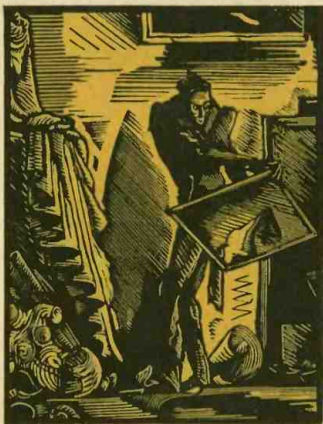


83 ЗР1

1Г_26

В. Маркович

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ
Н.В. ГОГОЛЯ**



Массовая историко-литературная библиотека




83.3P1
M28

В. Маркович

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ
Н.В. ГОГОЛЯ**

341838

Самарская областная
научная библиотека
Разрешено к продаже
Акт № _____ от _____
Подпись 

Ленинград

«Художественная литература»

Ленинградское отделение

1989

Перед  ИЖНОЙ
О И

БИБЛИОТЕКА
клуба им. Революции 1905г.

ББК 83.3Р1
М 28

Рецензент

Н. С к а т о в, доктор филологических наук

Оформление художника

А. Р е м е н н и к а

На обложке помещен фрагмент гравюры
художника А. И. К р а в ч е н к о

Маркович В.

М 28 Петербургские повести Н. В. Гоголя: Монография. — Л.: Худож. лит., 1989. — 208 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).

ISBN 5-280-00728-5

Монография В. М. Марковича посвящена анализу пяти повестей Н. В. Гоголя, которые объединены темой Петербурга. Это, по существу, первое исследование такого рода.

М 4603010101-061 200-89
028(01)-89

ББК 83.3Р1

© Издательство «Художественная литература», 1989 г.

ВВЕДЕНИЕ

Среди произведений Гоголя, появившихся в 1830-е годы, выделяются пять его повестей, которые принято называть петербургскими. Повести эти были опубликованы в разное время. Первая редакция «Портрета», «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» появились в 1835 году в гоголевском сборнике «Арабески». «Нос» был впервые напечатан несколько позже, в третьем томе пушкинского журнала «Современник» за 1836 год. Вторая редакция «Портрета» публикуется в том же «Современнике» (но уже перешедшем к Плетневу) почти шесть лет спустя, в 1842 году. И наконец, в первом собрании сочинений Гоголя, вышедшем также в 1842 году, появляется «Шинель».

Гоголь никогда не объединял эти повести в особый цикл наподобие «Вечеров на хуторе близ Диканьки» или «Миргорода». Даже в третьем томе собрания сочинений 1842 года они соседствуют с повестями «Коляска» и «Рим» без каких-либо разграничений. Тем не менее понятие «цикл» издавна применяется к ним читателями и критикой; это осозна-

но прочно и закреплено всей историей русской культуры: петербургские повести Гоголя вошли в нее именно как целое. Произошло это, конечно, не случайно. Мы убедимся, что пять разновременных и как будто бы вполне самостоятельных произведений связывает действительно очень многое — и сквозные темы, и ассоциативные переключки, и общность возникающих в них проблем, и родство стилистических принципов, и единство сложного, но при всем том, несомненно, целостного авторского взгляда.

Обилие и важность этих связей дают основание рассматривать петербургские повести Гоголя как некое художественное единство. А это значит, что есть основание для попытки предложить читателю единую и целостную их характеристику. Так мы и поступим, полагая, что именно единая характеристика выведет к самым существенным сторонам гоголевских повестей, а в конечном счете глубже, чем какая-либо другая, раскроет их внутренний смысл.

Однако, определив свою исходную позицию, мы сразу же оказываемся лицом к лицу со следующей проблемой: каким образом можно приблизиться к смыслу петербургских повестей? Вопрос этот совсем не прост.

Историк литературы часто сталкивается с предубежденным отношением читателей к анализу так называемой формы. Читатель в таких случаях искренне недоумевает: неужели нельзя понять смысл литературного произведения, не обращая внимания на то, как оно построено, не всматриваясь в тонкости авторского стиля, минуя все и вся-

ческие «приемы»? Литературовед в этих случаях старается объяснить, что пробиться к содержанию, минуя форму, попросту невозможно: в подлинном произведении искусства одно неотделимо от другого, смысл здесь создается именно «приемами» и живет в той художественной целостности, которая ими создана. Эта художественная целостность во всей ее полноте и является в произведении единственным реальным воплощением его смысла. Отсюда следует, что нет иного пути к смыслу, кроме постижения (анализом, интуицией или чутким читательским восприятием — это уже вопрос другой) всех тонкостей формы. Игнорируя любую из них, читатель неизбежно упускает нечто важное в самом содержании интересующей его книги, вот почему литературовед обязан помочь ему сосредоточить на этих тонкостях свое внимание.

При рассмотрении петербургских повестей Гоголя все эти соображения, пожалуй, особенно уместны. Гоголь не Достоевский, у которого романы наполнены философскими размышлениями и спорами его героев, а споры и размышления эти всякий раз концентрируют в себе основные проблемы романа и прямо выводят к миру авторских идей. В петербургских повестях всего этого нет или, вернее, почти нет (монолог монаха-живописца из повести «Портрет» — о природе искусства и миссии художника — составляет здесь исключение). Не похож автор петербургских повестей и на Льва Толстого, охотно вносившего в текст «Войны и мира» собственные рассуждения, которые то-

же прямо и открыто выводили к идее романа (хотя, разумеется, не раскрывали ее полностью). У Гоголя подобных рассуждений опять-таки почти нет, а те, которые изредка все же появляются, могут принимать довольно странные формы. Странным выглядит, к примеру, авторское размышление в эпилоге повести «Невский проспект». Тезис этого размышления, казалось бы, проникнут трагической серьезностью: «Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот»¹. Но каковы примеры, призванные подкрепить этот тезис?! «Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить, другой имеет рот величиною в арку Главного штаба, но, увы, должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша!» (III, 45). Подобная смена уровня разговора способна вызвать в читателе подозрение: а уж не вздумал ли автор над ним поиздеваться?

Как же может открыться читателю смысл написанного Гоголем? Может быть, смысл этот проясняют сами рассказанные в повес-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1938. Т. 3. С. 45. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте (римская цифра означает том, арабская — страницу); в цитатах — современная орфография и пунктуация.

тях истории? Но ведь реальное событийное зерно почти каждой из них сводится к несложному бытовому происшествию. Неужели история об украденной у чиновника шинели или о высеченном пьяными ремесленниками офицере (ведь именно об этом рассказывается в «Шинели» и в одной из новелл «Невского проспекта») сами по себе способны обеспечить гоголевским повестям возможность жить в веках? Вряд ли. Так не кроется ли секрет бессмертия этих повестей в том, как они рассказаны Гоголем, то есть не обусловлена ли их духовная сила прежде всего той формой, которую придал им автор? Пожалуй, как раз на это (по крайней мере отчасти на это) намекал Достоевский, когда писал, что Гоголь «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужасную трагедию»¹.

Отсюда вытекает необходимость приглядеться к форме петербургских повестей как можно более внимательно. Важно лишь, чтобы в поле нашего зрения оказалось своеобразие творческой манеры Гоголя, определяющее ее отличие от всех других.

Думается, что достаточно надежным первоначальным ориентиром может послужить ощущение странности некоторых черт, характерных для поэтики петербургских повестей. Странность, то есть явное отклонение от общепринятой нормы, — наиболее резкое и наглядное выражение свое-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 59.

образия. Чем больше странностей заключает в себе писательская манера, тем легче и проще отличить ее от ее литературного окружения. В случае с автором петербургских повестей такая задача облегчается очень существенно: несколько очевидных странностей его манеры буквально бросаются в глаза.

НЕВЕРОЯТНОЕ В ОЧЕВИДНОМ

В повестях Гоголя о Петербурге много примет фактической достоверности. И вот едва ли не самая показательная из них: гоголевские зарисовки приближаются к документальным описаниям столицы, которые появились примерно в те же годы¹. В этой связи обычно называют книгу Александра Башуцкого «Панорама Санкт-Петербурга» (СПб., 1834), а также две книги Ивана Пущкарева: «Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии» (СПб., 1839—1841) и «Путеводитель по Санкт-Петербургу и его окрестностям» (СПб., 1843). Переклички между столь различными, на первый взгляд, сочинениями действительно налицо. В характеристиках важнейших частей города, основных слоев его населения, их нравов, занятий, вообще многих сторон петербургской жизни Гоголь и авторы этих строго факто-

¹ См. например: Губарев И. М. Петербургские повести Гоголя. Ростов н/Д., 1968. С. 80—85.

графических очерков сходятся порой очень близко.

Конечно, картина столичной жизни у Гоголя неполна — чувствуется целенаправленный отбор материала. Замечено, что Гоголь словно не видит царственного величия Петербурга. Не видит он и того, что так или иначе скрашивало существование любого из обитателей столицы, даже самого бедного и несчастного, — не видит тенистой зелени садов и бульваров, живописных окрестностей, красочных военных парадов, не видит праздничных площадных гуляний с их бесхитростным весельем. Взгляд автора петербургских повестей прикован к миру невзрачных закоулков, убогих наемных квартир, закопченных мастерских, зловонных подворотен, черных лестниц, облитых помоями и «проникнутых насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза» (III, 148). Если и появляются в поле зрения героев дворцы, гранитные тротуары, блеск витрин, светские салоны и бальные залы, то в конечном счете для того, чтобы создать контраст, обостряющий восприятие картин житейского убожества. Именно они всегда остаются здесь главным предметом авторского внимания.

Но то, что отобрано и введено в читательский кругозор, изображается точно и конкретно, причем конкретность эта — особого рода. Гоголь не стремится к детализации бытовых описаний и сцен. В повестях его современников, увлекавшихся изображением «прозы» быта (у П. Л. Яковлева, М. П. Погодина, Ф. В. Булгарина, В. П. Андросова),

бытовых подробностей намного больше и даны они зачастую гуще, резче, интенсивнее. Гоголевский «бытовизм» лаконичен до скупости: почти во всех петербургских повестях (кроме поздней «Шинели») жилье, предметы обстановки, одежда, еда, внешность персонажей, их повседневные занятия и т. п., как правило, обрисованы несколькими быстрыми штрихами. Иногда нет и этого: читатель, например, лишен возможности представить себе внутренность дома частного пристава, куда является герой «Шинели», вид квартирки Поприщина, место жительства поручика Пирогова. Однако не случайно именно петербургские повести Гоголя противники считали невыносимо перегруженными «низменной натурой», а писатели натуральной школы, стремившиеся установить прямые отношения между литературой и реальностью, воспринимали как образец для подражания. Быстрый гоголевский рисунок выражал особую остроту видения, близкую к эффекту репортажа, он создавал ощущение непосредственного соприкосновения с эстетически необработанными реалиями. «...Глаза его без всякого участия, без всякой жизни глядели в окно, обращенное во двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал: „старого платья продать“» (III, 28). Этому искусству вызывать ничем не опосредованное чувство факта долго учились потом преемники Гоголя.

Чувство это было подлинным: в петербургских повестях Гоголь писал о том, что знал по собственному опыту. Своих героев

он поселил на улицах, где жил сам, где ежедневно проходил, направляясь на службу, в редакции, в гости к землякам и знакомым. Весной 1829 года он снял квартиру на Большой Мещанской в доме каретного мастера Иохима. В таком же «довольно запачканном» доме «в Мещанской улице» помещается мастерская жестянщика Шиллера, одного из героев «Невского проспекта». Приятель Шиллера Гофман рекомендован читателю как «довольно хороший сапожник с Офицерской улицы». Этот адрес тоже отлично известен автору: в доме Брунста на Офицерской Гоголь жил в 1831 году. Герой «Портрета» художник Чартков живет на Васильевском острове. Это тоже гоголевский адрес: здесь, на 10-й линии, помещался Патриотический институт для благородных девиц, где Гоголь несколько лет преподавал историю и где учились позднее его сестры. По Гороховой, Мещанской, Столярному переулку идет за говорящей собачкой безумец Поприщин и, дойдя до Кокушкина моста, обнаруживает, что ее хозяйка живет в доме Зверкова. Именно в это огромное по тем временам пятиэтажное здание Гоголь переселился из дома Иохима в конце 1829 года. Знаком Гоголю и Вознесенский проспект, где он бывал постоянно и где живет герой повести «Нос» цирюльник Иван Яковлевич. На Садовой улице проживает другой герой той же повести майор Ковалев, а где-то в Чернышевском переулке находится лавка, в которой покупает таинственный портрет знакомый нам Чартков. Отметив это, можно вспомнить, что на Садовой близ Чернышева

переулка помещался департамент народного просвещения, учреждение, пороги которого Гоголь долго обивал в 1834 году, хлопоча о профессорской должности в Киевском университете. Опять перед читателями исхоженные автором места.

По собственному опыту знал Гоголь и занятия многих своих героев. Он, можно сказать, побывал в их шкуре, пробуя различные профессии и словно переходя из одного сословия в другое. Канцелярия, редакция, классы Академии художеств — все это было знакомо ему отнюдь не понаслышке: он сам служил, сотрудничал в журналах, учился живописи. Впрочем, и услышанное входит в петербургские повести очень живо, каждая из повестей насыщена замечаниями, рассказами, наблюдениями, почерпнутыми из общения с окружающими (из услышанного в разговоре канцелярского анекдота выросла, как известно, «Шинель», рассказ очевидца использован в «Записках сумасшедшего»).

Словом, для того, чтобы строить петербургские сюжеты, рисовать петербургские характеры, раскрывать механику и смысл петербургской жизни, Гоголю, казалось бы, совсем не требуется игра фантазии. Тем удивительнее художественная логика, действующая в петербургских повестях повсеместно. Обозначив — достоверно и наглядно — характерные приметы обыденного существования своих героев, автор повестей внезапно взрывает «нормальный» порядок их жизни, а заодно и законы фактического правдоподобия. В мир всем из-

вестных бытовых интересов, отношений, дел вторгается фантастика.

Уже в описании Невского проспекта мелькают фантастические, в сущности, утверждения о том, что здесь, в Петербурге, черные бакенбарды вырастают только на щеках служащих иностранной коллегии. Вслед за тем повесть наполняется видениями художника Пискарева, которые порой окрашивают авторский рассказ. Бредовые иллюзии героя почти сливаются тогда с объективным рисунком, реальность начинает причудливо деформироваться — чуть ли не в духе будущих композиций Сальвадора Дали или Марка Шагала: «Тротуар несся под ним... мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу...» (III, 19). В других повестях фантастика проникает в самое движение сюжета: в «Записках сумасшедшего» собаки разговаривают и переписываются не хуже людей; в «Шинели» мертвый чиновник является с того света вершить возмездие за несправедливость и обиды; в повести «Портрет» художник Чартков становится жертвой дьявола, вселившегося в портрет зловещего ростовщика; наконец, в повести «Нос» ее герой внезапно лишается этой части тела, превратившейся в живое существо.

Такова наиболее очевидная из странностей гоголевской манеры. Выделив ее, постараемся разобраться в ее сущности. Лучшим способом сделать это будет сравнение с какой-нибудь другой манерой, более обычной для той же эпохи.

Найти подобный фон не так уж трудно. Принцип неожиданного введения фантастики в будничную бытовую обстановку (то есть в сферу повседневного опыта читателей) уже не был в середине 30-х годов чем-то новым. Он действовал и раньше — в английских «готических» романах, немецкой романтической новелле, французской литературе «кошмара и ужаса». Знала этот принцип и русская проза 1820—1830-х годов: на внезапных взаимопереходах реально-бытового и сверхъестественного строились, например, «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского, вышедшие в 1833 году, за два года до появления первых петербургских повестей Гоголя.

Книга Одоевского как нельзя лучше подходит для нужного нам сравнения. «Пестрые сказки» часто сближали с петербургскими повестями; еще Аполлон Григорьев, выдающийся русский критик середины прошлого столетия, находил в них прообразы многих гоголевских мотивов и приемов. И действительно, в повестях Одоевского происходят чудеса, по своей невероятности, кажется, нисколько не уступающие тем, которыми ошеломляет читателей Гоголь. В одной из этих повестей («Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем») к подвыпившему приказному Севастьянычу обращается некий невидимый дух. Это дух человека, который, как выясняется, имел привычку покидать на время собственное тело, однажды по несчастной случайности тело это утерял и теперь по всей форме про-

341838

сит вернуть ему утерянное. Невероятность происходящего усугубляется комическими эффектами: бестелесный дух действует в полном согласии с канцелярскими нравами, тут же предлагая приказному взятку, приказный же, нисколько не смущаясь фантазмагоричностью ситуации, озабочен правильностью канцелярского оформления невероятной просьбы. Не менее выразительна фантастическая ситуация в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником». В ней рассказывается, как во время очередной игры в бостон (а этому излюбленному своему занятию герой «сказки» кошунственно предается в страстную субботу) игральные карты вдруг оживают и захватывают полную власть над игроками, втягивая их в какую-то картежную вакханалию («игроков мучит и совесть, и голод, и сон, и усталость, и жажда; судорожно изгибаются они на стульях, стараясь от них оторваться, но тщетно: усталые руки тасуют карты, язык выговаривает «шесть» и «восемь», ремиз цепляется за ремизом, пулька растет, приходят игры небывалые»¹). А вслед за тем — новая метаморфоза: карты меняются с чиновниками местами, и вот уже не чиновники играют в карты, а сами карты играют чиновниками в тот же бесконечный бостон, сохраняя при этом чинов-

¹ Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным. СПб., 1833. С. 86.



ничью иерархию и как бы перенимая все ухватки и повадки, соответствующие чиновничьей табели о рангах («...короли уселись на креслах, тузы на диванах, валеты снимали со свечей... двойки и тройки почтительно прижимались к стенкам»)¹.

По беглому описанию эти фантастические повороты действия могут показаться головокружительными. Но прямое знакомство с текстами «Пестрых сказок» очень скоро убедит читателя в том, что Одоевский не стремится поставить его в положение человека, выбитого из колеи и лишённого возможности понять, «на каком он свете». Автор «Пестрых сказок» — просветитель, в главном сохранивший верность традициям русской дидактической сатиры, обличающей и поучающей. Фантастика для Одоевского всего лишь форма сатирического иносказания, лишь средство, с помощью которого он осуждает и высмеивает некоторые стороны современной ему общественной жизни. Чудеса в его повестях преподносятся читателю как очевидная поэтическая условность (само заглавие книги, где фигурирует слово «сказки», должно настроить читателя на соответствующий лад), поэтому явления призраков или чудесные превращения неодушевленных предметов не разрушают и даже не колеблют у Одоевского рациональные представления об окружающей читателя реальности. Игре с фантастическими образами положен отчетливый предел: игра остается игрой и выглядит именно иг-

¹ Пестрые сказки с красным словцом... С. 87.

рой. Подлинная действительность трезво мыслится при этом как нефантастическая по своей сути.

Это непреложное для Одоевского ограничение в повестях Гоголя явно перестает действовать. У Гоголя смешение повседневности с фантастикой приобретает небывалую остроту: оно превращается в импровизацию с неудержимым ходом и непредсказуемым результатом. А такая импровизация размывает в конце концов само принципиальное различие между фантастикой и реальностью. В петербургских повестях фантастическое то и дело оказывается чем-то действительно существующим или, точнее, входящим в авторское и читательское представление о действительности.

В разных повестях это происходит по-разному. Чаще всего граница реального и фантастического миров сводится на нет непрерывным колебанием повествования между двумя равно возможными (и при этом диаметрально противоположными) объяснениями необычной ситуации. Примером может служить «Шинель».

* * *

Эпилог «Шинели» вводит фантастическую историю, которая при полном доверии к ней легко приобрела бы сверхъестественный смысл. На улицах города появляется призрак («в виде чиновника»), в котором узнают героя повести, «вечного титулярного советника», погубленного житейскими бедами и всеобщим равнодушием. Действия при-

зрака можно воспринимать как возмездие равнодушному миру. Призрак никого не щадит и ни для кого не делает исключений: «под видом сташенной шинели» сдираются «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели» (III, 169). Для одного из сослуживцев Акакия Акакиевича и для «значительного лица», сыгравшего роковую роль в судьбе героя, мертвец становится напоминанием о тяготеющей над ними вине. Напоминание не остается без последствий: «значительное лицо» переживает сильное потрясение и раскаивается. Финал, казалось бы, начинает приобретать характер мечтательной утопии в балладном духе. Ситуация, когда появление призрака жертвы приводит к нравственному преображению ее губителя, могла, в частности, напомнить читателю концовку известной баллады Жуковского «Замок Смальмгольм, или Иванов вечер».

Однако многое мешает читателю гоголевской повести поддаться обаянию скрытых в эпилоге «балладных» возможностей. Начнем с того, что не так-то просто принять историю о мертвеце-грабителе всерьез. Серьезному отношению к ней препятствует, скажем, то обстоятельство, что автор от собственного имени ни разу не отождествляет таинственного грабителя с Акакием Акакиевичем Башмачкиным. Справедливо отмечалось, что рассказ о фантастических событиях финала представляет собой воспроизведение городских слухов, что воспроизводятся они повествователем с оттенком явной иронии, что достоверность некото-

рых сообщений о чудесных происшествиях поставлена под сомнение отсутствием каких-либо осязаемых их результатов¹. К тому же в рассказе о чудесных похождениях легендарного мертвеца щедро рассыпаны комичные и даже натуралистические подробности. Упоминается о том, что перед встречей с призраком «значительное лицо» выпивает «стакана два шампанского» (III, 173). Департаментскому чиновнику призрак грозит издали пальцем, а полицейским чихает прямо в глаза, когда один из них принимается нюхать табак: «...табак, верно, был такого рода, которого не мог вынести даже мертвец» (III, 170).

Все это, в общем, настраивает на поиск какого-то простого и естественного объяснения. И оно без труда находится: уже неоднократно высказывались догадки о том, что под прикрытием слухов о мертвце действует живой грабитель.

Эта версия — как наиболее рациональная — несомненно, понятнее для сегодняшнего читателя. К тому же для читателя наших дней понятие «слухи» предполагает нечто заведомо сомнительное и недостоверное. Но попробуем представить себе реакцию читателя былых времен. Мы обнаружим, что люди 30-х годов прошлого века слухи воспринимали уважительно и серьезно: Пушкин, например, заносил их в свой дневник как нечто важное, регулярно записывал слухи и П. А. Вяземский. Даже в тех слу-

¹ Подробнее об этом см.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 103.

чаях, когда слухи носили фантастический характер, отношение к ним практически не менялось.

Сознание пушкинского и гоголевского поколения еще сохраняло связь с традицией фольклорных устных рассказов о чудесном, а в этих последних ссылака на слух, предание, чьи-либо слова утверждала достоверность рассказываемого¹. Далекий отзвук подобных представлений можно уловить в статье В. А. Жуковского «Нечто о привидениях» (1845). На вопрос об отношении к рассказам о «явлениях духов, непостижимых рассудку»², здесь дается неожиданный ответ: можно верить «явлениям духов», если они кем-то засвидетельствованы.

Подобный принцип отношения к сверхъестественному выражался в это время поразному. Но даже в самых скептических и иронических своих вариантах он сохранял (и охранял) возможность душевного соприкосновения читателя с атмосферой чуда.

Такая возможность читателю гоголевских времен давалась не просто. Сознание образованного русского человека той поры формировалось традициями рационалистической культуры Просвещения и к разрыву с ее основаниями не было готово. Но оно этими основаниями уже тяготилось: очень многое в нем самом, да и в окружающем его воздухе эпохи, наступившей после

¹ См. об этом: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 22.

² Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. 10. С. 95.

14 декабря 1825 года, рождало не согласную с рационализмом жажду чудесного. В сознании человека нормы разумности и стремление к чуду, по существу, противоречили друг другу. Тем не менее они часто не вступали в конфликт — не вступали потому, что сознание находило своеобразные «амортизаторы», способные смягчить или даже нейтрализовать их столкновение.

Одним из таких «амортизаторов» зачастую оказывалась форма слухов, облекающая повествование о чудесах. Отношение к слухам уже не было в подобных случаях вполне серьезным, но того-то и требовали «правила игры». Использование этой формы как бы успокаивало недремлющую «цензуру» рационалистического здравого смысла: выходило, что речь идет не о факте, от которого некуда деться, а всего лишь о том, что говорят, чему можно с одинаковым правом верить или не верить. Позиция здравого смысла, таким образом, сохранялась, а чувство и воображение получали возможность предаться игре с ощущением чудесного.

