мог бы поспорить в стройности с любой парижской субреткою. Это тем более удивительно, что в нем вы не найдете типично комедийной пружины с острой любовной прожилью, которая так ловко вертела всей европейской сценой, сообщая ей бездну энергии, динамики и изящества. Гоголь и без любви добился всех тех отличий, которые заграница добывала любовной наживкой.

У Гоголя, по русским обычаям, сюжет заполнен всецело общественным интересом, не оставляющим места иного рода страстям. Кстати, в том он усматривал национальную нашу черту — привязанность не к личным причинам, но к устремлениям общества. И вправду, административный восторг принимает в «Ревизоре» гривуазную даже форму. В изгибах Городничего, в готовности Бобчинского бежать «петушком» за дрожками, в податливом словце «лабардан-с» есть что-то от любовной истомы. С другой стороны, падкость дочери и жены Го-

родничего на заезжее инкогнито имеет в своей основе общественный интерес, как и его, Хлестакова, амурные заходы, авансы. Тому эротика дарит лишний шанс порисоваться в занимаемой должности. Под юбки он залезает не ловеласом, но ревизором.

«Ревизор» — комедия четкого служебного профиля, от начала и до конца социальная. Страх перед начальством и влечение к высшему чину поглощают в ней, представляется, всё личное в человеке. Человек выступает здесь точно по Аристотелю — как животное общественное. Отказавшись от любовной интриги, делавшей на театре погоду, Гоголь предложил ей взамен куда более сильное, как он выразился, электричество, заключенное уже изначально в самой новости — «ревизор!» Стоило произнести это слово, как всё в его комедии побежало и закипело. «Ре - ви - зор» звучит по-русски, как «же ву зем» по-французски, как «хенде хох» по-немецки. Достаточно сказать «ревизор», чтобы сразу всё началось. Сюжет, подсказанный Пушкиным, как и просил Гоголь, оказался чисто русской, принципиально русской закваской. Она-то и позволила тексту улечься, точно по мерке, в ложе классической драмы, в стройную идею и форму «ревизора», хоть и вывернутого наизнанку, но полностью, от первой до последней строки, без остатка и без довеска, запущенного на едином винте, на вывернутом мундире. Запасшись ключом «ревизора», превращающим сонный город в растревоженный муравейник, праздных зевак и бурбонов в услужливых плясунов, Гоголь в «Театральном разъезде» мог позволить себе намекнуть на открытие универсального двигателя, магического жезла или корня, от прикосновения которым всё само собой завязывается и развязывается, произведя революцию в театральном искусстве:

«...Ищут частной завязки и не хотят видеть общей. ...Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело».

Другая находка, не менее ценная для сцены, поднятой Гоголем на небывалую у нас высоту, заключалась в том, что в ревизоры попадает совершенно случайный и даже не подозревающий об этой подмене проезжий голодранец, благодаря чему фигура, наводящая ужас и обеспечивающая действие в пьесе, сама по себе представляет очевидную фикцию. Тем самым Гоголь застолбил своей комедией наиболее перспективный в сценическом смысле конфликт — противоречие между речью и положением говорящих, чем и славится и держится драма как особый род словесности, находящей на сцене место и время вести речь невпопад. С появлением мнимого ревизора в пьесу входит не просто важный начальник и ловкий пройдоха, но само олицетворение театра — невольный и обоюдный обман. «Ревизором» русская драма празднует праздник театральности в ее наиболее чистом, беспримесном виде.

С первых же реплик пришествие «ревизора», как волшебное любовное зелье, разлилось по жилам комедии, захватив в свою орбиту всю действительность, всю массу исполнителей и статистов, закужило и помчало всю сцениче-

скую машину. Все кинулись прятаться. Когда же — как в прятках кричат «обознатушки!», возвещая возобновление кона, — до зрителей докатилась волна, что с ревизором обознались, и все, с перепугу, попав в обман, перестали понимать, кто тут чей и где облава, — тогда интрига, подпрыгнув, разразилась взрывом игры, истинным апофеозом комедийного слова и дела. «Скорее, скорее, скорее, скорее!» — под этот крик городничихи падает занавес в первом акте, и под этот же припев всё живет в «Ревизоре», запутываясь, перебивая друг друга, сшибаясь лбами, хлопаясь об пол, требуя лошадей и курьеров, закладывая, не разбирая дороги, за два соленые огурца, принимая одно за другое, маленьку за дочку, картонную коробку за шляпу, давай-давай, анфиладою сцен срывая двери с петель, ни на миг не теряя темпа, отплясывая, забалтываясь под ликующий звон бубенцов, под щелканье метронома. Никаких интермедий, антрактов, единое дыхание-действие в четырех стенах чиновнических забот и расчетов, — и эту чернильную душу исчерпать серебряным смехом? Без отдыха, без любовных утех, на одной общественной страсти, на страхе. Остановитесь! «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» Всё равно смеемся: смешно. Смеемся и как бы испаряемся, кружимся, исчезаем, летим, как на тройке. «Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле...» И каким-то восторгом, свободой, упоением, сладкой мечтою отдается эхом в душе этот переливчатый смех...

— Стоп! Попробуем, однако ж, прослушать ту же шкатулку более научно, вразумительно, что ли, с тем чтобы уловить механизм, наполняющий весельем, раздольем, — если всё в этой вещи, напротив, должно возбуждать в нас, казалось бы, неизбежное отвращение, гнев. Если никто до Гоголя не собирал одним разом столько зла, не погружал целый город во мрак, из которого не высвободиться никакими ревизорами... Итак:

Первый поворот серебряного ключа в «Ревизоре». (Звонит репетир-менуэт.) Куклы танцуют, с первой минуты производя впечатление живости, естественности и, осмелюсь заметить, человеческого простосердечия. В чиновничьей прозодежде, в мундирах, со всеми своими пороками и недостатками, эти казнокрады и взяточники внушают нам, говоря по правде, симпатию. Дети, ну просто дети! Милые, смешные... Нравственное негодование, которое якобы мы призваны испытывать при виде «Ревизора», возможно только как чувство головное и отвлеченное, появляющееся в процессе наших собственных рассуждений на тему, что вот-де целым светом заправляет шайка безбожников. Непосредственно от соприкосновения с пьесой — читательски, зрительски — это чувство не возникает.

Во-первых, здесь нет никого, кто бы подлинно потерпел от властей и общественных порядков. Здесь нет добродетели, здесь все в меру порочно, и поэтому, собственно, нам не за что беспокоиться. Купцы-аршинники? Да это ж первые воры и, оципаные Городничим, без промедления обрастают. Слесарша и унтер-офицерша, представляющие, так сказать, пострадавшее население? Но обе они, мы видим, своего не упустят и в жадности, глупости, ругани не уступают начальству. Что ж такого — что высекли: «Мне от своего счастья неча

отказываться...» (Ср. соболезнавание, какое мы испытываем к бедным жертвам в «Недоросле».) Жаль, по-человечески жаль лишь виновников беззакония, попадающих к исходу комедии в крайне неприятный расклад. И более всех жаль, конечно, Городничего: его падение всех ужаснее, хотя, понятно, и всех смешнее.

Во-вторых, в восприятии пьесы (ради близкого сопереживания) необходимо отрешиться от позднейших на нее наслоений, в виде ли критики, возмущавшейся положением дел в России, в форме ли авторских уловок оправдаться задним числом, повернув безответственный смех на законную дорогу. Особенно тяжело уберечься от чувствительного воздействия, какое оказывают на прочтение пьесы «Мертвые Души» под маркой последующего и главенствующего сочинения Гоголя, словно созданного в прямое продолжение «Ревизору». Комедия произвольно подверстывается к чуждому ей по существу, громадному образованию и в его соседстве тускнеет, застывает, загромождается вещами, шкафами, как в усадьбе Собакевича, среди которых не рассмотреть уже человеческого лица.

Весьма наглядно эта тенденция проявила себя в постановке Мейерхольда, оформившего «Ревизор» в сгущенную вещественность и духоту «Мертвых Душ». Режиссерская указка Мейерхольда (не говоря о множестве прочих, менее талантливых трактовок и постановок) была нацелена на всемерное оплотнение материи, выжимавшей душу и воздух из светящегося тела комедии. «Ревизор» был поставлен под пресс чудовищных натюрмортов Гоголя. Уроки Мейерхольда гласили (20 октября 1925 г.):

«Нужно всю эту компанию людей, которые будут играть, поставить на площадке, примерно в пять квадратных аршин, — больше нельзя».

«...Из всех щелей, опять между шкафом и печкой, комодом, выползают люди. Как тараканы из щелей. Знаете, вот потушили свет — и они из всех щелей вылезли, усами пошевелили и облепили сцену».

«Стоит диван, еще больше, чем в первом действии, и на фоне четырех колонн везде люди, люди, лица — насажены, как сельди в бочку».

Как бы ни были сами по себе интересны и правомерны подобного рода вариации «Ревизора», они свидетельствуют не столько о свободе по-новому истолковывать прославленный текст, сколько о многопудовой инерции поэтики «Мертвых Душ», довлеющей над комедией Гоголя. В такой обстановке, понятно, персонажи «Ревизора» утрачивают свое обаяние, обращаются в манекены, в сатирические маски и хари. Сбывается кошмар Городничего:

«Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...»

Это он произносит под шокотом от разносного письма Хлестакова. По Хлестакову, действительно, городом распоряжаются не люди — скоты. Тянуть «Ревизор» в сатиру, в замену лица свинообразной личиной — значит поддаться невзначай на блесну хлестаковских стереотипов, столь фраппировавших Городничего, что тот за письмом, во тьме катастрофы, ничего уже не помнит, кроме невразумительных рыл. «Надзиратель за богоугодным заведением», — уверяет Хлестаков, — «совершенная свинья в ермолке». «Смотритель училищ протух-

нул насквозь луком». «Городничий — глуп, как сивый мерин». И тому подобные плоскости, от которых за версту разит недалеким и нелюбопытным пером беспардонного репортера. Но как они расходятся с Гоголем! Нет, Городничий отнюдь не глуп, и во избежание кривотолков Гоголь предупреждает актеров в предваряющих «Ревизор» замечаниях:

«Городничий, уже постаревший на службе и очень неглупый по-своему человек... Черты лица его грубы и жестки, как у всякого начавшего тяжелую службу с низших чинов» («Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»).

В тех же авторских рекомендациях почти для каждого персонажа найдено если не в полном объеме доброе, то всё же дружелюбное слово. Так, в графе Почтмейстера значится ни больше ни меньше: «простодушный до наивности человек», а супротив враля Хлестакова поставлена дальновидная галочка:

«Чем больше исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет».

Заботы Гоголя сводились к тому, чтобы не допустить поглощения человека сатирической маской, и он не уставал повторять в назидание театральным интерпретаторам:

«Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру» («Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, „Ревизора“», 1846 г.).

Или так уже Гоголь всегда был чужд карикатурам? Причина, очевидно, в другом. Отринув предвзятость «свиных рыл» и имея дело непосредственно с текстом, как свободной от сторонних аналогий поэтической данностью, нетрудно убедиться, что персонажи комедии Гоголя, будучи до конца отрицательными, тем не менее остаются людьми и в этом качестве возбуждают сочувствие. Больше того, смех и посрамление отрицательного лица в значительной мере зиждутся на любовном вхождении в круг человеческих его интересов и снисходительном отношении автора к его слабостям и грехам. Именно поэтому Щепкин признавался в любви к Держиморде, к Добчинскому и Бобчинскому, к Городничему:

«Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей» (письмо Гоголю, 22 мая 1847 г.).

Здесь не просто любовь к сочному образу. Здесь любовь к человеку. Гоголевский Плюшкин, допустим, или Чичиков неспособны возбудить в душе подобных эмоций при всех своих литературных достоинствах. Там «Мертвые Души» уже наложили на чувства свою железную руку. Не то в «Ревизоре», где мы вольны любить, сострадать, где персонаж приглашает вас войти в его положение на правах сотоварища, который оттого и смеется, что проникается состоянием ближнего, и, смеясь, постигает комическую его и симпатичную природу, равно доступную всем и вызывающую по-родственному: войди! пойми!

«Посуди сам, любезный, как же? ведь мне нужно есть. Этак могу я совсем отощать. Мне очень есть хочется; я не шутя это говорю... Как же они едят, а я не ем? Отчего же я, чорт возьми, не могу также? Разве они не такие же проезжающие, как и я?»

Как в доме Собакевича каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!», так в «Ревизоре» каждый персонаж мысленно или вслух произносит: «И я — человек!» После «ревизора» «человек» здесь самое веское и многомерное слово (только, может быть, пьеса Горького «На дне» превосходит, да и то формально, комедию Гоголя по числу антрапа с «человеком»). Оно колеблется в значениях, падает и возвышается, следуя, по обычаям того времени, оборотам державинской оды:

*Я телом в прахе истлеваю.
Умом громам повелеваю,
Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!..¹*

— от униженно-смиренного признания нашей общечеловеческой слабости:

«Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов...»

— до восторженного удивления перед силой его и величием:

«Вот это, Петр Иванович, человек-то! Вот оно, что значит человек!»

— и еще выше, еще фантастичнее — по шкале ценностей — к сверхчеловеческой мечте человека:

«Да объяви всем, чтоб знали: что вот, дескать, какую честь Бог послал городничему, что выдает дочь свою — не то, чтобы за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может всё сделать, всё, всё, всё!»

Главное, конечно, не то, о чем рассуждают герои Гоголя, не такие уж они, прямо скажем, философы, но что они несут в себе и демонстрируют нам и друг другу повсеместно, непреднамеренно, открывая свое сердце с заключенной в нем наивной претензией на звание и лицо человека. В самом ничтожном из них, можно заметить, сидит человек, которого Гоголь выводит в непрезентабельном порой одеянии, предлагая, однако, нам посмотреть дальше и глубже этой внешней поверхности и дойти до сокровенного в подлой оболочке зерна. Все страсти и надежды, которыми движимы эти людишки, направлены, в общем, к тому, чтобы проявить себя в человеческом образе и достоинстве, как это понимается ими, взойти, так сказать, в человеческую степень. И если на высшем уровне их потенции в лице Хлестакова, а следом за тем Городничего и Городничихи, достигают полноты человеческого самосознания («Я царь! я Бог!»), то на нижнем уже («Я раб! я червь!») речь заходит об удостоверении абсолютной ценности своего «я», сколь бы ни было оно мизерно, о стремлении засвидетельствовать свое личное присутствие в мире как требующий всеобщего внимания и удивления факт. В этом отношении Гоголь в «Ревизоре» выступает провозвестником персонализма в России.

«Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: жи-

¹ Недаром Хлестакову для стишка Марье Антоновне в альбом первыми в голову приходят строки: «О ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек!..»

вет Петр Иванович Бобчинский... Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский».

За жалким притязанием совершенно, казалось бы, неразличимого Бобчинского слышится тот же вопль души, тот же внутренний голос, что в «Шинели» Гоголя произнес за безгласного Акакия Акакиевича Башмачкина: «Я брат твой» и приравнял эту букашку к каждому из нас, к лицу, достойному внимания и всеобщего интереса. Ведь для того и написана «Шинель», чтобы восполнить пробел («И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было...») и объявить во всеуслышание, что нет, дескать, ошибаетесь, господа, жил в Петербурге этаким Акакий Акакиевич —

«существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естество-наблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп, существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого всё ж 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...»

Такова же, по сути, нижайшая просьба Бобчинского о придании гласности самому факту его существования в городе, хотя Гоголь не развернул его здесь в сколько-нибудь широких подробностях и всё свелось к простому установлению имени. Но этою хватает, чтобы в реплике Петра Ивановича прозвучало: «И я — человек!» Да и не сводятся ли все наши честолюбивые всечеловеческие претензии, будь мы семи пядей во лбу, к этой простейшей формуле, к потребности выражения и удостоверения своей личности в мире, и все великие цари, полководцы, писатели и артисты разве не рыдали о том же — только о том, что-де живет на свете Петр Иванович Бобчинский?!

Бобчинский у Гоголя представлен как бы в первичной стадии, с минимальным развитием признаков самоценной человеческой особи, которая тем не менее закономерно претендует на естественное место под солнцем и дает нам знать о себе с необыкновенной детской доверчивостью. Это даже и лучше для постижения душевной прогрессии человека, когда он выступает на минимуме человеческих определений, когда весь багаж у него состоит в злосчастной шинели, либо в пошлейшем наименовании «Бобчинский», которое он вопреки всему желает увековечить. Мелочь, пустяк — но тем сильнее хлещет эта мелочь. Для уловления лица в «Ревизоре» нам достаточно одной запятой, будь то зуб со свистом или карман с прорехой (и нужно же было Гоголю так влезть в человека, чтобы углядеть этот зуб во рту, эту неведомую никому прореху с правой стороны в кармане у бедного сплетника!), либо какой-нибудь еще казус, достающий до сердца штришок, завиток, поскольку все эти ничтожные черты самобытности обнаруживаются в комедии Гоголя путем сострадательного, заинтересованного вхождения в глубь постигаемого субъекта, заявляющего о себе незабываемой репликой или хотя бы мимикой, по примеру учителя, о котором поминал Го-

родничий, что не может этот чудака «обойтись без того, чтобы, взошедши на кафедрю, не сделать гримасу».

«Да, таков уже неизъяснимый закон судеб: умный человек — или пьяница, или рожу такую соорудит, что хоть святых выноси...»

Вот таких, состроенных мимолетно рож, от которых тянет играть, резвиться (а не застывших намертво «свиных рыл»), полно в «Ревизоре», и они-то выделяют человека, ими персонаж отмечается в списке бесчисленных имен и налетке приобретает смешное и живое лицо. Словно Гоголь знал, что человек должен быть несколько нелеп, и только это еще нас выручает, позволяя, не претендуя на многое, запечатлеть свою душу и облик в скорописи житейских невзгод. Одно дело — кто-то берет взятки, как берут их все, выступая в безличном, собирательном значении «взяточника», и совсем иное дело, принципиально иное, как справедливо утверждает Аммос Федорович, судья Ляпкин-Тяпкин, — когда кто-то берет их борзыми щенками. Это уже не просто порок, но зов души и поэма сердца — не маска, но состроенная из-под общечеловеческой маски живая рожа — лицо.

В свое время Белинский немало удивлялся забавному тому обстоятельству, что в повести о старосветских помещиках, не отмеченных, кажется, ни одной чертою духовности и влачащих пошлое, животное существование, Гоголь нас заставляет любить своих старичков, Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, и любоваться ими сквозь смех, к нашему общему удивлению. Или — отчего мы с неослабеваемым интересом читаем про то, как Иван Иванович, поссорившись с Иваном Никифоровичем, ест дыни, соблюдая строгий обряд — все оставшиеся семена собирает в особую бумажку и, приказав принести чернильницу, надписывает своею рукой, какого числа и с участием какого гостя была съедена сия дыня? Вероятно, весь фокус в странной способности автора смеяться, то есть вдохновляться этим мелочным бытом и, сосредоточившись на его завитках, как если бы то были события всемирно-исторической важности, преподносить их в заманчивом, уводящем вглубь изложении, которое по характеру написания напоминает эту «особую бумажку» с завернутыми в нее памятными семенами, представляющую комическую и трогательную деталь, исполненную скрытой значительности и восхищения перед ее особенной ролью в человеческой истории. Когда Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна обмениваются повседневными репликами, типа: «Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?» — «Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я», — мы испытываем в сердце толчок открытия какой-то двери в тайное тайных отношений наших героев и на мгновение застываем перед чудом своего участливого присутствия в доме, совершенно чужом и вот уже совершенно родном для нашего возбужденного взора. Смех становится средством выявления и оборачивания ничтожной пылинки, которая вдруг оказывается по-своему громадной и притягательной в этом дружественном внимании автора к ее скромной особе, заставляя переживать в этот миг преобразования что-то похожее на любовь к ней, такой большой и такой ничтожной, что-то похожее на трепет, на вибрацию души, в которой уже любовь и смех сливаются в одно изумление перед фактом ее таинственной,

мерцающей жизни, которая и та и не та вместе, знакома и незнакома, правдива и фантастична, повсеместна и уникальна. Мы как бы мечемся и разрываемся в нашем сознании между возникающими в нас противоположными чувствами, мы захлебываемся в изобилии льющегося на нас отовсюду смысла и, приводя себя в равновесие, смеемся, смеемся...

Смех Гоголя в этом аспекте близок колдовскому искусству — он и преображает действительность, и завораживает зрителя, навязывая нам родство с теми, о ком мы и не думали никогда и с кем не хотим иметь ничего общего, и вот уже, подпав под гипноз, влечемся, входим в их положение и, не переставая смеяться над ними и уже над собой, над своей жалкой участью заколдованного и в чем-то тождественного с навязанным нам в знакомцы лицом, научаемся любить и лелеять, кого только что презирали. Искусство обнаруживать в пошлой жизни «особенное» (особые взятки — щенками, особый способ есть дыню, особенный голос у поющих дверей в доме старосветских помещиков, одна из которых, та, что в сенях, в своем умении имитировать действительность доходит до того, что ясно-таки выговаривает: «батюшки, я зябну!»), особая привычка, всходя на кафедру, строить рожу) становится способом изъяснения любви и благорасположения к миру, более внятными и действенными, чем все проповеди добра, взятые вместе. С жизни в один миг срывается темный покров, и она в излучении смеха преисполняется кишачими в ней серебристыми запятыми, пылинками, забавными рожицами, которые, струясь в световом столбе, выказывают свои мизерные организмы, поют, играют, гримасничают как гномы и исповедуют нам свои прекрасные тайны:

«Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками».

Для того чтобы различать подобного рода гримасы сверкающей и дышащей жизни, Гоголь-комик пользовался микроскопом. Смех служил ему увеличительным стеклом, сквозь которое постигаются в конечном счете те же законы и красоты, что управляют течением звезд и созерцаются в телескоп какой-нибудь высокой трагедии. Ибо «равно чудны», — сказано, — «стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых». Первое тому подтверждение опять же «Шинель», где автор исполнил задачу естествонаблюдателя и, исследовав досконально никому ненужную муху, взяв ее крупным планом, обнаружил в ее составе те же радости и терзания, под которыми воздвигались и рушились великие цари и герои. (Как ползла умирающая муха по краю стола с вывалившимися внутренностями, а он оплакивал ее безутешно, созерцая истерзанное тело словно в каком-то сверхнатуральном, гиперболическом свете, — рассказывал, помнится, старец Силуан, кому святая любовь послужила как будто проницающим завесы стеклом, позволяющим в пустяшном создании распознать великую боль, — вот где сходятся смех и слезы к струнам единой любви и Гоголь-христианин, не затуманенный еще летаргией и ригоризмом «Переписки с друзьями», протягивает руку Гоголю-комику...) Не зря, вероятно, «Ревизор» он впоследствии пробовал разъяснять как свой и каждого душевный опыт-город, в котором герои-чиновники как бы изображают наши общие греховные страсти, — сворачивая напрасно комедию в нравоучение, но,

может быть, в подобной трактовке правильно опираясь на разлитую по ее тексту сочувствующую душу, допускающую каждый пустяк, рассматривая через призму комического, представить в восторженном, преувеличенно-особенном виде.

Любая мелочь, страстишка могут быть в «Ревизоре» развернуты крупно, масштабно — в переводе чуть ли не на язык возвышенно-героической драмы, лежащей, однако, по-прежнему всецело в комическом русле, повинуюсь звучащему в нас без умолку смеху, который и обеспечивает эту возможность узреть в мелком и пошлом нечто сверхординарное, захватывающее, чрезвычайное, — он снисходит к своей жертве и дает ей спастись, воспарить, этот странный двояковыпуклый смех... Если, например, «гримасу» Почтмейстера — его склонность совать нос в чужие письма — преподать укрупненно, пространно и со смехом на ней задержаться, то его невинное любопытство обратится немедля в поэзию, в движущую человечеством бескорыстную страсть к познанию («смерть люблю узнать, что есть нового на свете»), которая в своей кульминации достигает шекспировской силы. Вот она, муха под микроскопом, — переживания Почтмейстера над интригующим письмом Хлестакова, которое он распечатывает словно великий тайник, испытывая в душе такое же сотрясение, как если бы на его месте какой-нибудь ученый мечтатель срывал покрывало Изида (как эти гиперболические восторги и скорби по пустякам вняты душе Гоголя!..).

«Сам не знаю, неестественная сила побудила. Призвал было уже курьера, с тем чтобы отправить его с эстафетой, — но любопытство такое одолело, какого еще никогда не чувствовал. Не могу, не могу! слышу, что не могу! тянет, так вот и тянет! В одном ухе так вот и слышу: «Эй, не распечатывай! пропадешь, как курица»; а в другом словно бес какой шепчет: «Распечатай, распечатай, распечатай!» И как придавил сургуч — по жилам огонь, а распечатал — мороз, ей-Богу мороз. И руки дрожат, и всё помутилось».

Можно ли не любить его в эту роковую минуту? Можно ли не сострадать поверженному Сквознику-Дмухановскому, когда он, словно Король Лир, обещенный своими детьми, открытый всем ветрам, обращается в скомороха и грозит себе кулаком, проклиная свое ослепление? Человеческое тогда в Городничем представлено настолько широко и свободно, что тянет в степь, под рев бури и блеск молний, которые больше подошли бы ему в этом гибельном иступлении, чем тесная, сдавленная шкафами площадка.

«Ревизор» достоин быть поставленным с замашками большой философической драмы или, лучше скажем, трагедии, если пользоваться этим понятием не в значении тональности, но в масштабном, пространственном смысле царящего здесь человеческого одушевления. Мнится, сценический ящик с маленькими фигурками раздвигается до размеров вселенной, которая смотрит в изумлении на поруганного отца и владыку и находит в его жребии некий всеобщий аспект. Внезапное обращение ко всему человечеству как мыслимому зрителю предлагаемой сцены («Вот смотрите, смотрите, весь мир, всё христианство, все смотрите, как одурачен городничий!») вводит в комедию Гоголя всеисторический даже охват и разрешается сознанием, что в этом спектакле, как в зеркале,

мы, сотрясаясь от хохота, видим свое лицо, и весь свет уже обращается в смех над самим собою. (Сравнение с Шекспиром, который в беглом прочтении был усвоен Гоголем, не покажется странной натяжкой, когда мы вспомним, что уже в истории своей, в переходе от Пушкина к Гоголю, «Ревизор» отделился от «Бориса Годунова», взошедшего непосредственно на шекспировских парах, чтобы в новом обеспечении прозвучать комической репликой дальнему автору «Макбета» и «Короля Лира».)

Да и как могло быть иначе, если самый высокий комик творил здесь в полную мощь в зените смеха? В своем творческом переполнении «Ревизор» превосходит Гоголя, который, его накатав в небывало короткие сроки, потом на долгие годы остался к нему прикованным и всё прикидывал объяснения и примечания к «Ревизору», целый лес подпорок, контрфорсов, набрав их на новый том — театральных разъездов, развязок, поправок к своей неумной комедии. Сочиненные им долговременные комментарии, порой не лезущие ни в какие ворота, также указывают на невыносимость задачи — понять, что же все-таки написано в итоге его скоропалительной пьесы. Была бы она хоть темна по своему смыслу, сложна по построению! Но проще простого, яснее ясного, а вот выскальзывает, не умещается в уме и нарушает законные рамки, которые автор ей намечал, предлагая и так и эдак понимать свое вздорное детище, но в глубине души не зная, как с ним быть и куда его деть. Как бы Гоголь ни напрягался в позднейших осмыслениях, он не мог дать ему ход, объяснить, уважить, он был оскорблен и, если угодно, оболган своим творением. Точно оно существовало вопреки всему, что он в нем написал, и не давалось в руки, сколько он ни ставил рогов. (Не радуйтесь: оно изменит и вам. Оно всем изменит. И уйдет, изменяясь, на века и века жить по собственной легкомысленной воле...)

Положа руку на сердце, я не знаю, кто раньше пришел — «Ревизор» или Гоголь. Сдается — пришел «Ревизор» и выдумал в подсобники Гоголя... Смех в «Ревизоре» взят в каком-то всеобъемлющем качестве, в сиянии своей славы. Весьма популярная и актуальная пьеска. А присмотреться — в ней как будто проскакивает что-то от древней мистерии, от какого-то ритуала, где сакральная жертва смыкается с безграничной стихией комического. Голубая кровь (неба) и само исчадие смеха...

В искусстве с древнейших времен, замечено, сюжетообразующими, структурными формами становятся роли и положения, пришедшие в странное противоречие с испытанным укладом жизни, но не самый этот уклад. То есть искусство подбирает у жизни не общие правила, а нарушения правил и начинается с выведения быта из состояния равновесия, тяготея к сфере запретного, непривычного, незаконного. Искусство начинается с чуда, а за отсутствием такового оно начинается с обмана, подлога, измены, потери и преступления. Оттого-то эстетический факт (в поисках им потрясенной гармонии) сопровождается слезами и смехом и у самого его основания располагаются по сторонам сестры — трагедия и комедия. Искусство всегда смешно или горько, но, поскольку главную горечь собрала и впитала жизнь, искусство по сравнению с жизнью в изначальном смысле смешно. Его бескровные и прекрасные формы не могут со-

перничать с действительностью по части слез, которые всё же льются в нем не так горячо, но зато оно смеется много искреннее и заразительнее, чем способна смеяться жизнь. В общем, оно пробавляется смехом.

Смех в широком значении есть верный симптом или импульс искусства, его исходное определение. В этом качестве он проникает и обмывает собой любое поэтическое создание, будучи как бы первопричиной и вечным сопровождением творчества. Втайне всякий художник — смеется, всякий образ его — смешон. В смехе истает душа, прежде чем вылиться в звуки и краски, которые перед суровым лицом жизни вновь раздражаются смехом, невзирая на то, что, быть может, в этот момент мы тоскуем и плачем, завлеченные веселой игрой в горестные треволнения сцены. В самом качании искусства на грани подобия или тождества уже содержится что-то комичное, пародийное, шутовское. Художнику не дано быть до конца совершенно серьезным.

В Гоголе особенно полно «художник» и «комик» слились воедино. Смех и во внешних своих проявлениях служил у него индикатором чувства, жизненной и поэтической силы, совпадал непосредственно с делом сочинительства и формотворчества. Все его душевные струны, будь они мрачными или лирическими, соединяются с комическим нервом, который неизменно подмешивается в его творческие вздохи и слезы. В этом смысле смех у Гоголя глубиннее и многомернее слез, пускай последние составляют иногда потаенный подвал для смеющегося фасада, — под подвалом, на глубине, Гоголь всё равно смеется. Смех у него и сверху и снизу, на виду и в недрах земли. И если «сквозь видный миру смех» он различал «незримые слезы», то сквозь слезы его доносится еще более дальний, бездонный и неведомый миру смех — чуть ли не с сотворения света.

К творчеству Гоголя, как к никакому другому художнику, приложимо эзотерическое учение о сотворении мира всевышним и зиждительным смехом богов. Обрывки подобного рода мифов сохранились на папирусах от начала нашей эры в гностических, по преимуществу, списках.

«Семь раз рассмеялся Бог, и родились семеро охватывающих мир богов. В седьмой раз рассмеялся Он смехом радости, и родилась психе...»

«Бог засмеялся, и родились семь богов, которые управляют смертью... Когда Он засмеялся, появился свет... Он засмеялся во второй раз, всё стало водой. С третьим раскатом смеха появился Гермес...»

(Не слышатся ли отзвуки все сильного смеха в шестидневном ветхозаветном рефрене: «И увидел Бог, что это хорошо»?..)

Художественная космогония Гоголя всегда означена приливами смеха как жизнотворческой энергии или, иначе сказать, нисхождением смеющегося духа в материю, оживающую под действием нежных прикосновений: «засмейся!» Начав литературную деятельность в скромной роли сельского клоуна или рыжего у ковра (Рудый Панько), Гоголь очень скоро открыл в природе мира и человека столько поводов для смешного, что оно у него пробудилось в силу живительную, космогоническую и, разлившись повсюду, наполнило землю бесчисленными вещами и тварями, возникающими из смеха и вступающими в поток широкого баснословного действия, которое, пользуясь обломками быта как

строительным материалом, водворяет порядок всеобщего и взаимного пересмеивания.

«Чудно устроено на нашем свете! Всё, что ни живет в нем, всё силится перенимать и передразнивать один другого» («Ночь перед Рождеством»).

Юмор универсален как стихия существования и, подобно свету, несет означенность и проявленность формы. Контуры космоса, физиономика жизни обнаруживаются у Гоголя словно в трепете и мимике смеющегося свыше лица, подобно солнцу распространяющего лучи смешного по мирозданию, которое благодаря им и вырастает и образует собой комическую гармонию. Склоненный над рукописью автор, как верховное божество творимого из-под его пера микромира, вступает в таинственную игру с оживающими фигурами, сплошь состоящую из шутливого подбадривания или подтрунивания и воспроизводящую на бумаге священное лицедейство создателя, его мимическую активность, отраженную в зеркале текста. Авторские переживания в этом процессе миротворения напоминают часы переписывания у Акакия Акакиевича. Представим на минуту, что буквы, которые тот вдохновенно выводит, суть герои и события сцены, — и мы получим подобие Гоголя, подобие Бога, создающего свет раскатами благодатного смеха.

«Мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью. Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его».

Гоголь засмеялся, и двери у старосветских помещиков запели на разные голоса, и каждая обрела свою повадку, характер. Гоголь засмеялся, и в городе под аккомпанемент ревизора началось столпотворение (комическое сотворение мира)... Есть что-то волшебное, чудодейственное в его способности извлекать с помощью смеха дивные звуки и забавные гримасы из инертного вещества, которое, стоит подмигнуть ему, высовывает ответно язык, кажет нос, одушевляется и принимается за дело на правах независимой личности. Общее место обращается в живописную панораму, и какая-нибудь образаина, струящаяся живыми угрями, в извилистых и колеблющихся, как от сдавленного смеха, приметах, глядит оттуда, где только что всё было ровно и голо. Всё не стоит на месте. Всё кривляется. Всё дрожит и смеется. Сотрясения смеха, подобно геологическим переворотам, кладут начало новой картине мира.

Соответственно в облике Гоголя-комика проступают черты колдуна. На ум приходит сравнение — колдун в «Страшной Мести», вороживший над темным горшком с волшебными смесями-специями, корча рожи, как Акакий Акакиевич над листом канцелярской бумаги, пока на позывные гримасы не подавало весть о себе чье-то лицо...

«И мне приходит в голову мысль: нет ли связи юмора с колдовством? Ведь почему-то Гоголь, показав самое смешное, изобразил и колдовство» (Алексей Ремизов «Огонь вещей»).

Несомненно, такая связь, и притом обоюдная, существует. Комик — добрый колдун. Колдун — злой комик. Смех и колдовство не только тесно соседствуют, но переходят одно в другое. Гоголь любил и стремился изображать колдовство, потому что в природе Гоголя было что-то от колдуна. Гоголь, пугающий страшными сказками, вызывающий нечисть и невидаль, — прямое следствие той необыкновенной смешливости, что служила ему энергией в процессе чародейства — художества.

В конце концов, каким он будет, этот новоявленный свет, — смешным или страшным, — на первых порах не так уж важно. Но, чтобы он появился, необходимо рассмеяться вначале и, рассмеявшись, вызволить образ из мертвого моря материи, расшевелить и взбудоражить ее немую поверхность, на наших глазах покрывающуюся рябью чудесных ужимок, подмигиваний, пертурбаций. Лишь в ходе метаморфозы дается осознание формы. Образ приходит как знак свершившегося преобразования. В отличие от божества, творящего из ничего, художник имеет дело с кое-каким достоянием, нуждающимся в перевороте для большего правдоподобия и конструктивной прочности предположенного проекта. Смех исполняет работу по переворачиванию вещей ради воссоздания образа. Метаморфичность смешного оказывается ферментом писательского пера. Художник, смехач и колдун суть разные заголовки единого руководства по сотворению мира.

Известно, что простейший комический трюк заключается в том, что кто-то внезапно становится вверх тормашками. С этого трюка, можно считать, и начинается Гоголь, взявший смех в абсолютном, вселенском его содержании и перевернувший вверх дном нашу грешную землю. Тогда она объявилась его великолепным творением — блаженной, обетованной землею искусства. В «Сорочинской ярмарке», едва его первый писательский «воз с знакомыми нам пассажирами» въехал на мост и «река во всей красоте и величии, как цельное стекло, раскинулась перед ними», читаем:

«Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы — всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну».

Таков юмор Гоголя — любовь в нем вторит смеху и опрокинутая действительность кажется небом, в котором всё, стоя на голове, настраивает на возвышенный лад, смешит и восхищает, запечатленное в странном ракурсе и мигом перешедшее в образ оформленного уже совершенства. Но не таков ли в принципе и всякий образ искусства, всегда опрокинутый, перевернутый по сравнению с жизнью и поэтому сияющий в нашем сознании как зримый, реальный сюжет полноценного существования, который одновременно возвышает природу до неба и углубляет до дна ада, струясь голубою кровью в подводном сумраке света, как тот свет существ и вещей, во всем подобный нашему и вместе с тем совсем иной, непохожий, тот и вместе не тот, как смех, исторгающий образ из тьмы небытия, сообщающий ему душу и тело путем перевернутой, мгновенно явленной формы?.. Только у Гоголя этот иероглиф искусства написан яснее, размашистее и стал производственной маркой гоголевских изделий, которой он метит натуру где надо и где не требуется, вводя перевертни и оборотней куда

попало, в открытую, с азартом, с наслаждением, не думая о последствиях и алча новых чудес. Гоголь переворачивает мир уже просто для того, чтобы его лучше увидеть и схватить с интенсивностью светового пучка, населяющего пустыню в мановение ока сонмом невесть откуда понабежавших созданий.

«Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совершенно темна, потому что ставни были закрыты, и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противоположную стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очертяных крыш, дерев и развешанного на дворе платья, всё только в обращенном виде. От этого всей комнате сообщался какой-то чудный полусвет».

Это сказано походя, между делом, безо всякой причинной связи с ссорой Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Просто Гоголь, идучи по объявленному адресу, не мог не воспользоваться моментом и не перетряхнуть в затемненной комнате свой короб, чтобы лишний раз учинить всеобщий переворот. Для этого у него придуман на скорую руку даже особый оптический прибор с точным указателем, в какое отверстие, откуда и зачем вставляются диапозитивы. Помимо основного эффекта — перевернуть, чтобы всё собрать в кучу и ярко увидеть, юмористический этот прибор создает массу удобств, обращая скудные будни в радужный праздник красок и в то же время набрасывая на всё не идущий к обстановке, но приятный автору колер — чудный полусвет. (А еще говорят, будто он немилосердно сучал в этой пошлой истории!..)

В «Принцессе Бромбилле» Гофман излагает теорию, очень близкую комической практике Гоголя. А именно, в действие этой повести он вводит озеро Урдар, чудесным образом разлившееся из таинственной призмы доброго мага Гермода. То озеро, поясняет Гофман, есть не что иное, как юмор, «по шальным трюкам которого мы узнаем свои собственные и — да будет мне разрешено воспользоваться столь дерзким словом — шальные трюки всего сущего на земле».

Король Офиох и королева Лирис просыпаются от зачарованного сна и спешат к новорожденному источнику.

«Они первыми заглянули в воду. И когда увидели в его бездонной глубине опрокинутое отражение сияющего голубого неба, кустов, деревьев, всю природу и самих себя, им показалось, что с их глаз спала темная пелена и им открылся новый дивный мир, полный жизни и радости: с познанием этого мира в душе их зажегся такой восторг, какого они никогда еще не изведывали. Они долго всматривались в это озеро, затем поднялись, поглядели друг на друга и... засмеялись, если можно назвать смехом физическое выражение сердечной полноты так же, как торжество победы душевных сил. ...И, засмеявшись столь необычно, оба они в один голос воскликнули:

— О, мы были на чужбине, пустынной, негостеприимной, во власти тяжелых снов и проснулись на родине. Теперь мы узнаем себя, мы больше уже не осиротелые дети!

И они упали друг другу в объятия в порыве самой горячей, искренней любви».

Вот куда приводит комическое перекувыркивание! Смысл этой истории весьма прозрачен и довольно поучителен. Переворачивающий смех восстанавли-

ливаает картину природы в обновленном и целостном образе искусства, неся человеку примирение с жизнью и душевное просветление. Типично гоголевский комплекс, ищущий в юморе место встречи многих и разнообразных чудес (вплоть до того, что восторг и любовь объявляются наследниками смеха), в сказке Гофмана налицо. Призма мага Гермоды подводит ученый итог устремлениям Гоголя-комика, завершившихся «Ревизором». Максимальная программа комического в этой пьесе была достигнута, сопровождаемая примерно такими же, возвышающими душу эмоциями. Колдовские чары искусства дошли до края действительного и произвели ревизию по всей России...

Но здесь же у писателя начинаются неприятности. Переворачивающие свойства комического без компромиссов требуют, чтобы всё, что наверху, опрокидывалось вниз головою, отчего возникает невольное покушение на государственные инстанции. Пока дело касалось земли вообще и природы всего живого, ему сходило с рук. Но невинные трюки с переворачиванием вещей пахивают опасным скандалом, едва очередь переворота доходит до городничего.

«За такую бы комедию тебя бы в Нерчинск!..» («Театральный разъезд»).

«Ревизором» Гоголь, в сущности, не хотел никого обижать. Но от удовольствия опрокидывать и переворачивать действительность он, как художник, тоже не мог отказаться. Причем по закону комизма в смешное положение обязан попадать не какой-нибудь мелкий грешник, какому и падать некуда, настолько он низко стоит, но власти и лица достаточно высокого ранга. В шуты должен выйти Король Лир. Чем выше и шире чины забирает юмор, тем лучше и для искусства, и для примирения и просветления, какое сулит оно зрителю. Уж если собрать всё великое на земле и разом над всем посмеяться, то, ждать надо, наступят блаженные времена. Замахивающееся на князей человеческих, комическое искусство стоит у врат рая... Так Гоголь, не думая ни о чем плохом, произвел подкоп «Ревизором» и сам же попал «Ревизору» в капкан — в подрыватели чинов и устоев.

Впоследствии он долго выпутывался, доказывая, во-первых, что светлый смех его комедии возвышает и примиряет, внушая любовь даже к носителям зла¹, во-вторых, что этот смех общественно полезен, возбуждая ужас, негодование и поднимая на борьбу со злодеями². Концы с концами, мы видим, не сходятся. Во втором пункте исчезает уже широкая и добрая трактовка смеха и появляется несвойственный комедии Гоголя, но приобретенный им позднее сатирический урок. Такой ожесточенности у него в пору создания «Ревизора» не наблюдалось (и поэтому первый пункт оправдания, представляется, ближе к истине).

¹ В «Театральном разъезде» (1836 г., 1842 г.).

«Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многие бы возмутило человека, быв представлено в наготы своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу. И тот, кто бы понес мицение противу злобного человека, уже почти мирится с ним, видя осмеянными низкие движенья души его».

² В «Развязке "Ревизора"» (вторая редакция, 1847 года):

«Его дело изобразить это темное так сильно, чтобы почувствовали все, что с ним надобно сражаться, чтобы кинуло в трепет зрителя и ужас от беспорядков пронял бы его насквозь всего»

Но сколь бы ни был светел и примирителен (или, напротив, полон терний и гнева) этот смех, всё равно он расходится с жизнью в более обширном размере и отсюда необходимо подвергается подозрению со стороны властей предрешающих и всякого практического, здравомыслящего человека. Смех как таковой не может ужиться с действительностью в ее привычках, обычаях, в ее солидной и серьезной размеренности. Как это переворачивать, к чему бы опрокидывать, если всё в этой жизни стоит на своих двоих! Куда ни крути комедию Гоголя — в сторону ли просветленных восторгов или, пользуясь запоздалой рекомендацией автора, на путь искоренения зла, в последнем счете всё кончится той же возмутительной репликой, что и в далекой от общественных страстей и государственных интересов повести «Нос»:

«Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы».

Потому что смех, тем более достигший таких степеней, как это произошло в «Ревизоре», есть нарушение всяких порядков, выработанных жизнью в глухой и упорной борьбе, всякой стабильности в мире, и, не покушаясь ни на какие подкопы, сам по себе заключает уже что-то социально-опасное. Всё в нем не то и не так. Уже потому, что он смеется, когда мы плачем, художник проклят, с ним жить нельзя, с ним можно лишь изредка развлекаться, отводя ему место шута, либо приохочивая к какой-нибудь полезной работе. Но и на этих ролях он будет делать всё невпопад, чтобы вышло не по-нашему, а как смешнее, и плакать на свадьбе, и смеяться на похоронах, и сотрясать воздух переворачивающими раскатами. Искусство уже в семени, в сотворении образа, конфликтно с образом человеческой жизни, хоть смех его не со зла, но от полноты сознания, что всё в этом мире прекрасно и необычайно. Искусство преступно по природе своей, жаждущей не уклада, не быта, но исключений и нарушений. Без них ему, видите ли, не сидится и не пишется, и, сколько ни пытаются авторы соблюсти приличия, уже по числу страниц, отведенных в искусстве убийству и смуте, обманам, подлогам и всяческим непорядкам, понятно, куда оно клонится...

Но что там должностные лица и государственные устои, потрясенные комедией Гоголя! «Ревизор» перевернул душу своего создателя, вырвав с корнем его из писательского гнезда, из самой купели смеха, в которой он так окопался, что, казалось, был застрахован от опасностей своей же стихии, и вот был ею сметен, перевернут и выброшен, как рыба на берег, на всеобщее посмеяние. После «Ревизора» Гоголь не мог смеяться. Точнее, он делал это уже остатками прошлых своих сотрясений. Смех «Ревизора» его парализовал. Начало паралича ощутимо уже в немой сцене, увенчивающей комедию. Едва Городничий произнес: «Чему смеетесь? — Над собой смеетесь!..», в развитии комического как бы наступил пароксизм, и, когда, вволю насмеявшись и отхлопав ладоши, мы вновь взглянули на сцену, то с ужасом обнаружили среди застывших фигур автора всемирной комедии. Он больше не смеялся, но словно замер с искаженным от окаменевшего смеха лицом в какой-то неестественной позе. Наконец, силясь побороть нашедшее на него с «Ревизором» оцепенение, Гоголь выставил перед всеми свою «внутреннюю клеть» с приглашением убедиться в его честных

намерениях. Когда откинули крышку, там на корточках, как собака, тоскливо озираясь по сторонам, испражняется на тротуар, скрючившись, сидел Городничий (ситуация эта отчасти предвосхищена в «Коляске»).

«...Когда выставишься перед лицо незнакомых людей, перед лицо всего света, и разберут по нитке всякое твое действие, всякий поступок...»

Это он в «Авторской Исповеди» репетирует монолог Городничего. Словно чары его прежнего смеха не исчезли, но обратились против него, бывшего своего управителя, увлекая на дно позора, на роль клоуна поневоле. Напрасно зывал, упреждал он, препоручая даже Чичикову выяснение отношений: «— Ваше превосходство, ведь смех этот выдумали слезы...» Слезам его не было веры, но всюду свирепствовал смех, выпущенный им из темницы на волю в его комедии.

«...Он вдруг оказался перед всеми Бог знает в каком виде...»

Ситуация «Ревизора» странным образом претворялась в судьбе Гоголя. За нею еще громаднее и непостижимее зияла судьба колдуна из «Страшной Мести», которому всё казалось, что над ним смеются, пока этот вызванный, может быть, его же чарами хохот не вошел в него и не вывернул наизнанку, сойдясь с образом смерти.

«Как гром, рассыпался дикий смех по горам и зазвучал в сердце колдуна, потрясши всё, что было внутри его. Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотом по сердцу, по жилам... так страшно отдался в нем этот смех!»

Смех всегда носится где-то между светом и смертью, и оба его полюса представлены в образе Гоголя. Самый веселый писатель кончил приступом хохота, от которого недалеко уже было до предсмертных конвульсий. Многолетний стон и агония позднего Гоголя это какой-то перевернутый смех...

«Ревизор» переехал Гоголя, ревизовал его и перерезал пополам. В немой сцене, так ненатурально затянутой по авторскому замыслу, что ни один театр в мире не смог поставить ее в надлежащей протяженности, впервые закрадывается подозрение, что в этой комедии автор надорвался и машина остановилась. То есть она остановилась естественно, потому что пьеса кончилась и страх, сковавший ее обитателей, со вторым пришествием ревизора достиг апогея. Но сверх того она остановилась еще потому, что в самом творчестве Гоголя лопнул завод на этой высшей его ноте. Отныне всё смешное в себе и в окружающем мире он примется разрабатывать всерьез, повторяя в покаянных слезах: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!...» Не пора ли, однако, прослушать игру «Ревизора» по второму туру?..

Второй поворот серебряного ключа в «Ревизоре».

«Чрезвычайное происшествие!», «Неожиданное известие!» — с этим восклицанием, как мы знаем, врываются Бобчинский с Добчинским, чтобы, поддав жару, настроить действие еще больше на фантастический лад, с первых же слов обрисовывающее экстраординарный абрис событий, которые произойдут не по закону привычной инерции, как это в жизни бывает, но сплошь по чудесной канве невероятного и неожиданного. Уже две крысы во сне Городничего, как три ведьмы в предыстории Макбета, — «две необыкновенные крысы»,

«неестественной величины!» — вводят оттенок исключительности и чуть ли не сверхъестественности случившегося, который затем ступит и пройдет каким-то течением через всю пьесу: «Да, обстоятельство такое необыкновенно, просто необыкновенно», «таков уж неизъяснимый закон судеб», «непредвиденное дело», «ход дела чрезвычайный», «необыкновенное счастье», «беспримерная конфузия» и т. д. По размерам удивительного «Ревизор» не уступит сказочным произведениям Гоголя, даром что история, в нем представленная, не отвлекается от действительной почвы и обыденной среды городка, каких тысячи в России. Но такова опрокидывающая сила смеха, такова, конкретно, магическая роль «ревизора» в комедии Гоголя, что она, сохраняя земные черты, откалывает номера, граничащие с миром фантастики.

Однако, присмотревшись внимательнее к ее составу, можно заметить далее, что воцаряющиеся на сцене с первым известием о ревизоре невероятная суэта и хаос имеют на примете не только удивить и насмешить зрителя, но также возвести перед ним стройный город-космос, предложить законченный проект мироздания, в котором, хоть всё и нелепо, всё вместе с тем гармонично, осмысленно и строго поставлено на свое место. Как в музыкальном ящике кукольные фигурки не просто оживают под веселую мелодию, но исполняют подобие танца, движущегося парада и, даже во всем напоминая людей, остаются куклами со своим расписанием, со своей организованной механикой и дистанцией, так в «Ревизоре» самый беспорядок есть порядок навыворот и переворачивающая стихия комического служит созидательной силой, позволяющей говорить о строительстве города в условиях разброда и паники его обитателей. Не зря судья Ляпкин-Тяпкин в согласии с именем своим (тяп да ляп) любит порассуждать о столпотворении, а также о сотворении мира. Обе эти идеи сходятся в создании города. Там господствует смешение языков, сумбурные проекты и поспешные решения навести порядок, которые, хотя и не увенчиваются успехом, вводят нас в состояние лихорадочного градостроительства, ясно обрисовывающая контуры территории с ее уездным ансамблем. Пускай от всей Вавилонской башни сохраняется одна соломенная вежа, какую предполагают поставить на месте несбывшегося сооружения — «чтобы было похоже на планировку». Она в перевернутом виде дает понятие о размахе работ, заполняющих пустое пространство и непостроенной церковью у богадельни, и исконною будкой, где продают пироги, тюрьмой, трактиром, неметеными улицами с беспробудно спящим на них полицейским чином, и — в увенчание картины — истинным символом столпотворения, колоссальной горою мусора возле памятного забора.

Перебирая мысленно шедевры мировой драматургии, я не могу подобрать другого, подобного «Ревизору», творения, где бы столь же широко и подробно был освещен какой-нибудь город, притом не с помощью декораций, но исключительно атмосферой произносимого в комедии текста, не на улице, но в обстановке закрытого помещения, — в маленьких комнатах «Ревизора» больше городского воздуха, чем в любой постановке на площади. В виде прецедента, пожалуй, стоит упомянуть лишь грибоедовскую Москву, представленную, однако,

всцело человеческой коллекцией, а не городом в собственном смысле с его улицами и постройками. Всё же «Горе от ума» для Гоголя могло послужить удобной зацепкой в изображении знакомой среды при посредничестве заезжего гостя, перед которым аборигены выстраиваются в экспозицию, требующую авторского внимания и широкого представительства¹. Именно приезд «ревизора» оказался поворотом ключа, которым Гоголь без проволочек отмыкает запоры города, с тем чтобы тот наполнил сцену своими формами и пропорциями, как бы выказывая себя отчужденным очам иноземца, а вместе с ним и всей изумленной публике. Посмотрите, как следом за прибытием Хлестакова начинают в интерьерах играть окна и двери с незримым, но явственно ощутимым за ними пространством уездных пустырей и улиц с убегающими по ним и приближающимися фигурами, с делегациями сословий, петиций, с городской пылью и, кажется даже, с прилегающими полями, по которым травлено столько зайцев. Словом, в присутствии «ревизора» город обращается в мир, подлежащий обозрению, со своим колоритом и ареалом.

Соответственно персонажи комедии обращаются в локальные символы не только общества, здесь проживающего, но собственно города и принимают в его построении живое участие. К ним применимо распоряжение, сделанное в попытках Городничим в восполнение архитектурных пробелов: «Квартальный Пуговицын... он высокого роста, так пусть стоит, для благоустройства, на мосту». Все они созданы, помимо человеческих определений, как бы для благоустройства города. Они и люди, и в некотором роде воплощенные заведения, олицетворенные дома и участки, образующие в целом планировку уездного города — Почта, Суд, Больница, Училище... Недаром за ними так часто просматриваются отведенные под них помещения с подобающими коридорами, жилями запахами, вещами. Арапник, висящий в судебном присутствии, обличает в Ляпкине-Тяпкине завязтого охотника и собачника, но тот же арапник уместен в суде как знак государственной охраны и кары (заменяет меч правосудия).

Персонажи «Ревизора» крепко привязаны к исполняемой должности и, соответственно, к месту в городе. Место красит человека, и тот выступает по преимуществу в своем локальном определении, проникаясь специфически местными приметами и интересами. Попечитель больницы Земляника является в сопровождении лекаря, Почтмейстер занят чужими письмами (он и взятку готов подсунуть испытанным почтовым способом: «вот, мол, пришли по почте деньги, неизвестно кому принадлежащие») — в своем психо-физическом статусе они устойчивы, конструктивны, представляя что-то среднее между характером и пародией на занимаемый в городе пост. Им не чуждо ничто человеческое, но человеческое в них проявляется в топографическом начертании, при всей причудливости и затейливости отвечая строго на тему, где кому надлежит стоять на карте уездного мироустройства. Куда бы ни уводила их страсть и фан-

¹ Отзвуки «Горя от ума» могли ненароком сказаться и в ряде других примет «Ревизора»: так, Держиморда, возможно, произошел от Скалозуба, «горе от ума» сменилось «счастьем от безумья», а объявленный сумасшедшим Чацкий в роли Хлестакова сам явился причиной всеобщего сумасбродства.

тазия, они верны своим орбитам. Кому как не судьбе, прикиньте, возглавлять охоту на зайцев? Его хобби восполняет его служебные прерогативы.

«— А Держиморда где?

— Держиморда поехал на пожарной трубе».

Это сказано с такой окончательной, припечатывающей основательностью, что сама гармония фразы мнится точной копией места, отведенного Держиморде под солнцем (где ему быть еще, на чем ему ездить, если не на пожарной трубе?..)

Локальный принцип распространяется на всех туземцев, отчего вырастающий из города космос обретает завидную прочность. Даже о лицах, нам не показанных, лишь случайно упомянутых, мы составляем предельно четкое и законченное представление — опять-таки в неизменной системе городских координат. У Авдотьи, как полагается слабому полу ее хозяек, — «в голове чепуха, всё женихи сидят» (пусть неизвестной Авдотье хоть пятнадцать, хоть семьдесят лет — прилагаемая характеристика рекомендует рикошетом Анну Андреевну и Марию Антоновну). Устойчивый (местный) признак лица многократно повторяется либо варьируется близким ему и окружающим персоналом. Так, жена трактирщика Власа, по трезвому рассуждению Бобчинского, «три недели назад тому родила, и такой пребойкий мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир». В результате трактир с трактирщиком с места не сдвинешь — двойным скреплением дети, подпирая родителей, стабилизируют композицию. Завоеванное место на дрожках Добчинский удостоверяет в потомстве — дети в «Ревизоре» растут верной сменой своих отцов:

«Мальчишка-то этакой... большие надежды подает... и, если где попадетя ножик, сейчас сделает маленькие дрожечки так искусно, как фокусник-с...»

В целом образный строй комедии себя же бесчисленно воспроизводит...

Исключение из правил составляет Хлестаков, ни к чему не привязанный в мире, беспочвенный, вздорный и порхающий с места на место, с темы на тему, словно какой-то мотылек. Его подвижность, контрастирующая с постоянством местной системы, которую он вызвал к жизни и утвердил своим появлением (ибо вся она открывается и реализуется в его близости), позволяет экспонировать город в разнообразии поворотов, разбивающих живописные группы вокруг бессменного корифея. Но и Хлестаков, при всей непредсказуемости своего поведения, входит непреднамеренно в поджидавшую его роль ревизора и с поразительным постоянством ее ведет и выдерживает. Его натура и сопутствующие обстоятельства случайного пребывания в городе служат предпосылкой к тому, чтобы он вознесся в искомое инкогнито, не желая этого и не подозревая о том, какое место ему уготовано. В этом отношении Хлестаков столь же вечен и неизменен в должности, какую суждено занять ему в пьесе, войдя, таким образом, в миропорядок, к которому он как будто сначала не имел никакого касательства. Но еще до того, как кто-то заподозрил в нем ревизора, Хлестаков ведет себя по видимости как ревизор, с голодным интересом заглядывая в чужие тарелки или в никчемных расспросах заискивая перед трактирным слугой («Ну что, как у вас в гостинице? хорошо ли всё идет?..» и т. д.). Будто какой-то рок

или чорт подстраивает так, чтобы Хлестакова приняли за ревизора, а в искусстве франтить и надувать щеки он и сам горазд. Ведь сразу по приезде в город он, «как нарочно, задал тону и перемигнулся с одной купеческой дочкой», то есть в эмбрионе разыграл последующие сцены комедии. Он заранее созрел для того, чтобы дураком сойти за высокого гостя, вертя в голове идею прикатить в деревню «этаким чортом» и все переполошить, что и исполнилось вскоре в переполошенном его прибытием городе. Словом, Хлестаков, как и прочие персонажи, многократно воспроизводит себя, почему его вхождение в роль протекает без сучка и задоринки. Ему не приходится ни хитрить, ни обманывать. Ему достаточно быть собою.

«...Он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя... Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие, видя, что его слушают, угождают, исполняют всё, что он хочет, ловят с жадностью всё, что ни произносит он... Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему всё в рот и создают разговор» («Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, „Ревизора“»).

Итак, город сам сотворяет себе «ревизора» в лице Хлестакова, пользуясь его пустомыслием, в то время как «ревизор» Хлестаков сотворяет город, приводя его в состояние растерянности и мобилизационной готовности. Они взаимодействуют, «ревизор» и «город», и не могли бы обойтись один без другого, будучи совместно творцом и творением друг друга. Стоило Хлестакову разоблачиться в прощальном письме, как город рассыпается, предаваясь самобичеванию и взаимным обидам, попрекам, пока появление нового, подлинного ревизора не останавливает распад, вновь созидавая ансамбль — Вавилонскую кучу мусора. Кстати, в немой сцене город в последний раз демонстрирует себя как архитектурный проект, иерархическое построение, где все персонажи служат сочленениями единого тела с центральным столпом композиции в виде Городничего и расположенными попарно колоннами и косяками его ближайших сподвижников. В этой оглушенной и застывшей фреске до конца доводится принцип стабильности и конструктивной завершенности, который дает себя чувствовать на протяжении всей комедии с ее бесчисленными рекогносцировками. Персонажи только и знают, что перестраиваются, отчего здесь царит дух парада и демонстрации, сообщающий сцене образ мироустройства с подобающими случаю моделями и маневрами. Оттого-то в комедии Гоголя не покидает нас ощущение какого-то странного танца, во время которого персонажи не просто приходят и уходят, но соблюдают ритуал, этикет, отдавая бездну внимания, кому за кем идти и с какой стороны находиться, совершая не столько поступки, сколько телодвижения, всевозможные повороты и пируэты.

«...Вы, Петр Иванович, забегите с этой стороны, а вы, Петр Иванович, станьте вот тут... Стройтесь на военную ногу, непременно на военную ногу!.. А вы — стоять на крыльце и ни с места!.. Не нашли другого места упасть!.. Прошу садиться... Отчего ж вы отодвигаете свой стул? Для чего ж близко? всё равно и далеко. Отчего ж далеко? всё равно и близко... Имею честь представиться... Имею честь поздравить!..

Анна Андреевна! (Подходит к ручке Анны Андреевны). Марья Антоновна! (Подходит к ручке Марьи Антоновны)...»

Какой-то кордебалет, а не пьеса — непрерывная манифестация места и строя. Причем повторяющиеся жесты и фразы, будь то единообразная манера чиновников аттестовать себя или шаблонный способ Хлестакова занимать деньги и объясняться в любви, усугубляют чувство ритмического единства, благодаря которому движущиеся группы сохраняют устойчивость в самых нелепых и рискованных положениях.

«Маменька, папенька сказал, чтобы вы... Ах, какой пассаж!»

Не пассаж — а очередная фигура, танцевальное па...

По мере того, как цена «ревизора» стараниями города неуклонно возрастает, город в свою очередь приобретает всё большую стройность и закругленность в очертаниях и всё увереннее воспроизводит себя. Именно «ревизор» Хлестаков вколачивает последний гвоздь в созданный порядок вещей, раздаривая направо-налево благосклонное словцо «хорошо» в роли творца и хозяина новообретенного космоса.

«— ...Как их зовут?»

— Николай, Иван, Елизавета, Мария и Перепетуя.

— Это хорошо».

«— Что, как ваш нос?»

— Слава Богу! не извольте беспокоиться: присох, теперь совсем присох.

— Хорошо, что присох. Я рад...»

«— ...законным моим сыном-с и назывался бы так, как я: Добчинский-с.

— Хорошо, пусть называется, это можно».

«— ...живет Петр Иванович Бобчинский.

— Очень хорошо».

Милостивым признанием Хлестаков узаконивает город и возводит его на вершину мыслимого успеха и славы. Но, вверяясь ему и словно оживая в лучах восходящего всё выше светила, город подготавливает свой бесславный конец и накликает на свою голову нового ревизора. Комедия Гоголя, как многоступенчатая ракета, выделяет и отбрасывает одного ревизора за другим, причем каждая ступень, исчерпав себя, порождает следующие и сообщает движение всей постройке. Ревизор ожидаемый (в письме Чмыхова) служит ступенью для введения в действие мнимого ревизора Хлестакова, чье длительное пребывание на сцене дает толчок к появлению сразу двух ревизоров — приехавшего в конце правительственного чиновника и обещанной комедии Гоголя «Ревизор», предвестие и черновой очерк которой содержится в письме Тряпичкину, сводя с ума Городничего перспективой всемирного суда и позора. Вдобавок, прибывшее из Петербурга по именному повелению лицо несет на себе отсвет грядущей комедии Гоголя, и оба «ревизора» — объявленный жандармом и обещанный бумагомараккой — объединяются в нашем сознании в фигуру неизбежной расплаты. «Ревизор» ничего не производит, кроме «Ревизора».

Между прочим, приезд правительственного чиновника в конце комедии как свыше ниспосланные кара и справедливость потому и не воспринимается

натяжкой, придуманной автором в финале для исправления содеянного зла, но вписывается органически в пьесу и вытекает из нее с неуклонностью рока. Здесь столько «ревизоров», что один из них должен же быть настоящим. Здесь так много и долго хлопочут вокруг его приезда, так старательно воссоздают его облик из ничего, что он наконец прибывает собственной персоной, материализуясь из самого воздуха комедии. Рука правительства, пославшая его, чтобы унять достигшее Геркулесовых столпов беззаконие, лишь внешняя и далеко не главная его мотивировка. Он неизбежен по внутренним причинам, обусловленный движением гоголевского текста. Речь идет прежде всего о фатальном развитии самого слова «реvisor». Столько раз перевернувшее всё и поставившее вверх тормашками, произведя этим всё, что мы находим на сцене, оно в итоге имеет только одну вакансию — последнего переворота, возвращающего к действительности, к нормальному, на двух ногах, положению, и поэтому кладет предел искусству и ставит точку в развитии пьесы. Но если торжество справедливости в мире как вмешательство высшей силы есть чудо, то и чудо здесь обеспечено — смехом. *Deus ex machina*? Возможно. Но машиной послужила вся длительная цепь превращений, образующая тело комедии...

Два ревизора. Два письма. Две крысы. Две дамы — Анна Андреевна и Мария Антоновна. Они меняются местами, вынуждая Хлестакова два раза вставать на колени. Две бабы — унтер-офицерша и слесарша. Два Петра Ивановича, Бобчинский и Добчинский (как два клоуна Бим и Бом), — перебивая друг друга, селятся дважды произнести одно и то же слово. (С этих двойняшек-коротконожек и начинается повальное безумие-раздвоение, они-то первыми и выпускают «ревизора» в город...) А если приглядеться, то и больше и дальше — одни близнецы, двойники: Осип дублирует Хлестакова, у Городничего с Хлестаковым тоже внезапно проскальзывает необыкновенное сходство... Местами удваивание придает локальную плотность образному рисунку, он как будто тверже устанавливается на земле, помноженный на два, но вскоре от тех помножений рябит в глазах и кружится голова... Удваивание вносит в события сомнительное, двусмысленное. Герои не живут, а передразнивают и отражают друг друга, размножаются, расподобляются, исчезают. Контуры тел расплываются, дрожат, речи и лица в ходе повторений кажутся эфемерными, зыбкими, всё подозрительно, непостоянно, и мы погружаемся в море мнимых чисел, иррациональных величин.

С двойниками обман и мираж отворяют двери на сцену. Здесь нет ничего надежного. Ложь принимают за правду, а когда говорят правду, то подозревают обман. Боятся друг друга, когда нет оснований бояться, и друг на друга уповают, когда не на что уповать. В тумане уже не разберешься, кто на чем стоит и чему соответствует, все они друг другу соответствуют, два сапога пара, и смех усиливается, уже ничего не созидая, не строя никаких городов, но в ознаменование иллюзорности и города, и ревизора. Всё всегда способно обернуться не тем. Кто такой Хлестаков, Городничий? Не знаем. Это мнимости, призраки, водящие друг друга за нос. В их реальное существование трудно поверить. И когда они говорят: «я сам, матушка, порядочный человек», мы смеемся — не потому, что это произносит подлец, а потому, что всё он выдумал, а на самом деле вообще

ничего нет и неоткуда взяться тут чему-то порядочному. Они ходят как бы по краю небытия, и, когда окаменевают под конец в немой сцене, это для них нормально, их не было и не будет, они только снились себе.

Городничий? Полно шутить. Какой же это Городничий? «Так всё и припрятываешь в лавке, когда завидишь». Да и кто он таков, не известно, если зовется Антоном, а именины справляет и на Антона и на Онуфрия. Может, его и нет совсем. И фамилия у него подозрительная для материального тела. Сквозник-Дмухановский. Поляк, что ли? Муха. Сквозит. Вот и у дочери его, по рекомендации матери, «вечно какой-то сквозной ветер разгуливает в голове». У всех у них ветер. Дырки — а не люди. Лабардан, вздор какой-то. Как излюбленное словцо Хлестакова — «вздор». «Не прикажете ли отдохнуть?» «Вздор — отдохнуть. Извольте, я готов отдохнуть». Экий сквозняк. Вот и унтер-офицерская вдова, говорят, сама себя высекла. Бывает. Потому что вдова. Некому сечь. Впрочем, это слесарша, Пошлепкина. И муж у нее, оказалось, вор, хоть пока и не украл ничего, но всё равно украдет. Всё может быть. Зачем ей муж? Вот у Добчинского за душой только и есть, что дети, а дети, выходит, совсем и не его, а судьи Ляпкина-Тяпкина. «Все, даже девочка маленькая, как вылитый судья». Опять двойняшки?!.

Между тем смех, не оставляющий камня на камне от всех этих построений, как-то высветляется, делается легче, свободнее. По мере того, как зло обнаруживает свое отсутствие, свою мнимую природу, нам становится легче на сердце и душа окрыляется сознанием добра и красоты, которые составляют истинную полноту бытия, ничем не омраченного, ничего не теряющего от происшедших здесь отступлений и нарушений, ибо все они недействительны, что дает нам ясно почувствовать оперирующий чистыми мнимостями и видимостями «Ревизор». Зла — нет. Это только кажется, что оно есть. На самом деле зло это только негативное оправдание добра, разоблачающее поминутно свою обманчивую сущность, нет, шкуру, ибо собственной сущности у него-то и нет, — стоит лишь засмеяться, и все поймут, что зло не имеет под собой решительно никакой почвы.

Гоголь был прав, когда убеждал, что на протяжении всей комедии действует одно честное и благородное лицо — смех. Можно добавить, что это единственно реальное лицо в его комедии, где прочие лица — фантомы, и потому он светел, и легок, и добр, этот смех, знаменующий полноту бытия и всяческое отсутствие зла. Он ни с кем не борется, никого не воспитывает, ничего не искореняет, серебряный смех «Ревизора». Если бы он искоренял, он бы относился к этому злу серьезно, был бы отягчен сознанием его реальности, мрачным допущением, что зло действительно существует и, значит, требует невероятных усилий для борьбы с ним, грозной решимости, злобной настойчивости. Он был бы совсем не тем, не таким, да и вообще не известно, был бы он смехом, если бы кого-то всерьез искоренял. Всё это чушь собачья! Морок темных умов. Внушение самого чорта, что он есть в истинном смысле, чтобы мы, приняв обман за истину, взяли энергично кого-то искоренять и что-то перевоспитывать, а там, глядишь, и сами бы стали чернее чорта. Не поддадимся искушению и посмот-

рим на мир сквозь волшебное стекло «Ревизора», обнаруживающее, что зло имеет место только затем, чтобы, рассыпавшись смехом, продемонстрировать всему свету свою комичную призрачность. Увидев такое чудо, засмеемся, от всей души засмеемся, без задних мыслей, без оглядок на начальство, на нравственные задачи и политические прогнозы, и тогда зло исчезнет, вот увидите, оно исчезнет!

Если возможен на земле, влачащей в достаточной мере мнимое, злое существование, смех, исполненный святости и благодарности к Богу за дарованное счастье, смеясь, к Нему воспарять, то я осмелюсь сослаться прежде всего на смех «Ревизора». Этот смех, как молитва, воодушевлен добром и любовью уже не только к жалким козявкам, копошащимся где-то на сцене, но к чему-то более истинному, чем Городничий, Добчинский, Бобчинский... Разве это действительность? Мимо, мимо!..

Как-то так получилось, что смех в религиозном значении потерялся и не звучит уже в мире. Может быть, человечество настолько погрязло в грехах и несчастях, что ему остается в молитве только оплакивать себя. Или ему открылся более верный, хоть и узкий, проход покаяния и отрешения от земных страстей, путь войны и разрыва с миром, смеяться над которым было бы слишком жестоко да и грешно для тех, кто надеется выскользнуть из его западни? Может быть, мы очерствели в жажде собственного спасения? Мертвы? Окаменели? Боимся испакостить ризы прикосновением к слишком на нас влиятельному праху? Или в самом деле Дьявол сошел на землю и взял в свои руки смех, и запасники ада пусты, оттого что всё воинство ходит между нами и покатывается от хохота?..

Так или иначе, но смех несет сейчас всё больше признаки низкого, чувственного удовольствия, отождествляется с пороком, развратом, и пользоваться им в священные часы было бы напрасным соблазном. Только искусство, обязанное смеху самим фактом существования, достигает в общении с ним иногда таких состояний, таких незнакомых обычному уху регистров и переливов, что доносит до нас словно голос иных, забытых представлений о земле и о небе. Туманно и неясно всплывают времена, когда смехом оплодотворяли пашни, вызывали дождь, провожали покойников в наилучший мир. Смехом, случалось, распознавали и расколдовывали злого колдуна-людоеда, который никогда не смеялся, для того чтобы не показывать зубы с застрявшим там человеческим мясом. (Не потому ли злые надуты и не любят смеяться — смех раскрыл бы карты, обнажил бы живое лицо и, коль скоро оно поддельное, заставил бы сгинуть, рассыпаться?..) Известны случаи, когда смехом рассыпали крепости и постройки, словно карточный домик, которые буквально разваливались вследствие чудесной вибрации, изобличая эфемерность земного владычества (эхом такого смеха смеется Пьер в плену у французов в «Войне и мире» Л. Толстого). Известен, наконец, особого рода священный «смех сквозь слезы», возносящий на небо душу избранной жертвы. Нашлась тетрадь с записью древних песен майя:

«Смягчи свою душу, прекрасный муж, ты отправляешься на небо, чтобы увидеть лицо твоего отца. Тебе не надо возвращаться сюда, на землю, под опереньем маленького колибри или под шкурой прекрасного оленя, ягуара или маленького фазана.

