

ЮРИЙ МАНН

Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою»

1

Сравнение Гоголя с Лобачевским, который «взорвал Евклидов мир», принадлежит, как известно, Владимиру Набокову. «Если параллельные линии не встречаются, то не потому, что встретиться они не могут, а потому, что у них есть другие заботы. Искусство Гоголя... показывает, что параллельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом...»¹

Одна из таких «встреч» происходит в сфере художественного обобщения, или, как сказали бы в недавнем прошлом, — «типизации». С одной стороны, Гоголю свойственно тяготение к всеобщности, к максимальному охвату материала, к универсальности, будь то в пределах одного человеческого существа, одного явления, одного коллектива или же в пределах страны, земли, даже вселенной. «Все что ни есть» — формула гоголевского кругозора. Но с другой стороны, такая формула реализуется не столько в ее прямом, сколько в знаковом, символическом выражении. То есть не обязательно, чтобы этот кругозор наполнялся конкретными данностями, систематично упорядоченными и продуманными; важно, чтобы граница прочерчивалась максимально широко и всеохватно, с какой-то демонстративной дерзостью и безоглядностью. Вот несколько примеров, взятых почти наудачу.

«Все, что ни было под землею, сделалось видимо как на ладони» («Вечер накануне Ивана Купала»). «А признайтесь... крепко стегали... по спине и всему, что ни есть у козака?», «И все, что ни было, садилось на коня», «Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство», «Он хотел бы выговорить все, что ни есть на душе... — и не мог» («Тарас Бульба»), «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий!» («Ревизор»)².

Знаменитое описание «быстрой езды» в финале «Мертвых душ» целиком строится на той же интонации: русскому любо «сказать иногда “черт побери все!”»; «кажись... и сам летишь, и все летит»; «все отстает и остается позади»; «летит мимо все, то ни есть на земли»... Подобные конструкции переходят и в гоголевскую публицистику: «...деньги на стол и на все съестное с жалованьем повару и продовольствием всего, что ни живет в вашем доме» (VIII, 338; «Выбранные места из переписки с друзьями» и т. д.).

И духовные сочинения Гоголя изобилуют сходными выражениями; так о Божественной литургии говорится: «Всех равно уча, равно действуя на все звания, на все сословия, от царя до последнего нищего, всем говорит одно, одним и тем же языком: всех научает любви, которая есть связь всего общества, сокровенная пружина всего, стройно движущего жизнь всеобщую»³.

Это все примеры из области стиля, но им аналогичны явления на других уровнях текста, прежде всего в выборе ситуации, определяемой местом и временем. Таково описание ярмарки в повести, открывающей первую прозаическую книгу Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: здесь «весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит»; «шум, брань, мычание, бляение, рев, — все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами». Ярмарка — это стечение и скопление множества, публичность в ее наглядном, локальном, физическом, телесном выражении. И это яркая, радостная пора. Описание Сорочинской ярмарки прекрасно

подтверждает идею М. М. Бахтина о хронотопе, то есть единстве категорий времени и пространства. Подобное единство в данном случае (так же, как в значительной мере единство карнавала в бахтинском его понимании) строится на ощущении особенности, резкого выпадения из будничного течения дел — праздничности. Такая неправильность — ожидаемая, законная, то есть «правильная неправильность»; однако у Гоголя все сложнее, и в общем узорочье возникает еще одна краска, специфическая именно для него.

Под ярмарку, как оказалось, отвели «проклятое место», где, по преданию, была разрублена чертова свитка, где расшалилась нечистая сила (в «Сорочинской ярмарке» все это подано в игровом, даже розыгрышном варианте, но в последующих произведениях рисунок становится более определенным, а тональность — более строгой). И на каждом шагу, и в любой час можно ожидать подвоха или неожиданности. Тревога, причем тревога необычного вида, проистекающая из нарушения естественного течения дел и вмешательства непонятных и неконтролируемых сил, — вот та краска, которая примешивается в облик любого пространства и времени. А если это пространство и время особенные, то и тревожное чувство возрастает до высшей степени.

Некоторые повести из того же цикла «Вечера на хуторе...» продолжают и усиливают эту ноту. Начало «Страшной мести» — свадьба, то есть снова праздничное время и праздничное место, и не в масштабе села или повета (уезда), но чуть ли не всего Киева («шумит, гремит конец Киева...»). Однако именно здесь совершается чудесное превращение незнакомого козака в колдуна, предвещающее недоброе: «Беда будет!» говорили старые, крутя головами». В другой повести во время праздничного схода земляков танцующему деду отказывают ноги («не вытанцивается, да и полно!»), знакомая местность превращается в чужую, заполняемую к тому же странными гротескными существами. При этом уже названием повести фиксируется трансформация гоголевского пространства — «Заколдованное место»^{4,5}.

Больше того: в первых же произведениях Гоголя намечается еще один вид хронотопа, графически отличающийся от только что продемонстрированного, но разделяющий с последним все его сущностные черты. Кажется, на это обстоятельство еще не обращалось внимания.

Вот описание, которое часто приводят как образец гоголевской экспрессионистской манеры, предвосхитившей современные формы литературы, живописи, театра и т. д., но нас оно интересует другой своей гранью. Вакула попадает в Петербург («Ночь перед Рождеством»):

«Черт, перелетев через шлагбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы. Боже мой! стук, гром, блеск... Дома росли, и будто подымались из земли, на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами...» и т. д. В картине этой нам открывается нечто существенно новое.

В таких ситуациях, как ярмарка или свадьба, пространство округлено, ограничено, строится центрически. В сцене же из «Ночи перед Рождеством» — пространство линейное, стремящееся куда-то и уходящее вдаль. Это неудержимая погоня, или бегство, или езда, или скачка; вероятно, такой вид движения, а вместе с тем и характеризующие его время и место можно типологически свести к так называемой «дикой охоте» (Wilde Jagd), известной из германской низшей мифологии, но имевшей аналогии или отозвавшейся, через литературное посредничество, и в других культурах (в России, в частности, через посредничество В. А. Жуковского — вспомним его «Людмилу», «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» и т. д.). При всем том, повторяю, в гоголевской сцене «дикой езды» по Петербургу сохраняются все отмеченные черты хронотопа — и праздничность, экстраординарность выпадения из будничного ряда, и примесь тревожного демонизма. Последний прямо обуславливается той особенностью «дикой охоты», что она проходит при участии или по наущению злых духов; отсюда сопровождающие это действие страшные звуковые и зрительные эффекты, смещение и излом линий и красок, головокружительная стремительность⁶.

Следует признать развитие подобного хронотопа в заключительных строках «Невского проспекта»: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда... весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Тут из-за кулис проглядывает, как видим, и зачинщик всего происходящего — «сам демон».

Отзвук подобного хронотопа, как это ни покажется неожиданным, можно отметить и в описании тройки в финале «Мертвых душ» — при всем изменении и усложнении функции этого описания. Отсюда неукротимая стремительность этого полета, его чудесность («что-то восторженно чудное»), граничащая со страшным («что-то страшное заключено в сем быстром мелькании»). Отсюда — самое главное! — ведущая роль высшей, ирреальной силы, причем силы неопределенной, то есть нарочито не определяемой в своем происхождении и этическом пафосе («Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе...»).

К середине 30-х годов идея универсальности воплощается у Гоголя в особенные формы пространства и времени, осознается им теоретически. Толчком послужила картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи», вызвавшая у писателя бурный восторг именно потому, что, по его мнению, художник уловил импульсы новейшей эстетики. Это, прежде всего, всеобщность и концентрированность: «Мысль ее [картины] принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы...» (VIII, 109). Это, далее, неординарность, небудничность, чрезвычайность, которые в данном случае отлились в форму прекрасного, красоты: «...у Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения» (VIII, 111). Наконец, не обойдено вниманием и такое качество, как беспокойство, тревога, острое ощущение и переживание беды, соединяемые с таким же ощущением необычного — в высшей его степени. Все происходит на неверной, колеблющейся почве, причем в буквальном смысле, поскольку тема картины — огромное стихийное бедствие и гибель людей под лавою и обломками. Но, разумеется, это можно понимать и расширительно; говоря, что современное искусство соединяет людей и явления «в общие группы», Гоголь добавил: «...и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109).

То, что сбивало с толку персонажей «Вечера накануне Ивана Купала», или «Страшной мести», или «Заколдованного места», когда им мерещилось или являлось нечто ирреальное и странное, теперь получило наименование — «сильный кризис». Характерна не демоническая и не мифологическая фактура этого понятия, но, напротив, природная или общественная («кризисы» в природе, «кризисы» в обществе), — Гоголь преломляет привычный, издавна беспокоивший его комплекс чувств в плоскость немифологической, «исторической» современности.