Такую же примерно роль играет авторская ирония. Осложняя, смягчая, опосредствуя фантастику, ирония дает ей возможность войти в сознание, избегнув противоборства с жесткими нормами здравого смысла. Внутренний механизм всех подобных компромиссов обнажен в известном суждении В. Ф. Одоевского о фантастике Гофмана: «...и волки сыты, и овцы целы; естественная склонность человека к чудесному удовлет-

ворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа...»¹

Такую ситуацию как раз и создает для читателя автор «Шинели», весело играя в пересказ пущенных по городу слухов о грабителе-мертвце. Двойственность восприятия истории не разрушается и смешными или «натуральными» ее подробностями, о которых говорилось выше.

Это касается прежде всего упоминания о вине, выпитом «значительным лицом» перед встречей с призраком. «...Вино обычно выполняло роль настоящего медиума всех чудес. Даже в самых фантастических произведениях редко обходилось без того, чтобы перед появлением мертвецов, привидений и т. д. герой не пропустил несколько кружек вина»². Не дискредитирует фантастические эффекты и неожиданное воздействие табака, вдруг заставившее привидение чихнуть. В повести А. Ф. Вельтмана «Аленушка», вышедшей в свет на шесть лет раньше «Шинели», отец героини рассказывает о том, как явилась к нему ночью покойница жена и спрашивает: «Где, мой друг, моя золотая табакерка? Дай понюхать хоть своего табачку»³. Заметим далее, что мертвец, грозящий пальцем живому, тоже встречается в прозе 20—30-х годов. Можно вспом-

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 189.

² Манн Ю. Поэтика Гоголя. С. 68—69.

³ Вельтман А. Ф. Повести. М., 1836. С. 69—70. Ситуация в целом оказывается у Вельтмана сложной: есть возможность не поверить в серьезность рассказа, но и противоположное тоже не исключено.

нить хотя бы «Двойника» А. Погорельского: там один из участников спора о чудесах рассказывает историю, в которой фигурирует покойник, именно таким жестом пугающий бывшего своего сослуживца. Число подобных литературных параллелей легко умножить, и все они покажут, что детали, способные смутить нашего современника, современники Гоголя воспринимали иначе: для них это были знаки привычной традиции изображения привидений, и все они во все не мешали ощущению тайны и чуда. Конечно, все такие знаки включены у Гоголя в калейдоскопическую игру колеблющихся двойных смыслов. Но именно об этом, собственно, и идет у нас речь с самого начала.

Гоголь не дает читателю возможности остановиться на каком-либо определенном мнении о рассказанной истории. И границы этой игры могут расширяться — в зависимости от податливости читателя, от его чуткости к авторским намерениям. В последнем абзаце повести вся двусмысленно-фантастическая ситуация с появлением чиновника-мертвеца откровенно спародирована рассказом о новом привидении, в котором беспокойное воображение горожан тоже готово увидеть тень Акакия Акакиевича: «И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение; но будучи по природе своей несколько бессилен, так что один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков, с которых

он вытребовал за такую издевку по грошу на табак, — итак, будучи бессилен, он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте до тех пор, пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «тебе чего хочется?» и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: «ничего», да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» (III, 173—174). Крен в сторону возможной догадки о живом грабителе, действующем под прикрытием легенды о призраке, в этом месте явно и резко усиливается. «Привидение», преследуемое коломенским будочником, очень похоже на одного из тех незнакомцев, которые отняли у несчастного Башмачкина его шинель. Ведь в описании грабителя были выделены те же самые две детали: усы и кулак «величиною с чиновничью голову» (III, 161). Скептически настроенный читатель получает возможность это припомнить и укрепиться в своем недоверии к фантастическим слухам о мстителе с того света. Но такая возможность предусмотрительно уравновешена другой: в атмосфере призрачной двойственности, пронизывающей гоголевскую повесть, не исключено и обратное предположение — об ирреальности таинственных грабителей.

«Какие-то люди с усами», выросшие перед Башмачкиным ночью на площади, появляются неизвестно как и откуда, а по-

том точно так же пропадают — неизвестно куда и как. Конечно, все это легко получает естественное объяснение: до места ограбления герой идет, закрыв глаза, а потом теряет сознание от удара грабителя и дальнейшего просто не может видеть. Но ведь и будочник, стоявший неподалеку, говоря об увиденном, отмечает только то, что Акакия Акакиевича остановили «среди площади» какие-то два человека: выходит, их появление на площади или исчезновение с нее не зафиксировано и посторонним наблюдателем. Разумеется, и этому нетрудно дать естественное объяснение, однако общее впечатление создано, и оно таково, что таинственные лица, совершившие ограбление, кое в чем подозрительно смахивают на привидения.

Сцена ограбления героя, история похождения мертвеца «в виде чиновника», рассказ коломенского будочника о привидении с «преогромными усами» сходны многими деталями, а главное — зыбкостью и неопределенностью изображаемого. В конечном счете реальное и фантастическое до такой степени уподобляются друг другу, что разграничить их уже вряд ли возможно.

И поддавшийся авторской игре читатель «Шинели» обречен колебаться между противоположными объяснениями, ни в каком из них не находя достаточно твердой опоры.

* * *

Впрочем, это еще не апогей сближения противоположностей. Есть в петербургских повестях и такие ситуации, когда неразгра-

ниченность реальности и фантастики оборачивается их открытым слиянием, доходящим до взаимного отождествления.

В «Невском проспекте» повествование приближается к этому эффекту постепенно, готовя резкий смысловой скачок отдельными его предвестиями и своеобразным маневрированием на грани решающего сдвига. В определенный момент автор принимается описывать тех, кого читатель может встретить на Невском проспекте: мужчин «в длинных сюртуках с заложенными в карманы руками», дам «в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах». А потом без всякого перехода, не меняя ни тона, ни стиля повествования, продолжает следующим образом: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные... бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакую кистью неизобразимые... Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда; тоненькие, узенькие талии, никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем...» (III, 12). Повествование как бы уравнивает усы, бакенбарды и талии с людьми. Кажется, еще мгновение — и все это, на словесном уровне уже наделенное самостоятельным бытием, окончательно превратится в фантастические живые существа, и с ними установятся чуть ли не человеческие отношения. Но всякий раз эта иллюзия возникает и держится лишь в пределах какой-то части повествовательной

фразы, а вслед за тем развертывание придаточных предложений или причастных оборотов напоминает, что перед нами — всего лишь поэтические вольности, которые следует воспринимать с поправкой на действительность.

Позднее видения Пискарева вводят в повествование образы едва ли не сюрреалистические (о них уже упоминалось в другой связи). Но опять фантастическое, на миг завладев чувством и воображением читателя, затем предстает сознанию как иллюзия. Читателю становится ясно, что это всего лишь бредовые галлюцинации героя; объективное повествование опять, только теперь уже в другой форме, их корректирует, контекстом и уточняющими оговорками напоминая о подлинной реальности: «...все перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы... будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки» (III, 19).

Далее следует сон Пискарева, где завязывается узел ассоциаций, способных напомнить читателю об одной из сказочно-мифологических фантазий Гофмана. Проститутка, так мучительно разочаровавшая художника наяву, появляется здесь в ореоле ничем не омраченной красоты и одновременно — в ореоле тайны. В мире сна «Бианка» становится царицей бала и предметом всеобщего восхи-

щения. Но рядом с ней — «довольно пожилой человек», говорящий на каком-то непонятном языке и явно имеющий какую-то непонятную власть над ее волей. Чуть раньше звучит признание, намекающее на возможность объяснить загадочную двойственность красавицы: «Неужели вы думаете, что я могу принадлежать к тому презренному классу творений, в котором вы встретили меня? Вам кажутся странными мои поступки, но я вам открою тайну: будете ли вы в состоянии, — произнесла она, устремив пристально на него глаза свои, — никогда не изменить ей?» (III, 26). Это намек на возможность фантастического сюжета, близкого к гофмановской повести-сказке «Повелитель блох». У Гофмана красавица голландка Дертье Эльвердинк, обреченная в границах житейской прозы на роль соблазнительницы и ассистентки шарлатана, в иной, высшей, реальности оказывалась мифической принцессой Гамахеей, которую погубил отвратительный принц пиявок, а потом воскресил и поработил живущий уже второе столетие коварный маг Левенгук. Сюжетная схема «Повелителя блох» была известна русскому читателю 1830-х годов — несмотря на отсутствие перевода, опубликованного лишь в 1840 году. Увеличению ее популярности способствовал русский парафраз гофмановского сюжета, осуществленный в повести Н. Полевого «Блаженство безумия» (1833). Читатель «Невского проспекта» мог без труда расшифровать сделанный ему намек в духе знакомого романтического мифа и, оживив обозначенные автором ассоциации, увлечься открыв-

шейся ему волшебной-поэтической перспективой.

Однако и здесь объективное повествование вскоре вносит свои жестокие поправки. Романтическая иерархия различных истин (при всей сложности гофмановской иронической игры с нею) все-таки ставила сказочно-мифический мир идеала выше законов действительности. У Гоголя эта иерархия беспощадно разрушается. Мечтательные иллюзии снов развеиваются переходами к яви, а затем отчасти компрометируются настойчивым напоминанием об их происхождении: ведь чудные сны навеяны опиумом. Затем грезы вновь рассеиваются, и читатель остается лицом к лицу с неприглядной житейской реальностью: перед ним — комната «в таком сером, таком мутном беспорядке», свет «неприятным своим тусклым сиянием» глядит в окно (III, 27). И вот когда оказывается, что эта реальность вообще единственная, что кроме нее в изображаемом мире просто ничего нет и быть не может, неприглядная житейская реальность вдруг обнаруживает те же самые черты, что и фантастический сон.

Один из мотивов, сообщающих сну Пискарёва фантастический колорит, запоминается читателю неизбежно: «...казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (III, 24). Тем сильнее эффект возвращения этого мотива в авторских финальных размышлениях о мире и человеке. Теперь уже сам автор от своего лица говорит о хаосе, царящем в мире, и мир этот вновь, как и во сне Пискарёва,

предстает разбитым «на множество разных кусков», смешанных «без смысла, без толку». В человеческой жизни «все не то, чем кажется», и все не так, как хочется: «Все происходит наоборот» (III, 45). Да и сам принцип «все наоборот» (Ю. В. Манн назвал это «логикой обратности») действует здесь как-то неправильно: едва читатель успевает уловить в нем разоблачительный смысл, как замеченная им закономерность тут же нарушается, но нарушается вовсе не для того, чтобы возвысить жизнь и людей, а скорее с целью сделать поиски смысла совершенно бесперспективными: «Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? — Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ей вовсе офицера? — Ничуть не бывало: он доказывает, в чем состояла главная ошибка Лафайета. Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте» (III, 45—46).

И в довершение всего, источником хаоса тоже оказывается повелевающий миром «демон»: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы

кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (III, 45). Мотив этот промелькнул в объективном повествовании значительно раньше¹, но теперь он подчиняет его себе всецело. В увенчанную им объективную картину вплетаются и детали, как будто перешедшие сюда из более ранних галлюцинаций героя. Не с разломанных ли «на своих арках» мостов, почудившихся раньше Пискареву, «валяются» здесь «мириады карет»? В итоге сама осязаемо реальная будничная действительность начинает представляться читателю чем-то фантастическим.

А вот в повести «Нос» подобный же эффект создается с ошеломляющей резкостью, почти без подготовки. С лица героя повести вдруг исчезает нос, оставив «место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин» (III, 62). Затем исчезнувший нос почему-то появляется в доме цирюльника Ивана Яковлевича запеченным в свежий хлеб, после чего, завернутый в тряпочку и выброшенный в реку, не пропадает, а каким-то непостижимым образом превращается в солидного господина со всеми приметамы высокопоставленного должностного лица. Позднее нос так же необъяснимо принимает прежний вид, оказывается завернутым в платок квартального и, наконец, неизвестно

¹ Рассказ о первой встрече Пискарева с красавицей проституткой завершается авторской сентенцией: «...увы! Она была какою-то ужасною волей адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» (III, 22).

как водворяется однажды утром на свое место.

Обычный для фантастики 1830-х годов вопрос о выборе между реальными и ирреальными объяснениями происходящего снимается здесь задолго до финала, потому что задолго до конца повести снимаются все оправдательные мотивировки изображаемых в ней невероятных происшествий. Все естественные объяснения в этой ситуации отпадают: герой убеждается в том, что он не спит, в том, что не бредит, в том, что не пьян. Когда возможности такого рода исчерпаны, начинаются поиски объяснения сверхъестественного. Оно вскоре находится: «Майор Ковалев, сообразя все обстоятельства, предполагал едва ли не ближе всего к истине, что виною этого должен быть не кто другой, как штаб-офицерша Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. Когда же штаб-офицерша объявила ему напрямик, что она хочет выдать ее за него, он потихоньку отчалил с своими комплиментами... И потому штаб-офицерша, верно, из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб...» (III, 65). Однако некоторое время спустя Ковалев убеждается в ложности своего предположения, отказывается от него, и события, образующие сюжет, остаются уже без всяких объяснений. Их приходится воспринимать по принципу: невероятно, но факт. И приходится считать возможность невероятного свойством самой фактической реальности.

Как видим, соотношение реального и фантастического может принимать у Гоголя различные формы. Но, при всем их многообразии, это именно формы, облекающие, в сущности, одно — непредсказуемое и дерзкое смешение обоих противоположных начал. Причем смешение это как бы задает тон и всему остальному, распространяя на весь художественный мир гоголевских повестей атмосферу свободы сближений и взаимопревращений разнородного.

Расплываются, колеблются, а порой и вообще исчезают границы между любыми противоположностями, которые предполагаются упорядоченной картиной мира, упорядоченным мышлением. Такова, например, граница между сном и явью: в повести «Невский проспект» или во второй редакции «Портрета» ее размытость образует какой-то «сумеречный туман над текстом»¹, и в этом «тумане» неуловимо теряются различия между реальным и фантастическим. А в повести «Нос» исчезновение границы между сном и явью, собственно, и создает ее фантастический мир во всем его своеобразии. Как известно, в черновой редакции повесть заканчивалась пробуждением героя, и все невероятные его приключения, о которых читатель не знал, что и думать, оказывались всего лишь сновидением: фантастика сразу же сводилась к элементарной условности. Но в печатном варианте

¹ Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 245.

первоначальная развязка была устранена, в то время как абсурдно-хаотическая композиция сновидения сохранилась. И тогда уже сама реальная действительность приобрела характер безысходного сна, исключающего возможность проснуться. Все происходит как во сне, но «сон непроницаем и выхода из него нет»¹.

Так же внезапно и неуловимо исчезают порой в петербургских повестях неотменимые для нашего опыта границы между словом (вообще знаком) и предметом. Толчком, вызывающим такие сдвиги, может явиться, например, метафорический перенос значений. В «Шинели» чиновники, сыплющие, издаваясь, клочки бумаги на голову Акакия Акакиевича, называют эти бумажки снегом. Метафора кажется всего лишь словесным выражением жестокой шутки, но движение сюжета магически реализует ее со страшной осязаемостью: в ночь ограбления на незащищенную голову героя точно так же будет сыпаться реальный снег.

И тут же рядом совершается еще один смысловой скачок того же типа, но усложненный и менее очевидный. Когда Акакий Акакиевич с ужасом узнает о необходимости сшить новую шинель, взгляд его в самые волнующие минуты разговора словно упирается в табакерку портного, где на крышке (об этом сказано трижды) изображен какой-

¹ Пумпянский Л. В. Гоголь // Семиотика города и городской культуры: Петербург: Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. С. 136—137.

то генерал без лица («потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем, и потом заклеено четырехугольным лоскуточком бумаги»). Повторение как бы превращает предметную деталь в метафору, а затем в движении сюжета метафора оборачивается метаморфозой: история, начавшаяся разговором с Петровичем, приведет героя к роковому столкновению с генералом, тоже анонимным и безликим (у «значительного лица», распекающего Акакия Акакиевича, нет даже имени). Опять закрепленные нашим опытом различия между означающим и означаемым, лицом и предметом, словом и событием внезапно становятся призрачными или, во всяком случае, подвижными.

К этим наиболее выразительным и потому уже многократно прокомментированным примерам можно было бы добавить и другие, в том или ином отношении с ними сходные. И все они будут свидетельствовать об одном. В петербургских повестях разворачивается какой-то перевоссозданный, «чудно-смешанный» мир, где нарушены все привычные для читательского взгляда связи, формы и закономерности. Зачем? Не будем спешить с разъяснением загадки. Рассмотрим сначала некоторые другие странности, которые легко обнаруживаются в художественном строе петербургских повестей. Лишь накопив определенный запас наблюдений над ними и выявив какую-то их взаимосвязь, мы приблизимся к ответу на занимающий нас вопрос.

Следующую странность, в чем-то подобную уже отмеченной, долго искать не придется: любой читатель обратит внимание на ту особо важную роль, которую играет в петербургских повестях людская (и прежде всего городская) молва.

В гоголевском повествовании то и дело воспроизводятся различные слухи, «байки», «россказни» — чаще всего, как и следует ожидать, о происшествиях странных, загадочных или невероятных. О слухах, пересказанных в эпилоге «Шинели», мы уже говорили. Вспомним теперь Поприщина. Именно к слухам апеллирует он в попытке рассеять свое недоумение, которое вызвано только что услышанным разговором двух собак: «...на свете уже случилось множество подобных примеров. Говорят, в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и ... еще ничего не открыли. Я читал в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю» (III, 195).

Заметим, что слух, почерпнутый из газеты, в сущности, гораздо фантастичнее «изустного». Динамика введения слухов в повествование вообще идет в «Записках сумасшедшего», как говорится, «по нарастающей», и достигает она своего апогея в те моменты, когда фантастические «россказни» начинает порождать уже само расстроенное сознание героя. То, что время от времени доверительно, как бы на ушко, сообщает читателю По-

прищин, конечно, бред. Но в этом бреде точно отразились логика и внутренний механизм рождающегося слуха. «Все это честолюбие, и честолюбие оттого, что под язычком находится маленькой пузырек и в нем небольшой червячок величиною с булавоочную головку, и все это делает какой-то цирюльник, который живет в Гороховой. Я не помню, как его зовут. Но главная пружина всего этого турецкий султан, который подкупает цирюльника и который хочет по всему свету распространить магометанство. Уже, говорят, во Франции большая часть народа признает веру Магомета» (III, 210).

Здесь узнаваемо буквально все, что характерно для слухов и в наши дни. Слух обычно передается именно так — с оттенком энтузиазма (ведь сообщается тайна, еще не известная слушателю). Для слуха типична именно такая интимная секретность тона, такая же естественная неполнота сообщаемой информации (сравним: «Я не помню, как его зовут...»). Передающий слухи так же ссылается на устные источники и так же конструирует связь между причинами и следствиями, проявляя безудержный произвол, но как бы смягчая его оговорками. То же у Поприщина: после прямых и безапелляционных утверждений появляется обычная для слуха формула ограничения ответственности — «говорят...»

Есть и другой случай, когда воспроизведение городских толков доверено персонажу: в «Портрете» странные слухи о таинственном ростовщике пересказывает художник Б. Но, как правило, подобным «распространением слухов» автор занимается сам. Занимается,

конечно, с некоторыми предосторожностями, не давая читателю возможности отождествлять слух с авторской позицией. Так, «нелепые выдумки» о прогулках носа майора Ковалева по Невскому проспекту или в Таврическом саду передаются не без легкой усмешки. Слухи о проделках грабителя-мертвеца в эпилоге «Шинели» излагаются, как мы убедились, уже в откровенно юмористическом духе. Но при этом очевидно, что отношения автора с молвой достаточно короткие. Повествующий автор посмеивается над слухами о прогулках носа по садам и проспектам, но чем от всего этого отличается его собственный рассказ о появлении носа в Казанском соборе? По-видимому, автор ведет с читателем лукавую игру, смысл которой в том, чтобы его, авторское, слово не совпадало и все-таки как-то пересекалось с прихотливым движением людского толка.

А таких пересечений сколько угодно: в сущности, каждый из гоголевских сюжетов — это симбиоз двух популярнейших форм городского фольклора — анекдота и легенды. От анекдота в петербургских повестях — фантасмагорические ситуации, которые выглядят изложением экстраординарных, но действительных происшествий, как бы выхваченных из потока бытовой повседневности. О чем, в самом деле, узнает из повестей их читатель? О том, как молодой художник увлекся проституткой, сделался наркоманом и покончил с собой. И о том, как пьяные немцы-ремесленники выпороли под горячую руку самоуверенного поручика. И о том, как мелкий чиновник, влюбившись в дочку начальника,

попал в сумасшедший дом. И о том, как у другого мелкого чиновника украли шинель и как он из-за этого погиб. И когда среди всех этих историй появляется рассказ о том, как у одного коллежского асессора сбежал нос, в общем потоке это можно воспринять как еще один — крайний — вариант необычных, но все-таки бытовых по своему колориту «случаев из жизни» (ведь фантастическое исчезновение носа сам его «владелец» переживает прежде всего как бытовую неприятность).

Все эти истории сближает с анекдотом острая очерченность ситуаций, неожиданность концовок, шуточные оттенки в повествовании. А вот нерассуждающая вера повествователя в действительность невероятного — это уже ближе к легенде. Подобная вера создавала в фольклорном сознании целый легендарный мир, где жизненный материал деформировался, совершенствовался, преображался в духе народных идеалов и ожиданий¹. Мир гоголевских повестей тоже пластичен и податлив — порой почти как в народной легенде. Так, в уже известном нам эпилоге «Шинели» заметны проявления легендарного утопизма: в рассказе о призраке-мстителе есть, например, оттенок столь важной для легенд социальной компенсации за унижения и обездоленность (в духе формулы «последние станут первыми»). И, как обычно бывает в легендах, подобная компенсация связана с чудом. Впрочем, дело не

¹ См.: Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 328—329.

только в отдельных прямых сближениях с утопической устремленностью творящего легенды народного сознания. Важнее то, что Гоголь ощущает право и возможность говорить о небывалом как о достоверном. Для него важна идущая от легенды «простецкая» вольность воображения и слова¹.

Наконец, нельзя не заметить живой связи петербургских повестей со стихией суеверных рассказов, равно обаятельных в ту пору для улицы и аристократического салона. Эти рассказы о таинственных происшествиях на грани двух миров порой отзываются в гоголевских повестях прямыми отголосками. Так входит, к примеру, в сюжет «Носа» распространенный петербургский слух о «танцующих стульях». Пушкин воспроизводил его в дневниковой записи от 17 декабря 1833 года: «В городе говорят о странном происшествии. В одном из домов, принадлежащих ведомству придворной конюшни, мебели вздумали двигаться и прыгать; дело пошло по начальству. Кн(язь) В. Долгорукий нарядил следствие. Один из чиновников призвал попа, но во время молебна стулья и столы не хотели стоять смирно. Об этом идут разные толки. П сказал, что мебель придворная и просится в Аничков»². Напоминая об этом слухе, Гоголь как бы возвращает читателя в атмо-

¹ Это свойство гоголевской прозы характеризуется в кн.: Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 38—74.

² Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 12. С. 317—318. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте (первая цифра означает том, вторая — страницу).

сферу рождения устного сюжета: «Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайно: недавно только что занимали город опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа...» и т. д. (III, 71). Избранная Гоголем форма создает нужный ему эффект: возникают ситуации прямой и потрясающей читателя встречи с чудесным.

* * *

Возникает вопрос: почему различные формы «низовой» культуры так легко и естественно входят в гоголевское повествование? Чтобы ответить на такой вопрос, необходимо задать следующий — о том, кто ведет это повествование. Кто, в самом деле, рассказывает читателю все эти странные истории, так удивительно похожие на городские толки или излюбленные сюжеты городского фольклора?

Подобный вопрос возникает у читателя неизбежно, однако ответ на него находится не сразу. Дело в том, что повествование в петербургских повестях стилистически неоднородно и явно неоднородны здесь позиция и облик повествующего лица. Иногда здесь встречаются обнажающие собственно литературный характер повествования большие и малые фрагменты спокойной, ровной, абстрактно-«интеллигентной» письменной речи. Вот наудачу пример из «Невского проспекта»: «...Сновидения сделались его (Пискарева. — В. М.) жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во

сне. Если бы его кто-нибудь видел сидящим безмолвно перед пустым столом или шедшим по улице, то, верно, принял бы его за лунатика или разрушенного крепкими напитками; взгляд его был вовсе без всякого значения, природная рассеянность... развилась и властительно изгоняла на лице его все чувства, все движения» (III, 28).

Есть в петербургских повестях и другие проявления чисто писательской позиции автора. Это прежде всего точные характеристики быта, психологии, нравов (те очерковые «этюды с натуры», о которых мы уже говорили в начале предшествующей главы). И проявляется в них не только правда воссозданного факта, но и взгляд художника-мыслителя — историка, этнографа, социолога, философа. Этот взгляд выражается в аналитических суждениях о мире, обществе, человеке, о законах русской жизни, о национальном характере и т. п. А такие суждения вновь и вновь переходят в своеобразные вспышки риторики и лиризма. В подобных случаях обмануться невозможно: перед нами — сочинение профессионального писателя, претендующего на высокую и ответственную роль в современном обществе.