Обрати душу и мысль исключительно к своему отцу. Не бойся, нет ничего плохого в том, что тебя ожидает. Прекрасные девушки сопровождали тебя в твоём шествии от селения к селению...

Смейся, смягчи хорошенько свою душу, потому что ты будешь тем, кто принесет голос твоих земляков нашему прекрасному владыке, находящемуся там, на небе...» («Песни из Ц'итбальче»).

Современному уму трудно отрешиться от ужасного обряда, в котором с этой песней обращались к человеческой жертве, привязав ее к столбу и медленно расстреливая из луков, чтобы продлить страдания. Нам бы хотелось отправлять гонцов на небо менее кровавым путем. Но, исходя из психологии всех участников этой церемонии, следует признать, что жертва, осыпанная цветами и окрашенная в лазурь, добровольно отдающая себя в руки бога Солнца, расстававшаяся с жизнью смеясь и в смехе воспаряла и отождествлялась с богом, чей образ она на себе уже несла, будучи одновременно благодарным посланцем своего народа. В эпохи, когда к человеческой личности и к жизни в ее земной оболочке относились без предрассудков, когда бессмертие на земле почиталось величайшим несчастьем, ибо закрывало доступ в высший мир, подобные сцены воспринимались всеми как нечто вполне естественное и благочестивое. Впрочем, нам нет нужды оправдывать дикие культы, об истинном смысле которых мы имеем смутное и искаженное понятие. Достаточно перевести эту песню, обращенную к жертве, в иносказательный план и принять, ну, хотя бы за притчу, чтобы от нее само собой протянулись нити к искусству, притом в самом возвышенном и нравственном его понимании.

Ведь художнику, слава Богу, в наши дни не требуется привязывать себя к столбу и истекать кровью под чьи-то подбадривающие крики. Всё это он проделывает иносказательно, сидя в кресле, в удобном кабинете, и, принося себя в жертву, не теряет надежды, что он долго еще и увлекательно проживет в этом мире, и только благодарное потомство поймет и оценит его творческие страдания как величайший акт священного самопожертвования. И вот тогда оно, потомство, может быть с некоторым запозданием, но непременно споет:

«Смейся, смягчи хорошенько свою душу, потому что ты будешь тем, кто принесет голос твоих земляков нашему прекрасному владыке, находящемуся там, на небе...»

Как это похоже на Гоголя!.. Смех приоткрывается в нем в каком-то высшем, священном и жертвенном назначении. Причем самые слезы и страдания автора служат смеху подножием, чтобы глубже зачерпнуть тоскующую душу и, дойдя до дна, вознестись на крыльях ликующей музыки, подобной пению жаворонка в лазури. Исторгнутый из сокровенных глубин и достигающий в своих окончаниях как бы нездешних уже селений, смех теряет вес, истончается, перенимает вибрацию света, всепроницающего эфирного трепета, рождающегося на источниках жизни, — он становится свободным от обязанностей смеяться по какому-то внешнему поводу, заряжаясь грубым чувственным шумом, и парит высоко в небе в экстатическом славословии, готовый в любое мгновение перейти в торжественную литургию, в пророческие или скорбные возгласы,

или, описав круг, вернуться на нижние свои этажи, к простосердечной шутке, к человеческому несовершенству. Моменты переключения смеха на иную волну и тональность нетрудно засечь в тексте, но вместе с тем нельзя быть уверенным до конца, что в эту или другую минуту он вновь не объявится, — настолько всё здесь озвучено и высвечено смехом, настолько тот подвижен и гибок, способен перенимать далекие оттенки и облики, смыкаясь с иными чувствами и в них растворяясь, теряясь, с тем чтобы через мгновение опять вострепетать. Будучи душою и плотью самой поэзии Гоголя, смех обеспечивает подачу прочим эмоциям, он выносит их на гребне, вводит в строй и выводит, резко меняя окраску речи, но оставляя за собою значение движущей и направляющей тяги. Лирический восторг, пророческий пафос, свойственные Гоголю, непроизвольно подчас вытекают из комических его устремлений как их новая форма и нота и, оттесняя смех, сохраняют с ним дальнюю связь производного и духовно родственного слова.

«Но зачем же среди недумаящих, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется иная чудная струя: еще и смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...»

Подобная смена освещения и настроения обусловлена, в частности, тем, что смех у Гоголя не только полярен и контрастен по отношению к чувству возвышенного, но к нему же подводит и тянется, открывая доступ иного рода восторгам...

Возвышенный аспект смеха, сохраняющий притом за собою комическую чистоту и силу, которая лишь увеличивается, не порождая противоположных эмоций, не ломая ритма и стиля, представлен в «Ревизоре». Всё в этой пьесе, казалось бы, исключает лиризм и восторг, всё теснится в низине, отягощенное ложью и пошлостью, не давая воспарить и возвыситься, и тем не менее смех в «Ревизоре» каким-то непостижимым путем исхитряется подняться над долом, по образу взлетающего к небу фонтана, соприкасаясь с поэзией вечного и запредельного. Этот фонтан совпадает с самой эмоциональной, кульминационной точкой комедии — сценой вдохновенного бахвальства Хлестакова. Последний воздействует своим пением на присутствующих, как искусительная сирена, — с того момента все не только удоставляются в чрезвычайных его полномочиях, но сами вступают на путь неумеренного прожектерства.

О чем мечтают Городничий и его семейство, породнившись с Хлестаковым и уподобившись ему в такой степени, что становятся на время его двойниками в построении воздушных замков? Можно было бы ждать, исходя из этих первобытных характеров, что в открывшейся перспективе больше всего их потянет власть и богатство. Ничего подобного. Они стремятся взлететь по стопам Хлестакова — к небу, их волнуют прежде всего запахи и краски, эстетика и поэзия высокого общественного поста, сказочная красота и окрыляющая свобода нового образа жизни. В таком же сказочном свете рисует Марье Антоновне ее будущее Добчинский:

«Вы будете в большом, большом счастье, в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать, очень забавно будете проводить время.»

Не удовлетворение похотей, не потворство страстям, но взыскание царства прекрасного останавливает наше внимание, утонченность и одухотворенность мечтаний, облаченных, понятно, в комические покровы и приведенных в согласие с психологией этих людей, мыслящих свой идеал не отвлеченными символами, но знакомыми приметам служебной карьеры. На всем, однако, лежит печать возвышенного интереса, детски-наивной фантазии, созерцательно-бескорыстного взгляда на вещи. Не практическая, а живописная и поэтическая сторона генеральского чина занимает наших мечтателей.

«Городничий ...Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы?»

Анна Андреевна. Еще бы! конечно, можно.

Городничий. А, чорт возьми, славно быть генералом! Кавалерию повесят тебе через плечо. А какую кавалерию лучше, Анна Андреевна, красную или голубую?»

Анна Андреевна. Уж конечно голубую лучше.

Городничий. Э? вишь чего захотела! хорошо и красную. Ведь почему хочется быть генералом? — потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: „лошадей!“ И там на станциях никому не дадут, всё дожидается, все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там стой городничий! Хе, хе, хе! (заливается и помирает со смеху). Вот что, канальство, заманчиво!

Анна Андреевна. ...Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице, и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти, и нужно бы только этак зажмурить глаза. (Зажмуривает глаза и нюхает). Ах, как хорошо!»

Это же возвращенный Эдем, вековечная мечта человечества, высказанная на дураковатом, провинциальном языке, — благоухание райского сада и жажда полета, восторга, движения, возвышения над толпой, над собой! Даже голубая кавалерия через плечо, не побоюсь сказать, имеет здесь небесный оттенок. (Я далеко не уверен, что в «Ревизоре», где всё бесконечно смешно, есть еще где-то «незримые слезы», но если они есть, то их нужно искать не в ужасах коррупции и пошлости всей обстановки, но в такого вот рода душевных порывах к недостижимой высоте, в обманчивых и прекрасных фантазиях человека...) Желание Сквозника-Дмухановского «влезть в генералы», для того чтобы быстрее лететь, обгоняя всех городничих, несколько напоминает тирады Поприщина в «Записках Сумасшедшего», кому генерал понадобился тоже не сам по себе, но для высокого расчета с обидчиками и духовного, по существу, торжества над косностью своего неизменного, титулярного состояния. Генерал — это птица в небе, бысролетная тройка, мечта, столь же, в принципе, романтическая, как какое-нибудь стремление влезть в поэты, в вершители дум человечества...

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

...Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков».

Эти-то потенции человеческой души, никогда не знающей, кто же она такая на самом деле, желающей безмерного, не ущемляющейся в рамках собственного тела и локального положения в обществе, и пытается воплотить Городничий. (Может быть, он оттого и нарекся Сквозником-Дмухановским, что внутри у него сидит Хлестаков и кричит: «лошадей!»?..)

Через мечты уездного семейства яснее выступает облик их соблазнителя. Ведь это Хлестаков своими пламенными речами ввел толстокожих рабов, прикованных к месту и должности, в состояние невесомости, транса, в котором всё возможно и душа замирает от открывшихся просторов и страхов — так что, режюмирует Городничий, «не знаешь, что и делается в голове; просто, как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить». Ведь это от хлестаковских курьеров, мчащих во весь опор по петербургским проспектам в количестве тридцати пяти тысяч, и от хлестаковской же тройки с заливающим по всей дороге, по всему свету, колокольчиком Голос ямщика за сценой: «Эй, вы, залетные!») поскакали в голове Городничего фельдъегеря с адъютантами. «Словом, это фантазмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкою, Бог весть куда», — подытоживал роль Хлестакова Гоголь.

Известно, что характеру Хлестакова Гоголь придавал особое значение и особенно тщательно его обсуждал в авторских комментариях. Притом наибольшее внимание он уделял загадочному тому обстоятельству, той, можно сказать, заковыке в душе Хлестакова, что этот олицетворенный обман при ближайшем рассмотрении вводит в соблазн бессознательно и ни в коем разе не должен трактоваться заурядным лжецом и обманщиком. Пустомыслие Хлестакова служит ему алиби и позволяет преподать его вранье как самое искреннее и чистосердечное излияние. «Не имея никакого желания надувать, он позабывает сам, что лжет», — настаивал Гоголь.

«Он развернулся, он в духе...

Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения» («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору», — как впоследствии объявил Гоголь, из письма к Пушкину, 25 мая 1836 г.).

Хлестаков — ничтожество, никто. Но поэтому к нему больше, чем к кому бы то ни было, применима поприщинская догадка: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков», и поэтому он так свободно и легко конструирует свою личность, повинувшись прихоти воображения, сам же мгновенно уверяясь в достигнутых его духом успехах. Когда я прочитал в цитированном выше письме к Пушкину, что «он в духе», у меня мурашки пробежали по коже, — настолько явно и ответственно проступила вторая сторона понятия — в духе, то есть вне тела, в состоянии экстаза, священного безумия и озарения, что подтверждается каждой фразой гениального его монолога, построенного как непрерывная цепь восхождения и воспарения. Даже когда Хлестаков проговаривается, мелькая реалиями своего низкопородного быта — «как взбежишь по лестнице к себе на четвер-

тый этаж — скажешь только кухарке: „На, Маврушка, шинель“, — он описывает кривую полета. У него всё летит.

«И сторож летит еще на лестнице за мною со щеткою: „Позвольте, Иван Александрович, я вам“, говорит, „сапоги почищу“...»

В этой жажде подняться ввысь и там, на высоте, выкинуть какой-нибудь головокружительный финт Хлестаков проявляет себя как истинный артист, как и вся натура его ближе всего стоит к типу артиста, поэта. «В нем всё сюрприз и нечаянность», — комментировал Гоголь этот талант Хлестакова безо всякой видимой причины возгораться и перевоплощаться. Самый монолог его льется по нормам поэтической речи, управляющей мыслями автора и себя же порождающей в порыве вдохновенного творчества. Не Хлестаков держит речь, а речь ведет Хлестакова. Он цепляется за первые попавшиеся слова, и они его несут, Бог знает куда. В Хлестакове нам явлен образчик творческого процесса. Но еще достовернее указывает в нем на поэта факт, что в модели служебного своего положения Хлестаков руководствуется не столько соображениями карьеры, сколько поэтикой высоких и звучных имен, страстью к прекрасному и изящному. В переводе на лакейский жаргон, Хлестакова к столице влечет «галантерейное обхождение». Вместе с тем в идеальном мире он мнит себя великим эксцентриком, кому важнее не почет и престиж, но эффект изумления, чудесного превращения. Ему бы всё пускать фейерверки, выводить из равновесия, устраивать карусели курьеров, снова и снова проходя в «ревизоры» на уровне департамента, министров, главнокомандующего. Высший свет в его описании, в отличие от локально-земной планировки уездного города, это сплошное витание в сферах, воздушные трюки и фокусы, вечный бал и карнавал, где князья и графы уподобляются жужжащим шмелям и пар из парижской кастрюльки, «которому подобного нет в природе», сулит нам ароматы амброзии.

В согласии с «самой поэтической минутой в его жизни» (и, конечно же, самой поэтической точкой комедии) на первый план его столичного быта выдвигаются артистические интересы и связи, и Санкт-Петербург оборачивается к зрителю своей литературно-художественной средой, представленной в невероятных подробностях, а сам Иван Александрович нарекается сочинителем всех известных тогда творений, объединяя в своем лице весь цветник российской и отчасти всемирной словесности. Так и быть должно! С заоблачных высот Санкт-Петербурга, из страны цветущего Юмора, где царит Пушкин, где на каждом шагу «кеатры, собаки тебе танцуют, и всё, что хочешь», спускается на уездную землю не кто иной, как Поэт, Орфей. Волшебной игрой он зачаровывает сползшихся к нему двуногих тварей, передавая им свое электричество и увлекая за собою в полет, в мир фантазмагорий. В этом и состоит, вероятно, самое главное «чрезвычайное происшествие» «Ревизора» — поэзия побеждает существенность, ввергая ее в поток сногсшибательных пертурбаций.

Разумеется, весь этот крутой поворот «Ревизора» в литературно-поэтический строй преподносится в пародийном ключе, как и подобает комедии. Но сам объем сообщений и ассоциаций такого рода, резкость крена в поэзию, в эстетику, говорят, что это существенно для понимания пьесы, в которой пово-

ротную и руководящую роль играет момент высочайшего поэтического вдохновения. Если в творчестве Гоголя смех и восторг часто идут рука об руку, то в кульминационном монологе Хлестакова мы имеем какой-то восторг смеха, смеха в чистом виде, слыша который душа ищет возвышенного.

«Прощай, душа Тряпичкин. Я сам, по примеру твоему, хочу заняться литературой. Скучно, брат, так жить, хочешь наконец пищи для души. Вижу: точно, нужно чем-нибудь высоким заняться».

Боже, уж не Хлестаков ли в самом деле подвигнул Гоголя на его «Ревизора»?!. Обман обманом и мираж миражем, но когда звенит колокольчик и из-за сцены доносится голос Хлестакова:

«Прощайте, ангел души моей, Марья Антоновна! Прощайте, Антон Антонович! Прощайте, маменька!»

— сердце невольно сжимается, что в исполнение обещанного не унес он невесту, и всю родню, и весь город на своей тройке. Пусть бы они там, в его царстве, в золотом платье ходили и разные бы деликатные супы кушали.

Перед мысленным оком Гоголя проносятся три фантазмагорических тройки.

Хлестакова (с увязавшимся за нею семейством Городничего) — движущаяся на чистом комизме, на олицетворенном обмане и вместе с тем на поэтическом вознесении ввысь.

Поприщина — на безумии, на пределе тоски и отчаяния расстающейся с этим светом души, которая мчится домой, на свою небесную родину, смыкая родную Италию и Россию:

«Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ящик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына!..»

И третья тройка-Русь в «Мертвых Душах», несущаяся в будущее и доносящая до нас последний всплеск лирической музыки Гоголя с последним отсветом его смеха в наступающей тьме... (Когда дрогнула дорога и вскрикнул в испуге остановившийся пешеход, я понял, что это отлетела душа Гоголя, — он умер в конце первого тома «Мертвых Душ»...)

Они о разном — эти тройки. Но и об одном тоже. О том, что душа ищет дали, простора, высоты, чуда и в смехе ли, в смерти ли, в быстрой ли рыси находит счастье полета. Тройка — это прочь, дальше, выше, мимо... Тройка — это отряхание праха...

«И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «чорт поberi всё!» его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чудное? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит...»

Слышите музыку «Ревизора»? Слышите сотрясение смеха в этом описании быстрой езды? И всё летит, и сам летишь... Смех у Гоголя — такое же восторженно-чуждое состояние, не дающее жизни застыть, душе остановиться, опрокидывающее законы всемирного тяготения, сулящее простор и свободу. Смех — это исчезновение материи. Смеясь, мы не просто трясем, но и, бывает, летим, уносимся, выскакиваем из тела, испаряемся и, может быть даже, на время расстаемся с душой. «...Что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет...» Но и блаженное также. Смех у Гоголя это духовное опьянение, которого так жаждет русская земля.

«У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях, и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще перед нами не разоблачилась, потому что, воспитываясь всеми европейскими воспитаньями, мы и тут отделились от родного корня. Наклонность к иронии, однако ж, удержалась, хотя и не в той форме. Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось, вместе с уменьем пред чем-нибудь истинно возблагодарить, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться. Все наши поэты заключали в себе это свойство».

«Всё смеется у нас одно над другим, и есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и над новизной, и благоговееющее только пред одним нестареющим и вечным».

Всё это он утверждал в «Выбранных местах из переписки с друзьями», докапываясь до корня, до сути — «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846 г.). Уже ничто не влекло его в эту пору назад, к комическому искусству, и смех давно остыл в его душе. Гоголь был мертв. И все-таки не мог он, разбираясь в вещах окончательно, не попытаться выявить смех в максимальном его значении, подведя к самому дальнему берегу и барьеру «вечного и нестареющего» и привязав к самому глубокому и драгоценному корню — родного народа, русской земли. Тот народ и земля, напомним, для Гоголя тогда составляли последнюю и единственную крепость дела Божьего на земле, служили прообразом небесной отчизны. И вот в недрах этой крепости, в глубине богоизбранного племени, он углядел смех и не побоялся сказать об этом в полный голос. Значит, смех означает для Гоголя и для всей России действительно что-то огромное, если не самое главное. Значит, смех — это сердце наше?.. Да, он поставил предел смеху и уравнивал его столь же исконным нашим свойством — «уменьем пред чем-нибудь истинно возблагодарить». Пред чем? Пред вечным и нестареющим? Но что здесь вечно и что не стареет на земле?..

Говоря по правде, с благоговением дело темное. Это еще надо доказать, подождать. Это еще неизвестно... Дай-то Бог!.. Будем надеяться... Но от смеха-то нам во всяком случае уже не отвертеться, когда Гоголь в такую пору так о нем пропечатал. Монахом, аскетом, ткнул нас лицом — в смех. Душа замирает...

И всё же предел, положенный смеху, был выбран им не по соображениям только законности, осторожности и надежды, что Россия еще себя покажет. Небо — естественная граница смеха. Не потому, что над небом смеяться нельзя,

запрещено (над чем не посмеется русский человек? и где у него границы дозволенного?). А потому, что там, где нет материи, нечего отряхнуть и нечему исчезать. Если небо — сама полнота, сама высота, сама свобода (и, может быть, сам смех), что там делать нашему смеху? Только — устремляться туда. В смехе мы срываемся с места — к небу.

В этом смысле смех сродни русскому устремлению к чуду, к Богу, к вечному, к максимальному. Всё, что не абсолютно, — смешно. Туда, где мера и вес, где грех и кровь, непременно придет ревизор и скажет: этого нет! это обман! пойдите за мною! слышите?.. (Голос ямщика за сценой: «Эй, вы, залетные!»)

В подмогу гоголевской мысли о смехе вступает песня, вновь возвращающая нас к тройке, к быстрой езде, к необъятным пространствам России, что разлетелась на полсвета, будто в подтверждение своей душе, своей песне и смеху. В той же статье из «Переписки с друзьями» сказано, что в русских песнях — *«мало привязанности к жизни и ее предметам, но много привязанности к какому-то безграничному разгулу, к стремлению как бы унести куда-то вместе с звуками».*

Тот же разгул, вспоминаем, служит пружиной в нашей природной склонности к быстрой езде, когда хочется послать к чорту всё и оттолкнуться от действительности, к которой мы так мало привязаны, приведя ее в летящий и мелькающий мимо образ...

«Еще доселе загадка — этот необъяснимый разгул, который слышится в наших песнях, несется куда-то мимо жизни и самой песни, как бы сгораемый желаньем лучшей отчизны, по которой тоскует со дня создания своего человек».

Песня — смех — движение — тройка — Россия — небо — образуют у Гоголя одну вытянутую линию, летящую по воздуху. Где-то на этом пути может мелькнуть и будущее, как лучшая отчизна, по которой скучает душа, и этот образ тогда оформится в историческую тройку-Россию, перед которой сторонятся другие народы и государства в конце первого тома «Мертвых Душ». Но этот материальный образ лишь одна из возможных вариаций разгульной русской души, тоскующей души Гоголя, которая, примеряя разнообразные облики, стряхивает их и летит дальше, прочь, мимо, мимо, чтобы кому-то передать голос своей родины, голос своих земляков в смеющейся и ликующей песне.

«Смейся, смягчи хорошенько свою душу...» — поет древний индеец.

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

Глава третья

МЕРТВЫЕ ДУШАТ. РЕЛЬЕФ ПОРТРЕТА

После «Ревизора» Гоголь впал в ипохондрию. Разочарование, постигшее его на театральной сцене, где комедия не нашла, по его мнению, ни достойного приема, ни подобающего исполнения, лишь оформило и снабдило внешней мотивировкой немотивированный приступ тоски, сменивший приступ смешливости. То была, надо думать, реакция на испытанный подъем и восторг, на неслыханный порыв жизни в «Ревизоре», за которыми естественно воследовала депрессия. Поспешный, напоминающий бегство, отъезд за границу положил рубеж для очерчивания нового писательского демарша (1836—1841 гг.), означенного напряженной работой над первым томом «Мертвых Душ», уже запущенных в действие, но только теперь составивших главную, всепоглощающую задачу. Новый период отмечен чертою надлома. С одной стороны, Гоголь с «Ревизором» вступает в пору литературной зрелости и достигает «Мертвыми Душами» видимой вершины успеха. С «Ревизора» же, точнее следом за «Ревизором», впервые о себе возвещают процессы упадка, душевного иссякания, в ходе которых автор по существу исчерпывается, с трудом закончив первый том поэмы, с тем чтобы не найти уже сил на последнее десятилетие. Это последнее, с выходом тома в 42-ом году, уподобляется прижизненной смерти, когда создатель «Мертвых Душ» у всех на виду деградирует, обращаясь как бы в собственную противоположность. Однако та деградация начиналась раньше, вобрав всё предшествующее пятилетие творчества, столь успешное внешне и насыщенное жизнью — в действительности сыгравшее роль роковой развязки в сюжете, кульминационным пунктом которого остался позади «Ревизор».

В таком повороте душевной биографии Гоголя, насколько она доступна читательскому взгляду, «Мертвые Души» ложатся полем истощения гения и творческого его иссяхания, хотя оно и становится местом построения великого литературного памятника. На этом отрезке пути надобно задержаться — не только по причине всяческих преград и ловушек, способных навсегда остаться загадкой духовной личности Гоголя. Сама эта личность яснее проступает в рельефе начинающегося распада, как, бывает, старческие иссыхающие черты лучше дают почувствовать истинное лицо человека. В работе над «Мертвыми Душами» Гоголь как никогда раскрывается в максимальных своих писательских устремлениях. Здесь, можно заметить, он задыхается на пределе творческих возможностей — оставив на память потомству свой ярчайший портрет...

Первые вести, которые доходят от Гоголя с его отбытием из России, говорят о внутреннем кризисе, который он переживает затем, чтобы, расставшись с прошлым, возвыситься над ним и перейти в какое-то новое качество и состояние. Судя по письмам, он бежит за границу, исполненный отвращения к прежней деятельности и честолюбивых намерений, беспредельной веры в собствен-

ные силы, равных которым он еще не знал за собой. Только позже, в «Выбранных местах из переписки с друзьями», он усвоит публично этот авторитарный тон собеседования с современниками, это право вещать о своей сверхчеловеческой роли — при одновременном зачеркивании всего, что было им создано до этого поворотного часа. Гоголь — пророк и проповедник, сжигающий за собой мосты и претендующий на неземное владычество, неожиданно всплывает в писательских мечтаниях Гоголя по поводу «Мертвых Душ», до которых он дорывается, отбрасывая, как балласт, всё, что осталось в опостылевшей миготом России.

М. П. Погодину (15 мая 1836 г. Санкт-Петербург):

«Еду развеять свою тоску, глубоко обдумать свои обязанности авторские, свои будущие творения и возвращусь к тебе, верно, освеженный и обновленный. Всё, что ни делалось со мною, всё было спасительно для меня. Все оскорбления, все неприятности посылались мне высоким Провидением на мое воспитание. И ныне я чувствую, что не земная воля направляет путь мой».

В. А. Жуковскому (28 июня н. ст. 1836 г. Гамбург):

«Каких высоких, каких торжественных ощущений, невидимых для света, исполнена жизнь моя! Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек. Львиную силу чувствую в душе своей и заметно слышу переход свой из детства, проведенного в школьных занятиях, в юношеский возраст.

...И нынешнее мое удаление из отчества, оно послано свыше, тем же великим Провидением, ниспославшим всё на воспитание мое. Это великий перелом, великая эпоха моей жизни».

М. П. Погодину (28 ноября н. ст. 1836 г. Париж):

«Жребий мой кинут. Бросивши отечество, я бросил вместе с ним все современные желания. Неперескочимая стена стала между им и мною. Гордость, которую знают только поэты, которая росла со мною в колыбели, наконец не вынесла. ...Никакие толки, ни добрая, ни худая молва не занимает меня. Я мертв для текущего. Не води речи о театре: кроме мерзостей, ничего другого не соединяется с ним... Я вижу только грозное и правдивое потомство, преследующее меня неотразимым вопросом: „Где же то дело, по которому бы можно было судить о тебе?“ И чтобы приготовить ответ ему, я готов осудить себя на всё, на нищенскую и скитающуюся жизнь, на глубокое, непрерывное уединение, которое отныне я ношу с собою везде: было бы это в Париже или в африканской степи».

Н. Я. Прокоповичу (25 января 1837 г. Париж):

«Мне страшно вспомнить обо всех моих маранях. Они вроде грозных обвинителей являются глазам моим. Забвенья, долгого забвенья просит душа. И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно все экземпляры „Ревизора“, а с ними „Арабески“, „Вечера“ и всю прочую чепуху, и обо мне, в течение долгого времени, ни печатно, ни изустно не произносил никто ни слова, — я бы благодарил судьбу. Одна только слава по смерти (для которой, увы! не сделал я, до сих пор, ничего) знакома душе неподдельного поэта».

Не верьте Гоголю — придет срок, и он точно так же скажет о «Мертвых Душах» — маранье, и точно так же перечеркнет всё свое литературное прошлое. Верьте Гоголю — весь его путь это бегство от себя за границу только что отпоч-

ковавшейся в книгу личности, это вечный разрыв и раздор с собою ради клятвы, что с этого часа он начнется по-настоящему и достигнет себя в исполнении достойного его имени поприща. Кажется — при невероятной, граничащей с болезнью гордыне — он не любил свои творенья. Все они, мнилось ему, недостаточно велики по сравнению с величиим того, что он намеревался создать. Он весь в потенции, в обещании, в неосуществленном проекте какого-то грандиозного, беспримерного предприятия. Права была матушка Марья Ивановна, по прочтении черновиков ко второму тому «Мертвых Душ» усмотревшая в этом самом жалком создании недосыгаемую вершину покойного своего Ангела Сына:

«Какое бы это сокровище было для живущих на земле, мне кажется, это было бы верх совершенства, но так как смертным не суждено достигать его, то и не было допущения к тому...» (Письмо О. С. Аксаковой, 24 августа 1855 г.).

Мы привыкли думать, что Гоголя погубила религия, по вине которой он отрекся от литературы, впал в мистицизм и т. д. Но вот перед нами Гоголь 36-го года, Гоголь первого, едва тронувшегося тома «Мертвых Душ», далекий от религиозных в собственном смысле запросов, а призрак «Переписки с друзьями», призрак отречения и гордого духовного подвига, перед которым всё должно смириться и затихнуть, как перед голосом Бога, уже склонился над ним. И жажда превозмочь естественные границы дарованного человеку таланта, и коварное правило все неудачи обращать на потребу себе в виде высшего, промыслительного указания и воспитанья, и огнедышащее презрение ко всему, что лежит позади. Отступим немного назад, к 35-му году, — и вновь самонадеянный вывод из профессорских его злоключений, внушающих потерпевшему позу, какая больше пошла бы непризнанному пророку, нежели провалившемуся, как мальчишка, бесталанному преподавателю:

«Я расплевался с университетом... Неузванный я взошел на кафедру и неузнанный схожу с нее. Но в эти полтора года — годы моего бесславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело взялся, — в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души. Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли, волновали меня...» (М. П. Погодину, 6 декабря 1835 г.).

Еще отступим — и вновь, накануне 34-года, перед Гоголем носится морок какого-то великого дела, и он загодя, завышая ставки, вооружается исполнить завет со своим гением:

«Я совершу... Я совершу. Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле Божество! Я совершу..!» («1834»).

Так, передвигаясь по шкале биографии Гоголя, мы периодически наталкиваемся на клятвенные обещания свершить что-то такое огромное и невозможное, что превзойдет его имя и вознесет над толпой, разрешив навсегда загадку существования. Точкой приложения сил могут оказаться и литературные планы, и государственная служба, и религия, и ученая карьера, и журналистика, соприкоснувшись с которой, Гоголь потом объявит, что в пушкинском «Современнике» не Пушкину, собственно, а Гоголю предложена была первая скрипка.

Его распирает энергия. Ему как будто мало своей прямой роли, и он всё время прицеливается захватить чужие посты, подмяв под себя все области человеческой жизнедеятельности, и, хотя вскоре убеждается, что общее мнение было справедливым и он опять взялся не за свое ремесло, это его не смущает, поскольку очередная ошибка, руководимая свыше, усваивается на пользу душе, кладется в сокровищницу, суля в недалеком будущем отозваться в новом немыслимом начинании. Подобные порывы кипели в нем с детства и ранней юности, когда, ничего не умея, не зная, кем он станет и что произведет, и порываясь для разгона уехать, например, в Америку, он в письме к матери уже грозился — «переделать себя, переродиться, оживиться новой жизнью, расцвести силою души в вечном труде и деятельности» (24 июля 1829 г.). К концу пути эти благие намерения развились и сложились в обдуманную программу полезного религиозного дела, но в том или ином варианте они сопровождали Гоголя всю его жизнь, сообщая литературным занятиям оттенок чего-то большего, чем он в данный момент занимался, оттенок какой-то таинственной, многообещающей мысли и миссии. Идя по жизни, Гоголь отбрасывал тень впереди себя, из которой еще должно родиться что-то значительное. Когда из тени вышла «Переписка с друзьями» и обещающая гора родила мышь, многие очевидцы и исследователи решили, что здесь-то и заключалась причина его гибели, в то время как это было лишь неизбежным следствием исконных свойств и потребностей его могучей натуры, всегда искавшей выйти за собственные рамки и осуществлявшей литературные замыслы под ту же побудку: «Я совершу... Я совершу...» В обстановке творческой немоты и возросших с годами претензий на наставнический голос в обществе та побудка, понятно, прозвучала в полную громкость, как господствующая мелодия, создавая впечатление, что Гоголь себе изменил. Художник превратился в дотошного проповедника, но в том, что он в него превратился, был повинен не проповедник, а художник. Конец Гоголя обусловлен не сторонними, но имманентными его творчеству мотивами. Другое дело, что они обнаружили перед всеми и вошли в силу тогда, когда он созрел как писатель и, взявшись за что-то действительно крупное, вполне проникся сознанием своего власть имеющего, гипертрофированного лица. Но в молодости, в неопределенной форме, он уже испытывал в душе похожие восторги («дотоле нерешительный... я вспыхиваю огнем гордого самосознания...»), которым всегда недоставало только повода, чтобы разгорелся пожар. Короче, мы опять упираемся в «Мертвые Души». Они самим фактом своего написания побудили Гоголя выйти под знаменем нового духовного подвига. Они подсказали — пора!

С. Т. Аксакову (28 декабря н. ст. 1840 г. Рим):

«Я теперь готовлю к совершенной очистке первый том „Мертвых Душ“. Переменяю, перечисляю, многое перерабатываю вовсе... Между тем дальнейшее продолжение выясняется в голове моей чище, величественней, и теперь я вижу, что может быть со временем кое-что колоссальное, если только позволят слабые мои силы. По крайней мере, верно, немногие знают, на какие сильные мысли и глубокие явления может навести незначительный сюжет, которого первые, невинные и скромные главы вы уже знаете»

С. Т. Аксакову (5 марта ст. ст. 1841 г. Рим):

«Да, друг мой! я глубоко счастлив. Несмотря на мое болезненное состояние, которое опять немного увеличилось, я слышу и знаю дивные минуты. Создание чудное творится и совершается в душе моей, и благодарными слезами не раз теперь полны глаза мои. Здесь явно видна мне святая воля Бога: подобное внушение не происходит от человека; никогда не выдумать ему такого сюжета!»

С. Т. Аксакову (13 марта ст. ст. 1941 г. Рим):

«Нет, клянусь, грех, сильный грех, тяжкий грех отвлекать меня! Только одному неверующему словам моим и недоступному мыслям высоким позволительно это сделать. Труд мой велик, мой подвиг спасителен. Я умер теперь для всего мелочного...»

А. С. Данилевскому (7 августа н. ст. 1841 г. Рим):

«О, верь словам моим! Властью высшею облечено отныне мое слово. Всё может разочаровать, обмануть, изменить тебе, но не изменит мое слово...»

Ничего не пишу к тебе о римских происшествиях, о которых ты меня спрашиваешь. Я уже ничего не вижу перед собою, и во взоре моем нет животрепещущей внимательности новичка. Всё, что мне нужно было, я забрал и заключил в себе в глубину души моей. Там Рим, как святыня, как свидетель чудных явлений, совершившихся надо мною, пребывает вечен».

Н. М. Языкову (27 сентября н. ст. 1841 г. Дрезден):

«О, верь словам моим!.. Ничего не в силах я тебе более сказать, как только: верь словам моим. Я сам не смею не верить словам моим. Есть чудное и непостижимое... но рыдания и слезы глубоко взволнованной благородной души помешали бы мне вечно досказать... и онемели бы уста мои...»

...И если при расставании нашем, при пожатию рук наших не отделилась от моей руки искра крепости душевной в душу тебе, то значит ты не любишь меня. И если когда-нибудь одолеет тебя скука и ты, вспомнивши обо мне, не в силах одолеть ее, то значит ты не любишь меня, и если мгновенный недуг отяжелит тебя и низу поклонится дух твой, то значит ты не любишь меня...»

Под такие угрозы и посулы завершалась работа над первым томом «Мертвых Душ», положившая конец литературному дарованию Гоголя. Но она же вселяла сознание невероятной полноты и могущества, к которым он стремился давно, чуть ли не с колыбели, и вот достиг наконец, осененный благодатию свыше, в ожидании новых даров. Поэтическая экзальтация переходит в религиозную, которая в свой черед поддерживает в уверенности великих творческих рубежей и свершений. Таинственные намеки всей его жизни, казалось, сбылись. Гоголь себя ощущает драгоценным сосудом, вместилищем божественной силы, готовой излиться на дальние расстояния, провидеть и чудотворить. Ему ли не выйти теперь, если дело с литературой застопорится, с голым словом проповеди? Как могут не поверить ему, если сам он себе внушает трепет? Риторические фигуры писем Гоголя в это время присваивают образ Писания; автор решается уподобить себя Тому, Кто пришел как залог человеческого единения с Богом. Похоже, от чела его исходят мощные токи. Гоголь, как провод, насыщен гипнотическим электричеством, которое он воспринял в дивные минуты раздумий

над исполинским своим сочинением, грозящим развиться во что-то еще более сверхъестественное, не имеющее на земле сравнений и аналогий. Перед нами пример глубокого самовнушения, в котором бедный медиум идентифицирует себя с самим Спасителем, бессильный оторваться от власти соблазна. Когда бы даже не существовало иных причин исчахнуть ему в ту пору, опоенному благодатью «Мертвых Душ», высказанных им упований на собственную святость достаточно, чтобы с этого времени Гоголь не смог ничего написать... Впрочем, кто мы такие, чтобы судить Гоголя!

(Не движем ли всякий автор, берущий перо с ответственностью, молчаливым допущением, что кто-то твердый и знающий толкнул его свыше на этот курс? Не блещет ли вся литература красочными иносказаниями, приравнивающими поэта к пророку, жрецу, чудотворцу, любимцу или избраннику богов и т. д.? Для Гоголя, положившего писательскую работу законом жизни, до истребления в себе иных страстей, и сосредоточившегося на ней в такой степени, что события внутреннего круга стали ему слышнее смутного шума толпы, сделалось необходимо творческие восторги и муки в итоге перевести на язык религиозного подвига. В своем искреннем буквализме — с опорой на авторитетные имена религии и государственности — Гоголь реализовал иносказательный образ Поэта в его первородном значении...)

Друзья и знакомые заметили с удивлением, что с конца 40-го года, в ходе окончания работы над первым томом поэмы, тон писем Гоголя разительно переменялся в сторону необыкновенной торжественности и мистического одушевления. Цитированное выше письмо к С. Т. Аксакову от 28 декабря 1840 г., по заключению последнего, явилось первой ласточкой свершившегося переворота, через несколько лет приведшего Гоголя к переоценке всей своей деятельности, а затем и к физической гибели. Другой свидетель и биограф, П. В. Анненков, которого вместе с Аксаковым необходимо признать наиболее компетентным поверенным и исследователем личности Гоголя, устанавливает прямое сообщение между работой над томом и вытекавшими из нее переменами в духовном облике автора. «Мертвые Души» вливали в Гоголя как бы новую кровь.

«С приближением к концу своего заветного труда Гоголь начинает уже смотреть на себя как на человека, в жизни которого слышатся шаги неведомого, таинственного Предопределения. Взгляд этот на самого себя всё более и более укрепляется по мере развития работы и, наконец, переходит в убеждение, которое нераздельно срастается со всем его существованием. При проверке его писем всеми известными обстоятельствами его жизни, мы видим, как по мере окончания какой-либо части романа, свежих, живых отпрысков, данных им, или обогащения его каким-либо новым представлением, Гоголь проникается каждым из этих явлений, настраивает душу на высокий лад и возвещает друзьям событие торжественными, пророческими намеками, приводившими их в такое недоумение сначала. Он смотрит на самого себя при таких случаях со стороны (объективно) и говорит о себе прямо с благоговением, какое следует питать ко всякому, хотя бы и непонятному, орудью Предопределения. Его вдохновенные, лирические возгласы, частое провозвестие близкого и великого будущего до того совпадают с годами и эпохами окончания разных частей романа, с намерени-

ями автора в отношении их, что могут служить несомненными свидетельствами хода его работ и предприятий» (П. В. Анненков «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года»)

Понятно, когда писатель исторгает свой внутренний образ в литературном создании, которое становится слепком его духовного мира. Законен, однако, хотя и менее внятен, иной, обратный процесс ответного воздействия художественного создания на своего создателя, вплоть до внесенных текстом разительных изменений в его внутренность и судьбу. В данном случае автор является эманацией сотворенных им образов; вдохнув в них душу и жизнь, он подпадает влиянию призраков и непроизвольно становится их орудием и промышленником, влача существование тени своего литературного подлинника, с биографией, обращенной как бы в фабулу романа, который отныне пишется и вершится над ним, над его подневольной личностью, в человеческом исполнении, но словно бы по законам художественной архитектоники. История литературы знает немало казусов и метаморфоз подобного рода, носящих в глазах стороннего наблюдателя характер какого-то фатума или проклятия, тяготеющего над теми, кто вынужден расплачиваться по правилам игры, попадаясь на удочку спровоцированной ими интриги. Тогда говорят, что художник вживается в образ настолько, что начинает им руководствоваться в своем физическом облике, следовать ему, подражать, стилизуя жизненный путь под сочиненные им притчи и мифы. Но доколе события, не зависящие от человеческой воли, сами воспроизводят в натуре то, что передавалось бумаге, только, может быть, более грубо и карикатурно по сравнению с литературным рисунком и при всем том в странном согласии и как бы по договоренности с ним, доколе сама действительность неумеренно и неумело подделывается под выдумку и мстит художнику тем, что принимается передразнивать его сюжеты и схемы применительно к его же судьбе, тогда нам остается гадать о единстве искусства и жизни в границах авторской личности, если не о каком-то вмешательстве невидимых и таинственных сил. Не потому ли иные писатели испытывают чувство вражды и гадливости к отделившимся от них воплощениям, в котором временами проскальзывает неназванная боязнь за себя перед этими плодами фантазии и услужливого искусства, от которых они с таким трудом отвязались, не избавившись, однако, от страха, что те вернутся когда-нибудь к старым своим хозяевам и переложат на них бремя воображаемой жизни. Это еще полбеда, если произведение вытягивает нервы и жилы из своего поставщика и на всякой странице заставляет спотыкаться и падать в каком-то ожесточенном и страстном изнеможении. Хуже, когда оно, будто по волшебству, внезапно начинает развиваться и складываться без видимого участия со стороны ошарашенного приливом вдохновения автора. С такой же ласковой легкостью оно расцветает с ним. За второй, счастливой ступенью писательского труда, на которой произведение строится словно по собственной воле и обретает черты самобытного и самостоятельного субъекта, случается, наступает третья, наивысшая и наихудшая стадия, меняющая местами создание с его составителем. Последний теряет власть не только над своими трудами, но над собственным обликом и жизненной перспективой,

переходя на права опоздавшего захудалого персонажа, подлой копии, наглого пасквилья на державный оригинал, который, пожрав автора, выплевывает его как ошметок, обращая в свою бездарную и послушную креатуру. Всё идет как по маслу, однако не по плану и разуму отставленного от кормила творца, а по сюжету, навязанному его самородным творением, не знающему усталости и озабоченному единственно тем, чтобы участь писателя с неуклонностью вытекала из рукописи. Дело не в сходстве характера автора с его сочинением и не в их разногласиях. Речь идет о буквальном, магическом воздействии текста на своего архитектора...

В отличие от прежних гоголевских творений, «Мертвые Души» писались долго и тяжело и сопровождались припадками непонятной тоски и болезни, чередовавшимися с моментами таких просветлений, что автору мнилась протягивающаяся к нему Всеспасающая рука, подвигающая труд его жизни к заветной цели. Одно из чудесных внушений, как сделалось известным из достаточно откровенных признаний Гоголя, состояло в том, что он должен наделять персонажей собственными пороками и освобождаться от них по мере литературной работы. Этим убивались сразу два зайца: писатель оснащал и унаваживал произведение хорошо ему знакомым, взятым из души материалом, и сам постепенно становился лучше и чище, расправляясь со своими грехами. Творческий процесс, таким образом, непосредственно смыкался с усилиями по переделке собственной личности, которая всё яснее осознавала себя в ходе внутреннего допроса и духовного созидания. Рационалист-аналитик протягивал руку художнику, и вместе они заключали союз с человеком, поставившим дело исправления и спасения души во главу угла. На эту тему в «Переписку с друзьями» включена статья, представлявшая наиболее полное свидетельство автора о своем сочинении, — «Четыре письма к разным лицам по поводу „Мертвых душ“». В этих письмах, датированных 43-им и 46-ым годами, т. е. временем, когда первый том поэмы уже вышел в свет, а второй подвергся сожжению и писался с великим трудом, Гоголь подводит итог своей многолетней работе и исповедует миру две тайны своего творчества. Во-первых, «отчего герои моих последних произведений, и в особенности „Мертвых Душ“, будучи далеки от того, чтобы быть портретами действительных людей, будучи сами по себе свойства совсем непривлекательного, неизвестно почему, близки душе, точно, как бы в сочинении их участвовало какое-нибудь обстоятельство душевное?» Во-вторых, «почему не выставляя я до сих пор читателю явлений утешительных и не избирал в мои герои добродетельных людей?»

По первому пункту Гоголь разъясняет, что необыкновенным душевным вмешательством был наведен на то, чтобы передавать героям свои недостатки.

«Вот как это делалось: взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом званьи и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобой, насмешкой и всем, чем ни попало. ... Тут-то я увидел, что значит дело, взятое из души, и вообще душевная правда, и в каком ужасающем для человека виде может быть ему представлена тьма и пугающее отсутствие света».

В результате «Мертвые Души» обращаются в поле битвы между автором и его низменными свойствами, вынесенными вовне, в художественную плоть поэмы, которая вместе с тем сохраняет связь с его нутром и несет на себе следы душевного порождения.

«Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности».

«...Герои мои потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души».

«Никто из читателей моих не знал того, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мной».

«Выдумывать кошмаров — я также не выдумывал, кошмары эти давили мою собственную душу: что было в душе, то из нее и вышло».

В таком повороте творчество закономерно обретает черты нравственного подвига и религиозного делания. Сама задача возведения литературного здания требует этого крена в сторону исследования и оздоровления души. Тем же высшим внушением, что побудило его «наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью», Гоголю начали открываться его изъяны и недостатки. Строгий самоанализ и упорное морализаторство становятся неотъемлемым условием работы.

«Не думай, однако же, после этой исповеди, чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои. Нет, я не похож на них. Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет Бог».

Ответ на второй вопрос — по поводу добродетельных лиц, не выведенных в поэме, естественно вытекает из первого:

«Их в голове не выдумаешь. Пока не станешь сам, хотя сколько-нибудь, на них походить; пока не добудешь медным лбом и не завоюешь силою в душу несколько добрых качеств, — мертвечина будет всё, что ни напишет перо твое, и, как земля от неба, будет далеко от правды».

Итак, вторая часть программы — усвоение в душу автора необходимых положительных качеств — выступало как требование литературно полноценного текста. Странно вымолвить, но на путь христианского самосознания Гоголь был подвигнут в первую очередь творчеством. Он принялся добывать добродетели силой и медным лбом, с тем чтобы довести до кондиции художественную постройку. Гоголь нуждался в святости как реальном материале и достоверном сюжете для продолжения поэмы. Ему мало было подать пример положительного лица в привлеченных извне портретах. Всё должно было следовать одно из другого, вязаться внутренне, отвечая душевной правде его создания, побуждавшегося к высокой нравственной цели высокими творческими нормативами. Этим объяснялась его длительная война со вторым томом поэмы, периодически предававшимся огню. Подвиги самосожжения совершал отнюдь не религиозный фанатик, как по наивности полагала толпа, но Гоголь-художник, взыскательный мастер, недовольный выходившей из-под его пера мертвечиной. Но

для того, чтобы получилось в итоге живое и совершенное во всех отношениях литературное произведение, он сам был призван пройти суровый путь поста и духовного воспитания. Гоголь авторским опытом прорубал дорогу своим героям. Дело спасения души — дело каждого человека — оказывалось необходимым этапом художественного процесса. Ради последнего он вынужден был, в конце концов, временно отказаться от творчества: так оно лучше могло обеспечить себе должную прочность.

«Создал меня Бог и не скрыл от меня назначенья моего. Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной. Дело мое проще и ближе, дело мое есть то, о котором прежде всего должен подумать всяк человек, не только один я. Дело мое — душа и прочное дело жизни. А потому и образ действий моих должен быть прочен, и сочинять я должен прочно. Мне незачем торопиться, пусть их торопят другие!»¹

В рассуждениях Гоголя поражает железная необходимость сцеплений, приведшая его с широкой и просторной дороги «Мертвых Душ» в тупик «Переписки с друзьями». Моралист и проповедник, подчинивший себя дисциплине религиозных и утилитарных задач, с завидной последовательностью выводится из художника с его максимальным запросом и развитием всех слагаемых его литературной работы до логического конца. Всё вытекало одно из другого со стройностью единого плана, и литературное дело действительно, как рисовал его Гоголь, требовало в первую очередь позаботиться о душе, о прочном фундаменте здания. Но эта забота о прочности, эта рассчитанность всего механизма, заручившись которым, душа освобождается от недостатков по мере наполнения первого тома поэмы и обзаводится достоинствами, готовясь наполнить второй и привести таким способом в действие колеса всей грандиозной художественной постройки, как-то настораживают слишком уж хорошо приспособленной системой всех передач, слишком уж обеспеченной и упорядоченной программой. Гоголь мыслит процесс написания «Мертвых Душ» как-то слишком стройно и логически неоспоримо, приводя в согласование то, что обычно существует в более хаотическом и поэтому непосредственном и живом состоянии: творчество, общество, польза, душа, мораль, психология... Его проект не

¹ Неверно было бы этот ход в сторону простого и близкого каждому дела — души — понимать как отречение Гоголя от писательства вообще и полное переключение на практическую позицию. Писательские претензии Гоголя с годами не уменьшались, но возрастали. Нежелание производить эпоху в области литературной (которую Гоголь уже к тому времени произвел, в чем нисколько не сомневался) скрывало надежду литературными средствами произвести эпоху в истории — «устремить всё общество и даже всё поколение к прекрасному», как писал он в той же статье. Душа и дело души, в понимании Гоголя, — та самая точка опоры, с которой возможно перевернуть горы: «...В ней ключ всего. Душу и душу нужно знать теперь, а без этого не сделать ничего. А узнавать душу может один только тот, кто начал уже работать над собственной душой своей...»

В этом смысле «Переписка с друзьями» была лишь новым, дополнительным усилием, добравшись вплотную до дела души, выйти окольным путем ко второму тому поэмы. Он писал А. С. Данилевскому, имея в виду кривотолки, вызванные «Перепиской с друзьями» (Неаполь, 18 марта 1847 г.):

«Ты никак не смущайся обо мне по поводу моей книги и не думай, что я избрал другую дорогу писаний. Дело у меня то же, какое и было всегда и о котором замышлял еще в юности... Нынешняя книга моя есть только свидетельство того, какую возню нужно было мне поднимать для того, чтобы «Мертвые Души» мои вышли тем, чем им следует быть».

надежен оттого, что чересчур доказателен. Логика его пути настолько безукоризненна, что заставляет подозревать ее в произвольном подвохе и находить в ней чуть ли не причину пережитого автором краха. Ведь привела-то она к одним развалинам, причем все слагаемые плана выступили тогда в каком-то разорванном и вымороченном виде. Второй том «Мертвых Душ», несмотря на благоприобретенную пользу душе и знание ясных, как день, путей и дорог к прекрасному, всё равно не желал писаться и простирался впереди необоримым пепелищем. Душа, набравшись добра и избавившись от природных пороков, предстала в отвратительном образе всеобщего понукателя, проказливого тирана и жалкого старика, метящего в Святители на радость хвостатому брату. Прочное дело жизни зияло открытой могилой. И даже изданный первый том поэмы, не получая баланса в обещанном продолжении, казался, если смотреть на него в свете логики Гоголя, собранием миазмов, от которых автор избавился, спасая душу, с тем чтобы заразить ими доверчивых соотечественников. Он и сам уже вопил апокалипсической трубой о подымавшихся отовсюду страшилищах, чьи семена он рассеял по всей России. То «Мертвые Души» первого тома давали знать о себе, начиненные до отказа его греховными нечистотами — Чичиковым, Ноздревым, Коробочкой, Собакевичем... Преследуемые злобой, насмешкой и всем, чем ни попало, но не отделившиеся вполне от души своего создателя, не получившие в жизни настоящей самостоятельности, они сопровождали его и оказывали обратное губительное влияние, образуя как бы фон его личности и судьбы — пугающее отсутствие света. Нет, он не был похож на своих уродов, он жаждал добра и сторал по идеалу. Но души, умерщвленные им и не воскресенные вопреки обещанию, отлученные и продолжавшие сохранять с ним тайный контакт, отравляли Гоголя трупным ядом...

Странно, однако же, что он решился назвать самую колоссальную, многообещающую и самую внутреннюю, из души произведенную вещь — «Мертвыми Душами». Причем именно с ними, с мертвыми душами своей поэмы, он устанавливает душевную близость и на этом творческом опыте осознает и основывает прочное дело души. Строго говоря, среди гоголевских героев персонажи «Мертвых Душ» менее прочих несут видимый отпечаток какого-то душевного обстоятельства автора и менее всего обнаруживают какое-то родственное тяготение к нему. Правы читатели Гоголя, смеющиеся над ними без понимания, что смеются над автором. Никто, читая «Мертвые Души», этой тайной связи непосредственно не ощущает. Один Гоголь, по-видимому, ее чувствовал и понимал. Многие персонажи других его сочинений гораздо более душевны и близки ему внутренне, если судить объективно, исходя из ткани его созданий. В чем же дело, зачем неодоушевленные твари его последней поэмы оказались, по его словам, ему особенно близкими, так что именно их и никого другого он поставил в пример своей душевной истории?

Может быть, эта странность отчасти объясняется тем, что только в работе над первым томом поэмы начался у Гоголя процесс рационального осознания, что и как производит он своим пером. До этого он творил неосознанно. Осознание пришло результатом распада. Оттого, что, работая над «Мертвыми Душа-

ми», Гоголь уже разлагался, все рычаги и колеса его механизма, работающего на износ, открылись и представились ему с необыкновенной ясностью. Он и раньше выделял миазмы и добрые душевные качества, оказывая посильную помощь своим героям, своей душе и читателям. Он и раньше бывал практичен, деятелен, благоразумен, религиозен, честолюбив и сторал по идеалу, только всё это протекало в нем в нормальном, беспорядочном образе живого творческого процесса, не ведающего о своем устройстве и не озабоченного по этому поводу. Теперь, в работе над томом, у Гоголя открылись глаза на себя — он понял, из чего он состоит, что куда подключает и выделяет из своих богатейших бассейнов, он разложился на художника, контролера, христианина, человека, деятеля и, обнаружив эти составные души, начал из них прочно строить и строил до тех пор, пока всё это окончательно в нем не разъехалось. Потому-то весь внутренний состав Гоголя, анатомию его личности, удобнее всего изучать на этом заключительном периоде его творчества, когда процесс разложения и осознания позволяет увидеть его устройство еще в живом и работающем, но в достаточно уже расчлененном виде.

Нет надобности забираться в выставленные им напоказ душевные тайники и рассуждать, имел ли он на самом деле видения, или то были какие-то болезненные галлюцинации. Не исключено, что свыше открывшиеся ему дары и перспективы являлись достижением расширившегося безмерно сознания, увидевшего как бы сверху весь план души, всю композицию жизни автора, рискнувшего сперва отдельным друзьям, а затем всему свету поведать, для чего он создан и в каком порядке надлежит ему осуществлять свои программы и замыслы. Это высшее знание о себе, вместе с приливом энергии, рождало ощущение неестественной власти и заставляло Гоголя без обмана, даже многое утаивая от читателей, рисовать великолепные планы и контуры сооружений, которые сложатся, как скоро он наладит свою рассчитанную машину и приведет в искомую стройность все наличные сочленения. И эта же полная и счастливая осмысленность действий предвещала катастрофу. Гоголь — как та сороконожка, которая разучилась ходить, едва взялась рассуждать и обдумывать, с какой ноги полагается ей начинать и в каком порядке следовать.

«Пора уже мне творить с большим размышлением», — извещал Гоголь Погодина перед отъездом за границу (18 мая 1836 г.), и с этого времени «Мертвые Души» постепенно в его уме начинают рисоваться как труд, обдуманный во всех отношениях, как «первая порядочная вещь», подлежащая расчету, контролю, планированию и устройению. Если Гоголь когда и сходил с ума, то выражалось это в рассудочности всех его выводов и доводов, в мании логически мыслить и всё в своем творчестве производить обдуманно, «основываясь на разумные самого себя, на устройство головы своей», как заявлял он с гордостью С. П. Шевыреву (28 февраля 1843 года). Словно ясное знание собственного устройства служило ему гарантией успеха во всех предприятиях.

Прежние сочинения не удовлетворяли его потому уже, что создавались вне плана и порядка, безотчетно и бесцельно. Раньше, по его словам, он писал «как попало, куда ни поведет перо мое», «вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего

и кому из этого выйдет какая польза». Так же, по сути, был написан и «Ревизор». Но ему в подмогу новым числом был предпринят «Театральный разъезд» (первые наброски — 1836 г., завершен в 1842 г.) — удивительная попытка рационального доказательства собственной пьесы, падающая как раз на период напряженного обдумывания будущего пути и состоящая в последовательном, со всех сторон, обсуждении и осмыслении комедии — с народной, государственной, нравственной, художественной точек зрения. В «Театральном разъезде» ясно выступает процесс препарирования и расчленения души, знаменательный для автора писавшихся тогда «Мертвых Душ». По царящему здесь рассудительному подходу к вещам и намерению всё увязать и обосновать, эта защитная композиция стоит уже ближе к «Переписке с друзьями», чем к предмету своего исследования — «Ревизору». Ведь это же надо было автору пойти на такую уловку, как спрятаться в театральных сенях после представления комедии, с тем чтобы, подслушав все толки и мнения публики на свой счет, собрать их в виде отдельного здравомыслящего ответа! Только Гоголь, притом уже эпохи распада, мог придумать подобное спасательное мероприятие с целью уяснить в голове свое творение и согласовать голоса, которые в нем самом уже боролись и спорили, возвещая повсеместный разъезд в его личности и судьбе...

Замышленные и начатые заблаговременно, до появления «Ревизора», «Мертвые Души» еще несли на себе инерцию свободного, непреднамеренного движения. На новом этапе, однако, по мере осознания беспрецедентной важности шага, наталкивающего автора на выпренные мысли о собственном призвании и необходимости творить обдуманно и фундаментально, подсказанный опять-таки Пушкиным анекдотический чисто сюжет «Мертвых Душ» становится им тесен. Поэма перерастает себя, и пушкинский снисходительный взгляд на искусство, которое само себе может служить оправданием, отбрасывается Гоголем в поисках более разумной и целесообразной основательности.

«Пушкин находил, что сюжет „Мертвых Душ“ хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров. Я начал было писать, не определивши себе обстоятельного плана, не давши себе отчета, что такое именно должен быть сам герой. Я думал просто, что смешной проект, исполнением которого занят Чичиков, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры; что родившаяся во мне самой охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными. Но на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление? Спрашивается: что нужно делать, когда приходят такие вопросы? Прогонять их? Я пробовал, но неотразимые вопросы стояли передо мною. Не чувствуя существенной надобности в том и другом герое, я не мог почувствовать и любви к делу изобразить его. Напротив, я чувствовал что-то вроде отвращения: всё у меня выходило натянуто, насильно и даже то, над чем я смеялся, выходило печально.

Я увидел ясно, что больше не могу писать без плана, вполне определенного и ясного, что следует хорошо объяснить прежде самому себе цель сочиненья своего его существенную полезность и необходимость...» («Авторская Исповедь», 1847 г.).

Многолетние труды и усилия сведены здесь в несколько фраз и представлены в обобщенном, суммированном виде. В живой истории всё происходило, вероятно, куда более сложно и длительно, и две стихии, столкнувшиеся в «Мертвых Душах» — идущая от прежнего, легкомысленного сочинительства и от нового, осознанного и рассчитанного, способа работы, — переплетались и спорили в Гоголе до завершения первого тома, когда планы произведения в целом и вспомогательных путей к нему окончательно прояснились, а писатель остался без сил претворить их в жизнь. Неотразимые вопросы, возникшие в процессе сочинения «Мертвых Душ», повлекли оттяжки, затруднения и, в конце концов, остановку работы. Последняя совпала с творческим оскудением, хотя сам Гоголь склонен был принимать ее за предусмотренный свыше, необходимый трамплин, приведший осознанно к Богу, к прочному делу души и жизни, откуда его творчество, набравшись разума и добра, поднимется на недоступную обычной литературе вершину. Косвенно, однако, в его трезвом самоанализе проскальзывает признание, что именно проснувшийся в нем и как бы отделившийся, возвысившийся над ходом поэмы рассудок положил предел искусству и, как показало будущее, стал свидетельством и необратимой причиной приближавшегося конца. «Мертвые Души», породив вопросы о цели и плане их написания, совершили самоубийственный акт. Отныне наибольшее, что мог делать Гоголь для своей поэмы, состояло в том, чтобы жечь без сожаления ее новые, обесценившиеся главы. Писательская машина перешла на режим безнадежного буксования.

«Как полететь воображеньем, если б оно и было, если рассудок на всяком шагу задает вопрос: зачем?» («Авторская Исповедь»).

Через три десятилетия после исповеди Гоголя появилась «Исповедь» Л. Толстого, в которой рассказывается о подобном же кризисе и остановке жизненного процесса по вине тех же самых, преследующих человека, вопросов. В разное время, при разных обстоятельствах, два необычайных писателя России пережили, оказалось, дословно совпадающую внутреннюю драму, оба притом в пору зрелости и наибольшего творческого успеха, только у Гоголя, может быть, она протекала еще тяжелее, поскольку вся его жизнь исчерпывалась тогда исполнением многолетней литературной задачи, которое заклинилось далеко до окончания замысла. Но в том и другом эпизоде речь шла о смерти, являющейся к человеку в разгар его деятельности с навязчивым вопросом: зачем?

«...Пять лет назад со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние. Но это проходило, и я продолжал жить по-прежнему. Потом эти минуты недоумения стали повторяться чаще и чаще и всё в той же самой форме. Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну а потом?

...Я понял, что это — не случайное недомогание, а что-то очень важное, и что если повторяются всё те же вопросы, то надо ответить на них. И я попытался ответить. Вопросы казались такими глупыми, простыми, детскими вопросами. Но только что я тронул их и попытался разрешить, я тотчас же убедился, во-первых, в

том, что это не детские и глупые вопросы, а самые важные и глубокие вопросы в жизни, и, во-вторых, в том, что я не могу и не могу, сколько бы я ни думал, разрешить их. Прежде чем заняться самарским имением, воспитанием сына, писанием книги, надо знать, зачем я это буду делать. Пока я не знаю — зачем, я не могу ничего делать. Среди моих мыслей о хозяйстве, которые очень занимали меня в то время, мне вдруг приходил в голову вопрос: «Ну хорошо, у тебя будет 6000 десятин в Самарской губернии, 300 голов лошадей, а потом?..» И я совершенно опешил и не знал, что думать дальше. Или, начиная думать о том, как я воспитаю детей, я говорил себе: «Зачем?» Или, рассуждая о том, как народ может достигнуть благосостояния, я вдруг говорил себе: «А мне что за дело?» Или, думая о той славе, которую приобретут мои сочинения, я говорил себе: «Ну хорошо, ты будешь славнее Гоголя, Пушкина, Шекспира, Мольера, всех писателей в мире, — ну и что ж!..»

И я ничего и ничего не мог ответить.

...Жизнь моя остановилась. Я мог дышать, есть, пить, спать, и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать: но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил бы разумным...

Истина была то, что жизнь есть бессмыслица» (Л. Толстой «Исповедь», 1879 г.).

Как известно, и Толстого, и Гоголя эта истина постановкой смертоносных вопросов привела ко второму рождению, к пересмотру всей своей жизни и радикальному отказу от прошлого, к душевному делу и христианской вере — ради выработки на новых основах разумного плана всеобщего и личного существования. Вопрос «зачем?» вообще, если не ведет человека к самоуничтожению, предполагает подключение к какой-то высшей, спасительной осмысленности бытия и перемену в ее свете всех оценок и привычек жизни. Нельзя не заметить, однако, что вместе с этим процессы органические, природные, не имеющие цели, такие, например, как жить, для того чтобы просто жить, и писать, потому что пишется, теряют всякий смысл и вкус и требуют либо отмены, либо оправдания в иной, лежащей за их пределами, системе координат. Доколе путь веры и спасения души не становится при этом единственной радостной целью, попросту снимающей начисто все прочие, естественные, интересы человека, начинается их подгонка под разумные основания веры и душевного дела, неизбежно влекущая жесточайшую планировку и перекройку живой природы, подчас по схемам полезности и логического механизма. Случайно ли и Толстой, и Гоголь в вопросах жизни, искусства и даже религии показали себя проповедниками рационалистической выучки?..

Следует помнить, что христианство у позднего Гоголя носило во многом рациональный характер как вычисленная им истина, отвечающая лучше всего требованиям рассудка и практическому взгляду на вещи. Его духовный переворот заключался не в безотчетном обращении к Богу, но как бы в научном открытии, что с этой точки всё объясняется и увязывается в разумной и организованной форме. Не так эмоции, как трезвый расчет руководил его верой. Гоголь подпал не столько влиянию церкви и традиции, сколько голосу логики, здраво-

го смысла, доказательной аргументации, позволяющим загадки души разрешать позитивным путем.

«Поверкой разума поверил я то, что другие понимают ясной верой и чему я верил дотоле как-то темно и неясно. К этому привел меня и анализ над моею собственной душой: я увидел тоже математически ясно, что говорить и писать о высших чувствах и движениях человека нельзя по воображенью: нужно заключить в себе самом хотя небольшую крупницу этого, словом — нужно сделаться лучшим» («Авторская Исповедь»).

О том же писал он Шевыреву (11 февраля н. ст. 1847 г.) — еще более прямолинейно:

«...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 знанью души, а потом уже поклонясь Божеству Его. Экзальтации у меня нет, скорей арифметический расчет: складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собою суммы».

Протестантство, по всей вероятности, упомянуто для отмазки — чтобы рассеять подозрение собеседника в имевших место католических пристрастиях Гоголя. Но путь рассудка и подсчета знаменателен для автора, чьи христианские воззрения принято покрывать понятием болезненной мистики. Скорее логика и арифметика придают религии Гоголя неприятный и часто болезненный привкус, как будто дело души раскладывается по статистическим таблицам и схемам (то скрипят и лязгают части распадающегося состава) — слышится какая-то сухость и жесткость, безблагодатная нравоучительность, механичность, элементарность.

«Мне кажется даже, что во мне и веры нет вовсе; признаю Христа Богочеловеком только потому, что так велит мне ум мой, а не вера...»

— казнил себя и каялся Гоголь накануне паломничества ко Гробу Господню (письмо М. А. Константиновскому, 12 января н. ст. 1848 г. Неаполь). Покаяние и смирение были следствием, однако, пережитого провала «Переписки с друзьями», когда Гоголь приутих в своем учительском рвении, стал скромнее и осмотрительнее. До этого момента, в расцвете духовного делания, он был невыносим. Практикуемое в духе христианской аскетики, самовоспитание обставлялось у него настолько отталкивающими подробностями, что, право, было бы нравственнее не пытаться ему делаться лучше. Здесь сказывался опять-таки рациональный подход к заданию: духовные суммы складывались, как капитал в кубышку. Письма Гоголя к родным и знакомым полны сознания, что он становится лучше, выше, светлее (а то ли еще ждет впереди!), отчего тон его становился жестче, высокопарнее и высокомернее. Если же, как подобает доброму христианину, он сокрушался о своих недостатках, из сокрушенного состояния помогал ему выйти математически точный подсчет:

«...Вижу много в себе пороков, но они уже не те, которые были в прошлом году...»

Поэтому и незадачи с писательством в его глазах имели преходящий характер. Накопление добродетелей предполагало творческий рост; прочное дело души возводилось в обеспечение таланта; между тем и другим устанавливалась связь, какую имеют в природе сообщающиеся сосуды; метод рассудочного анализа позволял довольно долго смотреть оптимистически в будущее и совершенствоваться с расчетом, что потери себя окупят.

«В писателе всё соединено с совершенствованием его таланта, и обратно: совершенствование таланта соединено с совершенствованием душевным» (А. М. Вельегорской, 14 мая н. ст. 1846 г. Генуя).

По этой логике следовало, что развитие таланта в «Мертвых Душах» привело к осознанию порядка и плана нравственного развития автора, отчего должна воспоследовать новая цепная реакция — от душевного совершенства на пользу «Мертвым Душам». Всё это сообщало практике христианского воспитания оттенок налаженного хозяйства, выгодной промышленности. В отношении души Гоголь вел себя наторелым помещиком, уверенным в годовом доходе. Подобная аналогия, кстати, не показалась бы оскорбительной Гоголю, у которого задачи хозяйствования и управления, помещичий и административный инстинкт выдвинулись на первое место в то время, когда он давно уже покинул Россию и физически был разбит, а душевно находился как бы в уединенном затворничестве. Хозяйственная проблематика «Мертвых Душ», в особенности второго тома, потрафляла практической хватке пробудившегося рассудка, для которого дело души служило отмычкой и прототипом всякого дела — литературного, государственного, экономического и т. д. Оно позволяло всякую вещь поставить в надлежащее место, дать ей разумный ход, достойное употребление. Сидя в Риме, Гоголь слал рескрипты во все концы Российской Империи, нити которой незримо сходились к его душе, производившей над собою образцово-показательный опыт. Пребывание в Вечном городе, как нарочно ему отведенном для свершения духовного подвига, укрепляло его в сознании центрального положения в мире. Его письма из-за границы, задолго до написания книги «Выбранных мест из переписки с друзьями», походили на послания наставнического характера, подавали ближним пример истинного жизнеустройства, — книга выкристаллизовалась из длительных упражнений в роли всеобщего пастыря, осененного мирообъемлющим куполом храма Святого Петра. Гоголь оказывался единственным, незаменимым на всю Россию, добрым хлопотуном и советчиком, ибо в собственной душе первым клал краеугольный камень.

«Один, может быть, человек нашелся на всей Руси, который более всех подумал о самом существенном...»

— сетовал он на недостаточно преданное и доверчивое, как ему слышалось, отношение друзей (письмо П. А. Плетневу, 20 июля н. ст. 1846 г.). Как ему было унять распорядительскую жилку, если, согласно его разумению, прочная обработка души содержала разрешение всех вопросов и давала ему мандат на духовное руководство. По этому проекту писатель, подвергавший себя неустанному христианскому воспитанию, становился и наилучшим гражданином своей земли, проникался пониманием прочих видов и степеней человеческой жизнедея-

тельности, проявляя незаурядные качества мастера на все руки. Подобно тому, как несколько раньше из Гоголя выделился рационалист-аналитик в доскональное изучение плана своей деятельности и души, из него же на склоне жизни выделился практик-хозяйственник, взявшийся всех обучать самым разнообразным занятиям. (Видать, вся система души его шла уже на слом, под откос.)

«Несмотря на то, что я считаюсь в глазах многих человеком беспутным и то, что называется поэтом, живущим в каком-то тридевятом государстве, я родился быть хозяином и даже всегда чувствовал любовь к хозяйству, и даже, невидимо от всех, приобретал весьма многие качества хозяйственные... Мне следовало до времени, бросивши всю житейскую заботу, поработать внутренно над тем хозяйством, которое прежде всего должен устроить человек и без которого не пойдут никакие житейские заботы. Но теперь, слава Богу, самое трудное устрояется; теперь могу приняться и за житейские заботы и, может быть, с таким успехом займусь ими, что даже изумишься, откуда взялся во мне такой положительный и обстоятельный человек» (П. А. Плетневу, 12 декабря н. ст. 1846 г. Неаполь).

Документами биографии Гоголя можно без труда подтвердить, что он не слишком преувеличивал и положительный человек, преуспевающий на хозяйственном фронте, был заложен в нем едва ли не с детства. Однако он выявился и сложился в какую-то самостоятельную фигуру (наряду с человеком, чье призвание заключалось в государственной службе, наряду с развившимся даром и опытом духовника и другими, неизвестными ранее, областями и должностями, к которым Гоголь тянул свою высохшую руку) лишь в период разложения его единого душевного строя, который, подвергаясь анализу, подлежал и рациональной увязке. Гоголь-хозяйственник образовался из распадающегося таланта художника, скрывавшего в собственных недрах немало подобных неосуществленных сторон и возможностей. Но извне разрушение личности одевалось в схему последовательного и логического развития. «Дело души» обращалось в фундамент всестороннего прожектерства.

Христианское «дело души» стало для Гоголя ключевым звеном в цепи всемирных явлений, потянув за которое, можно вытащить всю остальную цепь. В истории русской мысли найдется довольно примеров столь же прямого расчета на какое-то одно спасительное звено, будь то «разумный эгоизм», «непротивление злу насилием» или «развитие капитализма в России». В широком смысле то были поиски какого-то универсального двигателя, магического корня, петушьего слова, обладатель которого заручался правами творить чудеса в мировом масштабе. Всякий раз, понятно, очередное открытие решающего звена облакалось в подобающие эпохе и умонастроению автора идеологические покровы и формы. Начинались наши обычные разногласия на тему, в какой книге можно всё это прочесть и изучить, с тем чтобы, опережая события, стать ее прямым носителем в жизни. Гоголь много не читал, но, чтобы не блуждать понапрасну, первым из русских мыслителей XIX века перечитал Евангелие. В этом его великая историческая заслуга. Но вычитал он оттуда по преимуществу план вытягивания всего бытия посредством единого «корня» и практически приложимую, вплоть до способов хозяйствовать, схему разумного мироустройства, где всё

само собою, будто по волшебству, вяжется в крепкую цепь логических посылок и следствий. Логика и рассудок (как в иной системе идей, допустим, «научность» конструкции) обеспечивали бесперебойный процесс воздействия волшебного звена на все остальные звенья и служили, таким образом, формой изложения магических по существу операций, производившихся под видом разумного и нравственного труда. Логика и рассудок придавали душевному делу необходимый автоматизм и добивались того, что всё по мановению ока начинало сообщаться и вытекать одно из другого. Вместе с тем рассудок и логика служили как бы объективным, благопристойным коррективом чудесного в своей потенции действия и гарантировали его своевременность, связь с прогрессом и просвещением. Христианское вероучение, с другой стороны, сообщало ему святость, подкрепляло своим тысячелетним авторитетом и поддерживало в уверенности, что автор, не мудрствуя лукаво, исполняет волю пославшего его Провидения. Упорство, с каким Гоголь, до одури, вытягивал «дело души» в твердом расчете, что за этим само собою воспоследует всё остальное, свидетельствует, что все его аргументы, все внутренние ресурсы и стимулы сошлись в этой точке. Ему даже не приходило в голову, что кто-то может отвергнуть его проект, приведя достаточно веские и разумные возражения.