Идеи гоголевского разбора «Последнего дня Помпеи» (как, я надеюсь, в свое время мне удалось показать⁷) находятся в теснейшем родстве с поэтикой «Ревизора», работа над которым началась вскоре после написания статьи. Собственно гоголевская статья — краткий конспект «Ревизора». При всем отличии стиля и тона этого произведения как комического в нем воплотились и общность и единство пространственной организации и связей («целая группа» чиновников и горожан, а в перспективе и весь Город); и чрезвычайность и избранность момента (ожидание и прием высокого лица); и ощущение неправильности и сбоя в естественном течении дел («ревизор» оказался и не ревизором, и не сознательным обманщиком-авантюристом, но, по выражению одного персонажа, «ни тем, ни сем, но черт знает кем», а по выражению Гоголя, «лживым, олицетворенным обманом» — обстоятельство, наложившее печать на весь ход комедийного действия). Воплотилось, наконец, и ощущение «сильного кризиса, чувствуемого целою массою», пластическим выражением чего явилась «немая сцена». «Фигуры он кинул

сильно такую рукою, какую мечет только могущественный гений: эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...» (VIII, 110). Это сказано о картине Брюллова, но вполне применимо к «немой сцене» «Ревизора» с той только разницей, что удар поразил не «гордого атлета» и не женщину-красавицу, но тривиальных российских чиновников и обывателей.

Описанный выше хронотоп, в обеих его разновидностях, как в центрической, так и в линейной, встречается не во всех гоголевских произведениях. Но — интересное явление! — и в тех случаях, когда действие растекается по различным сюжетным линиям, имеющим различное пространственное и временное выражение, писатель в какой-то момент словно ощущает потребность соединить эти линии и собрать на одной площадке максимальное количество персонажей, решительно раздвинув круг непосредственных действующих лиц. В «Страшной мести» в финале — «трясение по всей земле», от которого «много попрокидывалось везде хат. И много задавило народу». В «Носе» — стечение любопытных на Невском проспекте или в Таврическом саду, привлекаемых «странной игрой природы» — прогуливающимся носом майора Ковалева. В «повести о ссоре» — ассамблея у городничего, когда имела место попытка примирения двух Иванов, закончившаяся полным провалом, после чего «все пошло к чорту». В «Шинели» — встречи в финале с мертвецом-чиновником многочисленных лиц, от будочника до «значительного лица». Наконец, в первом томе «Мертвых душ» — всеобщее возбуждение, вызванное странными покупками Чичикова, когда «как вихрь взметнулся дотол, казалось, дремавший город», «вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по несколько лет дома», «показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было». Изысканная анахроничность имен оставляет впечатление, будто и покойников призвали на Страшный суд...

При всем различии стилистического колорита этих примеров, от трагедийного до иронического, все они передают ощущение «сильных кризисов, чувствуемых целою массою».

2

Но столь же постоянная черта гоголевского художественного мира — отпадение какого-либо персонажа от этой цельности. Явление это достаточно известное, особенно в литературе романтизма, однако и здесь гоголевские решения отличаются сложностью и прихотливостью рисунка. А главное, искусством совмещения несовместимого — «параллельных линий».

Тон задала уже «Сорочинская ярмарка», в финале которой вначале вновь определен масштаб универсальности и цельности (при звуках музыки «все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие»), а потом последовательно и неуклонно фиксируются пути отступления от этого масштаба. Один путь предуказан уже наречием «неволею»: это старушки, от которых веет «равнодушием могилы» и которые в общем действе (здесь в танце) все делают механически, как автоматы. Другой путь — в самых последних фразах о человеке (это уже не персонаж повести, но сам автор или близкий ему), которого покидают «други бурной и вольной юности»: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

Так намечается два варианта отступления от цельности. Один — в сторону механической имитации жизни, выхолащивания движения и жеста, когда они умерщвляются и переходят в «застывшую мину»⁸. Другой — в сторону какой-то глубокой, томящейся и страдающей духовности. Но противоположность эта, оказывается, относительная, тем более что первый вариант ведет к знаменательному комплексу «мертвой души», то есть нивелируется и сливается с гоголевским же понятием цельности.

Однако обратимся ко второму варианту, то есть к «оставленным», — среди гоголевских персонажей они образуют длинную галерею. Во главе ее, в соответствии с господствующими вкусами и эстетическим умонастроением — романтическим умонастроением, — фигура истинного художника, не признаваемого и отторгаемого большинством современников и в его

человеческом, а более всего художническом качестве. Едва ли не первый набросок этой коллизии Гоголь сделал не в повестях, а в критических эссе о «Борисе Годунове» и особенно «Несколько слов о Пушкине»; заключительные строки последней статьи несколько напоминают финал «Сорочинской ярмарки»: истинный поэт, каким является Пушкин, обречен на то, что его оставляют поклонники, неуклонно «уменьшается круг обступившей его толпы, и наконец так становится тесен, что он может перечесть по пальцам всех своих истинных ценителей» (VIII, 55).

Затем этот абрис был воплощен в характер художника Пискарева («Невский проспект»), столько же принадлежащего «к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру». Непроходимая грань отделяет это существо от толпы; что же касается внешних проявлений создаваемого характера, то Гоголь самым смелым образом приближает его не только к «существенному миру» в общем виде, но к миру петербургскому, с его серым мутным колоритом, бедностью, не аффектированным (не «итальянским») обликом, с его скромными привычками и ненавязчивой манерой общения (показательно в этой связи изменение имени художника — от Палитрина в черновой редакции до вполне мещанской фамилии Пискарев в редакции окончательной).

Еще более дерзкий эксперимент произведен в «Записках сумасшедшего», поскольку высокое состояние, каким в эстетическом мировосприятии считалось безумие (ср. повесть одного из русских романтиков Н. А. Полевого «Блаженство безумия»), было сопряжено не с вдохновенным художником или поэтом и вообще не с человеком гениальным, но с обыкновенным петербургским чиновником, обладающим весьма средними умственными способностями и нетребовательным вкусом (творческая история повести демонстрирует одновременно и ход эксперимента: первоначально задумывались «Записки сумасшедшего музыканта»). При этом вполне сохранена перспектива в некую таинственную глубину сокровенно-интимного чувства, не столько раскрываемую, что следовало бы ожидать при личной и исповедальной форме рассказа, сколько передаваемую в недомолвках и намеках («...Ничего, ничего.... молчание»). Вполне сохранен также и весь комплекс отчуждения персонажа, усиленный его особым статусом как сумасшедшего.

«Сумасшествие есть один из видов изгнания, вытеснения за пределы жизни; этим оно сродни смерти: но так как сумасшествие восходит всегда к некоторому личному решению гесп. согласию души, то оно особенно сродни самоубийству»⁹. О согласии души, правда, можно говорить только в самом общем смысле, поскольку все, что с душою происходит, находит в ней или причину, или подходящую почву. Но объективно сумасшедший вне понятия о личной вине, ибо его «согласие души» — род предопределения, органического изъяна, который тот не в состоянии ни исправить, ни осознать. Поэтому герой «Записок сумасшедшего» демонстрирует абсолютную степень оставленности, не смягчаемую никаким обстоятельством или окружением (ср. вполне «комфортное» самоощущение Пискарева среди художников-единомышленников). «Матушка, спаси твоего бедного сына... ему нет места на свете! его гонят!» Это действительно бегство от соотечественников, от «света», от человечества — чуть ли не космическое одиночество.

Между художническим и чиновничьим (с патологической подоплекой) типом отчуждения у Гоголя располагаются другие разновидности. Одна из них, в «Вии», питается чисто гоголевским парадоксом: в самом деле, почему именно Хома Брут стал объектом притязаний сверхличных сил, что вначале отделило его, словно приговоренного, от окружающих завесой отчуждения, а потом привело к гибели? Потому что от Хомя Брута меньше всего этого можно было ожидать. «Философ» постольку, поскольку он пребывал в одном из высших классов духовной семинарии («философском» классе), Хома Брут обнаруживает почти комический контраст между этим своим наименованием и действительным умонастроением. Бездны философской премудрости его никак не манят, зато он вовсе не чужд гедонизму созерцательного, а порою и весьма активного толка. Но он все же не «философ без философии» (С. Ф. Васильев)¹⁰. Он философ

в том житейском, бытовом смысле, который обозначает безмятежное принятие всего происходящего. «Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал трепака. Он часто пробовал крупного гороху, но совершенно с философическим равнодушием, говоря, что чему быть, того не миновать»¹¹. И вот надо же, чтобы такой человек вдруг испытал чувство уходящей из-под ног почвы!