Но, удивительное дело, все эти, казалось бы, вполне определенные черты причудливо смешаны с приметами совсем иными. В гоголевском повествовании то и дело звучат, например, чисто разговорные обращения, разделенные характерными признаками устной речи, адресуемые как будто бы слушателю-собеседнику. «Вы думаете, что этот господин... очень богат?»; «Вы воображаете, что

эти два толстяка... судят об архитектуре?...»; «Менее заглядывайте в окна магазинов!..»; «боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки!»; «Далее, ради бога, далее от фонаря!» и т. п. (III, 45—46). Не менее заметны паузы, пропуски, запинки, оговорки, усеченные и неправильные речевые конструкции, также типичные для живого говорения. «И опять тоже — как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?.. нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уже совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю...» (III, 75).

Пожалуй, еще важнее в такие моменты резкая характерность речи повествующего лица: она делает его не вполне равным, а иногда и явно не равным подлинному автору. «Боже, какие есть прекрасные должности и службы! Но, увы, я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников» (III, 12). Невозможно отождествить человека, которому приписываются эти фразы, с автором следующих строк, которые мы выписываем из того же «Невского проспекта»: «Он не чувствовал никакой земной мысли; он не был разогрет пламенем земной страсти, нет, он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша, еще дышащий неопределенной потребностью любви» (III, 19). Пошловатый рассказчик и возвышенный автор-писатель едва ли не противопоставлены здесь друг другу.

Возникает даже образ этого рассказчика, воплотивший в себе некий тип сознания и речи. Рассказчик представляет в повестях коллективное сознание и ощущает себя, свою логику, свой язык как присущие целой массе людей. Порой он открыто исходит из того, что воспринимает и оценивает окружающий мир так же, как его воспринимают и оценивают многие, в определенном масштабе — все: «Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее (столицы. — В. М.) жителей не променяет на все блага Невского проспекта» (III, 9). А затем идет его собственный дифирамб Невскому проспекту, выражающий это общее мнение. Но даже когда такие притязания незаметны, ощущается другое — ориентация рассказчика на близкую ему аудиторию, интонация собеседования «накоротке», уверенность в сочувственном отклике, выражаемая его тоном.

Перед нами — характерные признаки повествовательной формы, которую принято называть сказом. Именно Гоголь широко ввел ее в русскую прозу. Ее особенности определяются стремлением создать в литературном повествовании иллюзию чьей-то устной монологической речи, не принадлежащей автору и воплотившей какую-то «чужую» для автора точку зрения¹. Такое стремление впервые ярко выразилось в художественном строе «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Здесь по-

¹ См. об этом: Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 306—326; Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 191—260; Бактин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 221—226.

являлись (разумеется, рядом с повествователями иного рода) простодушные, временами почти фольклорные рассказчики, носители неожиданной и экзотической для просвещенного читателя логики «простонародного» сознания. В петербургских повестях ориентация на устную речь и частое появление образа рассказчика, судя по всему, служат подобной же цели. Они воплощают особую логику городского массового сознания, для просвещенного читателя не менее неожиданную и не менее экзотичную.

Что же представляет собой это воплощенное в рассказчике неопределенно-широкое массовое сознание? Прежде всего для Гоголя, видимо, существенно то, что оно — внелитературное: выделенные в повествовании приметы «рассказывающей личности» (С. Г. Бочаров) создают представление о сознании наивном, простодушном, непосредственно выражающем какие-то стихии народного духа. Иногда в нем заметны черты провинциальности — «черты недоумевающего малороссиянина, простака... предрасположенного к патетике профана, с любопытством взирающего на Петрополь и на каждом шагу обнаруживающего на его улицах странности и диковины»¹.

В этом простодушном сознании легко различаются признаки, характерные для социальной психологии толпы. Голос «коллективной пошлости» (Г. А. Гуковский) отчетливо звучит в дифирамбах Невскому проспекту или в хвалебном описании «мно-

¹ Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. С. 81.

жества талантов» поручика Пирогова. В такие моменты рассказчик обнаруживает свое родство с комическими персонажами рассказываемых им историй.

Но тут же выясняется, что рассказчику свойственны не только ограниченность и примитивность «среднего» человека. Не чужды ему и такие неискоренимые свойства народного сознания, как дух нравственного беспокойства, мечтательный утопизм, простодушная вера в чудо. Примерно так же переплетаются в его кругозоре бытовой здравый смысл и бытовые суеверия, приземленность житейских наблюдений и полет воображения. Рассказчик порицает распространителей вздорных «небылиц» и тут же с явным удовольствием эти «небылицы» воспроизводит. С одной стороны, он благоговеет перед высокими чинами, восхищается особыми достоинствами служащих «иностранный коллегии», с другой — способен вдруг остро почувствовать ложь и зло, царящие в современном мире, способен изобличать суетность и ослепление современного человека, ужасаться его нравственному падению, упиваться пересказом фантастической истории о призраке, карающем преступных и равнодушных, и т. д. Очевидна своеобразная «фольклорность» этого сознания: она проявляется в неудержимом тяготении ко всему, что кружится в водовороте молвы, или в причудливой нерасчлененности представлений, сближающих людей, предметы, природные стихии и духовные ценности (некоторые проявления подобной нерасчлененности мы уже отметили в предшествующей главе).

Простодушный рассказчик и вдохновенно-проницательный (или иронический) автор по-разному сменяют друг друга в каждой из петербургских повестей. Повествование у Гоголя повсюду колеблется между книжно-письменной и устно-разговорной речью или — в другой плоскости — между субъективным и объективным способами изложения, то выдвигая на первый план повествующее лицо, то переключая читательское внимание на изображаемый предмет и как бы оставляя читателя с ним наедине. Все время меняются дистанции между автором и повествованием, между повествованием и его объектом, между автором и аудиторией.

Но при всем обилии подобных колебаний гоголевское повествование не распадается на обособленные сферы. Различные повествовательные манеры переходят одна в другую мгновенно и естественно. Простодушно-болтливый, с оттенком пошлости, недалекий рассказчик, в сущности, не отделен от вознесенного над ним автора — обличителя, оратора и поэта.

Разные облики повествователя психологически связаны изнутри. В авторе-наблюдателе, точно характеризующем нравы, в авторе-мыслителе, рассуждающем о призрачности и демоничности «петербургской» цивилизации, временами чувствуется все тот же провинциал, не успевший еще полностью слиться с петербургским миром, сохранивший неизжитую связь с чем-то исконным и древним, а потому и обладающий особенной остротой взгляда. Описывая Невский проспект в фор-

ме журнального очерка-фельетона, повествователь может вдруг с удивлением отметить «странное» для его наивного восприятия поведение некоторых прохожих: «Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах, многие из них превосходным образом могут написать отношение из одного казенного места в другое...» (III, 13). Наивный провинциал долго пытался что-то понять, да так и не смог — это удивительным образом оправдывает и одновременно заостряет чисто литературный сатирический эффект. Или, чтобы привести пример иного рода, вспомним знаменитое «гуманное место» из повести «Шинель»: «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным» (III, 144). Поистине пророческая нравственная зоркость автора неотделима здесь от того же простодушия, которое дает способность видеть «сквозь» все умственные иллюзии и заблуждения, наполнившие, по Гоголю, современный мир.

Границы несходных авторских обликов и манер размываются и той игрой со словом,

которую Гоголь ведет в своем повествовании. Ведь подлинное авторское «я» никогда не совпадает — полностью и до конца — ни с одной из обрисовавшихся здесь позиций. Все они в той или иной степени остаются для автора словесными масками, и читатель неизбежно это ощущает. Поэтому игровая атмосфера создает поразительную стилистическую свободу, которая, с одной стороны, определяет возможность любых перемен голоса или точки зрения в повествовании, а с другой — делает это неоднородно-сложное повествование целостным, внутренне объединяя его именно тем, что в нем всегда все расковано и все возможно.

По-видимому, Гоголь использует сказ ради достижения такой свободы. Сказ и, говоря шире, опора на различные формы коллективного сознания (от народной поэзии до обиходно-бытового мышления и разговорной речи) нужны ему для того, чтобы выйти за пределы сознания литературного, за пределы всех существующих его традиций и систем. Это не означает разрыва с ними — цель Гоголя значительно сложнее. Пафос его исканий состоит в том, чтобы, сохраняя связь с опытом и возможностями высокой словесности, обрести при этом связь с опытом и возможностями массовой культуры, свободной от каких-то неизбежных для литературы норм и ограничений. Правда, в этой другой сфере существуют свои жесткие нормы и ограничения, но их оковы тоже неизбежно расторгаются, поскольку фольклорные формы и стихии бытового сознания вовле-

каются в освобождающее взаимодействие с формами и художественными стихиями литературы.

Именно смелое сближение устной и книжно-письменной культур открывает перед Гоголем творческий простор, дает возможность неразличимо смешивать фантастику и реальность, строить сюжеты, объединяющие анекдот и трагедию (вспомним слова Достоевского о «Шинели»), сближать контрастные стилевые полярности, превращать словесные метафоры в сюжетные метаморфозы. И всему этому придавать характер неудержимо-непредсказуемой импровизации, способной ошеломить или потрясти читателя.

Несомненная связь различных, на первый взгляд, особенностей гоголевской манеры позволяет угадать их общую основу: Гоголь пробивается к истине, лежащей за пределами привычных для читателя представлений о мире и путях его познания. Автор петербургских повестей видит главную приметку современности в резком расхождении между сущностью общественного бытия и его осязаемыми реалиями («Все обман, все мечта, все не то, чем кажется»). Очевидно, что такая истина может открыться лишь за пределами «видимости», за гранью тех иллюзий, которыми человек ослеплен.

Мысль эта в значительной мере проясняет характер и цель того смешения разнородных элементов, которое совершается в художественном мире петербургских повестей. Открывается смысл постоянной смены устных и письменных форм речи, нарушающей всякий устойчивый порядок в ор-

ганизации повествования. Становится понятным, почему необходимо головокружительное пересоздание столь близко и основательно знакомой автору жизненной реальности. Цель авторских усилий очевидна. Все обманчивые видимости современной жизни должны быть разрушены, деформированы или смещены в сознании читателя — лишь при этом условии ему откроется ее подлинная, незримая сущность. Сознание читателя должно быть освобождено от тяготеющих над ним навыков — лишь при этом условии оно будет способно воспринять открывшуюся ему истину. Глубинная истина эта окажется странной, иррациональной, невероятной — иной она просто быть не может. И движение к ней не может быть ничем иным, кроме импровизации — непредсказуемой и неудержимой. Только такое движение способно приблизить, по мысли Гоголя, к истине высшего порядка, только оно поможет распознать ее.

* * *

Подводя этот итог, можно было бы, кажется, поставить точку. Но поэтику петербургских повестей отличает еще одна странность, которая тоже должна быть отмечена. Дело в том, что открытая читателю глубинная правда о мире зачастую прямо соприкасается с древними мифологическими представлениями о нем.

Тяготение к мифу можно заметить не только в сфере сказового слова, но и в собственно авторском литературном повество-

вании, а также в «промежуточном» между ними повествовании рассказчика, почти не отличимого от автора. Таков уже известный нам рассказчик второй части «Портрета», тот самый художник Б., который излагает по воле автора чудесную историю ростовщика Петромихали.

В поздней редакции повести из рассказа художника устранены все прямые указания на связь «дивного ростовщика» с потусторонним миром. Но заключавшийся прежде в этих указаниях смысл не исчез совершенно: он ушел в глубину подтекста и сосредоточился в целой системе мифологических ассоциаций и аллюзий. Все такие аллюзии Гоголь перенес из первой редакции повести во вторую, придав им даже бóльшую отчетливость и силу.

Из рассказа художника Б. видно, что каждый человек, вступивший в сделку с ростовщиком, резко изменяется, и притом всякий раз одним и тем же образом. Сначала он начинает внезапно испытывать позорные и ужасные чувства, среди которых особенно заметны злоба и зависть. Затем эти чувства накаляются до степени умоисступления, переходят в агрессивное безумие и разрешаются гибелью в «припадках... страшного бешенства» и «в ужаснейших муках» (III, 124, 125). Эти чудовищные перемены постигают и юного вельможу-мецената («почитателя всего истинного, возвышенного»), и страстно влюбленного в свою невесту князя Р. («благороднейшего, лучшего из всех молодых людей»), и честного извозчика, который вдруг «за грош зарезал седока» (III, 125),

и отца художника Б., человека благородного и прямого, неожиданно опустившегося до ненависти к талантливому ученику.

Точно такие же перемены претерпевал в первой части характер Чарткова. Переключки очевидны, но во второй части уже невозможно объяснить эти ужасные превращения корыстолюбием, жадностью, эгоизмом и прочими пороками социального порядка. В ужасных переменах, описываемых рассказчиком второй части, есть нечто иррациональное.

Затрудненность естественных мотивировок как бы подталкивает читателя к мифологическому прочтению сюжетных ситуаций. Такая возможность прямо обозначена в повествовательном итоге толков о ростовщике («Никто не сомневался о присутствии нечистой силы в этом человеке» — III, 125). Отсюда следует столь же прямой ход к традиционным для христианской мифологии представлениям об одержимых бесами. Излагая истории жертв ростовщика, автор и дублирующий его рассказчик выделяют именно те «симптомы» болезней духа, которые христианская (и, в частности, древнерусская) традиция связывала с прямой властью демонов над поддавшейся им человеческой душой¹. Не случайно и то, что в «бесноватой» одержимости персонажей «Портрета» такую важную роль играет зависть, не случайно и то, что один из них называет это чувство «демонским» (III, 131), а к вызван-

¹ Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М., 1916. С. 61, 67.

ным завистью действиям Чарткова дважды применяется эпитет «адское» (III, 115). Средневековое представление об адских силах трактовало зависть как самое главное побуждение дьявола. Считалось, что дьявол не может не завидовать богу, потому что лишен присущей ему творческой силы. Древнерусская культура развивала и другую, не менее характерную в этой связи идею: дьявол не может не завидовать человеку, потому что человек создан богом вместо отпавшего сатаны и его свиты, чтобы занять на небесах их освободившиеся места¹. В этом смысловом контексте неизбежно образуется ряд ассоциативных параллелей, наводящих читателя на мысль о сверхъестественной, адской природе ростовщика и его влияния на человеческие души.

Фигура ростовщика все время окружена inferнальными ассоциациями. Наиболее ощутимы они в портретной его характеристике. «Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо и какой-то непостижимо-страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы» (III, 121). Все это сочетание деталей в известной мере оправдано элементарной мотивировкой («...темная краска лица указывала на южное его происхождение» — III, 121). Но тем не менее мифологическая параллель просматривается очень отчетли-

¹ Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. С. 75.

во: в средневековой традиции (западной и русской) самый распространенный образ сатаны — «высокий, изможденный человек, с лицом черным или мертвенно бледным, необыкновенно худой, с горящими глазами навывахе, всею мрачною фигурою своею внушающий ужасное впечатление призрака»¹. В определенный момент это сходство акцентируется рассказчиком: «В одном уже образе его было столько необыкновенного, что всякого заставило бы невольно приписать ему сверхъестественное существование... Отец мой всякий раз останавливался неподвижно, когда встречал его, и всякий раз не мог удержаться, чтобы не произнести: „Дьявол, совершенный дьявол“» (III, 126). Впрочем, и элементарная мотивировка, объясняющая странный облик ростовщика его «южным происхождением», несет в себе легкий отблеск мифологического смысла. В русской церковной литературе дьявол издревле именовался «агарянином», «эфиопом», «черным мурином» и т. п.²

Совсем другая линия связей с мифологическим мировосприятием вырисовывается в эпилоге «Шинели». История призрака «в виде чиновника» близка не только к литературной традиции, потому что не только в романтической литературе мертвецы наделялись привычками и потребностями живых людей. Не менее отчетливо действовала эта тенден-

¹ Амфиатов А. В. Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков // Амфиатов А. В. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 18. С. 50—51.

² Там же. С. 51.

ция и в мифологическом сознании. Языческая по своему происхождению, она перешла в христианские обычаи и обряды русского народа: еще в середине и во второй половине XIX века крестьяне многих российских губерний во время похорон клали в гроб вместе с мертвецом съестные припасы, предметы обихода и, в частности, кремень и кресало (если умерший курил при жизни), табакерку (если нюхал табак), носовой платок (чтобы покойник мог высморкаться или вытереть губы) и т. д.¹ Чихающий мертвец, мертвец, добывающий себе теплую шинель, вписывается в систему подобных представлений. Конечно, мифологические ассоциации и здесь окрашены юмором, но юмор, как мы уже не раз убеждались, в конечном счете поддерживает у Гоголя все то, что не дозволено рассудочным здравомыслием.

Система мифологических ассоциаций действует в «Шинели» и по-иному. Каждый читатель гоголевской повести знает, какую важную роль в ее сюжете играют зимние холода: без них, как легко заметить, ее сюжета просто не было бы. Но замечено также и другое — особая продолжительность этих описываемых Гоголем холодов². Необходимость шить новую шинель обнаруживается с наступлением морозов, то есть, по-види-

¹ См. об этом: Соболев А. Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. Сергиев Посад, 1913. С. 143—146.

² См.: Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 153—155.

тому, в начале зимы. Затем Башмачкин долго ожидает награждения, следующего к празднику, по-видимому, праздник этот — рождество. Потом проходит еще два-три месяца «небольшого голодания», лишь после этого деньги на шинель окончательно собраны. Петрович шьет ее две недели, после чего наступает торжественный день и наступает, по замечанию автора, очень своевременно, «потому что начинались уже довольно крепкие морозы» (III, 156). Если подсчитать, то день появления новой шинели приходится как будто бы на апрель.

Через два дня ограбленный Акакий Акакиевич отправляется с просьбой к «значительному лицу». Возвращаясь, он идет «по вьюге», простужается и еще через несколько дней умирает. Через несколько дней после смерти героя об этом узнают в департаменте, где он служил. Еще чуть позже «значительное лицо» сталкивается с призраком — и опять посреди все той же зимней вьюги: «Изредка мешал ему однако... порывистый ветер, который, выхватившись вдруг, бог знает откуда и нивесть от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега» (III, 172). Уже чуть ли не май на дворе, а морозы и метели все не кончаются и не кончаются.

Создается «поэтическая атмосфера вечного холода»¹. Она, в сущности, не так уж резко удалена от реально-бытовой сферы: случилось так, что метели мели в Петербур-

¹ Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 155.

ге даже в мае, а ощущение бесконечно длящейся зимы вообще довольно обычно для жителей северной столицы. Только у Гоголя субъективное ощущение превращается в объективную реальность: время как бы останавливается, и холод начинает восприниматься как непреходящее состояние самого изображаемого мира. Нечто подобное происходит здесь и с ветром, который, «по петербургскому обычаю», дует сразу «со всех четырех сторон» (III, 167). В природе это невозможно, а к субъективному ощущению опять-таки близко: частая смена направления ветра, обычная для петербургских улиц и переулков, создает впечатление, будто ветер дует отовсюду одновременно. И опять Гоголь превращает субъективное впечатление в объективную реальность.

Мотив холода, оборачиваясь своеобразной метафорой, легко переходит из физического мира в «нравственное пространство» (С. Г. Бочаров) петербургских повестей. Происходит это и в самой «Шинели», где гибель героя посреди холода и мрака бесконечной зимы соотносится с холодом бездушия, окружавшим его всю жизнь. Очень разнообразны метафорические значения «холода» в «Портрете»: мотив этот становится здесь одной из всеобъемлющих характеристик петербургской культуры. «Холод» в этой повести пронизывает все: «холодные, вечно прибранные и, так сказать, застегнутые лица чиновников» согласуются с «холодно-идеальными» лицами академических портретов, «хладеет и тупеет» кисть

Чарткова, в «холоде» души «падает всякое воображение» и т. д. (III, 104—109).

Широкий диапазон смысловых колебаний мотива делает окружающий его мифологический ореол все более заметным и многозначным. Недаром, характеризуя оппозицию тепла — холода, очень устойчивую в творчестве Гоголя, Е. М. Мелетинский отмечает возможность ее соприкосновения с мифологической интерпретацией севера как царства мертвых и обиталища злых духов¹. Представляется, что именно к этому кругу значений близок подтекст гоголевской образной характеристики Петербурга.

Ассоциации, сближающие Петербург с мифическим царством мертвых, оказываются в гоголевских повестях очень разветвленными. Многозначная тема холода сочетается у Гоголя с темой сжигающих человека губительных страстей и страданий (наиболее напряженным оказывается их контрастное сочетание в «Портрете»). Это еще одна черта мифологических образов преисподней, где огонь адских мук терзает души грешников зачастую именно посреди нестерпимого холода (этот контраст очень важен для картины ада, возникающей в русских духовных стихах)². В других мифологических изображениях загробного мира, напротив, преобладают тусклые тона: цар-

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 284.

² См. например: Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. М., 1860. С. 171; Калики переходные: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М., 1864. Вып. 5. № 494—495 и др.

ство мертвых предстает не только холодной, но и бессолнечной, вечно туманной страной, миром бесчувственных теней, не знающих ни радостей, ни нужд, свойственных живому человеку. Таково представление об Аиде, воплощенное в чтимых Гоголем поэмах Гомера:

Там киммериян печальная область, покрытая вечно Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет Оку людей там лица лучезарного Гелиос...

...пределы Аида, где мертвые только

Тени отшедших, лишённые чувства, безжизненно веют...

(Одиссея. Песнь XI, ст. 15—20, 475—476.

Пер. В. А. Жуковского)

Во многом близки к этому представлению русские мифологические образы царства мертвых¹. Сходятся с ним и некоторые мотивы петербургских повестей.

Иногда значения этих мотивов как будто бы не выходят (во всяком случае поначалу) за пределы обычной пейзажной характеристики: именно так в «Невском проспекте» ведется речь о «стране снегов», о «стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» (III, 16). Но постепенно становится ясно, что «неизгладимая печать севера» определяет и духовную жизнь человека, которая, казалось бы, развертывается в другом измерении. В речи повествователя несколько раз проскальзывает мысль о пагубном воздействии «серенького мутного колорита» севера (и всего петербургского пространства) на творчество

¹ Соболев А. Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. С. 102—103.

и души петербургских художников. Пока это всего лишь смутная догадка повествующего автора, притаившаяся в метафорических оттенках характеристики, но, когда судьба Пискарева оказывается наглядным и страшным ее подтверждением, мотив приобретает подлинно мифологическую глубину.

Еще более отчетливо звучит тот же мотив в «Портрете», где описание Коломны несет в себе узнаваемые традиционные черты мифологического Аида: «Сюда не заходит будущее, здесь все тишина и отставка... Сюда переезжают на житье отставные чиновники, вдовы... и наконец, весь тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный, людей, которые с своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни се, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов» (III, 119). Опять концентрируются разнообразные проявления туманно-сумеречно-серой тусклости, но теперь они прямо объединены с темой остановившегося времени, с колоритом, создающим ощущение чего-то противоположного миру живых, с характеристикой бесчувственности обитателей этого «иногo» мира, с мыслью о призрачной эфемерности их существования. Приметы «царства теней» выступают в этом описании так, что их трудно не заметить.

Описание при всем том наделено фактической достоверностью: перед читателем разворачивается по-очерковому точная социально-бытовая характеристика определен-

ной части города. Но совмещение мифологических аллюзий с чертами конкретной бытовой реальности не ослабляет мифологический аспект изображения и смысла. Напротив, именно в таком совмещении мифологизация получает идейную остроту и некую безусловность. Как видно, неспроста именно в этой странной атмосфере бесцветности и неподвижности, где уничтожается разница между жизнью и смертью, прорываются в человеческий мир адские силы, олицетворенные в зловещем ростовщике и его гибельной власти.

Силы эти лишь в первой редакции «Портрета» явно участвуют в сюжетном действии. Однако в сфере потенциальных смыслов они у Гоголя чуть ли не вездесущи. Их присутствие дает о себе знать то в речи действующих лиц, то в авторских эпитетах, то в повествовательных связках и внутренних мотивировках сюжета. Скажем, в «Носе» среди прочих объяснений совершившегося чуда мелькает и такое: «Черт хотел подшутить надо мною!» (III, 60). Обычное невнимание читателей к этой реплике Ковалева вполне естественно. Фраза героя слишком близка к обиходному речевому обороту, которому никто не придает серьезного значения. К тому же реплика о черте не развертывается в мысль, не закрепляется в авторской рефлексии по поводу сюжета. Но, в сущности, перед читателем — единственная мотивировка происходящего, не отвергнутая героем и не опровергнутая ходом действия. Прямых подтверждений она не получает, однако деталей, косвенно ее под-

крепляющих, не так уж мало. «Неизъяснимое явление» носа в мундире статского советника, следует сразу после того, как герой чертыхается (III, 55)¹. Между исчезновением носа (25 марта) и его возвращением (7 апреля) ровно тринадцать дней — «чертова дюжина». «Только черт разберет это!» — восклицает Ковалев, вынужденный отказаться от последнего из доступных ему объяснений «необыкновенного происшествия» (III, 71), и т. д.