Н. Г. Чернышевский причину несчастий Гоголя видел в его дурной образованности и недостаточном развитии «стройного образа мыслей, нужного для каждого человека с энергическим умом» («Сочинения и письма Н. В. Гоголя», 1857 г.). В чем-чем, но уж в стройном-то образе мыслей Гоголю нельзя отказать, и речь, очевидно, могла идти лишь о том, что он их вычитывал не из тех книг, которые читал Чернышевский. Точно в том же — в недостатке образования и в отсутствии стройности мыслей — упрекнул бы его Гоголь, столкнусь он с Чернышевским, как столкнулся в свое время с Белинским. В ответ последнему на знаменитое письмо из Зальцбрунна — Гоголем был написан черновой набросок письма, которое он не отослал, не желая, должно быть, впасть в противный христианину обличительный тон разговора и вступать в серьезную полемику с человеком, чьи взгляды так расходились с его собственными взглядами, что казались ему просто плодом неразумия и самонадеянного невежества.

«...Какое невежество блещет на всякой странице!.. Нельзя, получа легкое журнальное образование, судить о таких предметах... Нужно сызнова прочитать с размышленьем всю историю человечества в источниках, а не в нынешних легких брошюрках, написанных Бог весть кем... Начните сызнова ученье... Вспомните, что вы учились кое-как, не кончили даже университетского курса...»

Как это в духе умственных дискуссий XIX века — корить друг друга недостатком знаний и советами образовываться, читать книги, учиться и учиться!.. Нам нелегко понять, кто был более учен, образован, и кто в этом споре показал себя большим рационалистом — Чернышевский с Белинским или Гоголь?..

Крутой уклон позднего Гоголя в сторону рационалистически истолкованной христианской морали и практики, вплоть до демонстративного отказа именоваться писателем, позволили сложиться обоснованной и глубоко проникающей в его психологию версии, согласно которой Гоголь вообще по типу сво-

ему, по складу своей натуры, был не поэтом, а деятелем, либо странным образом совмещал в себе эти две несовместные природы. Религиозная вера его, с этой точки зрения, также входит в состав его рациональных расчетов и практических побуждений, нашедших в душевном деле ключ к устройению общества во всех его формах и сферах.

«Никогда не поймет Гоголя тот, кто захочет видеть в нем поэта. Он не был поэтом и не хотел им быть. Неразгаданная тайна его творчества заключается в том, что, обладая великим художественным талантом, он не был свободно и радостно увлекаем своим гением, а был изнутри подвигнут запречься в ярмо, как угрюмый раб, как вол. Крылатый вол — так можно сказать о нем, потому что в нем соединились пламенная мечтательность и самая трезвая практичность. Он жил утопией, „как бы сгорая желанием лучшей отчизны, по которой тоскует со дня создания человек“, — и весь погрузился в изыскание самых прозаических средств, которыми можно было бы сделать земную юдоль похожей на эту небесную отчизну. Он не хотел быть поэтом; он страстно хотел сделаться специалистом по части обществоведения и устройство общества, совершенно деловым, до конца практичным, знающим не только законы построения зданий, но и до мелочей всю технику кладки кирпича и разведения извести» (М. Гершензон «Исторические записки»).

Известные сентенции Гоголя на тему, что Бог не скрыл от него природного его назначения, что он от юности влекся послужить отечеству делом, наконец проявившиеся в нем на закате дней хозяйственные и другие неожиданные задатки непосредственно ложатся подтверждением этой версии. С другой стороны, однако, мы знаем, что не меньше, чем разделение этих частей или направлений души — поэзии и практической деятельности, ему свойственны были попытки их объединить, и в том, что он не сумел привести их к должному синтезу, а привел только к схематическому, логически аргументированному, но не претворенному в жизнь, в целостную книгу, единству, заключалась его сердечная рана, оказавшаяся смертельной. У нас нет причин не верить Гоголю, когда он, снова и снова продумывая свой жизненный путь, исповедует, что к «делу души» подвели его «Мертвые Души», что он не мог иначе писать, как доискавшись до плана и цели своего произведения с вытекавшими отсюда обязанностями прежде самому воспитаться, а затем уже вдохновенным пером направлять к тому же читателей. Практическая деятельность и сопряженная с ней религиозная проповедь Гоголя не были просто переходом в какую-то иную, по сравнению с творчеством, плоскость его бытия, по какому-то наитию вдруг открывшуюся ему, но — неизбежным в ту пору следствием его писательского труда. Другое дело, что эта сторона обнажилась как некая мель на пути в то время, как воды творчества отхлынули от него и он остался на отмели, бессильный двинуться дальше, всем объясняя, что так и надо, что этого он всегда добивался. Добивался-то он в сущности — как сам же повторял многократно — не отказа от творчества во имя христианского долга и действия, но их естественного слияния в едином лице — писателя. Исчезновение способности творить, поначалу воспринятое как необходимый подготовительный разбег для нового взлета, освободившее место затем, чтобы проповедник и практик возымели здесь вре-

менный перевес, чем далее, тем острее переживалось как бедствие, как тяжкий крест, который он нес, до конца дней не теряя надежды на воскресение. Пристально вглядываясь в мотивы, побудившие его публично отречься от звания писателя, Гоголь признается:

«Мне, верно, потяжелей, чем кому-либо другому, отказаться от писательства, когда это составляло единственный предмет всех моих помышлений, когда я всё прочее оставил, все лучшие приманки жизни и, как монах, разорвал связи со всем тем, что мило человеку на земле, затем, чтобы ни о чем другом не помышлять, кроме труда своего...»

Не знаю, достало ли бы у меня честности это сделать, если бы не отнялась у меня способность писать; потому что, — скажу откровенно, — жизнь потеряла бы для меня тогда вдруг всю цену, и не писать для меня совершенно значило бы то же, что не жить» («Авторская Исповедь»).

И жизнь потеряла цену. Нетворческое состояние стало для него равносильно смерти, и если он жил еще, то только оттого, что боролся всеми способами — включая самый отказ от творчества — за то, чтобы оно вернулось к нему. Можно ли поверить, что Гоголь не хотел быть писателем, если все его отклонения, хитрости, маневры, молитвы были направлены на одно — на возрождение писательского дара, и за практику душевного дела он в значительной степени схватился поневоле (а не только по трезвому расчету и здравому рассуждению) — как за меру спасти и упрочить погибавшего в нем художника. Страшны и соблазнительны его молитвы о возобновлении творчества, хотя, слыша их, понимаешь, что он не мог по-другому и, может быть, произвольно, сам не сознавая того, самое важное в жизненном долге и деле христианина — спасение души — ценил меньше и ставил ниже — подножием — в достижении утраченной им высшей благодати — писать. Об этом молился он у Гроба Господня:

«О! да поможет нам Бог, и тебе и мне, собрать все силы наши на произведение творений, нами лелеемых во глубине душ наших...» (В. А. Жуковскому, 28/16 февраля 1848 г. Иерусалим).

С этим обращался к друзьям и знакомым, а затем и ко всей молящейся России, сочетая крайнюю дерзость писательских своих упований с крайней степенью писательского и человеческого уничижения.

«...Молитесь обо мне, друг, молитесь крепко, просите молиться и всех тех, которые лучше нас и умеют лучше молиться, чтобы молились о том, дабы вся душа моя обратилась в одни согласнастроенные струны и бряцал бы в них сам Дух Божий» (А. О. Смирновой, 4 марта/20 февраля 1846 г. Рим).

«Ради самого Христа, молитесь обо мне, отец Филарет. Просите вашего достойного настоятеля, просите всю братию, просите всех, кто у вас усерднее молится и любит молиться, просите молитв обо мне. Путь мой труден; дело мое такого рода, что без ежеминутной, без ежечасной и без явной помощи Божией не может двинуться мое перо, и силы мои не только ничтожны, но их нет без освеженья свыше. Говорю вам об этом неложно. Ради Христа обо мне молитесь» (Иеромонаху Оптиной пустыни Филарету, 19 июня 1850 г. Село Долбино).

И этот человек, говорят нам, не хотел быть поэтом!.. За всеми помыслами и вздохами Гоголя о душе и о пользе, о морали и о хозяйстве незримо или явно присутствуют «Мертвые Души». Это для них он старался и громоздил Пелион на Оссу с задней мыслью — писать. Следует удивляться, как при всех ударах судьбы, при всех поворотах ума и раздорах смятенного духа он верен писательской миссии...

При всем том практическое и религиозное дело не было для Гоголя чуждым, привнесенным или вынужденным только рецептом. Он чувствовал к нему душевное влечение. Не в одних логических выкладках — по самоощущению, в соответствии с природой своей, разыскал он в себе все эти задатки и склонности к какому-то иному призванию. В нем всегда билась какая-то поприщинская жилка, дававшая выбросы в педагога, в чиновника, в отшельника и заставлявшая ломать голову, кто же на самом деле Гоголь. Он всегда был больше себя самого и словно таил в неизвестности, кем бы он мог еще быть. И в своем литературном развитии он не так развивался, как открывался новыми сторонами души, не столько наследуя себе, сколько переходя от одной книги к другой, от одного своего облика к другому. Переход на проповедь с утилитарным профилем был бы выпуском в жизнь очередного дебютанта из расквартированного в душе у поэта собрания, попеременно о себе заявлявшего с большим или с меньшим успехом, случись эта выходка в более благоприятную пору. Но поэт в то время бездействовал, и его бледное порождение — деятель — пошло за нового Гоголя, за вторую половину его жизни и личности. Отщепившуюся частицу писателя приняли за его заместителя, следствие — за причину. Деятеля уравнили в правах с поэтом.

Между тем деятель (как и другие возможные облики Гоголя — исследователя, например, каким он себя показал в статьях «Арабесок», в отрывке «Рим») жил в нем не на правах самостоятельного лица и даже не на правах незавидного совместителя с главным лицом — писателя. Вместе с прочими сторонами и обликами он входил в состав единой и неделимой поэтической личности Гоголя и не показывался наружу, доколе она не упала и не разучилась творить. Тогда он развернулся в виде компенсации за утраченную способность (продолжая в то же время подыгрывать надеждам и расчетам писателя на восстановление в нем потерянного единства и дара). Сам по себе деятель в Гоголе не существовал.

Гоголю вообще не свойственно раздвоение на поэта и деятеля (или кого-то еще), и упорнее, чем кто-либо, он стремился к их стройной гармонии в укрупненной и целостной личности поэта, которая, не изменяя своей природе, соединяет черты, встречающиеся в жизни обычно в разрозненном состоянии — деятеля, поэта, ученого, моралиста и т. д. Душевный разброд, наблюдавшийся в Гоголе и доходивший уже до какого-то развала, вызван неслыханной жаждой синтеза, какого еще не знали и какой он пытался собою реализовать. Традиционное разделение на поэта и деятеля (поэта и гражданина, поэта и христианина, поэта и человека) к нему не применимо, поскольку он нес в себе залог поэта совершенно особого сорта. Поэт в нем не противоположен деятелю. Скорее — сверхдеятель (сверххристианин, сверхчеловек, сверхчиновник). Поэт — по Гого-

лю — всё может. Он черпает средства на самые разнообразные, превышающие обычные человеческие размеры, дела не откуда-то со стороны, но в собственном устройстве. Оттого-то братья не за свое дело, считая его своим, было в натуре Гоголя — так он осуществлял свой идеал поэта.

«Скажу тебе еще об одном душевном открытии, которое подтверждается более и более, чем более живешь на свете, хотя вначале оно было просто предположение или, справедливее, предслышание. Это то, что в душе у поэта сил бездна. Ежели простой человек борется с неслыханными несчастиями и побеждает их, то поэт непременно должен побеждать бóльшие и сильнейшие. Рассматривая глубоко и в существе те орудия, которыми простые люди побеждали несчастия, видим с трепетом, что таких орудий целый арсенал вложил Бог в душу поэта. Но их большею частью и не знает поэт и не прибегает к узнанию. Разбросанных сил никто не знает и не видит и никогда не может сказать наверно, в каком они количестве. Когда они собраны вместе, тогда только их узнаешь. А собрать силы может одна молитва» (Н. М. Языкову, 4 ноября н. ст. 1843 г. Дюссельдорф).

И это пишет поэт, потерявший способность творить, другому поэту, сраженному телесным недугом! Один калека учит другого средствам исцеления. Следует практический совет — выбросить за окошко все мази и притирания и перейти, по примеру святых, к духовной медицине с помощью молитвы. Молитва, в определении Гоголя, есть восторг, совпадающий с нашим внутренним распорядком. Овладеть последним вмещается в обязанность поэту путем изучения своей души с ее бесчисленными орудиями, приведя себя «в беспрестанное восторгношение, могущее всё победить в мире». В том же письме излагается другой полезный способ — как соединенными средствами молитвы и исследования собственной души приводить себя в состояние столь высокой творческой активности, что «к концу какой-нибудь другой недели увидишь, что уже всё составилось, что нужно», «стоит только взять в руки перо, да и писать». Словом, перед нами обычная для его рассуждений умозрительная схема, в которой, по слову Гоголя, «всё стройно и причинно» и мистическая сила получает рациональное и даже естественнонаучное объяснение, благодаря чему «тысячи колес» толкают одно другое и все устраивается наилучшим образом.

В данный момент, однако, нас интересует не логика Гоголя, о которой довольно сказано, а само его отношение к поэту как к чрезвычайно сложному и мощному духовному агрегату, способному, пользуясь помощью Божией, направлять ее на любое практическое задание, до исцеления болезней включительно. Речь идет, очевидно, о каком-то взаимодействии высших духовных энергий, на скрещении которых выходит поэт. Примечательно, кстати, что в изложении Гоголя молитва подобна творческому вдохновению, которое также есть ниспосланный Богом восторг, и восторгом же достигаются прочие, сверхъестественные в том числе, результаты. Поэт как бы возделывает свою душу для чуда, которое над ним совершается и которое, по примеру святых, он может затем сам уже совершать на иных путях человеческой жизнедеятельности...

Кто возьмет на себя смелость решать, насколько всё это соответствует истине? Но допустимо представить соответствие субъективной правде, внутренним

стимулам автора, излагавшего свое открытие так уверенно, как если бы он давно уже превзошел эту науку. По-видимому, в собственном творческом опыте Гоголь различал какие-то деятельные пружины и токи, по-видимому, сама структура его поэтической личности, по его самочувствию, располагала запалом творить добро в разнообразном и вполне конкретном, вещественном выражении. Чудовищное самомнение, какое он проявлял в решении любого жизненного вопроса, навязчивость, с какою он имел обычай служить ко всякой бочке затычкой, — что так раздражает в Гоголе и кажется каким-то кошмаром рационально разъятой и утилитарно направленной фантазии — опирались, по всей вероятности, на внутреннее свидетельство автора, имевшего право считать себя поэтом в полном значении. Доколе поэт, то и всё, что хотите. Стоит ему приложить старания, и поэт, помолясь, становится универсалом в широчайшей сфере деяния, познания, нравственности.

К поэту в его единстве с деятелем (который в гоголевском исполнении всего лишь alter ego поэта, ничуть не меняющее его собственной, поэтической природы) применимо учение Гете о «продуктивной силе». Оно позволяет лучше понять тот психологический трюк, который постоянно наблюдается у Гоголя, — его способность, будучи писателем, рассматривать себя прирожденным профессионалом в какой-то иной области, причем последняя становится непосредственным продолжением поля его писательской деятельности. Ему как будто всё равно писать книги или, допустим, заниматься хозяйством, поскольку в хозяйстве он также осуществляет свой изначальный дар. С точки зрения Гете, все виды «продуктивной деятельности», в том числе искусство, как бы взаимозаменяемы, и «человек высшего порядка, творя одно, творит всё, или, говоря менее парадоксально, в этом одном, в совершенстве выполненном, он видит символ всего того, что выполняется в совершенстве» («Годы странствования Вильгельма Мейстера»).

«Свои труды и произведения, — говорил Гете, — я всегда рассматривал лишь как символы, и поэтому мне в сущности было довольно безразлично, делать ли горшки или блюда».

«...Что же такое гений, как не продуктивная сила, которая создает деяния, достойные Бога и природы и именно поэтому оставляющие след и имеющие долговечность? Не может быть гения без длительно действующей продуктивной силы; и далее, при этом не имеет значения, какому именно делу, искусству или ремеслу посвятил себя человек, — всё это безразлично. Обнаружит ли человек свою гениальность в науке, как Окен и Гумбольдт, или в войне и государственном управлении, как Фридрих, Петр Великий и Наполеон, или же в песнях, как Беранже, — это всё равно, и вопрос лишь в том, являются ли данные мысли, взгляды или дела живыми и способными длительно жить» (Иоганн Петр Эккерман «Разговоры с Гете»).

Гоголю чужд этот барственно-созерцательный взгляд на вещи, исполненный спокойной и самодовольной умудренности, для которого всё великое в этом мире суть равноправные символы творческого величия Бога и природы. Гоголь ревнивее, агрессивнее и честнее относится к принимаемым им обличиям. В каждый данный момент он верит, что именно так и только так может

быть решена загадка его назначения. Тем не менее в его характере и судьбе особенно заметно, что «продуктивная сила», которой он движим в своих литературных созданиях, способна принять и какую-то иную, нелитературную форму и в иных обстоятельствах могла бы проявиться в чем-то другом столь же колоссально и губительно. Может быть, он был бы христианским подвижником? Строителем? Военачальником? Но участь его была родиться поэтом, притом особой закладки, кому мало поэзии в собственном смысле слова и подавай для творческой акции все мироздание. Во всяком случае по складу дарования он далек от поэта в том чисто-поэтическом понимании, как утвердил его Пушкин (и какое, можно добавить, вполне отвечает символической концепции Гете, представленной вершинами сосредоточенных в своем одиноком совершенстве творцов), поэта как замкнутой, самоценной монады, которая несет в себе всё и исчерпывается собою. Гоголь своей продуктивной силой ищет разлиться вширь и приобщить к своему совершенству все мыслимые пространства человеческого бытия и сознания. Гоголь — как Ноздрев, который, показывая границу, где оканчивается его земля, говорит: «всё, что видишь по эту сторону, — всё это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет, и всё, что за лесом, — всё моё». Пушкинское противопоставление поэта обществу, государству, морали («...Какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона») Гоголю заказано — не потому, что он ставит поэта ниже, чем Пушкин, а потому, что слышит за ним право на любые должности в обществе, государстве, морали и повсюду готов устанавливать свой приоритет. Пушкинские формулы, осаживающие толпу притязателей на уединенную недоступность поэта, Гоголь охотно использовал, с тем чтобы, вооружась ими, узурпировать чужие посты. В гордом одиночестве Гоголь замыкался обычно после очередного провала или кризиса, и тогда он любил цитировать пушкинские строки: «Ты царь; живи один» и т. д. Но пройдет время, схлынет позор, и, смотришь, он опять вылезает из уединенной норы на публику, жалуясь, что его почему-то считают плохим гражданином. В этом видели обскурантизм Гоголя, его идейную отсталость, боязнь вольномыслия и заискивание перед правительством. Однако корни его гражданственности, как и общественной активности вообще, лежат глубже, в самой его поэтической природе.

Вспомним, как заразительно смеялся Пушкин над строчкой Рылеева: «Я не поэт, а гражданин», весело ее комментируя, по свидетельству Вяземского, «что если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом: если же хочешь просто гражданствовать, то пиши прозой». Между тем Гоголь без запинки бы повторил (и практически — повторил) рылеевский тезис, придав ему более глубокий аспект: кому как не поэту гражданствовать! Поэт, на его резон, и гражданином должен быть первостатейным, и человеком лучше некуда, поскольку уже звание поэта предполагает социальную и нравственную значимость, имеющую тенденцию к беспредельному разрастанию. Поэт здесь осуществляет экспансию в такие отдаленные области, которые могут его заставить на время забыть, что он поэт, и гордиться открывшейся ему перспективой на ниве общественного и личного совершенствования (гордость своим будущим — постоян-

ный аккомпанемент биографии Гоголя). Например, он способен гордиться «счастливым открытием», «что можно быть далеко лучше того, чем есть человек». Но все эти попечения и перспективы морального и гражданского свойства вытекают из его исходной точки — поэт, к которой он периодически возвращается, затем чтобы черпать здесь силы для дальних завоеваний.

В строгом смысле «гражданин» применительно к Гоголю — это, как говорил он, писатель, «почувствовавший святость своего звания». Оно накладывает на него громадные обязанности, но и дает сознание реальной силы прилагаемого труда, который, оставаясь писательством, присваивает черты и титулы «государственной службы», «общепользительного дела», «христианского воспитания» и т. д. Без тени смущения, с каким-то даже гордым вызовом иногда, Гоголь в применении к творчеству пользуется наименованиями «чиновник», «должность», «служба», отчего оно в его глазах как бы повышается в чине, притом и в значении внутренней, собственно творческой мощи. Поэт в данном случае не ограничивает, а умножает свои владения, распираемый жаждой служить и вмешиваться в любые проблемы. Стоит присмотреться ко всей этой казенной фразеологии Гоголя, как станет выныт одушевляющий ее пафос захватчика и оккупанта чужих территорий, спешащего врасплох в завоеванные имена. На «государственной службе» его поэтический престиж возрастает. «Служить» для Гоголя значит, помимо прочего, работать еще более интенсивно и вдохновенно, выступая во всей полноте и святости писательского звания.

«Я хотя и не имею никакой службы, собственно говоря о формальной службе, но тем не менее должен служить в несколько раз ревностнее всякого другого» (А. С. Данилевскому, 20 ноября н. ст. 1847 г. Неаполь).

Но «служба» не сводилась к авторским амбициям. Гоголя занимали реальные результаты труда. Среди русских писателей, склонных вообще рассматривать литературную деятельность как род общественного служения, Гоголь выделялся чрезвычайно конкретным, практическим вниканием в дела государства и общества, которым намеревался служить. Поэтому он придавал и несоразмерное значение общественным откликам на его счет, резонансу, какого ждал он от своего дельного слова. Белинский знал, что делал, нанося Гоголю чувствительный удар извещением, что «Переписка с друзьями» не вызывает интереса в русской публике, не оказывает влияния и лишь подрывает его писательский авторитет. Никто так не прислушивался к общественному мнению, не тратил столько энергии на собирание и осмысление всех пересудов по поводу своих сочинений, хотя в то же время крайне низко оценивал умственный и нравственный уровень общества, с которым имел дело. Всё это не только «человеческие слабости» Гоголя. Каждому своему шагу придавал он общественный вес, что не мешало ему оставаться для общества фигурой чуждой и непостижимой.

Одна из загадок Гоголя как раз и заключалась в этом совмещении несоединимых сторон. Самый загадочный автор, любивший, кстати, и сам умалчивать о своих намерениях, напускать туман, мистифицировать и водить за нос читателей, лез в объяснения с публикой и навязывал ей контакты, какие вообще неприемлемы и неприличны в отношениях между писателем и читателями. Чего

стоят его письменные и печатные уговоры молиться о нем и всем народом поддерживать его молитву о том, чтобы он хорошо писал. Такого не случалось у нас, как не случалось, чтобы писатель, опять-таки печатно, обязывал всякого читателя присылать ему критические отзывы и рассказы из собственной жизни, чтобы автор должным образом мог исправить «Мертвые Души» и продолжить заколдованную работу. Россия должна была сделаться каким-то непрерывным ходатаем и поставщиком своего писателя — Гоголя. Всё это вызывало на его голову насмешки общества, справедливые и язвительные подковырки, которые он проглатывал и продолжал уговаривать, входя во все несуразные детали пролагаемого им от писателя к читателям и обратно канала.

Курьезные и болезненные отношения Гоголя с обществом косвенным образом свидетельствуют о том, что он по натуре своей не был ни практиком, ни общественным деятелем, ни даже, что называется, писателем-общественником, который чутко улавливает жизненный тонус среды и умеет найти с ней общий язык, пускай расходясь по каким-то принципиальным вопросам. У Гоголя какая-то иная, односторонняя связь с обществом. Оно для него вотчина, которой он распоряжается, как вздумает, хотя его власть выражается подчас в самых униженных просьбах. Сравнение с пришельцем, с завоевателем-иноземцем снова напрашивается. Тому на чужой территории всё кажется, что его понимают, уважают, горят желанием ему помочь, как сам он горит всем оказать услугу, тогда как на самом деле никто его особенно не слушает, не понимает его исковерканного языка, а если и читает, то совсем не за то, что он о себе воображает. Деятельность, общество, гражданская служба, мораль — для поэта Гоголя чужая земля. Он простирает к ней мысли из своего поэтического далека, но по сути не владеет даже элементарными правилами человеческого общежития. И при всем том деятельные намерения кипят в нем, жажда быть лучшим и полезным не утихает, он невероятно назойлив, активен, практичен, морален, но, поскольку всё это лишь тень продуктивной силы поэта, всё идет вхолостую и невпопад...

Деятельное начало, не дававшее покоя художнику и вместе с тем подвигавшее на колоссальные мысли и образы, получало у Гоголя в разное время различную мотивировку и форму, усвоенную из доступных ему жизненных и литературных традиций. До того, как оно нашло свой окончательный отпечаток в христианском по облику и рационалистическом по существу выражении, ему служили одеждами романтическая эстетика, изъяснявшаяся на заведомо смутном, метафорическом языке самоценной поэзии и чистого искусства. Однако эти последние в употреблении Гоголя словно силятся себя превзойти в неистовых порывах души, жаждущей излиться из тела и в экстатическом действе пересоздать природу ветхого человека, «вызвавши Бога из своего беспредельного лона». За романтиками сохраняется право выражаться темно и возвышенно, но их страстные уверения обычно не принимают всерьез. Между тем в темноте и нарочитой велеречивости «Арабесок» уже сверкают зарницы будущего самозаклания автора на ниве духовного подвига и прикладного добра. Зная, чем разрешились эти порывы у Гоголя и насколько они были психологически для него

достоверны, нельзя относиться к ним как к стилистической, и только, раскраске, заимствованной из знакомых историкам литературы источников. Развитие стиля, так же как движение идей, способно облекать побуждения настолько глубокие и долговременные по действию, что их источник, может статься, лежит далеко за пределами тех идей или стилей, какие они избирают в качестве своего одеяния, для того чтобы осуществиться в виде исторической личности с ее ограниченным кругом унаследованных воззрений и вкусов. Во всяком случае в «романтизме» Гоголя, как и в позднейшем его «христианском прагматизме», улавливаются стойкие стимулы его деятельной поэзии, которые в этих идеях обретают видимый контур, но ими не исчерпываются и не объясняются до конца уже потому хотя бы, что, меняя покровы, сохраняют значение на протяжении всей его жизни.

К идеологическим и просто житейским традициям, на которые Гоголь внутренне опирался в стремлении послужить отечеству делом, следует отнести также строй понятий и чувств, восходящий к предшествующему столетию. В этом отношении Гоголь был большим стародумом, чем Пушкин, что отражалось не только на писательском его облике, но уже на уважительном тоне, идущем от неизжитого провинциального консерватизма, с каким произносились им веские, облеченные властью слова «служба» и «должность» — с тем же звонким кимвалом, с той же торжественной дрожью в голосе, как умел произносить их один восемнадцатый век. Недаром таким ореолом окружена в его сочинениях, не без влияния державинских од, память великой императрицы Екатерины. Благоговейное отношение Гоголя к общественному устройству и государственному порядку во многом шло от этой эпохи. Предпринятая им в конце пути попытка привить литературе учительную жилку была в известной степени возрождением забытой традиции, каким-то запоздалым взрывом ушедшего века, с ужасом взиравшего на смуту и пошлость текущего дня.

Литературные экскурсы Гоголя говорят, что он с бережностью относился к заслугам отставленных за старомодностью авторов и развитие литературы в России мыслил как непрерывную цепь, в которой современности предлагалось непосредственно следовать путем, намеченным в прошлом столетии. Поэтому так чувствительно реагировал он на знаки ослабления единой традиции и негодовал на критику, что слишком редко она возвращается к именам Ломоносова, Державина, Фонвизина, Богдановича, Батюшкова.

«Никогда они не брались в сравнении с нынешнею эпохой, так что наша эпоха кажется как будто отрублена от своего корня, как будто у нас вовсе нет начала, как будто история прошедшего для нас не существует» («О движении журнальной литературы в 1834—1835 году», 1835 г.).

Для Гоголя современный литературный процесс начинался с эпохи Петра, определившей с первых же опытов российской словесности ее стиль и пафос. Словесность — живое следствие общественного подъема, испытанного в небывалых масштабах в ту пору, когда «Россия вдруг облеклась в государственное величие, заговорила громами и блеснула отблеском европейских наук».

«Всё в молодом государстве пришло в восторг... Восторг этот отразился в нашей поэзии, или лучше — он создал ее» («В чем же, наконец, существо русской поэзии...»).

Гоголь и сам как писатель нес искру того далекого, с петровских времен, восторга и волевого заряда, сообщенного российским пространствам державным преобразователем; литература в его ощущении сращена с телом государства и общества и двинута по тому же, предуказанному свыше, пути к великой исторической цели; отсюда проистекали сознание своей гражданской ответственности и потребность совместить образ поэта с честным лицом чиновника; отсюда же христианские заповеди облекались в плоть и кровь позитивного просветительства и свет Евангелия мешался с светом разума, зажженным в России Петром. В своей ретроградной программе Гоголь выступал поборником просвещения сразу в двух значениях — светском и церковном, от восемнадцатого столетия и со времен апостольских. Они сливались в одно — божественное значение родины, которое ему слышалось и в ходе петровской реформы, и в хоре ее певцов. В нем не умирал поэт одического лада, и через голову Пушкина он протягивал руку Державину.

При глубине анализа и даре истолкования оригинальных созданий и роли отдельных авторов в литературном процессе, гоголевский обзор поэтического развития в целом — по-солдатски прямолинеен:

«Это — продолжение той же брани света со тьмой, внесенной в Россию Петром, которая всякого благородного русского делает уже невольным ратником света».

Гений Петра, осенявший Гоголя в его размышлениях о судьбах отечества, о русской словесности и собственной писательской должности, заставляет вспомнить суждения Пушкина на ту же тему. Оба поэта творили как бы в виду этого исторического идола России и соотносили с ним свои внутренние ресурсы. Но если Пушкину Петр открывался прежде всего незамутненной предубеждением широтою взгляда на мир и разносторонностью живых интересов, и преемственная связь с ним поэта рисовалась в свободном и опосредствованном удалении, переведенная на язык поэтической универсальности Пушкина, то у Гоголя наблюдается более тесный — из рук в руки — контакт художественного процесса с историческим перводвигателем. Петровская воля в наследии Гоголя оборачивается неожиданным в писателе государственным размахом и хозяйственным задором, материальным жаром добра и пользы, вплоть до пародийной манеры самолично тачать корабли, стричь бороды и рвать зубы. Европеизм сходит на нет в провиденциальной мечте о России как прообразе небесной отчизны. Пушкинская широта взгляда уступает место величию дела, для которого также потребен разносторонний, петровской закваски, универсальный талант писателя, объединившего в собственном облике несколько полезных специальностей. Бродя по улочкам Рима, где еще мелькал ему милый «призрак восемнадцатого века», Гоголь воодушевлялся мыслимой картиной минувшего, которую он лелеял в душе как идеал или символ своего необъятного поприща:

«...Целый ряд великих людей, столкнувшихся в одно и то же время; лира, циркуль, меч и палитра...» («Рим»).

Подобные эмблемы прились бы впору его гербу. Лира, циркуль, меч и палитра попеременно оспаривали Гоголя у его жизненного призвания, и каково оно в истинном смысле и чему в нем отдать предпочтение, — он не всегда мог ответить с полной определенностью.

...У Гоголя гротескное, с глубоким рельефом, лицо. По нему вы не прочтете характер, не узнаете души человека, ушедшего в лицо, как в пещеру со множеством рукавов, коридоров, которые сойдутся ли где-то, приведут ли куда-нибудь — кто скажет? Лишь угадывается скрытая громадность общего замысла, расплывающаяся лабиринтом характера настолько извилистого, что, кажется, не должно ему принадлежать одному человеку, но нескольким старомодным и враждующим между собою натурам. Дошедшие до нас описания наружности Гоголя, как и его портреты разного времени, поражают также отсутствием единства в этом лице, представленном сперва, в молодом расцвете, каким-то подобием Чичикова или Добчинского (портрет работы А. Венецианова 1834 г.), облизанном, невыразительном, подернутом еще для невнятности юношеским, малороссийским жирком и украшенном на манер петушка затейливым хохолком или коком, — сквозь эту голую внешность ординарного фата не просвечивает писатель, талант, тем более — знакомый нам по позднейшим изображениям Гоголь, из которых, напротив, смотрит разом на нас слишком уж много всего. На известных его портретах, относящихся, к позднему возрасту (прическа, по тогдашним понятиям, а la moçjik, небольшие усы, эспаньолка), лучший из которых, по свидетельству современников, принадлежал карандашу А. Иванова, облик Гоголя странно двоится в просветленной и вместе нечистой, зачумленной отъединенности. Острые, лисьи черты лица, сближающие нос с подбородком, пронзительные и прекрасные, рыцарские черты Гоголя внезапно размываются в пьяной, блудливой улыбке мягкого, одутловатого рта; в них сверкает что-то косое, недоброе, ускользающее, вороватое, хитрое; острота и рельефность формы странным образом становятся признаком затаенности и недосказанности, а в прячущихся, убегающих вглубь, по секретному делу, изгибах есть податливость и назойливость выдавшей виды бесстыдницы.

По рассказам очевидцев, своей внешностью и манерами Гоголь производил большей частью крайне невыгодное для себя впечатление. «Вообще в нем было что-то отталкивающее», — признавался обожавший его, добродушный С. Т. Аксаков. «Какое ты умное, и странное, и больное существо!» — подытожил встречу с Гоголем И. С. Тургенев. Мемуаристы согласно отмечают невысокий рост, кривые ноги, нехорошие зубы, искривленный нос, неестественное поведение и дурное воспитание Гоголя, смешные привычки тарантить ногами и дергать лицом, нелепые заботы о собственной малосимпатичной наружности, выразившиеся смесью неряшества и безобразного щегольства, вздорные замашки и дикие выходки.

«Походка его была оригинальная, мелкая, неверная, как будто одна нога старалась заскочить постоянно вперед, отчего один шаг выходил как бы шире другого. Во всей фигуре было что-то несвободное, сжатое, скомканное в кулак. Никакого размаху, ничего открытого нигде, ни в одном движении, ни в одном взгляде. Напротив, взгляды,

бросаемые им то туда, то сюда, были почти что взглядами исподлобья, наискось, мельком, как бы лукаво, не прямо другому в глаза, стоя перед ним лицом к лицу» (Н. В. Берг «Воспоминания о Н. В. Гоголе» — здесь описан Гоголь конца 1848 года).

И этот облик, по-видимому, соответствовал его душевному складу с массой несообразностей, слабостей, странностей, парадоксов и глупых причуд, составляющих добрую половину воспоминаний о Гоголе. Он и сам допускал, что даже в физическом смысле устроен как-то иначе, чем остальные люди, говорил о сцеплении в нем исключаящих друг друга наклонностей, о внутреннем разладе, хаосе и конфликте полярных начал. Делались попытки в извилистой психике Гоголя отыскать какой-то патологический вывих, потаенный порок либо недуг, объясняющий фантастическую ветвистость его личности, непроницаемую темноту его духовной и телесной завесы. В другой раз дело сводилось к мелким человеческим слабостям и недостаткам большого артиста, который поведал свету, что питает ими в избытке своих мерзостных персонажей, и тогда это сходство в несущественных чертах и подробностях, установленное биографами, обращалось в маловажный человеческий придаток к огромной творческой особи Гоголя. Кто-то помнил, допустим, что Гоголь в молодости имел страстишку к приобретению ненужных вещей — всевозможных чернильниц, вазочек, пресс-папье: в дальнейшем она отделилась и развилась в накопительство Чичикова, изъятая навсегда из домашнего достояния автора. Или, скажем, за Гоголем замечалась охота к покупке излишних сапог — эта невинная страсть воссоздана в «Мертвых Душах» в загадочном ночном поведении поручика из Рязани, в конце седьмой главы беспрестанно примеряющего пятую пару сапог. Короче, в странностях гения обвиняли человека, которому извинением служила его гениальность.

Но Гоголь сложен и темен, запутан и неприятен не за счет посторонних к его писательской личности качеств, не тем, что носил в душе что-то от Хлестакова, от Чичикова, или как человек был замешан в чем-то недобром. Подобные раскопки мало что открывают в главном — в его творческой природе, которая сама по себе уже способна поставить в тупик. Корень всех зол со множеством его разветвлений следует, очевидно, разыскивать там, где действительно пролегало русло его жизни и личности, — в писательстве, в натуре художника, чьи несообразность, нелепость, отвратность могли служить выражением подземного плана и замысла, нечеловеческого порядка, вмененного в закон, в абсолют, в главную задачу характера и биографии Гоголя.

Несоответствие его портретов или его психологии его гению — в значительной мере мнимое. Мало кто был настолько целен внешне и внутренне, человечески и творчески, как Гоголь. Притом необходимо учесть, что по натуре своей, по характеру дарования и конкретным заданиям, которые он себе предписал, Гоголь был и неизмеримо обширнее прочих своих современников и влекся к соединению в своем гении всех многосторонних способностей, обязанностей и полномочий. Всё это в нем боролось, спорило, выпирало наружу, но всё это и вязалось узлом, подчиненное мании творчества, носившей редкую в писательской практике форму религиозной аскезы и воинской дисциплины. В

этом маленьком, болезненном и несимпатичном на взгляд человечке жил Тарас Бульба, эпический богатырь, средневековый рыцарь, несокрушимый духовно и, быть может, поэтому принявший уродливый образ. Не то, чтобы всё ушло в дух, а для тела ничего не осталось; Гоголь и телесно, житейски на одно нацелен — на подвиг, для свершения которого столько, однако, потребовалось ему в себе переделать, разъять, соединить и укрыть, что это не могло не прорезаться в его лице и составе. Гладкий молодой человек с победоносным коком, завитым по моде у столичного куафера, еще только вышел на бой, а уже преуспел и доволен, смотрит добрячком, петушком, франтоватым «ратником света». Но тот испанский гранд, стареющий конквистадор, что помалкивает загадочно на позднейших портретах, прошедший огонь и воду, изведавший поражение, страх смерти, стыд бессилия, знает, как много нужно обдумать, превзойти, утаить, чтобы из великого подвига вышло что-нибудь путное.

«Подвиги» — этим высокопарным словом Гоголь определял свой образ деятельности на протяжении всего жизненного пути. Едва оперившись, он уже сообщал матери из Петербурга (19 декабря 1830 г.):

«...Я, посвятивший себя всего пользе, обрабатывающий себя в тишине для благородных подвигов...»

С той поры любое занятие пойдет у него под таким, тайным или явным, девизом: сочинительство, научные изыскания, преподавание в университете, нравственная обработка себя. Даже редактирование старых своих творений для нового издания Гоголь называл не иначе, как подвигами, и обижался, что никто из друзей почему-то их не заметил. Провал «Переписки в друзьями» также внезапно присваивает громкое наименование подвига («Нелегко было также решиться и на подвиг выставить себя на всеобщий позор и осмеяние...» — В. Г. Белинскому, 20 июня н. ст. 1847 г. Франкфурт). Подвиг позора, подвиг сожжения неудавшихся рукописей, подвиг скитания по европейским курортам... Это было, конечно, нелепо, комично, но в том-то и суть, что всё, что ни писал и ни делал Гоголь, являлось, согласно его внутреннему голосу, либо подвигом, либо приготовлением к таковому. Как для Пушкина всякая поэтическая работа — безделица, так для Гоголя — подвиг.

По-видимому, сама художническая природа его была к тому расположена, чтобы слово обращать в дело, а дело в подвиг. Словесность уподоблялась герою, оттого что за нее брался писатель, повседневный труд свой и быт обставлявший как рыцарское служение с вытекавшими отсюда последствиями — прежде всего с необычайно развитым сознанием цели в своем поведении и судьбе. Позднейшее выдвижение на первое место в искусстве нравственных и утилитарных задач довело до конца черту, вообще присущую Гоголю с его целеустремленным характером и подчинением всех слагаемых своей жизни этому единому делу. Не без чувства внутреннего сродства, вероятно, рисовал он в своих лекциях по всеобщей истории, как образовалось «рыцарство, обнявшее всю Европу; как возникли орденские общества, осудившие себя на безбрачную, одинокую жизнь, чтобы быть верными одной цели, и произошел самый силенорелигиозный христианский век...» («О преподавании всеобщей истории»,

1833 г.). Гоголь принадлежал к подобному, пускай не существовавшему уже, ордену, причем высшим знаком этой принадлежности была целенаправленность, проявленная им с небывалой силой в писательстве. Она-то, ежечасно напоминавшая ему, зачем он живет, и не дававшая отпуска, звавшая непрестанно к перу, а затем, через перо, потребовавшая внесения цели во всеобщее бытие, назначившая уделом Гоголя, его специфическим даром, сражаться с пошлостью, именно потому, что пошлость в его изложении есть в первую очередь бесцельная жизнь, неподвижность существователей, она-то и заставляла рассматривать писательский труд свой как рыцарский долг и подвиг и видеть в собственной личности создание исключительное даже по сравнению с прославленными именами писателей.

«Из всех писателей, которых мне ни случалось читать биографии, я еще не встретил ни одного, кто бы так упрямо преследовал раз избранный предмет. Эту твердость мою я чту знаком Божьей милости к себе» (П. А. Плетневу, 9 мая н. ст. 1847 г. Неаполь).

Гоголь был прав: все прочие писатели, помимо своих сочинений, худо ли, бедно, но еще и жили вдобавок, Гоголь — только писал. Жизнь имела для него значение и интерес только в той мере, в какой она служила его работе, и только в такой мере была нужна ему жизнь. В своей преданности единственной цели Гоголь разорвал привычные узы, связывающие его с человечеством, и, пожалуй, именно это наложило на него такой страшный, нечеловеческий отпечаток — маниака, обреченного какой-то одной страсти, погруженного в одну, недоступную думу.

Процесс его писательского отъединения и отщепенства обострился с момента возобновления работы над «Мертвыми Душами» в 1836 году, когда отъезд за границу даже и физически выдвинул его из общего круга, из среды живущих, и поставил в крайнюю, отрешенную от мира позицию добровольного изгнанника и скитающегося затворника. Это было как бы вторым посвящением и пострижением себя в монашеский сан и рыцарский орден писательства. Отныне Гоголь живет замурованным в собственном теле, как в крепости, всё глубже и глубже уходя в себя. Отныне понятие цели приобретает для него провиденциальный характер — применительно и к собственной личности, и ко всему человечеству, ко всему безбрежному морю пошлых существователей.

«Мертвые Души» посвящены совсем не типам русских помещиков и не премудрым похождениям Чичикова, но подземной и всеобъемлющей мысли Гоголя о цели и бесцельности жизни. Потому они и были написаны, что сам он тогда, в работе над ними, сделался сопричастным этой идее в каком-то очень кровном и личном смысле. Притом она развивалась и решалась им в плане всеобщего бытия, мирового существования в целом, представленная ужасом жизни, жизни как таковой, в ее нормальном, повседневном течении, которое никуда не ведет, не волнуется снедающим автора вопросом «зачем?» и поэтому не имеет цены, тождественное смерти. Из своего удаления, из своей прекрасной Италии, обращенной на время в цитадель поэзии и собственной, Гоголя, столь наполненной смыслом, целеустремленной работы, Гоголь обвел Россию и весь

мир взглядом василиска, и всё живое померкло и умерло в его запечатлении. «Мертвые Души» — это поэма о том, что сама природа и душа мира мертвы, доколе они, как Гоголь, не проникнуты сознанием высшего назначения. Весь ужас и вся беспросветная мгла его поэмы в том и состоит, что в мертвецы зачисляется всякий человек, какой только ни встретится нам на дороге, любого класса и звания, притом не отягощенный сверх меры какими-либо пороками, но просто заурядный, обыкновенный человек, взятый в разнообразии даже не недостатков, но темпераментов, свойств и портретов рода людского. Единственное уязвимое место, сводящее человека на нет, — пошлость, то есть бесцельность и бессмысленность существования. Гоголь особо подчеркивал, что «Мертвые Души» поразили и испугали читателей не уродствами и болезнями России, выставленными на обозрение, но всеобщей, непроходимой пошлостью человеческой, в изображении которой, считал он, заключались преимущественная сила и направление его художественного таланта. Пошлость в «Мертвых Душах» принимает устрашающий образ универсальной стихии жизни, которая равнозначна смерти и покрывает собою равномерно и равнодушно всё живущее на земле.

В заметках 1846 г., касающихся первого тома «Мертвых Душ», обдумывая переиздание, Гоголь очертил скрытую символику поэмы, носившую, как мы убеждаемся, глобальное содержание с центральной идеей бессмысленности и бесцельности бытия. Губернский город NN служил прообразом всего человечества, земного существования в целом, представленного разнообразными видами бесцельности (или бездельности), смыкавшими мировую жизнь с процессом омертвения мира,

«Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как всё это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени. Как люди неглупые доходят до делания совершенных глупостей.

...Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. — Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни.

Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая скрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление? Жизнь бунтующая, праздная — не страшно ли великое она явление...

...Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование (очевидно — преобразовать, — А. Т.) бездельности жизни всего человечества в массу...

Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?

Для <этого> включить все сходства и внести постепенный ход».

Строки эти яснее прорисовывают контуры поэмы и непосредственно ложатся на текст ее последних глав, посвященных городским сплетням и слухам о Чичикове, городскому безделью разного рода. Всё это увенчивается смертью и похоронами прокурора. Последний, напомним, человек безобидный и тихий, представлен как эталон человеческой жизни вообще, не оставляющей после

себя никакого следа, ни к чему не ведущей и ничем не оправданной. Густые брови прокурора, служащие его единственной приметой и как бы призыванием в жизни, позволяют автору самый облик покойного обратить в недоуменный вопрос о цели существования всего человеческого рода.

«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».

Авторским размышлениям вторит сентенция Чичикова при виде похоронной процессии:

«Вот, прокурор! жил-жил, а потом и умер! И вот напечатают 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».

Столь жестокий приговор, вынесенный не одному прокурору, но всему человечеству, прожившему бесцельную жизнь, мог произнести лишь писатель, для которого проблема целесообразного бытия сделалась первостепенной и вполне конкретной задачей повседневного поведения, который и свою писательскую стезю обратил в неуклонное ее исполнение, и искал такого же ясного и спасительного исхода для всех. В этом свете виднее становится, и почему, например, Гоголь отдал предпочтение Чичикову, проявлявшему, при всей своей нравственной недостаточности, идеальную твердость в преследовании и достижении избранного однажды предмета, и откуда, в нарушение безрадостной картины действительности, взялась целеустремленная тройка-Русь в последних строфах поэмы. Автор безотрадной картины, сотворяя ее, вдохновлялся присутствием означенной цели в собственном творческом опыте, в ходе работы над книгой, всё больше принимавшей черты какой-то универсальной шарады, от решения которой зависела судьба человечества.

«Мертвые Души» писались совсем не так, как пишутся обычные книги. Они осуществлялись как подвиг гордого отречения от всех человеческих похотей во имя одной всепопирающей мысли. Автору, «воспитанному суровой внутренней жизнью и живительной трезвостью уединения» (как рекомендовал он себя в заключение первого тома), его книга раскрылась как искус и курс прохождения жизни по истинному пути. По мере написания одной главы за другой Гоголь возрастал в собственном целесообразном сознании и тем беспощаднее преследовал и казнил «пошлость пошлого человека», вступая с целым светом в жестокое единоборство. Он так уничтожающе трактовал и оценивал эту мертвую бесчувственность жизни, оттого что в каждодневном посте и подвиге создания был живым указателем упорного приближения к цели и с высоты положения смотрел на мировое ничтожество. Всеобщую пошлость в «Мертвых Душах»

Гоголь не срисовывал с натуры, он проецировал ее из сознания собственного превосходства над жизнью в ее массовой, кругосветной, природной (в том числе и своей низменно-греховной) материи. У действительности он заимствовал лишь рабочий материал, возводя постройку на базе своей, отрясающей прах и рвущейся в грядущее личности. Его поэма в значительной части своей написана о том, как она пишется — в богатырских усилиях, в строгой сосредоточенности, в нацеленном на неуклонное восхождение бдении. Автор самого себя обратил в строительную площадку, чтобы из мрака и падали вознести к небесам новый монумент человека. Лирические возгласы, диссонирующие с объективной картиной мира, здесь же представленного в страшной неприглядности, расходятся с буквой, но отнюдь не с духом поэмы. Дух этот — целеустремленная воля творческой энергии автора, созидающая колоссальное здание и вопиющая о смерти живых, для того чтобы в скором будущем те восстали из праха вместе с завершением книги, с достижением цели...

Но здесь же «Мертвые Души» ему подстраивали ловушку. Гоголь слишком много вложил в них, слишком далеко зашел, следуя за ними, чтобы отступить от цели, когда она отдалась на неопределенное расстояние вместе с окончанием второго тома, за которым еще простирался нехоженным полем третий том. Более двух третей своей творческой жизни, говоря округленно, Гоголь прошел рука об руку с «Мертвыми Душами». Шесть с лишним лет — больше, чем все прежние его сочинения, взятые вместе, и неизмеримо больше сил — съел у него первый том, чтобы после этого еще десять лет, не подвигаясь ни на шаг, бился он над вторым. Это не было вопросом чести или какой-то художественной идеи, ждущей своего воплощения. Вопрос шел о жизни и смерти писателя, отдавшего себя без остатка этой книге, вдруг покинувшей его посреди дороги, одинокого, истощенного, окруженного «мертвыми душами», которые он вызвал из мглы, готовя всемирное чудо. Повернуть назад, сойти с трассы Гоголь уже не мог. Ко времени, когда был окончен первый том, от него уже ничего не осталось, кроме голой, единонаправленной воли дописать эту выпившую его душу и жизнь, недостижимую книгу. Он уперся в продолжение поэмы, как в стену. Камень строителя, поставленный во главу угла, стал для него камнем преткновения.

«Столько жизни прошу, сколько нужно для окончания труда моего; больше ни часу мне не нужно» (С. Т. Аксакову, 5 марта ст. ст. 1841 г. Рим).

Процесс истощения творческой личности Гоголя, начавшийся в ходе создания первого тома и отозвавшийся внешне во множестве помех и преград, тормозивших работу, обращавших ее подчас в наказание и насилие над собой, лишь способствовал закалке его целенаправленной воли, на которую теперь, да на Бога, возлагал он все надежды. Гоголь как-то сжимается, утверждается и затвердевает в заскорузлом своем упорстве, в фанатизме, который впоследствии приписали религиозной его настроенности, хотя за несколько лет до появления таковой он стал уже настоящим фанатиком в необычном, обращенном к писательской его миссии, смысле. Повседневный труд его действительно принимает черты подвижнического служения, иссушающего поста, испытания, в котором

все человеческие потребности сведены до минимума, всё лишнее, не относящееся непосредственно к его делу, подавлено и отброшено, либо удивительным образом повернуто этому делу в подмогу. Въедливый умелец-всезнайка, готовый всякую дрянь взять на учет и подыскать ей надлежащее, полезное употребление, распоясавшийся позднее в его морализаторской и хозяйственной программе, вырабатывался здесь, в творческой лаборатории Гоголя, в психологии художника, приучавшегося на скудном пайке к строжайшей регламентации. Здесь, изгрызая перо, валясь с ног от усталости, набирался он полезных советов: молодой хозяйке — экономить добро, распределяя всю сумму на равные кучки, больному — использовать с толком свои недуги, приятелю — все неприятности, сыплющиеся на человека. Именно тогда, в работе над «Мертвыми Душами», в школе целесообразного самовоспитания, окончательно сформировался и развернулся этот странный характер, ставивший в тупик друзей и исследователей, обнаруживающий разом наклонности деспота и смиреннейшего из смертных, хищного скряги и щедрого благотворителя, скрытного схимника и любителя публичных признаний, характер, озадачивающий попеременно своей изворотливостью, прямою, змеиной мудростью, детской доверчивостью, криводушием и бесстрашием, — тихий вруша, режущий правду в глаза, мелкий капризник, стоически претерпевающий душевные и телесные пытки, самовлюбленный эгоцентрист, жертвующий непрестанно собою... Друзья кидались из благоговейного трепета в дрожь оторопи и отвращения, какое возбуждал он взрывами своей придирчивой неуживчивости; посмертные оценки его нравственной личности также колеблются между полюсами, на которые равно дает он повод, — то ли праведник и святой, всю жизнь борющийся с чортом, то ли сам чорт в человеческом образе.

«...Гоголь для меня не человек... Я признаю Гоголя святым...» (С. Т. Аксаков)

«Никогда более страшного человека... подобия человеческого... не приходило на нашу землю». (В. В. Розанов)

Не святой он, не человек и не чорт, одно слово — Гоголь (нужно же было имя такое придумать — Гоголь!) — художник, всецело отдавший себя самоубийственному своему назначению, подключающий в роли мотора то одну, то другую усовершенствованную модель поведения, по существу не менявшую природы его — не характера уже, не таланта, но забывшей счет поражениям, сосредоточенной одержимости. Разноречивость оценок, которые вызывает на свою голову Гоголь, объясняется не столько изменчивостью его нрава (достаточно постоянного) или совмещением противоположных свойств в одном лице (сжавшихся в точку напора), сколько гибкостью психологической и житейской его тактики, тщательно разработанной и учитывающей всегда степень полезности, целесообразности в данный момент того или иного поступка. Ему ли заботиться, как отнесутся к очередной его выходке люди, в какую сторону истолкуют огораживающие слова и обличия, если самый остаток жизни надлежит прожить только затем, чтобы что-то написать, если всё теперь идет у него по самому крупному счету — смерти и книги... Гоголь не разбрасывается, не проявляет широты натуры и не меняется; он целен, сдержан и замкнут в своем внутреннем

«я», он даже однообразен в характере своих ежедневных переживаний. Но разнообразны и виртуозны его выдумки и ухищрения, долженствующие оказать ему услугу и подтолкнуть к перу, донельзя зыбок мир внешних и внутренних обстоятельств, от которых он творчески зависим, которые в любую минуту могут его вознести или погубить. Что-то заранее здесь рассчитать невозможно, вчерашний день просветления сегодня способен разразиться болезнью, болезнь — послужить тоннелем к новому свету. Но, прилагая титанические усилия привести непредсказуемый процесс разрушения в строгую колею созидательного труда, Гоголь всё что-то рассчитывает, мастерит, изобретает; образ его жизни походит на погоню за призраком, принимая наружно безумный и фантастический рисунок. Версия сумасшествия Гоголя, представляется мне, родилась в результате стороннего, извне, наблюдения над действиями его, глубоко осмысленными и мотивированными, направленными, однако, не наружу — что подумают об этом люди, но внутрь, к тому недоступному «я», как торжественно нарекал его Гоголь — «который есть я во глубине души моей».

«Я едва не закричал от удивления. Передо мной стоял Гоголь в следующем фантастическом костюме: вместо сапог длинные шерстяные русские чулки выше колен; вместо сюртука, сверх фланелевого камзола, бархатный спенсер; шея обмотана большим разноцветным шарфом, а на голове бархатный, малиновый, шитый золотом кокошник, весьма похожий на головной убор мордовок. Гоголь писал и был углублен в свое дело, и мы очевидно ему помешали. Он долго, не зря, смотрел на нас, по выражению Жуковского, но костюмом своим нисколько не стеснялся...» (С. Т. Аксаков «История моего знакомства с Гоголем»).

Сцена, датированная 1839 годом, — под статью «Запискам Сумасшедшего». Но кто знает — как для вечно коченевших конечностей его служили шерстяные чулки, так, может быть, тот кокошник или подобие короны понадобились для прилива вдохновенной энергии к голове? Такого рода устройствам и техническим приспособлениям, споспешествующим работе, Гоголь тогда придавал исключительное значение. 16 мая 1838 г. он из Рима в Париж пишет своему приятелю Данилевскому соболезнующее письмо по поводу внезапной кончины матери последнего, которую Гоголь нежно любил. Это не помешало ему в том же письме навязываться с очередной рационализацией своего творческого процесса:

«Кстати, вещи, о которых я просил тебя, ты теперь можешь прислать через Равэ, он мне их привезет в самый Рим. Помоги ему, если можешь, выбрать или заказать для меня парик. Хочу сбрить волоса — на этот раз не для того, чтобы росли волоса, но собственно для головы, не поможет ли это испарениям, а вместе с ними вдохновению испаряться сильнее. Тупеет мое вдохновение, голова часто покрыта тяжёлым облаком, который я должен беспрестанно стараться рассеивать, а между тем мне так много еще нужно сделать. — Есть парики нового изобретения, которые приходятся на всякую голову, деланные не с железными пружинами, а с гумилластическими».

Подобные причуды и выдумки, не считающиеся с существованием ближнего, повинующиеся странным инстинктам, порою оскорбительным во внеш-

нем своем проявлении, игнорирующим жизнь своим отсутствующим видом, сообщают облику Гоголя сходство с каким-то насекомым, не допускающим нас до контакта с собою и подчиненным заказанной нам, жуткой целесообразности. Словно, прости Господи, какой-нибудь тарантул, Гоголь живет внеположенными нашему разуму и морали соображениями, озабоченный своими личинками, своей глубокой норой, распространяя вокруг атмосферу удушливой отчужденности. Мало кто так умел, подчас не желая того, обижать людей, в отношениях с которыми у него примешивалось неизменно что-то тяжелое, неловкое. Гоголь знал за собою эту черту и, случалось, горько жаловался и осуждал себя, иной раз печатно, как в предисловии к «Переписке с друзьями»:

«Знаю, что мне случалось многим наносить неприятности, иным, быть может, и умысленные. Вообще в обхождении моем с людьми всегда было много неприятно-отталкивающего».

Растолковать этот казус до конца он так и не смог. Чаще всего, касаясь щекотливой темы причиненных им оскорблений, Гоголь начинал причитать о каком-то роковом неумении ясно выражать свои мысли, отчего происходили натянутость, игра в молчанку и различного рода конфликты взаимного непонимания, широко затрагивающие не только его личные отношения, но и писательскую его репутацию. Объясняться задним числом, доказывая, что он совсем не то имел в виду сказать, как ему приписывают на основании неудачно сказанных слов, вошло у него в обычай и повлекло появление специального, разъяснительного жанра, начиная от «Театрального разъезда» и кончая «Авторской Исповедью». Как будто быть непонятым, криво истолкованным было уделом Гоголя, и никто из писателей не брал столько раз назад свои слова, не запутывал так и не заметал следы. При всем том не раз давал он понять друзьям, что многие недоразумения просто необходимы ему и имеют тот же, что его творения, корень, что странность его составляет удел гения.

«Когда-нибудь в обоюдной встрече, может быть, на меня найдет такое расположение, что слова мои потекут, и я с чистой откровенностью ребенка поведаю состояние души моей, причинившей многое вольное и невольное. О! ты должен знать, что тот, кто создан сколько-нибудь творить во глубине души, жить и дышать своими твореньями, тот должен быть странен во многом! Боже! другому человеку, чтобы оправдать себя, достаточно двух слов, а ему нужны целые страницы. Как это тягостно иногда!» (М. П. Погодину, 28 декабря н. ст. 1840 г. Рим).

Принимая довод его за рабочую гипотезу, соблазнительно представить, что Гоголь явил собою в крайней форме некое общее свойство, присущее поэту и гению, — невыразимость того, что им владеет, с проистекающими отсюда странными повадками, неумением вести себя и нанесением ближним своим непоправимых обид и увечий. Может быть, именно с этим сопряжены и назойливые попытки его объясниться по всем статьям с предельной откровенностью, что так странно звучало в контексте его замкнутого образа жизни, и сама обидная стилистика этих судорожных объяснений, представлявшая нелепую смесь нарочитой высокопарности, многозначительной темноты и наянливой рассудительности. Нужно же было ему как-то высказать клубившуюся в нем невырази-

мую силу, о существовании которой не умел он дать правдоподобный отчет и всё подыскивал ей разумные основания. Гоголь уверял, что Бог от него хочет то-то и то-то, и получалось настолько плоско или фальшиво, что всем становилось неловко за Гоголя, от которого не мог потребовать Бог ничего похожего. Короче, он сам не знал толком, что ему надо, понимая, что что-то всё же в нем есть...

Гений вообще многого не знает о себе, подозревая лишь общую сумму распирающего его сознание дара, и не умеет рассказать об этом сколько-нибудь доступно. Чем доступнее и понятнее принимается он себя изъяснять, тем дальше он от правды и тем для других опаснее. Другие видят: — гений! и идут за словами его в огонь, на плаху, на подлость. А он, окажется после, просто не сумел выразиться с точностью, и все его слова нужно понимать совсем не в том смысле... Не здесь ли берет исток демоническая версия гения? Не то, чтобы им на самом деле непременно владел какой-то злой демон, но — в обозначение его невыразимости и непричастности к жизни. «А он, мятежный, просит бури...» Не бури он просит — домой. Он ходит по свету и всех задевает и обижает, живя как-то мимо действительности. Всю жизнь он, взятый за горло переполняющей его страстью, готовится к одному — к встрече со смертью. Что ему наши суды, нарекания! У него своя компания, а у нас своя. Не будучи злодеем, негодяем, для чего потребовались бы от него лежащие в общей жизни усилия, он в то же время редко дарит нам образ благонамеренного и добропорядочного человека. В нем явственно проступают черты басурманина, чужака («демон» Лермонтова, «колдун» Гоголя). Не характер, а какой-то провал, туман, отсебятина. Для начала еще старается вести себя, как все. Знакомится по порядку с Пушкиным, с Жуковским (те тоже себе на уме), чинно пьет чай, острит, ищет друзей, женщин, чтобы зажечься об них, прикурить, поразведать. За ним — как на пути полководца — развалины: разбитые очаги, беспризорные дети, испорченные соприкосновением с ним друзья и подруги. Потом они всю жизнь пищут записки о «необъяснимых странностях его духа» (С. Т. Аксаков). Кого он осчастливил? к кому отнесся всерьез? Если собственный жребий, как правило, ему не удастся освоить, и он весь век добивается собраться с умом и ответить: зачем я здесь? кто я такой?..

Но делая скидку на «тения», на «творческую натуру», следует признать, что Гоголь своими странностями превосходил остальных, известных в этом роде поэтов. «Нечеловеческое» в нем проявлялось чуть ли не на всяком шагу, причем в каком-то греховном, омерзительном и темном растворе, как если бы сама сердцевина души была у него «не наша». Все-таки странно: Пушкин, распутный, скандальный, почти животный, — внутри светел; Гоголь — постный, богомольный, целомудренный, добродетельный — внутри темен — не то, что темен, — черен, чернее его трудно сыскать человека. Уже в лице его проступает эта идущая снизу, стущающаяся в глубину, к недрам души, темнота. Пока он еще писал, смеялся, чертыхался, это не было так разительно, но едва он заглох и притих, перейдя на душевную пользу и законное благочестие, нутряная тьма так и поперла из него, словно добро и молитва, творимые им, вменялись ему в грех и шли во вред душе, почерневшей, как иссохший колодец. Измерять тот колодец

на всю глубину нет ни средств, ни способностей. Гоголь, я уверен, как пани Катерина в «Страшной Мести», не знал и десятой доли того, что знала его душа. Но это огромное, подспудное знание давило его и подавало весть о себе. Оттуда слышались его вопли, его муки и ужасы. Как будто давным-давно, может быть еще до рождения, он совершил тяжелейший грех на земле и потом уже целую жизнь не мог его замолить. Не об этом ли гласит «Завещание»?

«Страшна душевная чернота, и зачем это видится только тогда, когда неумолимая смерть уже стоит перед глазами!»

Мнится при всем том, что если и был он на дне своем каким-то «великим грешником», то неотделимо от своего же «великого подвига», провалившегося черной дырой, что и там, на девяти десятых неосмысленного пространства души, курсировал в нем и строил козни художник, чей грех он стремился покрыть художественным же расчетом, и оттого, что сорвалось это дело, та душевная чернота его снедала... Может быть, после, в конце изучения, нам удастся сказать об этом предмете что-то более определенное. А покамест продолжим обзор поверхности рельефа. Гоголь — как горная дорога, по которой можно петлять и, проделав несчетное число поворотов, очутиться всего на несколько метров ниже или выше пройденного уровня и уже насытиться видами и риском скатиться в расщелину с извилистого пути. Гоголь выматывает. Зато какие ландшафты! Зато любой виток в нем невероятен, загадочен, всякий выступ и перевал интересен, — имея дело с Гоголем, никогда не знаешь заранее, чем он еще удивит, с ним не соскучишься, в нем хорошо... (Нужно ли добавлять, что и густейшие тени, какие он бросает повсюду, служат верным убежищем, в них способно скрываться, копить силы, отсиживаться, лелеять безумные замыслы — ни зги не видно!..)

Он и сам ценил в себе эту непроницаемость тайны, играл в нее и заманивал мимоидущих читателей. «Он любил показать себя в некоторой таинственной перспективе» (П. В. Анненков), чему помогали его врожденные странности, которые он в себе культивировал. «Таинственным Карлой» прозвали его в детстве товарищи, чтобы юношей Гоголь не без кокетства сказал:

«...Я почитаюсь загадкой для всех, никто не разгадал меня совершенно» (М. И. Гоголь, 1 марта 1828 г. Нежин).

Скрытность натуры, сложность характера, как и сама чернота души, здесь всего не объясняют. Нужно иметь еще вкус и влечение к таинственному, фантастическому, чтобы, пользуясь той чернотой, ее приоткрывать, как занавес в театре, и разыгрывать маскарад собственной непостижимой персоны. У Гоголя всё тайны. И почему Чичиков избран в герои, и что собою обозначают эти «странные» (что в них странного?) персонажи, с которыми автор почему-то (секрет!) должен долго брести по жизни, прежде чем в недоступной дали продолжения «Мертвых Душ» доберется до главной загадки? Причем тут «души»? Для чего роман поименован «поэмой»? и о чем она, эта «поэма»? и зачем он ее сочинил? Ну — тайна, так и молчал бы! Нет, его тянет покрасоваться, пофлиртовать, поставить акцент на рассыпанных крутом недомолвках, в чем-то признаться, что-то припрятать, помазать по губам, ускользнуть...

Кстати, с той же страстью связана его фантазия выставлять напоказ свои интимные фотографии, с тем, однако, чтобы никто не распознал физиономию автора в беглом поручике из Рязани, примеряющем ночной порою непечатую пару сапог. Тем же часом, как читатели потешаются над поручиком, автор в «театре для себя» потешается над читателями и состраивает фигу с самым невозмутимым лицом. Избавляться от недостатков? изливаться на людях душу? черпать из души материю, чтобы дело шевелилось живее? — всё это так, но помимо сказанных творческих и сердечных потребностей еще существовала сладость скрытого проникновения в жизнь, расквартированную на сцене, сладость тайной театрализации текста по примеру фигляров и фокусников — в роли ловкого инкогнито под любым предлогом и соусом. Это так приятно — спрятаться посреди чужого базара, если угодно — на самом виду, чтобы не смогли догадаться, и в то время, как все с напряжением следят за развитием действия, наслаждаться собственным обществом в самой непринужденной позе. Никто не знает, не замечает, как ты мысленно тут пируешь: — А я тут сижу! Под крылышком. Под лопухом. Ку-ку!

Он настолько востер, этот Гоголь, что, начитавшись его сочинений, невольно приходишь к выводу, что он тут всюду присутствует — не только в облики автора, что было бы логично, или под псевдонимом специально, по служебному делу, прикомандированного лица, а так, кем придется, под видом какой-нибудь невозмутимой мышки, мухи какой-нибудь (Говорю мухе: — Уйди! — А она не слушается...), участвующей как бы нечаянно в разыгранной им пантомиме и имеющей свои независимые виды на жительство. Стоит, допустим, мелькнуть слишком уж затрапезной фигуре в карнавальной картине казни Остапа в «Тарасе Бульбе»:

«Крыши домов были усеяны народом. Из слуховых окон выглядывали престранные рожи в усах и в чем-то похожем на чепчики...»

— как хочется закричать на всю Варшаву: — Знаем, знаем! Не спрячешься! Это — Гоголь! Вон он, вон высовывается то в одно, то в другое слуховое окно...

А что ж такого — он жил тогда за границей...

Не зря он так осерчал на бедного Погодина и третировал после всю жизнь за опубликованный свой портрет работы Александра Иванова, не вязавшийся, как ему рисовалось, с его общественно-известным лицом влиятельного писателя, выставлявший, считал он, его каким-то забулдыгой, неряхой, в халате, с взъерошенными усами... Портрет, по общему уверению, вышел очень похожий. Но перед публикою Гоголю требовалось соблюсти реноме, скроить авторитетную мину, избрать респектабельную маску, — с тем чтобы тихомолком, в собственных произведениях, прокрадываться неглиже, в неприбранном и расхристанном виде, наслаждаясь эффектом неузнанного своего появления перед очами почтительных и восхищенных читателей. Уж здесь-то он отводил душу...

Чтобы не быть голословным, сошлюсь на неоспоримые две улики его нелегального пребывания там, где всё, казалось бы, чинно и мирно и нет причины ему паясничать. Первая улика — выставление странного имени своего под

именем птицы гоголь, о которой он помнил, конечно, обладая даже некоторым внешним ее подобием.

«...И гордый гоголь быстро несется...» — сказано в «Тарасе Бульбе».

«Прошелся по тротуару гоголем, наводя на всех лорнет», — брошено как бы мимоходом в «Портрете».

Всё это ничего не значит, как только то, что Гоголю пришла охота мелькнуть в собственном имени посреди невинно раскинувшихся фраз, поставив черное слово как знак незримого своего присутствия в речи. Другой пример столь же дерзкого вторжения собственного лица в текст сочинений Гоголя связан со словом нос, получившим небывалое распространение и развитие у автора, чей нос, известно, был общим вниманием. Гоголь, допустимо заметить, высовывает свой нос где можно и где нельзя, посвящает носу целые произведения и многие страницы, так разнообразно акцентируя и обыгрывая этот предмет, что некоторые исследователи, поразмыслив, решили, что это у него и не нос вовсе, а чорт знает что такое. Но приапический нос этот, представляется, не столько заключал отклоненную физиологию Гоголя, сколько служил своего рода косметической принадлежностью завязанного фантаста и комика и выдавал его странное и загадочное происхождение. Недаром сказочники и фантасты, колдуны и фигляры разных стран и эпох (вспомним Гофмана) сходятся в этой необычайно развитой части лица, знаменующей смешное и страшное, уродливое и чудесное. Нос их, возможно, какой-то след таинственного сродства человека с подземным царством, телесно выраженный, стилистический вывих в сторону артистизма, игры, чародейства и вероломства. Еще ребенком, «Таинственным Карлой», Гоголь часами упражнялся перед зеркалом, добиваясь, чтобы нос его сходился с подбородком, в чем и преуспел. Сталкиваясь с этим эпизодом в мемуарах друзей его детства, невозможно не вспомнить опять же чудовищного его колдуна, чье вхождение в собственный образ и начинается с того, что нос вырастает и, искривляясь, спускается к подбородку, — Гоголь по личному опыту знал, как это бывает.

«— Я, именно, комик, и вся моя фигура карикатурна», — сказал как-то Гоголь в ответ на упреки, что со своими странностями он сам уже становится комическим лицом. С этим легко согласиться. Но карикатурность Гоголя — внешняя и внутренняя — шире его комизма. Она охватывает всю его личность со всеми ее сторонами. Гоголь рисуется великолепной карикатурой на образ писателя вообще, притом в большом и многосложном содержании, какое он вкладывал в писательское звание. На писателя — значит, и на гражданина, и на деятеля, и на святого отшельника, и на все прочие облики, соединенные в нем в карикатурную фигуру писателя.

Уместно сказать, однако, что карикатура по Гоголю не есть лишь искажение или отступление от нормы, но этой же нормы перевернутый образ, некий негатив идеала. «В уроде вы сколько-нибудь почувствуете идеал того же, чего карикатурой стал урод», — утверждал Гоголь (А. О. Смирновой, 6 июля н. ст. 1846 г.). Достаточно широко и последовательно он пользовался этим открытием как собственным творческим методом в создании карикатур. Его уроды в

«Мертвых Душах» суть карикатуры именно в этом смысле — идеалы навыворот. К ним применимо гоголевское же определение карикатурных героев Фонвизина:

«Это те неотразимо-страшные идеалы огрубения, до которых может достигнуть только один человек русской земли, а не другого народа» («В чем же, наконец, существо русской поэзии...»).