Но, кстати сказать, именно подобный парадокс, только в другом художественном обличье — почти чистой комикой, с восстановлением статус-кво и благополучным концом, — отражает и повесть «Нос». Тайнственные силы взяли в оборот не кого другого, как пошляка и жуира, далекого от всякой рефлексии и разлада с собою и окружением. А ведь довелось и ему приобщиться к подобному переживанию. «Боже мой! боже мой! За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее: но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!» Что это, как не комический парафраз знакомой формулы — «существо вне гражданства столицы»?.. Наконец, на серии острых парадоксов строится и сюжетное развитие «Шинели», о чем уместнее сказать позже.

Нужно добавить, что и тем, кто вступает у Гоголя в союз с ирреальной темной силой вполне сознательно, то есть действительно «с согласия души», ведомо чувство оставленности. Таков, например, Чартков в «Портрете», замысливший «изобразить отпадшего ангела»: «Эта идея была более всего согласна с состоянием его души».

3

Прихотливая универсальность гоголевского художественного мира видна и в том случае, если поставить вопрос о соотношении усилий и результата, движения и цели. Тут чуть ли не все персонажи обнаруживают большую степень сходства.

Только молодые герои трех ранних повестей — «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством» — определенно добиваются того, чего хотят. Здесь Гоголь в русле давней традиции, в частности комедийной; это, как удачно сформулировал Л. В. Пумпянский, «общая всей комедии симпатия к воспроизведению человеческого рода, благодаря которому комедия всегда гарантирует вечность человеческого рода»¹². В аспекте поэтики или даже комедийной техники это выражается в веселых проделках и хитростях влюбленной пары (или одного из влюбленных — в данном случае юноши, парубка), неизменно приводящих к посрамлению противников и к счастливой свадьбе. Названными произведениями, однако, исчерпывается количество определенных примеров, и, скажем, «Женитьба», несмотря на свое название и тематическую направленность, не обнаруживает никакой симпатии «к воспроизведению человеческого рода» и приводит к полному краху матримониальных планов, как жениха, так и невесты.

Такова общая гоголевская формула соотношения усилий и результата. Не достигается цель ни на высоком уровне, ни на уровне низком, заземленном, «пошлом» — ни в поисках художником Пискаревым «небесной красавицы», ни в легкой любовной интрижке поручика Пирогова. Уплывает из рук и «выгодная женитьба», и призрак награды или возвышения по службе, как это случилось со Сквозником-Дмухановским. Расстраиваются хитроумно затеянные аферы, как это произошло с Чичиковым в 1-м томе «Мертвых душ» и должно было повториться в томе 2-м. Терпят неудачу и сумасшедший (Поприщин), и люди в трезвом уме и твердой памяти. Не выигрывают ни обиженный, ни обидчик, ни истец, ни ответчик — ни Иван Иванович, ни Иван Никифорович в «Повести о том, как поссорился...». Не удается справиться с положением ни ссорящимся, ни тем, кто выступает в роли посредника и примирителя, как в той же повести. Гоголевская фабула — это обычно история неудачи (под первоначальной видимостью удачи), срыва и крушения.

Можно назвать только два случая, когда персонаж из сложных перипетий определенно выходит победителем, — это Хлестаков и Утешительный (в «Игроках»). Но Хлестаков взял верх именно потому, что не ставил перед собою никаких осознанных целей обмана и ведения интриги; это то же самое расхождение между усилиями и результатом, только способом от противного, когда к результату приводит отсутствие усилий. Что же касается Утешительного, то его удача представляет собою победу над определенным, конкретным типом мошенничества, демонстрируемым Ихаревым; в постоянно же углубляющейся перспективе отступлений от правил «игры» никто, в том числе и Утешительный, не может сказать, что его победа окончательная («Тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует»).

Гоголь следующим образом определял прерывистость линии своего персонажа: «...уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство¹³ и отдаление желанно<го> предмета на огромное расстояние... Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом» (IX, 18—19). Хотя это замечание относится, по-видимому, к комедии, оно содержит ключ к гоголевским произведениям вообще. Тут важно, в частности, само понятие «открытия» — на самом деле ложного открытия, — превратно меняющего направление действия.

В «Ревизоре» — это открытие в Хлестакове «ревизора», сопровождаемое, кстати, всеми признаками озарения (Бобчинский: «Как сказал он мне это, а меня так вот свыше и вразумило»). Свыше осенило и Чичикова, решившего скупать «мертвые души» («...между тем героя нашего осенила вдохновенная мысль»); и даму приятную во всех отношениях, сообразившую, что Чичиков намеревается увезти губернаторскую дочку; и почтмейстера, открывшего, что Чичиков и капитан Копейкин — одно лицо; и чиновников, догадавшихся, что Чичиков — переодетый Наполеон... Отсюда уже недалеко до Поприщина: «В Испании есть король... Этот король я... Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило»¹⁴. Но кто из самообольщающихся героев Гоголя может сказать, что его открытия другого рода?

Между тем для Поприщина, в силу его неменяемости и таким образом выхода в царство полной свободы, совершение открытий превращается в постоянное занятие (насчитывается примерно 17 таких озарений — то, что Луна делается в Гамбурге, что у всякого петуха есть Испания и т. д.). «Записки» и заканчиваются очередным открытием, как бы возводя последнее в прием: «А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?»

А знаете ли вы, что? — эта интонация переходит и в авторское повествование, сообщая ему, при внешнем здравомыслии, колеблющийся, неверный свет. В знакомом открывается незнакомое, в естественном неестественное, в родном чужое, в нормальном странное. «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!» Конечно, не знаем, так как не знаем, что «украинский соловей» (в отличие от курского?) производит «величественный гром». Бесполезны попытки раскрыть предметный смысл знаменитого пассажа из «Страшной мести» — «Чуден Днепр при тихой погоде...», — прежде всего он выполняет ту же роль вразумления несведущих — тех, кто не знал, что «редкая птица долетит до середины Днепра». Как патетика, так и гротеск, как возвышенный лиризм, так и снижающая ирония равно (а иногда и одновременно) коренятся в стилистических сдвигах и аффектированности, которые гоголевский повествователь охотно заимствует у своих персонажей. Перед лицом сложности жизни они равны. И тут надо добавить несколько пояснений к тому явлению, которое мы называем завуалированной или неявной фантастикой.

Мало сказать, что фантастическое и реальное у Гоголя максимально сближены и переплетены. Они находятся в родственных, кровных отношениях — говорю это не в переносном и метафорическом, а в буквальном смысле. Вот пример.

Три повести из «Вечеров на хуторе...», мы говорили, строятся на модели хитроумных проделок влюбленных, когда молодые, преодолевая сопротивление старших, родителей, и опираясь на изобретательность помощников, неуклонно стремятся к союзу. Модель стара как мир, по крайней мере мир европейской цивилизации, восходя еще к новоаттической комедии; потом следуют комедия нового времени, в частности комедия дель арте, Мольер, комедия новейшая, а также водевиль, как переводный, чаще всего французский, так и отечественный.

Но кто же выступает у Гоголя в качестве представителей старшего поколения, сопротивляющихся счастью молодых? Хивря, мачеха Параски, находится как бы в ауре нечистой силы; Солоха, мать кузнеца Вакулы, — определенно ведьма, а Чуб, отец Оксаны, — ее любовник. Так все перепуталось, что и в жилы молодых примешалась кровь нечистой силы... А кто у Гоголя в роли помощников, какими в комедии являлись все эти хитроумные и находчивые слуги, вплоть до мольеровских Скапена или Криспина, до Фигаро у Бомарше? В одном случае — это цыгане, которые в традициях романтической демонологии сближены с хтоническим миром («...они казались диким сонмищем гномов, окруженных подземным паром...»); в другом — русалка-панночка (редкий у Гоголя случай определенно доброй ирреальной силы); в третьем — Пацюк, бывший, согласно молве, «немного сродни черту», да и сам черт.

А что такое гоголевский художественный мир с точки зрения времени суток и, соответственно, колористики чудесного или странного? Обычно странное и чудесное неразрывно связаны с темнотой, мраком, ночью, в крайнем случае — с сумерками. Ночная сторона бытия знакома и Гоголю; вместе с тем характерно для него и то, что иррациональные силы зачастую правят бал в обстановке вседневности и при полном свете. Еще в «Старосветских помещиках» была нарисована самая разительная из подобных сцен: страшный зов, предвещающий смерть, слышен не в таинственном мраке — напротив: «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...» «Вторжение сверхъестественного у Гоголя озаменовано светом и часто — светом, имеющим как бы естественное происхождение, ибо фантастический свет не так ужасает, как это полное единение мистики и реальности»¹⁵.