Впрочем, намек на участие в сюжете «нечистой силы» более всего подкреплен у Гоголя не отдельными деталями, а всей абсурдно-хаотической атмосферой повести. Мифологические традиции нередко предполагали отождествление хаоса с преисподней (шире — с царством смерти вообще). Тогда вторжение хаотического начала в человеческую жизнь толковалось как знаменательное и катастрофическое нарушение границы, отделяющей «здешнее» от «нездешнего». А такое проникновение потустороннего в земной мир обычно связывалось в народном сознании с мыслью о наступающем «конце света».

Народная фантазия создала обширный комплекс мифических предсказаний о «све-

¹ Более грубый вариант этого приема легко найти в предшествующей гоголевским повестям русской прозе. Например, в сказочно-сатирической повести В. Ф. Булгарина «Чертополох, или Новый Фрейшиц без музыки», где вслед за неосторожным восклицанием героя «Черт меня возьми!» действительно появляется черт Адрамелех и требует, вопреки обыкновению, не душу, а тело героя. (См.: Булгарин В. Ф. Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1830. Т. 6. С. 58.)

топреставлении», воплотив его в духовных стихах и апокрифах¹. С этой народной эсхатологией² у Гоголя издавна устанавливаются отношения одновременно близкие и свободные (вспомним хотя бы «Страшную месть»), и не всегда они окрашены в гротескно-комические тона, характерные для поэтики «Носа». В ранней редакции «Портрета» (вернемся к ней еще раз) тема вторжений хаоса вполне серьезно связывается с целым рядом эсхатологических идей. Кульминацией повести становится пророчество живописца-монаха (отца художника Б.), чей монолог своим характером и стилем открыто уподоблен известным апостольским посланиям о «последних временах»³. «...Уже скоро, скоро приблизится то время, когда искуситель рода человеческого, антихрист, родится в мир. Ужасно будет это время: оно будет перед концом мира... Слушай, сын мой: уже давно хочет родиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке,

¹ См. об этом: Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 57—59.

² Эсхатологией принято называть учение о конце мира, входящее в состав многих религий. А в более широком смысле — всю совокупность представлений, так или иначе тяготеющих к этому учению.

³ Наиболее отчетливы переключки, сближающие монолог героя с двумя посланиями апостола Павла — Вторым посланием к Фессалоникийцам (гл. 2) и Вторым посланием к Тимофею (гл. 3).

и потому ему никакие силы, сын мой, не помогут прорваться в мир. Но земля наша — прах перед создателем. Она по его законам должна разрушаться и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее» (III, 443). В пророчестве концентрируется и окончательно проясняется проходящая через всю повесть тема «беспорядка природы» (или в другой формулировке — «сумасшествия природы»). Хаос, воцаряющийся, по наблюдениям автора, в жизни и сознании людей, осмыслен как признак «последних времен», как предвестие близкого «конца света».

В более поздней редакции той же повести пророчество монаха исчезает. Снимается и прямое указание на то, что «дивный ростовщик» был одним из воплощений антихриста. Однако насыщенная апокалипсическим смыслом тема «беспорядка природы» остается, и ее значение даже возрастает оттого, что этот скрытый смысл теперь не получает прямой расшифровки. Вариацией той же темы звучит в «Невском проспекте» мысль о демоне, искрошившем мир «на множество разных кусков» и все их «без смысла, без толку» смешавшем вместе. И здесь хаос отчетливо связан с действием «нечистой силы», с усиливающейся властью дьявола над миром.

По существу, «беспорядок природы» пробивается в каждой из петербургских повестей: о нем сигнализируют и абсурдные повороты действия, и алогизмы в повествовании, и внезапное исчезновение границ

между различными уровнями и элементами структуры. Не только тот или иной сюжет — весь художественный строй сочинений Гоголя о Петербурге выражает ощущение все-ленского кризиса, угрожающего превращением космоса в хаос. Вся воссозданная в повестях петербургская атмосфера представит смятением жизненных стихий, теряющих «нормальную» оформленность, разграниченность и определенность. Иными словами, гоголевский Петербург как бы несет в себе предвестие мировой катастрофы и отмечен многими приметами, свидетельствующими о ее возможности и близости.

* * *

В общем, мы имеем право признать, что связь петербургских повестей с опытом и возможностями «низовой» культуры действительно органична. В глубине узнаваемо достоверной, исторически и социально конкретной панорамы столичной жизни проступают черты творимого мифа о Петербурге. Перед читателем именно нечто сотворенное, созданное буквально тут же, почти на глазах; разнообразные и порознь хорошо знакомые читателю мифологические мотивы, преображаясь, комбинируются в некую ощутимую целостность. Различные по своему происхождению (хотя и внутренне сходные в этих мотивах) древние традиции объединяются вокруг избранной автором доминанты: к образной реальности наступающего хаоса тяготеют все мифологические мотивы и образы повестей. Знакомая

по ежедневному опыту окружающая среда вдруг предстает читателю совсем не такой, какой он привык ее видеть, — полной тайных сил и грозных подспудных движений, тревожащих воображение, несущих возможность неслыханных перемен.

По-видимому, такое обнажение сути, скрытой в пестрой путанице современной Гоголю действительности, как раз и составляет ту цель, которая побудила писателя использовать энергию мифологической фантазии.

Побуждение это не расходилось с духом эпохи. 20-е и 30-е годы XIX века идут под знаком осуществленной возможности «некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам», под знаком опытов мифологизации быта¹. Эта линия усвоения и использования мифологических моделей нашла тогда воплощение не только в творчестве Гоголя: ее по-разному представляют гофмановские «каприччио», «Пиковая дама», некоторые повести В. Ф. Одоевского и др. Но именно у Гоголя она была наиболее свободна от чисто литературной условности, от привкуса стилизации или аллегоризма. Уже «Вечера...» и «Миргород» выделялись непосредственностью в освоении и поэтическом переосмыслении древнейших «архетипов» славянской мифологии². Петербургские повести

¹ Аверинцев С. С. Мифы // Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 4. Стб. 880.

² См.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древний период. М., 1965. С. 238.

обозначили следующий шаг: они показали пример непринужденной, импровизированно раскованной и вместе с тем последовательной мифологизации житейской прозы.

Мифологизация осуществляется здесь чаще всего неявно и, как говорится, суггестивно — в форме намеков, подсказывающих ассоциации, наводящих на подразумеваемые или интуитивно угадываемые читателем смыслы. Мифологизирующая тенденция проступает отдельными «бликами», просвечивая сквозь одни ситуации и мотивы и, по видимости, не затрагивая другие. Достаточно часто она приглушена авторской иронией, опосредована уже знакомыми нам ссылками на слухи или другие субъективные источники. Но в конечном счете все это даже способствует утверждению «некнижного, жизненного отношения» к мифу, безусловности мифологического подтекста, открытию «мифологических первооснов... в самых обыденных бытовых вещах и представлениях»¹.

И, как легко заметить, мифологизация не остается в петербургских повестях чем-то ограничено локальным: так или иначе с ней здесь соотносится очень многое. С мифологизацией так или иначе связаны все особенности повестей, которые мы успели отметить, — смешение реальности и фантастики, возможность внезапных сближений и объединений разнородного, колебания между устным и письменным словом, подвижность границ между различными ли-

¹ Аверинцев С. С. Мифы. Стб. 881.

ками и речевыми манерами повествователя. И, конечно, прямое вовлечение в повествование стихий городской молвы, открытое сближение гоголевских сюжетов с легендой, анекдотом, былиной, апокрифом.

Неотделима от мифологизации и авторская концепция изображаемого. Созданное ею напряжение выражается в эсхатологических авторских предчувствиях, пронизывающих изнутри все многосложное содержание петербургских повестей.

Легко предположить важность этих предчувствий для развернутой в повестях характеристики современного общественного уклада, главных тенденций новейшей истории, судьбы и будущего России. Легко предположить также и то, что эсхатологические предчувствия автора повестей не сводятся к ожиданию гибели существующего: ведь народные представления о «конце света», с которыми его мировосприятие, несомненно, перекликается, связывали с предполагаемой вселенской катастрофой надежды на спасение и обновление мира. Забегая вперед, можно предположить, наконец, что в рождении этих предчувствий решающую роль сыграло обращение к петербургской теме: ведь именно многоликий и единый образ Петербурга является в повестях главным источником их внутреннего смыслового напряжения.

Такие предположения напрашиваются уже в ранней стадии знакомства с гоголевским петербургским циклом. Но вряд ли следует спешить с их рассмотрением. Не будем произвольно укорачивать естественный путь

анализа и займемся следующим, по его логике, вопросом: как изображается человек в той причудливо странной и эсхатологически напряженной атмосфере, которая создана Гоголем в его повестях?

«НЕВЫНОСИМОЕ ЗНАНИЕ О САМОМ СЕБЕ...»

Художественная атмосфера петербургских повестей такова, что образ человека просто не может сохранить в ней «правильные» очертания. Прежде всего, изображение человека никак не может отлиться в формы, заданные какой-либо эстетической традицией. А читатель не может этого не чувствовать, потому что закон парадоксального смешения разнородного действует у Гоголя даже там, где традиционные установки осуществляются как будто бы последовательно. Примеры можно найти повсюду, но, вероятно, уместнее всего начать с «Невского проспекта». Напомним, что в издании 1842 года, где петербургские повести объединились под общей обложкой, эта повесть шла первой, как бы задавая тон остальным.

Сюжет повести организуется контрастным сравнением возвышенного мечтателя и практичного пошляка. Соотнесение полярных типов, казалось бы, следует распространенной схеме: мечтатель Пискарев гибнет, а пошляк Пирогов живет и благоденствует. Но выше нам уже представился случай упомянуть об оттенках, лишаящих идеализм Пискарева безусловной чистоты

и поэтичности. Речь шла о намеках на какую-то ущербность творчества и душевной жизни петербургских художников. Можно было бы найти и другие детали такого же рода: к примеру, упоминание о «грешной душе» художника-самоубийцы вовсе не выглядит у Гоголя простою данью обиходной фразеологии.

Однако гораздо существеннее то, что контраст, как уже давно замечено, заключает в себе и своеобразный параллелизм. Ведь и Пирогов, подобно Пискареву, преследует свою красавицу, он тоже заблуждается на ее счет и тоже безмерно увлечен погоней. Позднее он тоже испытывает немало треволнений и тоже терпит неудачу, так и не достигнув желаемого. Наконец, гибели Пискарева соответствует «секуция» Пирогова, которую устраивают пьяные немцы. И выходит, что пошляк Пирогов тоже на свой лад одержим и ослеплен мечтою, что он тоже по-своему сталкивается с грубостью жизни и тоже оскорблен в своих лучших чувствах. Обоим героям жизнь наносит удары, и реакция каждого из них может показаться несоразмерной случившемуся (внезапное и необъяснимо полное успокоение высеченного поручика по-своему равно, с этой точки зрения, ужасному самоубийству художника). И что всего важнее — романтическая формула о «вечном раздоре мечты с сущностью» так или иначе применима к обоим: высокая мечта Пискарева приносит конфуз и разочарование, пошлая мечта Пирогова остается недостижимой, будто греза безумца или поэта.

Так создается ощущение странного сходства высокого и низкого. Несколько позже это ощущение закрепляется. Простодушный рассказчик пускается в рассуждения о странностях человеческой жизни и строит всеобъемлющие обобщения, как бы не замечая разницы между историями Пискарева и Пирогова («Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша...»). Высокое и низкое в содержании двух историй уже не просто сближается, но именно смешивается. А в дальнейшем читатель снова и снова убеждается в том, что наметившиеся в «Невском проспекте» «странные сближения» становятся у Гоголя нормой и создают образы нового типа, еще неведомого русской литературе.

* * *

Справедливо замечено, что гоголевский Петербург — это образ громадной совокупности людей, связанных определенным укладом жизни¹. Герои повестей выступают как типичные представители этой массы. Гоголь, судя по всему, принципиально концентрирует свое внимание на людях, которых можно считать средними в любом отношении. По меркам петербургской иерархии все его герои достигли немногого: Пискарев и молодой Чартков (каким мы его узнаем в начале повести) — бедные, никому не известные живописцы; Поприщин и Башмачкин — титулярные советники, один из которых всю жизнь переписывает, а другой

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 319.

почитает за честь очинять директорские перья. Довольные собой и по самоощущению как будто бы преуспевающие Пирогов и Ковалев тоже недалеко ушли от этой мелкоты: Пирогов всего лишь поручик, Ковалев же не без труда (да и то окольными путями) выбился в коллежские асессоры, то есть в чиновники средней руки. Психология героев под стать их общественному положению. Даже в характерах художников выделены поначалу черты среднетипические, в известном смысле рядовые. И показаны художники сначала в повседневных занятиях и бытовых заботах — в принципе так же, как и герои-чиновники, погрязшие в канцелярской рутине.

Но позднее каждого из этих людей внезапно постигает какое-то бедствие (сплетение будничного с невероятным вновь и вновь создает либо усугубляет подобные ситуации). Кризисное напряжение растет и достигает наконец предела. И тогда обнаруживается внутреннее несоответствие человека с его положением и рангом, с отведенной ему общественной ролью и даже с его вполне уже определившимся характером.

К примеру, характер Аксентия Ивановича Поприщина сначала предстает набором стандартных черт среднего чиновника. Все они тут налицо — пресмыкательство перед высшим кругом, презрение к низшему, гордость привилегиями своего «благородного» звания, внутренняя готовность брать взятки (не берет лишь потому, что нет такой возможности), кругозор, ограниченный мнениями официальной газеты, пошлые вкусы

и тупые предрассудки, обычные для его среды: «Правильно писать может только дворянин» (III, 195); «Я не понимаю выгод служить в департаменте. Никаких совершенно ресурсов!» (III, 193); «Эка глупый народ французы! Ну, чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех да и перепорол розгами!» (III, 196) и т. д. Но внезапное потрясение преображает человека, которого читатель как будто имеет право считать ничтожеством. Любовь к генеральской дочери выбивает его из колеи и вступает в непримиримое противоречие с прочно сложившимися нормами его сознания. Противоречие становится источником умственной и душевной активности — возникают мечты, стремления, вопросы, в Поприщине появляется смутное чувство социальной несправедливости. А когда предмет мечтаний и надежд героя достается камер-юнкеру, все преимущества которого определяются его рангом, Поприщин возвышается до протеста против любого неравенства людей: «Что ж из того, что он камер-юнкер... Ведь через то, что он камер-юнкер, не прибавится третий глаз во лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого другого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет» (III, 205—206).

Обрывки стереотипных представлений еще долго будут кружиться в его помешавшемся сознании. Но сквозь эту путаницу все чаще пробиваются иные мысли, ведущие к истине и свободе. Поначалу требования героя неотделимы от общественных

предрассудков. Попытка осознать себя человеком оборачивается мечтательно-завистливыми размышлениями о том, что «будем и мы полковниками, а может быть, если бог даст, то чем-нибудь и побольше...» (III, 198). Это еще несколько преувеличенные (в духе утешительных консервативных утопий) представления о «нормальной» служебной карьере: по подсчетам болгаринской «Северной пчелы», сорокалетняя беспорочная служба автоматически гарантировала честному труженику генеральский чин¹. Но затем ощущение своего скрытого от глаз людских высокого достоинства принимает другую форму: «Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником» (III, 206). Это уже ближе к идее самозванства, однако ее грозное содержание пока еще ограничено нотками все той же болгаринской карьерной утопии. «Вдруг, например, я вхожу в генеральском мундире: у меня и на правом плече эполета и на левом плече эполета, через плечо голубая лента — что? как тогда запоет красавица моя? что скажет и сам папа, директор наш?» (III, 206). Как видим, протестующее чувство неуклонно растет, тема несправедливости принимает в сознании безумца все более острые формы, но Поприщин по-прежнему не в состоянии осознать человеческую ценность своей личности независимо от сословного звания и чина.

¹ Золотусский И. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Золотусский И. Час выбора. М., 1976. С. 212—221.

И вот наконец порыв, утверждающий независимость и достоинство героя, достигает почти взрывного напряжения: Поприщин провозглашает себя испанским королем. Это явное безумие, но, говоря языком шекспировских героев, «в нем есть последовательность». Сознание Поприщина находит наконец такой ранг, который, оставаясь рангом, выводит в то же время за пределы всей реальной для окружающих табели чинов, за пределы того, чем окружающие всегда измеряли свое превосходство над Поприщиным. Теперь это превосходство разом отменено силой воображения, и состояние Поприщина резко меняется: происходит освобождение от рабских предрассудков и рабской озлобленности.

Возомнив себя королем, Поприщин оказывается олицетворением (пусть комическим, но узнаваемым) распространенных утопических представлений о добродетельном, мудром и гуманном правителе. Он обретает спокойствие, величие, деликатность («Не нужно никаких знаков подданничества!» — III, 209), ему становятся доступны прозрения («Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони» — III, 208), им движет сострадание, обращенное на всю вселенную («господа, спасем луну...» — III, 212). Бредовые помыслы Поприщина-короля не без оснований соотносятся с космогоническими идеями и социальными утопиями Шарля Фурье¹. Возмож-

¹ Об этой перекличке см.: Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 161—164.

ны и другие параллели, не менее значительные.

Но и это еще не все. Обретенное героем новое, освобождающее состояние оказывается ступенью, ведущей к более глубоким метаморфозам. Невыносимые мучения, через которые проходит Поприщин, усугубляют его помешательство, но одновременно приносят его душе просветление и очищение. И тогда фантастическая мешанина слухов, бредовых вымыслов, вырванных из общей связи житейских фактов, куда-то исчезает, сменяясь пронзительной ясностью высшей истины. Человек в апогее безумия внезапно выходит к ней, а вместе с тем и к собственной неискаженной природе, к первозданной общенародной основе своей духовной жизни. Обретая неисчерпаемое богатство духа, он словно воссоединяется со всем миром. В финале образ страдающего безумца окружен любимыми гоголевскими символами: тут и Италия (обетованная страна романтиков) в непостижимом соседстве с русскими избами, и бесконечная дорога с тройкой, несущейся по какой-то космической диагонали прямо в небо, навстречу звезде, и таинственная струна, звенящая в тумане. И все это пронизано головокружительным порывом за пределы бытия: «...Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего» (III, 214). Расторгаются оковы времени и пространства, исчезает граница между сознанием и материей; опять, как уже не раз бывало у Гоголя, «невозможное становится возможным» (В. Я. Брюсов). Возможны теперь, между

прочим, и мифологические аллюзии: финальный полет ассоциируется с преодолением границы миров, с вознесением души, освобождающейся от бремени всего земного¹. Но воздушный полет здесь не уводит от земли, а по-особому связывает с нею. Лирический монолог героя вбирает в себя интонации народных песен и причитаний: «Крик безумца становится плачем народной души»². Пораженный этим стремительным взлетом, читатель не может не оглянуться назад и поневоле начинает всматриваться в подробности, которым раньше не придавал значения. Тогда он может заметить, что даже в первых записях Поприщина сквозь все пошлости слога и все очевидные приметы рабской психологии прорывались интонации, напоминающие о трагической страсти, об одержимости, сулящей гибель. «Как взглянула она направо и налево, как мелькнула своими бровями и глазами... Господи, боже мой! пропал я, пропал совсем» (III, 194). «Ваше превосходительство, хотел я было сказать, не прикажите казнить, а если уже хотите казнить, то казните вашею генеральскою ручкою» (III, 196—197). Если отбросить «ваше превосходительство» и эпитет «генеральскою», то станет заметным сходство с рассказом о гибельной страсти Андрия Бульбы: и поэтические повторы, и ритмиче-

¹ Ср.: Соболев А. Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. С. 107—108; Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 574; М., 1867. Т. 2. С. 280.

² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 319.

ский параллелизм, и фольклорные формулы, и весь склад речи героя окружают напряженно-возвышенным ореолом его переживания. А развернувшаяся потом перед читателем история подкрепляет эти ноты: оказывается, в пошлости действительно живет романтическая страсть, обыкновеннейший столоначальник сходит с ума и гибнет. Гибнет в конечном счете — от любви.

Словом, взглянув на Поприщина под определенным углом зрения, читатель сможет уловить в нем черты романтического героя-мечтателя, рыцаря и поэта непонятого чувства. Этими чертами он сближен с романтическим гением, не признанным толпой и обреченным безумию: реальность подобного сближения как бы удостоверена «струной в тумане», звучание которой слышит герой¹.

Духовное содержание, открывшееся в одном из героев, побуждает взгляды в

¹ Подробнее об этом: З о л о т у с с к и й И. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела». С. 228—229. Заметим, кстати, что переключку с высокими образами романтической литературы можно уловить и в других оттенках характеристики Поприщина. К примеру, способность слышать человеческую речь в голосах животных составляет черту, нередко отличавшую романтического героя от всех прочих: к этой его особенности приучила читателей проза Новалиса, Тика и Гофмана. А головокружительное чувство космического полета тройки «быстрых коней» отзывается в романтической повести В. Ф. Одоевского «Сильфида» (1837), где этот полет становится символом прорыва человеческой души «в другой, новый, таинственный мир», в «невидимый мир» идеала.

других. И вот уже в истории Акакия Акакиевича Башмачкина начинают проступать контуры содержания не менее высокого. Заметно, что материальные, будничные заботы героя переживает таким образом, как будто это стремления и цели высшего порядка. Механическое переписывание канцелярских бумаг у Башмачкина становится страстью и отмечено всеми приметам романтической одержимости. Теми же свойствами наделены заботы героя о приобретении новой шинели. В его мире шинель — «вечная идея», «подруга жизни», «светлый гость» (каждая из этих формул прямо ведет в мир идеальных ценностей романтизма). А сам Башмачкин, совершающий подвиги самопожертвования, «нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели», мгновениями уподобляется «рыцарю бедному», то есть опять-таки романтическому герою, служителю мечты. Иногда он похож на романтических чудаков-энтузиастов из гофмановских каприччио¹, иногда чем-то сродни лирическому герою поэзии Жуковского, наконец, его появление после смерти на улицах Петербурга, как мы убедились, в чем-то под стать героям романтических баллад.

Для читателей — современников Гоголя был естественным и другой ряд возвышающих Башмачкина ассоциаций. Это (тоже не раз уже отмеченные критикой) параллели, уподобляющие Акакия Акакиевича героям

¹ Об этом см.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. С. 384—386.

житийной литературы¹. Рассказ о «вечном титулярном советнике» узнаваемо дублирует (разумеется, в сниженном варианте) типичные сюжетные мотивы из жизнеописания святого. Очевидная предызбранность для будущего жизненного пути, безбрачие, отказ от жизненных благ и мирских соблазнов, исполнение черных работ, бегство от суеты, уклонение от любых возможностей возвышения, уединение, молчание, непреоборимая внутренняя сосредоточенность на своей задаче — все это на бытовом уровне и по-своему повторяется в жизни скромного канцелярского чиновника. Моменты переключки с каноном жития читатель мог заметить и во второй половине повести. Переходя к наиболее драматичной части повествования, агиограф обычно вводил в рассказ демоническую злую силу («врага рода человеческого»). У Гоголя на ином уровне сохраняется та же функция: место «врага рода человеческого» занимает «сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалования или около того» (III, 147) — «наш северный мороз», который вынуждает героя начать погибельное дело с шинелью. О подспудном мифологическом смысле темы холода мы уже го-

¹ См.: Drissen F. G. Gogol as chort stori writer. A study of his technique of composition. Paris — the Hague — London, 1956; Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 207; Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. С. 82; Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. М., 1981. С. 314; Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. С. 318; Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 160—165.

ворили. Отметим теперь, что подтекст ее углубляется ее соотносительностью с агиографической сюжетной схемой. История приобретения шинели получает здесь значение искушения и испытания: все начинается с испытания морозом (довольно распространенный в житиях мотив), а продолжается неким обманчивым соблазном, которому героиня поддается. Нападение грабителей включается в этот ряд: житийная литература нередко придавала бесам облик свирепых разбойников, толкая ограбления и избиения праведников как злобные козни «нечистой силы»¹. В этом ряду страдания и гибель героя повести соответствуют каноническим мотивам искупления и мученического венца. А появление призрака Акакия Акакиевича этот ряд как бы завершает, напрашиваясь на сопоставление с житийной темой посмертных чудес, удостоверяющих святость подвижника.