Идеалы!.. Можно предполагать, что, согласно замыслу Гоголя, искомое воскресение мертвых в «Мертвых Душах» должно было состояться как обращение этих страшных идеалов в истинные и прекрасные, как опрокидывание карикатуры в тот позитив, карикатурой чего она стала. Не за счет каких-то сторонних, дополнительных добродетелей его уроды должны были превратиться в благородных людей (таких смягчающих оттенков нет в них, они целиком и полностью уроды), но за счет собственных отвратительных свойств, поставленных, однако, в законное положение и не пугающих больше, но возбуждающих восторг и любовь. Это похоже на выворачивание перчатки с изнанки на лицевую сторону. В самой перчатке ничего не меняется, но всё становится на свое место. Карикатуры в «Мертвых Душах» содержат уже в схеме своей свой идеал, образец, ждущий осуществления, и, создавая их, Гоголь надеялся перевернуть со временем эти жуткие образы, подобрав надлежащий ключ к душе каждого персонажа, и восстановить добро и истину в их первооснове. Что подобного рода расчеты имели место в «Мертвых Душах», свидетельствует Чичиков, чье преобразование мыслилось не в нарушение его гнусной природы стяжательства, но путем ее перевернутого, правильного использования. Она-то, исконная страсть его, лежащая в основании карикатурного образа, и заставила автора остановить свой выбор на Чичикове как на человеке, в котором нуждалась Россия. Другие герои поэмы также по существу выступают как идеальные состояния в карикатурной форме. В набросках к «Мертвым Душам» содержится намек на то, что в дальнейшем своем прохождении эти уродливые фигуры могли быть вывернуты на лицевую сторону. В таком перевороте заключалась, надо думать, главная задача и тайна продолжения «Мертвых Душ».

«Он (Чичиков) даже и не задал себе вопроса, зачем эти люди попали ему на глаза, как вообще все мы никогда не спрашиваем себя: «зачем нас окружили такие-то обстоятельства, а не другие?» «зачем вокруг нас стали такие-то люди, а не другие?» — тогда как ни малейшее событие в жизни не произошло даром, и всё вокруг в наше наученье и вразумленье... Он даже и не задумался над тем, отчего это так, что Манилов, по природе добрый, даже благородный, бесплодно прожил в деревне, ни на грош никому не доставил пользы, опошел, сделался приторным своею добротою, а плут Собакевич, уж вовсе не благородный по духу и чувствам, однако ж, не разорил мужиков, не допустил их быть ни пьяницами, ни праздношатайками? и отчего коллежская регистраторша Коробочка, не читавшая и книг никаких, кроме часослова, да и то еще с грехом пополам, не выучась никаким изящным искусствам, кроме разве гадания на картах, умела, однако ж, наполнить рублевыми сундучки и коробочки и сделать это так, что порядок, какой он там себе ни был, на деревне все-таки уцелел:

души в ломбард не заложены, а церковь, хоть и небогатая, была поддержана, и правилась и заутрени и обедни исправно...»

В стремлении к добру не где-то на стороне, но во зле и уродстве жизни распознавая ее идеал, имея дело с тем, что дано, ни на шаг не отступая, не гнушаясь низким предметом, но вглядываясь в него, разрабатывая дальше и глубже, пока не забрезжит свет из его сердцевины, — состоялся реализм Гоголя. Не в значении литературной манеры или художественного способа изображать характеры употребляется здесь это слово, но более в метафизическом смысле, сближающем реализм с исследованием загадок природы, с упорным постижением истины, которую ищет художник путем внедрения в темную материю жизни, полагаясь на свою интуицию и находя в то же время поддержку в своем разуме испытателя и в религии — водительнице на всех путях человеческих. В гоголевском реализме крайний консерватизм в принятии мира, как он есть, смыкается с крайним радикализмом в решимости перевернуть эту наличную картину — из карикатуры в идеал. Подобный же реализм проявлял он в своих общественно-исторических выкладках, рассчитывая, как на рычаг Архимеда, на православную русскую церковь, —

«которая одна в силах разрешить все узлы недоумения и вопросы наши, которая может произвести неслыханное чудо в виду всей Европы, заставив у нас всякое сословие, звание и должность войти в их законные границы и пределы и, не изменив ничего в государстве, дать силу России изумить весь мир согласно стройностью того же самого организма, которым она доселе пугала...» («Несколько слов о нашей церкви и духовенстве»).

Того же самого... Идеалом того же самого, чего карикатурой стал урод... Судьба Гоголя неотделима от той же идеи, последовательно им проведенной, что и его искусство карикатуры, что и его понимание жизни, общества, истории, его реализм. Вмешательством сверхъестественной силы он должен был, ничего не меняя, изумить весь мир согласно стройностью того же самого организма, которым доселе пугал. Доколе этого не случилось, Гоголь остался карикатурой — но карикатурой на тот идеал, который нес он в себе и который просвечивает сквозь его карикатурный портрет — идеального писателя, каких еще не бывало на свете.

Карикатурный Гоголь — это писатель, не пишущий, но пляшущий, как царь Давид, в ожидании, когда же Дух Святой низойдет бряцать на его душевных струнах. Это Гоголь, сделавший всё, что можно, что в силах человеческих, и много больше, чтобы творить с этой минуты в лучшем и высшем виде, и ничего не сотворивший. Это Гоголь, превысивший полномочия царей, полководцев, пророков и учителей человечества и не сумевший одолеть безделицы, ради которой огород городился, — своей ненаписанной книги. Сколько труда он потратил, сколько подвигов совершил, какие муки принял — и всё ни за грош!

«И душе, и телу моему следовало выстрадаться. Без этого не будут «Мертвые Души» тем, чем им быть должно...» (А. О. Смирновой, 4 марта н. ст. 1846 г. Рим).

Читаешь всё это, слышишь, и закрадывается в сердце мечта, что этого быть не может, чтобы «Мертвые Души», как он их замыслил, не были бы написаны и

доведены до конца. Они должны были, непременно должны осуществиться! Они хранятся где-нибудь в сейфе, до времени, до последнего дня Суда. Только никто об этом не знает... Иначе — всё напрасно. Иначе — ужас, плач и скрежет зубовный. И весь мир — только злая, безумная карикатура. Не Гоголю — нам с вами.

Когда я называю Гоголя карикатурной фигурой, я называю его так не в хулу, но в честь и славу. Ибо Гоголь со своей карикатурной внешностью, карикатурной психикой, карикатурной судьбой воспроизвел образец, который всегда и бесконечно будет манить человечество. Образец гармонической личности человека, заключающей собою единство всевозможных совершенств и достоинств. Не так, что с одной стороны писатель, а с другой христианин, с одной стороны умник, а с другой патриот, а так, чтобы все эти умы и таланты сливались в одно целое, взаимно помогая друг другу, перетекая и образуя стройный оркестр богоподобного Гоголя. Что может быть полнее, стройнее и прекраснее, если, допустим, писатель (воссоздаю идеальный образ его по карикатурному, гоголевскому рисунку) уже в процессе сочинения не просто корпит над рукописью, но творит боговдохновенную молитву одним уже текстом своим, очищается от грехов, спасает душу и вместе с тем служит залогом всеобщего примирения и спасения; если, допустим, в роли художника он становится заодно рыцарем без страха и упрека и в то же время самым полезным членом общества, в котором живет, затыкая за пояс всех чиновников и ученых; если, наконец, в той же роли он способен управлять помещьем, руководить государством, давать разумные советы, отвечать на все вопросы и, вырастая до святых степеней, совершать чудеса?!... Разве это так уже дико и смешно, когда писатель или всякий иной человек достигает со своими собратьями столь полного понимания, что в случае крайней нужды обращается за помощью ко всему народу, а когда отправляется от себя и от земли своей на поклонение высочайшей Святыне, вся страна с ним страждет, и ждет, будет ли он услышан, и молится за него в оставленной им молитве?

«Исправи молитву и дай ему силу помолиться у Гроба Святого о кровных его, о всех людях земли нашей, о ея мирном времени, о примирении всего в ней враждующего и негодующего, о водворении в ней любви и воцарении в ней Твоего царствия, Боже! — И сподоби его, Боже, восстать от Святого Гроба с обновленными силами, бодростью и рвением, возвратиться к делу и труду своему, на добро земле своей и на устремление сердец к прославлению святого имени Твоего!» (Молитва, сочиненная Гоголем и разосланная друзьям перед поездкой в Иерусалим).

Самой гармонической личностью в русской литературе был, безусловно, Пушкин, но Пушкину то единство, на какое покусился Гоголь, и не снилось. Пушкинская внутренняя гармония достигается за счет отсечения необязательных для поэта претензий в области гражданской, религиозной, нравственной. Гоголевский развал ничего не достигает, но всей своей дисгармонической, карикатурной дырой вопиет к небу — кем должен быть на земле поэт. (За поэтом же — эхом — каждому в уши — кем должен быть на земле человек..)

«Всё теперь расплылось и расшнуровалось. Дрянь и тряпка стал всяк человек; обратил себя в подлое подножие всего и в раба самых пустейших и мелких обстоятельств, и нет теперь нигде свободы в истинном ее смысле».

«Это резко, но это правда, — комментировал приведенные строки из гоголевской «Переписки с друзьями» молодой Ап. Григорьев, один из немногих защитников опальной книги, — и величайшая заслуга книги Гоголя, т. е. настоящего момента его духовного развития, это — навести многих на мысль о сосредоточении, о собрании себя всего в самого себя, — эта мысль пронизывает, так сказать, всю книгу Гоголя, оправдывает многие чисто личные его убеждения, которые вовсе не смешны с этой точки зрения... Положим, что, действительно, довольно странны советы Гоголя, хоть, например, одной даме, разделить все доходы на семь кучек и т. д., но в совете этом странна только форма, а самое начало сосредоточения сил проведено вполне, далее с какою-то стоическою жестокостью» (Аполлон Григорьев «Гоголь и его „Переписка с друзьями“», 1847 г.).

Защита «Переписки с друзьями», юношески страстная, хватающая за сердце чистотою тона, но слабо аргументированная, сбивчивая, Ап. Григорьеву не удалась. Сам он вскоре писал о своей статье: «Шевырев был прав, назвавши ее стремлением сочувствовать Гоголю». Но в том и соль, что духовный облик позднего Гоголя, как он, в частности, рисуется в этой книге, внушая ужас и смех, вместе с тем неодолимо притягивает к себе, зовет поклониться ему и возбуждает горький упрек, обращенный к нам же самим, ко всякому современному мыслящему человеку. В этом жалком создании, съеденном вчистую своей писательской неудачей и подключающем к этой губительной страсти всю мыслимую аппаратуру человеческой жизнедеятельности, так что и страсть его уже обращается в дело спасения души и вызволения мертвых, — поражает невиданная, давно уже утерянная людьми, целостность лица и сознания. Он за всё отвечает, за всё — за религию, за государство, за Россию, за мужиков, за Пушкина и за Гоголя. Умирая и разваливаясь на глазах, он осуществляет свой величайший подвиг — собрания и сосредоточения «себя всего в самого себя». Это ему удается сделать не прямым путем демонстрации в собственном лице идеала, который он желал воплотить, а только лишь кривым и перевернутым образом, на которые когда-то он был мастак, — живой карикатуры.

...Следы иссыхания творческих источников Гоголя ни в чем, пожалуй, так наглядно не обнаруживаются, как в исчезновении дара смеяться. В то время, как сам он становится карикатурным лицом, превосходя в этом качестве вымышленных своих персонажей, стихия комического его покидает, для того чтобы фигура его высилась над грудой отреченных книг, как обугленный остов некогда великолепного здания, выгоревшего до тла и пугающего прохожих прочерневшим своим скелетом. В этом видели иногда внушенный религиозными и политическими мотивами переход великого сатирика на чуждую ему (либо вообще невозможную в условиях отсталой России) позицию утверждения той действительности, которую он так отменно критиковал в прежних сочинениях, а теперь, убоявшись, кинулся реабилитировать в вымученных, идеализованных, лишенных жизни картинах. Дело обстояло, однако, куда сложнее и безысходнее.

Пафос критики и разоблачения в Гоголе по мере иссякания поэтического дара и смеха не убывает, но заметно увеличивается. Стремление воспроизвести идеал в живом и непосредственном виде не мешает ему более резко и гневно, чем делал он это прежде, выступать с обличениями, и самое имя «сатирика», от которого он раньше отнекивался, предпочитая более широкое и поэтическое наименование «комика», всё чаще звучит теперь на его устах. Это связано, понятно, с возрастающими его социальными и морализаторскими запросами, что так разительно сказалось на дошедших до нас главах второго тома «Мертвых Душ».

«Вторая часть „Мертвых Душ“, — по справедливому отзыву современника, — чуть ли не превосходит первую в откровенности негодования на житейское зло, по силе упрека безобразным явлениям нашего быта и в этом смысле, конечно, превосходит всё написанное Гоголем прежде поэмы» (П. В. Анненков «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года»).

С другой стороны, современники, слышавшие эти главы в чтении Гоголя, нередко восторгались большей их правдивостью и близостью к жизни по сравнению с первым томом:

«— Удивительно, бесподобно! — воскликнул я. — В этих главах вы гораздо ближе к действительности, чем в первом томе; тут везде слышится жизнь, как она есть, без всяких преувеличений...» (Л. И. Арнольди «Мое знакомство с Гоголем»).

С этим отзывом тоже можно согласиться. Второй том, как он вырисовывается в написанных главах, а также в соображениях, которыми Гоголь делился, относительно его перспектив, предстает как произведение реалистическое в общеупотребительном смысле этого слова, имеющее целью запечатлеть действительность «как она есть», в уравновешенной и объективной картине. Этот переход к реализму как упорядоченной литературной манере, позволяющей копировать жизнь в ее правдоподобных пропорциях, представляется, вместе с падением смеха, вторым наглядным свидетельством творческого оскудения Гоголя. Разучиваясь смеяться, он теряет и охоту утрировать, фантазировать, проецировать мир из внутреннего своего «я» силою преувеличенного, неумеренного воображения, и, как школьник, принимается прилежно списывать с натуры. Это немедленно отражается на качестве его сочинения, которое, желая стать верной копией жизни, теряет яркость, интерес, напряженность и по литературному уровню кажется конспектом средней руки беллетриста. Восхищение слушателей по поводу того, что в новых главах Гоголь становится ближе к действительности, объясняется тем, что он перестает быть Гоголем и начинает писать в обычной, пресной манере, «как все», «как полагается», и даже хуже. Ему нечем писать — он умер внутренне. То, что мы имеем от второго тома, несет печать не столько творческого, сколько механического процесса, как если бы вместо художника поставлен был автомат с заложенной в него нравоописательной программой. «Реализм» в данном случае знаменует отсутствие стиля и внутреннего стимула и заменяет искусство попытками, Гоголю несвойственными и в значительной мере насильственными, выйти сухим из воды за счет «объективной действительности», преподнесенной вместо себя как результат «писательства».

С окончанием первого тома, который невероятным напряжением сил был кое-как завершен, Гоголь начинает обращаться к близким своим, а потом и ко всей России, за помощью, в которой ранее не нуждался, имея в самом себе источник знаний и образов. Теперь, как о милостыне, просит он присылать ему списки с действительности, желательно в готовом уже, расфасованном виде набросков с каких-то социальных картин и характеров (в сущности, он просит читателей заместить его на писательском месте, прислав ему в конверте недостающие «Мертвые Души»). Попутно вооружается он статистикой и журналистикой в поисках верных сведений и фактов и предпринимает самолично попытки «проездиться по России», чтобы набраться необходимой для нового тома начинки. Эти паллиативы, заставляющие иных почитателей умиляться над его «реализмом» и вопиющие о страшной его писательской нищете, сопровождались различного рода логическими обоснованиями, на которые был он специалист, умея кого угодно, даже себя самого, уговорить, что подобное побирушничество и есть для него единственный, практикуемый издавна, способ существования.

«Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства, — уверяет он в «Авторской Исповеди», жалуясь, что никто почему-то не шлет ему просимых посылок. — У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал портрета в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья. Чем более вещей принимал я в соображение, тем у меня верней выходило создание».

...Это полное воплощение в плоть, это полное округление 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».

Звучит убедительно, как законченная формула его творческого подхода вообще, и, кажется, вполне отвечает его старой, добротной манере округлять характеры с помощью мельчайших, обступающих человека деталей. Заготавливая впрок такое вкусное определение, Гоголь безусловно опирался на свой прошлый опыт и лишь слегка подтасовал понятия — воображение и соображение. Его доводы можно было бы принять за чистую монету, если бы не сделанное здесь же мимоходом признание, что воображение от него отлетело под давлением соображения (то есть рассудок убил искусство), если бы не другие, того же времени, признания, что в прежние годы он творил легко и свободно, повинуюсь беспредельной фантазии, а теперь, доколе способность воображать им утрачена, он призван писать чистую правду и брать с бою всякую, подсмотренную в натуре черту. Для того и понадобилось ему сталкивать лбами «воображенье» с «соображеньем»: первое у Гоголя уже не работало, и он от него отрекался; второе в нынешней его писательской практике означало не что иное, как рассудоч-

ную реконструкцию образов из наличного материала действительности. В то время, как собственную рассыпающуюся личность он силился «сообразить» и привести к единству, в его работе «воображение» также уступило место «соображению» — рациональному монтажу. Гоголь пробует выдать его за какой-то новый, подсказанный Богом этап, тогда как на деле то была капитуляция.

«Бог недаром отнял у меня на время силу и способность производить произведения искусства, чтобы я не стал произвольно выдумывать от себя, не отвлекался бы в идеальность, а держался бы самой существенной правды» (А. О. Смирновой, 20 апреля н. ст. 1847 г. Неаполь).

Тут важно принять во внимание, что способность производить произведения у него отнята, и это-то отнятие кладется в основу утешительных построений и новых усилий писать, на сей раз — чистую правду. Когда художнику нечего сказать в свое оправдание, он ссылается на правду. Потеряв возможность творить, Гоголь начинает ориентироваться на действительность, доказывая, что отныне он должен служить не карикатурой, а верным зеркалом жизни, избегая преувеличений и отвлечений в идеальность. Это справедливо в том отношении, что менее всего он теперь способен и склонен к идеализации, будь то идиллия, героика или сатира, и, если он всё же поддается «неправде», в виде ли шаржированных характеристик, в форме ли высокопарных тирад о добродетелях помещика, это не следствие сознательного отвлечения в идеальность, утраченную им навсегда вместе с воображением, с искусством карикатуры, но просто итог неумения работать ни в прежней, ни в новой, предписанной себе свыше, манере. Желал-то он создавать характеры не идеальные, но «живые», уравновешенные в добре и зле, многосторонние и соображенные со всех сторон. Если они ему не вполне удаются, то оттого, что он творчески беспомощен во всем — даже в благом намерении следовать правде и описывать всё, «как есть». Придерживаясь ради верности жизни бесцветного тона, среднего слога, он делает ляпсусы, как начинающий и старательный ученик.

«Ореховая дверь резного шкафа отворилась сама собою. На обратной половине растворенной двери, ухватясь чудесной ручкой за ручку двери, явилась живая фигурка».

«Хлобуев взял в руки картуз. Гости надели на головы картузы, и все отправились пешком осматривать деревню».

Нет, это не та поэтическая безграмотность прозы, не лихое неряшество слога, за которые всю жизнь его попрекала критика. Гоголь настолько не знает, как это делается — писать, что списывает с ошибками, расставляя слова с акцентностью немца; оплошности проистекают из правильности языка и единственного его стиля — бесстилия. Между прочим, как раз в это время, в переходе ко второму тому, Гоголь, как никогда, отдается изучению литературного мастерства. Утрачивая способность творить, он хочет ей научиться. Литературная учеба, самообразование входили в его воспитательную программу наряду с уроками нравственности. Подобно тому, как в создании характеров он пробавлялся скрупулезным изучением действительности, стараясь изобразить человека методом соображения всех его частей и сторон, параллельно, в обла-

сти формы, им были приложены невероятные старания по части овладения секретами писательской техники. На первых порах это сказалось эффективно на доделке и подчистке его старых произведений, но для нового этапа работы практически ничего не дало. Положительным итогом изучения художественной формы и мастерства явилась лишь серия статей на литературные темы, вошедшая в «Переписку с друзьями». Притом особые хлопоты доставлял ему язык, не приученный к порядку и правильности в прежних его сочинениях. В этом направлении Гоголь выказывает поразительную по утрированному пуризму решительность:

«Мне доставалось трудно всё то, что достаётся легко природному писателю. Я до сих пор, как ни бьюсь, не могу обработать слог и язык свой, первые необходимые орудия всякого писателя: они у меня до сих пор в таком неряшестве, как ни у кого даже из дурных писателей, так что надо мной имеет право посмеяться едва начинающий школьник. Всё мною написанное замечательно только в психологическом значении, но оно никак не может быть образцом словесности, и тот наставник поступит неосторожно, кто посоветует своим ученикам учиться у меня искусству писать или подобно мне живописать природу: он заставит их производить карикатуры» («О Современнике», 1846 г.).

Это — новая установка его: забота о языке. Когда литература мертвеет, она начинает во всю печься о чистоте и правильности языка, видя в бледной немочи его признак своей естественности. Отказ производить карикатуры предполагал запрет на поэтические излишества и повелевал изъясняться нарочито доступно и правильно, с «безыскусственной простотой». На деле это сводилось к опреснению речи, которая, становясь нейтральной, порождала иллюзию большего правдоподобия. Апелляция к общим местам правдивости и простоты, по точному наблюдению Вас. Гиппиуса («Гоголь», глава XIII), обращала Гоголя в эпигона того течения, которому некогда он помог появиться на свет под названием «натуральной школы», во главе с хилиастом реализма Белинским. Но помимо общих доводов, говоривших скорее о падении гения, нежели о каком-то его творческом повороте, душою Гоголя владела еще одна идея, лично им выполненная и чрезвычайно для него существенная, подстрекавшая отказаться от своего прежнего стиля. «Соображение» и «правильность» в понимании Гоголя сулили гармонию, которой он добивался во всем — в обществе и в своих умозрениях, ищущих «построенья полнейшего», в собственной душе — приведя ее в должную стройность, в художественном тексте — найдя «середину в словах». «Середина» в употреблении Гоголя — никоим образом не середина посредственности, но высокое примирение всех начал и сторон в гармоническом ладе души, государства, народа, произведения, языка. К подобному примирению стремился он в «Переписке с друзьями» и был удивлен и встревожен вызванным ею раздором. Подобную же гармонию видел он в «Одиссее», переведенной Жуковским, чей язык, казалось ему, превосходя самого Пушкина, достиг идеального согласия и равновесия.

«Все переходы и встречи противоположностей совершаются в таком благозвучии, всё так и сливается в одно, улетающая тяжелый громозд всего целого, что, кажется, как бы пропал вовсе всякий слог и склад речи...»

В карикатурном зеркале второго тома «Мертвых Душ» эта иносказательная пропажа слога и склада речи реализовалась буквально. Но стимулом ее был всё тот же немислимый синтез, который в эти годы влек Гоголя по российскому бездорожью и собственной расшатанности к единству лица человеческого и дальше — к устройению Царства Божия на земле. Уделом его было, хотел он — не хотел, производить карикатуры. Даже отказавшись от них, он оставался им верен невольно на почве рассудка и порядка, простоты и жизненной правды. Практически «середина в словах» обернулась карикатурой штампа, посредственности, вырождения. Но в идеале за безликими главами незавершенного тома ему слышался рокот гомеровых волн, спокойствие и гармония вечности...

«Временами мне кажется, что II-й том „Мертвых Душ“ мог бы послужить для русских читателей некоторою ступенью к чтению Гомера» (В. А. Жуковскому, 14 декабря 1849 г. Москва).

Почему-то не обращают внимания на то, что так непосредственно чувствуют дети, сталкиваясь впервые с «Мертвыми Душами», — на то, что «Мертвые Души» — скучные, причем уже в пределах превосходного первого тома и не сюжетом только, не жизнью, в них описанной, но как-то внутренне скучные. Гениальное творение скрывает от нас, что создатель его, работая над ним, умирал, и признаки одряхления, душевного и телесного, сказываются уже здесь в какой-то вялости тона. Будто Гоголю скучно рассказывать обо всех этих людях, растянувшихся глупой кишкой по дороге (Погодин метко сравнивал «Мертвые Души» с длинным коридором, по которому автор ведет читателя вместе с Чичиковым и, отворяя двери направо и налево, показывает сидящего в каждой комнате монстра), односложной галереей портретов, переходящей затем, со второй половины тома, всё более на скороговорку, на конспективное изложение походов героя и нравов губернского города, словно автору надоела эта серая материя и он сам хотел бы поскорее от нее отделаться¹. Правда, со

¹ Впоследствии, уже заручась секретами своего ремесла и надеждами на дальнейшее, правдивое продолжение, Гоголь пенял критике, что мало она бранила его и не заметила главных недостатков первого тома:

«Дивлюсь только тому, что мало было сделано упреков в отношении к искусству и творческой науке. Этому помешало как гневное расположение моих критиков, так и непривычка всматриваться в постройку сочинения. Следовало показать, какие части чудовищно длинны в отношении к другим, где писатель изменил самому себе, не выдержав своего собственного, уже раз принятого тона. Никто не заметил даже, что последняя половина книги отработана меньше первой, что в ней великие пропуски, что главные и важные обстоятельства сжаты и сокращены, неважные и побочные распространены, что не столько выступает внутренний дух всего сочинения, сколько мечется в глаза пестрота частей и лоскутность его. Словом — можно было сделать много нападений несравненно дельнейших, избрать меня гораздо больше, нежели теперь бранят, и избрать за дело» («Четыре письма к разным лицам по поводу „Мертвых Душ“»).

По всему видно, что это писал Гоголь, обвороченный уже гармонией второго тома, в свете которой пестрота и нестройность первого резала ему глаза. Однако он лучше других знал свои недоделки и верно фиксировал их — в частности, качественную неоднородность поэмы, принимавшей к концу — очевидно, по вине возраставших с годами отяжек и неполадок — беглый и клочковатый, задыхающийся как бы набросок. По тексту поэмы заметно, что ее вывозили с трудом, на какой-то последней степени

второй половины первого тома Гоголь всё чаще прибегает к пафосному, лирическому слогу в своих отступлениях, как бы желая выйти и улететь за пределы ненавистного текста, но это настойчивое обращение за помощью к «восторгу» понадобилось для разрядки и ради компенсации тускнеющего на глазах сочинения и было сопряжено с одновременным падением смеха и интереса в самом повествовании. В общем, первый том нес на себе следы душевного упадка, проявившегося откровенно впоследствии, когда творчество остановилось и на бескрайнем фоне второго тома Гоголь предстал банкротом, работающим впустую с тем же железным упорством и вместе по какой-то инерции растроченного вконец механизма. Его внутреннее состояние передают строки, обращенные к Жуковскому (3 апреля 1849 г. Москва) и проходящие рефреном через его переписку последних лет жизни:

«Не могу понять, отчего не пишется и отчего не хочется говорить ни о чем. Может быть, оттого, что не стало наконец ничего любопытного на свете».

Но ведь подобные настроения, за десять лет до приведенных слов, определяли уже во многом тональность «Мертвых Душ», найдя поэтическое выражение в знаменитом зачине шестой главы, посвященной старости Плюшкина и начинавшейся с авторских ламентаций по сходному поводу. Привожу этот известный отрывок в сокращении и с отчеркиванием некоторых существенных акцентов.

«Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: всё равно была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка, — любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Всякое строение, всё, что носило только на себе напечатление какой-нибудь заметной особенности, всё останавливало меня и поражало. ...Ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания... Уездный чиновник пройди мимо — я уже и задумывался: куда он идет, на вечер ли к какому-нибудь своему брату, или прямо к себе домой... (следует картина семейного вечера. — А. Т.). Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел... Заманчиво мелькали мне издали, сквозь древесную зелень, красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады и он покажется весь, с своею, тогда увя! вовсе не пошлою наружностью, и по нем старался угадать: кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него, или целых шестеро дочерей, с звонким девическим смехом, играми и вечною красавицей меньшою сестрицею, и черноглазы ли они, и весельчак ли он сам, или хмурен, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь, да говорит про скучную для юности рожь и пшеницу.

Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О, моя юность о, моя свежесть!»

напряжения.

Любопытство, живой интерес, визнавание и выявление особенного в мире, воображение, вхождение в круг чужих, особенных затей и привычек, удивление, смех и любовь — так рекомендует себя молодое и творческое состояние души Гоголя. Равнодушием, скольжением мимо, исчислением однообразно пошлых примет, холодным безучастием к миру, исчезновением смеха, любви, движения — измеряется старость, нынешнее безблагодатное, нетворческое состояние Гоголя. О, разумеется, он еще не таков, он жив еще и продолжает творить, вглядываясь, входя в раздвигающиеся окна садов, квартир, семей и характеров, — исчезни всякое удивление и исполнись его душа окончательного безучастия, не было бы этого, тоскующего о прошлом отрывка. Но всё скучнее и неприятнее ему, всё неподвижнее он смотрит вокруг, приближаясь к тому роковому порогу, когда не станет для него «ничего любопытного на свете». «Мертвые Души» передают нам это, воплощенное непосредственно в тканях словесных, омертвление души художника, еще влачащегося за Чичиковым, еще способного и на внезапные лирические взрывы и всплески, но как бы через силу, как бы в последний раз, в счастливые минуты прозрения, рядом с которыми равнодушие его постоянно охлажденного взора кажется еще безотраднее и безнадежнее. Бесспорно, самый взгляд этот включает немало достоинств и художественных красот для сотворенного его холодом неподвижного пространства поэмы. Для этого нужно быть гением, быть Гоголем, чтобы собственную смерть обращать, пока хватает сил, в великое произведение, которое само по себе на этой смерти выигрывает и вместе с тем уже полнится ею, несет ее, иссушается и сходит на нет, возвещая величие автора заодно с его погребением.

Нет, причина не в том, что Гоголь в «Мертвых Душах» показал одно плохое. Ужаснее его равнодушный, оптовый взгляд на человеческую породу, хотя на нем, повторяю, зиждется вся колоссальность гоголевского создания, не перестающего оперировать общими величинами, круглыми суммами, описывающего известными словами всем известные вещи («Покой был известного рода, ибо гостиница тоже была известного рода...»), не примечая ничего любопытного, особенного в этом скопище однородно пошлых существ, тождественных друг другу в равномерном отсутствии души и жизни. Ужас состоит не в том, что здесь нет светлого, — здесь нет и темного, нет ни худшего, ни лучшего, все одинаковы, равнозначны, не возбуждая ни сострадания, ни ненависти — лишь одинаково ровное и холодное равнодушие. Нужно было уехать в Италию и вычеркнуть себя из списков живых, нужно было запереться в себе и извергнуть всё человеческое, чтобы посмотреть на жизнь так, как посмотрел на нее Гоголь. Кто там плачет о его преждевременной смерти? Не умри он — не было бы его великопной поэмы.

Все персонажи «Мертвых Душ» в сущности мертвы и бездушны и как персонажи, которым полагается жить, живут по преимуществу за счет вещей, их обступающих, замещающих и демонстрирующих полнее и лучше, нежели они сами на то способны. С первой же страницы намечается это уравнивание в правах человека с вещами, это чудовищное удвоение человека вещью, которое затем так блистательно развернется и пройдет через весь текст, где вещи действу-

ют вразумительнее своих владельцев, существующих в значительной мере благодаря вещам, оживающим под дьявольским взглядом, чтобы составить единообразный парад кадавров и муляжей — овеществившихся лиц и очеловечившихся предметов.

«...В окне помещался сбитенищик, с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бороною».

Поэме Гоголя свойственен сплошной подход к человеку, который сам по себе вовсе не интересен, не нужен и занимает автора только в той степени, в какой составляет известный сорт или товар на всемирном рынке, и на этом условии кроется сплошной краской, одноименным набором вещей, из быта перешедших в портрет и внутренний состав человека. Не знаю, сознавал ли Гоголь, что он в отношении своих бездушных героев ведет себя так же, как Чичиков в обращении со своими мертвецами, которых тот, конечно же, не принимает всерьез за подлинные души, но покупает, подсчитывает и в случае чего, спуская с аукциона, распишет мнимые лица, пожалуй, живее, чем Гоголь своего Собакевича, Коробочку, Манилова... (Не пытался ли Гоголь, когда изнемог производить из воздуха, из себя, этот груз, заполучить по дешевке у знакомых своих и читателей «мертвые души» в поголовной описи, чтобы пустить затем за живых по всей России, по пустыне своего истощившегося творения?..) Чем дальше по ходу пьесы, тем небрежнее и торопливее он в вынесении приговоров, в составлении смертных реестров, тем пространнее и отчужденнее взгляд его, скользящий по долам и весям в поисках годного для заполнения тома товара.

«Все были такого рода, которым жены в разговорах, происходящих в уединении, давали названия: кубышки, толстунчика, пузанчика, чернушки, кики, жужу и проч. Но вообще они были народ добрый, полны гостеприимства...»

Каким презрением (живого — к мертвым, мертвого — к живым) надлежало ему запастись, чтобы так, на фунты, на кубышки, разменивать человека! А впрочем, народ добрый — добавил бы Хлестаков, обозвав гостеприимных хозяев скотами и дураками, да и запродавал бы оптом какому-нибудь Тряпичкину. Но Гоголь-то, мы помним, в «Ревизоре» — не чета Хлестакову — различал любопытное и особенное в людях, сочувствовал им, проникался, и, хотя его персонажами там, строго говоря, были не менее пошлые и куда более развращенные твари, он проводил их всех без исключения по живому и по человеческому курсу. О героях «Ревизора» сказано с ясностью, и это соответствует наличной картине:

«...Никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа: человеческое слышится везде» («Театральный разъезд»).

Где, в какой микроскоп, разыщется след человеческий в «Мертвых Душах»? Да и души ли все эти кубышки, коробочки, толстунчики, жужу и кики, человек ли Собакевич и Плюшкин?.. Но вообще они были народ гостеприимный...

Здесь есть закономерность — смеха. Пока мы смеемся, мы живы. В «Ревизоре» единственный признак лица (какой-нибудь зуб со свистом) смешит и

изумляет; в «Мертвых Душах» тот же признак (густые брови прокурора) ставится как клеймо недозволенности почитаться лицом. В «Ревизоре» герои живут, страждут, мыслят, возвышаются, падают и только в немой сцене конца застывают в пойманной позе, чтобы этакими столбами и тумбами въехать в «Мертвые Души» и там уже остаться навеки — в оцепеневшем паноптикуме. В «Ревизоре» даже пороки резвятся и играют, возбуждая смех удивления перед затейливостью души человеческой (взятки борзыми щенками); в «Мертвых Душах» самые невинные привычки и даже достоинства наши вменяются в грех и позор, подвёрстываются в общие клички, в поголовный набор предметов, обеспечивающих безличие личности. Они фигурируют здесь не в виде отдельного свойства, присущего отдельному лицу, но в ведомствах и картотеках статистики, переведенные на цифры, на толпы. Словно какой-то далекий бог, смотрит Гоголь на землю и видит с высоты лишь массовые расходы — разряды, классы и типы, стада и категории пошлости. Не он ли, не Гоголь ли, и до и после поэмы, восхищался всегда патриархальностью русских обычаев, находя в ней едва ли не базу спасения России? В «Мертвых Душах» и эта приятная наша черта заносится в проскрипционные списки, как, впрочем, всё здесь идет лишь в ущерб и в поношение — супружеские нежности, литературные вкусы героев, чадолюбие и простодушие.

«Впрочем, если сказать правду, они все были народ добрый, жили между собою в ладу, обращались совершенно по-приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости: „Любезный друг, Илья Ильич!“... „Послушай, брат, Антипатор Захарьевич!“... „Ты заврался, мамочка, Иван Григорьевич“. К почтмейстеру, которого звали Иван Андреевич, всегда прибавляли: „Шпрехен зи дейч, Иван Андрейч?“ Словом, всё было очень семейственно. Многие были не без образования: председатель палаты знал наизусть „Людмилу“ Жуковского, которая еще была тогда непростывшею новостью, и мастерски читал многие места, особенно: „Бор заснул, долина спит“ и слово: „чу!“ так, что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства, он даже в это время зажмуривал глаза. Почтмейстер вдавался более в философию и читал весьма прилежно, даже по ночам, Юнговы „Ночи“ и „Ключ к таинствам природы“ Эккартсгаузена, из которых делал весьма длинные выписки; но какого рода они были, это не было известно. Впрочем, он был остряк, цветист в словах и любил, как сам выражался, „уснастить“ речь. А уснащивал он речь множественном разных частиц, как-то: „сударь ты мой, этаккой какой-нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно так сказать, некоторым образом“, и прочими, которые сыпал он мешками; уснащивал он речь тоже довольно удачно подмаргиванием, прищуриванием одного глаза, что всё придавало весьма едкое выражение многим его сатирическим намекам. Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто „Московские Ведомости“, кто даже и совсем ничего не читал. Кто был то, что называют тюрюк, то есть человек, которого нужно было подымать пинком на что-нибудь; кто был просто байбак, которого даже напрасно было подымать: не встанет ни в каком случае».

Как отогреваешься сердцем, вспоминая «Ревизора» с добрым его почтмейстером, который и чужие-то письма читал с неподдельным интересом, воз-

буждая наш к нему ответный интерес, где у всякой рожи была своя, неповторимая, гримаса — не то что эти групповые застывшие ужимки. Да полно, почтмейстер ли уснащает несмешные слова автоматической мимикой? — не Гоголь ли это вовсю работает и подмигивает нам, чтобы рассмешить, с весьма едким и сатирическим видом? Во всем сквозит уже скука, раздражение и напряженность. Как бы дал он им пинка — всем этим байбакам, тюрюкам!.. От этих глав уже веет холодом безлюдной «Переписки с друзьями»...

В «Ревизоре» мы смеемся и любим. Нет, неточно: в «Ревизоре» мы смеемся и поэтому любим. В «Мертвых Душах», по ходу первого тома, мы всё меньше и меньше смеемся и никого уже не любим. Смеемся же и удивляемся пуще всего — вещам, каким-нибудь шкафам Собакевича, подменившим человеческий образ. Люди в «Мертвых Душах» изначально убиты подходом к вещи, ожившей там, где человек пошел за вещь. Далее, во втором томе, не над чем уже и смеяться — не то, что любить. Здесь надо всем уже властвует авторское безучастие, местами переходящее в бессильную и откровенную злость. Здесь даже добрый Костанжогло озлился и почернел от собственной желчи.

«Но заметна, однако же, была примесь чего-то желчного и озлобленного», — комментировал Гоголь его высокопарные декламации.

«...Желчь в нем пробудилась...»

«Суровая тень темной ипохондрии омрачила его живое лицо. Вдоль лба и поперек его собрались морщины, обличители гневного движенья взволнованной желчи.»

Потом он эти ремарки подчистил и вычеркнул — слишком явно проступала в них авторская чернота. А что поделаешь! Гоголь к тому времени сам стал ревизором, с наморщенным челом и указующим перстом, распекающим направо-налево нерадивых своих сограждан, стал «сатириком», разучившимся смеяться и не желавшим более производить карикатуры...

Иссякание смеха в творчестве Гоголя следует параллельно, а в чем-то однозначно, тождественно иссяканию любви. Исчезновением того и другого отмечено его бесплодие. Любовь он как-то проглядел или растерял незаметно, работая над «Мертвыми Душами», гоня из себя пороки и недостатки, преследуя их чем попало, возвышаясь над ними и вместе над человечеством, опошлевшим в тех же грехах, вырастая нравственно, показывая чудеса воздержания, терпения, трудоспособности, — словом, всё превзойдя и не обнаружив в итоге любви в своем сердце. Крест черствости душевной, крест неумения любить — в этом и заключался, наверное, самый глубокий изъян в его душе, от которого развилась по всему его делу и тексту неизлечимая болезнь, и не было в нем, возможно, никакого иного порока, кроме этого вопиющего о себе безлюбия. И чтобы что-то поправить, Гоголь, не любя и презирая людей, начал совать им взамен черствую корку пользы, сопроводив ее доброй порцией нравственных назиданий. Быть писателем до мозга костей и не мочь писать — куда как мучительно. Но еще, вероятно, мучительнее быть христианином в полном значении слова и не мочь любить. Не это ли имел он в виду, говоря (письмо М. А. Константиновскому, 21 апреля 1848 г.): «мне трудней спастись, чем кому другому»?..

Нет ничего страшнее в человеческих документах, чем письма Гоголя к обожавшим его домашним, к матери и сестрам, падающие, примерно, на время максимального его подъема, на 1842—47 годы, когда, закончив «Мертвые Души» первого тома, он исчерпался как человек и писатель, но, еще не ведая этого, превозносился в своем уме и намерениях до Бог знает каких степеней. Становясь всё выше и чище, Гоголь в роли духовника и наставника ждал христианских подвигов и от своей семьи и третировал ее и тиранил, как хотел, — мимо этого гнойника в его жизни невозможно пройти, если вы хотите понять, чего ему стоила любовь к ближнему.

«Умеешь ли ты, — обращался Гоголь к сестре, — во всем обвинить себя, а не других, потому что обвинение других есть уже не христианское чувство, хотя бы даже другие и точно были виноваты... У тебя, я знаю, часто в голове бродит мысль, что я тебя меньше люблю, чем других. Знай же, я говорю тебе совершенную истину в эту минуту, — я никого из вас еще до сих пор не люблю так, как бы я хотел любить. Я ту из вас могу только любить, которая будет великодушнее всех других, которая будет уметь облобызать и броситься на шею к тому, кто оскорбит ее чем-нибудь, которая позабудет совершенно о себе и будет думать только о других сестрах, которая позабудет о своем счастье и будет думать только о счастье других. Та только будет сестра души моей, а до сих пор такой нет между вами, и сердце мое равно закрыто ко всем вам. Вот что я должен сказать вам, чтобы объяснить, почему я зол и почему сердце мое не в состоянии никого из вас любить так, как бы я хотел любить» (М. В. Гоголь, август-сентябрь 1842 г. Гастейн).

И в такой казуистике он путался без конца: уча великодушью, преподавал урок злости; веля прощать обидчикам, здесь же не прощал сестре, что та не доросла до его совершенства. Проповеди Гоголя родным, которых он заставлял перечитывать его письма ежедневно, как Св. Писание, соединяют безграничную заботу об их нравственном воспитании с фатальным отсутствием естественного слова участия, доброты, которое бы звучало по-родственному или хоть по-житейски душевно. Многолетние, скучнейшие, бессердечнейшие нотации. Когда же ему надоедало прорабатывать и прищучивать их, умевших лишь попросту, по-человечески любить его, молиться и плакать, Гоголь придумывал что-нибудь послаще, — например, чтобы наказать мать и сестер за то, что они «так мало христианки», он извещал из торжественно, что в продолжении года воздержится им писать:

«Потому что у меня есть дело, которым следует позаняться и которое важнее нашей переписки. А потому советую вам почаще перечитывать мои прежние письма во всё продолжение года так, как бы новые» (М. И. Гоголь, 16 февраля н. ст. 1847 г. Неаполь).

В том же году, не прошло и месяца, постиг его тяжелейший удар со стороны осрамившей его на всю Россию «Переписки с друзьями», заставивший Гоголя как-то опомниться и, критически взглянув на себя, лучше почувствовать свой душевный дефект, ставший неразрешимой проблемой, ибо, как нельзя принудить себя творить, так же нельзя научиться любить ближнего. Но как бы то ни

было, проблема нравственной своей недостаточности, выросшей в преграду и на его литературном пути, сделалась для Гоголя первостепенной.

Собственно человеческое свойство — такое, как сердечная черствость, — не всегда, понятно, отражается на писательской деятельности, и можно, в принципе, быть очень любящим в своих сочинениях, не будучи в жизни добрым и хорошим человеком. Но для Гоголя эти стороны тесно связаны — не только в том отношении, что он, как никто, стремился к целостному образу жизни и желал быть в полном смысле христианским писателем. Между творчеством и любовью у него наблюдается чрезвычайно сложная, тонкая и многосторонняя зависимость, отражавшаяся и на его нравственном облике, и на художественных созданиях. Причем творческая активность не только сопровождается у Гоголя сердечным участием к человеку, или таковое производит, или таковым порождается, но в некотором отношении его же исключает, сдерживает, ограничивает и в этом качестве, может быть, само же роет себе могилу, иссушая писателя, занятого без остатка трудом, для которого любовь к ближним своим, в общем, дело второстепенное.

«Я был в состоянии всегда (сколько мне кажется) любить всех вообще, потому что я не был способен ни к кому питать ненависти. Но любить кого-либо особенно, предпочтительно я мог только из интереса. Если кто-нибудь доставил мне существенную пользу и через него обогатилась моя голова, если он натолкнул меня на новые наблюдения или над ним самим, над его собственной душой, или над другими людьми, словом, если чрез него как-нибудь раздвинулись мои познания, я уже того человека люблю, хоть будь он и меньше достоин любви, чем другой, хоть он и меньше меня любит. Что ж делать? вы видите, какое творенье человек, у него прежде всего свой собственный интерес» (С. Т. Аксакову, 18 декабря н. ст. 1847 г. Неаполь).

В этом признании важно принять во внимание не так эгоизм или корысть, как паразитическую целенаправленность натуры Гоголя и свойственный ему рациональный подход к вещам даже такого рода, как сердечное влечение и душевная близость. Это вызвано безусловно его полной подчиненностью творчеству, которое позволяет любить лишь полезных ему гостей и беспощадно отбрасывает всё, что этой работе непосредственно не нужно, хотя в число забракованных может ненароком попасть вся жизнь человеческая и писательская в придачу. С другой стороны, художественная способность (или то, что от нее остается), как открывается Гоголь в том же письме Аксакову, заключает в себе и такую нравственную опасность, что позволяет воображаемое принимать за действительное, замыкаясь в своем уме, и, доколе у автора пропадает активность к фантазиям на бумаге, фантазировать в собственном сердце и в отношениях в ближними.

«Что же делать, если я не полюбил вас так, как следовало полюбить вас! Кто же из нас властен над собою? и кто умеет принудить себя к чему бы то ни было? Мне кажется, что я теперь всё-таки люблю вас больше, нежели прежде, но это потому только, что любовь моя ко всем вообще увеличилась: она должна была увеличиться, потому что это любовь во Христе. Так я уверен. А на самом деле, может быть, и это ложь, и я ничуть не умею любить лучше, чем прежде. Поэты лгут иногда невин-

ным образом, обманывая сами себя. Рожденные понимать многое, постигать мыслию красоту чувств и высокие явления в душе человеческой, они часто думают, что уже вмещают в самих себе то, что могут только несколько оценить и с некоторой живостью выставить на глаза другим, и величаются чужим, как своим собственным добром».

На все эти «может быть» нельзя, разумеется, дать сколько-нибудь четкий, однозначный ответ, как невозможно составить рецепт любви и творчества с полной дозировкой всех слагаемых душевной жизни. Возможно, однако, заметить, что подобные вопросы всё больше выдвигаются в сознании Гоголя на передний план, составляя главный предмет его раздумий и мучений, поскольку именно от них зависит всецело его судьба писателя и человека, и то с сомнением, то с надеждой, то с ужасом прислушивается он к своему сердцу, ломая голову на тему — «любит — не любит». Но если в благорасположенном, рабочем настроении он колебался, подходя трезво, ответить с точностью, что же он собой представляет в нравственном содержании и насколько в нем художник мешает или способствует душевной пользе, как и та способствует ли, препятствует ли писать, то отлив вдохновения и творческая депрессия говорят ему со всей окончательностью, что со смертью художника исчезают в нем и задатки христианской нравственности, так тщательно им насаждаемые в течение многих лет самоотверженного служения Богу, душе и людям. Придирчивый деспот и капризник немедленно просыпается в Гоголе, едва он утрачивает свое верховное качество писателя; отрешенный от творческой должности, «колдун» принимается садистически мучить ближнего — по всем разрядам и правилам, вероятно, христианской морали, от которой, с потерей любви, остается лишь скорлупа, изощренная введливость жестокосердного ментора.

«Сначала работа шла хорошо, часть зимы провелась отлично, потом опять отупела голова, не стало благодатного настроения и высокого размягчения душевного, во время которого вдохновенно совершается работа. И всё во мне вдруг ожесточилось, сердце очерствело. Я впал в досаду, в хандру, чуть не в злость. Не было близких моему сердцу людей, которых бы в это время я не обидел и не оскорбил в припадке какой-то холодной бесчувственности сердца. Я действовал таким образом, как может только действовать в состоянии безумия человек, и воображая в то же время, что действую умно. Но Бог милосерд. Он меня наказал нервическим сильным расстройством... Внезапно растопившаяся моя душа заныла от страшной жестокости моего сердца. С ужасом вижу я, что в нем лежит один эгоизм, что, несмотря на умение ценить высокие чувства, я их не вмещаю в себе вовсе, становлюсь хуже, характер мой портится, и всякий поступок уже есть кому-нибудь оскорбление. Мне страшно теперь за себя так, как никогда доселе» (С. М. Соллогуб, 24 мая 1849 г. Москва).

Если учесть, что благодатное состояние посещало его всё реже, да и то, по видимому, судя по результатам, оказывалось зачастую иллюзией, не подвигавшей его реально ни на шаг, можно представить, в какого уroda обратился бы Гоголь под старость, подступившую к нему феноменально рано, когда ему не исполнилось и тридцати еще лет, если бы не та же узда религии и морали. Разговоры о ведьме-старости, «которая вся из железа, перед которой железо есть

милосердь», отраженные в «Мертвых Душах» в отвратительном виде Плюшкина и других закореневших в своей коросте уродов, имели для Гоголя личный и страшный смысл вполне конкретной и возрастающей с годами угрозы. Накануне тридцатилетнего своего юбилея призывая старого товарища А. С. Данилевского всячески поддерживать и стимулировать между ними прежние, приятельские отношения, Гоголь трактует их как профилактические меры по спасению собственной личности, которую душает застывающая ее оболочка. Страшный обряд погребения живого человека, так разнообразно представленный в судьбе Гоголя, ясно означен и в этом иносказании — о душе человеческой под слоем своих отложений.

«Мы приближаемся с тобою (высшие силы! какая это тоска!) к тем летам, когда уходят на дно глубже наши живые впечатления и когда наши ослабевающие, деревянеющие силы, увы, часто не в силах вызвать их наружу так же легко, как они прежде всплывали сами, почти без зазыву. Мы ежеминутно должны бояться, чтобы кора, нас облекающая, не окрепла и не обратилась, наконец, в такую толщу, сквозь которую им в самом деле никак нельзя будет пробиться. Употребим же, по крайней мере, всё, чтобы спасти их хотя бедный остаток» (5 февраля н. ст. 1839 г. Рим).

Нам часто кажется, что Гоголь напрасно так много молился и каялся, мучая себя и других проблемами совершенствования. Между тем ему было виднее, как ему еще удерживаться на поверхности и бороться с параличами старческого своего столбняка, и не будь в нем веры в спасительность креста и страдания, в неотразимость любви и святости, в чудо и всемогущество Божие, весь этот процесс омертвления, занявший едва ли не половину его сознательной жизни, возможно, проявился бы в нем куда более резко. В реальных условиях его внутренней биографии, как бы ни перемудрил он и сколько бы ни напортил своим подлинным и мнимым христианством, оно при всех издержках всё же сулило надежду пробить в утолщавшейся душевной коре его — брешь. Путь христианина, противопоставленный на какое-то время его писательскому пути, был для Гоголя многолетней попыткой вернуть себе человеческий образ, угасавший за недостатком любви, за отвердением всех интересов, внутренних тканей и связей, и выйти опять, с другого конца, в писателя. Но ведьма-старость не знает милосердия и сами достоинства наши и старания возродиться обращает в жестокую корку, сквозь которую всё трудней и трудней подать нам весть о себе. Благие побуждения самого возвышенного и человеколюбивого свойства застывали подчас у Гоголя в карикатурные наросты и опухоли, в скорлупу на его сердце. То же происходило с его творчеством — оно застывало на ходу, по мере замедления работы и отлива вдохновенной энергии, — в жуткую маску смеха под названием «Мертвые Души», возбуждавшую не смех уже, но тоску и ужас. Как мог он, по окончании первого тома, вновь заставить себя производить карикатуры (не говоря о том, что что-то по-настоящему производить он уже и не мог), если все они, отделившись от него не вполне в недавнем его создании, казали ему его же преувеличенный образ — образ души, погребенной под корой вещества. Он считал своим долгом теперь пробить эту корку, а не наращивать ее дальше в непробудных карикатурах, представлявших, помимо прочего, в

оплотненных контурах образ всечеловеческой смерти и персонально его, Гоголя, плачевный итог.

«Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но все не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что всё что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности».

Речь идет о Собакевиче. Но ведь и о Гоголе тоже. Не в том смысле, что Собакевич это замаскированный Гоголь или какой-то олицетворенный и безобразно раздутый его порок, от которого он хочет избавиться, спихнув на своего персонажа. От того, что запечатлел здесь Гоголь, вольно или невольно затронув и свою участь, и свою личность писателя, ушедшего в себя, как в могилу, очерстевшего в холодном презрении, живущего как будто под спудом своих странных образований, под слоем этой тягучей и намертво застывающей магмы, которую он здесь громоздит горами вещей, собором монстров, уже схваченный сам за горло рукою безжалостной старости, — так просто не избавишься. Корка «Мертвых Душ», похожая на земную коросту, столь бесподобная по художественной своей плотности и мощи для нашего стороннего, читательского взгляда, заставляющая нас восхищаться, рассуждая о новом космосе, созданном Гоголем, о «географии прозы», ему-то изнутри, из глубины, была тяжела и давила. Как пить просит (из записной книжки 1841—42 гг.):

«Боже, дай полюбить еще больше людей! Дай собрать в памяти своей всё лучшее в них, припомнить ближе всех ближних и, вдохновившись силой любви, быть в силах изобразить! О, пусть же сама любовь будет мне вдохновеньем!»

Не будет! Не дадут! Быть может, потому не дадут, что о любви не просят ради того, чтобы ею вдохновляться и быть в силах изобразить, — ишь нашелся охотник, любви ему захотелось — для книги... Только чтобы дописать «Мертвые души», разыскать засыпанную кощею бессмертным душу Собакевича (кто засыпал? — ты и засыпал!) и до своей, очерстевшей в необъятном труде, закостеневшей души докопаться — перевернуть карикатуру, кору земную — к небу, фениксом, гоголем!.. И откуда не придут к нему любовь с вдохновением (а они не придут), он бессмертным кощею оковывает душу еще более твердым, нестигаемым панцирем — нравственных назиданий и героических усилий любить, истязая себя и ближнего...

Когда нам Гоголь годами читает мораль или поет над собой заупокойную службу, кажется, этот лед, этот камень растопить и пробить способен только прежний его, искрометный, всепобеждающий смех. Отчего, в самом деле, не исполнил он свой же завет, адресованный в «Мертвых Душах» жестоковыйному попытчику, «который был образ какой-то каменной бесчувственности и непоколебимости»? Это бы помогло Гоголю.

«...Хоть бы раз показал он в чем-нибудь участие; хоть бы напился пьян и в пьянстве рассмеялся бы; хоть бы даже предался дикому веселью, какому предается разбойник в пьяную минуту...»

Он и рассмеялся.

«Но что за рожа вышла из этой усмешки! И подобья не было на усмешку, а точно как бы человек, доставши себе в нос насморк и слясь чихнуть, не чихнул, но так и остался в положенье человека, собирающегося чихнуть».

Так представлен смех лакея Петрушки в начале второго тома «Мертвых Душ». Мы с ужасом убеждаемся, что уже и смех у Гоголя покрывается покоробленной коркой и застывает в неживую гримасу, не способную возбудить ни сочувствия, ни движения, от которой и самый смех отлетел уже навсегда, оставив свою пустую, овеществленную оболочку. Так завершилась эволюция комического у Гоголя.

При виде этого символа самой стилистики иссыхания, как она выразилась в «Мертвых Душах», на ум приходит фантазия, что и мертвый Гоголь как бы силится смеяться, что не только всеобщая жизнь, но и смерть, во всяком случае поверхность смерти — череп, тронута карикатурой улыбки. В каждом из нас запрятана в середину тела такая карикатура — скелет человеческий и череп. Обратная программа — души. Мы живем на карикатурной основе. И в середине земли закопан череп Адамов, он скалится в ожидании, когда же наконец воскреснут Мертвые Души...

Всем памятна сцена: Гамлет с черепом в руках, в воспоминаниях о милом друге, о комике. — Бедный Йорик!.. Вся музыка этой фразы в мгновенном переключении с черепа на живое лицо, на смеющиеся уста человека, которого так любил принц Гамлет и который оставил ему эту последнюю грустную шутку — череп, соединив оба полюса смеха, альфу и омегу земного пути, в этом двойном, меняющемся к смерти мгновенно, и назад, к смеющейся жизни, портрете. Зловещая маска Гоголя, карикатурный портрет смерти, которые он нам показал в своем лице так откровенно и страшно в последние годы, столь же многозначительны и, глася о конце писателя, позволяют принять как дар его гения этот отталкивающий и совсем, казалось бы, напрасный образ...

Глава четвертая ГЕОГРАФИЯ ПРОЗЫ

Гоголь оставил нам образ прозы, как Пушкин — образ поэзии. С Гоголя русская словесность вкусила соль прозы, обрела прозу как почву и загорелась прозой в значении генерального поприща, изобильной и великой земли с независимым именем — проза. До Гоголя прозы не было. То есть, существуя физически, она не входила в сознание как вполне осуществившийся факт, как художественная реальность со своим специфическим климатом и рельефом, не менее многосложным и красочным, чем мир и язык поэзии. Проза не была еще в полном смысле языком искусства, прозябая на задних ролях, пробавляясь неопределенными признаками — «ни то ни се». Вне Гоголя с его прозой мы находились и до сих пор еще находимся в приятной уверенности господина Журдена, осведомленного под старость, что он всю жизнь, оказалось, говорил не иначе, как прозой, и, значит, берясь за прозаическое перо, мы пишем, как говорим, лишь более изящно и складно. В эпоху Гоголя принцип непринужденного говорения, спокойного и живого рассказывания был доведен до совершенства повестями Пушкина и Лермонтова, которыми Гоголь от души восхищался, и если не следовал той же манере, то прежде всего по неумению так просто и складно рассказывать. Для этого в первую очередь он был слишком провинциален, обремененный к тому же иноязычной, малороссийской стихией, и, приобщившись к изящной словесности, не переставал на себе ощущать груз первоначальной безграмотности и фатального неумения облекать свои мысли в легкую и безыскусную форму. По речевой культуре Гоголь с детских ногтей риторичен и вместе вульгарен (что так отчетливо проявилось в его переписке); он ощущает словесность немного по-старомодному, как выделенную, письменную речь, требующую особого почерка, стилистического нажима в ту или иную сторону, всевозможных украшений, экивоков и порою заведомых нарушений общепринятых правил (когда пишущий желает загнать что-то сногсшибательное, прекрасно сознавая притом, что здесь, как подобает в письменной речи, он опять-таки перебарщивает, уснащая тугую цидулу каким-нибудь отборным словцом). Это речь, беспрестанно памятующая о своем оформлении, преисполненная сознания собственного слога. Но оно-то, это сознание, это отставание и невладение опытом в ту пору достаточно гладкого литературного языка, помогло ему следовать собственным курсом и создать прозу как особого рода художественный жаргон, как язык, заведомо отклоняющийся от средней нормы, принятой в образованном обществе, притом сразу в двух направлениях — высокой поэзии и грубейшего просторечия. Гоголь преодолевал языковой барьер, прибегнув не к речи, какую мы говорим, но скорее — к неумению говорить обычно, чем и является проза в ее полномочном значении. Сам не заметив того, он открыл, что

проза, как всякое искусство, предполагает переход на незнакомый язык и в этом экзотическом качестве равноправна поэзии.

Говоря о прозе, в особенности о прозе Гоголя, нужно помнить, что в начале художественного слова была не проза, а поэзия, которая потом уже перешла на прозу. Проза — разновидность поэзии и представляет собою опускание поэзии на иные пласты сознания и языка, и в этом смысле, действительно, существует где-то между обыденной и поэтической речью. В этом смысле, действительно, поэты либо пишут стихами, либо изъясняются попросту, прозой (поздравляю вас, г-н Журден!), с тем, однако, существенным прибавлением, что эта нестихотворная речь помнит о своем высоком происхождении, пускай ее родство выражается в резком обособлении от собственно поэтических форм с помощью разговорных источников. Будучи поэзией (в душе), проза хочет быть нарочито приземленной, естественной, побуждая профанов говорить и писать односложным языком, хотя ее простоватые манеры сплошь и рядом на поверку оказываются лишь уловкой поэзии, по разнообразным причинам имитирующей беспомощность. Будучи поэзией, проза намеренно тяготеет к непоэтической речи, ибо знает, что только так, не подавая виду, может она соперничать с прекрасной матерью. Проза прикидывается прозой, Золушкой, падчерицей, понимая, что в этом униженном и независимом образе, в скромном опускании глаз долу, ей способнее добиться равных с поэзией прав и вернуться в родной дом с черного хода. Но задень ее, оскорби, или, как Гоголю, поставь ей рогатки в виде косноязычия, и она проявит неутихающую в ней ревность и прыть и покажет профанам, какая она проза!..

Пушкину было хорошо. Пушкин чуть ли не с колыбели лепетал стихами. Он обрел в них самую свободную и широкую форму слововыражения, так что, кажется, поэзия была его природным языком, более естественным, нежели разговорная речь, одолевающим любые барьеры своей рифмованной скороговоркой и без труда находящим ловкий ответ на все запросы души и жизни.

*О чем, прозаик, ты хлопочешь?
Давай мне мысль, какую хочешь:
Ее с конца я завострю,
Летучей рифмой оперю...*

Но прозаик знает, что делает, когда тянет, и мямлит, и разводит турусы на колесах, прежде чем доберется до предмета, о котором намеревался поведать. Ему нужно войти в речь, заведомо беспомощную, затрудненную и замедленную, и хлопочет он в первую голову об этом — о том, чтобы создать представление о языке, на котором он собирается что-то рассказывать. Прозаик не владеет языком от начала, как поэт с его божественным лепетом, ниспосланным свыше, от рождения, и берущим, если нужно, быка за рога. Прозаику надобно осмотреться, откашляться, разговориться, то есть сотворить язык, прежде чем жить. Для этого, между прочим, он в помощь себе подключает нередко второго

рассказчика, желательно старика, знающего о чем рассказать и осмеливающегося это делать замедленно, не спеша, с неуместными уснащениями и отклонениями от сути рассказа. Сам Пушкин, перейдя на прозу, был вынужден подчас прибегать к содействию подставного лица, с тем чтобы привить своей речи ощущение прозы. Так же поступал Лермонтов. Хотя, повторяю, им было легче писать безыскусно и просто, имея в резерве поэзию со всеми ее красотами, по контрасту с которой их нестихотворная речь рождалась как бы в процессе сознательного ограничения речи. Им было от чего отступить и отталкиваться, по отношению к чему определяться в новом, прозаическом качестве, не боясь раствориться в обыденном говорении, как это сплошь получается у бесхитростных беллетристов. Будучи от природы стихотворцами, они в прозе переходили, в сущности, на чуждый им язык, который сразу осознавал себя необыденно резко и выделенно. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы... Стихи другое дело...» — мог позволить себе отмежеваться от собственной роскоши и поэтического многословия Пушкин. На фоне его стихов, не знавших узды, живущих на вольном воздухе, проза отстаивала свою независимость путем обуздания, дисциплины, стоического отказа от накопленных за ее спиною богатств. Ей достаточно было сделаться краткой и точной, чтобы почувствовать себя прозой. Легко, имея в запасе божественный глагол, позволить себе в виде исключения временно побыть человеком. Проза здесь процветала уже за счет намерения писать не стихами, а просто и голо, питаясь негативными признаками, скрадывая форму, звуча почти неслышно, как бы и не существуя физически, сливаясь с ходом событий, о которых рассказывалось почти обыденным тоном. По поводу «Капитанской дочки» Гоголь с завистью говорил, что перед ее безыскусственностью сама действительность кажется искусственной и карикатурной. Но мог ли он сам пойти на такое исчезновение речи?..

Гоголю было труднее. Гоголю, чтобы что-то построить на пустом месте, скрыв в то же время природное свое заикание, понадобилось означить свой путь куда более резкими акцентами и смещениями в языке, сотворив необыкновенную, утрированную прозу. Провинциальный повествователь (старик), едва мелькнувший в сереньком обличии Белкина, в неказистом виде Максима Максимыча, вылез у Гоголя на авансцену в шутовском наряде и гриме старого дурака-пасечника, напялившего для начала речевую маску рассказчика, не умеющего рассказывать. Уж если вы хотите, чтобы в художественной прозе обо всем говорилось, как в жизни, то вот, извольте, послушайте, как не умеют говорить по-литературному, да и просто по-русски, на хуторе близ Диканьки, как не могут связать двух слов, не помянув чорта, свата и брата или не увязнув в пришедших на ум, невообразимых путрях и пундиках. Речь Гоголя откровенно безграмотна, глумлива и юродлива. Она с ходу дает понятие о прозе, переживая простоту в непристойную для тогдашнего уха грубость, мало что мужицкой, еще какой-то диалектной, хохляцкой закваски, прозаическую постепенность и ровность повествования — в неспособность сдвинуться с места, непринужденную живость рассказа — в словесную клоунаду. Но это только один полюс гоголевской прозы, которая, размявшись и освоившись в родном навозе, следом за

несуразно-сниженной присказкой спешит ошарашить читателя несуразно-высокопарной тирадой:

«Знаете ли вы украинскую ночь?.. о вы не знаете украинской ночи!..»

Знаете, на кого он намекает, с кем состязается? — с самим Пушкиным, написавшим бессмертные строки: «Тиха украинская ночь. Прозрачно небо. Звезды блещут...» Едва оттанцевав гопад, отпыхтевшись и отсморкавшись, проза Гоголя смеет покуситься на роль и язык поэзии, забыв стыд и скромность, забросив краткость и точность, не боясь, что ее обвинят в вычурности и ходульности, в отсутствии вкуса и слуха, так же как в непобедимом влечении ко всему грязному и вульгарному...

На характер и осуществление гоголевской прозы чрезвычайное влияние имело то обстоятельство, что создатель ее ощущал себя не прозаиком, а поэтом. Это сказалось не только на щедрых вкраплениях в его речь элементов поэтической формы, но, что неизмеримо важнее, на собственном формировании прозы, прозы как таковой, осознавшей свое достоинство, свои владения, свою поступь и стать, как доселе она этого не решалась делать. Гоголь оставался поэтом в самых прозаических особенностях своей прозы. Чтобы соперничать с царями, нужно чувствовать себя прирожденным венценосцем. Чтобы возвести прозу в степень поэзии, на уровень высокого искусства, громадной и суверенной державы, как это совершил Гоголь, открыв эпоху прозы в российской словесности, требовалось быть поэтом. Другие, вышедшие из его «Шинели», могли считать себя кем угодно, хоть «натуральной школой». У Гоголя, родоначальника, не было иного исхода, как в деле сочинения прозаических повестей и рассказов причислить себя к лику поэтов.

Существенно, какое место в его мыслях занимал Пушкин, притом Пушкин-поэт, у которого Гоголь заимствовал строчки и сюжеты, которого боготворил, чью благословляющую руку сам же на себя возлагал, несколько преувеличивая размеры своей близости с Пушкиным. Но ему нужно было с Пушкиным быть на дружеской ноге, чтобы от него, от величайшего из поэтов России, вести свой счет, свою генеалогию — прозы. Иные мыслимые параллели — с Гомером, Данте, Шекспиром, Ариосто, Жуковским — также утверждали Гоголя в этом избранном звании. Вероятно, и в пророки он попал под конец не без того, что где-то в самом начале уже был поэтом.

«Что нам до того, производят ли влиянье слова наши, слушают ли нас! — писал он Жуковскому за несколько лет до кончины, в состоянии уже полной творческой беспомощности. — Дело в том, остались ли мы сами верны прекрасному до конца дней наших, умели ли возлюбить его так, чтобы не смутиться ничем, вокруг нас происходящим, и чтобы петь ему безустанно песнь даже и в ту минуту, когда бы валялся мир и всё земное разрушалось. Умереть с пеньем на устах — едва ли не таков же неотразимый долг для поэта, как для воина умереть с оружием в руках» (15 июня 1848 г. Полтава).

В поэтическом самосознании Гоголя-прозаика немаловажное значение имел, вероятно, и тот факт, что начинал он свою писательскую карьеру как неудавшийся поэт В. Алов стихотворной «идиллией в картинах» — «Ганц Кюхель-

гартен». Об этом злополучном создании, достойном всяческого осмеяния, можно было бы не поминать, если бы в нем уже не присутствовали в намеке некоторые тенденции его позднейшего стиля, соединявшего возвышенные образы и мысли с откровенным просторечием. Что так поражает и восхищает нас в прозе Гоголя, в его стихе представлено, как в кривом зеркале, в чем повинны, по-видимому, не только дурные стихи, но сама невозможность соединить в пределах поэтической речи те контрасты и стилевые смещения, которые в иной пропорции и дислокации прекрасно размещаются в его прозаических текстах. Как в конце творческого пути Гоголя гладкая проза второго тома «Мертвых Душ» оказалась катализатором его неумения писать складно и грамотно, так и в гладком стихе «Ганца Кюхельгартена», которым молодой автор к тому же плохо владеет, всякая шероховатость слога, всякий лексический сдвиг глядит грубейшей ошибкой, заставляя подозревать дебютанта в незнании языка и грамматики. Между тем перед нами наброски будущих великолепных картин (например, в «Страшной Мести»), сделанные стихотворным языком и поэтому звучавшие комически:

*Подымается протяжно
В белом саване мертвец.
Кости пыльные он важно
Оттирает, молодец.
С чела давнего хлад веет,
В глазе палевый огонь,
И под ним великий конь,
Необъятный, весь белеет
И всё более растет,
Скоро небо обоймет;
И покойники с покою
Страшной тянутся толпою.
Земля колеблется и — бух
Тени разом в бездну... Уф!*

Если поэзию Гоголя можно назвать карикатурой на его будущую прозу, то проза уже своей неправильностью и громоздкостью выравнивала орехи и оказывалась по существу более поэтической речью, нежели его школьные попытки свести нестройные звуки в гармоническую строфу.

*А сам дрожишь, в веселье млеешь,
Ни дум, ни слов найти не смеешь;
В восторге, в куче сладких мук,*

Перефразируя эти строки, можно заметить, что грубую «кучу», сколько ни сильсья, не вместишь в «стройный, светлый звук» стиха, тогда как в прозаической «куче» и самый звук этот находит законное место. Иначе говоря, гоголевская проза, во всем отличная по своей структуре от поэзии, послужила прибежищем и жившим в нем от начала поэтическим устремлениям.

Проблемы соотношения поэзии и прозы, занимавшие Гоголя всю жизнь, нашли любопытное истолкование в начертанном им на склоне лет проспекте — «Учебная книга словесности для русского юношества». Придерживаясь, как подобает в такого рода изданиях, традиционной версии, Гоголь тем не менее обнаруживает присущий его субъективным вкусам и интересам подход к вопросу, состоящий, с одной стороны, в резком обособлении поэзии и прозы, с другой — в установлении возможной близости этих крайних полюсов. Последнее, однако, важно отметить, осуществляется не путем стирания стабильных границ между прозой и поэзией, но как бы в их чрезвычайное нарушение, продолжающее подчеркивать полярное расположение исходных начал. Перелагая эту логику на творческий опыт Гоголя, возможно сделать вывод, что его собственная проза, возвышаясь до поэзии, не переставала быть прозой и выступала сразу в двух исключаящих друг друга значениях — поэзии и прозы.

«Есть два языка словесности, две одежды слова, два слишком отличных рода выражений: один слишком возвышенный, весь гармонический, который не только живым, картинным представ гением всякой мысли, самыми чудными сочетаниями звуков усиливает силу выражений и тем живей выдает жизнь всего выражаемого, — род, доступный весьма немногим и сим даже немногим доступный только в минуты глубоко растроганного состояния душевного и гармонического настроения чувств, называемый поэтическим, высшим языком человеческим, или, как называли все народы, языком богов; — и другой, простой, не ищущий слишком живых образов, картинности выражения, ни согласных сочетаний в звуках, предающийся естественному ходу мыслей своих в самом покойном расположении духа, в каком способен находиться всякий, — род прозаический. Он всем доступный, хотя между тем может неприметно возвыситься до поэтического состояния и гармонии, по мере, как доведется к такому растроганному настроению душевному, до которого также может достигнуть всякий человек в душевные, истинные минуты. Само собою разумеется, что как в том роде, так и в этом есть тысячи оттенков и ступеней высших и низших, из которых одни даются в удел только необыкновенным гениям, другие — счастливым талантам и наконец третьи — почти всем сколько-нибудь способным людям. Само собою также разумеется, что иногда тот и другой род врываются в пределы друг друга, и то, что иногда поэзия может снисходить почти до простоты прозаической и проза возвышаться до величья поэтического. Но тем не менее они составляют два отдельные рода человеческой речи. Отдел этот слишком явствен и резок. Слова поэзия и проза произносятся в таком же противоречащем друг другу значении, как слова день и ночь».