Замечательный итог эволюции гоголевской фантастики предвосхитил развитие фантастических форм в литературе нового времени (Ф. Кафка, Ф. Дюрренматт, Ж. Жироду как автор, в частности, «Безумной из Шайо»; у нас — М. Булгаков, М. Зощенко, А. Платонов, Венедикт Ерофеев и др.), в связи с чем надо еще сказать об отношении персонажей и повествователя к невероятному.

А. Камю говорил применительно к герою романа Франца Кафки «Процесс», что «удивительней всего то, что он вообще ничему не удивляется» и что по этому признаку «узнаются черты абсурдного романа»¹⁶. Гоголь и здесь может считаться предшественником: его персонажи «не удивляются» происходящим с ними странным превращениям и перипетиям, но реагируют на них сугубо прагматически. Поэтому майор Ковалев, обнаруживающий утрату носа, первым делом устремляется не к врачу, а к обер-полицмейстеру (как будто это кража или мошенничество). Хотя если бы он отправился к врачу, можно ли было бы это считать разумным поступком? Адекватную реакцию представить себе трудно, именно потому, что все происходящее, как любил говорить Гоголь, «черт знает что такое».

Между тем своя логика у персонажей есть. Воспользуемся еще раз рассуждением Камю, напомнившего в связи с Кафкой анекдот о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне: «Врач, у которого были свои идеи о психиатрическом лечении, спросил его: «А если клюнет?» — и получил суровую отповедь: «Быть того не может, идиот, это же ванна». «Мир Кафки, — добавляет Камю, — поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет»¹⁷. Подобная логика позволяет Ковалеву требовать от г. Носа возвращения на прежнее место, то есть на его, майора, лицо, игнорируя вопрос о том, как взрослый человек, «статский советник», может превратиться в крохотную часть тела: «Ведь вы мой собственный нос!» Даже примитивнейшим героям Гоголя

ведомо что-то такое, что ускользнуло от нас, — превосходство, которое и побуждает их (или повествователя) беспрестанно спрашивать: «А знаете ли вы, что?..»

Параллельные линии снова встречаются: мотивировка и разумность речей и поступков таится в самой их безмотивности и алогизме. Обаяние (позволим себе такое выражение) гоголевских персонажей в том, что мы почти всегда можем объяснить их странности, но никогда не можем быть уверены в полноте объяснений... Преподаватель «скроил такую рожу», что зритель училищ Лука Лукич получил выговор: «зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству»... Неразумно? Но у начальства свои резоны: от неподобающего, неразрешенного выражения лица — только шаг к неразрешенным мыслям... Городничий советует Шпекину «всякое письмо... этак немножко распечатать» — это все равно, что сказать «немножко беременная». Но Городничий знает, что советует, — распечатать незаметно, не оставляя улики... Или совсем мелочи: «черт, подъехавши мелким бесом...»; «распоряжение поймать мертвеца... живого или мертвого...». Чистая тавтология? Но черт может действовать и не как бес (например, оборотиться в коня — после перелета в Петербург), а мертвецы, по представлениям полицейских, способны нарушать общественный порядок...

Или вот еще рассуждение квартального, на первый взгляд совершенно вздорное, — о том, как был перехвачен нос господина Ковалева. «...Странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос». Игра воображения, столкновение планов?.. Конечно, но не только.

Прежде всего: в этой реплике преломилась разветвленная и важная для того времени «оптическая символика». Так, заглавный герой гетевского романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» решительно против любых средств, помогающих зрению. «Едва я надену очки, как становлюсь другим человеком и перестаю самому себе нравиться ... — чем отчетливей я вижу мир, тем меньше он гармонирует с моей внутренней сущностью...»¹⁸ Критика очков (парадокс в том, что можно говорить именно о критике очков, телескопа и т. д.!) ведется с позиций широкой и естественной приемлемости всего сущего, во имя сохранения пропорций, меры и гармонии.

Напротив, романтики, Гофман в частности, утвердили чарующую силу очков (*den Zauber der Brillen*): микроскоп памяти в «Повелителе блох», очки, раздаваемые Челионати во время римского карнавала в «Принцессе Брамбилле», и т. д. Очки выражают мотив постижения сущности, перехода за грань обыденного и очевидного¹⁹. «Роль очков в рассказах Гофмана достаточно известна Гоголю!»²⁰ — замечает Всеволод Сечкарев в связи с приведенной репликой из «Носа». В самом деле, именно очки помогли квартальному осуществить, как сегодня сказали бы, решительный прорыв в реальность...

Но этого мало: обращает на себя внимание какая-то особенная, веселая, озорная трансцендентальность, словно гоголевский персонаж попеременно способен к реакциям противоположного свойства: в очках видит нос Ковалева; без очков — садыщегося в дилижанс важного господина^{20а}.

Но и это еще не все. Объясняя свою близорукость и потребность в очках, квартальный говорит: «Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит». Это не единственный у Гоголя случай мотивации явления фактором родственности; другой пример — заявление повествователя в «Шинели» о странности происхождения фамилии Башмачкина, ибо «и отец, и дед, и даже шури и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах». С одной стороны, оба утверждения только алогичны, так как подменяют действительное родство мнимым (теща, шури), при котором не происходит наследование признаков. Но с другой стороны, своя логика у гоголевских персонажей (квартального или повествователя) вовсе не исключена: предполагается такая концентрация качества (близорукости, количества башмаков), которая берет верх или должна взять верх над любыми родственными связями и отношениями.

И наконец, примеры из области анималистики. Это важнейшая сфера гоголевской поэтики, изобилующая тончайшими оттенками значений. Остановимся только на тех, которые

относятся к иерархическим отношениям человека и животных. Эти отношения прихотливы и капризны, так как пронизаны мотивами престижа, амбициозности и т. д. Чичиков, например, оскорбился «дружбою» ноздревского пса или же «приветствием» «индейского петуха» Коробочки, «сказав ему дурака», так как «не любил допускать с собой ни в коем случае фамильярного обращения, разве только, если особа была слишком высокого звания». Комическим образом Чичиков помещает животное в ряд человеческих существ, только с самым ничтожным чином. Но, оказывается, и с «правовой» точки зрения возможна идентификация, о чем свидетельствует спор по поводу виновности свиньи, стащившей жалобу Ивана Никифоровича: «Закон говорит: виновный в похищении... Здесь не означается ни рода, ни пола, ни звания, стало быть, и животное может быть виновато».

Однако же иерархическая лестница имеет продолжение и в другом направлении — ввысь. В «Театральном разъезде после представления новой комедии» один из зрителей жалуется на автора: «Для этого человека нет ничего священного: сегодня он скажет такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и Бога нет. Ведь тут всего только один шаг». Логика рассуждений та же, что и в переходе от недозволенного выражения лица к недозволенным мыслям. При этом смысловой разрыв также не обязателен: небесная иерархия выступает как продолжение земной и Бог мыслится во главе табели о рангах. Получается, что у нижней черты располагаются животные, у верхней — Бог, в середине — человечество...

Значит, параллельные линии снова встретились, и к Гоголю снова можно отнести то, что сказано о Кафке: «Он все время балансирует между естественным и необычайным, личным и универсальным, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой. Эти колебания проходят сквозь все его произведения и придают им звучание и значимость»²¹.

5

В упоминавшейся статье «Последний день Помпеи» отмечено, что Брюллов «так же крепко и сильно правит своим воображением, как житель пустыни арабским бегуном своим» (VIII, 111). Признание личное и — неожиданное, поскольку с Гоголем привычно связываются противоположные качества — свобода и нескованность воображения.

Впрочем, только что приведенное суждение может быть рассмотрено в двух аспектах. Один аспект — насколько осознанны или неосознанны художнические решения Гоголя — относится к психологии творчества и лежит за пределами нашего рассмотрения. Другой — о регулятивности, симметричности, «организованности» компонентов художественного текста — действительно относится к области поэтики. И тут надо сказать о наличии у Гоголя двух тенденций.

Обратимся к повествованию Гоголя. Литературную эпоху, в которую протекала его деятельность, отличает стремление к выработке такой повествовательной системы, при которой персонажи и события как бы существуют в своей собственной сфере, по ту сторону авторского сознания. Этого можно было ожидать и от «Мертвых душ», но, как всегда в гоголевском творчестве, все здесь тоньше и неопределеннее.