По-своему возвышены автором и другие, казалось бы, безнадежно «средние» (или даже ничтожные) герои петербургских повестей. И всякий раз характеристикой намечен такой ракурс восприятия «среднего» человека, который позволяет вдруг обнаружить в нем сходство с исключительными личностями, заполнившими авансцену романтического искусства.

¹ Избиение святых демонами — общее место западноевропейской средневековой агиографии. В русской литературе такого же рода можно выделить, например, житие Никодима Кожеозерского, где рассказывается о том, как бесы, принявши вид разбойников, явились в келью святого и, пограбив все, что было, ушли в лес. (Православный собеседник, 1865, № 1. С. 223).

Приближен к ним и во многом заурядный Чартков: рассказ о таинственном влиянии на него страшного портрета обнаруживает в истории героя (при желании, как будто бы вполне объяснимой в рамках обычной житейской логики и психологии) сверхъестественную подоснову — невольную связь с потусторонней силой, соучастие в замыслах антихриста. Сквозь черты ничтожного человека проступают признаки жуткой мощи мирового зла; его своеобразным «медиумом» и оказывается предавший свой талант живописец. Тема дьявольского наваждения, проданной и загубленной души порождает ассоциации, которые тянутся к зловеще-титаническим фигурам Мельмота Скитальца из одноименного романа Ч. Р. Метьюрина, капуцина Амброзио из романа М. Г. Льюиса «Монах», Медарда из гофмановских «Эликсиров сатаны». А за ними, по мере приближения к концу рассказываемой истории, вырисовывается еще более зловещая символическая параллель, уподобляющая Чарткова самому сатане. «Ужасная зависть, зависть до бешенства», переходящая в «адское желание» уничтожить «все лучшее, что только производило художество» (III, 115), несомненно, должна была напомнить читателю гоголевской эпохи зависть дьявола к творцу и «адское» его стремление испортить, осквернить, уничтожить красоту сотворенного. Параллель явно обозначена сравнением, возникающим в сознании Чарткова: тема «отпавшего ангела» (то есть сатаны) в эти минуты «более всего была согласна с состоянием его души»

(III, 113). Позднее сходство обезумевшего художника с одержимыми бесом закрепляет эту параллель, многократно расширяя ее значение. Круг литературных и мифологических ассоциаций сообщает истории героя универсальный смысл: судьба Чарткова становится страшным и вместе с тем грандиозным символом возможной судьбы человечества.

Проблески универсального трагизма можно заметить даже в историях самодовольных пошляков. Это относится к поручику Пирогову, представшему в определенный момент жертвой судьбы и своего рода романтиком пошлости. Самозванство носа, сбежавшего с физиономии Ковалева, чтобы выступить в роли статского советника, тоже может быть воспринято подобным же образом. Например, как реализация тайных мечтаний самого героя. Ковалев явно помышляет именно об этом чине и в подсознании уже как бы обладает им (вспомним, что он странным образом претендует на должность вице-губернатора, для коллежского асессора слишком высокую). Иными словами, бегство носа тоже может быть понято как «раздор мечты с существенностью», как прорыв мечты за пределы доступного среднему человеку обыденного существования. В тех же категориях может быть осмыслено возвращение носа на «свое место» (И. Золотусский удачно сравнил этот фантастический поворот сюжета с капитуляцией мечты)¹. А между завязкой и раз-

¹ Золотусский И. Душа и дело жизни: Очерки о Гоголе. М., 1981. С. 8.

вязкой сюжет «прокручивает» многие вопросы, связанные с нравственным самоопределением и общественным самоутверждением человека; все они сходятся в ключевой проблеме человеческого достоинства, тоже комически преображенной, но тоже узнаваемой («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!» — III, 64). Входит в историю майора Ковалева и чрезвычайно важная для романтизма тема двойника (ведь именно такова роль носа — статского советника). Тема эта здесь пародийно переосмыслена, но сохраняет живую связь с первоисточником: исчезновение носа, а тем самым и раздвоение человеческого образа дано с предельной физической осязаемостью и потому никак не может сводиться к простой сатирической условности, намекающей, допустим, на то, что атрибуты чина в современном Гоголю русском обществе важнее человека. Отсюда — возможность мгновенных соприкосновений нелепой истории Ковалева с трагически серьезным смыслом двойничества, с темой Шамиссо, Гофмана, Андерсена.

* * *

Как видим, каждый из главных героев повестей Гоголя в определенном повороте действительно может быть сближен с героями романтиков — героями идеальными, тра-

гическими или демоническими, но при всем их многообразии неизменно высокими, одухотворенными, исключительными. Но, видимо, не стоит торопиться с истолкованием этого неожиданного и парадоксального сходства как некоего проявления романтических тенденций. Гораздо больше оснований для утверждения о том, что своими петербургскими повестями Гоголь начинает своеобразную полемику с романтизмом. Думается, что можно выделить главное ее направление — коренной пересмотр установленной романтиками иерархии высокого и низменного, исключительного и обыкновенного. Пока мы выделили одну (и очень важную) линию этого всеобъемлющего пересмотра: Гоголь обнаруживает освященное романтической традицией высокое содержание там, где присутствие такого содержания не предполагалось или было вовсе исключено. Однако более широкое рассмотрение того же материала покажет нам, что эта линия — лишь одна из составляющих сложного смыслового единства, что Гоголь вовсе не стремится возвеличить обыкновенное.

Своеобразие художественной цели Гоголя проясняется в сравнении с целями и стремлениями Пушкина, тоже (но совершенно по-иному) преодолевавшего в 1830-е годы романтическую иерархию ценностей и стилей. Сравнение это тем более показательное, что в поисках новой художественной истины Пушкин так же, как и Гоголь, не миновал петербургской темы. Из числа пушкинских сочинений, ей посвященных, лучше всего взять

для сравнения поэму «Медный всадник», которую Пушкин пишет и пытается опубликовать в 1833—1834 годах, то есть как раз в ту пору, когда Гоголь работает над повестями, вошедшими в состав «Арабесок». Нельзя не заметить того, что пути, по которым направляются искания двух авторов петербургских повестей («Петербургская повесть» — жанровый подзаголовок «Медного всадника») во многом пересекаются. В истории пушкинского героя можно различить своеобразные «завязи» двух гоголевских сюжетов. В «Медном всаднике» герой сходит с ума, внезапно утратив свое единственное «бедное богатство». Не таков ли один из главных сюжетообразующих мотивов «Записок сумасшедшего»? В «Медном всаднике» мелкий петербургский чиновник сталкивается с безличными силами природы и государства и погибает в этом столкновении, никем не оплаканный, никому не нужный. Не таков ли сюжетный стержень гоголевской «Шинели»?

Сходны не только сюжеты, но и сами герои: пушкинский Евгений, на первый взгляд, фигура того же ряда, что и гоголевские титулярные советники. Подобно Гоголю, Пушкин строит образ человека во всех отношениях «среднего»: Евгений показан совершенно незначительным — бедным, лишенным дарований, замкнутым в тесной сфере узколичных забот. Лишен он и каких бы то ни было индивидуальных черт, у него отнято даже «прозванье» (то есть фамилия, которую в работе над черновиками Пушкин еще пытался ему подыскать).

Но всем этим Евгений вовсе не унижен, не превращен в «олицетворение... предельного человеческого ничтожества», как некогда писал о нем В. Я. Брюсов¹. Обезличивающая характеристика делает пушкинского героя фигурой универсальной, что сразу же придает его обыкновенности особое качество, как бы укрупняющее его образ.

Обратим внимание и на другую особенность пушкинского образа, которая обнаруживается до всякого анализа — самим непосредственным его ощущением. Читательское отношение к герою подвижно — от возможной насмешки до сочувствия и горячей защиты. Все это вполне очевидно, но зададим себе необходимый, на наш взгляд, вопрос: существует ли определенный смысловой итог подобных колебаний и если существует, то каков же он?

Сначала герой как будто бы снижен в глазах читателя: идет рассказ о думах и мечтаниях Евгения. На фоне устойчивой традиции ощутима подчеркнутая прозаичность этих чиновничьих грез:

«Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров;
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...» (V, 139)

¹ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1975. Т. 7. С. 43.

На стыке романтических и реалистических тенденций в русской литературе подобный поворот темы нередко становился объектом иронической игры. Именно так вводил ее молодой Лермонтов в первую главу своего незаконченного романа «Княгиня Лиговская» (1836 — начало 1837): «...по Вознесенской шел один молодой чиновник, и шел он из департамента... мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!»¹ В тоне автора «Медного всадника» тоже чувствуется шутовская интонация, которую читатель легко мог принять за иронию:

Евгений тут вздохнул сердечно
И размечтался, как поэт... (Там же)

За этой ремаркой и следует внутренний монолог героя.

Сравнение размечтавшегося чиновника с поэтом, несомненно, окрашено юмористически, но, как это часто бывает у Пушкина, авторский юмор помогает смешному стать привлекательным.

Внутренний монолог Евгения продолжается и в конце концов наполняется действительно поэтическим содержанием, способным уложиться в рамки традиционно идеального по своей природе жанра:

И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба
И внуки нас похоронят...» (Там же)

¹ Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд. Л., 1981. Т. 4. С. 110.

Мечтания героя окрашиваются в цвета идиллии, и сразу же становятся заметнее ранее прозвучавшие идиллические формулы («Приют смиренный и простой»), а прозаические помыслы и заботы получают возвышенное значение. Читатель узнает привычный круг идиллических мотивов — любовь, рождение, смерть, брак, труд и т. д. Легко узнать и характерный для идиллического жанра идеал прочного, покойного, благообразного жизнеустройства. Узнаваемо здесь идиллическое ощущение естественной связи поколений. Узнаваема идиллическая любовь — верная, взаимная, неизменная, далекая в своей простой гармоничности от неистовства страстей. Идиллически труд, освобожденный от конкретных примет определенного дела, идиллически сама смерть, лишенная трагизма и представляющая естественным завершением жизни. Словом, «семейственная картина» приобретает черты, свойственные мечте поэта, и шутовское авторское сравнение оказывается оправданным.

Подобный принцип действует в поэме Пушкина постоянно. Изображение тут все время колеблется, меняя характер, стилистические оттенки, отчасти даже смысл. Но каждый фрагмент истории Евгения в конечном счете его возвышает. И всякий раз это воплощается в гармонии различных стилистических красок и смыслов: противоположные представления не контрастируют, а объединяются, потому что оказываются взаимодополнительными и равно необходимыми.

Поэтому и становится возможным открытие поэзии в незаметной, бедной жизни обыкновенных людей, в самих этих рядовых, безвестных людях. «Низкая» действительность, не изменяя своего обыденно-прозаического характера, оставаясь такой, какова она есть, становится под пером Пушкина высокой темой. Гармонизирующая сила пушкинского стиля и неотделимая от нее «лелеющая душу гуманность» (В. Г. Белинский) позволяют объединить высокие поэтические традиции с прозаической «натуральностью» бытописания, и в конце концов открыть изумленному и глубоко тронутому читателю «простое величие простых людей» (эти слова позднее были сказаны Гоголем по поводу «Капитанской дочки»).

* * *

Художественная цель самого Гоголя, судя по всему, совсем иная. Вновь и вновь открывая в глубине пошлого существования заурядных «людишек» духовные начала — мечту, любовь, поэтические порывы, незаметные поверхностному взгляду драматизм и героизм, — Гоголь в то же время не перестает воспринимать пошлость как нечто презренное, смехотворное, низменное. Поэтому гармонизирующее преобразование «низкой прозы» его творческий метод исключает. Вместо всеобъединяющего синтеза (столь естественного для Пушкина) возникают резкие диссонансы. Соседство высокого и низкого то и дело создает непереносимые противоречия, потому что высокое и низкое,

трагическое и комическое, духовное и вещное, нигде не утрачивая резкой своей противоположности, обретают у Гоголя ошеломляющую подвижность и взаимопроницаемость. Герои «Записок сумасшедшего» или «Шинели» непосредственно соединяют в себе Пирогова и Пискарева, которые в «Невском проспекте» все-таки противопоставлены, — соединяют в таком сочетании, с которым читательскому восприятию трудно справиться и трудно примириться.

Романтические восторги Пискарева передаются автором без дискредитирующего их нажима; если и есть здесь легкий оттенок комической чрезмерности, то он обусловлен самой природой материала: «Ай, ай, ай, как хороша!.. О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это! жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!.. Коснуться бы только ее — и ничего больше! Никаких других желаний — они все дерзки...» (III, 25—26). В «Записках сумасшедшего» почти такие же восторженные тирады обрастают подробностями и утрачивают чистоту звучания. Утрачивают до такой степени, что их романтический пыл оказывается пронизанным пошловатыми интонациями в духе Пирогова: «Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право, канарейка!.. Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет. Посмотреть бы ту скамеечку, на которую она ставит, вставая с постели, свою ножку, как надевается на эту ножку белый, как снег, чулочек... ай! ай! ай! ничего, ничего... молчание» (III, 200).

Выше мы попытались выделить в «чистом виде» тему трагической страсти, но ясно, что такая попытка имеет смысл лишь в качестве временного и условного аналитического хода. Дело в том, что в «Записках сумасшедшего» трагическая страсть и идеальные порывы (а для Поприщина генеральская дочка воплощает что-то столь же недоступно высокое, как и романтическая пери или сильфида) убийственным образом связаны с комическими вздохами, пародийными позами и, главное, с тем, что возлюбленная для героя именно генеральская дочка, «ее превосходительство» (даже ручка у нее «генеральская», даже от платка «так и дышит... генеральством»). И отвлечься от этого совершенно невозможно.

Исключительное и заурядно-пошлое смешаны с небывалой резкостью, причем резкость эта нисколько не уменьшается движением сюжета. Естественный протест униженного сливается с бессильной злобой и мизантропией, законное ощущение несправедливости — с уязвленным самолюбием и завистью. В самом своем безумии Поприщин долго сохраняет обычную ущербность и вульгарность. Наконец, очевидно, что человек пробуждается и освобождается в Поприщине как раз в той степени, в какой герой сходит с ума. Высокие прозрения неотделимы от галлюцинаций, от околесицы, от явных проявлений психологического расстройства (на фоне многих современных ей произведений о безумцах повесть Гоголя выделялась еще и тем, что в некоторых своих моментах очень близко подходила к достоверной

клинической картине помешательства) ¹. Не составляет исключения и последний взлет, полностью вырывающий сознание героя из пут пошлости и внутреннего рабства: освобождающий порыв тут же оборачивается полным распадом этого сознания. По выражению С. Г. Бочарова, заключительная фраза: «А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?» (III, 571) — «вбивает гоголевский осиновый кол в попытку самосознания гоголевского человека» ². Как сладить с этими противоречиями читательскому сознанию, если оно стремится к определенной оценке, к какому-то внутренне однородному эмоциональному отклику на изображаемое?

Та же трудность — в истории Акакия Акакиевича Башмачкина. Изображение опять-таки все время колеблется, и это совсем не те колебания тона, которые пушкинский стиль превращал в гармоническое единство сопрягаемых слов и смыслов. Первоначальные характеристики героев «Шинели» и «Медного всадника» при всем их различии кое в чем близки друг другу, но близость эта еще резче оттеняет их различие. Описание будней канцелярского чиновника, всеце-

¹ См. об этом: Сикорский И. Изображение душевнобольных в творчестве Гоголя // Памяти Гоголя. Киев, 1902. С. 430; Сикорский И. Д. Психологическое направление художественного творчества Гоголя. Киев, 1911. С. 4—5. Разумеется, сегодня суждения Сикорского требуют поправок, учитывающих развитие психиатрии, да и специфику художественного текста, с которой ученый-психиатр не всегда соотносился.

² Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 57.

ло поглощенного переписыванием бумаг, у Гоголя тоже иногда играет красками идиллии. Здесь можно разглядеть черты идиллической преемственности (сын именем и занятиями повторяет отца). И тут же — черты прочного, раз и навсегда устроенного уклада, черты высокого, по-своему счастливого удела («он служил с любовью», «умел быть довольным своим жребием», «написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра?» — III, 144, 146). Но «ограничительная сила» (В. Д. Сквозников) пушкинского стиля допускала в бытописание лишь те «предметы» и детали, которые не вступали в противоречие с эстетикой поэтических жанров, открытых для житейской прозы (в пушкинскую эпоху это были дружеское послание, «сказка», «русская идиллия» и т. п.). А гоголевский рассказ такие подробности, напротив, как раз и вводит, и они сразу же начинают диссонировать с идиллическим его колоритом: «Приходя домой, он садился в тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору. Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола, вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом» (III, 145). Это уже не пушкинские формулы («кров и пища», «приют смиренный и простой» или даже «в окошко поданный кусок»), которые могли быть сгармонированы с традиционными поэтическими образами в рамках широ-

кого стилевого синтеза. Гоголевские грубо-прозаические подробности возможность такого синтеза буквально взрывают.

Мучительная, но непреодолимая двойственность характеризует весь строй рассказа о Башмачкине, подвергая трудному испытанию читателя. В отшельническом, безропотном, по-своему блаженном существовании слугителя писаной буквы можно увидеть и другое — выражение предельной униженности и подавленности человека (именно так — как проявление обезличенности и даже идиотизма — может оцениваться, скажем, органическая неспособность что-либо изменить в переписываемых документах). Можно с полным правом говорить о страшной узости кругозора, об убожестве интересов. Но с таким же правом — и о высоком спокойствии подвижника, о таинственной внутренней жизни, бесконечно далекой от лихорадочной суеты окружающего мира¹. И наоборот: уловив в заботах о новой шнели признаки оживления ума, чувств и воли как будто бы уже совершенно обезличенного существа, нельзя одновременно не отметить и того, что в оживающем Башмачкине начинают проступать черты, напоминающие Пирогова и Ковалева, — вплоть до интереса к соблазнительной картинке в окне

¹ Само конкретное занятие героя — терпеливое каллиграфическое переписывание бумаг — иногда трактовалось в житиях как подвиг смирения и благочестия. См. об этом: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 205; Эпштейн М. О значении детали в структуре образа («Переписчики» у Гоголя и Достоевского) // Вопросы литературы, 1984, № 12. С. 137—138.

магазина или попытки погнаться «за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (III, 160).

Даже фантастическая легенда о загробном возмездии, утопически осуществляющая идею справедливости, при всем том несет в себе (если ей поверить) чуть ли не кошунственные оттенки: ведь это бессмертная душа бегаёт по улицам, срывает чужие шинели, грозитя, чихает... «Привести в такое близкое соприкосновение высокое и трансцендентальное с прозаическим и повседневным... — справедливо замечает Ю. В. Манн, — это значит создать такую глубокую ситуацию, которую до конца не исчерпать никакими словами, никакими разборами»¹.

Подобной же почти непрерывной вибрацией смыслов пронизаны все повести петербургского цикла. Лишь иногда в этой головокругооборотной диалектике великого и ничтожного возникают проблески какой-то иной правды. Когда в финале «Записок сумасшедшего» безнадежно одинокий взрослый человек вдруг, почти как в детстве, зовет мать и жалуется ей («Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..» — III, 214), в этот момент перед читателем не пигмей и не потенциальный гигант, не со-

¹ Манн Ю. Поэтика Гоголя. С. 389.

циальная «мелюзга» и не трагический бунтарь, а просто человек — человек вообще и его извечная судьба в мире. Нечто подобное вдруг проступает и в «Шинели» — в тот момент, когда звучит единственная свободная от косноязычия фраза Акакия Акакиевича: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», а за этими словами чуткий слушатель угадывает подспудный, тоже извечный смысл: «Я брат твой» (III, 144). И опять становится ощутимым нечто собственно человеческое, не зависящее ни от чинов или званий, ни от личных свойств, ни от достигнутой или недостигнутой духовной высоты.

В такие моменты сквозь индивидуальные, социально-типические и прочие различия проглядывает нечто универсальное, на известной глубине роднящее всех: мы видим людей, заброшенных в мир, — одиноких, неуверенных, лишенных надежной опоры, нуждающихся в сочувствии и заслуживших его. Но отделить эту простую и всеобщую правду от иных смыслов тоже невозможно. Поэтому и невозможно закрепить какое-то устойчиво-определенное отношение к изображаемым людям и событиям. Нельзя ни безусловно оправдать их (хотя очень многое здесь взывает к оправданию), ни безусловно осудить (хотя очень многое требует именно беспощадного осуждения), нельзя вполне отдаться ни состраданию, ни насмешке, ни возмущению, ни иронии (притом что нельзя и освободиться от любого из этих чувств). Одно беспрестанно переходит в другое.

Для читателя, отождествляющего (или

по крайней мере соотносящего) себя с изображаемыми таким образом гоголевскими героями, чтение может стать чем-то подобным пытке. Мучительность гоголевского слова была засвидетельствована протестующей реакцией Макара Деушкина в «Бедных людях» Достоевского, последняя подкреплена признаниями самого автора «Бедных людей», впечатлениями многих критиков и мемуаристов. Да и несколько поколений русских читателей сходились в ощущении «проникающей» силы гоголевского слова и «катастрофичности общения» (С. Г. Бочаров) с текстами петербургских повестей. Но во имя чего создается подобная ситуация? «...Человек рано или поздно должен прийти к... невыносимому знанию о самом себе и своем положении», — заметил в одном из своих выступлений Ингмар Бергман¹. Слова эти удивительно подходят для характеристики цели и смысла творческих усилий Гоголя. Мы вправе предположить, что цель Гоголя состояла в том, чтобы как можно скорее привести своих читателей к такому именно «невыносимому знанию», привести неотвратимо и «противувольно», если люди станут этому внутренне противиться.

Что же, однако, побуждает его стремиться к потрясающему, иногда почти «шоковому» воздействию созданных им образов? Найти ответ помогает опять-таки сравнение с Пушкиным.

Как бы ни колебались восприятие и оценка переживаний «бедного Евгения», для ав-

¹ См.: Искусство кино, 1979. № 7. С. 141.

тора и читателей совершенно очевидно, что все они естественны и в сущности своей чисты. Таковы мечты героя, его тревога, его бунт, смирение, страдание, таковы даже его безумие и гибель. Все это нормальные проявления неискаженной человеческой природы, и потому эстетическое оправдание и возвышение «смиренной прозы» его существования может совершиться без напряженных усилий и без давления на читательское восприятие.

У героев петербургских повестей Гоголя даже высокое напряжение духовности несет в себе некое искажение и никогда не достигает чистоты. Акакий Акакиевич, подобно Евгению, переживает историю трагической любви, где есть и страстная одержимость, и жертвы, и грезы, и рыцарское служение любимой, а потом ужасная утрата в минуту счастья, невыносимое потрясение и гибель. Все эти высокие категории реально присутствуют в переживаниях и событиях, через которые суждено пройти Башмачкину. Но читатель ни на минуту не может забыть о том, что место возлюбленной в жизни героя занимает шинель, что все переживания Акакия Акакиевича относятся к ней, что обыкновенная вещь оказалась и заместительницей идеала, заместительницей всех высших духовных ценностей. Это одновременно трогает и как-то пугает, вызывает жалость и чувство неловкости, рождает разом смятение и смех.

Так видит Гоголь современного человека, и нас он заставляет видеть его таким. Наблюдая героев петербургского цикла, мы

ощущаем сохранность духовного потенциала человеческой природы — вместе с его искаженностью. И только так. Очевидно, автору нужно потрясти читателя подобным видением — может быть, ради пробуждения его дремлющего сознания и чувства. Поэтому «лелеющая душу гуманность» эстетически и нравственно невозможна для автора петербургских повестей: она смягчила бы (а тем самым, в сущности, и сняла бы), по-видимому, столь важную для него ситуацию «катастрофического общения» с читателем.

ДВА ПЕТЕРБУРГА — ДВА ОТКРОВЕНИЯ

Каков же источник столь напряженного мировосприятия и столь драматичных отношений писателя с читателем? Этот вопрос побуждает к следующему шагу, и мы оказываемся перед необходимостью вникнуть в сущность петербургской темы, которая не только скрепляет гоголевский цикл, но и ставит его в определенное отношение к важнейшим проблемам русской культуры нового времени.

Дело в том, что для русской культуры XVIII, XIX и даже XX веков Петербург является именно проблемой — важной, трудной, часто мучительной. Противоречия, с которыми было связано его возникновение и развитие, буквально врезались в национальное сознание. Многие из этих противоречий, выражавшие кричащую двойственность петровских преобразований («совместное действие деспотизма и свободы,

просвещения и рабства»)¹, стали материалом для вполне рациональных, аналитических суждений русских публицистов, мыслителей, историков — Щербатова, Державина, Радищева, декабристов, Карамзина. Но рядом с ними существовали представления, которые нашли свое выражение в мифах о Петербурге и его основателе.