В объективной и беспристрастной картине, нарисованной Гоголем, явно всё же сквозит предпочтение, отдаваемое поэзии, «языку богов», рядом с которым проза выносится даже за грань художественной речи и отдается в бесконтрольное пользование всякому человеку. Очевидно, курс словесного искусства во всей полноте и силе совпадал для Гоголя всё еще с развитием поэзии, хотя он сам выводил его на прозаическую дорогу. Поэзия служит у него синонимом изящной словесности и исчерпывает эстетическое ее содержание, а проза в этот высший класс допускается в виде исключений, к которым он причислял и себя, выдвигая в том же труде промежуточное понятие «меньших родов эпопеи», «составляющих как бы середину между романом и эпопеей», куда Гоголь мысленно заносил безусловно и свою поэму «Мертвые Души», которые, «хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим».

В своей теории Гоголь заметно отстает от современного ему литературного этапа, но такое отставание весьма знаменательно и благотворно для собственного его пути, для развития его прозы, измерявшей свое величие каноническими мерками поэзии. В верности этим критериям прозаик Гоголь, положивший начало русской литературе послепушкинской поры, выказывает себя много консервативнее Пушкина, тяготея к системе ценностей прошедшего столетия, когда литературный процесс в России определялся поэзией с ее вершинным выражением в оде.

«Ода есть высочайшее, величественнейшее, полнейшее и стройнейшее из всех поэтических созданий. Ее предметом может послужить только одно высокое... Посему и предмет од или сам источник всего — Бог, или то, что слишком близко высокою чувств своих к Божественному. Нужно слишком быть проникнуту святыней предмета, нужно долго носить в себе самом высокий предмет, сродниться с ним, облагодухаться им самому, — дабы быть в силах произвести оду».

Стоит сопоставить этот пассаж из «Учебной книги словесности» Гоголя с возражением, какое за двадцать лет до того, по сходному поводу «оды» и «восторга», высказал Пушкин Кюхельбекеру, чтобы убедиться, как далеко позади Пушкина отстоят источники гоголевского «восторга», который, как и для Кюхельбекера, покрывал у него понятие вдохновения и постоянно звучал на устах условием и непосредственным проявлением творческого гения.

«Нет; решительно нет: восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно не в силе произвести истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии). Гомер неизмеримо выше Пиндара; ода, не говоря уже об элегии, стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (fantaisie) воображения — гениального знания природы».

Но плана нет в оде и не может быть; единый план «Ада» есть уже плод высокого гения. Какой план в Олимпийских одах Пиндара, какой план в «Водопаде», лучшем произведении Державина?

Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого» (Заметки Пушкина по поводу статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии», 1823—1826 гг).

Устаревшая для Пушкина ода жива и нова для «архаиста» Гоголя. Недаром в качестве учебных примеров оды он называл, наряду с Ломоносовым и Державиным, и любимые им величественные стихи не одического собственно жанра — «Пророк», «Наполеон», «Пастырь», «Клеветникам России» Пушкина, «Пророк» Лермонтова, «Землетрясение» Языкова и т. д. Кажется, он и сам со всем своим прозаическим скарбом не прочь пройти по разряду оды.

Невинные, на взгляд, вкусовые различия имели далеко идущие последствия и свидетельствовали в конечном счете о пропасти, отделявшей Гоголя от Пушкина. Образ Пушкина обладал для него первостепенной значимостью, но более в символическом, нежели непосредственно творческом, наследовании. Пушкинская поэзия, проникнутая духом стройности и легкости, при всей универсальной вместительности, не вмещала те стилистические перегрузки и крайности, те взрывы и переполнения речи, которые привлекали Гоголя более всего. Неслучайно внутреннее спокойствие, бывшее у Пушкина условием прекрасного и связанное с понятием плана, уравновешенной композиции, с точки зрения Гоголя составляет незавидный удел всякого человека, записывающего свои мысли обычным языком «в самом покойном расположении духа», тогда как в спутники гения, творческого горения, он избирает чуждые Пушкину «восторг» и «оду». Пушкинская стихотворная речь, строго говоря, для Гоголя была слишком плавной, ровной, легкой, спокойной, классичной. Он восхищался пушкинскими стихами, но лично ориентировался на другой, более архаичский художественный пласт и поэтому вровень с Пушкиным, а порою и выше его, ценил совершенно иные поэтические образцы.

«Полный звук, ослепительный поэтический образ, мощное, громкое слово, всё исполненное силы и блеска, потрясало его до глубины сердца. Он просто благоговел перед созданиями Пушкина за изящество, глубину и тонкость их поэтического анализа, но также точно с выражением страсти в глазах и голосе, сильно ударяя на некоторые слова, читал и стихи Языкова. ...Также он заставлял и других читать и сам зачитывался в то время Державиным» (П. В. Анненков «Гоголь в Риме летом 1841 года»).

«...Он заметил, что без всякого сомнения первый поэт после Пушкина — Языков, и что он не только не уступает самому Пушкину, но даже превосходит его иногда по силе, громкости и звучности стиха» (И. И. Панаев «Литературные воспоминания»).

Присутствие Языкова в ряду симпатий Гоголя проливает дополнительный свет не только на вкусы его, но и на литературную традицию, к которой он внутренне тяготел и продолжателем которой выступал, по его мнению, в современной поэзии Языков. Более того, Гоголь-художник подпадает определению, какое он сам же высказал по адресу Языкова:

«И уже скорее от Державина, нежели от Пушкина, должен был он засветить светильник свой» («В чем же, наконец, существо русской поэзии...»).

Фигура Державина оказалась на практике для Гоголя более перспективной, чем Пушкин, от которого он отступал назад, в «архаисты», с тем чтобы, перепрыгнув, выйти вперед — в создатели и родоначальники прозы. Пренебрежительно трактуемая Пушкиным и к тому времени давно уже вышедшая в тираж, державинская ода содержала непреходящие уроки языка и стиля, воспринятые Гоголем-прозаиком, который с благодарностью и глубоким вниканием всматривался в опыт великого гиперболиста.

«У него есть что-то еще более исполинское и парящее, нежели у Ломоносова. Недоумевает ум решить, откуда взялся в нем этот гиперболический размах его речи. Остаток ли это нашего сказочного русского богатырства, которое, в виде какого-то темного пророчества, носится до сих пор над нашею землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее, или же это навелось на него отдаленным татарским его происхождением, степями, где бродят бедные останки орд, распаляющие свое воображение рассказами о богатырях в несколько верст вышиною, живущих по тысяче лет на свете, — что бы то ни было, но это свойство в Державине изумительно».

«Иногда Бог вестъ как издалека забирает он слова и выраженья затем именно, чтобы стать ближе к своему предмету. Дико, громадно всё; но где только помогла ему сила вдохновенья, там весь этот громозд служит на то, чтобы неестественною силою оживить предмет, так что кажется, как бы тысячью глазами глядит он. Стоит пробежать его Водопад, где, кажется, как бы целая эпопея слилась в одну стремящуюся оду».

«...Его поэтические образы, не имея полной окончательности пластической, как бы теряются в каком-то духовном очертании и оттого приемлют еще более величия».

«Всё у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина» (Там же).

Гоголевские наблюдения над стилем Державина столь плотно ложатся на образ прозы Гоголя, что, мнится, сама она строилась по выкройкам державинской оды. В особенности принципиальный характер носило произведенное Державиным отважное сцепление самых высоких слов с самыми низкими и простыми, открывавшее простор гоголевским словесным заданиям. В поисках колоссальности, в громозде крупного слога, забиравшего слова отовсюду, из удаленных друг от друга источников, находили удовлетворение его творческие позывы поэта, имеющего дело с прозаической речью в масштабах, еще не известных отечественной словесности. Это был в идеале тот охват языка, который выявлял скрытые в нем запасы энергии, языка, привлекавшего Гоголя в первую очередь крайностями заключенных в нем самородных пластов, подлежащих соединению в художественном слове.

«...Необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковнобиблейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие на-

званья из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, осязаемой непонятливейшего человека, — язык, который сам по себе уже поэт...» (Там же).

Державинская ода, надо думать, служила Гоголю не так образцом для подражания, как, ближе сравнить, — камертоном. Она помогла ему пробудиться к музыке, ждавшей его в языке, настроиться на сопряжение слов и наречий, живущих затаенно в раздельности и дающих в соединении поразительные эффекты самодеятельности языка. Самый язык с их участием обращался в поэта, еще не опробованного в прозе и оттого еще более пылкого и дерзкого в нововведениях. Пользуясь ею, заново сотканной из разъятых источников речью, Гоголь достиг свободы обо всем рассказывать так, как в жизни не говорят, но как, казалось, говорит сама жизнь. Читая Гоголя, мы не расстаемся с ощущением какой-то первозданной стихии языка, которая на нас обваливается, нас потопляет и оглушает, найдя в окружающем мире не темы повествования, не объекты изображения, но полные аналогии — с горами и реками. Гоголь избирает натуру скорее в подруги своему языку, нежели в предмет, подлежащий описанию. Его гиперболы находят соответствие в безмерной мощи природы, а не в относительной точности словесного попадания. Ибо стиль, по Гоголю, в первую очередь есть признак силы.

В таком повороте самые недостатки языка, неправильности грамматики служат на пользу и проходят за достоинства прозы. Она преисполняется свежести еще невозделанной речи. Неуклюжий период, ошибочный падеж, ляпсус, проистекающий из прямого незнания, что так нельзя говорить, неожиданно вносят в слово образ живого кристалла и сообщают целому замашистость и шероховатость, какими располагают лишь подлинники. С Гоголем мы узнаем, что гений не тот, кто пишет хорошо, но тот, кто смеет писать плохо. Мы постигаем истинность слов Гогена о Сезанне: «Нет ничего, что так походило бы на мазню, как шедевр».

Прижизненная критика без конца сопровождала Гоголя припевом о неладах в языке и формально была права. Даже Пушкин, полный доброжелательства к молодому автору, отмечал извиняемые другими достоинствами «неровность и неправильность слога» (отзыв на «Вечера» в «Современнике», 1836 г., № 1). Более придирчивые рецензенты на всяком шагу находили «печальное неустройство фразы и неумение владеть языком», «беспрестанные промахи и ошибки против этимологии и синтаксиса», называли его сочинения «собранием ошибок против логики и грамматики». «Редкая запятая на месте», — удивлялся на «Мертвые Души» Н. Полевой. Наилучшее возражение на эти речи содержала статья о «Мертвых Душах» П. А. Плетнева, за подписью С. Ш. напечатанная в «Современнике» в 1842 г., настолько понравившаяся Гоголю, что он собственноручно ее переписал для себя. Как «образец красноречивого языка и картинного представления предметов» у Гоголя — Плетнев широко цитировал известное описание сада Плюшкина, подчеркнув последнюю фразу, имевшую обобщающий смысл:

«...„Словом, всё было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе; когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубо ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает не скрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности“. Последнюю мысль отметил я с тем намерением, чтобы вы, остановившись на ней, вошли в дух писателя, который мимоходом, но с изумительной отчетливостью, изложил в этих кратких словах всю свою теорию изящного — и тем сам приготовил ответ критикам на все замечания о его вкусе, роде сочинения, слоге, украшениях и даже, как выражаются они, неотделке языка. Его книга точно этот сад. Кому не понравится зрелище, здесь им представленное, это волшебное вместилище свежести, зелени, благоухания, прохлады, дикости и безмолвия, тот, конечно, не поймет ни меня, ни автора».

Пример взят как нельзя более удачно. Стиль Гоголя ищет прямых уподоблений в ландшафте, чтобы удостоверить себя в материально-осязаемом образе. Поэтому сад Плюшкина не столько сад Плюшкина, сколько сад языка Гоголя или образ его прозы. Понятно, всякий абзац у всякого писателя может стать таковым ознаменованием собственного слога. Но у Гоголя оно как бы вынесено над текстом в вещественное свидетельство речи, в некую шапку его изобразительно-картинной манеры, так же как присущей автору склонности объективировать свой внутренний мир в зримом виде природы, человеческих лиц и вещей. Ландшафт, менее других компонентов повествования непосредственно связанный с развитием действия, предоставлял ему широкие возможности чистой демонстрации языка и обращался подчас в застывший, объективированный символ его стиля.

Есть закономерность в том, что старые романисты, знавшие толк в устроении повествовательного пространства, начинали свои творения каким-нибудь второстепенным пейзажем, либо описанием погоды и обстановки. Помимо значения фона, на котором развернутся события, тут действовала потребность создания речевого ландшафта, который предстоит обживать, к которому нужно привыкнуть. Автор таким описанием непроизвольно входил в словесную географию текста. Пейзаж, ни к чему не обязывая, позволял разгуляться и взять необходимый разбег для продолжительного пути. Не сообщая ничего интересного и существенного (кто же принимает всерьез подобные предисловия?), пейзаж в то же время служил хорошо обеспеченным въездом в обширное речевое пространство новонайденного материка, который ведь и в жизни осваивается, начиная с ландшафта и климата, а потом уже заселяется человеческими пришельцами.

У Гоголя этот метод приобретает еще более резкие черты самохарактеристики стиля. Его пейзажи, как правило, несут на себе печать художественной декларации. Автор в них рассказывает не так о действительной жизни, с которой он намерен познакомить читателей, как о собственном к ней подходе и способе изображения. Ландшафт из картины природы обращается в карту стиля, где, как на всякой карте, знаки определения местности проставлены яснее и гуще

естественного рельефа и живописность манеры граничит с чистотой очертания, какую вносит географ в означенные им контуры. В гоголевских ландшафтах чувствуется рука, не только их написавшая, но протягивающая, как паспорт, на владение теми землями, что раскинулись необозримо за предъявленными образцами. Ландшафт — это мандат на принятый к исполнению стиль.

«— Если бы я был художник, я бы изобрел особенного рода пейзаж, — говорил Гоголь Анненкову. — ...Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать!»

В своем словесном творчестве он без конца создавал подобного рода новоизобретенные пейзажи, где сцепленные деревья в том же саду Плюшкина служили наглядным примером причудливо перепутанных слов в его прозаической речи. Но последней было мало самой себя, и она искала всё новых и новых аналогий в природе, в искусстве, заставляя Гоголя жалеть, что он не живописец и не зодчий, способный тот же образ бурно сплетенных деревьев воссоздать в краске и в камне.

Особенный интерес в этой связи представляют суждения Гоголя об архитектуре, которая опять-таки становится материальным выражением его литературного стиля, давая нам лучше почувствовать и осознать, что же это за стиль, владевший душою Гоголя. В статье, вошедшей в состав «Арабесок», — «Об архитектуре нынешнего времени» (1833—1834 гг.) Гоголь пространно излагает свои взгляды на историю зодчества, а также проекты гипотетических сооружений, способные вывести архитектуру из настоящего тупика и упадка, отмеченных потерей чувства величественного и монументального, отсутствием фантазии, дерзкой игрой контрастами и диссонансами, как и излишней, по его мнению, соразмерностью городских ансамблей, чинностью, правильностью и нарочитой приниженностью современных строений. В прошлом его вдохновляют более всего готика и древневосточные формы, в особенности Индия, — эти экзотические и исполинские стили Гоголь мечтает возродить в нынешний мелочный век, опираясь в их толковании на собственные домыслы вперемешку с эстетикой Шеллинга, чье влияние в этой статье сказывается весьма ощутительно. К Шеллингу, в частности, восходят — «темное воспоминание о стволе, ветвях и листьях древесных», «отпечаток, хотя неясный, тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века», уловленные Гоголем в готической архитектуре, как и его намерение совместить в современных постройках готику с индийскими формами. Последние, согласно теории Шеллинга, положили начало европейской готике¹, а оба эти стиля, готический и древнеиндийский, особенно полно и точно воспроизводят схему растения, дерева и целого леса, лежащую в основании искусства архитектуры. Кстати, заглавием своих «Арабесок» Гоголь, вероятно, обязан также эстетике Шеллинга, называвшего арабской индийский архитектурный стиль.

Но интереснее фактических и теоретических сведений Гоголя в области зодчества образный рисунок тех грандиозных построек, которыми он желал бы

¹ «Ответ на вопрос, каким же образом этот исконный индийский стиль распространился впоследствии по Европе, я должен представить историкам» (Фридрих Вильгельм Шеллинг «Философия искусства»).

украсить современные улицы: через них отчетливо проступает лицо его литературного стиля, воссоздающего себя в смелой архитектурной проекции. Гоголя привлекают памятники, «ужасные своею огромностью, перед которыми мысль немеет от изумления», созданные «одним только воображением», поражающие совмещением резких противоположностей. Диспропорция, контраст, пестрота, теснота, расточительность, расчлененность, неровность вводятся как условия истинно колоссального здания, напоминающего излюбленные его картины с перепутанными деревьями.

«Но если, — фантазирует Гоголь, — целые этажи повиснут, если перекинутся смелые арки, если целые массы вместо тяжелых колонн очутятся на сквозных чугунных подпорах, если дом обвесится снизу доверху балконами с узорными чугунными перилами, и от них висящие чугунные украшения, в тысячах разнообразных видов, облекут его своею легкою сетью, и он будет глядеть сквозь них, как сквозь прозрачный вуаль, когда эти чугунные сквозные украшения, обвитые около круглой, прекрасной башни, полетят вместе с нею в небо, — какую легкость, какую эстетическую воздушность приобретут тогда дома наши!»

Таков один из архитектурных проектов Гоголя, одно из выражений его конструктивного принципа, который всегда осуществляется через несоразмерность и переполнение стиля. Но не такова ли, в принципе, также его фраза, похожая на дикорастущий тропический лес, на водопад Державина («Алмазна сыплется гора...»), на вулканическое извержение стиля (так приглянувшееся ему в «Последнем дне Помпеи» Брюллова), фраза, унизанная балконами и перилами придаточных и вводных отростков, удаляющихся то и дело от основного ствола, дробящаяся, глядящая на нас сквозь решетку неисследимых своих ручейков, завитков, подвесок, фиоритур, громоздкая и одухотворенная разом, непропорционально разросшаяся, сверкающая изломами и поворотами слога, держащая на воздухе, на вытянутых руках, весь свет и рушащаяся тут же с размаху умопомрачающим обвалом, каскадом, светопреставлением речи, разбрасывая по сторонам свои вездесущие усики, свои диковинные, бесчисленные бутоны и бутлады?..

Сколь бы ни были фантастичны архитектурные гиперболы Гоголя, сквозь них отлично просматривается преобладающий в его эстетических умозрениях и в творческой практике стиль — барокко. Оно не названо, понятно, оно затемнено выдумками индийских, невиданных пагод, модными вздохами по готическим шпилям, и всё же оно достаточно точно угадывается в стилистических устремлениях Гоголя, направленных прежде всего на то, чтобы взорвать и расчленить ровную поверхность стены или речи, придать архитектуре и языку резко означенный рельеф, нарушить классическую симметрию путем внезапных ракурсов, используя новоизобретенные формы с максимальным нажимом на всякого рода объемы, изгибы и повороты, на перебивку перспективы и плана — «сколько прямая линия может ломаться и изменять направление, сколько кривая выгибаться». Барочные вкусы Гоголя буквально кричат о себе в его строительных рекомендациях и сетованиях на современную стену:

«Напрасно ищет взгляд, чтобы одна из этих беспрерывных стен, в каком-нибудь месте, вдруг возросла и выбросилась на воздух смелым переломленным сводом или изверглась какою-нибудь башней-гигантом».

«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».

«Нужно толпе домов придать игру, чтобы она, если можно так выразиться, заиграла резкостями, чтобы она вдруг врезалась в память и преследовала бы воображение».

«...Где положение земли гладко совершенно, где природа спит, там должно работать искусство во всей силе. Оно должно пропестреть, если можно сказать, изрыть, скрыть равнину, оживить мертвенность гладкой пустыни».

Обладай я достаточными познаниями и систематическим умом ученого историка или теоретика искусства, мне бы не составило большого труда, заручась такими уликами, вывести Гоголя целиком из понятия барокко, куда он укладывается полнее, нежели в несравненно более жесткую и менее внятную схему «реализма» или «романтизма». Я бы показал тогда, что прославленная живописность Гоголя, столь разительная рядом с острым, линейным рисунком Пушкина, есть производное этого экспансивного, неуравновешенного и несколько нелепого стиля, искавшего в период своего господства в Европе стереть границы между искусствами и выплеснуть их в синтезе поэзии и живописи, музыки и архитектуры, заложив мимоходом здание европейской оперы и балета, столь в свою очередь близких гоголевским творениям, что последние нередко сами просятся на оперную сцену и содержат готовые к такому переходу театральные декорации, арии, позы, хореографические группы и костюмы. Я бы проследил всё великолепие резца и кисти, пленявшее Гоголя в Риме, все его чувственные восторги, вьющиеся над бурными кровлями города, по уютным его и завинченным переулкам, у заманчивых колоннад, у отягощенных лепниной и блестящих золотом плафонов (держишься за кисть!), вокруг купола, возносящего в небо властную свою круглоту, мешая идею небесного универсума в абстракцию женских прелестей, воспетую в метафизическом сокрушении духа, эту дуру, улитку, раковину, оживленную в мечтательном мраморе альбанки Аннунциаты, чтобы найти в итоге путешествия по Италии родину барокко, которую Гоголь единственно и воспринял в этой чудной стране, и угадал сердцем, и откликнулся ответно в многофигурных руладах. Если ехать дальше, то уже в Малороссии, вероятно, можно было бы разыскать те пышнотелые, барочные формы, что усыновили и воспитали Гоголя, занесенные, возможно, давно, из ясно-вельможной Польши, с ее гордой мишурой, с деревянными выкрутасами сладострастных ее алтарей, сообщавшими перенятым с Запада модам общеславянскую нашу воздушную одутловатость и изящную тяжеловесность в дальнейшее подтверждение стиля, несколько приторного, расплывшегося, но исполненного горячего пафоса и ученого красноречия, который обошел Европу и через ту же Украину и Польшу вторгся на Русь за полтора века до Гоголя, с фокусами Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича, чтобы затем разрастись крупными

виноградными гроздьями, под неточным и собирательным именем «классицизма», по Северной Пальмире, найдя утешение в престарелой воркотне Державина и дав запоздалый отпрыск в подвиге захватившего на имперский Север хохла. Во всяком случае, доколе классицизм в истинном смысле (а иные честолюбцы полагают, что и сам Ренессанс) нашел достойного восприемника на российской почве только в Пушкине, почему бы Гоголю тоже не отвесить Европе запоздавший за нашей татарской отсталостью поклон в виде позднего, густорусского барокко? Все черты и слагаемые этого капризного стиля, процветавшего на европейской выставке в XVI и XVII столетиях, у Гоголя налицо — обратимся ли мы к его излюбленным глубинным композициям, вносящим беспокойство и порох в самые застойные формы, затягивающим зрителя в свои разверстые пасти и низвергающим ответно чудовищные водопады вещей; примем ли мы во внимание исконные для барокко и свойственные Гоголю сочетания нарочитой темноты, затрудненности языка с логическими конструкциями и риторическим рационализмом, чувственности, впадающей в грубость, с умозрительной отвлеченностью в поисках общих формул и тяжеловесных систем, уясняющих методами неосхоластики все загадки и тайны новонайденного мироздания; коснемся ли мы, наконец, барочной склонности к удивительному и неожиданному в жизни, колоссальному и микроскопическому, к дерзким смешениям высокого с низким и смешного с минорным, или в роли социологов попробуем рассмотреть в барокко героическую оборону уже захваченных разумом и просвещением староотеческих рубежей, сошлемся на контрреформацию, контрреволюцию, — Гоголь опять тут как тут со своей неуклюжей фрондой прогрессу и атеизму...

Однако ни в чем, пожалуй, приверженность Гоголя к барокко так плодотворно не проявлялась, как в тенденции использовать прозу в качестве пространственной формы. Его речь состязается с природным ландшафтом и архитектурным ансамблем по части физической протяженности и располагает к колоссальной застройке и перегрузке. Образ пространства у Гоголя совпадает с образом прозы, несущей, как земля на своих плечах, народы и государства и сопрягающей столь удаленные планы и точки существования, что сама вселенная, мнится, вместилась в ее берега, то приближенные к зрителю пористой подошвой вещей, то разомкнутые во все стороны и теряющиеся в безмерности. Стремление Гоголя во что бы то ни стало взрыть равнину речи, путем ли обнаружения какой-то новой подробности, подчас случайной и совершенно необязательной, посредством ли собственно интонационной диверсии, разобщающей фразу на внеочередные отсеки, продиктовано заботами объема, количественной вместительности, достигаемой благодаря сверхординарной пересеченности и складчатости его языка. Ему мало больших и сложных периодов. Он ищет еще изнутри расширить базу речи, и роет подкопы, и устраивает заторы, увеличивает тесноту и извилистость словесного скопления, отчего образуются трещины, вздутия, наросты, фраза пучится, дыбится и уходит в себя, вгрызаясь глубже в собственное тело, ради получения дополнительного плацкарта, необходимого для перевозки багажа, который сам по себе не так важен автору, как приготовленная его изобретательными руками повозка и упаковка. Фраза для

Гоголя это тара, и он соревнуется с собою на предмет ее грузоподъемности, предлагая нашему вниманию разнообразные способы увязки и укладки, поражающие размерами непредусмотренного заранее и открывающегося внезапно, по ходу их демонстрации, внутриречевого пространства.

В этом назначении особенно ему подошли раздвижные композиции, заключающие громадный запас неучтенной и годной к заселению площади. В них, чаще всего под предлогом движения путешественника, фронтальный обзор периодически нарушается, приоткрывая кулисы заднего плана, также постоянно меняющегося и распахивающего новые окна в новые резервуары ландшафта. Декорация представляет собою как бы множество поочередно выдвигающихся ящичков, набитых жизненным сором и снабженных в свой черед всевозможными перегородками, полочками и тайничками. С подобного рода композицией, весьма распространенной у Гоголя, мы встречаемся, в частности, в описании плюшкинского сада, причем барочная форма ее усугубляется подчерпнутыми, очевидно, в Италии живописными кадрами в стиле архитектуры барокко. Природа у Гоголя вообще по временам выступает в роли архитектора, чья фантазия вносит в ландшафт черты нарочитой декоративности. Важнее, однако, внешних эффектов в виде купола или колонны взять в расчет сам состав этого барочного сада, построенного из раздвижных декораций со множеством, подчас недоступных глазу, но специально придуманных автором, просветов и углублений, обращающих сад в секретер с массой запасных отделений и придающих описанию утрированную рельефность. Речь Гоголя дуплиста, как упомянутая здесь ива, и оттого она, эта речь, не только живописна, но, как говорили в старину, уписиста, то есть вместительна.

«Из-за хлебных кладей и ветхих крыш возносились и мелькали на чистом воздухе то справа, то слева, по мере того, как бричка делала повороты, две сельские церкви, одна возле другой — опустевшая деревянная и каменная, с желтенькими стенами, испятнанная, истрескавшаяся. Частями стал выказываться господский дом и, наконец, глянул весь в том месте, где цепь изб прервалась, и на место их остался пузырь огород или капустаник, обнесенный низкою, местами изломанною городьбою...»

Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными, трепетолестными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна; косой, остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал, наконец, вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других дерев или же висел на воздухе, за-

вязавши кольцами свои тонкие, цепкие крючья, легко колеблемые воздухом¹. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвященное между ними углубление, зиявшее как темная пасть; оно было всё окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листы, под один из которых забравшись, Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороны гнезда на трепетные свои вершины...»

По-видимому, и сам автор придавал своему саду не совсем обыденный смысл очередного описания природы, но проникал в нем некий символический аспект, касающийся его художественного подхода и слога, а возможно, и всей разворачивающейся в его уме мирообъемлющей панорамы «Мертвых Душ»². По свидетельству Анненкова, Гоголь читал описание сада с особенным подъемом, наподобие, можно догадываться, гордого пророчества о собственных творческих замыслах, обозначенных в предварительном очерке, как в архитектурном проекте:

«Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художественную естественность, как в этом месте. Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится в эту минуту перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом» («Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года»).

«Мертвые Души» проникнуты сознанием колоссальности сооружения, которое только-только еще начинает возводиться в написанных главах поэмы, но уже властно заявляет о себе и приковывает авторскую мысль, то намеренно затененное непрезентабельною обстановкой, которая покамест, до срока, подлежит обзору, то внезапно, словно из-за какого-то поворота, взмывающее ввысь перед изумленными очами наблюдателя, чтобы тотчас снова исчезнуть за громоздом житейского мусора, городимого как бы нарочно, в предвестие и в удаление всей монументальной постройки, которая полностью откроется где-то

¹ Как похож этот рисунок на предложенный Гоголем проект фантастического здания, увитого снизу доверху чугунными гирляндами.

² Не исключено, что на картину запущенного сада Плюшкина натолкнуло Гоголя чтение Матюрена, у которого мелькает идея, чрезвычайно близкая концепции и символике поэмы Гоголя, имевшего и некоторые другие точки соприкосновения с автором «Мельмота Скитальца». Во всяком случае, Матюрен декларировал в открытую то, что Гоголь представил скрытно-картинным образом:

«Перед глазами Мельмота, облокотившегося на полуразвалившееся окно, потрясемое каждым порывом ветра, расстилалась самая печальная картина: — сад скупого. Развалившиеся стены, заросшая травой аллея, переломанные и иссохшие деревья, крапива и репейник, заменившие цветы, всё это, казалось, было зеленью кладбища или садом мертвецов» (Матюрень «Мельмот Скиталец», СПб., 1833, ч. 1).

Гоголевский сад, однако, будучи садом мертвецов, неизмеримо богаче значениями и оттенками и в согласии с духом поэмы самую смерть обращает в царство жизненного избытка. Поэтому, вероятно, ему отводится столь почетное место и какая-то державная роль в композиции «Мертвых Душ».

впереди. Авторские обещания на эту тему, рассеянные по тексту, возбуждали недоумение читателей и критики явной непропорциональностью заявок по сравнению с наличным материалом, за которым, неизвестно каким образом, вдруг последует что-то великое и головокружительное. У Белинского, например, подобные забегания вперед порождали настолько серьезные сомнения в авторской состоятельности, что он советовал читателям попросту пропускать эти лирические пассажи, не меняющие, как ему казалось, по существу ничего в содержании поэмы¹.

Стремление Гоголя придать поэме абрис чего-то неизмеримо большего, чем она сама по себе, на сегодняшний день, содержит, питалось надеждой, что в последующем продолжении, во втором и третьем томах, автор оправдает достойным образом свои таинственные обещания. Но в том, как он, не дожидаясь часа, предуведомлял об этом и вводил, вопреки очевидности, как бы другое дыхание в рассказ о похождениях Чичикова, резко меняя тональность речи и словно маня присутствием монументального плана, который едва выказывает себя, но полон уже самонадеянной веры в свое ближайшее осуществление, заключался и определенный расчет, позволивший «Мертвым Душам» взять разгон на «поэму» и, заручившись ее величиим, вылиться в тот апофеоз прозы, каким они прозвучали в своей незавершенной и в то же время уже достаточно ощутимой по мощности заезда проекции.

По мысли Гоголя, первый том это всего лишь вступление в поэму, но оттого, что впереди ему маячит поэма во всей ее силе и шири, само вступление перенимает черты своего грядущего облика и одновременно, по своему вступительному достоинству, по контрасту с тем, во что она собирается вырасти, обретает смелость реализовать наличный материал во всем его непрезентабельном образе и объеме. Итак, «поэма» кладет печать не только на «поэтичность» или «лиризм» «Мертвых Душ», но на весь их образный строй, допуская им, будучи выше себя, быть самими собою и осуществиться в заведомо сниженном, прозаическом виде. Рекомендации Белинского попросту игнорировать напыщенные тирады автора, не вяжущиеся с объективной картиной, лишали «Мертвые Души» крыльев и прав и на самую эту картину. Лишь располагая потенцией на что-то грандиозное в дальнейшем своем построении, они набирались ре-

¹ «К счастью, число таких лирических мест незначительно в отношении ко всему роману, и их можно пропускать при чтении, ничего не теряя от наслаждения, доставляемого самим романом» («Современник», 1847, № 1).

У Белинского, надо заметить, при крайне восторженной оценке «Мертвых Душ», которые безмерно выше всего, что создал Гоголь, и составляют эпоху в русской литературе, не было твердости и постоянства в их истолковании. Считая величайшей заслугой поэмы Гоголя осязаемо проступающую повсюду «субъективность», отчего и название «поэма» имеет нешуточный, далеко идущий, хотя и не вполне еще ясный, смысл («Отечественные записки», 1842, № 7), Белинский вскоре присоединился к распространенному мнению, что такое название, как и всё содержание поэмы, носит юмористический характер («Отечественные записки», 1842, № 11). По мере прояснения идеалов Гоголя и его славянофильского круга, гоголевская «субъективность» начинает раздражать и тяготить Белинского, и он отдает предпочтение объективной картине действительности, склоняясь, в общем, к трактовке, от которой вначале так решительно отмежевался:

«Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые Души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру» («Отечественные записки», 1842, № 7).

шимости так долго и нудно влачиться по жизненной пыли, подготавливая эффект торжественного въезда в поэму.

Уяснить эту композицию должна помочь аналогия, опять-таки архитектурного рода, к которой прибегает Гоголь в одиннадцатой главе:

«С нашей стороны, если, точно, падет обвинение за бледность и невзрачность лиц и характеров, скажем только, что никогда вначале не видно всего широкого течения и объема дела. Въезд в какой бы то ни было город, хоть далее в столицу, всегда как-то бледен; сначала всё серо и однообразно: тянутся бесконечные заводы да фабрики, закопченные дымом, а потом уже выглянут углы шестиэтажных домов, магазины, вывески, громадные перспективы улиц, все в колокольнях, колоннах, статуях, башнях, с городским блеском, шумом и громом, и всем, что на диво произвела рука и мысль человека. Как произвелись первые покупки, читатель уже видел; как пойдет дело далее, какие будут удачи и неудачи герою, как придется разрешить и преодолеть ему более трудные препятствия, как предстанут колоссальные образы, как двинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт, и вся она примет величавое лирическое течение, то увидит потом».

Необоснованные расчеты!.. Но как выигрывает на них книга, уже впуская в себя, не считаясь с фактами, и те рычаги, и величавое течение, раздавшаяся вширь и ввысь! Концы с концами не сходятся и повисают в воздухе, как бы теряясь в бескрайности означенной автором, неисполнимой задачи. Мы еще не въехали в многообещающий город, мы еще тянемся по бесконечному предмету, а он уже посылает высокую весть о себе мелькнувшей из-за угла колокольней, возносящейся под облака башней, хотя до них далеко, хотя до них мы никогда не доедем и, значит, имеем время внимательно и замедленно рассматривать в ожидании города его загаженные окраины. Ощущение грандиозности, какое оставляет создание Гоголя в целом, немало обязано несбыточным авторским обещаниям и незавершенности первого тома. Том, кажется, слишком велик, чтобы мы смогли охватить его глазом, а площадка, предоставленная нам как место обзора, слишком тесна и так завалена всяким хламом, что нельзя не испытывать головокружения, когда, стоя на ней, пытаешься обнять громаду, придвинутую вплотную и не имеющую ни конца, ни границы. Здесь действует эффект несоразмерности, которому Гоголь всегда был предан, а здесь использовал более поневоле, чем сознательно того добивался, — не кончив «Мертвые Души», но раскинув их в ошибочной, самонадеянной перспективе дальнейшего беспредельного и колоссального разрастания. Повинуясь ей, они и растут в наших глазах. Происходит как будто то, о чем Гоголь уведомлял в ранней своей статье, критикуя современную архитектуру:

«Самое вредное направление архитектуре внушила мысль о соразмерности, — не о той соразмерности, которая должна быть в строении в отношении к нему самому, но просто о соразмерности в отношении к окружающим его зданиям. Это всё равно, если бы гений стал удерживаться от оригинального и необыкновенного, потому только, что перед ним будут слишком уж низки и ничтожны обыкновенные люди. Эта соразмерность состояла еще в том, чтобы строение, как бы велико ни было в своем объеме, но непременно чтобы казалось малым. Его стали уединять и по-

мещать на той 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...

Нет, не таков закон великого: строение должно неизмеримо возвышаться почти над головою зрителя, чтобы он стал, пораженный внезапным удивлением, едва будучи в состоянии окинуть глазами его вершину. И потому строение всегда лучше, если стоит на тесной площади. К нему может идти улица, показывающая его в перспективе, издали, но оно должно иметь поражающее величие вблизи. Чтобы дорога проходила мимо его! Чтобы кареты гремели у самого его подножия! Чтобы люди лепились под ним и своею малостью увеличивали его величие!»

Следуя благому решению, Гоголь в «Мертвых Душах» не стал приравнивать размеры сочинения к Чичикову и Коробочке, среди которых оно возвышалось, но, не расчищая площади, рядом с жалким скарбом принялся возносить величественные глаголы в честь колоссальности здания, какое мы скоро узрим. И мы узрели — обрушенную в бездну и в небо, с разорванными контурами, поэму. От нее хочется отойти подальше, чтобы соразмерить масштаб и понять, что за куча на нас навалилась, но она не пускает, она давит и высится неизмеримо почти над головою. Нет, ее не назовешь совершенным творением, она скорее пугает разящей несообразностью замысла и исполнения, формы и содержания, неравноценной обработкой частей, одни из коих грешат растянутостью, другие скомканностью, третьи лоскутностью, — словом, всем тем, что помневший Гоголь позднее поставил себе в упрек как противоречащие законам искусства и творческой науки небрежности. Но ими, недостатками своими, поэма Гоголя лишь увеличивает свое величие и внушает благоговейный трепет и страх явным несоблюдением меры. К ней применимо округлое рассуждение Делакруа о диспропорции в искусстве как средстве создания грандиозного образа. В своем «Дневнике» тот делится мыслями, в которых укрепило его на прогулке раскидистое дерево, производящее вблизи впечатление примерно такое же, какого добивался Гоголь от архитектурных сооружений и какое оказывает на нас его несоразмеримая поэма.

«Впечатление, производимое статуями Микель-Анджело, обусловлено в известной мере непропорциональностью или незаконченностью некоторых частей, чем усиливается значение частей законченных.

...Эскиз картины или незаконченный памятник, подобно руинам и вообще подобно всякому созданию человеческого воображения, которому не хватает некоторых частей, должен сильнее действовать на душу, так как воображение зрителя прибавляет кое-что от себя к тому впечатлению, которое вызывается незаконченным произведением. К этому надо добавить, что совершенные творения таких гениев, как, например, Расин или Моцарт, на первый взгляд не производят столь сильного впечатления, как создания гениев, несвободные от ошибок и небрежностей; в их произведениях выдающиеся стороны выступают тем ярче, что наряду с ними имеются смазанные или вовсе плохие места.

Вблизи этого прекрасного дерева с гармоническими пропорциями я нахожу новое подтверждение этим мыслям. На расстоянии, необходимом для обозрения всех его частей, величина его кажется обычной. Но когда я нахожусь под его ветвями, впечатление совершенно меняется: видя вблизи только ствол и начало его толстых сучьев, расстилающихся над моей головой, подобно бесконечным рукам лесного гиганта, я поражен величиной его деталей, словом, он мне кажется огромным и даже внушает страх своей грандиозностью. Не является ли диспропорция одним из условий сильного впечатления? Если, с одной стороны, Моцарт, Чимароза, Расин поражают в меньшей мере благодаря удивительной стройности своих произведений, то не обязаны ли Шекспир, Микель-Анджело, Бетховен своим воздействием отчасти противоположной причине? Я, по крайней мере, так думаю.

Античное искусство никогда не поражает, никогда не действует показом огромного или преувеличенного. С этими великолепными творениями чувствуешь себя непринужденно; только размышление придает им величие и поднимает их на несравненную высоту. Микель-Анджело изумляет и наполняет душу смятением, которое является одной из форм восхищения. Но вслед за этим начинаешь замечать досадные несообразности, являющиеся плодом чересчур торопливой работы...»

Неуравновешенная и открытая композиция «Мертвых Душ» имеет широкие допуски и не только кажется огромной, а на самом деле вмещает чрезвычайно много всего, она растяжима, аморфна и в принципе способна к свободному как бы, раскованному существованию, наращивая дальше и больше объем материала, который не в силах выдержать более стройные формы. Суровый закон художественного ограничения и четкого распределения частей над нею не властен. Удвойте, если угодно, число помещиков, с которыми встречается Чичиков, пополните мысленно багаж его дорожных впечатлений, умножьте без счета детали в сонме, который здесь собран, и вы увидите, что это не повредит творению Гоголя настолько, чтобы разрушить его структуру, как если бы та пробавлялась правилом, что лишний запас карман не тянет. Причина, очевидно, не в том, что «Мертвые Души» представляют собою какую-то бесформенную гору, которая всё вынесет (хотя ощущения горы и бесформенности не лишены их громоздкие образы), но в том, как (с установкой на безграничность и колоссальность охвата) эти горы повернуты — приближены предельно к зрителю и удалены предельно, как дуб-гигант, что поверг в изумление Делакруа, когда тот к нему подошел вплотную, дуб, в котором число и порядок ветвей не так существенны, как общий, из-под ног в поднебесье, наводящий ужас ракурс. Объем пространства, который таким образом выхватывается разом, громаден, горизонт разомкнут, земля вздымается, и небо валится на нас, мы находимся не перед картиной, но посреди нее и под ней, втянутые смерчем вещей в воронку коловорота.

Уже непосредственно примыкающий к зрителю план создает впечатление громада, потопа, и в своей микроскопической разделке чудовищен, гиперболичен. Представленные со вниманием ко всякому ничтожному пятнышку, пейзажи и натюрморты Гоголя являют собою подобие циклопических сооружений, пускай строительным материалом служит мельчайший житейский дре-

безг. Ибо над пафосом мелочей довлеет пафос количеств, объемов, запасов, и сами мелочи, крупно увиденные, обращаются в архитектуру, также руководимую духом грандиозного созидания. В подобных описаниях Гоголь, надо думать, использовал еще один смелый архитектурный проект, сочиненный им в борьбе с гладкостенной равниной и приниженностью современных строений. А именно, в статье «Об архитектуре нынешнего времени», помимо готических, индийских и прочих древностей, Гоголь предлагает взять в образец нового архитектурного стиля мелкие безделушки, представив их в увеличенном виде:

«...Рассмотрите их, хотя в микроскоп, если так они не останавливают вашего внимания... Разве мы не можем эту раздробленную мелочь искусства превратить в великое?»

Весьма проблематичная с точки зрения задач и возможностей зодчества, эта идея нашла полезное применение в собственной прозе Гоголя. Его мелочность не что иное, как поиски колоссального стиля, создание преувеличенных и фантастических ансамблей путем нагнетания и укрупненно-замедленного рассмотрения всякого рода подробностей обстановки, заведомо незначительных и не привлекающих внимания. На дотошный буквализм в этих картинах Гоголь подвигнут не простосердечным намерением описать действительность, как она есть и какую мы ее видим обычно, но исконной своей писательской алчностью к невиданному и необычному. Как дети в куче мусора находят золотосный источник, страну чудес и богатства, так Гоголь для себя отыскал эльдорадо в захламленности углов, в запакощенности вещей. Под его увеличительным стеклом мельчайшие изъяны и сами вещи образуют до крайности пересеченную зону; любая прореха смотрит интересной пещерой, жалкая трещинка может рассестся оползнем; путешествуя по этим свалкам гигантских крапинок, заусенцев, оплесневений и выщербленностей, мы как будто существуем на уровне лилипутов, и открывшийся нам микромир громоздится дикообразной растительностью неизвестного континента, исследование которого требует места и времени.

Тут-то Гоголь и отводит душу, роя катакомбы, снаряжая обозы, исчисляя с особой заботой всю замысловатую посуду и тару, в которой содержат припас («бочки, пересеки, ушаты, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкальники, куда бабы кладут свои мочки и прочий дрязг, коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки...»), баррикадируя движение сюжета и речи перечнями вещей и примет, обыгрывая эти препятствия и неровности почвы и подолгу задерживаясь на труднопроходимом пути. Есть что-то одержимое в том кропотливом, муравьином терпении, с каким перебирает Гоголь и разнообразно транспонирует эту ветошь и бренность, не считаясь с реальностью человеческого глаза и разума, которые отказываются фиксировать столь мельчайшие и множественные подробности¹. Это переход на какое-

¹ Он настолько не считается с законами расстояния, зрительной памяти и остроты, что по ходу изложения произвольно меняет масштаб и подробно демонстрирует то, что физически немислимо углядеть или осознать. Ему ничего не стоит, допустим, в «Тарасе Бульбе» запечатлеть физиономию скачущего на горизонте татарина, о котором сказано перед этим, что его заметили в виде маленькой

то молекулярное строение мира и языка, отвечающее в то же время гоголевским монументальным заданиям.

В итоге подобного погружения в мельчайшую пыль жизни вещи ведут двойную игру и контрастно совмещают понятия мизерного и громадного, тривиального и эксцентрического. Проходя между ними и всматриваясь в этот странный паноптикум элементарного бытия, невольно ждешь чего-то и напряженно вопрошаешь о смысле существования в самом первичном значении этого слова — материальной данности мира, его физического присутствия, глубоко-комысленно молчаливого под испытующим взором художника, вперившимся в низкопробную корку материи, как в некую тюремную стену. «Сезам, откройся!» Но отворяются только двери, щели, прорехи, ведущие к новым поверхностям и прорехам; раздробленная масса растет и не трогается; напряженное безмолвие мертвого моря вещей ничем не нарушено; переползая с предмета на предмет, постепенно обывкаешь, приноравливаешься к ландшафту, смутно догадываясь, что так, вероятно, и надо и этот дом предназначен для обживания и имеет порядок и стиль, несмотря на дикую, с первого шага, неразбериху, что рухлядь собрана архитектурно, продуманно, и в ее пространственном контексте, чтобы не заблудиться, следует передохнуть, осмотреться, а можно осесть здесь навек, расплодиться, обстроиться, развести огород, написать роман ни о чем, о прозе, предоставленной нам в заселение и прохождение жизни без какой-либо мысли и цели, разве только с тем, чтобы кто-то, настойчивый, упершись в стену материи, долбил и добивался ответа на безответный вопрос: зачем этот стул, и к чему эта пыль, эта речь или ветошь?..

«Он вступил в темные широкие сени, от которых подуло холодом, как из погребка. Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходящим из-под широкой щели, находившейся внизу двери. (Какая нелепая и безграмотная фраза, но как «из-под нее» мы пролезаем в дверь, чтобы уже не выйти!) Отворивши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком. Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромодили всю мебель. На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину. Тут же стоял прислоненный боком к стене шкаф с старинным серебром, графинчиками и китайским фарфором. На бюро (углубляемся), выложенном перламутровой мозаикой (еще углубляемся), которая местами уже выпала и (входим дальше) оставила после себя желтенькие желобки (еще и еще дальше), наполненные клеем, лежало множество всякой всячины (на таком испещренном бюро много чего поместится): куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон (для переключки с яичком), весь высохший, ростом не более

чернеющей точки (как если бы автор глянул вдруг в подзорную трубу): «Маленькая головка с усами наставила издали прямо на них узенькие глаза свои, понюхала воздух, как гончая собака, и, как серна, пропала, увидевши, что казаков было тринадцать человек».

Через подобного рода нарушения перспективы и ничем не мотивированную смену места и плана обзора и достигается у Гоголя входение в вещественное и речевое пространство, чреватое уводящими вглубь и выпирающими фигурками, источенное множеством нор, траншей и лазеек.

лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами (успел-таки пересчитать!), накрытая письмом (значит, под письмом углядел трех мух!), кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера (ну и счетовод этот Чичиков!), запачканные чернилами, высохшие как в чахотке (перья тогда были гусиные), зубочистка, совершенно пожелтевшая, которую хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов. (А вот и французы — живопись вписывается в общую кучу или нашествие вещей.)

По стенам навешано было весьма тесно и бестолково несколько картин (между прочим, не так уж бестолково — куча кучей, но Гоголь довольно логичен и упорядочен в организации своего беспорядка в духе барочной композиции с ее неустойчивым равновесием форм, мысля предметы живописными группами, переключкою объемов и пятен), длинный пожелтевший (как зубочистка, которой ковыряли до нашествия французов) гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах (разумеется, французы) и тонущими конями (еще бы не потонуть в таком море!), без стекла, вставленный (кто это вставленный? — ах, да, гравюр!) в раму красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам. В ряд с ними занимала полстены огромная почерневшая картина, писанная масляными красками (а эта зачем еще? — наверное, классический натюрморт, по образцу и по контрасту с которым строится собственный, гоголевский), изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку (а почему она так висит, мы сейчас увидим). С середины потолка висела люстра в холстинном мешке, от пыли сделавшаяся похожей на шелковый кокон, в котором сидит червяк (у Гоголя непременно в одном сидит другое). В углу комнаты была навалена на полу куча того, что поглубже и что недостойно лежать на столах. Что именно находилось в куче, решить было трудно (устал перечислять вещи и перешел на кучное описание), ибо пыли на ней было в таком изобилии, что руки всякого касавшегося становились похожими на перчатки (тоже кокон); заметнее прочего высовывался оттуда отломленный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога (земля, самый низ земли). Никак бы нельзя было сказать, что в комнате сей обитало живое существо (но оно сейчас и покажется, из этой пыли, из кокона матери и — червяк-человек), если не возвещал его пребыванье старый, поношенный колпак, лежавший на столе». (После чего, естественно, и появляется хозяин-колпак, Плюшкин.)

Не дивно ли, что все главные герои «Мертвых Душ», включая Плюшкина, Ноздрева, Манилова, Коробочку и Собакевича, — приобретатели и накопители. Это какая-то общеродовая черта персонажей Гоголя, объединяющая, унифицирующая, сопряженная с намерением автора представить в поэме различные формы и стадии накопления вещей. Кто салом, пенькой и птичьим пером набивает закрома, кто ту же потребность возмещает породистыми собаками и курительными трубками, кто за отсутствием хозяйственной хватки и разорением имения пробавляется домашним запасом табака и табачной золы, возводя из выпущенной в трубу материи затейливые горки на подоконнике. Так или иначе, описания запасов и складов составляют ядро изображаемых в поэме ха-

ракторов. И посреди всех накопителей проходит искусительный путь хапуга, обративший приобретательство в подвиг, скупщик мертвых душ — Чичиков.

Страшные идеалы накопления, представленные в «Мертвых Душах», с нравственной и хозяйственной стороны возбуждают в Гоголе двойственные чувства отталкивания и признания; в качестве же художника он находит в них безусловную, близкую его творческой наклонности аналогию, отчего многообразие человеческих типов в поэме вылилось в вариации единого типа и стимула — накопителя. Не сами лица, до конца отрицательные, но их вещевые заместители вызывают любование автора, создавая как бы реальную базу и эти характеры, и всю композицию книги строить по подобию склада, наполненного всевозможным добром. Сама идея колоссальности здания и несоразмерности его построения, изобилие включенного в работу материала и языка толкнули Гоголя выйти в негласной роли стяжателя и воспользоваться приватно руками обличаемых персонажей. В таком аспекте не столь существенно, что они и как накапливают, будучи дурными или рачительными хозяевами. Важно, что в их бережливости и мотовстве, практической сметке и лени скрывается более общая и главная, авторская жадность до всякого куска и товара. Пускай завтра картежник Ноздрев снова всё спустит до нитки, сегодня его покупки идут на потребу поэмы, даруя автору лишний случай продемонстрировать список вещей:

«Если ему на ярмарке посчастливилось напасть на простака и обыграть его, он накупал кучу всего, что прежде попадалось ему на глаза в лавках; хомутов, курительных свечек, платков для няньки, жеребца, изюму, крупичатой муки, табаку, пистолетов, селедок, картин, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду — насколько хватало денег».

Язык круглых сумм и торговых оборотов, коммерческих преискурантов и описей дорог и внятен Гоголю. Ибо художественная речь для него это тоже первым долгом накопление слов, человек — накопление черточек и вещей подходящего образца и разряда. Творчество Гоголя, движимое ненасытным духовным голодом созидания, реализуется внешне в повсеместном материальном стяжательстве. В этом смысле допустимо признать известное родство Гоголя с его героями. Он не смешную страстишку юности к приобретению чернильниц и вазочек запечатлел в накопительстве Чичикова, но более глубинные свои, писательские страсти и корни — сизифово упорство в той же работе над «Мертвыми Душами», бесконечную жажду приумножения вещественного богатства в литературном образовании. В этом отношении «Мертвые Души» можно смело назвать поэмой Гоголя о собственном опыте, о художественной его жадности и мании приобретательства. Скупость Плюшкина в таком повороте тоже лишь повод для подбирания контрастных мелочей и деталей и гиперболического рассматривания всяческих перышек и зубочисток. Сколько бы Гоголь ни поносил несчастного старика, мы-то видим, кто тут главный скряга. Фигурой Плюшкина увенчивается портретная галерея стяжателей, и поэтому ему посвященная шестая глава звучит каким-то гимном гоголевской прозы. Плюшкинский сад и плюшкинский дом это величайшие символы ее стиля.

Здесь, разумеется, заметно противоречие. Писатель, руководимый высокими духовными запросами, свои художественные потенции выражает непомерным раздуванием вещества. Аскет, отрешенный от суеты, остывший к плотским удовольствиям, предается пиру плоти, какого еще не бывало у нас в изящной словесности. Достаточно указать на изобилие снеди, поедаемой со знанием дела при каждом удобном случае. Помимо непререкаемых обедов и закусываний, Гоголю показалось мало на его галерею одного генерального обеда Собакевича, и он расширил и без того пространную тему обжорства портретом Петуха, наиболее ему удавшимся во втором томе. Поедание подробно исчисляемых блюд входит в общий поток универсальной страсти стяжания. И так же, как в отношении накопительских инстинктов, авторские насмешки по адресу чревоугодников не мешают поэме за их счет наращивать бока, переполняясь материей в ее телесно-раздражающей форме. В более широком значении всё это сродни и под стать гоголевским гиперболам и царящему в его творчестве пафосу размеров, объемов, множеств, мощности, роскоши, громкости, живописности, избытка, беспредельности. В широком смысле устремления Гоголя к небу не так уже полярны прожорливости его героев, подстрекаемых с другого конца тем же максимализмом в достижении абсолюта.

Славянофил Шевырев, желая извлечь из поэмы Гоголя больше положительных эмоций, чем та содержит на поверхности, сравнивал стиль «Мертвых Душ» с традиционным русским хлебосольством:

«...В фантазии нашего поэта есть русская щедрость или чивость, доходящая до расточительности, свойство, выражаемое у нас старинною пословицей: всё, что ни есть в печи, то на стол мечи... Гоголя можно сравнить с богатым русским хлебосолом, который за роскошным столом своим, кроме двухаршинной стерляди, архангельской телятины и прочих солидных блюд, предлагает множество закусок, прикусок, подливок и дорогих соусов, которые все идут в придачу к неистощимому пиру и непременно съедаются, заслоненные главными сокровищами щедрого русского хлебосольства» («Москвитянин», 1842, № 8).

Против подобных сравнений ничего нельзя возразить; кроме того разве, что следовало бы и в национальной физиологии преизбыточной стилистики Гоголя отыскивать более общие и менее скованные психологическими мотивировками корни, сопричастные не одной какой-то симпатичной привычке русского быта и нрава, но исходным доводам нашей национальной природы. Проза Гоголя представляется настолько русским по своему складу образованием, что нуждается в аттестациях, покрывающих частные склонности или достоинства наши, назовем ли мы их хлебосольством или хмельным разгулом. На Руси, по определению Гоголя, брошенному в «Мертвых Душах», которому они вольно или невольно следуют своим слогом и построением, «всё любит скорее развернуться, нежели съежиться», «любит всё оказаться в широком размере, всё, что ни есть: и горы и леса и степи, и лица и губы и ноги....» Распухание плоти, явленное в сочинениях Гоголя, держится тех же размеров. Композиция «Мертвых Душ», например, с этой точки зрения, приближается к распуханию платья у одной из дам в той же поэме:

«Во время обедни у одной из дам заметили внизу платья такое руло, которое растопырило его на полцеркви, так что частный пристав, находившийся тут же, дал приказание подвинуться народу подальше, то есть поближе к паперти, чтоб как-нибудь не измялся туалет ее высокоблагородия».

Дело не только в том, что Гоголь испытывает слабость к большим масштабам, что ему мила сама замашка русской породы, жаждущая разъехаться на полсвета по примеру страны, данной нам в основание. Независимо от замыслов автора, от тех или иных намеренных уподоблений, его текст норовит раздаться вширь и захватить большую отведенной ему по расчету площадь. Это в натуре гоголевского слова — разъехаться. Не зря в синонимы собственной прозе у Гоголя нет-нет, а срываются с языка иносказания, вроде «кучи», «громозда», «дребезга», говорящие об относительной аморфности художественной структуры, к которой он исподволь тяготеет, расплываясь, как тесто, и разваливаясь, как гора, в своей страсти к колоссальному. Сами упования Гоголя на Россию с ее первобытностью, противостоящую европейской, не сулящей уже никаких надежд, твердой ограниченности формы, связаны с нашей традиционной, непреодолимой бесформенностью, которую он принимает за временное, возрастное явление, обещающее массу удобств в дальнейшем оформлении, как можно было бы в это верить в начале прошлого века.

«Мы еще расплавленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя всё, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» («Светлое Воскресенье»).

Текученье русской природы, как бы еще не вошедшая в границы формы, которая еще не готова, еще преодолагает себя и позволяет жизни пространно изливаться в этих поисках исполинского, пророчествующего о своей безмерности очерка, так ощутительно извещает о себе в «Мертвых Душах», что сама неуклюжая бесструктурность этой вещи мнится символом России, несущим изъяны и прелести всей нашей непосильной метафизики. Ах, это так по-русски, увязая по уши в низменной прозе, грезить поэзией и, взяв дурной анекдот, силиться выдуть из него не новеллу, не скромную повесть, а поэму, с таким, знаете, даже уклоном в эпопею, в Энеиду, с библейским таким даже намеком, с богатырским посвистом и громом, от которого сам этот колосс странно покачивается, грозясь развалиться в мусорную кучу. Нет, это нужно иметь отвагу и какую-то бесшабашную отчаянность в душе, чтобы с «мертвыми душами», запасшись одними Собакевичами да Чичиковыми, штурмовать небеса и задирать нос перед оторопевшей Европой, положась на нашу родную расхлябанность или бесформенность, что, даст Бог, еще себя оправдает!.. Нужно решиться на неслыханное смешение языков, традиций, жанров и стилей, чтобы из этой смеси, из этой дикой глины, вылепить нечто бесформенное — поэму не поэму, сатиру не сатиру, роман не роман, однако же, кивающее расплывшимися чертами всем этим фундаментальным понятиям и традициям, словно вобравшее их предварительно и переварившее в кашеобразную массу, в свободную форму, которую не испортишь ни Гомером, ни Нарезным и которая уже названием своим, адресо-

ванным прозе, — поэма как будто выступает из собственных берегов и никуда не желает укладываться. А «Мертвые Души» — это оксиморон, вынесенный в заглавие, звучащий сплошным исключением из смысла сомкнутых слов — хотите невинными ревизскими списками (если это повесть), хотите (если это сатира) — убийственной насмешкой над человеческим родом, хотите (если это поэма) — «Божественной Комедией», «Энеидой», разговорами в царстве мертвых!..

Сюжетная схема анекдотического профита (покупка мертвых душ), положенная с основу гоголевского создания, нарушена в первых же главах за счет непомерно распространившихся портретов встречаемых помещиков. Сюжет здесь съеден портретами и задавлен мелочами. Акцент с занимательной фабулы переносится на характеры, в характерах же (или портретах) акцент переносится на подробности обстановки. Роман съезжает в ландшафт — дорожный или домашний; усадьбы с их владельцами — страны, острова в океане; всякий дом обрисован как замкнутая среда со своим специфическим, местным колоритом; как подобает в путешествиях, выдвинут географический принцип; лицо преподавано преимущественно рельефом среды, интерьером, интерьер образует космос, сотканный из предметной материи; вещи под микроскопом вспухают земною корой; вещественная материя, смыкаясь с материей речи, порождает иллюзию собственно пространственной формы; поэма в употреблении Гоголя сближается с понятием пространственным — панорама. Лирическая тема России, не вытекающая формально из лиц и событий переднего плана, сопрягается с идеей пространства, предельно акцентированного, и вписывается не в сюжет, но в кругозор прозы Гоголя. Бесформенность и преизбыточность прозы становятся свойством земли.

В указанном качестве она, эта проза, несет отпечаток ярко-национального гения. Русскому чувству внятны зов земного горизонта и притяжение объемной природной массы земли, ее вспухающей плоти, ее дебелого тела, столь означенных в народном творчестве и сознании. Сама бесформенность наша, быть может, лишь следствие этой верности матери-земле и нежелания расстаться с началом более широким и текучим, более духовным и реальным для нас, нежели частные формы и лица, нежели мы сами. Человек на Руси — при необычайной оригинальности индивидуального нрава и фантазиях характера — более расплывчат, непостоянен, менее личен, стабилен, чем человек Запада. Страсть к бродяжнической жизни и странничеству, так же как — в ином состоянии — традиционная русская лень, инертность, неподвижность, того же поля ягоды. Мы либо сидим сиднями, чтобы быть поближе к земле, либо бегаем по ней куда глаза глядят — тоже чтобы быть к ней поближе...

Известно, какое серьезное влияние на творчество и здоровье Гоголя имела дорога. Человек не слишком любознательный, лишенный жизненной прыти и страсти к приключениям, к дорожной интриге встреч и расставаний, скорее неподвижный и замкнутый в кругу однообразных привычек и дум, Гоголь по какой-то таинственной необходимости всю жизнь путешествовал и находил в дороге как будто пуповину, питавшую его тело и дух от источников жизненной силы, что отвечало, по-видимому, его внутреннему ядру, гипертрофии земли в

его составе и облике. У Гоголя была физиологическая потребность дороги, и, пускаясь в путь совершенно больным и разбитым, он выздоравливал, обновлялся, принимая ее как лекарство, спасительное для его организма. Курьеры, курьеры, курьеры, тридцать пять тысяч курьеров Хлестакова, скачущие фельдъегеря в розовых мечтах Городничего, полеты на чорте, бешеные гонки с ведьмой на спине и верхом на ведьме, козацкие кони, тройки, брички, коляски, кареты, версты, одним махом пролетающие или медленным шагом истоптанные города, проспекты, страны, — всем этим бредил Гоголь, переселяясь мысленно в идеальное для его немощной плоти состояние дороги.

«С какою бы радостью я сделался бы фельдъегерем, курьером даже на русскую перекладную и отважился бы даже в Камчатку, чем дальше, тем лучше. Клянусь, я был бы здоров» (М. П. Погдину, 17 октября н. ст. 1840 г. Рим).

Тут мало, кажется, от Музы дальних странствий или от неутомимой охоты за новыми картинами жизни. Тут что-то более кровное и связанное, сдается, больше всего с землей как стихией и формой Гоголя, которую он осваивал, измерял, пожирал, проецируя на себя и свои сочинения, когда колесил по свету. Легкая отрешенность, какую вселяет дорога, от эмпирической действительности и житейской материи (в дороге мы ближе к небу, к свободе и беззаботности) сочеталась у Гоголя с обострившимся в путешествии внутренним зрением на мир в его стереоскопической резкости и протяженности, на собственные литературные планы и образы.

«Я надеюсь много на дорогу. Дорогою у меня обыкновенно развивается и приходит на ум содержание; все сюжеты почти я обдывал в дороге» (С. П. Шевыреву, 10 августа 1839 г. Вена).

«Еду я для того, чтобы ехать. Езда, как вы знаете, мое всегдашнее средство, а потому и теперь, как я ни хил и болезнен, но надеюсь на дорогу и на Бога и прошу у Него быть в дороге, как дома, то есть как у Него Самого, в покойные минуты души, дабы быть в силах и возможности что-нибудь произвести» (С. Т. Аксакову, 5 мая н. ст. 1846 г. Рим).

Дорога и удаляет от Гоголя объект изображения и приближает к нему, поворачивает под новым углом, меняет масштаб и перспективу — как бы в согласии (иной раз обратном) с пройденным путем и произведенными на нем поворотами. Дорога, надо полагать, помогала строить пространственную форму гоголевской прозе. Ради создания «Мертвых Душ», как известно, был предпринят отъезд из России, причем значение имели не только дальность расстояния, необходимая для лучшего обозрения предмета, но и внезапные перемещения «европейской» точки обзора, которые дарила дорога, совпадавшие с какими-то внутренними, структурными требованиями поэмы. В то время, как Чичиков пылил по губернии, его создатель проделывал соответствующие движения, разъезжая по Европе, — текст произведения находился в определенной зависимости от пространственной гимнастики автора. Вероятно, сам процесс писательства — тем более в столь протяженном и плотно упакованном, эпическом повествовании, каким являются «Мертвые Души», — нуждался в этих упражнениях, разыгранных за тысячи миль от места действия и оттого, быть может, еще

отчетливее прорисовывающих его образные контуры. Колеса по Европе, Гоголь круче и гуще месил землю, находившуюся в процессе художественного формообразования. Он, фигурально выражаясь, писал не только пером, он писал ногами, колесами, маршрутами, разъездами и стоянками, разбросанными как вехи на пути сюжета — в различных точках физического и умозрительного пространства. Гоголь работал над пространством, как если бы речь шла о каком-то проекте вселенского сооружения, и, чтобы придать поэме какой-то новый аспект, ему приходилось подчас пускаться в неожиданные экспедиции, не имевшие, очевидно, в большинстве случаев никакой конкретной, сознательно поставленной цели, кроме той, что эта езда включалась у него в программу работы, в порядок обзора и уяснения его пространственных воплощений.

«...Путешествие и перемены мест мне так же необходимы, как насущный хлеб. Голова моя так странно устроена, что иногда мне вдруг нужно пронестись несколько сот верст и пролететь расстояние для того, чтоб менять одно впечатление другим, уяснить духовный взор и быть в силах обхватить и обратить в одно то, что мне нужно. Я уже не говорю, что из каждого угла Европы взор мой видит новые стороны России и что в полный обхват ее обнять я могу только, может быть, тогда, когда оглянута вся Европа. Поездка в Англию будет слишком необходима мне, хотя внутренне я не лежу к тому и хотя не знаю еще, будут ли на то какие средства» (С. П. Шевыреву, 28 февраля 1843 г. Рим).

Эти поездки существенны не только для «Мертвых Душ». Они открывают нам в облике Гоголя — географа, землепроходца, завоевателя всё новых и новых земель. Гоголь от начала развивался, как если бы совершал путешествие по землям и весям, и его писательский путь очень точно очерчивается в географических именах и понятиях. Он движется от страны к стране, часто название местности вынося в заглавие книг и отдельных произведений, каждое из которых несет печать своего места на карте, свой локальный, сочно обрисованный космос. Гоголь мыслил автономными, замкнутыми в своих границах мирами — Диканькой, Миргородом, Запорожскою Сечью, Речью Посполитой, жидовским гетто в Варшаве, Петербургом, Невским проспектом, Римом, Россией, идя от периферии к центру, как сам приехал, чтобы затем, удалясь в Европу, растечься по всероссийской равнине. Последовательное перемещение к центру (Миргород — Санкт-Петербург — Рим — Иерусалим), помимо прочего, вызвано, кстати, его поисками верховной точки земного обзора и такой ориентации в пространстве, которая бы давала максимально полный охват. К его творчеству в целом приложим феномен, описанный в «Страшной Мести»: картина видимого мира стремится перейти в космографию за счет различного рода оптических усилителей.

«...Вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левой руке видна была земля Галичская...»

У Гоголя наблюдается повышенный интерес к месту действия, в широком смысле — к ландшафту описываемой страны, герои которой имеют ярко выраженные приметы соответствующего этой местности этноса. Художественное

произведение сближается с исследованием географа и этнографа. Это не было бы столь интересным, когда бы в качестве туземной среды и природы выступали у него лишь далекие, допустим, читателю страны и племена, наподобие той же Малороссии или Италии. Но Гоголь и всем известный Невский проспект с его сменой населения, с приливами разнообразной фауны, преподносит тем же методом и повадки губернских дам, и привычки чиновников, разделенных на фратрии толстых и тонких. Гоголь, как Купер — индейцев Америки, описывает промозглый, шинельный климат Петербурга. От него мы получаем массу сведений, своим содержанием или формой изложения лежащих всецело в области географии. Ибо Гоголя-художника чрезвычайно занимала проблема, в опущении которой, как жаловался он однажды в разговоре, состояла, по его мнению, основная беда исторической науки, — проблема «связи человека с той землей, на которой он поставлен» (А. О. Смирнова «Записка о Гоголе»).

Исторические интересы Гоголя в его собственных статьях и набросках резко потеснены в пользу географии. Недаром воображение нашего автора было приковано одно время к многотомному изданию ученого труда под названием «Земля и Люди» — к очерку всеобщей истории, надо думать, в географическом истолковании. Земля, согласно его взглядам, является формообразующим фактором истории, определяя статут и лицо народов; ее естественный рельеф содержит предвечный проект человеческого общежития — жестокий материализм в теории воздействия внешней среды на жизнь и духовный облик людей, которую, казалось бы, исповедует Гоголь, оборачивается на практике уроком Промысла; география становится полем приложения мирозидительного Разума, программирующего судьбы народов по мерке ландшафта; сосредоточенное внимание автора к земле с ее планировкой служит средством уловления законов неба в истории.

«Преподаватель (имеется в виду преподаватель истории. — А. Т.) должен призвать в помощь географию, но не в том жалком виде, в каком ее часто принимают, т. е. для того только, чтобы показать место, где что происходило. Нет! География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории. Она должна показать, как положение земли имело влияние на целые нации; как оно дало особенный характер им; как часто гора, вечная граница, взгроможденная природою, дала другое направление событиям, изменила вид мира, преградив великое разлитие опустошительного народа или заключивши в неприступной своей крепости народ малочисленный; как это могучее положение земли дало одному народу всю деятельность жизни, между тем как другой осудило на неподвижность; каким образом оно имело влияние на нравы, обычаи, правление, законы. Здесь-то они должны увидеть, как образуется правление; что его не люди совершенно устанавливают, но нечувствительно устанавливает и развивает самое положение земли; что формы его оттого священны, и изменение их неминуемо должно повлечь несчастье на народ» («О преподавании всеобщей истории», 1883 г.).

География, в понимании Гоголя, это композиция мира, по которой затем разыгрывается история. География, можно заметить, сродни художественным вкусам и построениям Гоголя и придает его работам и заготовкам в области ис-

тории тот же стиль и порядок, ту же колоссальность и живописность, которые достигаются путем трансплантации исторических событий на физической карте мира, путем перевода времени на язык пространства, позволяющий разом схватить разделенные веками явления и показать их взаимозависимость в единой картине. Историчесофские экскурсы Гоголя тем и замечательны: оставаясь на уровне географии, на уровне предисловия к истории, они несут материальные символы и общие контуры исторической жизни в виде творимой на наших глазах пространственной панорамы. Та, наподобие открытых или раздвижных композиций, в исполнение провиденциального плана меняет свои очертания и вводит в поле обзора всё новые и новые кадры всемирного бытия, которое не так развивается, как строится по образу здания, созерцаемое в дальнобойные стекла гоголевской оптики — «вдруг стало видимо далеко во все концы света».

«...Папские миссии проникают в северо-восточную Азию и Африку — и мир открывается почти вдруг во всей своей обширности» («О преподавании всеобщей истории»).

«Почуял он теперь, смутясь, великий перст, пред ним же повергается в прах немеющий человек, — великий перст, чертящий свыше всемирные события. Он вызвал из среды ее же (Италии. — А. Т.) гонимого ее гражданина, бедного генуэзца, который один убил свою отчизну, указав миру неведомую землю и другие широкие пути. Раздался всемирный горизонт, огромным размахом закипели движенья Европы, понеслись вокруг света корабли, двинув могучие северные силы. Осталось пусто Средиземное море; как обмелевшее речное русло, обмелела обойденная Италия» («Рим»).

Мир пишется целиком. Фраза вмещает столетия, обнимает океаны. Знание фактов в самом предварительном, школьном объеме допускало, набрасывая скорый очерк эпохи, пренебрегать остальными, противоречащими идее деталями, либо домысливать их, положась на вдохновение. В отрывке «Рим» история нынешней и прошедшей Италии утекла бы сквозь пальцы у более педантичного автора. Никогда бы не поймать ему тень Запорожской Сечи, подойди он к «Тарасу Бульбе» осмотрительнее и изучи груды книг: он сразу бы начал сомневаться, к какому веку отнести происшедшее, к XV-му или XVII-му, да и как совокупить Украину с тогдашней Россией и Польшей. Но Гоголю было достаточно пригубить науку; он владел не фактами, но способом их сопряжения и полагался на крайние, удаленные точки охвата, на контрастное, заведомо несоизмеренное соединение звеньев; всё это давало свободу вести тысячетенное исчисление на одном дыхании, под стать широте проекта, начертанного великим перстом незримого Архитектора, и доискиваться мирообъемлющей осмысленности событий. Оттого, между прочим, он с треском провалился в своей профессорской карьере. Терпения и эрудиции Гоголю хватало лишь на первые лекции, на вступления и предисловия, которых ему было довольно, чтобы жить уже по закону принятой к эскизу гипотезы.