С одной стороны, поэма настойчиво развивает план суверенного, независимого от авторской воли предмета изображения. Кажется, ни в каком другом произведении русской литературы того времени нет такого количества сигналов, поддерживающих подобное впечатление. Тут и прием нарочитого следования за героем, который диктует автору, куда ему идти и что описывать («Здесь он полный хозяин; и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться»; ср. у Пушкина: «...Мы лучше поспешим на бал, / Куда стремглав в ямской карете / Уж мой Онегин поскакал»); и принцип демонстрируемого совпадения времени действия и повествования («Хотя время, в продолжение которого они [Чичиков и Манилов] будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома») и т. д. Все эти приемы хорошо знакомы,

в частности, по Вальтеру Скотту, которого Гоголь усердно читал в пору написания «Мертвых душ».

Но с другой стороны, поэма настойчиво демонстрирует и такую позицию автора, когда он выступает хозяином произведения, создаваемого его волей и воображением. Знаменитые «лирические отступления» поэмы прямо располагаются на той линии, которая ведет от авторских пассажей романов Филдинга, утвердившего в европейской литературе подобную форму²².

Однако оригинальность Гоголя не в преобладании какой-либо из двух тенденций и не в их параллелизме, но в постоянном взаимодействии. В таком взаимодействии, которое происходит тонко и непритязательно, путем еле заметной перестановки планов. Вот только один пример.

В начале IX главы автор спрашивает, «как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы не рассердились на него, как серживались встарь». И находит выход: «будем называть даму... так, как она называлась почти единогласно в городе N, именно дамою приятной во всех отношениях». Оставляя за собою право выбрать имя, Гоголь демонстрирует художественную природу персонажа; так поступал автор «Евгения Онегина» («Я думал уж о форме плана / И как героя назову...»). Но присвоив себе это право, Гоголь незаметно от него отказывается, ибо он воспользовался намеченной возможностью лишь для того, чтобы наименовать персонажа так, как он и без того «называется» в действительности. Под видом демонстрации силы осуществляется «капитуляция» перед могуществом жизненных обстоятельств. Прием якобы своеговольного называния колеблется между семантическими плоскостями фикции и реальности.

Далее, со стороны повествовательной ситуации, выбранной точки зрения, поэма внешне выглядит вполне однородной и последовательной. Здесь не совмещается, как в «Евгении Онегине», ситуация, в которой автор выступает в качестве всезнающего лица, с «Ich-Erzdhlsituation», где знание автора опосредовано и ограничено личным участием в действии и встречами с персонажами. Отличается поэма и от лермонтовского «Героя нашего времени», где разные повествовательные ситуации — то объективно-авторская, то «Ich-Erzählsituation» — строго следуют одна за другою, не сливаясь в пределах одного конкретного произведения-фрагмента — «Бэлы», «Максима Максимовича» и т. д.

У Гоголя автор отделен от изображаемого мира, не принимает участия в его событиях, сюжетно не контактирует с персонажами, и в этом смысле ситуация поэмы выглядит единой и цельной. Но вот одно из своих обширных отступлений автор обрывает следующим образом: «... мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию». Словно автор подсел в ту самую брочку, в которой находился его герой! Стилистическая игра, не разрушая саму основу повествовательной ситуации, окутывает ее дымкой иронии.

Дональд Фэнгер остроумно перефразировал известные слова из «Шинели», говоря, что в гоголевском повествовании ветер дует сразу со всех четырех сторон²³. Я бы только добавил, что все четыре ветра зачастую дуют у Гоголя в ограниченном пространстве, то есть там, где им это делать не положено...

К слову сказать, в произведениях, рассчитанных на сцену, особенно заметно взаимодействие противоположных тенденций. С одной стороны, гоголевские пьесы поражают почти рационалистической четкостью композиционного рисунка, которая выражается не только в единстве времени и относительном единстве места, но и в строгой группировке всех лиц вокруг одного события (ревизия, женитьба или карточная игра). А также — что самое интересное — в математически выверенной симметрии сюжетных ходов и сцен.

Вот примеры, касающиеся только способа ввода в действие противоположных участников. В «Ревизоре» начало второго акта (явления 1-7) соответствует первому акту: вначале мы — у встревоженного и принимающего все меры Городничего, потом — у ничего не подозревающего и ни о чем не заботящегося Хлестакова. Затем — контакт обеих сил: появление в гостинице Городничего и обхаживание «ревизора». В «Женитьбе» вторая картина также напоминает

первую: выход Агафьи Тихоновны и тетки примерно соответствует выходу Подколесина; и там и здесь следует появление Феклы с отчетом перед «заказчиками»: в одном случае — описание невест, в другом — женихов. В «Игроках» выходу Ихарева соответствует выход Кругеля и Швохнева, подкупу Ихаревым Алексея -- подкуп Кругелем и Швохневым Гаврюшки и т. д. Параллелизм сцен поддерживается до тех пор, пока противоположные «лагери» не соприкоснутся и действие не потечет по одному руслу.

Не приходится говорить уже о том, что Гоголь (в отличие, скажем, от Людвиг Тика или в более позднее время — Луиджи Пиранделло, не говоря уже о новейшем театре) не допускает никакой игры с иллюзией сценичности — персонажи его не меняют роли, не бунтуют против авторского замысла, не «выходят из образа», не стремятся к разрушению идентичности с самими собою. Это вполне соответствует строгости построения и гоголевской прозы, избегающей нарочитой (якобы по ошибке издателя или наборщика) перестановки частей, помещения предисловия или эпилога в середину текста, демонстративной незавершенности произведения (единственное исключение — «незавершенность» «Ивана Федоровича Шпоньки...» якобы по причине утраты рукописи). Противоположные, асимметричные, что ли, моменты вносятся более тонким, почти незаметным способом.

Например, для традиционной драматургической архитектоники характерна такая связь явлений, когда сцена ни на минуту не остается пустой и из одного явления в другое переходит как минимум один персонаж, образуя род живой цепочки. Гоголь несколько раз нарушает это правило. Разрыв цепочки знаменует то особую значительность следующего затем события (появления Хлестакова в качестве ревизора в доме Городничего), то судорожные толчки и возвращения действия вспять (как в «Женитьбе»).

Для традиционной архитектоники, далее, характерно выдвижение вперед персонажей в соответствии с их значением. У Корнеля — главные лица всегда на сцене, в то время как Шекспир позволял себе надолго уводить их за кулисы. Например, Клеопатру, в отсутствие которой управляет действием не она сама, но мотив, тема главного героя²⁴. Принцип этот нарушали многие (Мольер в «Тартюфе», Грибоедов в «Горе от ума», Пушкин в «Борисе Годунове» и т. д.), нарушил его и Гоголь в «Ревизоре», где Хлестаков не участвует в двух актах из пяти. Но как же своеобразно это нарушение! В отсутствие Хлестакова (как, впрочем, и при его участии) большую часть времени управляет течением событий не «мотив Хлестакова», остающегося чуть ли не до конца пьесы «непознаваемым» для персонажей, а мотив некоего другого лица (по определению Гоголя — «фантазмагорического»), возникающего с помощью Хлестакова.

Антитетично и завершение «Ревизора» — «немая сцена». Ведь это, с одной стороны, зримое, пластическое выражение симметрии: «Городничий посередине... По правую сторону его жена и дочь... По левую сторону Городничего Земляника...» и т. д. Но эта симметричность — в аспекте значения персонажей — с подвохом: на сцене нет Хлестакова, которому по праву полагалось место «посередине».

Противоположные смыслы скрывает в себе «немая сцена» и с точки зрения цельности. «В этой оглушенной и застывшей фреске до конца доводится принцип стабильности и конструктивной завершенности...»²⁵ В то же время нельзя не видеть, что «фреска» выражает именно ощущение нестабильности и потрясения; это сама неопределенность и хаос, запечатлевшиеся в определенности и четкости форм.

Таким образом, через «немую сцену» проходят все координаты гоголевского хронотопа (см. начало статьи) — и чрезвычайность, экстраординарность, и ощущение кризисности. В добавление к этому отметим еще одну особенность «сцены».

Гоголь намекал на то, что реакция персонажей на прибытие настоящего ревизора полна высшего смысла («...будет наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь...»). Иными словами, это переживания перед лицом Высшего суда и загробного воздаяния. Подобное чувство, мы знаем, жило в Гоголе с детских лет, и нельзя не видеть, что в

сублимированной форме оно не раз проявлялось в его творчестве, ярче всего — в «немой сцене»²⁶. Однако написана эта сцена так, что подобное значение можно «вычитать» (наряду с другими значениями), но нельзя полагать в качестве определяющего и тем более единственного. Акцент в «немой сцене» поставлен еще на самом эффекте потрясения и кризиса.