Условия, способствующие мифологизации реального исторического события в принципе достаточно очевидны. События такого рода становятся источниками и объектами мифотворчества, если обладают особыми чертами, позволяющими отождествить их с древними сюжетами о сотворении или гибели мира. Как правило, подобная возможность проявляется тогда, когда жизнь человечества или отдельной нации претерпевает крутые и глубокие (в известном смысле катастрофические) перемены: они-то и воспринимаются мифологически мыслящим сознанием как ситуация начала или конца всего миропорядка. И, конечно, речь идет о ситуациях, потрясающих сознание целого народа: ведь миф является на свет как продукт подлинно коллективных переживаний. Наконец, подобные ситуации должны совпасть с религиозным возбуждением в обществе: для рождения мифа необходимо особое духовное состояние, позволяющее символически преобразить реальное событие общественной жизни в некое вселенское таинство.

Эпоха Петра и начатых им преобразований создала в жизни русского народа имен-

¹ Ключевский В. О. Соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 4. С. 221.

но такую ситуацию, причем основание Петербурга явилось своеобразным ее эпицентром. «Град Петров» поражал воображение прежде всего сказочной быстротой и планомерностью его создания. На фоне других европейских столиц (не исключая Москвы), выраставших постепенно и стихийно, Петербург воспринимался как город «умышленный», «вымышленный», «вытащенный» (Д. С. Мережковский) из земли.

Но еще сильнее поражал самый характер осуществляемого замысла: Петербург представлял воплощением дерзкого вызова, брошенного сразу в нескольких направлениях. Город, основанный на только что отвоеванной окраине страны, город, обреченный еще долгое время оставаться пограничным (и потому крайне уязвимым), воплощал открытый вызов врагам России. Опасность подобного размещения столицы не без удивления отмечал Дидро: «Чрезвычайно нецелесообразно помещать сердце на кончике пальца»¹. Основание Петербурга было и своеобразным вызовом прошлому: новая столица создавалась в противовес Москве, оплоту старины, средоточию консервативной оппозиции, создавалась на новом месте, устраивалась по новым принципам, населялась «новыми» людьми. Можно говорить и о вызове, брошенном естественному течению истории: дело обстояло именно так, несмотря на всю давность борьбы за выход к Балтике, звеном которой явились поход

¹ См. об этом: Рудницкая И. Открытие Северной Венеции. Французские писатели XVIII—XIX веков в Петербурге // Белые ночи. Л., 1973. С. 51—52.

к Финскому заливу и закладка нового города. Действительно, еще задолго до Петра новгородцы пытались закрепить за собой течение Невы от Ладоги до моря; действительно, России были необходимы крепость и порт именно в этой части балтийского побережья. Но ведь Петр не просто создавал новую морскую пристань — он перенес столицу России на этот почти безлюдный ее край, отдаленный от ее исторически сложившихся центров и главных внутренних путей. Кто знает, когда хозяйственный и культурный центр русской жизни естественно, сам собою переместился бы сюда и переместился ли бы он сюда вообще? Напомним, охотников переселиться в новую столицу по доброй воле было так мало, что пришлось прибегнуть к принудительному ее заселению, а потом еще многие годы вылавливать и возвращать в свои дома разбегавшихся жителей «Парадиза»¹. Даже в конце XVIII века окрестности города оставались почти безлюдными, а основную массу городского населения составляли гвардия, двор, чиновники правительственных учреждений и люди, обслуживающие эти три группы. В 1797 году (то есть почти через сто лет после основания Петербурга) Державин писал о том, что удаление двора в какое-то другое место может привести к исчезновению города². Словом, сделав Петербург центром страны, Петр намного опередил,

¹ См.: Михневич Вл. Петербург весь на ладони. СПб., 1874. С. 5.

² Державин. Соч. 2-е изд. СПб., 1878. Т. 7. С. 252—253.

а может быть, и резко изменил «нормальный» ход исторических событий¹.

Отметим, наконец, еще одно: Петербург создавался как вызов стихиям природы. Он строился в месте, мало пригодном для жилья огромной массы людей, ценой небывалых усилий и жертв. Даже землю для первоначальных временных укреплений приходилось таскать издалека: на месте строительства была только трясина, покрытая мхом. В болотных миазмах люди мерли, как мухи: по примерным подсчетам современников, одно лишь сооружение Петропавловской крепости стоило жизни ста тысячам человек. Но на костях строителей и наперекор хаотичности диких стихий воздвигалось стройное целое новой столицы. Сама ее планировка являлась антитезой природному окружению: геометрически правильная, основанная на строгих прямых линиях, организуящая предумышленно симметричные ансамбли и «целые архитектурные пейзажи» (Н. П. Анциферов), она выражала триумф разума над косной материей.

Во всех оттенках этого героического вызова, брошенного миру, чувствовался пафос торжествующего рационализма, очень характерный для наступавшего века Просвещения. Но вместе с тем основание Петербурга во многом опережало свою эпоху. Оно явилось одним из первых предвестий XX ве-

¹ Впрочем, перемена, как видим, оказалась обратимой. Грандиозные социальные потрясения начала XX века привели к тому, что столица вновь переместилась в исторический центр России.

ка, воодушевляемого опасным убеждением, что с человеком, обществом и природой можно сделать все.

Строительство новой столицы осуществлялось в разгар невиданной по своему масштабу войны, в обстановке почти невероятного напряжения всех сил нации, в атмосфере ломки старой культуры и старого быта, освященных религиозно и потому представлявшихся условием спасения души. Совершившийся перелом неминуемо должен был восприниматься как крушение мира или как создание нового миропорядка, а сила, его совершающая, — как сверхъестественная.

Величайшее кризисное напряжение закономерно пробудило мифотворческие силы и так же закономерно породило два диаметрально противоположных варианта петербургского мифа. Оба они оказались связаны с оценкой Петра как существа, наделенного сверхчеловеческой природой. Только природа эта разными людьми воспринималась по-разному.

В устных преданиях и письменной литературе раскольников Петр представал антихристом, родившимся от «нечистой девы», исчадием сатаны. Принятие императорского титула, уничтожение патриаршества, введение брадобрития, перемена летосчисления, запрещение крестных ходов, кощунственные придворные антиобряды (вроде «всепьянейшего собора»), учреждение рекрутчины, подушной переписи и неведомых прежде поборов были истолкованы как антихристовы деяния, способные погубить церковь, веру,

национальные устои жизни, в конечном счете — весь христианский мир¹. Этот одновременно чудовищный и колоссальный образ вышел за пределы только старообрядческой культуры, затронув сознание самых широких народных масс (Пушкин считал легенду о Петре-антихристе общенародной).

Но одновременно с этим созданием неофициального творчества оформлялся поддержанный официальной поэзией и публицистикой миф о богоподобии царя-реформатора². Обожествление Петра принимало различные формы. Иногда — льстивые, когда, желая угодить самодержцу, ему пели (если верить сторонникам царевича Алексея) «бог идеже хочет, побеждается естества чин». Иногда — трогательно наивные, как у бывшего сподвижника царя инвалида Кириллова, который помещал портрет Петра среди икон и молился ему наравне с ними. Впрочем, и широко образованный Феофан Прокопович не шутя сравнивал Петра с Христом. Другой церковный деятель этой поры —

¹ См.: Е с и п о в Г. В. Люди старого века: Рассказы из дел Преображенского приказа и Тайной канцелярии. СПб., 1880; С м и р н о в П. С. Споры и разделения в русском расколе. СПб., 1909; и др.

² Миф этот не следует смешивать с более древней религиозно-политической концепцией, мистически обосновавшей божественную природу монарха. Эта традиционная средневековая доктрина, утвердившаяся было в России в XVI веке, была затем разрушена в русском общественном сознании на протяжении XVII столетия. (См.: П а н ч е н к о А. М. Русская культура в канун петровских реформ. М., 1984. С. 12—15.) Миф, обожествляющий Петра, явился выражением новых идей и новых ощущений.

Стефан Яворский в одной из своих проповедей прямо уподоблял Петра Спасу. Сравнение это встречается и в лирике Сумарокова, где оно как бы продолжено уподоблением села Коломенского (предполагаемого места рождения Петра I) Вифлеему (легендарному месту рождения Христа). Метафоры, основанные на сближении Петра с творящим мир божеством, появляются в официальной речи канцлера Головкина, преподносившего Петру от имени сената титул императора и «отца Отечества»¹. Но, пожалуй, наиболее ярким выражением этой идеи оказались «Слово похвальное...» Петру Великому, дидактические «надписи» и оды Ломоносова:

Он Бог, он Бог твой был, Россия,
Он члены взял в тебе плотския,
Сошед к тебе от горних мест;
Он ныне в вечности сияет

Среди Героев, выше звезд².

Представления о Петре нерасторжимо объединялись с представлениями о созданном его волей городе. Ореол сверхъестественного происхождения окружал и Петербург, точно так же раздваиваясь в людском восприятии. Для одних город, созданный вопреки колоссальным препятствиям и даже как бы вопреки законам самой природы, являлся зримым воплощением чуда, доступ-

¹ Шмурло Е. Петр Великий в оценке современников и потомства. Вып. I. (XVIII век). СПб., 1912. С. 8.

² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 109.

ного лишь божеству («бог идеже хочет, побеждается естества чин»). Для других тот же город, всем своим существованием подрывавший традиционный и освященный религиозным сознанием строй жизни, был реальным воплощением «антихристова царства», предсказанного пророчествами. Его возникновение знаменовало близость «конца света» («Петербургу быть пусту» — в такую формулу облакалось предсказание, распространявшееся в среде старообрядцев).

В кругу этих прочно сложившихся легендарно-мифологических смыслов особый интерес представляли реальные петербургские наводнения, периодически грозившие уничтожить возведенный у моря город. Они тоже естественно вовлекались в мифотворческий процесс, наводнения ассоциировались с Потопом, вселенским катаклизмом, выражающим божий суд над неправедным миром¹. Постоянное ощущение близости стихийных бедствий сообщало подобным прозрениям и предчувствиям совершенно особую убедительность, пророчество о «конце света» становилось реальностью повседневного опыта.

* * *

Однако с течением времени оба мифа стали терять свою первоначальную остроту и религиозную серьезность. Так давало себя знать развитие новой, «обмирщенной» куль-

¹ См. например: Памятники отреченной русской литературы. Собраны и изданы Николаем Тихонравовым Т. 2. М., 1863. С. 262.

туры. Миф о Петре-антихристе и антихристовом городе, которому «быть пусто», ослабили не преследования, а постепенное воздействие прогресса. Фанатизм, питавший энергию антипетровской легенды, с каждым десятилетием замыкался в кругу все более узком, а за его пределами народная масса все больше примирялась с преобразованиями. Все шире распространялись предания, сказки и песни, содержавшие в себе элементы суровой, даже мрачной, несколько отчужденной, но все-таки несомненной апологии Петра и Петербурга. С другой стороны, официально санкционированный миф о Петре — земном боге и о Петербурге как сотворенном чуде постепенно формализовался. И все чаще переносимый на преемников Петра уже не вызывал у современников подлинно мифотворческих переживаний. К концу XVIII — началу XIX веков миф этот приобретал характер очевидной поэтической условности, став едва ли не обязательным общим местом стихотворений и поэм, посвященных столице.

Словом, творческая и завораживающая сила обоих мифов мало-помалу угасала, само их противоборство слабело, постепенно уступая место публицистическим спорам о значении петровских реформ и основания Петербурга (споры эти особенно участились после знаменитого наводнения 1824 года). Могло показаться, что уже близок тот момент, когда мифы-антагонисты станут достоянием прошлого. Но именно в этой стадии судьба обоих неожиданно измени-

лась: произошло их плодотворное внутреннее обновление.

Резкий перелом, создавший для петербургской мифологии возможность новой жизни, а вместе с тем и перспективы развития на целое столетие вперед, произошел в 30-е годы XIX века. И, как легко убедиться, решающую роль в этом сыграли петербургские повести Пушкина и Гоголя.

Новый путь, который прокладывал Пушкин, сначала приближал к мифу о Петре-чудотворце, но приближал так, что акт мифотворчества как бы возобновлялся, обретая, теперь уже в новой, индивидуально-поэтической, форме, свою первоизданную свежесть. «Вступление» к «Медному всаднику» создавало картину, смысл которой не исчерпывался несколькими точными приметами реального места действия. Эти приметы косвенно содействовали возникновению ассоциаций, уподоблявших основание Петербурга библейской теме сотворения мира богом:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел. (V, 135)

Впечатление бескрайности водных пространств, господства хаоса и мрака возникает из глубины описания и в концовке его явно

перерастает ландшафтные детали иного порядка. В это впечатление контрастно включается Он, не названный (так говорят о том, чье имя не произносится всуе), никак не описанный, предстающий олицетворением «великих дум», символом творящего духа. Все здесь пронизано ощутимым сходством с образами книги «Бытия» («Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою», — Бытие, 1, 2)¹.

А затем чеканный поступательный ход «Вступления» создает и внушает читателю ощущение чуда:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво... (V, 135)

Все, чем заполнены протекшие сто лет, исчезает из нашего восприятия, и остается только сказочно мгновенное превращение хаоса в космос. Труда, жертв, борьбы как бы и не было: впечатление читателя таково, что «великие думы» прямо и непосредственно рождают город. Перед читателем именно космос, то есть «порядок», гармония. Здесь все сливается в божественном согласии: «спящие громады» улиц и «прозрачный сумрак» белых ночей, «воинственная живость» парадов («Потешных Марсовых полей») и совсем иная, интимная живость мирного домашнего быта, ликующая весна

¹ См. об этом: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пг., 1922. С. 63—67.

и торжественный «дым и гром» победных салютов. Единый образ Петербурга соткан из тщательно отобранных проявлений красоты и вводит в «атмосферу непреложных, несомненных ценностей»¹. Все, что не принадлежит к их числу, оставлено за границами созданной здесь картины — будь то социальные противоречия или гнилая и слякотная петербургская зима. От последней отделяются, включаясь в гармоническое целое, только «недвижный воздух и мороз, Бег санок вдоль Невы широкой, Девичьи лица ярче роз». Все это разительно отличается от гоголевских мотивов: например, от мифического гоголевского ветра, который дует, «по петербургскому обычаю», со всех четырех сторон и сдувает человека «с белого света»².

В таком отборе нет ничего насильственного, он ясно и убедительно оправдан лирическим чувством:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...
...Люблю зимы твоей жестокой...
...Люблю воинственную живость...
...Люблю, военная столица... и т. д.

(V, 136—137)

Это авторское «люблю», пронизывающее все описание города, представляет собой нечто большее, чем анафора: любовь выбирает, любовь и собирает вместе отобранные детали описания, — ее право выделять и сое-

¹ Сквозников В. Д. Стиль Пушкина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 89.

² Белый А. Мастерство Гоголя. С. 79.

динять по-своему «милые предметы» сомнения вызвать не может. Гармонический образ Петербурга возникает поэтому вполне естественно, и тем легче рождается ощущение совершившегося чуда, тем вернее достигается поэтическое обожествление Петра.

Черты божества присущи образу Петра и в самой «повести» о судьбе «бедного Евгения». Но здесь (особенно во второй части поэмы) начинают звучать отголоски противоположной мифологической традиции.

Один из них почти открыто вводится в рассказ о наводнении:

...Народ

Зрит божий гнев и казни ждет. (V, 141)

Это пока лишь голос молвы, с которым автор не солидаризируется прямо. Но позднее, в тех фрагментах повествования, где авторский голос и взгляд максимально сближены с сознанием героя, намечается более тонкое движение в сторону антипетровской и антипетербургской мифологии. Повторы выделяют тему «кумира» (V, 142, 147) и «горделивого истукана» (V, 148). Ассоциация ведет к представлениям о языческих идолах, в которых христианское сознание видело образы «ложных божеств». А эта ассоциация уже почти вплотную приближает к представлению об антихристе, который мыслился как лже-Христос и ложный чудотворец. В такой образный ряд вписывается и картина наводнения, всегда таящая в себе тему Потопа и, значит, тему гибели «анти-

христова царства»¹. Все это тем более естественно, что приближено к миру простого сознания, к его представлениям, с которыми авторское повествование в такие моменты соприкасается.

Однако все это лишь некий смысловой «уклон», который вовсе не создает иной, «сатанинский», лик Петра, а скорее придает особый колорит лику богоподобному. Оттенки и ассоциации, способные пробудить в читателе чувство апокалипсического ужаса, по-видимому, нужны Пушкину для того, чтобы сделать предельно ощутимой надчеловеческую природу образа Петра и его дела.

Перед читателем с самого начала не личность, не характер, не узнаваемая историческая фигура, но образ другого рода, несущий в себе черты символа и мифа, сразу же вознесенный ими над конкретностью человеческого опыта. Петр присутствует в поэме как непосредственное (и поэтому трудно постижимое) воплощение безграничной силы, возвышающейся над человеческими возможностями, интересами, чувствами, над обычными человеческими представлениями о добре и зле. В своей фантастической погоне за Евгением Всадник окружен ореолом, обычно сопутствующим ветхозаветному божеству, грозному, гневному, неумолимо карающему. Он назван «властелином судьбы», то есть ее повелителем, владыкой мира.

¹ Возможность связи всех названных мотивов поэмы с мифом о Петре-антихристе рассматривается в работе Д. Крыстевой «Тема Петра I в творчестве А. С. Пушкина» (Л., 1985. С. 13—14).

Но вместе с тем традиционному представлению о боге он все-таки не равен. Приметы божества соединяются в нем с чертами мифического героя, вызывающего на бой неподвластные и враждебные ему вселенские стихии, побеждающего в титанической борьбе природу и людей. И при всем том это черты героя, тоже (только уже по-иному, чем боги) вышедшего за пределы собственно человеческих возможностей и человеческого понимания. В конце концов многообразие оттенков образует представление о чем-то земном, но сверхчеловеческом, ужасающем и восхищающем, а главное, внушающем трепет.

Чтобы определить сущность этого начала, можно применить несколько понятий: «государственность», «цивилизация», «прогресс», «общественное обновление», «историческая необходимость». Все они уже множество раз использовались читателями и критикой, и все они уместны в применении к «Медному всаднику». Но все они обретают свой подлинный смысл лишь в единстве с пронизывающим их пафосом, который нашел точное выражение в формуле Белинского «торжество общего над частным»¹.

Формула эта выражает идеальную и подлинно трагическую природу правды Петра — ее трагическую высоту, трагическую непреложность и вместе с тем ее роковое безразличие к стремлениям отдельного че-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955. С. 547.

ловека, к его праву на счастье. Это правда, которую нельзя ни изменить, ни отменить, ни как-то приспособить к потребностям частного лица. Ее высокую и безнадежную отчужденность от конкретных живых людей как нельзя острее передает внезапное соединение двух враждебных друг другу мифологических традиций.

Этой надчеловеческой правде в поэме противопоставлена другая, уже не высшая, но по-своему высокая и, главное, столь же законная. Острота созданной Пушкиным коллизии в том и состоит, что простая, «частная», маленькая правда отдельного и притом вполне обыкновенного по своим жизненным запросам человека оказывается равнозначной великой правде целого. Эта маленькая правда по-своему неопровержима и наделена столь же несомненным правом на читательский отклик — отклик совсем иной (не восхищенный, а жалостливый и сочувственный), но по-своему не менее сильный. Потому что правда эта предстает в поэме Пушкина неоспоримо естественной и чистой, а вместе с тем и на свой лад всеобщей (в чем мы убедились, присматриваясь к особенностям характеристики героя, уподобляющей его тьме других «средних» людей).

Обе правды сведены на «очную ставку». Примирение их в поэме не достигнуто, и очевидно, что оно невозможно. Но примирение это ощущается как необходимость, потому что ни одна из столкнувшихся правд не может быть отвергнута или осуждена. Косвенно к такому ощущению подводит и развитие

грозной темы необузданных стихий, растревоженных человеческим вызовом, угрожающих всем и всяческим целенаправленным планам, способных смести с лица земли как отдельное человеческое «я», так и целые государства. Тема эта может прозвучать предвестием будущих времен, когда все общественные и человеческие противоречия покажутся относительными и даже ничтожными перед угрозой всепожирающей природной катастрофы. И даже если Пушкин и не пытался придать этой теме столь определенный смысл, на восприятии основного конфликта поэмы ее присутствие неизбежно сказывается.

Но в трагедийных художественных эффектах «Медного всадника» кроется и другая возможность, во многом связанная с особой ролью лирического начала.

В мире лирических переживаний автора противоположности как бы воссоединяются: разные правды созвучны разным устремлениям единого авторского «я» и не разрывают его единства. Разные правды объята высшей стилевой гармонией, оправданной этим неразрушимым единством «я». Ощущается и потенциал духовной гармонии, способный вывести к всеразрешающему социально-нравственному идеалу.

Выход к нему тоже открыт мощным подъемом лирической энергии и становится возможным в рамках лирического жанра. Показательно, что движение к новым горизонтам опять связано с темой Петра; тема эта вновь преображается в написанном через

два года после «Медного всадника» стихотворении «Пир Петра Первого» (1835).

В «Пире...» петровская (и, соответственно, петербургская) тема утрачивает свой как будто бы неустранимый трагизм. Реальный исторический факт (вынужденное прощение Петром нескольких провинившихся перед ним приближенных) претворяется в идеальную перспективу общественной гармонии. Речь идет о решении именно идеальном, даже утопическом: в изображении Пушкина, государство, обладающее всеокрушающим могуществом, оказывается способным к беспредельному милосердию. Речь идет не о соблюдении законности и справедливости: прощенные виновны, то есть должны быть наказаны. Но всемогущая власть их прощает: «И прощенье торжествует, Как победу над врагом» (III, 1, 409). Такой поворот темы не может не изумлять.

Позднее, стараясь определить природу и возможности любви, Герцен вспоминал слова апостола Павла, учившего, что любовь «милосердна» и «долготерпелива». «Когда в тяжелую, в горькую минуту раскаяния я бегу к другу, я вовсе не справедливости хочу от него. Справедливость мне обязан дать кварталный... от друга я жду не осуждения, не ругательства, не казни, а теплого участия и восстановления меня любовью»¹. Молодой радикал в середине «утопических» 1840-х годов считает возможным требовать от государственной власти (даже в идеале)

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 101.

только справедливости, суровой и нелюбезной. Милосердие мыслится как закон дружбы и любви, которые резко противопоставлены юридическому праву и всем официальным сферам жизни. А в лирической утопии, созданной Пушкиным, законами любви и дружбы руководствуется именно государство. Государство проявляет снисходительность и терпимость, возможные, казалось бы, лишь в сфере интимных человеческих отношений. И в этом оно видит наивысшее проявление своей силы. Иными словами, поэзия выдвигает общественный идеал, во многом оставляющий позади самые смелые социальные «проекты» предшествующих и последующих десятилетий.

Идеальная государственность и здесь, в «Пире...», поднята на предельную высоту: ее всемогущество как и ее милосердие есть атрибуты божественной силы. И в то же время всеильное, высшее так сливается здесь с интимно-человеческим, что два эти начала становятся неразделимыми.

Их слияние окрашивает «домашним» колоритом теперь уже весь пушкинский образ Петербурга. Его центром оказывается царский дом, а общим состоянием — «веселый пир», который в этом доме происходит, вовлекая в атмосферу «домашнего» торжества все знакомое читателям Пушкина петербургское пространство. Титаническое и домашнее становятся слагаемыми достигнутой гармонии «общего» и «частного». Перед читателем — тот самый «пир на весь мир», который, по смыслу «великих дум» Петра, должен был увенчать создание новой госу-

дарственности и новой цивилизации. Это ее светлый праздник, освобожденный от действительных и возможных диссонансов, грандиозный и в то же время для каждого близкий, свой, всех и все объединяющий.

Оттого-то шум и клики
В Питербурге-городке,
И пальба и гром музыки,
И эскадра на реке;
Оттого-то в час веселый
Чаша царская полна,
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена. (III, 1, 409)

Так снимается, казалось бы, неразрешимый конфликт «Медного всадника». Лирическое вдохновение преодолевает противоречие двух правд, а вместе с ним и противоречие между идеалами имперской мощи и свободы, так драматично развернувшееся в сознании Пушкина после 1825 года, в эпоху, породившую «Во глубине сибирских руд», «Стансы», «Арион», «Клеветникам России». В атмосфере лирической утопии противоречие исчезает: идеал всемогущей и одновременно всемилостивой власти выводит за пределы всех подобных антитез.