Читая Гоголя, мы научаемся мыслить историю целокупно, ландшафтно, обращая внимание на художественное соотнесение фактов, не имеющих видимой, причинно-следственной связи и поэтому оставленных в пренебрежении наукой — для вольных домыслов творчества. Нас повергает в восторженную

прострацию такое, к примеру сказать, сцепление вещей, как странное сходство изрезанного побережья Европы с изрезанной европейской историей, с узорами европейских идей и соборов. Как рядом с этим раздробленным, изысканным и хитроумным рисунком сплошной, тяжелой лепешкой застыл материк Африки!.. Мы научаемся видеть присутствие духа в материи, чуда в законах природы и установлениях общества, восхищаться творческой мощью, фантазией и иронией, заключенными в работе слепых и стихийных сил...

Непропорциональное влияние географии на историю в исторических концепциях Гоголя, земли с ее положением — на людей с их образом мыслей и событиями жизни отвечало соотношению речи и сюжета в гоголевской прозе. География так же довлеет над историей, как язык и стиль у Гоголя берут перевес над фабульным развитием действия. География столь же законный символ гоголевского стиля, как предложенные им проекты архитектуры. Более того, географический принцип мышления и художественного воплощения коренится глубоко в природе творчества Гоголя. География как бы сама база его прозы. Потому-то он так охотно прибегает к ее содействию, когда стремится выразить владеющие его душою идеи. Языком географа Гоголь подчас говорит о себе — о своем искусстве видеть, строить, сопоставлять, живописать и рассказывать. В частности, его «Мысли о географии», мотивированные в «Арабесках» задачами преподавания, содержат самохарактеристику стиля, представленного в виде земли в ее глобальном охвате.

«Велика и поразительна область географии: 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; исполины-горы, парящие в небо, выброшенный небрежно, дышащий всею роскошью растительной силы и разнообразия вид, и раскаленные пустыни и степи, оторванный кусок земли посреди безграничного моря, люди и искусство, и предел всего живущего! Где найдутся предметы, сильнее говорящие юному воображению!»

Гоголь всегда нуждался в подобном соединении крайних полюсов, будь то контрасты ландшафта, противоположные свойства или пласты языка, проза и поэзия, необходимая для развития прозы. Точно так же для постижения России ему понадобилась — Италия. Привязанность к Италии чрезвычайно существенный момент биографии Гоголя, отвечающий во многом его «географическому» способу овладения миром и словом. Вне Италии, мы знаем, не могли бы сложиться «Мертвые Души», и в европейском удалении от предмета обзора и помыслов наиболее верным пристанищем писателя оказалась Италия, послужившая землею обетованною его душе и телу. Нет необходимости исчислять все преимущества этой страны, привлекавшие Гоголя, в течение длительного срока воспринимавшего Италию как свою вторую, если не единственную родину. Однако Италия важна не только как некая идеальная среда для проявления его художественного гения (теплый климат, красоты природы, страна искусств, культурный и религиозный центр европейского мира и т. д.), но и в качестве структурного, географического фермента гоголевской прозы, выступающего притом в двух противоположных значениях по отношению к России — утвер-

ждения и отрицания, подобия и антипода. Италия это и пламенный юг, в котором, по мнению Гоголя, особенно испытывает нужду художник бледного севера, для того чтобы, ожив вдали от своей холодной отчизны, представить ее во всем холоде и нищенской наготе, по контрасту с обретенным раем, и одновременно тот край, который своими чертами ближе всего напоминает ему оставленную родину и является чуть ли не зеркальным ее отражением. Оба эти аспекта представлены в оценках и взглядах Гоголя на Италию. В применении к прозе «Мертвых Душ» она сближается по смыслу с «поэзией», которая позволила художественному тексту развиваться в самом прозаическом, сниженном, лишенном прикрас обличии и которая вместе с тем непосредственно проникает его словесный состав. Италия, как антипод и слагаемое гоголевских произведений, в этой двойственности похожа на самого Гоголя, игравшего в гордом авторстве по отношению к своему созданию роль противоположного полюса и в то же время в тех же образах воплотившего свою творческую природу. Короче говоря, это та искомая точка под солнцем, откуда автор мог точнее всего координировать свои движения в поэме. Италия, по мысли Гоголя, нужна всему европейскому человечеству (и, конечно же, самому автору) —

«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 уносящею вдаль перспективой, колизейскою ночью при луне, прекрасно умиряющей Венецией, невидимым небесным блеском и теплыми поцелуями чудесного воздуха, — чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком...» («Рим»).

Уносящая вдаль перспектива и мечта о прекрасном человеке, претворенные в дело собственного творческого и нравственного совершенствования, ежедневно подкрепляемого созерцанием священной земли, позволили Гоголю в «Мертвых Душах» необыкновенно возвыситься над своими и всеобщими пороками, над «средою хладной жизни», представив ее в отчужденно-уничижительном свете, как бы очами достигшего величайших совершенств иноземца. Италия понадобилась Гоголю, для того чтобы подняться над Россией и, отрясая этот прах, устремить ее в даль своего взыскующего духа, в безмерную перспективу своей художественной композиции. С другой стороны, там же Гоголь нашел нечто, неодолимо связывающее его с родной землей и наполняющее этот Эдем приметами, бесконечно знакомыми и любимыми с детства, наводящими на размышления о провиденциальной судьбе своего народа, которыми негласно овеяны в том же отрывке «Рим» гоголевские раздумья и наблюдения над картинами итальянской истории и современного народного быта. Уже первые впечатления по приезде Гоголя в Италию исполнены этой двойственности — он и рвет как будто последние нити, соединявшие его с прошлым, с родиной, и, словно заново родившись, переживает с ней неожиданную встречу на чужбине.

«Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старым малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, все на старинный манер. Везде доселе виделась

мне картина изменений. Здесь всё остановилось на одном месте и далее не идет. Когда въехал в Рим, я в первый раз не мог дать себе ясного отчета. Он показался маленьким. 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. Словом, вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить» (А. С. Данилевскому, 15 апреля н. ст. 1837 г. Рим).

Не нужно думать, будто у Гоголя в Италии пробудились лишь дальние связи с его южной, малороссийской природой, что прекрасная земля открылась ему только в аспекте «Старосветских Помещиков», европейской Украины, откуда всё повелось в Европе и где сама застывшая неподвижность жизни сулит человечеству что-то еще не высказанное, не проявившееся. Стабильность Рима и младенческая непосредственность его населения, указывающая на характер народа «сильного, непчатого, для которого как будто бы готовилось какое-то поприще впереди», обладают для Гоголя широчайшей и притягательной значимостью и касаются его представлений о мире и о России в целом. Прогулки по Риму смыкаются у него с постижением кардинальных проблем земного ландшафта и этноса.

Притом особое, рабочее направление приобрела необычайно сгущенная, гиперболическая география Вечного Города, состоящая из отложений многих культур и эпох, география, в которую превратилась в Риме окаменевшая история, преподавшая Гоголю наглядный урок перевода временных категорий в пространственные масштабы и формы. С Италией вообще и Римом в особенности «Мертвые Души», помимо прочего, были связаны телесно, физически: здесь Гоголь полнее, чем где-либо, ощущал каменистую почву под ногами как источник жизни прошедшей, настоящей и будущей; здесь руины и вещи цвели на одной грядке с природой, говоря с художником на внятном ему языке живописной пестроты, контраста и колоссальности; здесь Гоголь прикасался к земле в ее чувственно-остром и чреватом пророчеством образе; здесь человек рисовался в искомом качестве места, на которое он поставлен не зря, но ради предвечного плана Творца и Устроителя жизни. Хождение по улицам, созерцание красот природы и памятников искусства в свободное от работы время становились подмогой и шли параллельно его художественной работе, подобно чтению Гомера и Данте, которому Гоголь тогда предавался со страстью, только, может быть, более осознанно и нацеленно на собственный текст. Рим с его окрестностями и разномастными слоями истории, представленными как будто в геологическом разрезе земли, Рим с его величием и спокойствием, с его стойкой костью, говорящей, что ничто не проходит бесследно, но остается в наущение людям, что сам человек есть земная персть и восстает из нее на время, чтобы вновь возвратиться в эти вечные борозды, морщины и отложения города, настаивали Гоголя на эпический лад и размер и соответствовали предмету его занятий — поэме. Гоголь блуждал по городу, с тем чтобы к ней приблизиться. Рим входил в круг его традиций и раздумий над «Мертвыми Душами» как творением современного эпоса.

«Что за земля Италия! Никаким образом не можете вы ее представить себе. О, если бы вы взглянули только на это ослепляющее небо, всё тонущее в сиянии! Всё прекрасно под этим небом; что ни развалина, то и картина; на человеке какой-то сверкающий колорит; строение, дерево, дело природы, дело искусства — всё, кажется, дышит и говорит под этим небом. Когда вам всё изменит, когда вам больше ничего не останется такого, что бы привязывало вас к какому-нибудь уголку мира, приезжайте в Италию. Нет лучшей участи, как умереть в Риме; целой верстой здесь человек ближе к Божеству. Князь Вяземский очень справедливо сравнивает Рим с большим прекрасным романом или эпопеею, в которой на каждом шагу встречаются новые и новые, вечно неожиданные красоты. Перед Римом все другие города кажутся блестящими драмами, которых действие совершается шумно и быстро в глазах зрителя; душа восхищена вдруг, но не приведена в такое спокойствие, в такое продолжительное наслаждение, как при чтении эпопеи. В самом деле, чего в ней нет? Я читаю ее, читаю... и до сих пор не могу добраться до конца; чтение мое бесконечно» (П. А. Плетневу, 2 ноября н. ст. 1837 г. Рим).

Гоголю не очень свойственна обычная элегическая ностальгия на величественных могильниках прошлого. В творениях минувшей эпохи история не сходит со сцены; памятники культуры — хранилища некогда кипевшей на поверхности жизни энергии, способной возродиться когда-нибудь в новых обликах и продолжающей оказывать скрытое воздействие на глубинные процессы действительности. Прошлое, заключенное в камнях развалин, подобно аккумуляторам, питающим нынешний день. Поэтому, в частности, характер и нравы современного римского общества преподносятся в едином потоке с картинами былого, с описанием ушедших строений и произведений искусства Италии, и альбанка Аннунциата выступает как ожившая статуя, в которой голос прошлого звучит с первозданной свежестью. Человек у Гоголя обрисован как естественное продолжение земли, его породившей, и заносится в ряд с вещами, архитектурой, природой, неотделимый от ландшафта, в котором он обитает.

Столь последовательно проведенный «географический» подход к человеку проливает дополнительный свет на стойкий консерватизм Гоголя. В нем повинны не какие-то политические убеждения и социальные утопии, но органическая связь с первородными стихиями и элементами жизни. Гоголь не может и не хочет порывать с землей как основой основ человека, и мыслит о нем и творит его образ в ее категориях. Застой ему менее страшен, нежели суета и погоня за модой. Застой это всё же запас, который еще на что-то способен. Суета — пустая растрата, удаление от источников жизни. Прогресс в истолковании Гоголя сбивается на регресс, точнее — на воссоздание истины в ее предустановленном виде. Гоголь не был ни просто любителем старины, ни ретроградом, мечтающим, вопреки очевидности, повернуть историю вспять. Очевидность для него состояла в нерушимости исходных основ. Прошлое было не безвозвратным, оно обладало активной — на будущее — силой. Оно до срока спало в земле, на которой жили и будут еще жить сотканые из той же породы люди. Гоголь радовался неизменности римских обычаев. Она свидетельствовала о сохранности теста, из которого лепился характер нации. Его привлекала доброкачественность

состава, выражавшаяся в добром и злом, в страстях и пороках, первоначальная цельность природы, не поколебленная еще европейским просвещением, которое «как будто с умыслом» обошло стороной римское население и «не водрузило в грудь ему своего холодного усовершенствования». Стабильность гарантирует жизнеспособность. Значит, этот народ еще проявится в истории, значит, география Рима еще заговорит.

«В такую торжественную минуту он примирялся с разрушением своего отечества, и зрелись тогда ему во всем зародыши вечной жизни, лучшего будущего, которое вечно готовит миру его вечный Творец. В такие минуты он даже весьма часто задумывался над нынешним значением римского народа. Он видел в нем материал, еще непочатый. Еще ни разу не играл он роли в блестящую эпоху Италии: отмечали на страницах истории имена свои папы да аристократические дома, народ оставался незаметен. Его не зацеплял ход двигавшихся внутри и вне его интересов; его не коснулось образование и не взметнуло вихрем сокрытые в нем силы. В его природе заключалось что-то младенчески-благородное. ...Эти черты характера, смешанного из добродушия и страстей, показывающие светлую его природу: никогда римлянин не забывал ни зла, ни добра, он или добрый, или злой, или расточитель, или скряга, в нем добродетели и пороки в своих самородных слоях и не смешались, как у образованного человека, в неопределенные образы, у которого всяких страстишек понемногу под верховным началом эгоизма. Эта невоздержанность и порыв развернуться на все деньги, замашка сильных народов, — всё это имело для него значение. Эта светлая непритворная веселость, которой теперь нет у других народов: везде, где он ни был, ему казалось, что стараются тешить народ; здесь, напротив, он тешился сам. Он сам хочет быть участником, его насилу удержишь в карнавале; всё, что ни накоплено им в продолжение года, он готов промотать в эти полторы недели; всё усадит он на один наряд: оденется паяцом, женщиной, поэтом, доктором, графом, врет чепуху и лекции, и слушающему и неслушающему, и веселость эта обнимает, как вихорь, всех — от сорокалетнего до ребятишки: последний бобыль, которому не во что одеться, выворачивает себе куртку, вымазывает лицо углем и бежит туда же, в пеструю кучу» («Рим»).

Римский народ, по-видимому, — при всем несходстве традиций, обычаев, темпераментов, стремлений и дарований — вписывается в российские вкусы и интересы Гоголя. Не так, однако, существенно совпадение отдельных примет в удаленных друг от друга характеристиках юга и севера, как направленное внимание автора на нерастроченный заряд национального потенциала и поиски резко означенной, крупной и сильной породы. За последней у Гоголя решающее слово в определении достоинства нации, проявляющегося в самих недостатках и коренных пороках ее, чему свидетельством служат бесконечные его размышления о судьбах России и русского человека.

Мало кто, подобно Гоголю, был одержим программой полезной деятельности и практического добра, в которой он видел единственный выход России. Тем не менее косность и инертность русской породы, лень и безделье, будучи законно главными его неприятелями, встречали у Гоголя не то, чтобы снисходительный взгляд, но научное понимание скрытой за ними силы и какой-то существенной крепости, уходящей в землю, в кряжистый корень народа, нелегкого

на подъем, но зато, коли придется, способного своротить горы. Этого момента касался он, например, подавая деловые советы прогоревшему на своей широте душевной лучшему другу Пушкина:

«Недостатки ваши могут быть разве только в неподвижности и лени, одолевающей русского человека во время продолжительного бездействия, и в трудности подняться на дело. Но в той же русской природе есть способность, поднявшись на дело, совершить его полно и окончательно, русский сидень делает в малое время больше, чем какой-нибудь труженик, работающий всю жизнь» (П. В. Нащокину, 20/8 июля 1842 г. Гастейн).

Оставим в стороне национальное самолюбие и воспитательные задачи подначки: нас интересует голая проблема — энергии и обратимости пороков в достоинства (равно как и достоинств в пороки). Русский лежебока, по Гоголю, словно держит что-то в резерве, дожидаясь урочного часа, когда прикажут: вставай! Тогда-то все увидят, что за клад в нем таился и какой герой погибал без пользы. Но проблема шире: Россия, как здоровая, мощная и нетронутая еще по-настоящему историей народность, содержит богатейший резерв (еще неясно какой по значению) активной силы — в ледяном оцепенении своих утрюмых равнин. Россия заряжена будущим больше других племен и народов, и ее неподвижность служит тому зарок. Недаром характеры Гоголя сбиваются на описания складов. Его накопители суть орудия, нацеленные произволением свыше в туманные дали веков, когда все эти мерзавцы, кулаки, хвастуны и лентяи предстанут в своем историческом назначении и выложат миру драгоценные сбережения. Что несут в себе эти запасники человеческих душ? Как отзовутся в грядущем эти люди-пушки? Не знаем. Грядущее еще не пришло. Пророчествующий голос Гоголя, как пламя костра под ветром, мечется от ожидания чуда к предощущению катастрофы. В. В. Розанов, который терпеть не мог Гоголя за его карикатуры, под конец, перед смертью, вынужден был признать, что это никакая не ересь, а сущая натура России, что революция (правда — только и впервые революция) оправдала Гоголя полностью (см. «Гоголь и Петрарка» — «Книжный угол», 1918, № 3).

Но совсем необязательно смотреть на вещи так мрачно. Гоголя как раз восхищала крепость русской породы, которая даже порокам сообщает замашку и кряжистость судьбоносной нации. Гоголь возлагал надежды не на лучшее, а на худшее в России. Посмотрите, какие богатыри, силачи, мастера, фокусники и кудесники своего дела — эти Чичиков, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин... (Наименее вредный из них — Манилов — и меньше всех обнадеживает.) Если отрешиться от преходящего помещичьего племени, заменить пеньку да сало чем-то посущественнее, переместить какой-то невидимый рычажок в их застывших организмах и нажать курок, — совершенно неизвестно, что в результате получится. Я не шучу. Гоголь мог заблуждаться в своих прогнозах и составлять в уме самые несбыточные комбинации будущего России. Но он был прав принципиально, когда не желал никуда сдвигаться с земли, на которую поставлен народ, и искал его будущее в ее недрах. Поэтому он был консерватором.

«Нужно, чтобы мы все-таки питали любовь к своей государственности, а не летали мысленно по всем землям, говоря о России; чтобы чувствовали, по крайней мере, что строенье нового исходит из духа самой земли, из находящихся среди нас материалов» (П. А. Вяземскому, 11 июня н. ст. 1847 г. Франкфурт).

Путь Гоголя шел через освоение тех материалов, которые имелись в наличии и даже в избытке, через изучение мерзостей человеческих. Нет, совсем не только ради их отрицания во имя чего-то светлого и прекрасного, но ради достижения спасительной версии, заключенной в самих этих мерзостях, из которых, хочешь — не хочешь, а строится наша судьба.

«Пока я еще мало входил в мерзости, меня всякая мерзость смущала, я приходил тогда в уныние от многого в России, и мне за многое становилось страшно. С тех же пор, когда я стал побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом. Передо мной стали обнаруживаться исходы, средства и пути. И благодарю я более всего за то Бога, что Он сподобил меня хотя сколько-нибудь узнать мерзости как мои собственные, так и бедных собратий моих. И если есть у меня какая-нибудь капля ума, свойственного не всем людям, так это оттого, что я всматривался побольше в эти мерзости. И если я приобрел наконец любовь к людям не идеальную, но существенную любовь, так это всё оттого, что всматривался я побольше в мерзости. Не пугайтесь же и вы мерзостей и особенно не отвращайтесь от тех людей, которые вам кажутся почему-либо мерзки. Уверяю вас, что придет время, когда многие у нас на Руси из чистеньких горько заплачут, закрыв руками лицо свое, именно оттого, что считали себя слишком чистыми, что хвалились чистотой своей и всякими возвышенными стремлениями куда-то» (А. О. Смирновой, 6 июня н. ст. 1846 г. Прага).

Больше всего в своем творчестве Гоголь ценил психологическую сторону («Всё мною написанное замечательно только в психологическом значении...»), полагая, что в остальном он уступает другим писателям. Между тем вы не встретите у него особенно тонко и многосторонне обрисованной психологии, и его персонажи, как правило, лишены слишком сложной и оригинальной психологической характеристики. Герои Гоголя скорее схематичны, сгущены и упрощены в своей внутренней жизни и вырублены чаще всего из одного куска, вылеплены из одной массы. Очевидно, психологические преимущества гоголевского дарования заключались не в представленных им образцах индивидуальной человеческой психики, которая у многих его подопечных сведена до минимума, но главным образом в творческом подходе, опыте и методе автора, погруженного в исследование души, которая берется обычно в каком-то одном измерении, как некий пласт или срез события, и в этом элементарном составе досконально рассматривается. По единственному, подчас ординарному или второстепенному признаку Гоголь мастер вытаскивать всего человека, который, однако, прекрасно обходится этим единственным признаком. Примитивность душевной организации персонажей сочетается у Гоголя с углубленно-внимательным авторским взглядом в процессе ее изучения. Герои просты, порою лубочны, навводя тем не менее вас на бесконечные размышления по поводу их содержания. Ибо они, эти люди, не исчерпывают собою, но восходят к краеугольным породам или вопросам существования, предлагая сплошь и рядом загадки на тему,

как такое может статься с человеком и что означает в общечеловеческом смысле это состояние или душевное свойство, куда оно ведет, где берется и зачем вообще существует на свете. Уж куда как прост Собакевич, чей портрет, следуя за матерью-природой, Гоголь, мнится, рубил топором по несложной схеме — медведя («Для довершения сходства, фрак на нем был совершенно медвежьего цвета... Его даже звали Михайлом Семеновичем»). Но какая бездна значений в нем откроется, едва вы копнете, подстрекаемые авторским зондом, который не упускает доискиваться, где спрятана в этой глыбе душа, что сулит она миру и как она, эта глыба, олицетворяет Россию...

Метод всматривания и внедрения в жизненный материал, не требующий, казалось бы, специального анализа, поскольку искомый характер исчерпывается подчас всем известной мерзостью, представленной как однородный субстрат, напоминает у Гоголя труд геолога и рудокопа. Как будто он осваивает залежи человеческих свойств, берет пробы грунта, опускается в прорытые им погреба и подземные галереи, где человек нередко имеет вид ископаемого, минерала, определенного слоя, в котором автор прокладывает своим повествованием шурф. Работу Гоголя в этой области, условно назовем, психологии можно живописать словами Гофмана:

«Роясь, как крот... работая при бледном свете рудничных ламп, рудокоп укрепляет свой глаз и может дойти до такого просветления, что в неподвижных каменных глыбах ему, иной раз, представляются отраженными вечные истины того, что скрыто от нас там, далеко, за облаками!» («Фалунские рудники».)

Интерес Гоголя к элементарным проявлениям жизни, к типам и классам человечества (почти о любом из его героев можно сказать, как сказано автором о Манилове: «есть род людей...»), к основополагающим законам и свойствам, за счет известного пренебрежения индивидуальным лицом и характером, сопряжен зачастую с разрешением каких-то метафизических загадок и тайн мироздания, обнаруженных там, где никто обычно их не видит и не находит. Возведение образа к типу шло параллельно, а иной раз было тождественно низведению человека к среде, к месту, к земле с ее кладами и рудниками. Такова, скажем, загадка пошлости, над которой бился Гоголь, смеясь или негодуя над бессмысленным оплотнением живого духа в веществе существователей, но вместе с тем терзаясь сомнениями — «не страшно ли великое она явление», эта пустая и праздная жизнь («жизнь бунтующая», как назвал он ее в благоговейном ужасе), не признающая никаких возвышенных целей, быть может, оттого, что она до времени копит нечто более капитальное в своих каменных подвалах. По поводу «Старосветских Помещиков» восхищенный Шевырев оговаривался:

«Мне не нравится тут одна только мысль, убийственная мысль о привычке, которая как будто разрушает нравственное впечатление целой картины. Я бы вымарал эти строки...» («Московский Наблюдатель», 1835 г. кн. 2).

Между тем эта мысль о привычке — «долгой, медленной, почти бесчувственной», которая превосходит самую верную и одухотворенную любовь, которая сильнее смерти и жизни человеческой, — не только является центральной идеей произведения, но и весьма актуальна для Гоголя с его географией исто-

рии и метафизикой элементарного быта, с его склонностью задаваться головоломными вопросами над простейшими клетками и молекулами материи. Отчаявшись после первого тома «Мертвых Душ», Гоголь во втором томе во имя «нравственного впечатления картины» взялся рубить сплеча завязанный им же самым гордиев узел вопросов и ничего, кроме благих намерений, этим не сумел доказать. Ему должно было бы быть более ползучим и мудрым — в согласии с «убийственной мыслью о привычке», в соответствии с праздно бунтующей жизнью и толпами вопросов о ней. Ведь помимо нравственного негодования и безлюбного равнодушия, озаряющего холодным светом эту коллекцию монстров, собранную в его кунсткамере, здесь присутствует также скрытое восхищение перед таинственной игрою природы, сотворившей эти странные скопления движущих миром энергий, эти чудовищные прообразы ее же, природы, стихийных сил... В самом деле, не помещики же они и только, а если — типы, то не только людей — типы элементов и сущностей, составляющих тело земли, народа, мифологические фигуры, подобно языческим божествам, восседающие в безднах. А что они — мертвые, так даже и лучше. Подземное царство. Домашние боги-предки. Тот свет...

Странное дело! В поэме Гоголя, имеющей глобальный замах, только и разговоров, что о мертвых — с мертвыми же (в иносказательном смысле) владельцами мертвых. В своем апофеозе удачливого приобретателя душ Чичиков до того входит в буквальность этой покупки, что приказывает Селифану собрать мертвецов, предназначенных на вывод, в Херсонскую землю, и сделать им поголовную переключку. Словом, всё полнится смертью, свирепствующими по стране эпидемиями и массовыми падежами, подсчетами, сколько у кого перемерло, и поименной регистрацией мертвых. Не зря Вяземский сравнивал «Мертвые Души» с «Пляской мертвецов» Гольбейна. И в этой-то мертвенной атмосфере поэма Гоголя, как на дрожжах, вспухает урожаем всяческой материи, живности, жратвы, вещей, упитанных телес, словесной и пространственной массы. Под аккомпанемент речей о покойниках в мире смерти творится пир изобилия, причем это не звучит каким-то резким и трагическим диссонансом, подобным, например, пиру во время чумы, но естественно вытекает одно из другого. Могила здесь обеспечивает материальный достаток, является матерью богатства. Побьется Чичиков с Коробочкой над заключением фантастической сделки, переведет умерших мужиков от Коробочки в свой заветный ящик и садится уписывать блины. Те блины прямое производное операции с мертвецами, список блюд непосредственно следует за списком купленных душ. Это какое-то рождение сочной и вкусной плоти из могильного духа и праха.

«...Некоторые крестьяне несколько изумили его своими фамилиями, а еще более прозвищами, так что он всякий раз, слыша их, останавливался, а потом уже начинал писать. Особенно поразил его какой-то Петр Савельев Неуважай-Корыто, так что он не мог не сказать: «Экой длинный!» Другой имел прицепленный к имени — «Коровий Кирнич», иной оказался просто: «Колесо Иван». Оканчивая писать, он потянул несколько к себе носом воздух и услышал завлекательный запах чего-то горячего в масле.

«Прошу покорно закусить», сказала хозяйка. Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с луком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками, и ни весть чего не было».

Мертвые души в произведении Гоголя обладают плодоносной, физиологической силой, по примеру хтонических божеств преисподней, подземных подавателей земного богатства. Всего вероятнее, на это значение Гоголь в поэме и не рассчитывал. Взаимозависимость жизни и смерти, изобилия и могилы, возможно, имела целью представить единообразие этих явлений, равно бессмысленных и гибельных в царстве неодухотворенной материи, на религиозно-нравственный взгляд (в аспекте, допустим, известного изречения Блаженного Августина, сказавшего о своем рождении: «...Не ведаю, откуда пришел я в эту то ли мертвенную жизнь, то ли жизненную смерть»). Не исключается и апокалиптический смысл в хождении Чичикова по мертвому промыслу (по слову того же Августина: «Христос придет судить живых и мертвых не прежде, чем придет для оболыщения мертвых душою антихрист»). Но помимо того, независимо от намерений автора, в поэме слышатся отзвуки первобытно-языческих мифов. Ближе всего это связано с тем, что можно назвать «гилозоизмом» Гоголя, с его представлением земли в виде живородящей стихии, и следом за нею — царства мертвых в виде всемирной житницы. В этом отношении «Мертвые Души» языком современной повести и поместно-провинциального быта продолжают древнюю сагу, пленившую Гоголя в «Страшной Мести», — о мертвецах, бесконечно растущих в земле и составляющих ее фундамент и плоть («Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда» и т. д.). Непропорционально растянутое, склоненное к переполнению текста, тело поэмы — тоже своего рода мертвец, плодоносящий материальным и словесным избытком, сросшийся неотделимо с землей, простирающий мгновениями к небу тощие кости лирических монологов: «душно мне! душно!» — из живой могилы «Мертвых Душ» всё чаще, всё выше к концу эти всплески вздетых рук мертвеца-Гоголя... И оттуда же, из той же земли-могилы, исходят соки, тянутся корни — в вещественное умножение, в рост. Повсюду распростертая тень смерти — как черноземная почва для гоголевских гипербола, для роскоши его слога. От нее всё так и прет в поэме здоровьем, пышет грубой, чувственной силой, сочной физиологией образов, точно «мертвые души» (подземные боги) вдыхают жизнь в материю и служат на пользу народу, вещам, накоплениям, щекам, подбородкам и бакенбардам (растущим еще шибче у Ноздрева после того, как в очередной потасовке их выдирают, — те бакенбарды частный случай плотоядной буйности крови, бродящей в жилах поэмы).

«Здоровые и полные щеки его так хорошо были сотворены и вмещали в себе столько растительной силы, что бакенбарды скоро выросли вновь, еще даже лучше прежних».

В роли землеклонника Гоголю было совсем необязательно олицетворять своих богов или демонов в стилизованных образах какой-нибудь старинной легенды. В «Мертвых Душах» и следа такой стилизации нет. Тем не менее эта

дальняя связь с древним религиозным сознанием угадывается уже в сближении земли и человеческой плоти, мертвых душ и кушаний, могилы и утробы, в стремлении всякой песчинки к поспешному размножению, в ощущении вещества как живой протоплазмы, способной к самозарождению и развитию в универсальном масштабе. Гоголевским формам и образам внятна та космогония, которую некогда втолковывали языческие волхвы княжескому сборщику подати Яню, касаясь спорной проблемы происхождения человека:

«Бог мывъся въ мовници (в бане) и вспотивъся, отерся евхтемь (ветошкой), и верже с небесе на землю» («Повесть временных лет», год 1071).

Из этой смоченной Боговым потом первоматерии сатана затем лепит человека, преданного телом земле, душою — Богу...

Схожий космогонический миф излагает заонежское сказание — о сотворении мира из персти земной, поднятой со дна преисподней:

«По старосветному окиян-морю плавало два гоголя: первый бел гоголь, а другой черен гоголь. И теми двумя гоголями плавал сам Господь Вседержитель и сатана. По Божьему по велению, по Богородицыну благословению сатана выздунул со дна синя моря горсть земли...»

Гоголь перенял эти навыки миротворения у птицы-гоголь, у своего тотемного предка, почитаемого у многих народов в качестве устроителя космоса. Гоголевская космогония того же пошиба: берется ничтожная толика какой-то элементарной материи, грубо чувственной, понуждаемой низшими ли, высшими ли бродильными силами к колоссальному разрастанию, содержащей в собственном зернышке полный образ вселенной. Появление гор у Гоголя в самый неподходящий момент, посреди ровной местности (вспомним гору в «Вие», в «Заколдованном месте» и т. д.), следствие всюду рассыпанных зерен плодоносного тока вещества, принадлежащего вечно беременной матери — богине — сырой земле, которой втайне предан автор. Речь идет, разумеется, не о системе идей или верований, но о некоей тенденции в жизнеощущении и стилистике Гоголя, так же как в творческой его и человеческой участи — вия. Примем ли мы во внимание упорное влечение Гоголя долу и низу, к земле и под землю, к каменноугольным бассейнам греха (где, однако, по Гоголю, властвует тот же закон великодержавного верха, отраженный в подземной воде); обратимся ли к лейтмотиву его творчества и биографии в виде навязчивых страхов и неотвязного желания самолично, при жизни, проникнуть в преисподние области, куда он, в конце концов, и нисходит, подобно Энею, Орфею, Вергилию, Данте и прочим искавшим родиться вторично из материнского чрева земли-могилы (не есть ли неодолимо грызущее человека влечение к смерти — та же жажда второго рождения, что присутствует в плотской любви, в этих поисках входа, пещеры с темным лазом под землю, со всеми небесными блаженствами, которых Гоголь, на манер Подколесина, счастливо избежал, с тем чтобы этим же темным путем пройти серьезнее, в книгах, сгинув не в любовных томлениях, но в неподдель-

ной земле?), — вновь на память являются аналогии Персефоны, обеспечивающей воскрешение мертвых собственным погребением заживо...¹

Мифологичность гоголевского мышления повлияла и на определенное сходство иных эпизодов и образов поэмы с фольклорными сюжетами-схемами, хотя автор, по-видимому, не искал специальных аллюзий, но пришел к ним в ряде случаев невольно и неосознанно. Так, понятие «хозяин», «хозяйка», в бытовом его содержании примененное, допустим, к Коробочке, имеет и второе, приглушенное, конечное, значение — «хозяйки леса» или «хозяйки всяческой твари», приписываемое обычно в фольклоре персонам круга Бабы-Яги. Весь антураж появления Чичикова у Коробочки отдаленно напоминает подобного рода встречи путешествующего героя с соответствующего типа старушками, проживающими в маленькой избушке-сторожке где-нибудь на окраине леса. Тут и непогода, принудившая героя в «темное, нехорошее время» проситься к ней на ночлег, и часы с шипением, напугавшие Чичикова («как бы вся комната наполнилась змеями»), и несколько подозрительная жалоба хозяйки («нога, что повыше косточки, так вот и ломит»), наконец, подведомственная ей всевозможная живность, начиная от собак, лающих на человеческий лад, и кончая индюком, говорящим: «желаю здравствовать». Но особенно «хозяйкой» в означенном смысле воспринимается Коробочка в контексте птичьего царства, какое представляет ее обитель, уже в комнатах украшенная картинами с изображением птиц, перенесенных затем в неисчислимых количествах на подворье и огороды, где огородное чучело в чепце являет нам фантастического двойника хозяйки.

«Подошедши к окну, он начал рассматривать бывшие перед ним виды; окно глядело едва ли не в курятник; по крайней мере, находившийся перед ним узенький дворик весь был наполнен птицами и всякой домашней тварью. Индейкам и курам не было числа; промеж них расхаживал петух мерными шагами, потряхивая гребнем и поворачивая голову набок, как будто к чему-то прислушиваясь²; свинья с семейством очутилась тут же; тут же, разгребая кучу сора, съела она мимоходом цыпленка и, не замечая этого, продолжала уписывать арбузные корки своим порядком. Этот небольшой дворик, или курятник переграждал дощатый забор, за которым тянулись пространные огороды с капустой, луком, картофелем, свеклой и прочим хозяйственным овощем. По огороду были разбросаны кое-где яблони и другие фруктовые деревья, накрытые сетями для защиты от сорок и воробьев, из которых последние целыми косвенными тучами переносились с одного места на другое. Для этой же самой причины водружено было несколько чучел на длинных шестах с растопыренными руками; на одном из них надет был чепец самой хозяйки».

Вспомните, что этой же первоматерией места — птичьим пером, «потопом перьев» — таровата хозяйка, и предложенная гостю перина вспухает до по-

¹ Можно пояснить эту мысль о соединении плоти с землей, смерти с рождением, преисподнего мрака с богами и плодами достатка — наивным свидетельством женщины, погребенной в глубоком колодце и прокопавшей оттуда подземный ход:

«Затем, словно в утробу, где растет зародыш, я попала в подземелье. Потом по воле судьбы я освободилась, как будто снова на свет родилась» (Сомадева «Океан сказаний. История о Киртисене»).

² Коробочка тоже держит голову набок.

толка, чтобы, опустившись под тяжестью тела до пола, разбросать перья по всем углам комнаты. Сошлюсь и на шутовское предложение Чичикова, которое, прими мы его всерьез и буквально, пошло бы впору старой колдунье («Мертвые в хозяйстве! Эх куда хватили! Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде, что ли?»). Можно добавить, что из всех помещиков Чичикову только Коробочка дает провожатого в путь — как это свойственно обычно ее сказочным прототипам...

Впрочем, нужно ли всякое лыко пускать в строку ради сомнительного сдвига этого вполне заурядного и бытового по содержанию образа в сторону древнего мифа? Сам этот сдвиг осуществляется так незаметно и неназойливо, что, право же, странную подборку некоторых деталей можно объяснить так же заурядно, не прибегая к посредничеству воображения. «Владычица птиц», «Баба-Яга» лишь легкий оттенок значений, проступающих в Коробочке, чей портрет допускает расширительное истолкование уже благодаря тому, что он и написан расширительно, «ландшафтно», распространенный на окружающий мир, позволяя выступать персонажу на ролях олицетворенной стихии. Оттого герои Гоголя и имеют вид идолов, языческих богов-истуканов, царствующих над отведенной им площадью и средой. Это не столько характеры, сколько духи места со своим специфическим культом. Тем не менее мифологический план достаточно зыбок, проблематичен и лишь едва акцентирован системой повторных вкраплений, совпадений и шутовских, случайных ассоциаций.

К числу последних относится, например, сцена игры в шашки Чичикова с Ноздревым, заставляющая вспомнить (поскольку ставкой объявлены мертвые души) игру чорта с цыганом или бывалым солдатом. Сам Чичиков в роли скупщика душ также фигура в некотором отношении сказочная. Предпринимались исследования (Д. С. Мережковский), подводящие Чичикова непосредственно к определению беса, антихриста. Подобные аналогии в принципе правомочны, доколе они не сужают многозначное существование образа до этой единственной и, в общем, скудной функции. Чичиков, в самом деле, имеет признаки беса, но таковыми далеко не исчерпывается, и самые улики, рассеянные по тексту, на эту тему могут быть повернуты несколько по-иному. Скажем, привлекающая, помнится, внимание Мережковского ножка, которой он ловко подшаркивает направо и налево, «в виде коротенького хвостика или наподобие запятой», служа принадлежностью чорта, способна при известной доле воображения сойти и за признак подземных, змееногих богов и героев (вроде Эрихтония), что не исключает, естественно, бесовской змееногой природы.

Традиционная хромота владык подземного мира, страны мертвых, в языческих мифах, свидетельствующая о змеином генезисе этих существ, доставшаяся в наследство и христианскому чорту (хромой бес), и сказочной Бабе-Яге, бывшей богине смерти, у Чичикова представлена в версии безногого капитана Копейкина. Не будучи хромым в своем натуральном, человеческом облике, Чичиков охромел в легенде, созданной его похождениями и распаленной фантазией зрителей. Почтмейстер, позабывший, что у настоящего Чичикова и руки и ноги целы, и принявший его за легендарного капитана Копейкина, безногого инва-

лида Отечественной войны, рассказавший на эту тему историю, которая в виде вставной новеллы вошла в «Мертвые Души», был не так уж неправ. Здесь торжествует вторая, «героическая» природа Чичикова, не только спорящая с его заурядным, естественным характером и обликом, но и, доколе рассматривать этот образ в координатах мифа и сказки, перебивающая в нем версию отвратительного беса-антихриста. А именно, в этих координатах Чичиков воспроизводит фигуру сказочного героя, отважного и хитроумного, проходящего подземные области и встречающего на пути различного рода чудовищ. На эту вторую версию работает, в частности, сплетня о похищении красавицы — губернаторской (царской) дочери. Вместе с тем в таком повороте Чичиков перенимает черты благородного разбойника, защитника угнетенных, нестигаемого борца за поруганные права человека.

Если капитан Копейкин явно перенял эстафету у Акакия Акакиевича Башмачкина, в облики мертвеца мстящего сильным мира сего за погубленную шинель, и в роли атамана шайки, набранной из таких же, как он, обездоленных ветеранов, значительно расширил сферу мщения, придав ей даже форму общественного протеста, то Чичиков идет еще дальше. В своем сказочном облике он ведет себя как неистовый мертвец Башмачкин и как храбрый разбойник Копейкин, однако вызволяет из плена не шинель, не казенные подати — мертвецов.

«Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина и требует: „Продайте“, говорит, „все души, которые умерли“. Коробочка отвечает очень резонно, говорит: „Я не могу продать, потому что они мертвые“. — „Нет“, говорит, „они не мертвые; это мое“, говорит „дело знать, мертвые ли они, или нет; они не мертвые, не мертвые!“ кричит — „не мертвые!“...»

Так «просто приятная дама» пересказывает «даме, приятной во всех отношениях», версию посещения Чичиковым Коробочки. Нет нужды, что всё это выдумки. Слово произнесено: «не мертвые!» Благородный герой выкупает, а то и с оружием в руках освобождает мертвых от смерти¹. Перед нами мелькает задача величайшего масштаба и смысла, до какого вообще способно додуматься человечество: кто за свои обиды мстит, кто за обиженных заступает, ну а Чичиков, как Гоголь, добрался до последней, до главной несправедливости в мире — до смерти и встал горою: не мертвые! Что это значит — не мертвые? О мертвых — не мертвые? Это вам не освобождение крестьян от крепостной зависимости. Это не...²

Скажут: здесь нет ни грана правды, и всё только плод фантазии, праздномыслия и скудоумия перепуганных губернских шутов, возбудивших одну лишь издевку у Гоголя, который сам за Чичиковым ничего такого не подозревал и искренне изумился бы, когда б читатели подошли к рассказанным анекдотам буквально. Но, во-первых, скажу я, автор и не обязан всё знать о своем персонаже, и

¹ У Коробочки — у Бабы-Яги, у змеи, у самой богини смерти! — тоже змееногой, хромой — подземного, значит, божественного происхождения деятель.

² Меня тянет под землю — в скобки и в сноски. Но думай не о себе, думай о Гоголе, — говорю я своей голове.

Чичиков во многом ведет независимую от Гоголя жизнь. Во-вторых, Гоголь всё же кое-что, по-видимому, за ним подозревал и вкладывал кое-что от себя в уста губернским фантастам. Сплетни к правде о Чичикове имеют примерно такое же отношение, какое имеют к жизни Акакия Акакиевича Башмачкина его по-смертные проделки в охоте за генеральской шинелью, послужившей причиной, говорит Гоголь, «фантастического направления, впрочем, совершенно истинной истории».

«А всё, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».

Как далеко ни отстоят «Мертвые Души» от других сочинений Гоголя, они увенчивают его творчество и соблюдают, в общем, известные пропорции между реальностью и фантастикой, которая контрастна событиям обыденного мира и вместе с тем бросает на них существенную тень, позволяя договорить в ней то, что не знакомо обыденному свету. Разве и бред Поприщина о королевском престоле, и мечта о красоте совершенной, мелькнувшая Пискареву в личике уличной гурии, и вздорный морок «Носа», и посмертное отмщение Башмачкина, — разве всё это просто бред и вздор, а не та воображаемая, гипотетическая точка зрения на жизнь, без которой истина о ней, преподанная Гоголем, была бы неполной и попранной?.. То же можно сказать касательно фантастического элемента в «Мертвых Душах». Только здесь, в поэме, он не разворачивается от авторского лица и не переводится в самосознание заглавного персонажа, но отдается на откуп всевозможным сплетникам, гадалкам и любителям небылиц — от дамы, приятной во всех отношениях, до острожного пророка в нагольном тулупе, провонявшего тухлой рыбой. Они за автора домысливают истину о Чичикове и о высшем его назначении, сопряженном с покупкой мертвых душ. Они своим разнузданным воображением образуют буфер между фактической стороной дела, изложенной в сереньком свете обыденного существования, и великими иероглифами Промысла, которые чертит автор в своих лирических пассажах. Без них, без этих бредней, без этой дикой игры ума вокруг загадки Чичикова и того, что сулит он миру, бессвязные страницы пророчествующей патетики и низкой прозы рассыпались бы. Фантастика служит мостом от низких истин к высоким прозрениям. Поэтому Гоголь так упорно, так непропорционально внимательно муссирует все эти слухи и подробнейшим образом рассматривает равно бессмысленные в глазах рассудка и столь далеко идущие версии.

Из них — на равных, примерно, правах воображаемого потенциала, заключенного в Чичикове как фигуре провиденциальной, — можно составить два мнения. Одно: Чичиков — злодей и мошенник, каких не видывал свет, сбежавший Бонапарт, грядущий антихрист; второе: Чичиков — великий герой, благодетель рода человеческого. Но ведь и сам по себе Чичиков в своем маленьком, обыденном виде показан как бы на распутье дорог, равно для него открытых, и, творя злое, способен, по мысли автора, больше, чем кто-либо другой, служить добру своей приобретательской силой. И страсть к стяжанию, заложенная в нем, может разразиться для России бедой и конечным разорением, а может выдвинуть Россию в первую по мощи и достоинству мировую державу. Эта

страсть, напрямки объявляет Гоголь, — не от человека и сообщена ему Произволением свыше ради великого поприща и неведомого покамест общего блага: «И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме». Значит, и покупка Чичиковым мертвых душ в воображаемом варианте его таинственной личности способна обернуться и дьявольским соблазном, властью ада над душами, приобретенными по дешевке, за деньги, и светлой победой над адом и смертью, выкупом, освобождением мертвых. Как и с будущим России, не дающей ответа, куда она так бешено мчится, проблема остается открытой, но лично Гоголь склоняется к обнадеживающей гипотезе.

Примечательная деталь: ничего не ведая о капитане Копейкине, еще до изложения в поэме странной его истории, «дама просто приятная» в свежей сплетне о Чичикове рисует того вооруженным с ног до головы (в стиле доблестного разбойника Ринальдо-Ринальдини, романтического героя Вульпиуса), требующим от Коробочки чуть ли не силой выдачи мертвых пленников, — то есть, по сути, в свете легенды о славном капитане Копейкине. Та легенда, рассказанная юродливым языком почтмейстера, играет, очевидно, самую актуальную роль в поэме и имеет прямое отношение к авторской концепции Чичикова, переведенной на язык фантастики и балагана. Чичиков в этом аспекте продолжает дело Копейкина, идя против формального закона и несправедливого порядка вещей, и готовый на любую авантюру забияка Ноздрев уже рад служить под его командой. Чичиков алчет сказочного исполнения чуда и, как капитан Копейкин, устремляется к тому непреклонно, всё обуздывая, всё подчиняя одной задаче. Страшный завет отца: «всё сделаешь и всё прошибешь копейкой», принятый на вооружение, нацеленный на практическое воскрешение мертвых, на выкуп человеческих душ из-под залога смерти, отозвался в его вымышленном, героическом имени-псевдониме — капитан Копейкин. Не Дон-Кихот, а капитан Копейкин, воодушевленный идеей спасения человечества от смерти, был избран Гоголем в рыцари нового времени.

Столь сверхъестественная версия, не имеющая, на взгляд, ничего общего с реальным обликом Чичикова, неожиданно находит в последнем поддержку, правда, лишь в исключительный миг его душевной биографии, в момент высочайшего вдохновения, пережитый им за составлением купчей крепости на все приобретенные в путешествии души. Тот момент — единственное место в поэме, где голос Гоголя, сливаясь с мыслями Чичикова, звучит отрадным приветствием отдельному человеку и всей человеческой массе, где человек выступает в живом, веселом, неисправимом контексте собственного имени — не куклой, не трупом, не мерзкой тварью, не призрачной вещью, не пошлым сборищем; причем в его доподлинную, любовно обретенную плоть восходит не кто другой, как мертвые души в прямом и широком значении безвестных тех мужиков, которые давно перемерли, либо разбежались по свету и теперь, перейдя во владение Чичикова, внезапно оживают под его мысленным взором. Перед нашими глазами встает из гробов и острогов и проходит Россия — не в общих контурах, не в виде ландшафта или государственной карты, не в символической и иносказательной форме дороги, тройки и русской песни, но пестрым шествием чело-

веческих лиц и жизней, необыкновенно богатых приметам личной судьбы и свободы, густой толпою, рудоносной породой, вдруг повалившей в поэму из чичиковской шкатулки.

Это вершина Гоголя (в масштабе его творчества) в постижении национальной души и лица народа. В русской литературе впервые в таком исчислении размашистого таланта и жребия предстала стихия народной жизни как всякого из нас, из неисчерпаемых множеств, и всей земли родословная. Впервые означилась здесь народническая наша подкладка, сказавшаяся вскоре повсюду в истории и в словесности. Не только «Записки Охотника» но и Достоевский с «Мертвым Домом», и Лесков, и, если угодно, Горький, Русь некрасовская, блоковская, цветаевская, есенинская, наша с вами и наших внуков Русь, бурлацкая и кабацкая, простодушная и хитроумная, работающая и гуляющая, бродячая и каторжная, с удивительным безразличием регистрирующая свое положение на семейной лестнице тюремных пересылок, ко всему притерпевшаяся, ни о чем не жалеющая, готовая на всё, — заключалась в этой чудо-шкатулке, откуда Чичиков в одно прекрасное утро извлек записки с именами и прозвищами новокупленных своих мертвецов и ахнул от изумления:

«Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! Что вы, сердечные мои, поддельвали на веку своем? как перебивались?»

Идет поименная переключка, и из каждого имени-прозвища вырастает живая душа окликаемого, с его повадкой, сноровкой, разговором, с его занимательной историей, такой всеобщей и ни на кого не похожей, — Максим Телятников, Пробка Степан, Григорий Доезжай-не-доедешь... Словно не в список мертвых душ, не в купчую крепость, но в Книгу Жизни, что хранится вечно наверху, внесены эти люди, и поэтому живы они накрепко, навсегда, живее, нежели все реально действующие лица в поэме, обрисованные несравненно детальнее, чем эти едва только названные и запечатленные в именах существа. Мало того, что они перевешивают в поэме всё остальное безмолвие, этих трех страничек размышлений Чичикова над купчей довольно, чтобы ими покрыть Россию со всеми ее грехами и прорехами, со всеми упреками и благопожеланиями автору на тему отображения правды и красоты, на тему величия родины и ее высокого поприща, по части, как тогда выражались, «добродетельного лица», положительного героя (— Где у вас положительный герой? — вопрошали патриоты у Гоголя, и тот молчал, подавленный, зажавшись в трех страничках), на предмет неподдельного уважения, интереса и любви к людям, становившимся всё страшнее, всё суше в его сочинениях, всё мертвее, по мере его умирания, которое понадобилось, для того чтобы всех до единого на земле воскресить его книгой, как вообразил он воскрешение мертвых на этих трех страничках. В самом деле, Гоголь выкликает имена мертвецов, беглецов, арестантов, не думая их судить и воспитывать, но снисходительно посмеиваясь на их прегрешения и как бы их отпуская, выкупая у смерти и ада. «Не мертвые!» — кричит воображаемый Чичиков в роли благородного разбойника Ринальдо-Ринальдини, в версии капитана Копейкина, «не мертвые!» — твердит Гоголь всем смыслом этой

отдушины посреди бескрайних полей смерти, раскинувшихся его поэмой, «мертвые души» — «не мертвые!»...

Шкатулка Чичикова, составляющая главный предмет его багажа и обожения, весьма напоминает волшебный ящик в сказке, куда без труда укладывается целое войско, а то и всё обширное царство-государство странствующего царевича. Она подробно представлена автором дважды: один раз — в свете его «прозы», другой раз — в свете его «поэзии», один раз — нарочито будничным, фактографически точным и скучным описанием ее совершенно бесцветного, неинтересного расположения и содержимого, другой раз — чудесным извлечением из ее нутра вереницы оживающих призраков. В первом случае она характеризует хозяина так же, как тот изображается Гоголем наружно и внутренне в своем естественном облики, — человеком, не представляющим собою ничего особенного, ни толстым, ни тонким, озабоченным внешней благопристойностью (центральное место в ней отведено мыльнице с мылом и серии перегородок для бритв), лишенным малейшей романтической жилки, недалеким (собирающим в ящик никому не нужные билеты — визитные, похоронные, театральные и т. д.), всецело поглощенным практической стороною жизни (на что указывает лучше всего нижнее ее отделение, «занятое кипами бумаг в лист», делового, видать по всему, назначения, с маленьким потаенным ящичком для денег). Из этого-то подземного «низа» и выйдут на свет купленные им мужики, заставляя глубже задуматься и над смыслом Чичикова, и над загадкой его странного ларчика.

О незаурядном, с уклоном в художества, в поэзию, в мошеннические фокусы и чудеса, характере и даровании Чичикова удачно писал С. Шевырев в развернутом отзыве на «Мертвые Души» («Москвитянин», 1842, № 7):

«Словом, всматриваясь всё глубже и пристальнее, мы наконец заключим, что Чичиков в воздухе, что он разлит по всему современному человечеству, что на Чичиковых урожай, что они как грибы невидимо рождаются — что Чичиков есть герой нашего времени и, следовательно, по всем правам может быть героем современной поэмы. Но из всех приобретателей Чичиков отличился необыкновенным поэтическим даром в вымысле средства к приобретению. Какая чудная, подлинно вдохновенная, как называет ее Автор, мысль осенила его голову! Раз поговоривши с каким-то Секретарем и услышав от него, что мертвые души по ревизской сказке числятся и годятся в дело, Чичиков замыслил скупить их тысячу, переселить в Херсонскую землю, объявить себя помещиком этого фантастического селения и потом обратить его в наличный капитал посредством залога. Не правда ли, что в этом замысле есть какая-то гениальная бойкость, какая-то удаль плутовства, фантазия и ирония, соединенные вместе? Чичиков в самом деле герой между мошенниками, поэт своего дела: посмотрите, затеявая свой подвиг, какую мыслию он увлекается: „А главное-то хорошо, что предмет-то покажется всем невероятным, никто не поверит“. Он веселится своему необычайному изобретению, радуется будущему изумлению мира, который до него не мог выдумать такого дела, и почти не заботится о последствиях, в порыве своей предприимчивости. Самопожертвование мошенничества доведено в нем

до крайней степени: он закален в него, как Ахилл в свое бессмертие, и потому, как он, бесстрашен и удал».

Если Хлестаков в бескорыстном своем вранье пародийно корреспондирует с идеей чистого искусства и беспредельного воображения, на первом этапе творчества столь близкой Гоголю и сопряженной для него с фигурой Пушкина, к которому и Хлестаков непобедимо тяготеет, то Чичиков пародийно отвечает характеру позднего творчества Гоголя, положенного «Мертвыми Душами», с его практической предприимчивостью и усердным продвижением к цели, с его гражданским и религиозным изобретательством и прожектерством. Если Хлестаков, условно говоря, романтик — созерцатель, витающий в эмпиреях, то Чичиков — реалист, что не мешает ему, в согласии с авторской склонностью, влечься к фантазии и пользоваться ею с умением и артистизмом истинного поэта (художника дела, в отличие от художника слова — Хлестакова). Эта скрытая, фантастическая сторона его благопристойного облика подарила Гоголю свободу связывать своего героя и с вымышленной фигурой благородного разбойника, и с разгульной вольницей бродячей и бурлацкой Руси, к которой Чичиков вдруг испытывает внутреннее влечение, — она открыла к нему доступ колеблющимся и не вполне проясненным, не всегда осознанным, но существенным оттенкам значений, вроде различных сказочных и мифологических ассоциаций, таких, допустим, как полюбившийся Гоголю в эту пору хитроумный идеалист и энергичный поэт-делец Одиссей¹.

Вообще область чудотворства и фокусничества, бесконечно привлекавшая Гоголя, получила в Чичикове, в этом героическом воре, поддержку и выражение, не меняя по существу его низкопробной природы. Оттого-то Гоголь мог позволить своему персонажу пережить удивительные минуты поэтического прозрения в раздумьях над чудной шкатулкой и, воспользовавшись ими, передоверить ему сердечные свои помышления. То, над чем Гоголь самопожертвенно трудился многие годы, чем был более всего поглощен, на чем исчах, свихнулся и сгинул в могилу, — воскрешение мертвых — Чичиков в порыве фантазии осуществляет легко и просто, словно маг склоняясь над сказочным ящиком с упрятым туда бесценным товаром. «Эх, русский народец!..»

Чичиковская шкатулка с двойным дном, помимо плана души своего владельца, содержит примерный чертеж произведения Гоголя, снабженного также двойным дном и множеством перегородок, отделений, ящичков, являя в целом образ пространства, битком набитого всевозможным добром, заселенного «мертвыми душами». Чичиков возит за собою повсюду не что иное, как макет поэмы Гоголя «Мертвые Души». Тот макет подобен земле, на поверхности (в

¹ О том, что «Мертвые Души» обдумывались и писались в какой-то мере параллельно «Одиссее», переводимой тогда Жуковским, и несли в себе как бы залог современной российской «Одиссеи», свидетельствует, в частности, поздравительное письмо Гоголя, посланное Жуковскому на окончание его труда осенью 1849 года:

«Известие об оконченной и напечатанной «Одиссее» отняло язык. Скотина Чичиков едва добрался до половины своего странствования. Может быть, оттого, что русскому герою с русским народом нужно быть несравненно увертливей, нежели греческому с греками. Может быть, и оттого, что автору «Мертвых Душ» нужно быть гораздо лучше душой, нежели скотина Чичиков».

изображениях Гоголя) такой непрезентабельной, голой, но скрывающей в своих недрах несметные богатства, всю фабулу народной судьбы и поэзии. Сказочный этот ящик, в какие-то мгновения обращающийся в театральную сцену с проходящей по ней многолюдной процессией, несколько напоминает вертеп народного передвижного театра марионеток, с которым бродили по Украине младшие братья средневековых мистерий, «Божественных Комедий». Известно, какое влияние имело на Гоголя вертепное действо, элементы которого затесались в его сюжеты. Возможно, малороссийский вертеп, в качестве театрального ящика знаменовавший когда-то и подземное убежище, и космический вертоград-универсуум, послужил прообразом чичиковской шкатулке. Во всяком случае этот универсальный ларец, путешествуя за Чичиковым по городам и весям России и напоминая то о преисподней, хранящей земные богатства, то о земле, по зову свыше отдающей своих мертвецов, — способен по временам открываться и устраивать представления. Как знать, глупейшая театральная афишка, сорванная Чичиковым со столба по прибытии в новый город и припрятанная аккуратно до срока в ту же шкатулку, может быть, имеет сообщить о готовящемся с ее участием всенародном спектакле?..

Народ как произведение земли, из которой он вышел и в которую уходит, чтобы вновь вернуться в отведенную ему зону земного притяжения, нашел в Гоголе своего поэта с ясно выраженными эпическими задатками и наклонностями. Будь то шальные малороссийские парубки или суровое запорожское войско, нынешние жители Рима или русские люди всех мастей — повсюду у Гоголя слышится чрезмерное внимание к народу как коллективному герою, этносу, в его связях с прародительницей-землей. Понятие «современник», выдвигавшееся в эпоху Гоголя на первые роли, осталось чуждым его слуху, настроенному на иное, более кровное, емкое, неподвижно раскинувшееся в пространстве обращение — «соотечественники». «Героями нашего времени» у него не разживешься — здесь господствуют герои нашего (или не нашего) племени. Соответственно, в стороне от Гоголя оказалась и вся проблематика и самый тип образованного «молодого человека», «сына века», «интеллигента», в своей раздробленной, внеродовой психологии ему попросту неинтересного. Его привлекают густо и круто замешанные породы, позволяющие судить о более массивных и долговечных, а главное, о более целостных структурах жизни. Гоголевский традиционализм в сочетании с его интересом к месту рождения, определяющему лицо человека, нашел выход в его художественном пристрастии к дому, быту, укладу как категориям прочным и достопочтенным. Но и дом, и быт, и уклад — это корни, в миропонимании Гоголя, которыми человек врастает в ландшафт и становится его неотъемлемой частью, явлением почти первозданным, подобным флоре и фауне края, в которой он проживает. Казак у Гоголя растет, как тополь, чиновник соткан из мглы и тины столичного или губернского климата, помещики наполовину ушли душою и телом в свои имения. Вне обстановки, вне вещей, удостоверяющих его природу, человек расподобляется, теряет лицо и вместо того, чтобы картинно экспонироваться, пускается в декламации. Подобное превращение, иссякание жизненных соков, случилось, например, с

Костанжогло, которого Гоголь из лучших чувств, посвятив полезному делу, в противовес заматерелым помещикам первого тома, оторвал от характеристической вещественной атмосферы («Комнаты были бесхарактерны — просторны и ничего больше») и тем лишил его жизни. В беспредметной среде, вне быта и материального мира, человек иссыхает: ему нечем питаться, неоткуда расти.

При всем том Гоголя не назовешь бытописателем. Быт, обстановка не имеют для него самостоятельной ценности, но служат субстанциональным началам человеческого произрастания. Также и в апологии дома и родины Гоголь уходит, в общем, от сентиментально-лирической традиции, выраженной в идиллии семейной жизни, в поэзии отчего края и крова, и ищет более конструктивных решений. Умилительные эмоции вокруг национальных реликвий и милых сердцу примет отчизны сменяются голым зовом пространства. Разнеженная мечтательность воспоминаний о родном пепелище уступает место образу веры в стабильные силы и связи жизни, уходящие в подпочву, в предвечные пласты бытия. Через дом, как через землю, человек воссоединяется с Богом. И обратно — религиозная идея находит приложение в хозяйственном и национальном строительстве. Неслучайно центральное значение для позднего Гоголя, как ни для кого другого среди русских мыслителей и писателей нового времени, приобрел «Домострой», поднятый им над всеми староотеческими преданиями и славянофильскими открытиями в качестве самой насущной книги, знакомящей современную публику «с тем, что есть лучшего в русском человеке» (письмо А. М. Вьельгорской, 30 марта 1849 г.). Книга, отпугивающая современных читателей жестокой требовательностью, ригоризмом, привлекала его полнотою охвата первейших обязанностей и понятий, трезвым и целостным взглядом на мир. Домострой в употреблении Гоголя это как бы география семейных и хозяйственно-бытовых отношений, а он любил во всем начинать с географии. Весь поздний Гоголь — это опыт домостроительства и домоводства в приложении к всероссийским проблемам. Отсюда портретная галерея в «Мертвых Душах» развертывается как цепь домовладельцев — в согласии, очевидно, с авторским устремлением к дому в обширном значении всеобщего порядка и крова. Сам бездомный и бессемейный, лишенный, кажется, даже тяги к собственному углу, чувствующий себя дома больше всего в дорожной карете, Гоголь занят восстановлением человеческого общества в первообразном строе и статусе — Дома Божьего на земле.

Войдя в литературу провинциалом, живописателем местных обычаев, и придав своей прозе резкий национальный аспект, Гоголь до конца остался верен этническому принципу в изображении человека, который, составляя «народ» и укореняясь в границах строго локальной «земли», определяется в более глубинных и первичных, нежели его индивидуальное «я», проявлениях. Есть закономерность, что, начав с малороссийской среды как единственной питающей его творчество почвы, с нарочито ограниченного и периферийного взгляда на жизнь, Гоголь пришел в итоге к неведомой до него широте в разрешении темы: «Я и Россия». Он начал с этноса и кончил этносом — только с большим полем обзора. Украина как исходная точка биографии и творчества Гоголя помогла

сложиться в нем великороссийскому сознанию и способствовала развитию целостного чувства Руси как огромного и единого национального тела.

Вероятно, в формировании национального таланта немаловажную роль всегда исполняет провинция в качестве удаленной и сторонней по отношению к центру среды, откуда автор является в столицу со своим провинциальным припасом и характером дарования, либо куда он удаляется, для того чтобы зарядиться от непочатых источников нации и обрести в стороне свою родословную, свое центральное место в сюжете. Центр в национальном искусстве, как правило, смещается на периферию страны. Причина не только в том, что окраина богаче национальным остатком и прочнее столичной среды соблюдает традиционный уклад. Провинция — в крови искусства — искусство в принципе провинциально, сохраняя за собою наивный, сторонний, удивленный и завистливый взгляд. В глазах столичной элиты искусство напрасно сбивается в сторону от столбовой дороги, на какой-то всегда окольный, периферийный путь развития, пока столица не усвоит его в собственное пользование и не объявит генеральным путем, — откуда искусство назавтра сызнова примется сползать на периферию жизни, на окраину города, общества и объекта изображения.

Сидя в центре, центра не видишь: поэтическое осознание мира достигается смещением центра (либо вещи в поле обзора); для начала необходимо проехать, растеряться, предстать новичком, эмигрантом, провинциалом в своей стране. Недаром инородцу дано лучше порою выразить самосознание нации-мачехи, с которой он сроднился достаточно, чтобы быть ей в законные дети, не настолько, однако, срастаясь, чтобы утратить потребный художнику чужестранный, окраинный взгляд. Так Гоголь, пройдясь по Невскому, всем надоевшему, впервые его увидел с периферийной позиции, с перекрестка Украины и Невского проспекта, на который он только что прибыл, — зорче и отчужденнее, нежели свое наблюдение сделал бы там же столичный житель.

В литературном развитии мы только и ждем, что кто-то приедет и удивит нас сторонним опытом. Впрочем, приезжающим совсем необязательно приводить какие-то новости; довольно, что они приезжают и принимаются внове описывать, что покинули и что увидели, — со смещенной (в обе стороны) точкой зрения на вещи. Литература существует перемещенными лицами — «Кавказским Пленником», «Цыганами», сосланным в деревню Онегиным, занесенным на Невский проспект глупым хутором близ Диканьки...

Достоин удивления факт, что Гоголь по приезде в столицу бросился живописать Малороссию вовсе не потому, что не в силах был жить без нее или почитал своим долгом воспеть оставленную отчизну. Нет, он почуял в том направлении, с позволения выразиться, «социальный заказ», некое дуновение воздуха в литературном штиле столицы, уже пресыщенной Кавказом и горами и ждущей чего-то бодрого, свежего, простонародного из малограмотной Хохландии. Разбуженное Пушкиным, чувство народности еще не доросло до сознания, что русский мужик в своей черноте и есть искомое всеми сокровище. Мужик был слишком близок и грязен. Литература еще нуждалась в облагороженном народе, который был бы собою, пригож, живописен и сладкогласен, однако же по-

хож на народ, неотесан и распоясан. Пастораль уже не котировалась, действительность еще шокировала. Помимо этого существовала потребность в исторической ретроспекции и приращивании каких-то корней к новорожденному телу народности. Украина была словно создана для этой промежуточной стадии, полулегенды-полуправды о «племени, поющем и пляшущем» (Пушкин о Гоголе), в лучезарном сиянии юга плывущем на север, к России, как родственное нам облако, еще полное недомолвок.

Гоголь со своею Диканькой ответил и на этот запрос. Вернее сказать, он превзошел ожидания и сделал в итоге больше, чем намечалось столичным литературным климатом (в конце концов, о русской прозе, которую он создал, никто его не просил). Но Гоголь исполнил и главные пункты в условии договора. Поэтому его «Вечера», в общем, на всех утодили. Даже грубость ему охотно прощали на первых порах, видя в ней проявление туземной отсталости — забавный хохлацкий «жарт». Провинция, внушая снисхождение, себя оправдывала, собою прикрывалась (только потом догадались, какое лихо явилось к нам из провинции, да было поздно — Гоголь заповил столицу). Он очаровал Петербург галушками, козачком, горилкою, простонародными байками, песнями и легендами, толком не зная ни той страны, откуда всё это вывез, ни той, в которую это привез. Украина им рисовалась в достаточно условных и суммарных чертах, несколько на манер славянской Италии, не без влияния, надо думать, столичной оперы и балета, которые он по приезде успел посетить. Позднее исследователи и с украинской, и с великорусской стороны с фактами в руках доказали, что Гоголь довольно поверхностно был знаком с жизнью обеих сторон и многое брал наугад, по слухам и собственным домыслам. Это не помешало ему как нельзя более ловко справиться с задачей посредника между двумя народами и навсегда удержать за собою образ открывателя Малороссии для просвещенной русской публики. Его неосведомленность, отсутствие слишком прочных связей с национальной средой позволили ему не только хорошо прижиться на Севере (как, впрочем, вскоре еще лучше он прижился в Италии), но исполнить единственную в своем роде миссию воссоединения в своем творчестве русской и малороссийской стихии. Та и другая были ему близки, не настолько, однако, чтобы превратиться в привязь и тормоз и сделать его поборником одного узко-национального круга идей и образов. Не беда, что иные сородичи называли его плохим украинцем, иные же столичные блюстители чистоты языка и жизненной правды не желали признавать его русским автором. Промахи и огрехи свидетельствовали лишь о том, что Гоголь не врос в почву ни там, ни тут, а подпочвенные его корни уходили так глубоко, что смыкали Русь с Украиной, что отвечало, между прочим, и тогдашнему цензу и внутреннему его самоощущению образованного паныча, с полным правом почитавшего себя россиянином и одновременно, по крови и месту рождения, — малороссом.

Малороссия у Гоголя несла не просто местные, областные приметы, с которыми он знакомил русских ценителей, но неизмеримо более важные и широкие, касающиеся России в целом, определения национальной традиции. В данном отношении карнавальная условность народных сцен и персон, идеализо-

ванно-праздничный облик Малороссии были совсем не изъясном авторского зрения, но шли на пользу художественной идее, которую праздновал Гоголь своими «Вечерами», — идее народности, раскрытой в формах массовой и зрелищной жизни, в ретроспективно-поэтическом ключе стародавних обычаев, преданий и поверий. С Гоголем пришло воссоединение России с ее народно-поэтическим прошлым, с ее снами об утраченном первобытном рае, о полусказочной-полуреальной прародине, какую предстала у него Малороссия, в своем стойком провинциализме отодвинутая назад — к колыбели славянской национальности. Это отмечали первые рецензенты Гоголя:

«Вечера на хуторе близь Диканьки состоят из прекрасных отрывков народной украинской жизни. Кто не знает, по крайней мере по наслышке, что наша Украина имеет в своей физиономии много любопытного, интересного, поэтического? Какое-то тайное согласие признает ее Славянской Авзонией и предчувствует в ней обильную жатву для вдохновения. Наши поэты улетают в нее мечтать и чувствовать; наши рассказчики питаются крохами ее преданий и вымыслов. ...И действительно, как географическое положение, так и исторические обстоятельства, расположили Малороссию быть торжественнейшим выражением поэзии Славянского духа. Расстилаясь под благодатную сению южного неба, по широкому ковру степей, окаймленных струями Дуная и Дона, хребтами Кавказа и Карпата, волнами Эвксина и Каспия, она представляла привольное раздолье, где Славянская флегматическая косность естественно могла разгуляться до Казацкого удайства и молодечества. ...Малороссия естественно должна была сделаться заветным ковчегом, в коем сохраняются живейшие черты Славянской физиономии и лучшие воспоминания Славянской жизни» («Телескоп», 1831, кн. V).

Как бы наивно ни звучали подобные рассуждения ранних энтузиастов тридцатого праславянского царства, национальной нашей Элады или Италии (в поэтическом лексиконе — Авзонии), они доносят до нас ту незаменимую роль, какую сыграла гоголевская Малороссия в русском национальном возрождении XIX века и в самом формировании национальной русской культуры, ищущей недостающего связующего звена с древним этносом, с его поэзией и мифологией. Окраина оборачивалась древним центром. По сравнению с блистательными заездами Пушкина и Жуковского на Восток и на Запад, в глубь веков и культур, в том числе в сторону народного русского творчества, у Гоголя было преимущество живого очевидца и носителя живой еще, подкрепленной бытом, традиции. Сгущенно-условный местный колорит, лежавший на его «Вечерах», служил залогом национальной чистоты и народной самобытности и сообщал сочинению отпечаток подлинного свидетельства с места происшествия, которое располагалось не в стороне от России, но в ее предыстории и теперь заявляло о себе с непринужденностью сегодняшнего, весело и громогласно произнесенного слова. Сами украинизмы у Гоголя воспринимались подчас как акцентированная (поэтизированная либо пародированная) русская речь, сохраняющая свежесть и непосредственность в историческом заповеднике. Это позволяет понять, почему Гоголь, не разделявший всех убеждений московской славянофильской партии, вскоре сделался для нее центральной фигурой — в самом широком, общерус-

ском значении. Дело не в программах и убеждениях, но в ощущении народного, живого и в то же время глубоко традиционного корня, прикосновение к которому, как к заряженному проводу, чувствовал уже всякий, беря в руки его «Вечера». Малороссия служила мостом к общерусским национальным истокам. Более того, Гоголь был тем более национально-русским писателем, что он был малороссом и начинал отсюда свой творческий путь.

Сам Гоголь придавал исключительное, таинственное, как всегда, predetermined значение тому обстоятельству, что «соединил в себе две природы: хохлика и русского» (письмо А. О. Смирновой, 24 октября н. ст. 1844 г.). С ними он связывал и личные свои недостатки, встречавшиеся в таком изобилии, полагал он, как ни у кого другого (в особенности — дух гордости); в том же усматривал он великое превосходство, заставлявшее его необыкновенно гордиться своим национальным составом. Две природы не спорили в нем, но удивительным образом, по его разумению, дополняли друг друга, создавая основу для развития гармонического, совершенного человека.

«...Сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой, — явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве» (А. О. Смирновой, 24 декабря н. ст. 1844 г. Франкфурт).

Было бы праздным занятием гадать, что же — конкретно и отдельно — в даровании Гоголя проистекало от хохла, а что от кацапа. Даже невинные попытки вывести его пылкий художественный темперамент из южной, малороссийской природы не идут обычно дальше общих фраз и эмоций и мало что открывают в характере его гения. С равным успехом можно, допустим, возводить к Украине осязательный в Гоголе дух бесшабашной степной вольницы и не менее осязательную склонность к точной регламентации, законопослушание, чиновпочитание, служилую жилку. Различать природу творчества по генам мы, слава Богу, еще не научились. Гадательному же блужданию по дебрям крови и эмоциональному взгляду на вещи предпочтительнее избрать объективную, родственную Гоголю, географическую точку зрения. Тем более Малороссия, согласно его признанию, существовала в нем нераздельно с Россией, составляя целостный образ искомого совершенства в человеческом естестве. Напрашивается решение, что и своим укрупненно-целостным лицезрением родины, в виде неохватной Руси, которая постоянно витала перед его умственным взором, Гоголь обязан не только русской натуре, но, может быть, еще больше малороссийской своей удаленности, причем последняя придавала особый расширительный смысл и акцент его национальному чувству, побуждала быть русским вдвойне — за столицу и за провинцию.