6

Вообще гоголевская поэтика не благоприятствует операции, которая сейчас все более входит в моду, — редуцированию его произведений до определенной нравственной апофегмы, даже если таковая вписывается в круг идей самого писателя. Примером может служить «Шинель», претерпевшая коренные метаморфозы в своей интерпретации, от социально-политической и чуть ли не классовой до квазирелигиозной.

Последняя, как известно, связана с именем Д. Чижевского, подчеркнувшего, что вовсе не разоблачение российской действительности («Zustände») и не защита прав «маленького человека» одухотворяют повесть, но мысль «об угасании, опустошении человека, как под влиянием низкой страсти, так и под влиянием высокой». Акакий Акакиевич родствен другим героям, умирающим от приверженностей к мирским вещам: «художник Чертков — богатству и славе, мелкий чиновник Поприщин и художник Пискарев — к любви и славе, Акакий Акакиевич к... ничто [Nichts]»²⁷.

Новый толчок для развития этой точки зрения дал Ф. Дриссен, который провел параллель между центральным персонажем повести и св. Акакием (рассказ о нем содержится в «Лестнице райской» Иоанна Лествичника). Хотя параллель вполне убедительна в том смысле, что Гоголь мог подсознательно или вполне осознанно ориентироваться на этот рассказ, но из нее делаются слишком далеко идущие, рискованные выводы. Мол, писатель, отталкиваясь от примера святого подвижника, сурово корит своего героя за приверженность к мирскому, утрату бесстрастия и безмятежного трудолюбия²⁸.

Легко увидеть, что критика Акакия Акакиевича как человека, не выдержавшего искуса, — это критика внеэстетическая, вытекающая из прямого наложения на судьбу героя гоголевских представлений об аскезе. Но и в плоскости одних только «взглядов», только «идеологии» подобный подход не корректен: очень сомнительно, чтобы писатель предъявлял эти требования к каждому. Аскеза — подвиг индивидуальный, выбираемый для себя, но не обязательно для другого и всех (кстати, и в биографическом аспекте все обстояло не так просто: Гоголь чуть ли не до последних дней испытывал мучительные колебания между аскезой и приятием вещного, материального и «прозаического», не говоря уже о том, что к другим он был гораздо снисходительнее, чем к себе). Акакий Акакиевич, лишенный не роскоши, а насущно необходимого, шинели, утративший ее в мгновение ока и не имевший сил перенести удара, оказывается, совершает грех и измену! Кто же докажет, что это приговор самого Гоголя? Подобный вывод станет еще сомнительнее, а реальная картина сложнее, если погрузиться в поэтику повести.

Акакий Акакиевич выражает типично гоголевскую ситуацию «существа вне гражданства столицы». Обиженный природой, стечением обстоятельств, окружающими людьми, он поставлен на самую грань человеческого общежития и чуть ли не вытолкнут на эту грань. Развитие (в травестированной форме) мотива преследования, а также рокового предопределения содержится уже в сцене выбора имени героя: как бы сама судьба назначила ему удвоение отцовского имени, то есть определила быть дважды Акакием, причем наличие ассоциативного фона, ведущего к реальной личности святого, вовсе не исключает ассоциаций другого толка (Акакий — смешное, обидное имя; о комическом эффекте, порождаемом столкновением букв «к», говорилось, между прочим, в черновой редакции повести).

В структуре характера персонажа важная роль выпадает на его специфическое занятие как чиновника-переписчика. Переписывание, вообще-то говоря, полисемантический образ,

что обусловлено различными культурными функциями этой деятельности. Во времена рукописного делопроизводства одна только красота почерка могла быть расценена как достоинство (напомню испытание, устроенное генералом Епанчиным князю Мышкину). В глубине веков приметен также сакральный отсвет подобного вида занятий, поскольку оно связано со священными книгами и являлось уделом особой сакральной касты²⁹. Трансформация этого мотива — в романтической литературе, в частности у Гофмана в «Золотом горшке» (переписка Ансельмом текста, предложенного ему архивариусом Лингорстом). Однако в «Шинели» переписывание фигурирует в определенном аспекте — в оппозиции к другой, более осмысленной, творческой деятельности, к которой персонаж оказывается неспособным (задание, предложенное ему директором — «добрым человеком»)³⁰. Характерно, кстати, что о достоинствах почерка Акакия Акакиевича ничего не говорится. Переписывание существует в своей чисто механической функции, причем переписываются, разумеется, не сакральные, а совсем иные тексты (ср. слова Гоголя о себе в пору его чиновничьей службы: он должен «переписывать старые бредни и глупости господ столоначальников» — X, 143).

Но здесь-то один из поразительных гоголевских парадоксов или — скажем по-другому — случаев пересечения параллельных линий: именно с таким переписываньем, с такой деятельностью связано приближение к той полноте и интенсивности духовной жизни, которые словно позаимствованы Акакием Акакиевичем из внутреннего опыта «прекрасной души»: «Там, в этом переписываньи ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир...» и т. д. Что творилось в это время в душе Акакия Акакиевича, какие переживания его наполняли? Были ли они отражением того священного трепета, который испытывал древний переписчик? Неизвестно... Мир героя высокий, самодостаточный, «романтический», но закрытый. Вспомним Поприщина: «Ничего, ничего... молчание». На этот раз недоговаривает, «отмалчивается» не персонаж, а стороннее лицо, повествователь.

Увлечение Акакия Акакиевича идеей шинели с моралистически-религиозной точки зрения толкуют обычно как измену. Между тем, даже оставляя в стороне неоправданность самого требования аскетического самоограничения (о чем говорилось выше), нельзя не видеть, что с идеей шинели связано развитие персонажа к внутренней свободе и многосторонности; появляется даже такой элемент, столь важный с романтической, да и с простой человеческой точки зрения, как одухотворенность женским началом, элемент, переданный, впрочем, с тем же гоголевским травестированием и лукавством («...как будто... какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...»). Отныне Акакий Акакиевич находится в положении гоголевских героев, добивающихся чего-то, преследующих свою цель («...как человек, который уже определил и поставил себе цель») — и, подобно всем другим, терпящих поражение. Снова обнаружилось, что «помешательство», расстройство плана (любого!), часто крушение — это закон устроения гоголевского художественного мира.

Так же характерен и финал «Шинели», разработанный в манере завуалированной, неявной фантастики. Нигде призрак чиновника прямо не выступает как призрак Башмачкина, но везде — в виде явления, опосредованного психологическим состоянием встречавших его лиц — департаментского чиновника, будочника и т. д. (о сознательности приема свидетельствует то, что в черновой редакции мертвец один раз был назван именем Акакия Акакиевича, но затем фраза переделывается в безличную форму: «мертвец-чиновник»³¹). Это в корне меняет все звучание эпилога и равно дезавуирует утверждения как о моральном торжестве героя³², так и его этическом осуждении³³. Ироническая проблематичность — ведущий мотив заключительной стадии повествования об Акакии Акакиевиче, следовательно, проблематично все, с ней связанное, — награда чиновнику за прижизненные муки, его дерзкое поведение, удовлетворенное читательское чувство моральной компенсации и т. д. И это особенно ясно на фоне рассказа о св. Акакии: «Когда умер, то на вопрос: «Умер ли он?» отвечал из гроба: «Не умер, ибо делателю послушания невозможно умереть». Старец раскаялся тогда в своей жестокости и остаток жизни своей провел богоугодно»³⁴. Увы, весьма сомнительна в

гоголевской повести действительная встреча «делателя послушания», каким в течение почти всей своей жизни был Акакий Акакиевич, с его обидчиком, равно как и окончательное исправление последнего.

В мерцающем, неверном свете выступает применительно к финалу «Шинели» и постулат о том, что «последние станут первыми», поскольку повествование не опирается на сколь-нибудь определенную идентификацию центрального персонажа и его двойника.

А как все это соотносится с карнавальной традицией вознесения и развенчания «петушиного короля», «короля на час» и т. д.? Уже отсутствие идентификации персонажей меняет всю картину, но важно еще отличие тона: развенчание, по Бахтину, как и все карнавальное празднество, — радостное действо³⁵. В этом празднестве дезавуируется то, что было временным, условленно-временным, ради утверждения естественного жизненного хода; в этом празднестве, далее, не обыгрывается зияющий разрыв вполне определенных, реальных бедствий и проблематичной компенсации, — между тем все это составляет душу гоголевского повествования. При этом игровые моменты в «Шинели» сохраняются, осложняясь, однако, трагикомическими значениями.