Конфликт снимается в ограниченном смысловом пространстве, под защитой особых законов малой лирической формы. Но воплощенный ею идеал в недалеком будущем обнаружит свою мощь на эпическом просторе «Капитанской дочки» (1836). Изображение «пугачевщины» приведет здесь к открытию антагонизма, разделяющего основные классы русского общества, но одновременно — к открытию ясных перспектив обще-

ственной гармонии, способной возникнуть на месте современных конфликтов. Основой этой идеальной гармонии опять представится соединение нравственных ценностей человеческого духа, «добрых чувств», пробужденных любовью, с материальной силой государственной власти — преобразование самой природы государства, превращение человечности в его единственный закон¹. И перспективы эти открываются не в субъективной сфере гармонически слаженных переживаний, а в беспощадно правдивом повествовании о крестьянской войне, в рассказе об ужасах кровавой междоусобицы, охватившей половину России.

Именно здесь, в атмосфере ожесточенных раздоров, будут найдены реальные предпосылки гармонии: мощный потенциал добра, который внезапно обнаружится в ситуациях смертельного противоборства, возможность неограниченного нравственного роста личности (почти мгновенное преобразование недоросля Гринева в рыцаря без страха и упрека — далеко не единственный пример ее проявления), наконец, родство побуждений, определяющих лучшие поступки русских людей, к какому бы сословию эти люди ни принадлежали. Молодой дворянин и его крепостной слуга, предводитель бунтовщиков и законная императрица будут неожиданно сближены сходством своего поведения в критических ситуациях. И прежде

¹ Подробнее об этом см.: Лотман Ю. М. Идеальная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 18.

всего — способностью действовать, повинуюсь чисто человеческим душевным движениям (доверию, великодушию, благодарности, любви), не порывая в главном со своей общественной ролью, но и не стесняя себя ее ограничениями.

Все это станет уместным и убедительным в особой художественной атмосфере, объединяющей структурные принципы мемуарной прозы, исторического романа и волшебной сказки. Своеобразнейшая форма «малой эпопеи» позволит совместить действительность «жесточкого века» и гармонический идеал. Они сойдутся в единстве чисто пушкинской поэтической реальности, которая есть «не только самая правда, но еще как бы лучше ее».

* * *

Последние слова, как известно, принадлежат Гоголю и сказаны непосредственно о «Капитанской дочке» (VIII, 384). Но смысл их шире, чем характеристика особенностей одной только этой повести. Со стороны (а точнее, с принципиально иной точки зрения) отчетливо видны отличия стиля и позиции Пушкина во всей их целостности. Их своеобразие и проясняется гоголевской мыслью о художественной истине, которая несет в себе и самую правду, и еще нечто «лучше ее». «Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую степень, — пишет Гоголь, — что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурною» (там же). Правда жизни не ис-

кажена, ее противоречия обнажены и не устраняются, но из их трагического переплетения вырастает идеал гармонии, которая в конечном счете представляется читателю достижимой.

И дело тут именно в особой «чистоте» изображения жизни, которая поддержана способностью пушкинского стиля возвышать любой изображаемый предмет. Эти свойства особенно наглядны в пушкинском изображении истории. История (и прежде всего история России) предстает в художественных произведениях Пушкина как драма, отмеченная многими чертами высокой трагедии. Ведь в ней увидена не только борьба неких сил, но и борьба неких правд, отчего вся история в целом обретает одухотворенный, нравственный смысл.

И как нетрудно заметить, становлению такого именно взгляда на жизнь во многом способствовала работа Пушкина над петербургской темой. Петербург очевиднее, чем какое-либо другое явление русской истории, предстал поэтическому сознанию Пушкина ареной столкновения нескольких великих правд, своими противоречиями и борьбой определяющих историческое движение. В рамках петербургской темы борьба этих правд открыла Пушкину предельную свою остроту. И в соприкосновении с ней пушкинская вера в идеал, пройдя жестокое испытание, восторжествовала: петербургская тема дала решающий толчок рождению «как бы лучшей» истины о мире, духовному преодолению дисгармонии бытия.

Ничего подобного нет в петербургских повестях Гоголя. Восхищаясь Пушкиным, он идет своим путем, ведущим в другом направлении. Прежде всего петербургская тема лишается в его повестях традиционной для высокого искусства прямой связи с темой Петра и вообще выносится за пределы высокой «гражданской» истории. Это бросается в глаза, если обратиться к любой из пяти повестей, не исключая и «Шинель», в сюжете которой как будто бы фигурируют все три участника главной коллизии «Медного всадника» — «маленький человек», Государство и непокоренная Стихия¹.

Нетрудно заметить, что знакомая читателю ситуация у Гоголя резко изменяется, и это связано уже с тем, что «значительное лицо», как будто бы представляющее в мире «Шинели» государственную власть, на самом деле олицетворением государственности здесь не выступает. За грозными для окружающих атрибутами чина виден просто человек, растерянный, слабый, не нашедший себя и с назначенной ему ролью внутренне не совпадающий. То же самое можно сказать и о других персонажах, которые в принципе могли бы предстать олицетворением власти. (Вот, скажем, будочники, которые то и дело появляются на страницах «Шинели», — не что иное, как обыватели в полицейских мундирах, наделенные обычными чертами обывательской

¹ Такая расстановка сил неоднократно отмечалась в нашем литературоведении. Из новых работ см.: Кожин В. В. Вместо предисловия // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 11.

психологии и соответствующего ей поведения.) Аналогичным образом преобразен, как уже отмечалось¹, и сам Медный Всадник: окруженный у Пушкина грозным мифическим ореолом, у Гоголя он предстает всего лишь деталью бытового анекдота о подрубленном хвосте «у лошади Фальконетова монумента» (III, 146). Словом, высокая правда Государства в «Шинели» никем и ничем не представлена: все традиционные ее воплощения бесповоротно «обывотворяются».

Отсюда, впрочем, вовсе не следует, что гоголевский сюжет не имеет никакого отношения к государственной истории и, в частности, к теме Петра. Просто отношение к ней устанавливается в петербургских повестях опосредованно — через художественное исследование быта. Такова, как видно, принципиальная позиция Гоголя, определяющая направленность его внимания в большинстве его произведений 1830-х годов. Очень характерное ее преломление обнаруживается, к примеру, в комедии «Женитьба», над которой Гоголь работал одновременно с петербургскими повестями. Прислушавшись к рассказам одного из действующих лиц, читатель узнает, что свой мундир тот перелицевал в 1815 году и с тех пор уже десять лет его носит. Получается, что действие «Женитьбы» происходит в 1825 году. Датировка знаменательная: оказывается, что Агафья Тихоновна колеблется в выборе жениха, Кочкарев хлопочет «черт знает из чего», а Подколесин выскакивает из окна в памят-

¹ См.: Турбин В. Эхо «Медного Всадника» // Октябрь, 1980. № 10. С. 203.

ный для России год восстания декабристов. Параллель эта не комментируется и не акцентируется автором. И осмыслена она может быть по-разному. Можно усмотреть в таком сближении возможность насмешки над людьми, которые погрязли в житейских мелочах, когда «России верные сыны» готовятся к подвигу. Но можно почувствовать здесь и другой смысл, состоящий в том, что события домашней жизни среднего человека не уступают в своей значимости великим битвам или политическим переворотам. Гоголь как будто догадывается, что именно в повседневном существовании миллионов таких людей скрыты основы общественного бытия.

Тот же принцип замечен и в разработке петербургской темы. Если Пушкина занимают великие дела преобразователя России и вызванные ими грандиозные исторические катаклизмы, то для Гоголя важнее отдаленные и малозаметные, на первый взгляд, последствия петровских преобразований в будничной жизни русских людей. Гоголь добивается небывало серьезного отношения к бытовой жизни в ее собственном содержании и, сам проникаясь этим новым к ней отношением, начинает в ее пределах выяснять значение «всех последствий Петра»¹.

Вот почему так важна для Гоголя эстетика смешения разнородного: ведь это она расковывает сознание, приближая его к новому видению жизни. Вот почему важна орга-

¹ «А Гоголь был прямой отрицатель всех последствий Петра...» — заметил Достоевский в записной книжке 1875 г. (Лит. наследство. Т. 83. 1971. С. 314).

ническая близость Гоголя к мифологической традиции: она укрупняет и углубляет осмысление бытовой реальности. Сквозь быт просвечивает бытие, житейская повседневность получает метафизическое значение. Осмысленный таким образом бытовой материал вовлекается в прямое соприкосновение с важнейшими вопросами русской истории, культуры, национального самосознания. И совершается переоценка целого исторического этапа, на протяжении которого Россия втянулась в процессы развития европейской цивилизации. Гоголь по-новому видит главное ее порождение — современный город, и это приводит его к новому мироощущению, которое гораздо глубже, чем пушкинское, вбирает в себя черты мифа об «антихристовом царстве».

Такая логика отчетливо просматривается в «Невском проспекте». Внешние композиционные очертания повести определяются законами нравоописательного очерка: сначала идет типично очерковая («фельетонная») характеристика определенной части города, затем две конкретные (по авторской установке — доподлинные) истории как бы иллюстрируют эту обобщенную характеристику, в заключение следуют авторские рассуждения по поводу изложенных фактов. Повествование как будто бы все время ведется в рамках эмпирического бытописания. Тем больше ошеломляет своим тоном, стилем и содержанием концовка («Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...»), разом обнажающая его иллюзорность. Весь ход сюжета в целом оказывается неочер-

ковым: от газетного «фельетона» он ведет к символу и мифу. Говоря иначе — прямо к черту, замещенному в лирической риторике финала романтизированным и в то же время ощутимо мифологическим «демоном».

Сюжет обретает апокалипсический смысл, пройдя сквозь бытовую реальность петербургских будней. И начинается это движение к их глубинной сути еще в «фельетонной» экспозиции, казалось бы, накрепко «привязанной» к очевидному и элементарному. Да, именно здесь, под защитой простодушных сказовых интонаций, в особой атмосфере, созданной ими, неуловимо действует гротескная метонимия: столица, в сущности, подменяется ее главной и самой парадной улицей, изображение которой замещает собой весь Петербург.

Эта подмена создает гротескный образ города, сотканный из художественных парадоксов. Один из них и становится своеобразным стержнем описания: «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга» (III, 9). «Тезис», по видимости, очерковый, но сразу же бросается в глаза его резкое расхождение с другой — не фиктивно, а подлинно очерковой — характеристикой того же «предмета». В очерке Гоголя «Петербургские записки 1836 года» Петербург предстает системой полностью обособленных, не сообщающихся социальных сфер: «аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы — все составляют совершенно отдельные круги... живущие, веселящиеся невидимо для других... каждый из этих клас-

сов, если присмотреться ближе, составлен из множества других маленьких кружков, тоже не слитых между собою...» и т. д. (VIII, 180). В экспозиции «Невского проспекта» тема разобщенности обитателей города тоже присутствует, но образ «всеобщей коммуникации» придает ей более острый поворот. Обнаруживается связь, не отменяющая этой разобщенности, и при всем том — теснейшая. Невский проспект как бы соединяет собой все разобщенные слои столичного населения: разделенные социальной иерархией и даже временем своего появления на главной улице (каждое сословие заполняет ее в «свой» час), они своеобразно объединены неминуемым пребыванием в одной и той же точке пространства: «Всемогущий Невский проспект!.. боже, сколько ног оставило на нем следы! И неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий, как дым, башмачок молоденькой дамы... и гремящая сабля исполненного надежд прапорщика, проводящая на нем резкую царапину...» (III, 10).

Так рисуется образ необычайного сообщества людей, созданного современным городом: люди живут рядом, вплотную друг к другу, но не вместе, не обща. «Люди, живущие только за одной стеной, кажется, как бы живут за морями» (VIII, 308). Эту формулу Гоголь найдет позднее, в середине 1840-х годов. Но ощущение, вызвавшее ее к жизни, ярко воплощается уже здесь, на страницах повести, увидевшей свет в 1835 году.

Одна странность тут же оборачивается другой, столь же удивительной. Невский проспект притягивает всех, потому что здесь «пахнет одним гуляньем» (III, 9). А гулянье предстает еще одной формой странного объединения людей. Гуляющий принадлежит зрителям, и сам, в свою очередь, оказывается зрителем, занимая ту же позицию в отношении всех остальных. Это уже не просто занятие, но целый жизненный принцип. Каждый живет собой и для себя, но при этом — напоказ другим и в полной зависимости от этих других, от их взгляда, от их оценки, от сравнения с ними. Макар Девушкин у Достоевского доведет такую зависимость до ясного самосознания, признавшись, что и чай пьет «ради чужих» — «для вида, для тона».

Из этой ситуации и вырастает обоснованная ею гротескная метонимия. В петербургском мире важнее всего «смотреться», выглядеть, то есть казаться, а не быть. Поэтому усы или бакенбарды замещают человека, а улица, где каждый являет другим все «казовое», что в нем есть, подменяет собой город. В известном смысле, улица эта действительно равна городу, потому что наиболее полно воплощает сущность той странной «общей жизни», которую город создает.

Время, когда зажигаются фонари, — своеобразная кульминация этой жизни. Искусственное освещение, отделяя город от природы, превращает его в особый самостоятельный космос, где явно отменяются естественные законы. Свет и мрак могут здесь существовать рядом, одновременно, и

это сразу же превращает жизнь в некую фантазмагорию. Как только человек остается с ней наедине, начинает накапливаться томительное и грозное напряжение: «В это время чувствуется какая-то цель, или лучше что-то похожее на цель. Что-то чрезвычайно безотчетное; шаги всех ускоряются и становятся вообще очень неровны. Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста» (III, 15). Тревожный намек приглушается заурядными бытописательными подробностями, но и в них начинает звучать многозначительная гоголевская тема беспорядка. Разряды людей, типы поведения странно смешиваются: купцы, сидельцы, артельщики прогуливаются, вопреки обыкновению, одновременно с чиновниками, почтенные старики, утратив обычную солидность, ведут себя так же, как молодые коллежские регистраторы. И то, что движет людьми, крайне неопределенно — что-то похожее на цель, но не цель, «что-то чрезвычайно безотчетное» и беспокойное. Именно в этот момент центральной фигурой городской панорамы становится женщина.

Далее следуют две истории, и обе они об увлечении женщиной, о погоне за женщиной, о том, как обманчиво такое увлечение и пагубна такая погоня. Иррациональное, но совершенно несомненное ассоциативное сближение женщины и города все более уплотняется в тему демонской «прелести», несущей соблазн, потрясение и катастрофу. Все эти мотивы усиливаются и, переплетаясь, проясняют свой смысл в риторическом зву-

чании финала. Они сливаются здесь с ошеломляющей диалектикой «странных сближений», приоткрывающих опасную смежность и обратимость высокого и низкого. И тогда переход к завершающему повествованию образу «демона», ослепившего и подчинившего себе мир, становится художественно неизбежным. А это (как мы уже успели убедиться) прямая переключка с темой «сумасшествия природы» или с пророчеством о пришествии антихриста, по-разному прозвучавшими в двух разновременных редакциях «Портрета».

* * *

Как известно, ранняя редакция повести «Портрет» вызвала осуждение Белинского. Точнее, оценка критика раздваивалась: сочувственно отозвавшись о первой части «Портрета» (где сквозь узоры фантастики проступали контуры типической истории современного художника), Белинский резко осудил вторую, введившую антихриста в облике ростовщика, наполненную адскими злодействами, пророчествами и чудесами. Соединение мифологизма с романтической мистикой, сообщавшее текущей социальной жизни откровенно апокалипсический смысл, Белинский оценил как причину художественной неудачи Гоголя¹.

Известно, что замечания Белинского оказали влияние на позднейшую переработку

¹ «...Вторая ее часть, — писал Белинский о повести, — решительно ничего не стоит, в ней совсем не видно г. Гоголя» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 303).

«Портрета». В первой части заметно усилились психологические мотивировки падения и гибели Чарткова. Возможность перерождения героя, заложенная в особенностях его характера, теперь с самого начала обозначена предупреждением профессора: «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец... Берегись; тебя уже начинает свет тянуть... Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не разворачивается талант» (III, 85). Невероятные сцепления событий заменяются реальными житейскими переходами и связками, появляется возможность объяснить чисто эстетическими причинами таинственное воздействие портрета на всех его обладателей¹. Устраняются прямые чудеса, фигурировавшие во второй части, а вместе с ними — и возвещающие о них пророчества и откровения. Ростовщик уже не назван антихристом, ничего не говорится о страшных условиях, которые он ставит должникам, не обнаруживаются прямо сверхъестественные свойства его портрета и т. п. И все-таки демоническая природа образа сохраняется и сохраняется возможность сверхъестественного объяснения всех изображаемых событий. Энергия мифологических смыслов даже своеобразно усиливается их переходом в подтекст. Да и отказ от прямых указаний на вмешательство нечистой силы, вложенной в уста одного из персонажей (отца художника Б.), звучит

¹ См. об этом: Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 120—122.

достаточно двусмысленно: «Это было точно какое-то дьявольское явление. Я знаю, свет отвергает существование дьявола и потому не буду говорить о нем, но скажу только, что я с отвращением писал его...» (III, 136). Поскольку в речи монаха-живописца то и дело проскальзывают авторские интонации, уход автора от прямой мифологизации сюжета может быть связан с этим замечанием и истолкован как вынужденная, чисто внешняя уступка вкусам «реалистически» настроенного читателя 40-х годов.

Неудивительно, что редакция 1842 года вызвала не менее резкое порицание Белинского. В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя „Мертвые души“» (1842) критик писал о «Портрете»: «...мысль повести была бы прекрасна, если б поэт понял ее в современном духе: в Чарковке 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... Не нужно было приплетать тут и страшного портрета... не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным именно оттого, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство»¹.

Расхождение оказалось непреодолимым (при всем желании Гоголя учесть замеча-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 426—427.

ния Белинского и как-то приблизить перерабатываемую повесть к его критериям и представлениям). Автор «Портрета» обнаружил готовность изменить многое, но не смог и, видимо, не захотел пожертвовать главной особенностью своего произведения — той самой, которая более всех вызывала нарекания критика. Гоголь так и не отказался от мифологизации реальных житейских ситуаций, от апокалипсического понимания современной общественной жизни. По-видимому, подобное видение мира было для него неотменно важным — настолько важным, что без него позиция писателя теряла свой смысл.

Заметим, что мифологизация не лишает гоголевскую картину мира резкой социальной конкретности. В этом Гоголь расходится с Белинским, для которого одно исключает другое. В каждой из пяти гоголевских повестей бросается в глаза мощная сатирическая тенденция, стремление обличить основания современного общественного порядка, своеобразной моделью которого является Петербург.

Сатирический эффект создается уже самим повсеместным смешением невероятного и повседневного. Не раз было замечено, что в гротескном мире «Носа», где невероятные события нагромождаются друг на друга, где царят хаос и абсурд, незыблемо сохраняются общественные отношения, принадлежащие обыденной жизни. При любых, даже самых обескураживающих, поворотах действия нерушима иерархия чинов и званий, незыблема власть полиции, непоколебимы законы чиновничьей и обывательской психологии, ее обыч-

ные навыки и предрассудки. Полицейский чиновник, только что оказавшийся свидетелем невероятных превращений носа, продолжает как ни в чем не бывало брать взятки и «увещевать по зубам» (III, 67) проезжающего мужика. Сам Ковалев, разговаривая с убежавшим от него носом в Казанском соборе, невольно принимает тон, обычный для разговора чиновника средней руки с большим начальством (ведь по мундиру и регалиям нос на три чина выше Ковалева). Словом, реальности бюрократической системы вполне органично входят в царство абсурда: так обнаруживается их подспудное родство.

Гоголь изображает общество, одержимое чинованием и карьеризмом. Здесь каждый стремится подняться как можно выше по лестнице служебных и сословных званий — к тем привилегиям, которые они сулят. Такая одержимость создает целый мир искусственных целей, проблем и отношений, мир, где чин и его атрибуты важнее человека, где фикции подменяют реальные свойства людей, где продвижение по служебной лестнице (или, напротив, невозможность продвинуться) деформирует человеческую психику, расстраивает человеческие связи, порождает нелепые поступки. Чиновник, получивший генеральский чин (как «значительное лицо» в «Шинели»), и чиновник, оказавшийся на недосягаемом расстоянии от генеральства (как Поприщин в «Записках сумасшедшего»), с одинаковой неизбежностью теряют душевное равновесие и здравый смысл: в мире, где человек сам по себе не имеет никакой ценности, где его возможности и права, достоин-

ство и самоуважение, где все его связи с людьми и само его существование полностью зависят от места в официальной табели о рангах, человеческое сознание не может не спутаться и не замутилось. Масштаб и степень гибельности подобной смуты могут быть различными, но ее неотвратимость всякий раз очевидна.

Рядом с этим уже давним (и лишь усилившимся теперь до предела) социальным злом Гоголь различает не менее страшное новое зло, быстро укрепляющееся в современном обществе и особенно заметное в Петербурге, главным средоточии буржуазных отношений на русской земле: это власть денег, чреватая разнообразными, но в конечном счете всегда катастрофическими несчастьями для человека. Она уродует человеческое существование тем, что превращает элементарные бытовые заботы в мучительные и неразрешимые проблемы, даже в драмы. Она губит человеческую душу, порождая всеобщую меркантильность и продажность, погашая возвышенные чувства и творческие порывы. Жертвами этой губительной силы в равной мере оказываются преуспевающий, но предавший свой талант знаменитый живописец и приведенный к катастрофе постоянной нуждой канцелярский писец.

Пагубным для человека социальным злом предстает у Гоголя и всеобъемлющая регламентация жизни, опять же именно в Петербурге достигающая своего апогея. Власть регламента (будь то служебная субординация, установленные формы приличия или господствующий художественный вкус) здесь

подчиняет себе все, истребляя творческую и человеческую самобытность, силу и яркость чувств, напряжение ума, искренность общения, способность к настоящему труду. Различные формы зла как бы дополняют друг друга: в изображенном Гоголем мире жизнь, подвергнутая «под один строгий порядок аккуратности и однообразия» (III, 110), естественно подчиняется и власти денег, а эта последняя сливается с властью звания и чина. Все это порождает в человеке своекорыстие, черствость и безразличие к другим людям, легко переходящие в жестокость, амбицию, зависть и мстительность. Возникает единая картина мира, где античеловеческие общественные силы обезличивают, искажают, делают несчастной и в конце концов духовно или физически губят человеческую личность.

Таким предстает в своем бытовом (то есть, по Гоголю, наиболее реальном) преломлении современный общественный порядок — тот самый, который сложился в России после преобразований Петра. Все, о чем Гоголь пишет, имеет отношение к оценке этих преобразований или, вернее, их последствий: для русского общественного сознания Петербург был символом новой России, поэтому любая углубленная характеристика петербургского социального, бытового и культурного уклада по существу оборачивалась характеристикой результатов петровских реформ и их воздействия на исконный строй национально-исторического бытия. В петербургских повестях выделены прежде всего отрицательные последствия этих преобразо-

ваний, связанные с всеобъемлющей бюрократизацией государства, с европеизацией бытовой жизни, с духовным расколом нации. Одним словом, со всем тем, что начинала инкриминировать Петру определенная часть русской интеллигенции¹.

Учитывая этот контекст, мы поймем небезосновательность уже известного нам замечания Достоевского, считавшего, что «Гоголь был прямой отрицатель всех последствий Петра». Для автора петербургских повестей совершенно очевидно, что действующие в недрах нового порядка силы социального зла не просто подавляют и разрушают извне истинную природу человека. Происходит нечто неизмеримо более страшное — глубинное, внутреннее искажение самой человеческой природы, самого образа человека, сформированного многовековыми традициями духовной культуры. Гоголь это явственно ощущает и показывает.

Источник всех пагубных искажений он видит в том, что современный человек безнадежно обособлен, отделен от единого народного целого², поскольку это единое целое

¹ Варианты подобных обвинений были в 1830-е годы довольно разнообразными — от размышлений Пушкина, который упрекал Петра и его преемников за политику, направленную на замену потомственной «аристократии» чиновничеством («преданными наемниками» деспотизма), до первых выпадов Хомякова и Шевырева, в то время уже в принципе отвергавших путь дальнейшей европеизации России как чуждый ее национальному духу.

² Художественный образ этого единства создают две редакции «Тараса Бульбы», вышедшие в свет одновременно с публикациями петербургских повестей (первая редакция — в 1835-м, вторая — в 1842 году).

само распадается, раздробленное новой цивилизацией с ее табелью о рангах, всевластной меркантильностью и разобщающей людей суетой громадных городов. Не случайно все главные герои петербургских повестей — люди одинокие, лишенные семьи, родственников, друзей, вообще какого-либо близко и кровно с ними связанного окружения. Эта исходная ситуация повторяется в каждом из сюжетов, независимо от характера, темперамента или образа жизни главного действующего лица. Так обнаруживается — с резкой наглядностью — характернейшая тенденция современного общественного развития, по убеждению автора петербургских повестей — гибельно опасная. В сознании Гоголя семья, род, «слитное и простое единство народной общины» (Г. А. Гуковский) — основа естественно возникающего и гармонического общественного единства. Между тем современный человек из этих естественных связей выпал, они в его жизни реального значения не имеют. Следовательно, дисгармония, искажения здесь неизбежны.