Окраина вообще острее чувствует целое, чьей окраиной она значится. «Юг» в сочетании с «Севером», в миропонимании Гоголя, всегда вносил в кар-

тину необходимое единство и пространственную перспективу. То, что Гоголь так глубоко, до конца дней, заключал в себе «хохла» и «козака», сообщало и «россиянину» в нем сгущенную натуральность, племенную, уходящую вдаль и в отчужденную землю оснастку. В постижении Гоголем России с малороссийской стороны происходило то же, примерно, что в разработке им русской литературной речи, выступавшей в крайних, удаленных друг от друга пределах, в утрированном рельефе, в пересечении разнообразных пород и жаргонов, каждый из которых, как «младший язык», входил в состав целого, придавая тому живописность и размашистую громадность. Украина у Гоголя непроизвольно участвовала в создании русской прозы, как служила его обостренному взгляду на мир и на Россию в особенности. Взаимозависимость Украины и России перерастала в конце концов в тему личной, единокровной и непостижимой связи Руси с ее избранником и художником — Гоголем.

«...И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи... У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..»

В отношении Руси Гоголь стремился выступить во всеобъемлющем качестве — эпического поэта. Эпос — в самом древнем и вместе актуальном значении — на такое в русской словесности XIX века мог подвигнуться разве один Гоголь с его поисками синтеза разнородных пластов и сторон, с его жаждой колоссального, с его двумя взаимодополняющими природами, с его чувствованием народа, земли, пространства, дороги... Всё его творчество — это путь к эпосу, к поэме, вынесенной в гордую подпись к «Мертвым Душам», прозвучавшую как заявка на эпос, на совершеннейшее творение, способное состязаться в охвате с величайшими памятниками прошедших столетий.

Нет сомнений, что Гоголь глубже и органичнее прочих авторов нового времени был способен воспринять древне-эпическую традицию. Об этом говорят его близость к фольклорным источникам, его прямые и единственные в своем роде достижения в эпическом стиле, в виде «Страшной Мести», «Тараса Бульбы». В последнем сочинении романическая форма повествования о событиях минувшей эпохи, выдержанная в общепринятых исторической беллетристической нормах вальтер-скоттовской прозы, без насилия впускает картины и эпизоды баталий, написанные в ключе «Илиады» и «Энеиды». По-видимому, монументальность заданий и характеров Гоголя, его манера изложения, граничащая с преданием о богатырских подвигах и чудесах, черты мифотворчества, прорастающие сквозь речь о вещах домашнего и житейского круга, обеспечивали эту легкость и естественность усвоения элементов древнего эпоса.

Сложнее и проблематичнее обстоит дело с «Мертвыми Душами», которые не связаны непосредственно ни с древними легендами, ни с отдаленным прошлым, ни с миром сверхъестественного, ни с народной героикой, где нет ни стилизации, ни открытых ориентиров на какие-либо великие события или традиции, и разве что рассеянные там и сям пародические сравнения с прославленными именами античности способом от противного свидетельствуют о том, что Гоголь держал в уме эти великие тени — Гомера, Овидия, Вергилия, Данте и

желал соответствовать своей поэмой — поэмам, эпосом современным — эпосу древних. Остальное вычитывается не из текста непосредственно, но из тенденций его стиля и построения, из внутренней логики образов Гоголя, из тона отдельных пассажей или общего течения речи, заставляющих скорее доискиваться и угадывать, какие эпические идеи и формы владели душою художника, нежели воочию видеть их претворенными в созидательном акте.

Всё же напор в эту сторону, общий итог накоплений эпоса, сделанных Гоголем, были так велики, что сравнение с Гомером последовало и, вызвав бурю протестов, застряло в уме исследователей, встающих время от времени перед нелегкой проблемой — древнего эпоса в новом, гоголевском исполнении. Смелость, честь и риск объявить об этом в открытую, в полный голос, принадлежали Константину Аксакову, восторженному поклоннику Гоголя, по прочтении «Мертвых Душ» поспешившему издать брошюру на указанный предмет, лишенную сколько-нибудь конкретных примеров и аргументов и написанную будто вслепую, в наитии, на интуитивном подслушивании даже не смысла, а музыки гоголевского слова.

«...Древний эпос восстает перед нами».

Речь шла не о содержании и даже не о форме поэмы Гоголя, совершенно самобытных и связанных, понятно, с другой средой и эпохой, но о наличии у автора «Мертвых Душ» присущего лишь древним поэтам эпического созерцания, обнимающего собою целый мир в неразрывной связи его явлений от великих до ничтожных.

«...Шумят волны, несется корабль, враждуют и действуют люди; ни одно явление не выпадает и всякое занимает свое место, на всё устремлен художнический, ровный и спокойный, бесстрастный взор, переносящий в область искусства всякий предмет с его правами и, чудным творчеством, переносящий его туда, каждый с полною тайною его жизни: будь это человек великий, или море, или шум дождя, бьющего по листьям».

Всё последующее литературное развитие рисуется в виде нисхождения эпоса до романа — как утрата спокойного и ровного мирообъемлющего взгляда, подмененного интересом к событию, интриге, происшествию, к анекдоту, наконец, поглотившему всё внимание у писателей нового времени.

«И вдруг среди этого времени возникает древний эпос со своею глубиною и простым величием — является поэма Гоголя. Тот же глубокопроникающий и всевидящий эпический взор, то же всеобъемлющее эпическое созерцание. Как понятно, что мы, избалованные в нашем эстетическом чувстве в продолжении веков, мы с недоумением, не понимая, смотрим сначала на это явление; мы ищем: в чем же дело, перебираем листы, желая видеть анекдот, спешим добраться до нити завязки романа, увидать уже знакомого незнакомца, таинственную, часто понятную, загадку, думаем, нет ли здесь, в этом большом сочинении, какой-нибудь интриги помудренее; но на это всё молчит его поэма; она представляет вам целую сферу жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и блещут воды, восходит солнце, красуется вся природа, и живет человек, — мир, являющий нам глубокое целое, глубокое, внутри лежащее содержание общей жизни, связывающий единым духом все свои явления. ...Эпи-

ческое созерцание Гоголя — древнее, истинное, то же, какое и у Гомера; и только у одного Гоголя видим мы это содержание, только он обладает им, только с Гоголем, у него, из-под его творческой руки восстает наконец древний, истинный эпос, надолго оставивший мир...» (Константин Аксаков «Несколько слов о поэме Гоголя: „Похождения Чичикова“ или „Мертвые Души“», 1842 г.).

Позицию Аксакова было нетрудно оспорить и опровергнуть — настолько не вязалось содержание поэмы Гоголя с Гомером. Как ни оправдывался автор, вынося содержание, предмет поэмы, за скобки и сосредоточив упор на эпическом созерцании Гоголя, на небывалом, со времен Гомера, единстве духа, проявившемся в «Мертвых Душах», и проистекающих отсюда полноте и спокойствии художнического взгляда на мир, спор невольно скатывался к содержательному различию, вопиющему при одном сопоставлении имен — Гомер и Гоголь! Последний имел дело с явно недоброкачественным для эпоса материалом, с совершенно безгеройной, если не бесчеловечной, средой, применительно к которой категории «общей жизни», «мирообъемляющего единства» и т. д., какими пользовался Аксаков, казались просто выдумками наивного славянофила. Белинский, например, единственный признак «общей жизни» у Гоголя мог усмотреть лишь в «совершенном отсутствии общечеловеческого в изображаемой им жизни».

«Помилуйте (резонно возмущался Белинский): какая общая жизнь в Чичиковых, Селифанах, Маниловых, Плюшкиных, Собакевичах и во всем честном компанстве, занимающем свою пошлостью внимание читателя в „Мертвых Душах“? Где тут Гомер? Какой тут Гомер? Тут просто Гоголь — и больше ничего» («Отечественные Записки», 1842, № 11).

Сам Гоголь был раздосадован непрошенной брошюрой Аксакова: называя ее замечательной в своем основании, он считал этот выпад незрелым и преждевременным, способным возбудить лишь насмешки над автором брошюры, так же как над автором «Мертвых Душ», которого молодой и неопытный почитатель без долгих слов зачислял в Гомеры. Создается впечатление, что Гоголя настораживала не сама аксаковская концепция, лично ему близкая и приятная, но отрицательный эффект, ею вызванный. Получалось как бы, что критик запальчиво и неумело выболтал раньше срока некую тайну его сочинения. Не Аксакову, но поэме еще надлежало созреть до Гомера. Общий же курс и подход были выбраны правильно. Гоголь в «Мертвых Душах» пробовал на новой основе возродить древний эпос. Чувствуя таковую склонность, Белинский в той же критике на Аксакова пытался образумить самого уже Гоголя и оспаривал возможность и законность постановки подобной задачи:

«Если же сам поэт почитает свое произведение „поэмою“, содержание и игрой которого есть субстанция русского народа, — то мы, не обинуясь, скажем, что поэт сделал великую ошибку: ибо, хотя эта „субстанция“ глубока, и сильна, и громадна (что уже ярко проблескивает и в комическом определяется и которое Гоголь так гениально схватывает и воспроизводит в „Мертвых Душах“), однако субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она

есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только...»

Возможно, Белинский и прав в определении субстанций и кондиций эпоса. Возможно, эпос требовал даже большего, чем действительное и прошедшее, и, чтобы сделаться эпосом, должен был предварительно прочно забыть всё великое в жизни, а потом уже восстановить это в памяти наново в мнимой картине бывших событий, набравшейся истины и красоты Бог весть из каких глубин сонного опыта народа. Но Гоголь и не следовал за Гомером в эпическом мирозерцании. Гоголь шел к непосильной встрече с Гомером противоположным путем — от Терсита к Ахиллу, из настоящего в будущее, подающее руку прошедшему, от мертвецов к воскрешенному человеку и Богу, от пародии к мифу. Сходство с древним эпосом возникало в итоге этого обратного, встречного движения. Поэтому оно, это сходство, было во многом пародийным, как пародийная поэма — в прозе (что не меняло в принципе серьезности цели в сближении с забытой традицией). Опыт «Перелицованной Энеиды» своего знаменитого земляка Котляревского Гоголь безусловно учел, работая над «Мертвыми Душами». Последние могут быть также названы «Энеидой наизнанку» или «Одиссеей навыворот», хотя пародия здесь больше служит формой прикровенного влечения к высокому подлиннику и говорит о стремлении встретиться с ним на иной, противоположной основе.

Гомеровский кругозор (по Аксакову) применительно к целокупной картине мира в «Мертвых Душах» нужно перевернуть: не от великого до ничтожного, но от ничтожного до великого в силах вместить Гоголь. Гоголь начинает с ничтожного и на ничтожном сосредоточивает всё внимание, прорываясь к великому, стараясь поймать его эмбрион в ничтожной персти земной. Единство мира достигается у Гоголя на ином уровне, нежели у Гомера. Это не уровень Рока, богов и героев, но уровень первоматерии, представленной в молекулярном разъятии, из которой, по воле Промысла, лепятся герои и боги. Гоголь, если угодно, это преисподняя эпоса. В Терситах закладывается Ахилл. Великим всенародным подвигом поэма Гоголя могла лишь увенчаться и обрести в нем счастливый исход. Будучи вступлением в эпос, «Мертвые Души», в сущности, разрешились не в эпос, но в лирику, в молитву, в пророчество, в утопические проекты и практические усилия автора самому покрыть недостачу в положительном опыте и стать эпическим богатырем, положив начало возрождению богатырей на Руси. Гомер подвел итоги греческой мифологии, Гоголь творил миф. Гоголевская птица-тройка, несмотря на лирическую нитку, из которой она соткана, стала едва ли не прасимволом русского сознания. К ней обращались, ее беспрестанно перефразировали и перелицовывали русские авторы — Достоевский, Блок, Бунин... К ней еще вернуться. Вокруг нее суждено вращаться русской словесности, как вокруг какого-нибудь Троянского коня. В ней судьбоносная стихия России достигла обратимой выпуклости мифологемы.

«...Не мучьте же Россию и ее ожидания, роковая тройка наша несетя стремглав, и может, к погибели. И давно уже в целой России простирают руки и взывают остановить бешеную, беспардонную скачку. И если сторонятся пока еще другие на-

роды от скачущей сломя голову тройки, то, может быть, вовсе не от почтения к ней, как хотелось поэту, а просто от ужаса — это заметьте. От ужаса, а может и от омерзения к ней, да и то еще хорошо, что сторонятся, а пожалуй, возьмут да и перестанут сторониться и станут твердою стеной перед стремящимся видением и сами останоят сумасшедшую скачку нашей разнузданности, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации! Эти тревожные голоса из Европы мы уже слышали. Они раздаваться уже начинают. Не соблазняйте же их, не копите их всё нарастающей ненависти приговором, оправдывающим убийство отца родным сыном!..» («Братья Карамазовы»).

Константин Аксаков писал о Гоголе, что Русь является «тайным содержанием всей его поэмы». С указанием на эту, несколько странную для эпического произведения, тайнопись можно согласиться. Русь присутствует в «Мертвых Душах» не просто как фон событий или природа персонажей, но как эпическая стихия, хотя в этом универсальном качестве подчас выступает негласно, проникая во все поры гоголевского создания. Поэма в целом представляет собою род обозрения Руси и носит пространственный образ. Поэма — словно сама Россия в ее незримых и чувственно-осязаемых формах.

С другой стороны, Гоголь, как известно, медлил и колебался ответить с точностью на вопрос, оставленный до срока в загадках, о чем его сочинение, и, высказывая надежду, что «вся Русь отзовется в нем», вместе с тем, в иной связи, решительно отказывался признавать поэму «за портрет России», как вообще отказывал ее образам в объективном значении. По-видимому, это было связано с еще более тайным, субъективным содержанием «Мертвых Душ» — с душою Гоголя, торжествующего победу над собственным и всеобщим ничтожеством, в широком смысле — над жизнью, влачащей цепи смерти. Зато сама эта смерть повсеместного существования, всеобщая пошлость, оплотнение души человека и мира — составляют явное, бросающееся в глаза содержание, непосредственно постигаемый пласт и контур «Мертвых Душ». Итак, тремя, по крайней мере, единствами «общей жизни» крепится целостность поэмы — равномерной протяженностью смерти и плоти, духовным и физическим пространством Руси и простирающим к ней свои помыслы и пророчества, громадным, невидимым большей частью, писательским «я» Гоголя, отделившим картину пошлого, оплотненного мира от собственной души в процессе творческого роста и нравственного своего совершенствования.

Однако ни в том, ни в другом, ни в третьем аспекте поэмы ничего существенного не происходит. Мир как будто замер в оцепенении пошлости, душа Гоголя — в обретенном величии, Россия — в своих мессианских потенциях и ожиданиях. Самый полет птицы-тройки, кажется, застыл в воздухе на века. Эпос Гоголя не только безгеройный, но и, допустимо заметить, бессобытийный, статичный, обращенный не к развитию, но к неподвижным состояниям жизни, к ее извечным субстанциям. Естественно, в этих условиях действие уступает место наблюдению и живописанию увиденного. От эпоса остается голое созерцание. Оно настолько не совпадает с фабулой поэмы и характером представленной в ней наглядной картины, что кажется «нездешним», внушенным какими-

то незримыми силами — то ли Россией, стоящей за всем обозрением, то ли душою автора, который всё это держит в уме и от всего удален, отрешенный в своем созерцании. Отсюда-то главным образом и проистекает сходство с Гомером, установленное Аксаковым. Благодаря контрасту со своим содержанием эпическое созерцание Гоголя выигрывает в громадности, в своей самоценной значимости и представляется шире, эпичнее всего, что мы знаем и помним, наводя на память единственного в этом роде поэта — Гомера. В значительной мере это продукт аберрации, мираж, последствие разрыва эпического созерцания с эпосом.

Эпическое созерцание Гоголя, широкое, спокойное, ровное и в этой широте охвата, в обстоятельности рассказа, в прикосновении к простейшим слагаемым бытия, в самом деле, несколько напоминающее Гомера, есть одновременно разительный признак антиэпоса. Ибо встреча Гоголя с Гомером состоялась на принципиально чуждой древнему мирозерцанию почве — мира, лишённого истинной жизни и лишь в каких-то тайниках накапливающего силы для будущего. Как российский Гомер XIX столетия, Гоголь нашел наиболее всеобъемлющую для нового времени эпическую среду — человеческой пошлости и ничтожества и преподнес ее в монументальных образах, с эпическим спокойствием и размахом. Это было и величайшим торжеством эпоса в наши дни, и неизбежным его посрамлением, изначальным отрицанием эпоса. Эпическое созерцание Гоголя противоположно Гомеру в самых гомеровских, условно говоря, устремлениях. Так, спокойствие и бесстрашие дышат у Гоголя не благодным примирением с жизнью и сочувствием к равнодостоинным избранникам рока, но презрительным безучастием к одинаково пошлым хозяевам, продавцам и покупателям мертвого груза. Нам всё равно, кто кого обыграет в шашки, кто кого надует или поймает на надувательстве. Нас ничто не умиляет, нам никого не жаль в гоголевском обществе.

Всё — как встарь. Шумят волны. Несется корабль (бричка Чичикова, которой начинается, которой кончается поэма о его похождениях). Враждуют и действуют племена (сольвычегодские купцы уходили насмерть устьсысольских). Красуется вся природа («...пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги...»). Восходит солнце — полярное, ночное солнце гоголевской прозы.

Крен в антиэпос имеют и такие эпические (одновременно) тенденции, как перенос центра тяжести с занимательной фабулы на экспозицию самого материала замедленно и последовательно обзриваемой жизни, с сюжета — на речь, вплоть до обращения сюжета в мерное течение речи. Гоголь и ближе других воспринял традиционные формы эпоса (вплоть до названия «поэмы»), и дальше прочих отошел от них (перешагнув с Гомером в круг проблем и явлений западной прозы XX века). Гоголь «Мертвыми Душами» разрушил представление о художественной литературе — о том, зачем она пишется. Раньше (включая Гомера) писали о чем-то великом, значительном, достойном того, чтобы об этом узнали читатели. Хотя бы писали, допустим, для занимательного рассказа о каких-то интересных событиях и происшествиях, а описание обста-

новки, пускай подробное и раздольное, служило к ним приложением. У Гоголя шкала ценностей и интересов резко сместилась, и история походов Чичикова послужила подсобным средством самому по себе интересному и занимающему основное внимание описанию обстановки, раскрытой в таких подробностях, что они заслонили сюжет и вылились в самодовлеющую поэму вещей и в чистую демонстрацию речи о вещах, в общем, всем известных. Гоголь убил литературу своим тотальным подходом, сделав древний эпос приложением к мусору, и, может быть, поэтому с завершением первого тома поэмы перед ним с такой остротой встал вопрос о цели и назначении всего, что он пишет, переключив внимание с исчерпавшей себя творческой практики на нравственные задачи искусства и жизни. В собственно-литературном опыте Гоголь дошел до черты, дальше которой идти было некуда, — до бессмысленного и беспредметного словоизлияния.

Проза первого тома в существенной своей части это пародия на поэзию в разнообразном значении слова: на поэзию как эпос, на поэзию как заведомо высокий строй и стиль, на поэзию, наконец, как словесность вообще. В этом смысле проза Гоголя есть и пародия на прозу, прозу как таковую, а порою вообще на язык как средство человеческого общения и выражения мысли.

Достаточно прозаический в своих вкусах, Стендаль говорил, что путешественник, пишущий путевые записки, «отмечает только то, что находит необыкновенным», и не сообщает, например, что в каком-то городе в полдень, как во всех городах, светит солнце. Гоголь в «Мертвых Душах» нарушает эту элементарную заповедь жанра, к которому они примыкают, да и любого, даже устного, житейского говорения, имеющего сообщить что-то новое, неизвестное слушателю, и, отправляя Чичикова в путешествие по самым избитым местам, только и делает, что доводит до читателей сведения, им хорошо знакомые, поминутно оговариваясь: «Словом, виды известные» и т. п., что не мешает ему следом снова и снова вдаваться в знакомые всем виды и тонкости общеизвестного места.

В итоге обыденное и повсеместно распространенное выглядит у Гоголя как-то необыкновенно за тот уже счет, что автор безо всяких видимых оснований сосредоточил на этом пристальное внимание. Вещи словно что-то прячут или держат в себе, нереальные в своем реальном облики, столь хорошо знакомом, что не могут они, мерещится, так просто и беспричинно стоять и занимать место, ничего собою не знача, хотя как раз ординарное, не значащее ничего пребывание перед нами и составляет удел их и неразгаданную тайну.

Но это только одна и, вероятно, не самая главная сторона дела. Гоголю, можно заметить, доставляет наслаждение сам процесс изложения всем известных вещей, оттого что в этом случае акцент с предмета речи перемещается на речь как процесс беспредметного назначения, интересный сам по себе и собою исчерпывающийся. Информация заведомо бессодержательная переключает внимание с материала на способ его словесной организации; речь о ненужных вещах сама входит в сознание как вещь, как весомая масса, как самоценный факт языка: собственно прозу Гоголя мы поэтому столь отчетливо и восприни-

маем как прозу, а не в качестве привычной манеры и общепринятой формы облекать мысли в слова, так же как не в виде придатка к содержанию и сюжету рассказа; она сама по себе содержательна и даже, если хотите, сюжетна, эта проза, выступающая в свободном образе речи о не стоящих упоминания фактах, речи в чистом виде ни о чем. Притом она лишена признаков легкой болтовни или беспечного перепархивания с предмета на предмет в быстром танце по поверхности жизни, что могло бы служить удобной мотивировкой ее вопиющей бессмысленности. Напротив, она серьезна, медлительна, обстоятельна, дошная, иной раз почти научна в поисках определения сообщаемому факту, тяжело перегружена информационным материалом, не содержащим ничего достопримечательного и выдающегося, благодаря чему ее удельный вес, так сказать, непропорционально велик, способный разрешиться в самые неожиданные смысловые и стилистические срывы — в глубокомысленные рассуждения, в патетику и в лирику, в смех и в слезы...

Возьмите знаменитое начало первой главы «Мертвых Душ», решительно ничего не сообщающее, кроме вещей ничтожных, либо общеизвестных, но заключающее вас немедля в тесные объятия гоголевской прозы, куда вы въезжаете вместе с бричкой Чичикова. Объективность этой прозы граничит с издевательством над читателем и самой задачей литературного повествования — о чем-то рассказать.

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, — словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел 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. Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. „Вишь ты“, сказал один другому: „вон какое колесо! Что ты думаешь: доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?“ — „Доедет“, отвечал другой. — „А в Казань-то, я думаю, не доедет?“ — „В Казань не доедет“, отвечал другой. Этим разговор и кончился. Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой».

Как много сказано и как ничего не сказано! Полезный коэффициент информации, изобилующей точными сведениями, обобщениями, деталями, содержащей даже обмен мнениями по поводу происшедшего въезда, равен нулю. Яснее всего представление мы выносим отсюда о встречном молодом человеке, которого больше не встретим и который приплетен ни к чему, точнее, — не о нем собственно, но о костюме его, еще точнее — о булавке, разглядеть которую приезжий господин, сидя в бричке, всё равно был бы не в силах, но которую Го-

голь нарочито выставляет вперед, напоказ — в качестве алиби своему свидетельскому слову, ради видимой объективности и обстоятельности рассказа. Как перенес он внимание с нулевого господина на колесо его экипажа, так и далее отвлекает внимание читателя с человека на булавку в виде пистолета, который не стреляет. Весь этот густонаселенный, перенасыщенный вещами абзац представляет собою в сущности фигуру ухода от предмета повествования, от героя поэмы, взятого в слишком общих контурах и в самых неопределенных чертах, имеющих подобие точного, доискивающегося до смысла анализа, в действительности лишенного смыслового ядра и рисунка. Подобный, негативный способ рекомендации соответствует и фикции Чичикова как лица, ускользающего от общественного контроля и нашего окончательного, читательского постижения, и, что еще существеннее, — фикции повествовательной речи Гоголя, с озабоченным лицом преследующей якобы какую-то почтенную цель в своем выхолощенном, беспредметном течении. Фиктивная, увиливающая, знаменитая характеристика Чичикова: «...ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж, и не так, чтобы слишком молод», — в пародийном виде воспроизводит некую тенденцию гоголевской прозы, лишь создающей видимость физического напряжения по пути развития действия и выяснения сути случившегося, тогда как истинной сутью и действием является сама эта речь на пустом месте.

Исследователи языка и стиля Гоголя приводили многочисленные примеры заторможенной или сбившейся, потерявшей координации речи, которая в устах персонажей, по типу разговора глухих, заклинивается на каком-либо слове, либо развивается по несвязанным, параллельным каналам, получает механический, граммофонный отзвук, обращается в абракадабру, в пустопорожнюю толчею, молотьбу. Гоголь любит говорить густо, много, напористо, агрессивно, никуда, однако, не сдвигаясь, ни к чему не приводя, кроме как к ощущению самой данности языка. Для этого его персонажи топчутся на одном месте, перенимают черты говорящих автоматов.

«„Сделайте милость, не беспокойтесь так для меня, я пройду после“, говорил Чичиков.

„Нет, Павел Иванович, нет, вы — гость“, говорил Манилов, показывая ему рукою на дверь.

„Не затрудняйтесь, пожалуйста не затрудняйтесь; пожалуйста проходите“, говорил Чичиков.

„Нет, уж извините, не допущу пройти позади такому приятному, образованному гостю“.

„Почему ж образованному?.. Пожалуйста проходите!“

„Ну, да уж извольте проходить вы“.

„Да отчего ж?“

„Ну, да уж оттого!“...»

«„Знаем мы вас, как вы плохо играете!“ сказал Ноздрев, выступая шашкой.

„Давненько не брал я в руки шашек!“ говорил Чичиков, подвигая тоже шашку.

„Знаем мы вас, как вы плохо играете!“ сказал Ноздрев, выступая шашкой.

„Давненько не брал я в руки шашек!“ говорил Чичиков, подвигая шашку...» и т. д.

Всевозможные нарушения речевых коммуникаций у гоголевских героев, поражающие изобретательностью и преизбыточностью, заставляют подозревать, что самый обычный, повседневный язык как форма мышления и общения воспринимался Гоголем по преимуществу пародийно и в этом качестве языковой аномалии отвечал художественным нормам его прозы. Притом, чем проще конструкции, шаблоннее обороты, вступающие в противоречие с предметом и смыслом разговора и застревающие в нашем сознании как голый факт языка, тем более гибких и разнообразных эффектов добивается Гоголь, разыгрывающий целые концерты из подобного рода речевых заторов и размыканий. Богатейший материал такого сорта составляет его поэма, где «мертвые души» как тема деловых операций и обсуждений открыли бездну возможностей в собеседовании глухих, безуспешно пытающихся установить контакт в диалоге на основе чистой мнимости, пущенной в стереотипную сделку. Не так манерой говорить, как манерой не слышать друг друга различаются и характеризуются гоголевские герои. Пятикратно проигрывает Гоголь вариации на эту, казалось бы, столь тривиальную и словесно скудную тему приобретения «мертвых душ» — в диалоге Чичикова и Манилова, Чичикова и Коробочки, Чичикова и Ноздрева, Чичикова и Собакевича, Чичикова и Плюшкина, всякий раз по-новому поворачивая шаблонный торговый набор понятий и процессуальных деталей, наталкивающийся на неодолимое препятствие для понимания говорящих и заключающих сделку сторон и порождающий вакханалию смысловых и речевых несообразностей. «Мертвые души» как предмет собеседования можно считать идеальной материей для гоголевской прозы, ищущей только повода, для того чтобы провалиться в ничто. «Ведь души-то самые давно уже умерли, остался один неосязаемый чувствами звук». Соответственно, и весь разговор проходит по неосязаемому курсу фикций и мнимостей. Это не язык смыслов, но, как подобает антиэпосу, язык пустых звуков.

Если торговые диалоги Чичикова по поводу «мертвых душ» пародируют денежно-деловые расчеты, сухой язык цифр и весь аппарат коммерции (комический жест отключения от собеседника, от смысла и предмета сделки, демонстрирует, например, Собакевич, в расхваливании своего неосязаемого товара зашедший так далеко, что обращается уже не к Чичикову, но к висящим на стене портретам Багратиона и Колокотрони), то бескорыстный язык занимательного и украшенного рассказа, язык, условно говоря, «художественный», «эстетический», представлен дурацкой «Повестью о капитане Копейкине». Будучи по смыслу аналогом походов Чичикова, последняя в стилистическом отношении является пародией на повествовательный сказ и содержит некий эквивалент поэмы Гоголя в целом. Оттого-то сам рассказчик видит в своей истории не просто сообщение или жизненный эпизод, но как бы законченное произведение или, как он выражается, «презанимательную для писателя, в некотором роде, целую поэму». Итак, «поэма» в «поэме»! Но как и другие формы

нарочито бессодержательной речи, она представляет собою типичный для Гоголя случай речевого торможения и отключения от слушателей, от темы и живого повода разговора, даже в какой-то степени от сюжета рассказа, потесненного «живописанием» обстановки и «воспарением» мысли почтмейстера.

«Ну, можете представить себе: этаккой, какой-нибудь, то есть, капитан Копейкин, и очутился вдруг в столице, которой подобной, так сказать, нет в мире! Вдруг перед ним свет, относительно сказать, некоторое поле жизни, сказочная Шехеразада, понимаете, этакая. Вдруг какой-нибудь этаккой, можете представить себе, Невский прешпект, или там, знаете, какая-нибудь Гороховая, чорт возьми, или там этакая какая-нибудь Литейная; там шпиц этаккой какой-нибудь в воздухе; мосты там висят этаким чортом, можете представить себе, без всякого, то есть, прикосновения; словом, Семирамида, судырь, да и полно!..»

Перед нами опять-таки, с позволения выразиться, чистый факт языка, существующий самостоятельно и самоценно, наподобие, скажем, фразы: «Давненько не брал я в руки пашек!», заведенной механизмом игры, на сей раз заведенный механизмом повествовательной формы. Это в полной мере речь с потерянной или ослабленной координацией, произнесенная наполовину как бы автоматом, во сне, в повествовательном раже, речь, в которой на первом месте не смысл, не предмет, не герой, но процесс поэтически напряженного и уснащенного говорения.

Но не такова ли в принципе вся проза Гоголя, ищущая подкрепления в различного рода процессах беспредметного речетворчества и словоизвержения и препоручающая дуракам-персонажам миссию буксования, механической толчеи на пустом месте и прочие способы нарушения смысловых связей и коммуникативных функций языка только затем, что автор с его собственной речью и ролью в этой прозе исподтишка дует в ту же дудку? Не одного ли поля ягода Гоголь со своими героями, воспринимающими речь в различных ее видах по преимуществу как беспредметный процесс, — с тем же почтмейстером, например, погруженным в самоценную стихию рассказывания, с Акакием Акакиевичем Башмачкиным, положившим жизнь на вдохновенно-механическое переписывание бумаг, с лакеем Петрушкой, что с одинаковой страстью и вниманием предается чтению всякой всячины, будь то химия, модный роман, букварь или молитвенник, ибо его привлекало в книгах «не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения», с Чичиковым, наконец, который в восприятии письменного и печатного текста недалеко ушел от своего лакея?..

«Накушавшись чаю, он уселся перед столом, велел подать себе свечу, вынул из кармана афишу, поднес ее к свече и стал читать, прищуря немного правый глаз. Впрочем, замечательного немного было в афишке: давалась драма г. Коцебу, в которой Ролла играл г. Поплёвин, Кору — девица Зяблова, прочие лица были и того менее замечательны; однако же он прочел их всех, добрался даже до цены партера и узнал, что афиша была напечатана в типографии губернского правления; потом перевернул на другую сторону — узнать, нет ли и там чего-нибудь, но, не нашедши ничего, протер

глаза, свернул опрятно и положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать всё, что ни попадалось».

Для одного того уже, чтобы так воспроизвести эту ненужную никому афишку в прочтении Чичикова, нужно обладать подобным же, отрешенным от смысла и предмета, интересом к прочтению и описанию вещей, к прозаической речи как самодовлеющему процессу. Любая сцена в описании Гоголя, любая страничка «Мертвых Душ», в принципе равнозначна афишке в прочтении Чичикова: автор тоже не позабудет проследить весь инвентарь бесцветных имен, уточнить цену, дату и место издания и даже так и сяк повертеть картинку в уме, приглядываясь, не содержится ли что-нибудь еще на обратной стороне, с тем чтобы, удостоверившись, что там ничего нет, и как бы исчерпав тему сочинения наличным ничтожеством, сложить аккуратно очередную страничку-афишку в свой мирообъемлющий ларец под названием «Мертвые Души». Чтение поэмы Гоголя нередко сопровождается чувством неизбежной тоски, проистекающим не только по вине бедности и низменности описанной в ней жизни, но и в силу собственно литературной бессмысленности всего проходящего перед нашим взором парада, пустоты звуков и слов, так старательно сопряженных в мерное движение речи, убийственной ненужности всего, что здесь изображено и озвучено. Словно за экраном гениального творения Гоголя раздается монотонный дикторский голос Петрушки, читающего подряд всё, что ни попадаетея ему на глаза в открытой книге жизни, ради удовольствия, получаемого от самого процесса образования этого словесного ряда. Это в полном смысле надругательство над назначением книги и речи, это антипоэзия, глумящаяся и льющая слезы над тем, от чего она отреклась ради того, чтобы дойти до какой-то последней стадии в словесном делании и стать, с другого конца, вровень с утраченным счастьем поэтического созидания. Но это и есть проза!

«...Вид оживляли две бабы, которые, картинно подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колени в пруде, влача за два деревянные кляча изорванный бредень, где видны были два запутавшиеся рака и блестела попавшаяся плотва; бабы, казалось, были между собою в ссоре и за что-то перебранивались. Поодаль, в стороне, темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес. Даже сама погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, — какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням. Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозга носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко и даже похлопывал крыльями, обдерганными как старые рогожки».

Для чего всё это рассказывается, зачем и о чем? Неизвестно, неважно. Рассказывается — и всё тут. Прежде всего — ради самой данности повествования. Ни с чем не сообразное состояние, в какое впадает гоголевская проза, точнее всего определяется как состояние речи. Род оторопи и навязчивого бреда в языке, речевое торможение, сонная замороженность словом, безотносительно к его смыслу и возможным его слушателям коснулись души Гоголя. От его

поэмы веет высокий бесцельностью повествовательной речи, не знающей границ и запретов, не имеющей большей заботы, чем течь, равнодушно-внимательно озирая мир как собственное свое производное. Исчисление вещей, описание всем известных примет, улиц, блюд, заведений, умение подолгу задерживаться на какой-нибудь ничтожной подробности, ничего не значащей, ничем не мотивированной и совершенно необязательной для развития и прояснения действия, откровенное пренебрежение этим действием и развитием, искусство, во всё вникая и всё досконально выведывая, как-то ускользать от главного, от смысла рассказа, оставляя его на потом, в загадках и тайнах дальнейшего прохождения текста, унесенных в неизвестность вместе с внеположенным, невозможным окончанием речевого потока, — всё это лишь детали и сигналы более широкого и грозного явления: речи ни к чему и ни о чем, поэмы о мертвых душах. Лишь приравняв к нулю содержание своей поэмы, Гоголь мог добиться такого мощного и чистого звучания прозы, которое действительно слышится в ней и создает — от прозы — ощущение эпоса, поэмы (хотя в то же самое время с ужасом убеждаешься, что эти «поэма» и «эпос» звучат на пустом месте).

При всем том, порывая с обычным назначением слова, будучи «пустой» и «бесмысленной», проза Гоголя несет задатки или реликты какого-то необычайно активного, жизнеспособного языка и словно силится перебороть сопровождающий ее и, возможно, ею же порождаемый вакуум в содержании повествовательного процесса, как если бы сам процесс этот был всего лишь подготовкой к чему-то более важному и реальному, чем факт существования поэмы Гоголя в прозе. Гоголевской речи, если можно так выразиться, мало быть речью, она ищет перейти границы и прозы, и поэзии, и речи вообще. В поисках ее апогея, который не достигнут в поэме, да и вряд ли мог быть когда-либо достигнут на этом пути, но к которому она непроизвольно тяготеет, следовало бы прибегнуть к сравнениям, лежащим далеко за пределами общепонятного языка, всенародного и литературного, за пределами вообще словесности и слова в их нынешнем состоянии. Лишь темная область священных формул и магических заклинаний, ворожбы и колдовства способна сколько-нибудь удовлетворительно ответить на вопрос, чего же добивалась в крайних своих устремлениях, не ведая о том, гоголевская проза, балансирующая на стыке переполнения и пустоты, величия и ничтожества, мирообъемлющего эпоса и бессмысленной абракадабры. Не исключается, что сами «эпос», «Гомер», «поэма», манившие Гоголя, служили суррогатом еще более глубокой и неведомой области, куда жаждала вылиться его проза. Просто он не знал, как к этому подступиться и чем обозначить, и говорил по традиции: «Гомер», «поэма». Там, в этой темной среде первобытной магии и шаманского камлания, сойдутся, можно надеяться, концы с концами, и «чистый факт языка», освобожденный от обязанностей информации, мышления, общения, обретет целесообразность, осмысленность и практический выход, претворяя слово в дело, речь в домостроительство.

У Гоголя этот процесс претворения не доведен до конца: слово повисло в воздухе, и понадобился разрыв с языком, с изящной словесностью, чтобы концы с концами сошлись и поэт обратился в деятеля. Но, повисая в воздухе, гоголев-

ская проза содержит в зачатке сходные с языком заклинаний неоформленные поэмы. Иначе говоря, пустота, толчея, сгущенный настой заторможенного потока, всё то, что можно назвать напряженным состоянием речи, речи как таковой, одержимой процессом самоценного разрастания, имеют тенденцию вырваться в нечто более действенное и вещественное по результатам, нежели просто «язык художественного повествования». Да и было бы странно, когда б у Гоголя, располагавшего небывалым зарядом жизнеспособных сил, у автора столь мощных мифотворческих импульсов и волевой устремленности к высшим задачам духовного и телесного делания, эти свойства не сорвались непосредственно с языка. Возможно, сама колоссальность, гиперболизм, неистовость и несоразмерность гоголевской прозы суть производные этого волевого напора, переведенного на мелкопись повседневности, на речи вроде: «Давненько не брал я в руки шапек!..» Тем паче — при этаким сжатии, при этаким униженности — магические потенции словесной активности Гоголя имели шанс развиться невидимо, пустив укромные отпрыски в самые безобидные по наружности речевые покровы...

В «Мертвых Душах» обнаруживается весьма невинное по облику, но упрямое, утомительное и, по-видимому, бескорыстное пристрастие автора к именам и названиям. Накопление вещей слишком часто выступает в виде перечня наименований, присвоенных этому разряду вещей. Пафос количеств и масс выражается неимоверной жаждой номинации. Всякое название дробится, расчленяется, выделяя из-под общей шапки уйму частных определений по принципу: «а именно». Автор как будто всё время стремится к уточнению: какие названия входят в понятие того или иного предмета? Создается видимость обстоятельного, правдивого до придирчивости вхождения в действительность, имеющей в лексиконе свою особую бирку, свою подчас малопамятную, внутриведомственную градацию. Тем временем повествование омывается сплошной топонимикой. Речь приближается к списку звательных обозначений, в ней слышится поименное вопрошание и исчисление всего сущего в мире. Наклонности подобного рода наблюдаются уже во внешнем оформлении гоголевской прозы. На каждом шагу ждешь двоеточие — пускай подразумеваемое, после чего начнется регистрация имен. Под видом разыскания сути события и лица человеческого появляется удлинняющий разыскание список встречаемых и поперечных названий.

Номинативная стихия, естественно, яснее выказывает себя в тех случаях, когда автор пускается в специальные отрасли и, соответственно, перечни — кушаний, хозяйственного инвентаря, собачьих мастей и т. д. Но в принципе всякая вещь норовит войти в поэму как в именную указатель с учетом профессиональных жаргонов и терминов. Та же стихия захлестывает нас в именах собственных. Местами проскальзывает даже оттенок какой-то ненормальности: авторская старательность в визнавании имен граничит с своего рода психозом; хочется схватить автора за руку, сказать: «довольно!» — не то он покроет своими обоями весь текст. (Снова слышится голос читающего лакея Петрушки.)

«...Герой, однако же, совсем этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах, именно: в Симбирской губернии, у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева, в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного, в Пензенской губернии, и у брата его Петра Васильевича, где были: свояченица его Катерина Михайловна и внучатые сестры ее: Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии, у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна, с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами: Софьей Александровной и Маклатурой Александровной».

Малопонятная эта и тягостная по временам номенклатурная перенасыщенность речи имеет, однако, в поэме развитую мотивировку, выявленную даже сюжетным образом: Чичиков тем и занят, что, скупая «мертвые души», составляет на них поименные описи, которые всячески обыгрываются в ходе повествования, подробно обсуждаются, картинно демонстрируются. Как лес полон щебета птиц, так текст «Мертвых Душ» изобилует гоном имен. Различного рода бумагам, надписям, подписям также придается в поэме непропорционально важная роль. Точно в ее написании непосредственное участие принял Акакий Акакиевич, знающий скрытый смысл, понимающий смак всей этой бухгалтерии и буквализтики. Так, при заключении купчей крепости, по старательной рекомендации автора, — *«каждый из свидетелей поместил себя со всеми своими достоинствами и чинами, кто оборотным шрифтом, кто косяками, кто, просто, чуть не вверх ногами, помещая такие буквы, каких далее и не видано было в русском алфавите».*

Что это — опять-таки «чистый процесс» написания, доставляющий удовольствие мысленному взору художника? или некие священные формулы-письмена, возвещающие наступление Судного часа? Под первым, бессмысленным слоем допустимо предположить присутствие второго — многозначительного, магического.

И всё же начертательная и назывательная магия имени, имеющая для Гоголя какую-то тайную власть, притягательность и очарование, прошла бы незамеченной, когда бы Чичиков, в опознавание высшего авторского плана, не открыл однажды свой заветный ящик и не произвел эту волшебную операцию наглядно — воображаемое воскрешение мертвых, опираясь, единственно, на их имена и графический образ этих имен, составляющих единственную и решающую реальность. Рождение живого человеческого лица, существование вещей и явлений природы начинается с начертания и произнесения имени. Имя — словно искра, возжигающая костер образа, и как в искре скрывается полный залог костра, так имя заключает в себе весь потенциал бытия, его идею и абрис. Исходя из минимальных данных, тщательно оговоренных и описанных у Гоголя, — почерка, характера и вида записочек, мелких пометок, точек, сокращений, а главное, исходя из скрытой жизни самого имени, — Чичиков воспламе-

няется духом и восстанавливает мигом облики и биографии ушедших в небытие мужиков.

«...И глаза его невольно остановились на одной фамилии. Это был известный Петр Савельев Неуважай-Корыто, принадлежавший когда-то помещице Коробочке. Он опять не утерпел, чтоб не сказать: „Эх, какой длинный, во всю строку разъехался! Мастер ли ты был, или просто мужик, и какую смертью тебя прибрало? В кабаке ли, или среди дороги переехал тебя сонного неуклюжий обоз? — Пробка Степан, плотник, трезвости примерной. — А! вот он, Степан Пробка, вот тот богатырь, что в гвардию годился бы! Чай, все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах, съедал на грош хлеба, да на два сушеной рыбы, а в мошине, чай, притаскивал всякий раз домой целковиков по сту, а может и государственную зашивал в холостяные штаны или затыкал в сапог. Где тебя прибрало? Взмогнулся ли ты для большего прибытку под церковный купол, а, может быть, и на крест потащился и, поскользнувшись оттуда с перекладины, шлепнулся оземь, и только какой-нибудь стоявший возле тебя дядя Михей, почесав рукою в затылке, примолвил: „Эх, Ваня, угораздило тебя!“ а сам, подвязавшись веревкой, полез на твое место. — ...Еремей Корякин, Никита Волокита, сын его Антон Волокита. Эти, и по прозвищу видно, что хорошие бегуны. — Попов, дворовый человек... Должен быть грамотей: ножа, я чай, не взял в руки, а проворовался благородным образом. Но вот уже тебя, беспашпортного, поймал капитан-исправник. Ты стоишь бодро на очной ставке... — „Ах, ты бестия, бестия!“ говорит капитан-исправник, покачивая головою и взявшись под бока. „А набейте ему на ноги колодки, да сведите в тюрьму“. — „Извольте! я с удовольствием“, отвечаешь ты. И вот, вынувши из кармана табакерку, ты потчиваешь дружелюбно каких-то двух инвалидов, набивающих на тебя колодки, и расспрашиваешь их, давно ли они в отставке и в какой войне бывали. И вот ты живешь в тюрьме, покамест в суде производится твое дело. И пишет суд: препроводить тебя из Царево-Кокшайска в тюрьму такого-то города; а тот суд пишет опять: препроводить тебя в какой-нибудь Весьегонск; и ты переезжаешь себе из тюрьмы в тюрьму, и говоришь, осматривая новое обиталище: „Нет, вот весьегонская тюрьма будет почище: там хоть и в бабки, так есть место, да и общества больше“. — „Абакум Фыров!...“»

Имя, мы видим, становится инструментом оживления человека со всем его вещественным окружением, становится как бы носителем самой души, у которой, в согласии с ее звуковым лицом, вырастает тело, портрет, психология, участь, язык, дорога, и вот уже целая толпа шумит, бражничает и мытарствует над пачкой жалких квитанций. Как было этой стихии одушевленных имен и прозвищ, этой тайнописи Гоголя, не перекинуться из ларчика Чичикова на весь свет, на весь текст поэмы! Серая канцелярия, оказалось, проторила дорожку к первобытному закланию всех существ и вещей поименно, художественный акт созидания, как в лучшие времена, смыкался с вызыванием призраков из тьмы преисподней...

Старое предание гласит, что, доколе все имена Бога будут названы и сосчитаны, вселенная погаснет, ибо всё содержание исторического процесса будет тогда исчерпано, уступив место Вечности или новому дню Творения. Гоголь словно торопится приблизить этот срок исполнения времен. Его «Мертвые Души»,

продутые насквозь пустотою жизни и мысли, несут в потенции магию великих космогонических циклов, соприкасаются с идеей конца и начала света. Их эпос рождался не во славу бывших событий, но в предуведомление будущих, неясных и туманных эпох, внятнее лишь окончательной яростью наименований, ждущих последней, буквальной реализации. У Гоголя дело стоит не позади, но впереди эпоса. Поэтому речь в поэме подминает сюжет: речь более активна и деятельна, нежели действие, описанное здесь, и готова в наступление за подлинное торжество слова. Если бы Гоголь мог, он вместо многословного, растянутого повествования произнес бы только одно мирозидательное имя, с тем чтобы в мановение ока восстановить истину в жизни, минуя посредничество идей и произведений. Он не имел такой возможности, но в восполнение пробела его творение дышит старанием изназвать доскональное всё, что ни есть на свете, и тем исчерпать этот свет раз и навсегда, покончив счеты с мертвым, призрачным существованием. Его поэма — это купчая крепость, заключенная на освобождение человечества от смерти, на овладение миром с помощью слова. Жаль, сделка не состоялась. Всё, как всегда в словесности, прошло по разряду фантазии, метафоры и пародии на некогда священную речь.

Глава пятая
МЕРТВЫЕ ВОСКРЕСАЮТ.
ВПЕРЕД — К ИСТОКАМ!

«Верьте словам моим!» — заклинал и настаивал Гоголь, когда не мог почему-либо вразумительно объяснить свои слова и поступки. Ему надлежало верить на слово, верить слепо и безраздельно, ибо слово его обладало истинной силой и властью, высшей правдой и тайным знанием предмета, о котором писал он, и если читающие всё же отказывались его понимать и не имели смелости ему поверить, он советовал им внимательно перечитать написанное еще и еще раз, покуда они, вчитавшись, не проникнутся абсолютным значением, которое нес он в себе и различал за своими словами: «Верьте словам моим, и больше ничего».

Позднейшие кривотолки и полный разрыв в понимании между Гоголем и обществом, к которому он обращался, послужили ему новым поводом в пользу отказа от творчества, от слова, слишком, он опасался, влиятельного, оказывающего непосредственное, заражающее воздействие на поведение людей, способного завести куда не след, доколе тут вкралась ошибка или неточность, доколе автор не созрел еще окончательно до искомого руководства. «Слово как воробей: выпустивши его, не схватишь потом», — наставительно цитирует Гоголь русскую пословицу, созданную будто в предвестие и в учреждение русской цензуры, и предписывает словесности величайшую осмотрительность, особенно в развитии сколько-нибудь необычного и оригинального дарования, чье отличие от других людей «тем больше может произвести всеобщих заблуждений и недоразумений».

Столь крутые перемены в умонастроении автора, вчера еще самого оригинального и необычайного в России, вставшего сегодня на страже тощей словесной диеты (которая, впрочем, лично ему уже ничем не грозила и даже составляла моральное и гражданское оправдание его творческому бесплодию), не должны заслонять от нас еще более замечательный факт редкого постоянства, последовательности в отношении к слову Гоголя-художника и Гоголя-цензора, Гоголя-фантаста и Гоголя-пуриста. И в том и в ином повороте слово в его восприятии магично, чудотворно, чреватое реальными, осязаемыми последствиями, зовет ли Гоголь слепо верить и повиноваться его словам или предостерегает от могущих произойти непорядков в итоге безответственного пользования словом. Сопутствующие обстоятельства его биографии, осложненной острыми кризисами, разладом и борьбой с собой, исправлением, разъяснением и уничтожением содеянного, имеют в основе тот же магический корень, от которого отправлялся Гоголь в писательской работе, пребывая всегда в состоянии преследования словом, которым он владел и от которого бежал, которое непрестанно растолковывал и перекраивал, впадая в транс и в отчаяние, мня себя то великим

святым, то заклятым грешником, от которого распространяется тень по всему свету.

В Гоголе явлена забытая современной словесностью связь с изначальной магией, чем некогда промышляло искусство, чем долго оно оставалось и, быть может, еще остается где-то в глубине души по скрытой, внутренней сути, представленной так наглядно в облике и творчестве Гоголя. В нем сильнее, чем в ком-либо, проступала темная память о волшебном значении ныне безвредных и никчемных процессов, отчего и художник в нем без конца раздирался страхами и обязанностями потерявшего управление над своими чарами знахаря, действовавшего в условиях, когда его наваждения рассматривались всеми по классу эстетики и фантазии. Тема преследования собственным словом и творчеством, навязчиво проникающая в сюжеты его сочинений, сделалась лейтмотивом писательского пути и личной участи Гоголя. В ней, в этой теме, своеобразно преломлялась задача его каждодневного литературного опыта — задача создания образа, который бы волею автора неотразимо вставал перед мысленным взором читающих. Та задача совпадала с талантом и уделом всей его жизни, с самим фактом существования Гоголя в качестве художника, наделенного необычной изобразительной силой. Оттого и последствия ее обладали неотразимым, непосредственно вытекающим из писательской его сути, воздействием. Гоголь на всяком шагу оказывался в положении мага, слово которого претворяется в зримую плоть. Изображать — уже означало в некотором роде чудотворить. Словесное искусство смыкалось с волшебным упражнением уже на начальной стадии художественного процесса. В конечных своих результатах, в преследовании читателей силою ожившего образа, оно опять же пыталось соперничать с практической магией. Религиозный моралист и хозяйственник был последним, узаконенным, порождением чародея, сидевшего неискоренимо в Гоголе-художнике. Недаром в нравственно-воспитательных планах завершающего периода жизни Гоголь возлагает надежды на ту же колдовскую способность и особенность своих сочинений, которой он намерен придать более осмысленное и нацеленное выражение, видя в том свое главное призвание и преимущество:

«Друг мой, искусство есть дело великое. Знайте, что все те идеалы, которых напищкали в головы французские романы, могут быть выгнаны другими идеалами. И образы их можно произвести так живо, что они станут неотразимо в мыслях и будут преследовать человека...» (А. О. Смирновой, 22 февраля н. ст. 1847 г.)¹

«...Человек, мною изображенный, оставался, как гвоздь, в голове, и образ его так казался жив, что от него трудно было отделаться» (М. А. Константиновскому, 12 января н. ст. 1848 г.).

И тот же акт оживления мертвых существ и предметов — в какие-то повороты сознания оборачивался расплатой. Коль скоро творчество Гоголю не приносило желанных плодов, оно из белой магии превращалось в магию черную. Не будучи осязаемым благом, искусство шло в существенный вред человечеству. Не будучи священнодействием, расценивалось как святотатство. Гоголя терзали

¹ Борьба идей в изложении Гоголя напоминает состязание магов: сталкиваются противоположные силы внушения, в ход идет своего рода гипноз образного воздействия.

сомнения, великое зло или великое добро произвел он своим сочинительством, но в том, что произведенное им велико, что внушает оно что-то грозное и решающее для общества, Гоголь не сомневался. Не послуживший достойным образом Богу, чудотворец с ужасом чувствовал себя невольным орудием дьявола. Он попадал в окружение собственных оборотней и был виновен в том уже, что сообщил им жизни, наделил необоримой гипнотической силой, а потом сам не знал, как отделаться, куда подеваться от своих восставших созданий. Художник обращался в жертву своего же дара будить и преследовать воображение зрителя странной живостью призраков. Он и добивался этого сверхъестественного эффекта, и в то же время страшился, слыша что-то кощунственное, соблазнительное, сатанинское в самом истоке творческих своих устремлений. «Грешник» в нем, как и «праведник», необходимо вырастал из «художника». Последний был замешан в запретном, в предосудительном деле — изображения. Поэтому Гоголь употребил все старания на то, чтобы направить свой опасный дар в услужение Богу. В противном случае ему угрожал приговор, какой услышал в «Портрете» богобоязненный живописец от своего доброго приятеля: «Ну, брат, состряпал ты чорта!» Потому же Гоголь поспешил самолично пересмотреть свое прошлое и объявить заблуждением весь свой писательский путь. Крайнее осознание собственной греховности было вызвано силой живших в нем магических импульсов. Не достигнув святости, какая одна могла бы перевести эту страшную чару в спасительный свет Воскресения, Гоголь-художник был уготован аду.

Во втором варианте «Портрета», законченном в 1842 г. и значительно перестроенном по сравнению с первой версией 1834 г., Гоголь попытался оправдаться в своих глазах перед этой чрезвычайно болезненной и актуальной для него ситуацией, как-то обойти и сгладить собственное грехопадение — автора, прославленного ярким живописанием зла. Для этого, среди прочих усовершенствований, Гоголь ввел в повесть теорию, касающуюся природы и законов изящного. Невольное пособничество дьяволу, роковая вина живописца, запечатлевшего на холсте черты угасавшего ростовщика-антихриста и тем обеспечившего ему долговременную власть на земле, способность причинять несчастья, смущать и губить души одним своим колдовским, преследующим человека подобием, состоялся, разъясняет Гоголь в новой редакции, совсем не в объекте изображения, который художник волен избирать, где ему вздумается, но в пути и манере, какими был написан портрет. Художник здесь, дескать, слишком приблизился к действительности, снял форменную копию с чорта, не пропустив картину сквозь чистилище своей души, не озарив ее внутренней мыслью. Глаза, получившиеся на портрете, были как будто вырезаны из живого тела и разрушали гармонию самого произведения, которому и его несчастный создатель, и компетентные зрители решительно отказывали даже в праве именоваться искусством. Рабское, буквальное подражание природе выдвигалось Гоголем в качестве основного условия допущенной живописцем оплошности, который признавался в совершенном им смертном грехе как в своего рода антихудожественном подлоге:

«...Скажу только, что я с отвращением писал его: я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив всё, быть верным природе. Это не было создание искусства...»

При такой постановке вопроса Гоголь был застрахован от обвинений в собственный адрес: кто-кто, а уж он-то, во всяком случае, рисовал не с натуры, а нещадно ее деформировал и пропускал сквозь себя, оплодотворял своим внутренним взглядом и материалом. На практике Гоголь скорее уподоблялся не бедняку-живописцу, рабски исполнившему заказ ростовщика, но самому ростовщику и антихристу, оставившему в портрете посмертного своего двойника и наместника на земле.

Теория изящного, развитая в новой редакции, не имела прямого касательства к сути проблемы и была попыткой задним числом, наделав бед, уйти от ответственности, сгущавшейся над писателем, выпустившим беса из плена. Смысловое ядро «Портрета», крайне актуальное для его автора, более чисто и очевидно выступает в ранней версии текста, менее сложной и разработанной в литературном отношении, но безусловно прямее отвечавшей на тему, тревожившую и затрагивавшую Гоголя персонально, тему власти и страха, заключенных в изобразительной магии. Там, в раннем изводе повести, сверхъестественный портрет колдуна представлялся Гоголю куда более совершенным и интересным художественным созданием, чем объявил он впоследствии, сведя всё дело к подлой копии. В первоначальном виде портрет претендовал на гениальную кисть, на звание и загадку неведомого шедевра:

«Во всем портрете была видна какая-то неокончателность; но если бы он приведен был в совершенное исполнение, то знаток потерял бы голову в догадках, каким образом совершеннейшее творение Вандика очутилось в России и зашло в лавочку на Щукин двор».

«В художнике нельзя было не признать истинного таланта; произведение хотя было не окончено, однако же, носило на себе резкий признак могущественной кисти; но при всем том эта сверхъестественная живость глаз возбуждала какой-то невольный упрек художнику. Они чувствовали, что это верх истины, что изобразить ее в такой степени может только гений, но что этот гений уже слишком дерзко перешагнул границы воли человека».

Мы видим, что сначала Гоголь возвеличивал то, что потом постарался умягчить и принизить. Причем феномен искусства, явленный в волшебном портрете, мыслился и оценивался в раннем варианте несравненно глубже и патетичнее, нежели факт буквального и бездушного подражания природе. Портрет колдуна в интерпретации Гоголя приближался тогда к творениям самого Гоголя. В нем сквозило «какое-то дикое чувство», «неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при проявлении странности, представляющей беспорядок природы, или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы». Среди всевозможных гипотез, предложенных в ответ на вопрос: «что же это такое и откуда взялось оно?», ясно слышался голос в пользу магии, степеней которой достигло в данном случае это «искусство или сверхъестественное какое-то волшебство, выглянувшее мимо законов природы». Странная, непостижимая задача, решен-

ная в портрете, пугала автора повести и в то же время притягивала, соблазняла как некая предельная для художника «черта, до которой доводит высшее познание искусства и через которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека, он вырывает что-то живое из жизни, одушевляющей оригинал». Близкое сходство с натурой, достигнутое в портрете, рассматривалось не просто как копия или подмена искусства голой природой, но в виде перспективной, сверхчеловечески-заманчивой тайны, исполненной неслыханной потребности — чудотворения...

Словом, вместо бездыхновенной поделки, какую представлен портрет в поздней трактовке Гоголя, уже искавшего повод размежеваться с дьявольской магией, мы имеем в ранней редакции более откровенный и полный гоголевский комплекс запросов и ощущений, какие возбуждает портрет: он и отталкивает, ужасает своей демонической близостью, и восхищает искусством оживлять мертвеца, обращать бесплотную тень в физически осязаемое тело, в преследователя, наделенного неотразимой изобразительной силой.

Да и как могло быть по-другому? «Глядит, глядит!» — не в том ли заключалось для Гоголя первое достоинство образа, который вставал неотступно перед очами, и не сам ли он всеми средствами стремился к тому, чтобы от словесного текста возникало подобного рода жуткое чувство: «глядит!»? Истинная тема «Портрета» обнаруживается в этом «глядении», в чудесной, перешедшей законы естественного, изобразительности. На нее-то Гоголь и делал ставку в собственном творчестве, ища в арсенале искусства подобающие чуду орудия, будь то гипербола, или гротеск, или смех, или живая деталь, подмеченная и вставленная в описательную раму. Всё это можно назвать художественной гальванизацией образа, доведенного старанием автора до иллюзии присутствия оживающего мертвеца между нами. Гоголевские образы подобны его портрету, который, глядя на нас, оживает и выскакивает из рамы. Между ним, портретом, и зрителем устанавливается странный контакт интимно-внутренней, а затем и физической близости. Зримое переступает границы, отведенные картине, и принимается преследовать тех, на кого оно смотрит. Если подойти к этой сцене несколько расширительно, то перед нами, по сути, демонстрируется процесс образного воплощения, творческой реализации гоголевских замыслов в веществе его сочинений. Мотив: «глядит!» переходит в дело преследования.

«Сияние месяца усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину. Со страхом вперил он пристальнее глаза, как бы желая увериться, что это вздор. Но, наконец, уже в самом деле... он видит, видит ясно: простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, — глядит, просто, к нему вовнутрь... У него захололо сердце. И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками, наконец поднялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни только пустые рамы. По комнате раздался стук шагов, который, наконец, становился ближе и ближе к ширмам. Сердце стало сильно колотиться у бедного художника. С занявшимся от страха дыханьем, он ожидал, что вот-вот глянет к нему за ширмы старик. И вот он глянул...»

Не случайны его интерес и влечение к живописи как родственной области творчества, что выразилось, в частности, серией выступлений Гоголя (в «Портрете» и в «Невском проспекте», в отрывке «Рим», в статьях о Брюллове, Александре Иванове и т. д.). Сфера изобразительного искусства была даже, кажется, ему дороже и лучше знакома и больше задерживала его внимание, нежели изящная словесность. Вопросы теории и психологии искусства особенно широко и свободно разрабатывались Гоголем на изобразительном материале. Фигура художника-живописца, со всем его бытом и стилем, с его психическим строем и творческим опытом, выдвигалась на первое место. Среди русских писателей прошлого века навряд ли возможно назвать другого автора со столь же решительным креном в сторону живописно-изобразительной формы. Всё это бесконечно соответствовало собственно писательским качествам и устремлениям Гоголя, всегда обеспокоенного тем, чтобы «крепкою силою неумолимого резца выставить выпукло и зримо на всенародные очи» свои изображения, всегда предпочитавшего рассказу — показ, наглядную демонстрацию какого-либо предмета. Зримость образного рисунка необходимое звено и условие творимого им словесного полотна. Гоголь как бы неусыпно зрит описанное им и, грезя зрением, внушает схожее чувство своим читателям. Слово в русском языке, согласно его тезису в «Учебной книге словесности», — «не описывающее, но отражающее, как в зеркале, предмет». Очевидно, это ощущение связано с его повышенной восприимчивостью к изобразительным возможностям речи. Всецело к гоголевской прозе приложима и его формула, произнесенная по поводу стихотворений Державина, который всё делал —

«чтобы неестественною силою оживить предмет, так что кажется, как бы тысячью глазами глядит он».

Подобное визионерство, граничащее с ясновидением, сыграло немаловажную роль в репутации «реалиста», которая укрепилась за Гоголем. Его образы гипнотизируют, обладают властью миража, неотвязной галлюцинации и стоят перед глазами вот уже больше столетия, сходя за картину действительности. Было бы, вероятно, точнее эту преувеличенную изобразительную силу и способность Гоголя называть «магическим реализмом», имеющим целью словесность обращать в физически сущее и осязаемое тело. За невозможностью чудотворить в прямом и полном значении, преображая бесплотное слово в непосредственную материю жизни, Гоголь пробавлялся художественными фокусами и навязывал читателям иллюзию физически достоверного контакта с выдуманым им миром. В этом смысле «глядит!» — уверение, столь резко акцентированное и наглядно подтвержденное в гоголевском «Портрете», — имеет характер программы для всего его писательского и жизненного дела. От изобразительной магии протягиваются нити к пророческим и религиозно-практическим запросам Гоголя. В частности, его трагическое самоощущение писателя и человека, на которого все смотрят в ожидании какого-то чуда, в немалой степени было вызвано, по-видимому, тем обстоятельством, что своими произведениями он отверз у земли глаза, сделал ее зримой и зрячей и не смел уже освободиться от обращенных на него отовсюду, разгоряченных взоров. Мания пресле-

дования (в соединении с манией величия) как-то связана у Гоголя с его художественным даром выставлять выпукло и ярко своих героев на всенародные очи, добиваться максимальной изобразительной живости всякой твари и всякой вещи, так что те не просто действуют в его сочинениях, но неотступно глядят на нас и преследуют воображение автора, устремив на него полный нетерпения взгляд, что-то требуя, на что-то надеясь. Попав в поле зрения лиц и вещей, им изображенных, Гоголь не мог уже уйти от ответа и от ответственности перед этим тысячеглазым свидетелем, вызванным им к жизни. Увиденная Гоголем, Россия увидела Гоголя: он продрал ей глаза собственным творчеством и потом трепетал, и радовался, и напрягался, и пыжился, и тосковал под ее грозным присмотром.

«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?..»

Единственная вина художника Чарткова, купившего злосчастный портрет, заключалась, как известно, в том, что из любви к искусству он оттер эти очи от пыли и попал нечаянно в сплетение лучей, источаемых взглядом антихриста. Портрет сглазил художника. Фигурально выражаясь, Гоголя «сглазили» его образы. Не потому ли он так настойчиво отстранялся от них и бежал прочь от искусства, замаливая свой самый страшный, самый черный (если не единственный) грех — изображения? Когда бы он вовремя от него не отсекся, не прикрывшись бы щитом веры, Гоголя, возможно, ждал бы конец Чарткова:

«Жестокая горячка, соединенная с самою быстрой чахоткою, овладела им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна тень только. К тому присоединились все признаки безнадежного сумасшествия. Иногда несколько человек не могли удержать его. Ему начали чудиться давно забытые, живые глаза необыкновенного портрета, — и тогда бешенство его было ужасно. Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Портрет двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза; страшные портреты глядели с потолка, с полу; комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз...»

И весь этот бред и кошмар только за то, что однажды взглянул он неосторожно в колдовские глаза на портрете и тот его увидал?.. А — не гляди!..

«„Не гляди!“ шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

„Вот он!“ закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха».

Взглянуть — спинуть. Потому что взглянуть, увидеть (тем более — изобразить) — это значит — прорезать глаза в невидящей, мертвой материи и попустить им увидеть тебя, настигнуть, убить: «— Глядит!» В художнике (во всяком художнике — всмотритесь) есть какая-то обреченность («глядит!»). Подобно тому, как зримое становится зрячим в искусстве, так художник в Гоголе пойман в ковы изображений: преследуют. «Не гляди!» — сказанное философу Хоме

Бруту потаенным, внутренним шепотом, в позднем Гоголе громко отозвалось: «не пиши!» И сколько бы он ни морочил голову, он за этот (внутренний, потаенный) голос схватился, потеряв способность творить, потому что где-то, давным-давно, еще в зародыше, помнил: «Не гляди!» — «Не пиши!» — «Не изображай!» (Не то догонят, увидят!..)

«Она приподняла голову...»

Почему — «Вий»? Я всегда недоумевал и робел перед этим странным названием. То есть — почему довольно объемистое и совсем не ему, не Вию, посвященное сочинение, повествующее о живом мертвце, о превращениях паночки и убившем ее нечестивце Хоме Бруте, названо по имени какого-то отдаленного, малопонятного гнома, мелькнувшего эпизодически лишь в самом конце, под занавес, и не связанного текстуально с главным содержанием вещи? Вий — только повод, только точка, поставленная в итоге повести Гоголя, вынесенная зачем-то (зачем?!) в заголовок, сопровождаемый, вместо эпитафии, сноской, которая, однако же, нам ничего не разъясняет в смысле вынесенного названия — «Вий»:

«Вий — есть колоссальное создание протонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли...»

Сноска, в совокупности с притянутым за волосы наименованием повести «Вий», — тоже точка, то есть слово, выставленное демонстративно в зачине, для того чтобы много спустя, не затрагивая повествования, отозваться в финале тем же внесюжетным, внеположенным, внезапным приказанием — Вий...

«„Приведите Вия! Ступайте за Виём!“ раздались слова мертвеца...»

Повесть Гоголя, можно заметить (в самом конце и в начале, в заглавии), обрамляется и овеивается Виём, который собственно к повести отношения не имеет и приводится под руки в качестве приложения к действию, как лицо, наконец увидавшее и доконавшее Хому Брута. Роли Вия и его описанию отведено всего несколько слов. Зато музыка их окрашивает повесть: последняя почти ничего не рассказывает о Виё, но смотрит на нас и веет — Виём...

«„Подымите мне веки: не вижу!“ сказал подземным голосом Вий — и всё сонмище кинулось подымать ему веки...»

Я многих спрашивал: — Откуда и для чего — «Вий», если Вий едва упомянут?! — И многие мне возражали резонно: — Ну, просто так, — отвечали, — взял и назвал по достаточно внешнему, случайному поводу, по третьестепенному, эпизодическому имени, имеющему всё же значение рокового аккорда или занимательной развязки в сюжете, сопряженном с несчастной судьбой напуганного Хома Брута. В конце концов, мало ли какие названия приходят писателям в голову... —

Ну, нет, извините. Это вам не «Дом с мезонином», не «Дядя Ваня» и не какой-нибудь тургеневский дым, проведенный по касательной к основному кругу событий. У Гоголя названия идут в лоб, напрямик: о чем пишет — то и называется: «Портрет» — о портрете, «Шинель» — о шинели, «Ревизор» — о ревизоре... Притом «Вий», заметьте, — не какая-то проходная, рядовая или сторонняя, но

центральная для Гоголя повесть, узловая и корневая. Это наиболее страшное (по непосредственному эффекту — страшнее «Страшной Мести») гоголевское творение и наиболее безвыходное, мистическое и непостижимое. Непостижимость «Вия» прежде всего состоит в странном соединении черт, казалось бы, несовместных, — смеха и страха, быта и чуда, красоты и уродливости, флегматической простоты, пошлой несерьезности всей фигуры и личности Хомя Брута и его невероятного, дикого и гибельного исхода...

«Вий», действительно, находится в центре всего творчества Гоголя. «Вий» — клин, вбитый Гоголем в середину пути. Половиной, бурсацкими шутками, «Вий» тянет назад, в невинное малороссийское отрочество, другой половиной, ужасом, — в будущее, в «Мертвые Души». Центральное положение «Вия» отражено в двусмысленности и раздвоенности его стиля, бросающего то в хохот, то в холодный пот, запамятовав об авторе (стоящем здесь, в середине, на каком-то внутреннем распутье и перекрестке) — дурака ли валяет он, как водится, или же сам уже сосредоточенно роет под себя подкоп и могилу ¹.

Значения событий и слов колеблются в «Вие» (как в вихре), как колеблется строй чувств, обуревавших нас по мере того, как мы проходим искус Хомя Брута и теряемся в догадках, чем вызвана такая напасть на его козацкую голову, и виновен ли он в чем-то, или сделал какую промашку, или сам ненароком спровоцировал привидение к жизни сладострастной подсказкой: «глядит!» Даже имя Хомя Брута, столь, на взгляд, однозначное по своей комической функции, странно расподобляется на смех и слезы, на пародию и пророчество, на героя и изменника, причем остается неясным, себя ли он предал своим изменническим неверием или панночку-ведьму, воззвавшую однажды заскорузлого бурсака-лоботряса к прекрасным таинствам магии и колдовства... Колеблется в восприятии, в оценке и сама панночка, чей мертвый облик Гоголю посчастливилось запечатлеть чувственнее и живее, чем какую-либо другую женщину, о которой он когда-либо писал в своих сочинениях ².

Словом, гоголевская повесть богата обертонами, возбуждающими в читателе противоположные эмоции. За чтением «Вия» нас томят сомнения, предчувствия, тоска, бесплодные сладострастные грезы и тайные угрызения совести, и само наименование «Вий» приобретает непроявленную до конца и оттого, быть может, еще более жуткую и томительную властность. «Вий» перекликается с «Киевом», которым повесть обрамляется, и с «воем», который, подобно именам «Киев» и «Вий», открывает и замыкает историю о похождениях фило-

¹ Очевидно, эта раздвоенность стиля и смысла не позволила современникам оценить по достоинству повесть Гоголя. Она распадалась в их сознании и причислялась (даже влюбленным в Гоголя Шевыревым) к самым слабым его в художественном отношении опытам. Даже имевший перед глазами четырехтомник его сочинений (куда «Вий» вошел в улучшенном, доработанном виде), Белинский сокрушался, что и теперь эта повесть —

«более блестит удивительными подробностями, чем своею целостию. Недостатки ее значительно сгладились, но целого по-прежнему нет» («Отечественные записки», 1843 г., № 2).

² Красавица-ведьма в гробу с такой притягательной силой живописуется в «Вие», что это дало повод Розанову заподозрить Гоголя в некрофилии — подозрение, проливающее свет не так на загадку физиологии Гоголя, как на стилистику и на скрытую мистику Гоголя-художника, влекущегося воскрешать мертвецов, сообщая им пронзительную жизненную стойкость и силу (см. «Опавшие Листья»).