Что же касается истории св. Акакия, то она, как видим, дает только фон для понимания гоголевской повести, но никак не ключ, не исчерпывающее решение. Следует согласиться с К. Зеemannом: «Притча о праведнике и неправом, смиренном и жестокосердном перенесена на почву чиновничьего мира и — благодаря элементам социального сострадания, сентиментальности, фантастики и не в последнюю очередь комизма — претерпевает такое преобразование, которое сильно затушевывает христианские мотивы [stark verwischt] и сообщает повествованию ту многозначность, которая отражается в многообразии интерпретаторских опытов»³⁶.

7

Не менее характерна возможность эмоционального многообразия в восприятии Гоголя. Остановлюсь — и по необходимости бегло — только на одном контрасте: мрачного, гнетущего и светлого, мажорного.

Гоголевские герои — «сборище уродов» (С. Т. Аксаков), не оставляющие никакого проблеска надежды. Мир Гоголя — мир «восковых фигурок» (В. В. Розанов), удручающих своей безжизненностью. Все это совершенно верно, но верно и другое.

Достаточно элементарного читательского опыта и малой толики наблюдения — над собою и другими, — чтобы заметить: те самые произведения, которые производят гнетущее действие, в иные минуты рождают чувство неподдельного веселья. Не все произведения, но многие, «Ревизор» и «Мертвые души» в первую очередь. И тот же самый писатель, который имеет репутацию «злого гения» русской литературы, является источником неистощимого и ничем не омрачаемого комизма — недаром же его называли «царем русского смеха». Для таких радикальных превращений должны быть основания в самом устройстве гоголевского художественного мира.

Прежде всего, это чисто комический ракурс персонажей, сопряженный с отсутствием момента страдания («смешное — это некоторая ошибка и безобразия, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» — Аристотель, Об искусстве поэзии, гл. 5). Из этого числа произведений безусловно исключаются такие вещи, как «Портрет», «Невский проспект», «Тарас Бульба» и т. д., где претерпеваемое различными персонажами достигает именно степени «страданий». Переживания же героев «Ревизора» или «Мертвых душ» (1 тома) или, скажем, «Носа» или «Коляски», какими бы напряженными они ни были, не ведут ни к опасным болезням, ни к самоубийствам, ни к гибели (единственное исключение — смерть прокурора в «Мертвых душах», но именно здесь в «забавном» сцеплении событий отчетливее, чем где бы то ни было, проступают другие краски), — и все это содействует нескованности комизма.

Содействует этому и нарочитая ограничительность прегрешений персонажей «Ревизора» или «Мертвых душ». Они сравнительно безобидны и по тем временам, смена же эпох еще более релятивировала масштабы пороков и преступлений, так что сегодняшний читатель или зритель порою искренне не понимает, почему столько шума из-за взяток борзыми или даже попытки наживы на умерших ревизских душах, которая реальным ревизским душам никакого ущерба не причинит. Так что утверждения Чичикова: «Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру, пользовался я от избытков...» — по-своему справедливы.

Конечно, в контексте произведений эти прегрешения или преступления глубоко опосредованны и философски значимы (например, афера с мертвыми душами и идея духовного омертвления и воскрешения), что ведет к ассоциациям сложного, порою трагического звучания. Однако именно отсутствие момента страдания вместе со сравнительным ограничением масштаба порока создают возможность для переключения всей рецепции в другую плоскость — относительно безвредной нелепицы и чистого комизма.

В этом отношении показательна эволюция сценического образа Сквозника-Дмухановского от первых его исполнителей (в Петербурге — И. И. Сосницкого, в Москве — М. С. Щепкина) до, скажем, актера Александринского театра В. Н. Давыдова. Впрочем, и трактовка Давыдова претерпела изменения: жесткость, агрессивность со временем сгладились и уступили место другим краскам, так что по случаю 500-го исполнения «Ревизора» в 1915 году критик А. Кугель (Ното повус) заметил: «В. Н. Давыдов, конечно, очаровательный городничий. Помню его, когда он давал больше оскотиненности и жесткости в Сквознике-Дмухановском. Нынче он у него выходит мягче, незлобивее, без тени обличительства. Ну что ж, и это хорошо, может быть, даже лучше... И разве Сквозник-Дмухановский такой уж тяжелый, давящий человек, от которого страшно становится? Да помилуй, ведь кругом все Сквозники, а ничего живем, пока Бог грехам терпит»³⁷.

А другой, центральный образ комедии — Хлестаков? Да, конечно, «лицо фантазмагорическое», «лживый, олицетворенный обман», задающий тон гротескному настрою произведения, его миражной интриге. Все это так, но перед нами тот же Хлестаков, увиденный другими глазами.

По поводу московской премьеры комедии, состоявшейся в Малом театре, критик газеты «Молва», скрывшийся под криптонимом А. Б. В., сетовал на несоответствие зрительного зала предложенной пьесе — как нарочно, собралась «публика высшего тону, богатая, чиновная, выросшая в будуарах...». И эта публика, добавляет критик, «могла ли, должна ли была видеть эту подкладку, эту внутреннюю сторону комедии? Ей ли, знающей лица, составляющие пьесу: городничего, бедного чиновника министерства, которому нечего есть, уездного судьи и т. п., ей ли, знающей эти лица только из рассказов своего управляющего, выдавших их только разве в передней, объятых благоговейным трепетом, — ей ли, говорим, принять участие в этих лицах..?»³⁸ Итак, «бедный чиновник министерства, которому нечего есть» — вот черта (и единственная черта), отмеченная Н. И. Надеждиным, — это был именно он, — в облике Хлестакова! И критик, не в пример сановной публике, сочувствует гоголевскому персонажу, принимает в нем участие...

Еще более неожиданным звучит суждение о Хлестакове Франца Кафки, кстати сказать, у нас, кажется, совсем неизвестное.

Вспоминая в 1922 году о посещении спектакля «Ревизор» в Праге, Кафка писал своему другу Феликсу Вельтшу: «Вечер был прекрасен, не правда ли? В конце концов, пьеса еще прекраснее, чем представление. Например, такая сцена: на дворе звенит колокольчик саней [draußen klingelt der Schlitten], Хлестаков, быстро покорив двух дам и почти забыв поэтому об отъезде, приходит в себя и выбегает вместе с обеими женщинами из комнаты. Эта сцена — как приманка [ein Lockmittel], брошенная евреям. Ведь еврею невозможно представить себе эту сцену без сентиментальности, даже невозможно пересказать ее без сентиментальности»³⁹.

Так воспринял Хлестакова в сцене отъезда художник, чей рассказ «Превращение» восходит к гоголевской повести «Нос», чьи страшные фантазмагии подготовлены гротескным стилем русского писателя!

В параллель к этому эпизоду можно привести другой. «Ревизор» в Московском театре Сатиры (1972 год, режиссер Валентин Плучек). Андрей Миронов в роли Хлестакова. Сцена прощания — та самая, которая пробудила сентиментальные чувства у Франца Кафки. «Прощайте, Антон Антонович! Очень обязан за ваше гостеприимство. Я признаюсь от всего сердца: мне нигде не было такого хорошего приема». Хлестаков-Миронов смущен, растроган, в его голосе звучат слезы. Да ведь и в самом деле: никогда еще с ним так не обращались, не выказывали такого уважения...

«Обрываемый и обрезаемый доселе во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя» (IV, 116). Это говорит уже сам Гоголь, наставляя тех актеров, «которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”».

В кругозоре автора «Ревизора», «Мертвых душ» или, скажем, «Повести о том, как поссорился...» — такие простейшие движения ума и сердца, которые, с одной стороны, благодаря своей элементарности целиком поглощаются сферой пошлости, но, с другой стороны, благодаря тому же свойству принадлежат к естественным условиям и атрибутам жизни. И в этом тоже возможность обращения рецепции, условно говоря, то в негативную, то в позитивную сторону.

Одно из таких элементарных движений — стремление персонажа, как говорил Гоголь, «означить» свое существование в мире, сделать его известным другим, оставить в сознании современников, а может быть, и потомков приметный след. Бобчинский хотел бы, чтобы о нем знали в Петербурге «вельможи», «сенаторы» и «адмиралы» и сам император; Манилов мечтает, чтобы об его «дружбе» с Чичиковым стало известно императору, — но ведь и Гоголь, особенно в молодые годы, больше всего боялся затеряться в мраке неизвестности... Стремлению к прочному, длительному, вечному сродни и желание продлить свое существование в потомстве; Чичиков мечтает о «чичонках», «чтобы исполнить долг человека и гражданина», и Подколесина трогает картина резвящихся вокруг него ребятишек («целых шестеро, и все на тебя, как две капли воды...»)... Все естественно, все понятно, все — в натуре вещей.

В «Ночи перед Рождеством», после описания ухаживающего за ведьмою черта, сказано: «Чудно устроено на нашем свете! Все, что ни живет в нем, все силится перенимать и передразнивать один другого». Все, в том числе и лица, что ли, потусторонние, — одним миром мазаны. И поэтому то, что порождает чувство тоски, может стать и источником снисхождения. В этом свете функция гоголевских формул обобщения, о которых говорилось в начале этой статьи («все», «все, что ни есть» и т. д.), становится еще многограннее: здесь и безоглядность, и способность отдаться порыву, и патетика вместе с лукавством, и открытость вместе со сдержанностью, и всечеловеческая отзывчивость и широта.

Еще одна-две детали. «Сорванец негодный! Я не видала твоей матери, но знаю, что дрянь! И отец дрянь! И тетка дрянь!» И чуть ниже в той же «Сорочинской ярмарке»: «Господи, Боже мой, за что такая напасть на нас, грешных! И так много всякой дряни на свете, а ты еще и жинок наплодил!» У Гоголя существует грация ругани, грация пошлых речей и движений, порождающих, если воспользоваться выражением Ролана Барта, «удовольствие от текста».

Все это и делает его творчество единственным в своем роде соединением апокалиптического ужаса и «настоящей веселости» (выражение Пушкина о первом гоголевском сборнике повестей). Причем такой «веселости», которая граничит со снисхождением, а порою и с сочувствием и сопереживанием. Так что и другая, применяемая к Гоголю еще его современниками емкая формула — о «сентиментальном натурализме» — сохраняет в первой своей части долю истины.

Это еще одно подтверждение мысли, что в гоголевском творчестве параллельные линии встречаются и переплетаются — «как колеблются, изгибаясь, при малейшей ряби две колонны, отраженные в воде»⁴⁰.

¹ Владимир Набоков, Николай Гоголь. — «Новый мир», 1987, № 4, с. 224 (перевод с английского Е. Гольшевой).

² Все цитаты из произведений Гоголя даются по изданию: Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч. в 14-ти томах, [М.-Л.], 1937-1952. (В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте. Курсив в цитатах во всех случаях, кроме оговоренных, мой. — Ю. М.)

³ Н. В. Гоголь, Размышления о Божественной литургии, СПб., 1984, с. 123.

⁴⁻⁵ Ср.: Ю. М. Лотман, Художественное пространство в прозе Гоголя. — Ю. М. Лотман, В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов, Гоголь, М., 1988, с. 251 и далее.

⁶ Подобный вид движения может быть не линейным, но круговым, как в «Бесах» Пушкина («Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре...»). Сходный рисунок — в «Божественной Комедии» Данте: «Туда, сюда, вниз, вверх, огромным роем...» («Ад», песнь пятая), который, возможно, отозвался в пушкинских строках (указано Д. Д. Благим в его книге «Творческий путь Пушкина (1826-1830)», М., 1967, с. 477).

⁷ В книге «Комедия Гоголя «Ревизор», М., 1966, с. 10 и далее (в доработанном виде вошло в мою книгу «Поэтика Гоголя», М., 1978).

⁸ Андрей Бельый, Мастерство Гоголя. Исследование, М.-Л., 1934, с. 162.

⁹ Л. В. Пумпянский, О «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя. — «Преподавание литературного чтения в эстонской школе», Таллинн, 1986, с. 110.

¹⁰ Ср.: С. Ф. Васильев, Поэтика «Вия». — Н. В. Гоголь, Проблемы творчества, СПб., 1992, с. 53.

¹¹ В первом случае — курсив в оригинале. — Ю. М.

¹² Л. В. Пумпянский, «Вечера на хуторе близ Диканьки», — «Преподавание литературного чтения в эстонской школе», с. 102.

¹³ «Помешательство» означает здесь — затруднение, помеха (от слова «помешать»).

¹⁴ М. Холквист указывает, что это место травестирует описанное бл. Августином в его «Исповеди» обращение, когда он услышал глас Божий в римском саду («Бахтинский сборник», II, М., 1991, с. 297). Можно свести это и к более раннему образцу — обращению апостола Павла: «... внезапно осиял его свет с неба» (Деяния апостолов, 9, 3).

¹⁵ Абрам Терц (А. Д. Синявский), В тени Гоголя, London, 1975, с. 547.

¹⁶ Альбер Камю, Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки. — «Сумерки богов», М., 1989, с. 309-310.

¹⁷ Там же, с. 312.

¹⁸ Иоганн Вольфганг Гёте, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8, М., 1979, с. 107.

¹⁹ См. подробнее: Gerhard R. Kaiser, E.T.A. Hoffmann, Stuttgart, 1988, S. 144.

²⁰ V. Setschkaréff, N. V. Gogol. Leben und Schaffen, Berlin, 1953, S. 123.

^{20a} О мотиве «смотрения и рассмотрения» в «Носе» см. также: С. Г. Бочаров, О художественных мирах, М., 1985, с. 153-154.

²¹ Альбер Камю, Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки, с. 310.

²² См.: А. А. Елистратова, Гоголь и проблемы западноевропейского романа, М., 1972, с. 27.

²³ Donald Fanger, The Creation of Nikolai Gogol, Cambridge, Massachusetts and London, 1979, p. 154. Ср. также: А. Жолковский, Блуждающие сны. Из истории русского модернизма, М., 1992, с. 87.

²⁴ Оскар В а л ь ц е л ь, Архитектоника драм Шекспира. — «Проблемы литературной формы», Л., 1928, с. 54, 52.

²⁵ Абрам Т е р ц (А. Д. Синявский), В тени Гоголя, с. 157-158.

²⁶ Один раз, впрочем, оно выразилось и открыто, в прямой форме, правда, при стилистической опоре на народную легенду: в «Страшной мести» судьбы персонажей определяются Страшным судом.

²⁷ D. T s c h i z e w s k i j, Zur Komposition von Gogols «Mantel». — В его кн.: «Gogol. Turgenev. Dostoevskij. Tolstoj...», Munchen, 1966, S. 113, 117 (впервые упомянутая статья опубликована в 1937 году).

²⁸ Крайности концепции Ф. Дриссена оспаривал еще в 1967 году К. Зеeman. Несмотря на это, в новейших работах приходится читать, что св. Акакий является «прототипом» Башмачкина и что в «Шинели» соответственно описан обратный путь — от святости к греху и даже к бесовству.

²⁹ См.: Ernst Robert C u r t i u s, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern und München, 1973, S. 307. См. также: Михаил В а й с к о п ф, Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология, Контекст, М., 1993, с. 305.

³⁰ Эта оппозиция проходит через все творчество Гоголя (ср. реплику Хлестакова: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю?»), а также и его биографию петербургского периода. Впоследствии она вызывала различные отклики у Достоевского.

³¹ Ср. давнюю точку зрения, и в наше время поддерживаемую авторитетным ученым: «Я полагаю, что возвратившееся приведение — это действительно Акакий Акакиевич» (Robert A. M a g u l g e, Exploring Gogol, Stanford, 1994. p. 106).

³² «Наказание генерала — торжество униженного Акакия Акакиевича...» (Василий Г и п п и у с, Гоголь, Л., 1924, с. 132).

³³ Охота Башмачкина «в облике привидения за чужими шинелями» переводит житие в «антижитие, тема которого — страшное моральное и мистическое падение» (М. Э п ш т е й н, О значении детали и структуры образа («переписчики» у Гоголя и Достоевского). — «Вопросы литературы», 1984, № 12, с. 141).

³⁴ И. Б у х а р е в, Жития всех святых..., М., 1892, с. 624.

³⁵ М. Б а х т и н, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, М., 1965, с. 17 и далее.

³⁶ K. D. S e e m a n n, Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogol's «Mantel». — «Zeitschrift für slavische Philologie», 1967, H. 1, S. 21.

См. также новейшую работу: В. К р и в о н о с. Загадка эпилога «Шинели» Гоголя. — «Литература», 2002, № 9, с. 9-11.

³⁷ «Театр и искусство», 1915, № 44, с. 819.

³⁸ Н. И. Н а д е ж д и н, Литературная критика. Эстетика, М., 1972, с. 474.

³⁹ Franz K a f k a, Briefe. 1902-1924, Frankfurt am Main, б/г, s. 377.

⁴⁰ Владимир Н а б о к о в, Николай Гоголь, с. 224.