софа³. Под отдаленный вой волков (то ли еще кого-то) вступаем мы в область Вия, в ночной и фантастический мир, противоположный Киеву, где всё просто, обнаженно и по-житейски обыкновенно, где шумно и людно, где господствуют день и смех. Но «Киев» озвучен, оголосован «Виём» и способен им обернуться — как панночка оборачивается из старухи в красавицу, из красавицы — в отвратительного ходячего мертвеца. Антиподы — «Киев» и «Вий» — встречаются в очах панночки, впервые открывающей Бруту свое прекрасное, молодое лицо. (Не напрасно, уверяют этнографы, киевские ведьмы когда-то славились по всей России.)

«...„Ох, не могу больше!“ произнесла она в изнеможении, и упала на землю. Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица с распетанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез. Затрепетал, как древесный лист, Хома; жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух. Дорогой билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело...»

Новое чувство, овладевшее сердцем Хома, чувство сомнения, преследования и обреченности, чувство, которое отныне подтачивает его дух и предопределяет гибель, оказалось следствием лицемерия панночки. Он не устоял перед этими длинными, как стрелы, ресницами, как позднее не устоит перед поднятыми подзорной трубою очами Вия. Мания и магия зрительного чувства и зрительного внушения становятся скрытой, подспудной, собственно-гоголевской темой повести. Поэтому она и называется — «Виём». Это повесть о страшном искушении и о страшной опасности — взглянуть и увидеть. «Вий» (звучит как глагол в повелительном наклонении) — это «вой» и «вей» в применении к зрению, к «видеть». «Вий» — это бесовское (и художническое) «виждь!» (вместе с обратным, предостерегающим голосом человеческого инстинкта и совести: «не гляди!»). От глаз Вия (согласно народным повериям), когда он их подымает, летят молнии и вихри. Теми вихрями и стрелами пронизана повесть Гоголя, и хотя она почти ничего не рассказывает о Вие как каком-то подземном, фантастическом существе и тот не занимает в ней существенного места, она покрывается этим названием и повелением — «Вий» в более широком, всеобщем, зри-

³ «Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа. Несколько спустя только, послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой».

Это прелюдия будущих наваждений и страхов Хома Брута — воем оглашается степь, по которой блуждают потерявшие дорогу приятели, прежде чем наткнуться на ведьму, — с этого воя кончается «Киев» и начинается «Вий».

Третья, самая страшная и роковая для философа, ночь вновь озаглавлена воем:

«Ночь была адская. Волки выли вдали целюю стаей. И самый лай собачий был как-то страшен.

«Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк», сказал Дорош. Явтух молчал. Философ не нашелся сказать ничего».

Наконец, воем упреждается и сопровождается появление Вия:

«И вдруг настала тишина в церкви: послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги...»

тельном смысле. (Оттого-то мы слышим Вия и в волчьем вое, и в Киеве — всюду, над чем простирается чара гоголевского глаза и слова.)

«Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное...»

„Подымите мне веки: не вижу!“Не вытерпел он и глянул.

„Вот он!“ закричал Вий и уставил на него железный палец».

Повесть Гоголя, как целое, наэлектризована глазами и взглядами, сияющими что-то увидеть или уйти от встречных очей, раздраженными и замороженными увиденной картиной, так же как — глазами и взглядами, исполненными борьбы между невозможностью видеть и жаждой прозреть, между трепетом, запретом, наложенным на зрение, и страстью нарушить закон и переступить барьер, отделяющий нас от Вия, от глазастой, всевидящей тайны... «Подымите мне веки!» и «Не гляди!» — между этими крайними полюсами разодрано повествование Гоголя, изобилующее оттенками зрительных вождений, как если бы последние составляли огромное море смысла, счастья, греха, и вот прибоем того моря всё омыто, прорезано и изглодано в гоголевской повести. Финальным появлением Вия с его удесятеренными глазами-перископами, воздвигнутыми из преисподней, лишь увенчивается речь о том, как смотрят, отводят глаза, зажмуриваются, разглядывают, видят или не видят люди и бесы — со своей особенной, необыкновенно изощренной, разработанной технологией и физиологией зрения. Если гоголевский «Портрет» только пристально и неотступно глядит на нас, прожигая душу железом, то «Вий» много сложнее, витиеватее и, я бы сказал, извращеннее в своей зрительной чувственности. От удлинённых век Вия, бьющих до дна, наповал, соединяющих последнюю, подземную слепоту с ясно-видением, ложится тень на весь текст повести, одержимой вождением видеть то, что скрыто и не положено, проникнутой эротикой и даже, если угодно, какой-то эрекцией зрения. Недаром дилемма «взглянуть» и «не глядеть» принимает характер подсознательного, провокационного, движущего действием стимула, бесовски-сладкого и вместе с тем бесовски-непозволительного соблазна, вокруг которого разыгрывается целая интрига и пантомима двусмысленно-зовущих, притягивающих и прячущихся взглядов. Сама панночка-ведьма, призывавшая к окончанию дела Вия, замечательна прежде всего оперенными своими очами и умением «виеть» взглядом — приковывать и портить людей, наводить на них род столбняка или паралича. Первое же ее появление в облике старухи сопряжено с этим искусством связывать глазами по рукам и ногам:

«...Глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском.

...Он вскочил на ноги, с намерением бежать, но старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза, и снова начала подходить к нему».

Затем начинается скачка с ведьмой на спине, когда вся картина, увиденная Хомой, раскидывается сплошной феерией или оргией зрения, дышит восторгом и счастьем распахнувшихся вдруг на прекрасное и в запредельное глаз. Образы приобретают живописно-изобразительную выпуклость и силу, врезаясь в сознание утрированными контурами и формами.

«Леса, луга, небо, долины — всё, казалось, как будто спало с открытыми глазами. ...Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клипами падали на отлогую равнину. Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине».

Среди этого запредельного, перевернутого вниз головою миража, с потусторонним, подводным солнцем и с подземным же морем, — неслучайно отдельным кадром выплывает русалка — образ, исполненный (не без влияния, надо думать, белобоких, в ложномавританском, как Сандуновские бани, стиле, соблазнительных наложниц Брюллова) блеска, наготы, сладострастия и столь же пронзительно-острого, стереоскопического вторжения в близкое поле зрения — лицом к лицу, очами в очи с нашим обомлевшим философом:

«Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пенем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось — и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластической окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их...»

Мимолетная встреча с русалкой предваряет очную ставку с панночкой, преобразившейся с окончанием скачки в молодую красавицу в стрельчатых ресницах и с очами, полными слез. Подобное же предварение (и соответственно — сгущение) убийственных очей Вия осуществляется в заключительной сцене, где, посреди обступившей философа сволочи, вдруг возвышается фресковый, во всю стену, портрет какого-то виеобразного, глазастого скорпиона:

«Не имел духу разглядеть он их; видел только, как во всю стену стояло какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу; сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови...»

Но, конечно, всего драматичнее разыгрывается немой диалог, осуществляемый только очами, только средствами красноречивого взглядывания и поспешного опускания глаз, между Хомой и панночкой, лежащей в гробу, в первую ночь отчитывания усопшей (первая ночь в итоге столь напряженного состязания между мертвой ведьмой и живым человеком и кажется нам наиболее трудоемким и кошмарным испытанием Брута). Впечатление запретного, болезненного перемигивания и переглядывания, чреватого всё нарастающей тайной, опасностью и расплатой, усугубляется тем обстоятельством, что покойница-ведьма словно смотрит на Брута укоризненно и пронизательно закрытыми очами (ср. в ночь скачки — вся земля, казалось, спала с открытыми глазами), тогда как, с трудом разомкнув вежды и поднявшись из гроба, она не может его разглядеть, обреченная слепоте смерти. В то же время философ своими разгоряченными взорами как будто гальванизирует труп и передает ему жизненное электричество. Воскрешение мертвеца производится путем недозволенного, соблазнительного прикосновения очами. (Вообще в этом процессе оживления мертвой царевны есть что-то нескромное, предосудительное со стороны самого Брута, который неосознанно как бы возбуждает и раззадоривает ведьму и в сво-

ем воспаленном воображении заранее с нею проделывает то, что она потом демонстрирует воочию.) Достоверность всей этой сцены подкрепляется противостественным (и оттого наиболее действенным, натуральным для зримого нами магического сеанса) превращением спящей, как живая, красавицы в безобразного мертвеца, едва только та вылезает из гроба и пытается перейти незаконно в активное состояние жизни. Эротическое в своем истоке созерцание красоты и белизны усопшей внезапно сменяется отвращением перед вставшей на ноги падалью. Готовая разразиться слезами и лобзаниями, тоска незамедлительно разрешается взрывом ужаса при виде ожившего тела, утратившего разом весь соблазн побудившего его восстать сладострастного интереса. Эротика у Гоголя напитана трупным ядом; она пророчит и как бы уже вмещает тление; сладость споспешествует страху, который на начальной стадии раздражающе притягивает, затем чтобы вслед обратиться в какой-то крошечный кошмар...¹

«Он подошел ко гробу, с робостью посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз:

Такая страшная, сверкающая красота!

Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, по странному попереживающему себе чувству, не оставляющему человека, особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз. В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее. Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами. Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатились слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови.

Он поспешно отошел к крылосу, развернул книгу и, чтобы более ободрить себя, начал читать самым громким голосом. ... „Чего бояться?“ думал он между тем сам про себя. „Ведь она не встанет из своего гроба, потому что побоится Божьего слова. Пусть лежит!“ ...Однако же, перелистывая каждую страницу, он поглядывал искоса на гроб, и невольное чувство, казалось, шептало ему: вот, вот встанет! вот поднимется, вот выглянет из гроба!

¹ Странная закономерность: мертвая панночка жива и прекрасна, но оживает она во всем обликии мертвой мерзости. Не сказала ли здесь закономерность более общего, присущего Гоголю плана и образа чудотворения? Он словно воскрешает к жизни изображаемых персонажей, наделяет их сверхъестественно-яркою магнетической искрой и силой, и тогда чаще всего они являются нам натуральными мертвецами.

Не так ли, однако, и сам Гоголь был соблазнительно сладок и чуден, покуда он находился в «спящем», иносказательном состоянии творчества и правил свои чары на бумаге, в воображаемом и метафорическом плане. Когда же он попробовал воочию (хоть и осененный крестом) восстать из гроба, пробудившись к практической жизни, он ничего не нашарил мертвенными очами из того, что думал узреть, и бессильная ярость вмиг исказила его ослепший образ. Возможно, в этих лимитах духовной биографии Гоголя, разделенной на два периода — слова и дела, отразились черты и границы его «магического реализма». Кажется, тот превышает пределы естества, отпущенные писателю. Но, превысив, проваливается зловещим олицетворением смерти. Воскрешение происходит (как всё у Гоголя) как-то извращенно, навыворот: живые восстают мертвецами, и безжизненным «делом» увенчивается «чудо» искусства.

Но тишина была мертвая. Гроб стоял неподвижно. Свечи лили целый потоп света. Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей.

Возвыся голос, он начал петь на разные голоса, желая заглушить остатки боязни. Но через каждую минуту обращал глаза свои на гроб, как будто бы задавая невольный вопрос: „Что, если подыметя, если встанет она?“

Но гроб не шелохнулся. Хотя бы какой-нибудь звук, какое-нибудь живое существо, даже сверчок отозвался в углу... Чуть только слышался легкий треск какой-нибудь отдаленной свечки, или слабый, слегка хлопнувший, звук восковой капли, падавшей на пол.

„Ну, если подыметя?..“

Она приподняла голову...

Он дико взглянул и протер глаза. Но она точно уже не лежит, а сидит в своем гробе. Он отвел глаза свои и опять с ужасом обратил на гроб. Она встала... идет по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, как бы желая поймать кого-нибудь.

Она идет прямо к нему. В страхе очертил он около себя круг...

Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить ее, и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. Хома не имел духа взглянуть на нее. Она была страшна. Она ударила зубами в зубы и открыла мертвые глаза свои. Но не видя ничего, с бешенством — что выразило ее задрожавшее лицо — обратилась в другую сторону...»

В сущности, бедою (или виною) Хома становится его попустительство, соучастие и тайный контакт с ведьмой, которой он невольно подыгрывает, разрываясь на части между страхом и любопытством: «увидеть!» и заповедью: «не гляди!» Весь конфликт Вия, который появляется как решающий итог и финал этой внутренней борьбы, в сущности, уже налицо. Вторая ночь отчитывания, следом за первой, лишь разрабатывает дальше динамику взглядов и глаз, предваряя развязку третьей ночи. Оркестр, составленный из одних только взоров, то испуганно потупленных, то страшно уставленных, действует на сей раз с неистовой скоростью, подготавливая, с приближением Вия, гибель Хома. Менее, чем на одной странице, говоря схематически, мы встречаем следующие разнообразные комбинации глаз и взглядов, определяющих темп и размер второй ночи:

«Он... начал читать громко, решаясь не подымать с книги своих глаз и не обращать внимания ни на что. ...Он... робко повел глазами на гроб. Сердце его захолонуло.

Труп уже стоял перед ним на самой черте и впери на него мертвые, позеленевшие глаза... Потупив очи в книгу, стал он читать громче свои молитвы и заклятья и слышал, как труп опять ударил зубами и замахал руками, желая схватить его. Но, покосивши слегка одним глазом, увидел он, что труп не там ловил его, где стоял он, и, как видно, не мог видеть его. ...Сильно у него билось во всё время сердце; зажмурив глаза, всё читал он заклятья и молитвы...

Вошедшие сменить философа нашли его едва жива. Он оперся спиною в стену и, выпучив глаза, глядел неподвижно на толкавших его козакв».

...Наконец, раздаётся — гулкое, трубное, итоговое, роковое: «Подымите мне веки: не вижу!» Послушаемся и, кинувшись дружно, подымест ему веки. Это говорит искусство — оно хочет и умеет смотреть. Поэтому оно на камне, на дереве, в золоте и в слове, где и на чем придется, первым делом и главным делом изображает — глаза. С глаз начинается магическое лицезрение, узнавание и оживление мира. Зримая реальность, зрячее царство чудовищ Гоголя, сказок, леса входят в свои права. Искусство — как тысячеглазый Аргус, оно покрывает землю, как собственное тело, глазами, от которых мы не можем опомниться. Куда ни повернемся: «Глядит!» Колдовская, прекрасная, кровотокающая образам-глазами природа... Необузданное воздымание век, срывание паранджи — ради того единственно, чтобы выступило сквозь волны лицо неведомого Бога и тот прозрел наконец... «„Вот он!“ закричал Вий и уставил на него железный палец».

...Наряду с извечной потребностью видеть, прорезая глаза на булыжнике, уживалась (даже в самом искусстве) столь же древняя, противоположная воля запрета — на изображения, в особенности — на обнаружение лица, еще строже и чаще — на прорезание и оживление глаз. В широком объеме это требование покрывается формулой: «Не гляди!». У первобытных статуэток эпохи палеолита отсутствуют глаза, порою — несмотря на довольно разработанные физиономические подробности, порою же — вместе с невнятным, как бы изъятным, предусмотрительно и нарочито затертым или стесанным лицом (для того, чтобы оно не смотрело и, соответственно, не оживало кому-либо на беду и до срока). Появление глаз совпадало с наличием в камне души и жизни, с его переходом в состояние полноценного человека ли, беса ли. Древнее священнодействие по оживлению истукана посредством нанесения признаков лица и, особенно, глаз — методом от обратного — восстанавливается с помощью кукол, абсолютно безглазых, а иногда и безликих, существовавших до последнего времени у ненцев, хантов, якутов и др. народов. Соответственно, рисование глаз было связано с воскрешением прежде мертвой фигурки. Всё это могло бы служить неплохим комментарием к гоголевскому «Портрету» и к «Вию».

Вспомним жену Лота: она окаменела, потому что повернулась лицом к проклятому городу и нарушила запрет: «Не гляди!» Человек берег свой образ от дьявольских посягательств. Показать лицо означало в некотором роде расстаться с собственной персоной. Делание портретов у многих племен считалось вредоносным и греховодным занятием. Через лицо притекала, через лицо же отнималась магическая сила. В среднеазиатской сказке об этом рассказывается:

«Юноша с женой на коня сели, поехали. Они из ворот города выехали — сколько у эмира было войска, богатства, всё вслед за юношей пошло. Эмир вышел, за зятем пустился, плакал. Он зятю сказал: „Посмотри на меня!“ Жена сказала ему: „Всем лицом к отцу не поворачивайся; повернись наполовину!“ Юноша наполовину повернулся — немного богатства, войска отделилось, эмиру осталось, остальное за юношей пошло».

На Руси кое-где, по углам, до самого конца девятнадцатого столетия, действовало табу на портретные изображения. Портреты вменялись в грех. (С реликтом подобного страха — правда, не на русском материале — я столкнулся недавно около острова Колгуева, где на наш пароход понаехали туземцы на лодках пить пиво и водку в пароходном буфете, а мы между тем безуспешно, самонадеянно пытались фотографировать их, — они сердито отмахивались, прикрывались меховыми рукавами и малахаями, и лишь один самоед, видать, пропащий пьяница, сторговался стать под аппарат за трешку — в уплату, наверное, за причиненный ему ущерб, за непредусмотренные болезни и беды, какие могли бы мы наслатъ, воспользовавшись его фотокарточкой.) Короче говоря, искусство обставлено различного вида рогатками и оговорками касательно глаз, лица и портрета, а шире — касательно изображений вообще. Гоголь заблуждался, когда, исходя из собственной живописно-изобразительной манеры, в «Ночи перед Рождеством» позволил кузнецу Вакуле воспроизвести на церковной стене подлинник чорта — такого не допускалось на православной Руси.

«...На стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула чорта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: он бачь, яка кака намалёвана! и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери».

Черти обыкновенно у нас изображались черными и как бы стертymi, в профиль, — чтобы не на что было смотреть и чтобы они, храни Бог, с иконы, со стены никак уже на вас не смотрели. Даже, помнится, портреты Лжедмитрия и Марины Мнишек в старинных книгах православными читателями зачерчивались и затирались слюной. Чтобы не глядели.

Но применительно к Гоголю грех и боязнь портрета простираются дальше и глубже демонских изображений: изображение само по себе кощунственно и демонично. Гоголь виновен и проклят не за чорта только, над которым, как говорил он, вознамерился посмеяться и для этого изобразил (то есть, говоря современным языком, предоставил платформу чорту). И не только потому, что ярко живописал сплошь уродливые образы, не умея как следует запечатлеть положительное лицо (чем тоже много терзался). Гоголь виновен в том уже, что всякую вещь норвил воссоздать «так живо, как живописец» (из письма М. А. Константиновскому, 24 сентября н. ст. 1847 г.). Он так отчаянно отрекся от всего сочиненного, потому что ему было от чего отрекаться: в самой завязи своего гения он прозревал не имеющие снисхождения вины. Гоголь, в конце концов, не пожелал называться художником, потому что слишком далеко зашел по художественной дорожке и глубже других окунулся в стихию первобытных, инстинктивных по этой части влечений и страхов, в пучину изобразительной магии. К нему подошло бы крайнее, из мусульманских суеверий, правило (носящее, впрочем, по всей вероятности, апокрифический, стихийный характер): в день Страшного Суда к живописцу сойдутся его ожившие образы и потребуют, чтобы он вложил в них душу. А что он может им предложить, помимо изобразительной живости, и где он возьмет души (души-то у него —

мертвые)?! Художник — творец и создатель лишь в иносказательном плане, т. е. дьявол, обманщик. И тогда все изображения кинутся на него и разорвут на части недостающую душу, в гневе на отца, одарившего их мнимой действительностью (как чудовища, что кинулись скопом на неверного Хому Брута)...

Гоголь всю жизнь находился в тяжбе со своими созданиями, едва они отпочковывались от него и проявляли самостоятельность. То они казались ему слишком мизерными и почитались за предварительный, пробный урок; то он восставал и стыдился независимости, какую вдруг получали его образы во всеобщем прочтении, хотя сам же даровал им эту свободу движения, которую запоздало пытался взять под контроль, ограничить, регламентировать с помощью литературных инструкций, всякий раз попадая в унижительное положение истца, потерпевшего по отношению к собственным образам, покуда необходимость качать права и доказывать свою невиновность не обращало всё, произведенное им, во что-то чуждое и ненавистное ему, о чем он и подумать не мог без внутреннего содрогания. Произведения Гоголя наделены настолько внушительной, импульсивной изобразительной жизнью, что имеют обыкновение действовать по собственной воле, не повинуюсь авторской указке, так что Гоголь в роли обманутого и обкраденного автора всякий раз принимался судиться с сотворенным добром, либо, встав в позу, объявлял свою нынешнюю, выросшую личность независимой от прошлых долгов и непричастной ко всей этой дряни (не будучи, однако, в силах расстаться с бесовским подарком).

Ситуация волшебной юморески «Нос» — в направлении самого Гоголя — исполнена скрытого трагизма. Законная, элементарная часть твоего естества и лица, нос (а гоголевские образы большей частью произведены непосредственно из Гоголя и могут рассматриваться как законный кусочек его духовной плоти, то есть — его «нос»), отделилась и объявила себя независимым господином, персоной грата, отняв у тебя спокойствие и достоинство, сделав прежнего полноценного человека — хозяина, автора — униженным искателем взбунтовавшегося придатка.хлопоты Гоголя на предмет восстановления своего доброго имени, своего, так сказать, неподдельного авторского лица, — посредством «Театрального разезда», «Развязки „Ревизора“», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Авторской Исповеди» и т. д. — несколько напоминают хождения майора Ковалева по газетному и полицейскому ведомствам в надежде восстановить справедливость и вернуть себе свою естественную принадлежность.

Природная раздвоенность Гоголя на «смех» и «слезы», быть может, того же поля психологическая черта: объективированные «носы» смешат и кривляются, возобладав над автором, уйдя из-под его руководства, на фоне глубокой авторской ночи, которая сгущается по мере того, как душа писателя отдает вовне жизненные соки и постепенно принимает образ живой могилы, обеспечивающей художественное «воскресение мертвых». Плодотворность литературной работы так органично совмещалась у Гоголя с истощением сил и самого дара писать, что это последнее воспринимается следствием, необходимым условием и чуть ли не источником его творческого успеха. Гоголь в данном отношении походит на женщину, которая умирает, произведя на свет ребенка, — с той суще-

ственной разницей, что в этом случае новорожденное дитя не радуется умирающего, но внушает ему какое-то суеверное отвращение. Во всей фигуре и участии Гоголя присутствует обреченность — рождают то, что лично ему противно и даже опасно, страдая душой при виде множасьихся «носов» и «портретов», ни один из которых не может его удовлетворить и которые возбуждают в авторе растущую неприязнь, заставляя глубже почувствовать свое одиночество посреди выдуманного им, враждебного мира. В Гоголе повсеместно слышится какое-то роковое не то, какая-то непоправимая и гибельная ошибка, коренящаяся, однако, в самой природе, в ядре его гения. Художник в Гоголе — это врожденный порок, от которого он вздумал избавиться, когда перестал быть художником. Ослепнувши, Гоголь твердит себе и другим: «Не гляди!», хотя всем остатком души и жизни взывает: «Подымите мне веки: не вижу!»...

Искусство не может, доколе оно еще живо, не нарушать запрета. Но искусство же лучше, чем кто-либо, помнит: нельзя. Оно продолжает работу, начатую не им, не искусством в собственном смысле слова, и несет ответ за последствия своего воображения, перенявшего ухватки и правила магической игры. В качестве остаточной магии искусство существует где-то на грани священнодействия и святотатства, впадая преднамеренно в грех открывания глаз на то, что не положено, не подлежит досмотру. «"Не гляди!" шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул...»

Повсюду, всенепременно художник не утерпит и глянет, и тем откроет глаза сонму чудовищ, выдаст себя и умрет, сольется, отождествится с Виём и посмотрит еще раз оттуда — на здешний свой, человеческий грех и трепет — трубочатыми глазами. Художник только и знает, что пускаться на провокации: «вот, вот встанет! вот поднимется, вот выглянет из гроба!» И знает же заранее — тогда несдобровать. Но как без этой подначки воскреснуть мертвой царевне, где достанет глаз у нее взглянуть на своего жениха?! Затаив дыхание, дрожа от страха, стыда и нечистого любопытства, Гоголь нашептывал Бруту соблазнительные слова:

«„Ну, если подыметя?..“

Она приподняла голову...»

Этот самый страшный, самый яркий момент замечателен еще в том отношении, что мертвый у Гоголя действует наподобие автомата и все жесты и движения у него воспроизводятся расчлененно, негибко, как на шарнирах, как если бы панночка оживала и двигалась по церкви в каком-нибудь сомнамбулическом сне или трансе, подверженная чужому внушению. При виде ее вспоминается старое поверие, что упыри — это трупы людей, в которых после смерти вселяются бесы и приводят их в действие, словно заводную машину. От панночки, шастающей по церкви, остается ощущение, что ею управляет какой-то опытный кукловод за сценой. Она движется прерывистым, дергающимся рисунком: «Она ударила зубами в зубы и открыла мертвые глаза свои» и т. д. Перед нами, в полном значении обоих слов, оживающий мертвец, сохраняющий за собою особенности противоположных, исключаящих друг друга состояний. От панночки в ночи отчитывания нам становится по-настоящему страш-

но. В каждый данный момент не знаешь, что она выкинет сейчас, куда ее поведет невидимая сила. Она находится в поле какой-то заминированной, радиоактивной безжизненности. Ближе всего подойдет ей сравнение с заводным механизмом, принцип устройства которого неясен и полон внезапностей. Она может лежать годами в летаргическом напряжении и вдруг вскочить из гроба и впиться вам в горло. Но не таковы ли, в принципе, все персонажи Гоголя? В них прослеживаются черты блуждающего по ночам мертвеца. К ним ко всем в какой-то степени применима реплика, сказанная по адресу колдовского портрета:

«Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которую бы озарило лицо мертвеца, вставшего из могилы».

Вещам и лицам у Гоголя свойственна странная, до сверхъестественности, живость (состоящая по преимуществу в разительной, картинной изобразительности) — при одновременной безжизненности, мертвизне всего этого выпукло видимого, активно функционирующего состава и аппарата. Сближение гоголевских героев с заводными куклами, с восковыми фигурами, с ходячими мертвецами, произведенное в начале XX века его высокими интерпретаторами (Розанов, Белый, Брюсов, Мейерхольд и т. д.) и ставшее на сегодняшний день как бы конечным выводом гоголевского стиля, облегчает постановку того же вопроса в несколько ином повороте — магического реализма, от которого тянутся нити к темному колдовству и шаманству каких-то забытых, первобытных традиций и вместе с тем к машинной технике и механике новейшей формации. Иначе говоря, через Гоголя раскрывается связь «реализма» с «механизмом», причем в основании того и другого оказывается — чародейство. Проблема оживления человеческого портрета (мертвеца ли, вещи ли — в данном случае не имеет значения) осуществляется Гоголем так, что художественный итог может спокойно сойти и за живое лицо, чуть ли не списанное с натуры, и за труп, приведенный в движение какой-то фантастической силой, и за машинный механизм, обтянутый плотью и кожей. Это ясно видно на примере того же портрета старого ростовщика, чье оживание представлено вполне натурально, с предельной предметной точностью всего происходящего, а также — с присущей Гоголю дробностью, расчлененностью каждого шага и жеста, которую, в частности, мы наблюдали у вставшей из гроба панночки. В книге Андрея Белого «Мастерство Гоголя» это же явление «автомизации жеста» досконально изучено на примере его «живых» персонажей, в результате чего последние закономерно приравниваются к мертвецам и автоматам. Но для материала, с которым имеем мы дело, не существует принципиальной границы между живыми и мертвыми, вещью и человеком. Разве что живое лицо в силу анатомирования его естественных телодвижений заметно деревенеет, мертвеет, механизмуется, тогда как мертвое — оживает. (В результате мертвецы у Гоголя порою выглядят достовернее и живее живых, хотя, по сути, принцип художественной гальванизации образа в обоих случаях применяется тот же.)

«И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни только пустые рамы».

В итоге размышлений над подобного рода видениями до некоторой степени растворяется и теряет почву застарелый спор на тему, реалист ли Гоголь, запечатлевший как есть, как живые, характеры и лица, или, напротив, художник, лишь по странному недоразумению попавший в родоначальники натуральной школы, в действительности тяготевший к фантастике и условности, к автоматам и марионеткам сильнее, нежели к изображению натурального человека. Вероятно, Гоголь находился (еще или уже) на том уровне реализма, для которого задача оживления мертвеца и сотворения человекоподобного робота была нова и актуальна, совпадая в то же время с задачей правдивого живописания человеческого лица и характера. Магия в нем брталась с механикой и протягивала руки к искусству доподлинного воссоздания жизни с большой изобразительной силой. И человеческий тип, и машина, и кукла, и труп, и демон как-то объединялись на этом уровне — в образе и проблеме воскрешения мертвых.

Дополнительный свет на эту сторону Гоголя проливает попутная ему литература, точнее — несколько сочинений его предшественников и современников, в своем большинстве ему не известных, но действовавших где-то на близких, либо пересекающихся координатах. Так, у авторов типа Гофмана или Эдгара По необыкновенный акцент и развитие приобретают сюжеты, родственные гоголевским, посвященные воскрешению трупа, оживанию портрета, изготовлению механических кукол и автоматов, имеющих точное подобие человека, и т. д.

«Многие из посетителей, переступив порог мастерской, снимали шляпы и оказывали прочие подобающие знаки почтения богато одетой, прекрасной молодой леди, которая почему-то стояла в углу мастерской, посреди разбросанных у ее ног дубовых щепок и стружек. Затем их охватывал страх, ибо быть одновременно живым и неживым могло только сверхъестественное существо» (Натаниель Готорн «Деревянная статуя Драуна»).

Это — в духе Гоголя: верный подлинник соседствует с мертвой поделкой; живое и неживое смыкаются в сверхъестественном акте; «реализм» следует об руку с «механизмом», и оба опираются — в магию...¹

Портреты, оживающие за счет умирания оригинала, знакомы нам хотя бы по «Овальному Портрету» Эдгара По. Ему же принадлежала богатая галерея рассказов на тему гальванизации и магнетизации мертвеца, вселения в мертвое

¹ Только прошу не путать эти встречи одиноких художников — с общим местом в текущей макулатуре. В. В. Виноградов — авторитетный ученый, языковед и академик — вывел гоголевский «Нос» целиком из огромной своей эрудиции в области литературных влияний, каламбуров, фельетонов и журнальных острот начала века — на расхожую тему носов. Помнится, по этому поводу очень страдал душою Андрей Белый... (Самое страшное, что когда-нибудь и тебя выведут на чистую воду академическим методом, в стройном литературном ряду, — не в виде души или жизни, которую, сколько мог, ты вынул однажды и пустил в дело, но путями расхожих журнальных влияний, параллелей, смешений, как некий эпизод в «носологии», откуда, прочтя разделы «Смесь», Гоголь извлек «Нос»...)

...Вот мы и встретились с Вами на узкой дорожке, уважаемый Виктор Владимирович, покойный Учитель, профессор Московского Университета. За Вашу, простите, сданную в КГБ, «Стилистическую экспертизу», где Вы, вопреки обычаю, включили стиль в криминал, усмотрев в нем «скрытую форму политической диверсии», — даже следователь тогда подивился Вашей академической прыти, опережавшей события и запросы начальства — как я мучился, как я думал тогда о Вас и о Вашем «Носе» — в камере на Лубянке! — я осмеливаюсь Вам, мертвецу, сегодня предъявить этот счет...

тело чужой, сторонней души («Лигейя», «Морелла», «Повесть Скалистых гор», «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром»). Человекообразные автоматы, отталкивающие своею безжизненностью и вместе с тем привлекающие красотой и свойствами чудесно оживающей вещи, составляют излюбленный и, быть может, ведущий мотив новеллистики Гофмана. Заводная кукла тогда почиталась вершинным достижением техники, и это имело смысл: техника — в идеале, в потенции — стремилась заменить человека воскресшей вещью. Наконец, появляются повести о сотворении человеческой особи искусственным, научным путем («Франкенштейн, или Современный Прометей» Мери Шелли)...

Списать все эти сюжеты на «романтизм» и «фантастику» значило бы отмахнуться безответственными словами от сути вопроса. Последняя много серьезнее и опаснее этих слов и, представляется, ближе лежит не к романтической, в собственном смысле, традиции, но к зарождавшимся тогда идеалам и проблематике реализма, так же как к возрастающей механизации человеческого уклада. Романтики и фантасты в подобного рода сюжетах предвосхитили более поздний опыт, со страхом и любопытством вглядываясь в даль настоящего. Если соотнести эти образы с наэлектризованной атмосферной эпохи, в них прослеживаются процессы и стимулы магического характера, в начале прошлого века лишь овладевавшие душами. Те процессы нашли выражение параллельно — в машинизме нового, промышленного мира и в реализме господствующей художественной школы. Подземные духи одновременно вселялись в паровые котлы и в портреты. И те и другие несли печать проклятия — мертвеца, искусственного спутника и двойника человека, в роли призрака или робота выходявшего в герои эпохи. Недаром у Гоголя в «Портрете» роковое изображение показывается к концу в обстановке аукциона, которая своим безжизненным, механическим видом отвечает центральному, портретному образу и служит тому достойным фоном и помещением. Аукцион как образ современного мироустройства, как всемирная погребальная фабрика, явно перекликается с господствующим в повести и непосредственно выраженным в портрете ростовщика эффектом — точного и мертвого сходства, ложного подобия, заручившись которыми, оживающий труп предъявляет права на искусство и на самую участь, на будущее человеческого рода. Сценой аукциона Гоголь как бы связал концы с концами: машину и реализм, чародейство и производство, современное положение вещей на свете и оживание мертвеца...

Продолжая свои руки и ноги в безотказных маховиках и колесах, человек попутно в искусстве облакал тот железный скелет натуральным мясом и без конца оживлял в реалистических сценах свой мертвый образ. Задача объективного и досконального воссоздания так называемой правды характеров, поиски всё большего и большего сходства с природой знаменовали идею и деятельность Прометейя на предмет выведения новой людской породы искусственным путем, что, с другой стороны, получило развитие в овладевшей человечеством технике. То был, если угодно, отделившийся от человечества «нос», возобладавший над своим господином и вставший в гордую позу. То была панночка-кукла, вылезшая из гроба под заклинательными пассажами электричества и спиритизма.

Исполнен символики факт, что натуральная школа в России пошла вслед за Гоголем, избрав его в вожатые и лишь стараясь держаться «поближе к жизни». Машина, обросшая правдоподобной человеческой плотью, оживший мертвец Гоголя составляли скрытую схему, основу основ реализма и оказывали огромное завораживающее воздействие на общество и художников слова. Был ли Гоголь вождем, родоначальником школы, и повинен ли он в этом развитии реализма, если его ирреальные образы приняли за действительность? Сам он не так искал сходства с живой натурой, как стремился «неестественною силою оживить предмет» (за что и поплатился). Его образы дышат соблазном правдивого воспроизведения жизни и в то же время настораживают, предостерегают. Был или не был Гоголь реалистом, он, как никто в России, раскрыл генезис этого надменного, современного ему, направления, обнажил пружины и скрепы, на которых то зиждется, выдавая мнимость за истину, куклу за живую натуру. Не думайте, что реализм это подлинные лица, портреты, характеры, человек в естественных обстоятельствах, — возглашает нам Гоголь своими образами. — Реализм — это черная масса и ворожба новейшей марки, это автоматы и трупы, имеющие вид человека, управляемые из ада по радио...

В самом деле, нам никогда не дознаться до сути, что представляют собою в действительности гоголевские типы — Чичиков, Хлестаков, Башмачкин, панночка, майор Ковалев или его Нос. Открытая у Гоголя Андреем Белым фигура фикции, лежащая в основании образа, позволяет растягивать цепь значений от бесконечности до нуля и обратно, подставляя под человека голую марионетку, наполненную каким угодно «нутром», «характером» или «типом» и, тем не менее, достаточно пустую внутри, оставляющую как бы сознательно свободным выход и вход для следующих «наполнений», бессильных всё же покрыть и исчерпать до конца это чистое место. Почти всё, что происходит в произведениях Гоголя, это фикция или мнимость, о чем издевательски твердят названия: «Ревизор», «Мертвые Души», «Женитьба», «Нос», «Коляска», «Шинель»... Какая может быть «Шинель», когда шинель конфискована, на ком женитьба, куда коляска, от какой, с позволения выразиться, физиономии нос?!

Гоголь обладает способностью наводить тень на плетень — там, где всё, казалось бы, предельно просто и ясно. Все истории у него разворачиваются на пустом, на заколдованном месте и, строго говоря, не стоят выеденного яйца. Однако та пустота продувается сонмом значений (в окончании столь же пустых), и пустотелый мертвец восстает и обнаруживает, случается, душу (если не фигу вместо души), которая в свой черед продувается насквозь и нуждается в заполнении. Мертвые души — вот последняя, окончательная (сквозная) реальность типологии и персоналии Гоголя, по поводу которой в итоге ничего не остается другого, как развести руками.

Отсюда, между прочим, проистекает странность самых элементарных составов и проявлений, приобретающих у Гоголя непереносимый оттенок какого-то сплошного, повального надувательства. Всё всегда опять не то, что оно есть на самом деле. У Гоголя всё в любой момент может сделаться всем (будучи в основе ничем), и несчастный Башмачкин способен вернуться в облике грозного

мстителя, а проститутка заместить идеал небесной красоты и невинности. Всё зависит от того, каким содержимым загружается в данное время полное тело гоголевской марионетки. В окончательной же инстанции всё равно окажется ноль — чистое место, пустота мертвеца-автомата, жаждущая определиться в том, что в принципе, по существу, не поддается определению. Гоголевская «действительность» всякую минуту норовит соскользнуть в антимир, расположенный тут же, под боком, и имеющий видимость самой обыкновенной материи. Его образным выражением может служить, например, ровная поверхность, обнаруженная в одно прекрасное утро майором Ковалевым на месте собственного носа — «совершенно гладкое место!»

«Он робко подошел к зеркалу и взглянул. „Чорт знает что, какая дрянь!“ произнес он, плюнувши: „хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..“»

Это «ничего» взамен Ковалевского носа непознаваемо, неопределимо, хотя вместе с тем физически осязаемо и подвергается в тексте напряженным и напрасным усилиям как-то справиться с созданным безвыходным положением, ликвидировать чистую фикцию (доктор, например, советует Ковалеву мыть это гладкое место холодной водой, дает ему щелчка и рассматривает то справа, то слева, произнося многозначительно «гм!»...). Не так ли и мы с вами, читатель, тщимся проникнуть в истинный смысл гоголевских созданий и предлагаем то одну, то другую гипотезу, которые вполне вероятны и правомочны, однако же всегда недостаточны, недостоверны и в принципе заведомо не достигают цели? Гоголевские творения подобны странному овощу, который вырастает всегда на заколдованном месте, что бы там ни посеяли:

«Засеют, как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз — не арбуз, тыква — не тыква, огурец — не огурец... чорт знает, что такое!»

Вероятно, поэтому Гоголь не нуждался в слишком сложных и запутанных коллизиях, в психологически развитых типах, не нуждался даже в какой-то особой загадочности или таинственности для сюжетов своих сочинений. Он просто не успевал до всей этой сложности дойти. Непознаваемое для него начиналось с порога, с азбуки, на ровном и утоптанном месте. Вопросительные знаки возникали там, где всякий иной автор поставил бы твердую точку. Абсурд коренился в быту любого будочника или цирюльника, взятого как общее место человеческого исчезновения, как упорное извлечение корня из минус единицы. Зачем много мудрить с майором Ковалевым и приписывать ему какой-то таинственный смысл, если сбежавший нос его есть уже некая нулевая безмерность, если Гоголя занимали вообще — лицо без носа, женитьба без жениха, самодержец без царя в голове, ревизор без прав и намерений производить ревизию? Гоголя интересовало присутствие некоего отсутствия в мире, отчего всё неуклонно проваливается в ничто, в никуда, пусть и содержит одновременно нечто весьма примечательное.

Казалось бы, как прост и доступен пониманию каждого — Хома Брут. За него сошел бы первый встречный козак на дороге, настолько подобный типаж распространен по Украине. Между тем, в его примитивную и знакомую всем оболочку вселяется нечто такое, что он становится неузнаваем и непредсказуем,

и трогается с места в карьер, как черкесский иноходец, и бежит по степи, напрасно стараясь удержать руками свои безостановочно работающие ноги. Не человек он уже в эти километры-часы, но машина, заряженная неизвестным горючим, и за себя не отвечает — ни когда несется вскачь с чудной всадницей на плечах, ни когда, опамятававшись, забивает ее поленом. Допустим — гипноз, волшебство. Но и вне такового тот же Хома Брут, выдув без малого полведра, принимается выкидывать ногами трепака, как заправский автомат...

«Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворня, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: „Вот это как долго танцует человек!“»

И так же беспрепятственно входят в его нутро — жалость, робость, храбрость, тоска или страх, заставляя совершать непредвиденные поступки.

Чем ближе вы всматриваетесь в так называемый характер Хома, тем больше теряетесь в ответе на простой и законный вопрос: кто это такой? Пожалуй, наиболее полное и удовлетворительное решение принадлежит самому Бруту:

«И сам я — чорт знает что».

Слово сказано (не воротишь). Сходным образом в конечном счете (в потенции) определяется Гоголем всё, о чем или о ком он пытается рассказать. Чорт — как последняя, не поддающаяся исчислению мнимость — стоит почти за всеми его персонажами или тем, что с ними случается, когда они впадают в обман как в поддонную природу человеческого существования, сообщающую всякой реалии какое-то нулевое значение. О чем бы ни зашла речь, всё кончается тем, что самые элементарные вещи в действительности — «чорт знает, что такое». Человек у Гоголя где-то изначально задолжал дьяволу, и тот с него требует отчета и ходит по всему свету, ища красную свитку. Чорт в этом смысле не просто сильный противник, ведущий распрю с людьми, но некая фикция, имманентно присущая миру. Человек подпадает дьявольским чарам, не подозревая о том, имея дело не с чем-то персонально враждебным или противостоящим ему, но с непосредственным окружением и повседневным своим состоянием. Всё не так и не то — тут-то и скрывается чорт.

Гоголь словно помнит, что вся мировая история, включая появление человечества на земле, началась с обмана, с подвоха, и с тех пор всё действительное в мире носит печать недействительного. Поэтому чорт (или то же — колдун) составляет так часто завязку гоголевских историй, будь то первый его рассказ «Басаврюк», или «Тарас Бульба» (где женская прелесть исполнила роль дьявольского соблазна), или «Старосветские Помещики» (чья мирная, неподвижная жизнь приходит в развитие и распадается вместе с появлением смерти-ведьмы). Из опыта Гоголя видно, что завязка любого сюжета вообще не обходится без участия чорта и в том заключается некая метафизика естественной человеческой жизни...

Однако, повторяю, чорту не обязательно появляться в произведениях Гоголя в конкретно-чувственном образе, в виде специально приставленного к его героям лица. Его присутствие сказывается на атмосфере действия. Оттого-то сло-

во «чорт», не будучи точной и полной мотивировкой случившегося, нет-нет, а включается в строй повествования о странностях и превратностях жизни, в напоминание о главном виновнике воцарившейся в мире бессмыслицы. Более того, чертыхаясь (а у Гоголя и герои, и автор чертыхаются на каждом шагу), персонажи невольно накликают беду на свою голову, как бы развязывая силы, разлитые повсюду и с произнесением «черного слова» приходящие в движение, хотя этот факт не выделен сюжетно и большей частью едва обозначен в качестве подспудной, вторичной, собственно словесной затравки приключившегося несчастья, притаившейся где-то во тьме произведения. В данном случае слово «чорт» становится тем «пустяком», на котором действие если и не строится полностью, то всё же как-то организуется и объясняется, получает более-менее убедительное развитие, из среды обыденной жизни смещаясь в область фантастики. Так, в «Вие» встреча бурсаков со старухой-ведьмой на степном хуторе, служащая началом и завязкой всех дальнейших происшествий, косвенным образом подготовлена неосторожным поминанием чорта, пускай тот эпизод останется как будто никем не замеченным и не привлекает внимания автора, пропускающего его как бы мимо ушей, на правах незначительного, вспомогательного звена в цепи событий, полный смысл которых находится за пределами повести. «Вот чорт принес каких нежных панычей!» — говорит старуха, словно слышавшая мысли Хома («чорта с два получишь ты что-нибудь») и его же недавние речи, произнесенные в вечерней степи перед тем, как бурсакам заплутаться:

«„Что за чорт!“ сказал философ Хома Брут: „сдавалось совершенно, как будто сейчас будет хутор“».

«„Ей-Богу!“ сказал опять, остановившись, философ: „ни чортова кулака не видно“».

Можно только догадываться, что вызванный по имени чорт на самом деле, буквально, принес философа Брута в лапы ведьмы...

Подобную же оплошность допускает художник Чартков, возвращаясь с портретом домой и бормоча себе под нос: «Чорт побери! гадко на свете!», «досадно, чорт побери!» Чорт его и побрал. Впрочем, омраченные мысли и безответственные слова мог подсказать Чарткову новообретенный портрет, явившийся первопричиной всех его дальнейших несчастий. Но так или иначе словесный аккомпанемент с крамольным упоминанием чорта сопровождает и подкрепляет создающуюся ситуацию, в которую нежданно-негаданно попал герой Гоголя. Случившееся с ним безусловно принадлежит делу нечистого, прямым агентом которого выступает колдун-ростовщик (как панночка-ведьма в «Вие»).

К такого рода отсылкам, списывающим вину на нечистого, Гоголь прибегает даже в вещах, далеких от мира и языка фантастики, построенных всецело, казалось бы, на материале действительной жизни. Правда, чорт поминается там в виде скорее фигурального выражения происшедшего беспорядка, в более отвлеченной или иносказательной форме, как это слышно в «Ревизоре» или в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»,

«Уж как это случилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, чорт попутал».

В этой итоговой реплике «Ревизора» «чорт» предстает в значении необъяснимой мировой чепухи или мнимости, лежащей подо всем, что ни творится на свете в гоголевском исполнении. Сама физиономия жизни носит признаки «чорта». Независимо от воли героев, от их порочных или благородных наклонностей, бездна повсюду готова разверзнуться под их ногами. Вот почему Гоголь, которому долго приписывали роль и свойства сатирика, в сущности никого персонально не обвиняет, как не является обвинителем общественного порядка и строя. Его взгляд на вещи более глубок и, если угодно, более безнадежен, снимая с человека ответственность за господствующий в мире обман, принадлежащий к уставу бытия, к иррациональным и универсальным причинам. Смеясь и плача над угодившим в очередную беду человеком, Гоголь констатировал некую мировую дыру, прикрытую камуфляжем характера, быта, семьи, общественных и индивидуальных привычек. Смещение акцента с частного лица на среду или класс (разновидность), к которым данное лицо принадлежит, создавало видимость критики социальных по преимуществу признаков и условий существования, тогда как эти условия, всеобщий порядок вещей, уходили у Гоголя в ту же дыру и имели образ подложной, подстроенной чортом «действительности». «Среда» принимала черты чудовищной фантазмагии, ирреальной и вместе материально осязаемой чары, в которой, как в топи, тонул невменяемый человек.

Обманный характер реальности, смешивающей свет с тенью, небо с адом, сон с явью, нигде, пожалуй, так открыто и декларативно не выражен Гоголем, как в «Невском проспекте». Неслучайно «Невский проспект» задает тон остальным его петербургским повестям — прежде всего самой атмосферой города, Петербурга, как всем известной, достоверной, выхваченной из-под носа у зрителя среды, которая при всем том оказывается не тем, что она есть, но непрерывно сбивающим с толку, сводящим с ума всех и каждого миражем, туманом, тонкой дымкой или уловкой дьявола, расставившего человечеству сети в виде самых обычных и повсеместно распространенных вещей. Чорт в качестве прямой мотивировки города и историй, рассказанных на его, города, фоне, назван персонально лишь в заключение повести («...когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде»). «Чорт» здесь расплывчат, метафоричен и, кажется, не обязателен для фабулы рассказа. Тем шире реализуется его присутствие в мире-фигции, в мерцающем, двусмысленном, иронически подмигивающем освещении столицы, где человек отдается во власть разгулявшихся на свободе, по проспекту, демонических вихрей, обращенный в безвольную и случайную марионетку.

Гоголь перенес чорта из леса в город, как в родственную тому обстановку, сделав город надежным, современным убежищем и вещественным воплощением чорта, царством всяческой мнимости, лжи, колдовства, наваждения и сумасшествия. В конце концов, на лоне природы, в лесу или в диком поле, чорт не так уж опасен и более локален, уловим и объясним. Не то в большом городе, где его не поймать за хвост и с ним не потягаться, где чорт почти и не виден, оттого что полностью растворился и размножился в этой светотени, в этих тол-

пах празднующихся и мечущихся в болезнях и соблазнах созданий, в уличном уюте публичной и вместе с тем обособленной, разделенной на ячейки и клетки, преисподней судьбы и среды. Вечернее освещение, мгновенно переключающее вас во мрак и обратно, в накал фонарей, на глаза зевак, к которым вы непроизвольно принадлежите, очарованные людским водопадом, лишь усиливает фиктивность картины. Казовость — вот главное в облике столичного города, что позволило Гоголю сблизить его с порождением и лицезрением чорта. Та же сторона — казовость — повлекла автора к еще одному сближению — города и нежного пола, Невского проспекта и женщины. Панель, как сцена, сделалась местом встречи — города, чорта, художника и прекрасной незнакомки.

Дело не только в том, что в городе женщины много доступнее, соблазнительнее и опаснее и составляют как будто скрытое электричество бегущей по вечернему проспекту толпы. В самой природе города — в его разящих контрастах внешней, показной стороны с внутренней беспочвенностью, с бездушной механичностью мимики, в мистической тоске, которую город внушает своим поддельным богатством, блеском, великолепием, в том, что само лицо города, столь живое и яркое в первоначальном восприятии, в конечном счете всегда оказывается ненастоящим, вводя нас в потерю лица, чести, шинели, носа, рассудка и самой материи, — есть что-то от женской прелести. Поэтому Невский проспект как место демонстрации респектабельного фасада, как олицетворенная внешность и видимость столицы отождествляется у Гоголя с женщиной и проникается ее мерцающей тайной, колоритом и ароматом. В городе все мы немного ночные птицы, летучие мыши, и живем, как во сне, опьяненные дурманом и мельканием киноэкрана, подставленного вместо действительности. В городе все мы повержены в созерцательную прострацию, в безутешное томление духа по красоте, однако созерцаем лишь бездну под блестящим покровом, лишь женщину — изваяние человеческой эфемерности...

Но не слушайте Гоголя, когда он нарочито бубнит, будто весь этот бред, этот камень, ставший прозрачной завесой, вся эта предательская, злорадная атмосфера вечернего Невского ему чужды и противны. В уличной мути он ловит рыбу и, будучи фантазером и фокусником по натуре, сам зажигает над городом волшебные фонари — заодно с чортом. Гоголь находит множество уловок ради того, чтобы раздражить и насытить свою исходную страсть к недозволенному занятию магией. Пускай обман и подвох, пусть чорт знает что — лишь бы ему, по примеру ветхих алхимиков, шарлатанов и чародеев, ставить свои искусительные опыты над природой. Оттого-то у Гоголя, по пятам колдунов, в качестве штатной челяди его писательского дара, следуют профессиональные фантазеры всевозможных статей и оттенков — от Пискарева до Хлестакова, от Поприщина до Чичикова. Даже самые, казалось бы, заскорузлые натуры, не склонные к фантазмагориям, вроде Собакевича, Плюшкина, Башмачкина, Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, предаются разнузданной игре воображения и в сплюсненном мозгу проектируют химеры и небылицы о мире, о себе и о ближних своих. Гоголевские герои поддаются волнениям фантазии целыми косяками, городами, губерниями. Сюда же потоком вливаются скоморохи и

сказочники, игроки и шулера, сплетники, обманщики и пострадавшие от обманов. Всё это в широком значении — фантазеры, то есть неудачные и неумные кандидаты в чудотворцы, идущие развернутым фронтом — во главе с самим Гоголем...

Фантастика! Что за вздорная, что за глупая причуда выдумывать несуществующее и пробавляться слепыми иллюзиями?!. Однако фантастика смутно помнит, что искусство когда-то принадлежало магии, и хочет незаконным, ворованным образом — украдкой и наугад — пережить в воображении то, что человечество имело на деле у собственных истоков. Фантастика — это попытка отъединенной души восполнить утраченный обществом опыт. Фантастика шарит там, где ничего не осталось и нет надежды спасти и возродить потерянный в ходе цивилизации рай. Фантастика — это отчаяние, кидающееся разгребать руками давно потухшие угли, без намерений даже открыть и раздуть забытый огонь. Ах, фантастика, черная зависть, бледная немочь! Тень, упавшая на землю от некогда блаженного света. Света нет уже тысячи лет, но все еще мерещится — тень...

От магических заклятий и пассов фантастика сохраняет одно лишь голословное, сослагательное допущение: «что было бы, если бы...?» Тут намечаются два возможных (словесных же) движения: в чудо и в анекдот — у того же Гоголя.

В отличие от пушкинского, всегда локального и подтянутого анекдота, несущего ясные признаки конкретного места и времени, гоголевский анекдот метафизически растяжим — до признания всего сущего за анекдотический случай. С другой стороны, по степеням невероятия гоголевский анекдот представляет собою немотивированное и недоговоренное чудо, однако, благодаря такой недоговоренности, даже более чудовищное порой, нежели в полном значении сверхъестественное явление. Когда бы мадам Подточина в действительности своим волхованием подточила нос Ковалеву, это звучало бы много понятнее, проще и правдоподобнее, чем самостоятельно, без всякого колдовства, сбежавший с лица майорский нос. Тоже сверхъестественный чорт, подсказавший завязку в «Вие», менее странен и сказочен, чем недоговоренный, проглоченный на полуслове, анекдотический «чорт» в «Ревизоре».

В ряде гоголевских историй только чорт, только чудо еще способны унять и уравновесить расхолодившийся анекдот — настолько последний, значит, неумен и необъятен. Так, ради восстановления анекдотически похищенной шинели потребовался чудесный мертвец в лице того же Башмачкина. Чтобы покрыть амбиции Чичикова и произведенный им по губернии гром, понадобился совершенно уже фантастический, не сообразный ни с чем Бонапарт.

Сверхъестественное у Гоголя, за редким исключением, ищет объяснений в сверхъестественном же («Страшная Месть», «Портрет», сопровождаемые вместо эпилога — прологом), а не в житейски-простых и всем понятных подтасовках, как это часто встречалось у всемирных фантастов — от Анны Рэдклифф до Вальтер-Скотта. Более того, в развитие и в разъяснение достоверного происшествия сплошь и рядом подключается сказка, фантастика, которая и составляет главный слой повествования, служит истинной первопричиной события. Под

простенькой «майской ночью» у Гоголя скрыта «утопленница» (под «Похождениями Чичикова» — «Мертвые Души»), которая одна и способна вывести сюжет на чистую воду, сообщить ему стройность и подлинность художественно-правдоподобной истории.

Белинский немало постарался оторвать «правдивое», «действительное» от фантастики в Гоголе, придав последней характер чужеродных напластований, без которых Гоголь, ему казалось, куда как прекраснее бы писал, проходя беспрепятственно по проверенной графе «реализма». Белинский кастрировал Гоголя, чтобы сделать из него нечто удобочитаемое и пригодное для народа.

«Что непосредственность творчества нередко изменяет Гоголю, или что Гоголь нередко изменяет непосредственности творчества, это ясно доказывается его повестями (еще в „Вечерах на хуторе“), „Вечером накануне Ивана Купала“ и „Страшной Местью“, из которых ложное понятие о народности в искусстве сделало какие-то уродливые произведения, за исключением нескольких превосходных частных частей, касающихся до проникнутого юмором изображения действительности. Но особенно это ясно из вполне неудачной повести „Портрет“...»

«Портрету», центральной повести Гоголя, которая и так уже подвергалась мучительной писательской правке с целью выяснить наконец, в чем корень зла и соблазна, — Белинский предлагает собственную редакцию, разделяя Гоголя с Гоголем, портрет с «Портретом». Главное ему было освободить реализм от фантастики, искусство от чуда:

«Да помилуйте, такие детские фантазмагии могли пленять и ужасать людей только в невежественные средние века, а для нас они не занимательны и не страшны, просто — смешны и скучны...»¹

Нет, такое исполнение повести не сделало бы особенной чести самому незначительному дарованию. А мысль повести была бы прекрасна, если б поэт понял ее в современном духе: в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно и самого себя, жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь, с своим талантом, создал бы нечто великое» («Отечественные Записки», 1842, № 11).

С тех пор сто лет потели, чтобы сделать из Гоголя Чехова, из «Портрета» что-то вроде «Ионыча»... Но Гоголь не мог «просто, без фантастических затей», без чорта, изобразить Чарткова. Там, во тьме, в бурлении фантазмагий, скрывалась его реальность, давшая добрые всходы в том числе и «на почве ежедневной действительности» (но не так, как зудел Белинский) — в форме анекдота, уловившего то же кипение производительных магических сил, завихрения сверхъестественного на поверхности материи. Корка пошлости тем и отрадна Гоголю (а не только страшна и губительна), что сквозь ее толщу пробиваются снизу чудодейственные смерчи и гейзеры, образующие наверху — анекдот, за-

¹ Ох, сдается, помог Белинский, в ущерб творчеству, перейти Гоголю к «общественной пользе» и «реализму» «Переписки с друзьями»... Только все-таки Гоголь сделает это по-своему — на фантастический, на магический лад отставленного «Портрета». Тогда неистовый Виссарион ужаснется, видя собственный портрет в кривом зеркале Гоголя...

виток, гоголек, как свидетельства прекрасных превратностей. Метафизические и волшебные корни анекдотов Гоголя прослеживаются даже в «Шпоньке» (сон о вездесущей жене Ивана Федоровича), в «Коляске» (Чертокруцкий, которому чорт закрутил голову), не говоря уже о «Ревизоре» и о «Носе». Внешне ординарные, «ежедневные» портреты и натюрморты позднего Гоголя — продолжение чудовищ «Вия» и «Портрета». В сфере затрапезных вещей, воскресших с «Мертвыми Душами», прыгающих в глаза, Гоголь занимается тем же древним телекинезом, что и его Пузатый Пацюк, уписывающий вареники в «Ночи перед Рождеством»:

«Только что он успел это подумать, Пацюк разинул рот; поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски, шлепнулся в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот. Пацюк съел и снова разинул рот, и вареник таким же порядком отправился снова...»

Гоголь един и целостен в своих магических устремлениях. Разделение на «фантаста» и «реалиста», на «художника» и «проповедника», на «поэта» и «деятеля» снимается в нем более общей и более глубокой склонностью к колдовству как к первооснове и первопричине искусства. Поэтому и в человеческой личности Гоголя, в его странной психофизической организации так много от «колдуна». Здесь коренятся, сюда восходят гоголевские страхи и фобии, болезни и мании (мания величия и мания преследования, мания сверхъестественной, гипнотической власти над людьми и мания собственной неизбывной вины и греховности). Сюда же можно отнести его способность воображаемое переживать большее действительного — до обмороков, до потрясения всего организма; его необузданную — до сладострастия — чувственность (при воздержанном образе жизни); его черную меланхолию, то прикрытую смехом, то скрывавшую тайную и глубокую веселость ¹.

Не нужно думать, что «колдовское» в Гоголе непременно заключало в себе что-то злое и темное, мрачное и тяжелое. К нему применима программа, принятая в одной монгольской сказке: «Старшие братья были люди серьезные, колдун же любил пожить и повеселиться...» Но «веселье» у Гоголя уже в детстве нередко принимало странный характер «чары», «наваждения», которые он любил напускать на людей своим лицом и словом, мороча им голову, иногда сумасшедшая, беснуясь ради пуцего «чуда». Когда позднее, в «Арабесках», Гоголь писал о предводителе гуннов Атилге, он безусловно не мог не помнить о себе самом:

«Это был маленький человечек, почти карло, с огромною головою, с небольшими калмыцкими глазами, но так быстрыми, что ни один из подданных его не мог выносить их без невольного трепета. Одним этим взглядом он двигал всеми своими племенами...»

¹ Он писал матери (26 февраля 1827 г. Нежин):

«Посмотрите же, как я повеселился! Вы знаете, какой я охотник всего радостного? Вы одни только видели, что под видом иногда для других холодным, угрюмым 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».

Облик «колдуна» в Гоголе воссоздается и его личными признаниями на тему своего здоровья и самочувствия, по поводу особого, не такого, как у людей, устройства души и тела. Даже такая, казалось бы, несущественная подробность гоголевской физиологии, на которую он часто ссылался, уверяя, что, в отличие от всех, желудок у него перевернут, находит свою аналогию в обряде тайного посвящения в знахари и шаманы, который, как известно, сопровождался расщеплением и выворачиванием всех внутренностей и членов новообращенного колдуна, временным помрачением и необходимой прижизненной смертью. Подобную процедуру шаманского «пересоздания» в облагороженной форме воспроизвел Пушкин в своем «Пророке»...

Бесспорно, Гоголь что-то знал, чего мы не знаем, о себе и о мире — в плане магических таинств. Сознание реальности этой сферы вступает у него в действие там, где прочие авторы, как правило, пробавлялись народной традицией, игрою фантазии или домыслом. У Гоголя какой-то собственный, личный подход и опыт в обращении к суевериям и преданиям старины, о которых тогда много рассуждали, писали, о которых и до Гоголя прекрасно рассказывали те же Пушкин, Жуковский — как о чем-то стороннем, далеком, хотя и занятом, достойном стать сюжетом поэзии. Светлый Жуковский, к примеру сказать, много и увлекательно писал о чертях, о мертвецах, и всё это легко сходило ему с рук; это соответствовало общей его романтической настроенности, мистическому состоянию духа, не затрагивая персонально, не затягивая в объятия, в опасные связи. В конце концов, то было больше данью форме, литературе...

На те же сюжеты Гоголь откликнулся кровно; народную демонологию он реализовал в своей биографии кающегося колдуна и бедного бесноватого; он осознал ее актуальность, касавшуюся и текущей действительности, и лично его, Гоголя. Не слишком погружаясь в фольклорный материал, который он использовал главным образом понаслышке, Гоголь пошел во многом дальше и глубже фольклора в испытании реальности этих древних поверий. Стоит сопоставить гоголевский «Вий» с народными сказками на эту же тему, чтобы убедиться, как близко прикоснулся Гоголь к тому, что даже для фольклора стало уже отдаленным прошлым. Сказка для Гоголя — страшная быль, проходящая через сердце писателя, и поэтому от панночки так легко не избавиться, как удавалось это сказочнику Ивану в сходной с Гоголем ситуации. Тот в борьбе с мертвой царевной имел добрых помощников, для того чтобы, изгнав чорта, сделать из ведьмы — невесту¹. В Гоголе фольклор разорван (и обоснован) данными подсознания, и

¹ В сказке «Иван купеческий сын отчитывает царевну» (364 — по собранию А. Н. Афанасьева) рассказывается:

«Купеческий сын принялся за псалтырь; читал, читал; ровно в двенадцать часов видит — крышка с гроба подымается; он поскорей на хоры и стал позади большого образа Петра-апостола. Царевна выскочила да за ним; прибежала на хоры, искала, искала, все углы обошла — не могла найти. Подходит к образу, глянула на лик святого апостола и задрожала; вдруг от иконы глас раздался: «Изыди, окаянный!» В ту же минуту злой дух оставил царевну, пала она перед иконою на колени и начала со слезами молиться. Иван купеческий сын вышел из-за образа, стал с нею рядом, крестится да поклоны кладет».

У Гоголя, в сцене отчитывания, даже лики святых, совершенно потемневшие, смотрят утрюмо и мрачно, с тем чтобы в конце попадать на землю, уступив место и первенство нечистой силе (соответственно, в «Страшной Мести», от заклятий колдуна святые иконы переменяются на дьявольские

фантазия подчиняется правде, которую автор носит в собственной душе, не выдумывая, но доискиваясь до предмета своих видений. Усвоение готовой традиции уступает место навязчивому воспоминанию о ней как о живом происшествии. Встреча с фольклором происходит на уровне внутреннего опыта, откуда и черпаются сведения, тождественные сказке, которые в то же время ее достовернее, глубже и подкрепляют ее снизу, изнутри, как подлинник или подстрочник. Поэтому многие картины и сцены, связанные с языческим мифом, восстают на страницах Гоголя наподобие откровения, полученного из первых рук, путем мистическим или психическим, а не услышанного и пересказанного с чужих уст. Гоголь видел всё это (кто бы ему мог поведать?! — видел страну мертвых, где мертвые слепы к живому, но зато им открывается нечто, не доступное живым². Видел Гоголь с точностью до подробностей, как под действием магических чар комната колдуна, охватывая вселенную (космическое объятие), перемещается в опочивальню пани Катарины, и как выглядит и как ведет себя душа спящей дочери, вызванная на пытку к богомерзкому отцу...

Сны и галлюцинации Гоголя поражают наглядностью и четкостью изображения, причем запредельное и сверхъестественное предстают в них ярче, насыщеннее и действительнее здешнего мира. Потустороннее много реальнее видимой действительности: там-то и скрывается истинная реальность, и это Гоголь воспроизвел как непосредственное переживание и созерцание сверхъестественных зрелищ. Не тьма, не сумерки, не туман сопутствуют чуду и страху, но самый яркий, более яркий, нежели по обыкновению, свет. Казалось бы, по нашим, по человеческим измерениям, чудесное и страшное больше держатся мрака. Ничуть не бывало. Вторжение сверхъестественного у Гоголя ознаменовано светом и часто — светом, имеющим как бы естественное происхождение, ибо фантастический свет не так ужасает, как это полное единение мистики и реальности.

«Свечи лили целый потоп света. Страшна освещенная церковь ночью с мертвым телом и без души людей» («Вий»).

«Он оборотился, но никого совершенно не было, посмотрел во все стороны, взглянул в кусты — нигде никого. День был тих, и солнце сияло. Он на минуту задумался; лицо его как-то оживилось, и он, наконец, произнес: „Это Пульхерия Ивановна зовет меня!“ Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют так: что душа стосковалась за человеком и призывает его; после которого следует неминуемо смерть. Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов. Я помню, что в детстве я часто его слышал: иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя. День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал, ни души в

лики). У Гоголя языческая нечисть сильнее христианской святости.

² «Ухватил всадник страшною рукою колдуна и поднял его на воздух. Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец, и глядел, как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карната, как две капли воды схожих лицом на него».

саду; но, признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная, со всем адом стихий, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня» («Старосветские Помещики»).

В залитой ярким месяцем «Майской Ночи» (или «Утопленнице») Гоголя самая яркая, самая освещенная площадь отводится утопленнице, сновидению, в котором видимые черты и приметы окружающей природы становятся вдвойне реальнее — до проявления утопленной в них, потусторонней и воссиявшей действительности...

Близкий контакт с иррациональными стихиями и началами жизни, столь очевидный в творчестве Гоголя, погашается и исчезает в его деятельности моралиста и религиозного проповедника. Как если бы его мистицизм, связанный с лицезрением языческих мифов и демонов в собственной душе, возбуждавший в авторе «пронзительное», «бесовски-сладкое» чувство, был достигнут и взят под контроль христианским вероучением, наложившим на мирозерцание Гоголя узду рационализма. Право же, Гоголь-художник выказывает себя куда более мистиком, нежели его христианское морализаторство. Последнее, напротив, обнаруживает склонность к рассудочному упразднению мистики и преимущественно выступает в позитивистской и просветительской роли по отношению к более ранней, первобытной и органичной для Гоголя — языческой и изобразительной магии. Кажется, в своих поэтических созданиях Гоголь даже более религиозен, чем в своем обескровленном и расчисленном христианстве. Строгим расчетом «души» и «пользы», кажется, он пытался заковать в себе какие-то собственнорелигиозные, хотя и темные, силы, получившие развитие в его художественном слове. Рационализм в его христианстве являлся как бы реакцией на языческий мистицизм его писательского взгляда. Извечное на Руси столкновение языческих пережитков с христианским самосознанием приняло в Гоголе форму напряженной душевной борьбы между его писательским гением, отошедшим в темное прошлое, и его поздним доктринерством христианина-рационалиста...

Но даже в этой узколобой и искаженной схеме, принятой им за истину не от хорошей жизни, но, как мы видели раньше, от исчезновения в нем дара и неутоления жажды писать, Гоголь показал себя ярким приверженцем магии, от которой он отрекся, с тем чтобы попытаться использовать ее в деле — в своей рационализаторской практике. Трудно ответить, положив руку на сердце, где Гоголь более мнит себя колдуном, волшебником и чудотворцем — в писательстве, или в занятиях моралиста и проповедника. Мораль и проповедь позднего Гоголя это та же, потерявшая зубы, магическая сила искусства, отделенная от искусства, не избывшая, однако, надежды заморозить действительность словом. Мораль у Гоголя сменила искусство, но сохранила былую хватку — преследовать и быть преследуемой, неся вину за все последствия. Вместо того, чтобы исцелять человечество мановением магической палочки, Гоголь принялся нас вразумлять, взывая к «душе», к общественной «пользе». Магия, жившая в изобразительности, перешла на режим уговаривания...

Вечная забота о «пользе дела» не дает покоя русским писателям не оттого ли, что те причастны к самым глубинным запросам искусства? «Слово» для нас все еще, мнится, не перестало быть в идеале «делом», и от искусства мы все еще ждем какого-то «чуда», «переворота» и за отсутствием такового твердим о «пользе», о «воспитании»... Вера Гоголя в силу слова доходила до таких степеней, что он напоминал современникам (в письме, которому придавал характер руководящей статьи по кардинальным вопросам творчества, — В. А. Жуковскому, 10 января н. ст. 1848 г. Неаполь):

«Под звуки Орфеевой лиры строились города».

Это надо понимать не так, что под чудные звуки Орфея рабочие таскали кирпич (как ныне обычно понимаются служебные функции искусства), но так, что сама вибрация лиры переносила камни по воздуху (наподобие вареников у гоголевского колдуна — Пацюка). Вернуться к тем временам и секретам нам не дано, но жгучей тоской о потерянном рае звучит в искусстве воля к «действию», к «морали», к общественной «роли» и «пользе». Мы снова и снова пытаемся заговорить зубы действительности вместо того, чтобы магическим словом заклясть ее и построить заново.

Искусство потому, вероятно, так часто порывает с искусством (в пользу «дела», «морали», «религии», «народа», «политики» и т. д.), что оно вспоминает с завистью о былом великолепии, о своем единении с действием в те счастливые времена. Художнику хочется снова быть колдуном, и он калечит себя и уродует, берется «служить» государству и обществу, порываясь обратно — к магии. Поздний гоголевский морализм и был подобным возвращением в прошлое, стремлением восстановить в художнике древнего чародея и знахаря.

...Вступив на зыбкий путь фантастики, в заключение зададимся вопросом: «что было бы... если бы?..» Если бы силы художника, деятеля, святого — соединились в Гоголе в утраченном магическом синтезе, то как бы, в каком вдохновенном образе, он тогда восстал перед нами? Чтобы было смешно и немного и языческие демоны обернулись святыми угодниками, вместо проповеди усвоившими хитроумную науку искусства, и больше не требовалось закладывать душу художника — чорту. Чтобы не было «морализма», не было бы «актуальных задач по перевоспитанию трудящихся», «долга писателя перед обществом» и «гражданского служения». Чтобы искусство было — искусством, существуя на уровне чуда и беззлобно, с легкой душой неся народам освобождение...

*...Мы пошли на иншее царство
Переигрывать царя Собаку,
Еще сына его Перегуду,
Еще зятя его да Пересвета,
Еще дочь его да Перекрасу,
Ты пойдем, Вавило, с нами скоморошить...*

Пойдем за ними. Это поют скоморохи, Кузьма с Демьяном, зовущие с собою в дорогу крестьянского сына Вавилу. Только с ними спасен Гоголь. Только с ними спасется русское искусство...

Вразумленный Кузьмой и Демьяном, Вавила — это Гоголь, соединивший «Переписку с друзьями» и «Сорочинскую Ярмарку», «Мертвые Души» с «Тарасом Бульбой». Это художник, ставший святым, святость которого исчисляется светом и зрелостью искусства. Это деятель, чье действие исчерпывается игрою и музыкой. Это гоголевский Вий, прожигающий души любовью, — Чичиков, за дарма воскресивший тысячи беглых и мертвецов, — это Портрет, взамен проклятия посылающий благоденствие, — Хлестаков, подтверждающий делом всё, что пообещал на словах...

*Говорила красная девица:
«Пособи вам Бог переиграти
И того царя да вам Собаку,
Еще сына его да Перегуду,
Еще зятя его да Пересвета,
А и дочь его да Перекрасу». —
Заиграл Вавило во гудочек,
А во звончатый во переладец,
А Кузьма с Демьяном приспособил, —
А у той у красной у девицы
А были у ней холсты-те ведь холщовы —
Еще стали шелковы да атласны.
Говорит как красная девица:
«Тут люди шли да не простые,
Не простые люди-те — святые,
Еще я ведь им да не молилась»...*

Святым Косме и Дамиану молились русские люди о просвещении разума — на грамоту. Помолимся и мы. Пусть сбудется. Пусть переиграют они царя Собаку и всё его злое и гордое отродье.

*Заиграй, Вавило, во гудочек,
А во звончатый во переладец,
А Кузьма с Демьяном приспособит»...*

Аминь.

1970—1973 гг.