Обнаруживается и другая закономерность; теряя связь с общественным или духовным целым, человек лишается и внутренней опоры в себе самом. Отрывая отдельную личность от народного единства, разрушая жившую в человеке нравственно-религиозную традицию, современный город (и прежде всего «искусственный» Петербург) не дает новых духовных ценностей взамен утраченных. Существование человека лишается того изначально ему присущего высшего смысла, который был дан ему самой при-

частностью к единству народного духа. И человек оказывается перед необходимостью как-то «означить» себя, чтобы не пропасть, «как пузырь на воде», бессмысленно и бесследно.

Изображая вновь и вновь в различных формах эту ситуацию, Гоголь видит и показывает, как из нее вырастает проблема самоутверждения. А забота о самоутверждении обращает все устремления и помыслы человека на поиски общественного удостоверения своей ценности. Отсюда — карьерная амбиция, которая все шире захватывает, по наблюдениям Гоголя, русское общество, порождая жажду успеха и всего, что ему сопутствует. Отсюда — жизнь для чужого глаза, «всецелая обращенность лица человека вовне, выставленность напоказ и вывернутость наружу так, что ничего уже не осталось внутри»¹. В условиях, где достоинство человека связывается с теми или иными знаками преуспевания, превосходства, признания или приличия, самоутверждение возможно только внешнее — в чужих оценках и в полной зависимости от этих оценок.

В подобных условиях обособление личности внутри раздробленного общества оборачивается ее собственным раздроблением. Любая грань, любая часть, любая принадлежность человеческого существа, имеющая значение для общественного самоутверждения человека, может обрести самостоятельную ценность, и как бы самостоятельное бытие. Нос и шинель в равной мере могут стать

¹ Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица. С. 145.

«органом» (Г. Н. Пospelов) такого самоутверждения: здесь кроется неизбежность еще одного искажения — замещения духовного материальным (вещественным или телесным). В общем, сама природа человека оказывается искалеченной, даже извращенной пагубными тенденциями, господствующими, по убеждению Гоголя, в российской общественной жизни.

Позднее, в 1840-е годы, натуральная школа попытается объяснить торжество зла властью обстоятельств, воздействием социальной среды, представшей как отчужденная от людей, всецело объективная сила. Натуральная школа попытается морально реабилитировать подвластного среде отдельного человека, вернее, его «родовую» естественную природу. Гоголь от этого далек. В его петербургских повестях невозможно отделить противоестественный социальный уклад от людей, а людей — от противоестественного социального уклада.

Основание такого мировосприятия обнаруживает «Портрет». Это единственная петербургская повесть, где показана и объяснена эволюция личности, где выявлен самый ход совершающихся в человеке катастрофических изменений. А с другой стороны, четко вырисовывается перспектива духовного спасения и торжества над злом (эта возможность продемонстрирована историей отца художника Б.). И конечно же, совсем не случайно именно в этой повести центральное место занимает тема искусства.

Эстетические проблемы всегда наполнялись в творчестве Гоголя общественным или

философским содержанием, но можно с полным правом говорить о том, что в повести «Портрет» эта тенденция достигает апогея. «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве» (III, 135). Искусство способно открыть человеку тайное совершенство мира, а тем самым и восстановить, явно и ощутимо, гармонию мироздания, воссоединив с ней отпавшего от нее (или не возвысившегося до нее) ограниченного и слабого смертного земного человека. Такова мысль, принадлежащая не только монаху-живописцу, отцу художника Б., но и самому автору «Портрета». В образном мире повести искусство противостоит всем формам и облициям пошлого бездушия, а по этому признаку сближены здесь такие далекие друг от друга явления, как ремесленные подделки под художественное творчество, парадный академизм, эстетика эффектов, «буквальное подражание натуре» и продажность, погоня за успехом, косность, ограниченность, злоба, зависть, интриганство, жажда «производить гоненья и угнетенья» и еще многое, многое другое. Эти проявления бездуховности создают атмосферу, способствующую торжеству зла в общественной жизни людей. Искусство же представляется силой, способной искоренить социальное зло: творческий порыв и эстетическое наслаждение разрешают кричащие противоречия жизни, освобождают душу от пагубных страстей и вожделений, противостоят разрушительным силам сомнения, ропота, равнодушия и суеты. Поэтому «выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства» (III, 135).

Как видим, тема искусства обретает здесь универсальный смысл. В акте творчества или восприятия искусства (а в той или иной форме это — возможность, доступная всем), человек непосредственно приобщается к высшей истине и к высшей гармонии. Таким образом, перед каждым человеком, утверждает писатель, всегда открыт путь, ведущий к духовной победе над злом. Но, оказывается, что, в сущности, очень мало нужно для того, чтобы человек уклонился в сторону от этого прямого и ясного, хотя и трудного пути.

История Чарткова наглядно это обнаруживает. Достаточно даже не очень значительных уступок самолюбию, зависти, тщеславию, лени, любви к комфорту, легкомыслию, косным навыкам работы или привычным стереотипам видения, чтобы силы зла взяли верх над высокими стремлениями человека и поработили его.

Несколько таких уступок или просто отсутствие самоотверженно-упорного стремления к нравственному спасению лишают человека духовной цели и духовной опоры. Тогда обыкновенные бытовые вещи, заботы и дела естественно замещают в его жизни высшие ценности. Достоинство человека оказывается неотделимым от звания, чина, имущества, даже мечта попадает в плен к пошлой реальности, потому что нерасторжимо связана с тем же званием, имуществом, чином, положением. И получается, что во всем этом виновен сам человек.

Таков очевидный итог исследования современной общественной жизни, осуществляемого в петербургских повестях. Но

узнаваемо конкретный облик торжествующего зла — всего лишь часть открывшейся читателю истины. За причинами зла, коренящимися в законах общества, в движении истории, в свойствах людей, Гоголь прозревает онтологические (говоря философским языком) его основания. Социальная конкретность и социальная заостренность гоголевского реализма неразрывно связаны в петербургском цикле с мироощущением, подозревающим вмешательство сверхъестественного в человеческую жизнь (или по крайней мере допускающим такую возможность).

Не вдаваясь в обсуждение спорного вопроса о степени действительной религиозности Гоголя в 1830-е годы, рассмотрим это мироощущение как собственно художественную реальность. Внешне оно напоминает концепцию «двоемирия», характерную для искусства романтиков: романтическое «двоемирие» тоже предполагало возможность вторжения потустороннего в земную жизнь. Но при всем том романтики мыслили «тот» и «этот» мир как две самостоятельные и в конечном счете неслиянные сферы. Именно этот принцип решительно преодолевается в петербургских повестях.

Сверхъестественное здесь — в том же измерении, что и обыденное; нет резкой границы, которая отделяла бы природу обыденного от реальностей иного порядка — таких, как «пришествие антихриста» и допустившие его «законы создателя». В сущности, невозможно отделить воздействие социальной среды от воздействия сверхъестественных сил. Но и эти последние, в свою очередь,

осмысливаются социально — как совершенно реальный фактор, участвующий в жизни современного общества.

Поэтому Гоголь и сохранял мифологическое объяснение судьбы Чарткова, стремясь совместить его с объяснением социально-психологическим, а не заменяя одно другим — в духе замечаний Белинского. По той же причине мифологические мотивы и образы, возможность мифологического прочтения целых сюжетов, наконец, атмосфера «беспорядка», во всем ее грозном, подспудно апокалипсическом значении, присутствуют и в других петербургских повестях. Их автор явно добивается того, чтобы, осознав характер исторических перемен, уже совершившихся или все еще продолжающихся в жизни России, читатель угадал за ними нечто неизмеримо большее, чем они сами. Изображается не только противоестественный социальный уклад, вторгшийся в человеческую жизнь. Гоголь стремится к тому, чтобы читатель почувствовал прогрессирующее расстройство самой жизни и более того — катастрофическое повреждение «последних» основ бытия.

«Последняя» глубина должна открыться читателю в той деформации человеческой природы, которую изображает Гоголь. То, что происходит с человеком, оценивается как нарушение вселенского равновесия: человек, все более уходящий в эгоизм, своекорыстие, самоутверждение, теряет связь со своей собственной душой и одновременно — свою извечную роль двуединого существа, собой связующего материальную и духовную сферы

мироздания¹. В то же время возрастает и его ответственность: человек, по мысли Гоголя, должен осознать, что своими ежеминутными делами, переживаниями, нравственными решениями он непосредственно способствует гибели или спасению мира. В 30-е годы природа переживаемых обществом и человеком радикальных перемен Гоголю была не совсем ясна (он попытается сформулировать их сущность позже — в своей публицистике 40-х годов). Но, судя по всему, образы и мотивы, тяготеющие к мифологическим представлениям о «конце света», казались ему наиболее подходящими для художественного постижения этой таинственной сущности. Поэтому Гоголь смело отдается стихиям мифотворчества, явно надеясь на то, что вводимые им собственно художественные ограничения — проблематичность окончательных сюжетных мотивировок, обогащенность сказовых интонаций, условность комического изображения ситуаций и людей — позволят читателю сохранить равновесие между свободой фантазии и трезвой реальностью повседневного опыта.

Итогом авторских усилий оказывается представление о «петербургском периоде» как об этапе, знаменующем собой распад бывшего общественного единства, превращение человека в дробную частицу безличной системы и, наконец, разрыв между природой и человеком, между материей и духом, между землей и небом. Образуется картина хаоса,

¹ См.: Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица. С. 132.

в котором распавшиеся противоположности смешиваются так, что различить их невозможно. Смешение вечного и временного, красоты и безобразия, добра и зла, вещественного и духовного (смешение тем более страшное, что исчезают границы между несоединимыми по существу своему полярностями) выделено как главная особенность современной жизни. Очевидна ее катастрофичность, неясно лишь, чем катастрофичность обернется — полной аморфностью и энтропией, каким-то всеуничтожающим взрывом или неслыханным обновлением известного нам мира.

* * *

Гоголевские финалы обнаруживают возможность самых различных последствий катастрофы. Верный своему принципу, Гоголь всякий раз низводит катастрофическую ситуацию в пределы обыденно-бытовой реальности и, сохраняя здесь всю напряженность катастрофизма, как бы испытывает «на излом» сознание и бытие «среднего» человека. А итоги этих испытаний превращаются в намеки на тот или иной исход потрясшего Россию кризиса. И характерно, что ни один из таких намеков не приводит к окончательной ясности, потому что в петербургском цикле все финальные перспективы, по существу, оспаривают друг друга (да в какой-то степени и сами себя).

Казалось бы, финал «Записок сумасшедшего» может служить основанием для веры и надежды: оказывается, катастрофическое по-

трясение может пробудить высокую духовность в человеке, как будто бы всецело ничтожном и безвозвратно опошлившемся. Но вера тут же подрывается сомнением: потрясение представляется непосильным для сознания героя, духовное освобождение неотделимо от совсем не условного безумия. Можно подумать, что «среднему» человеку в нормальном состоянии свободы не достигнуть, а все-таки достигнув, никак не вынести. Неудивительно, что рядом вырисовывается другой вариант решения вопроса о человеке, способный породить скептицизм уже поистине безысходный. Речь идет о «Носе», где по-иному развивается, в сущности, та же тема. «Нос» включает, например, и мотив самозванства: напомним, что, будучи всего лишь коллежским асессором, Ковалев почему-то претендует на вице-губернаторское место — разве это не дублирует (на ином, конечно, уровне) притязания Поприщина на корону? Возникает здесь и проблема достоинства, и катастрофическая ситуация полной его утраты (потеря носа — потеря всего). Но та же тема получает, как легко убедиться, демонстративно недраматическое разрешение. Катастрофическая ситуация не приводит «среднего» человека ни к бунту, ни к прозрению, ни к гибели, причем никакая другая логика в художественном мире «Носа» даже не предполагается: мир этот столь же незыблем, сколь и неисправим.

Однако в «Портрете» намечается перспектива совершенно другого исхода: здесь звучит мысль о том, что красота спасет мир, что ее преданные служители-подвижники

откроют и возвестят истину, что искусство внесет «успокоение и примирение» в раздираемое противоречиями человеческое общество. Но финальный поворот второй редакции (похищение зловещего портрета) не дает этой мысли восторжествовать окончательно: эстафета зла продолжается, и конца ей не видно. А вслед за «Портретом» Гоголь пишет «Шинель», которая, в сущности, колеблет утверждаемый в «Портрете» эстетический и общественный идеал: перед нами образец искусства, призванного взорвать человеческое спокойствие, способного поставить под сомнение даже идею всепримирающей гармонии. Этому служат некоторые сюжетные повороты, не исключая и финального. Ведь рядом с темой раскаяния виновного, рядом с балладно-легендарными интонациями звучит другая тема, особенно резкая на фоне высокой (и как раз гармонично-примирающей) житийной традиции.

Житие святого Акакия Синайского содержит весьма характерный для агиографической литературы идейный мотив. Кроткий инок Акакий всю жизнь терпел обиды от своего жестокого наставника, поддерживаемый только утешениями игумена, а тот неизменно говаривал при встрече с ним: «Хорошо, хорошо, потерпи и получишь пользу». После смерти Акакия игумен приходит к его могиле и взывает к нему, как к живому. Инок отвечает: «Отче, как можно умереть делателю послушания?»¹ Смысл рассказа

¹ «...несмы отче умерл, како бо человеку послушание делателю умрети можно» (Пролог. Сентябрь — февраль. СПб., 1895. Л. 211).

ясен: кроткая душа все вытерпит и потому не подвластна смерти. А в повести Гоголя тот же мотив вывернут наизнанку: смерти неподвластна, напротив, обида. Казалось бы, за пределами земной жизни должны бы потерять значение все земные счета. Но у Гоголя бессмертная душа за гранью земного бытия одержима жаждой мщения и сама это мщение вершит. Читателю тут может почудиться намек на какое-то вселенское возмездие за погрязшие людьми заповеди братства: выходит, что «законы создателя» перестают действовать даже в ином мире. Ощущение богооставленности может стать безысходным, а чуть позже читателя может смутить авторская усмешка, мелькающая в рассказе о переменах в характере «значительного лица»: нарушены границы жизни и смерти, весь миропорядок потрясен, и вот последствия — один начальник реже стал кричать на подчиненных.

Впрочем, обе эти возможности одинаково проблематичны, потому что все двусмысленно и проблематично в концовке «Шинели».

Таким образом, мифологическое напряжение, пронизывающее сюжеты петербургских повестей, есть напряжение колоссальной загадки, врывающейся в сознание автора и читателя. Загадочными предстают здесь и мир, и человек, и, главное, — судьбы мира и человека. Последнее, вероятно, всего важнее, поскольку тема Петербурга на известной глубине выводила русскую литературу 1830-х годов к проблеме судеб России и человечества. В решении этой проблемы дороги Пушки-

на и Гоголя явственно разошлись. Оба воспринимают «петербургский период» как переломный этап национальной истории, а те глобальные тенденции, которые обостренно в нем проявились, как выражение глубокого перелома, происходящего в истории мировой. Оба способны ощутить эти глубинные сдвиги как вызов и стимул для национального самосознания, оба стремятся ответить на этот вызов, но сами их ответы оказываются разными.

«Связи древнего порядка вещей были прерваны навеки...» (XI, 13), — констатировал Пушкин, характеризуя резкость и глубину обновления, пережитого Россией при Петре и после Петра. Но вывод, страшный для многих, у Пушкина звучит спокойно.

Он высоко ценит культурно-историческую преемственность, но перемены в жизненном укладе, да и в самом «образе мыслей и чувствований» русского народа Пушкина не смущают. Он не видит в них никакой опасности для национального характера и основ народной жизни. Национальный характер представляется Пушкину подвижным: дух народа изменяется в ходе исторического развития; этой-то исторической пластичностью как раз и обусловлена его жизнеспособность, его неистребимость. Из такой системы представлений вырастает столь характерное для Пушкина доверие к общему «ходу вещей». Он верит, что «желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла (речь идет о крепостничестве. — В. М.), и твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Евро-

пы» (XI, 15). Он верит, что «освобождение Европы придет из России, потому что только там совершенно не существует предрассудка аристократии» (XII, 207). Наконец, он верит, что для новой, послепетровской России органичен нравственный идеал душевной чистоты и милосердия, идеал, противостоящий всем искажениям человеческой природы, которые принес с собой «железный век», век «торгаш». Поэтому и сама Россия в его глазах «есть судилище... Европы» (XII, 65), сила, способная противостоять катастрофическому ходу буржуазного развития.

Автор петербургских повестей такой уверенности явно лишен. В переменах, которые переживает Россия, ему чудится бездна, дна которой «никто не видал» (воспользуемся собственным гоголевским выражением из более ранней «Страшной мести»). Гоголь исходит из того, что в глубинных своих основаниях национальный характер статичен. В историко-философских статьях гоголевского сборника «Арабески» основания эти мыслятся неразрывно связанными с исконными народными обычаями и нравами, с «положением земли», которую данный народ издревле населяет (с его изначальным местом во вселенной, в конечном счете). Поэтому перемены, затрагивающие эти «последние» основания, Гоголь воспринимает как катастрофическое уклонение от предустановленной нормы национального бытия, а последствия такого уклонения — как нечто непредсказуемое.

В реакции Гоголя временами чувствуется недоумение, а порой и вспышки ужаса или

непонятной тоски. Сам гоголевский смех оказывается иногда формой преодоления этого ужаса и этой тоски.

Отсюда и вытекает расхождение тех путей, по которым в середине 1830-х годов направлены искания обоих писателей. Если пушкинское решение общей для всей русской культуры духовной задачи сразу же выразилось в устремлении к гармоническому социально-нравственному идеалу (и в обретении этого идеала как несомненного жизненного ориентира), то гоголевское ее решение выразалось в «давящих» ум «непосильных вопросах» (Ф. М. Достоевский), для национального сознания пока еще не разрешимых.

Поэтому было бы ошибкой видеть в петербургских повестях воплощение законченного мировоззрения, устойчивой оценочной позиции. Это скорее выражение безостановочного (и явно еще не завершившегося) поиска такого мировоззрения, такой позиции и, может быть, цели. Это движение сложное, то и дело меняющее направление, а иногда и устремленное одновременно в разные стороны, движение, в котором причудливо скрещиваются многие и по природе своей глубоко различные побудительные мотивы.

В петербургских повестях ощущается дерзость обличителя, бросающего вызов целому общественному укладу. И тут же — суровый пафос судьи человеческих пороков или слабостей, находящего нравственное удовлетворение в том, чтобы показать людям нелепость и безумие, утвердившиеся в их жизни по их же собственной вине. Мгновениями проры-

ваются интонации «демоноборца», сходные с тоном библейских пророков. Но здесь же, рядом, ощущается полемический запал молодого художника, гениального провинциала, чужака, попавшего в утонченную атмосферу дворянской культуры и готового ниспровергнуть заветнейшие ее традиции (от сентиментального гуманизма до принципа стилевой гармонии). Не менее ощутимо и увлечение экспериментатора, находящего эстетическое наслаждение в том, чтобы сталкивать или совмещать разобщенные в сознании его современников художественные идеи, извлекая из их неожиданных «встреч» поразительные эффекты. Наконец, порою прорывается и своеобразный смеховой авантюризм, дух захватывающая игра с традиционными мотивами, проблемами, приемами, игра, увлекающая теми безграничными возможностями, той абсолютной свободой, которые она в себе несет. В такие минуты томящие Гоголя ужас и тоска преображаются в поэтический восторг, в своеобразное парение духа. Может быть, именно это имел в виду В. В. Набоков, когда писал, что в «Шинели» Гоголь «дал себе волю порезвиться на краю глубоко личной пропасти»?¹

Все это сложное сочетание разноречивых побуждений объединяется не столько общей идеей или целью, сколько общим чувством, всепроникающим и всеохватывающим. Гоголь чувствует, что владеет истиной, недоступной другим людям, что в его власти —

¹ Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 222.

«страшное могущество смеха» (эти слова о его даровании сказаны Достоевским), оно-то и способно эту истину открыть и потрясти человеческое сознание. Видимо, пока еще Гоголю важно именно потрясти читателя, привести его к «невыносимому знанию о самом себе». Что это может и должно дать, судя по всему, пока еще неясно. Но уже близок тот момент, когда Гоголь попытается это прояснить.

ОКНО В РОССИЮ

Попытка обрести ясную творческую цель была предпринята уже в «Ревизоре», появившемся вскоре после первых петербургских повестей. «Я сам почувствовал, — вспоминал Гоголь позднее, — что уже смех мой не тот, каким был прежде, что уже не могу быть в сочинениях моих тем, чем был дотеле...» (VIII, 440). Новая комедия имела программный характер, и программа, определявшая ее поэтику и содержание, выдвигала на первый план дидактические задачи.

«Живой, полезный урок», который Гоголь собирался преподать русской публике, предполагал универсальный масштаб художественных обобщений. И опять, как в петербургских повестях, именно город выполнял роль своеобразной модели общества.

«Это — сборное место, — говорит в более поздней пьесе Гоголя «Театральный разъезд...» (1842) один из ее персонажей, — отовсюду, из разных углов России, стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления...» (V, 160). В черно-

вой редакции той же пьесы фигурировало определение еще более широкое — «сборный город всей темной стороны» (V, 387). И в самом деле, изображение города в «Ревизоре» таково, что эти широкие определения к нему полностью подходят. Гоголевский «сборный» город осязаемо воплощает в себе общее состояние современного писателю мира.

Масштаб восприятия выбран, стало быть, не менее крупный, но ракурс может показаться совсем иным. Моделью современного общества становится не громадная столица империи, не олицетворение цивилизации нового типа, а символический образ захолустья, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» (IV, 12). Такие забытые богом и людьми провинциальные городишки обычно воспринимались как воплощение коренных, «статичных» оснований русской жизни.

Но любопытно, что тема Петербурга в этот как будто бы замкнутый мир все-таки вторгается. И не просто вторгается, но оказывается здесь динамическим, активизирующим началом действия. Уже само ожидание ревизора из столицы создает в «сборном» городе кризисную ситуацию, все сдвигая со своих обычных мест. А в дальнейшем рассказы, мысли, мечты о Петербурге то и дело подстегивают развитие кризиса, подводя его к наивысшему напряжению и развязке.

Петербург непосредственно и наглядно представлен в комедии Хлестаковым. Этот, несомненно, центральный ее образ превосхо-

дит все прочие своей сложностью. В Хлестакове совмещаются конкретный социальный характер, психологическая основа которого понятна каждому внимательному читателю или зрителю, и грандиозный символ, несущий в своей неисчерпаемой многозначности одну из важнейших тайн российской действительности. Каждому человеку, скажем, не чуждо желание порисоваться, почувствовать себя и показаться другим людям значительнее, интереснее, могущественнее, чем он есть на самом деле (это реально-психологическое основание роли Хлестакова Гоголь выделял в своем «Предупреждении...» — IV, 118). Но психологический мотив, которому более или менее подвластны все, приобретает в характере героя комедии совершенно необычайную заостренность и силу. Отчасти это связано с тем, что Хлестаков парадоксальным образом соединяет в себе маленького человека — жалкого, униженного — и своеобразное отражение некоторых черт и свойств правящей верхушки (недаром многим современникам Гоголя фигура «фитюльки» Хлестакова казалась злой карикатурой на Николая I).

Соединил такие противоположности (обнаружив тем самым эфемерность их абсолютного противопоставления) именно Петербург. «Безжалостно его обезличив, столица вместе с тем возбудила в Хлестакове разнообразные желания и вождедения, приоткрыла перед ним заманчивые, но недостижимые перспективы... Будучи никем и ничем, он хочет быть всем, он жаждет быть везде и получить все, в чем ему отказывает жесто-

кий, немилосердный Петербург»¹. В мире петербургских департаментов этот вчерашний провинциал никому не интересен и не нужен. Он всего лишь коллежский регистратор — несколькими рангами ниже Башмачкина и Поприщина. Карьера не удалась, приобщение к блеску и комфорту столичного бытия не состоялось; неудачник едет обратно в свой «медвежий угол». Но в его душе живут мечты, воспоминания и страсти, порожденные карьерными амбициями, живут поразившие его воображение детали недоступного ему образа жизни «верхов». И вот, оказавшись непонятно почему в роли человека, окруженного любовью и угождением, знаками почтения и преданности, освобожденный этими новыми ощущениями от приниженности и страха, он неосознанно берет реванш за то, что не состоялось в его жизни. Формой компенсации становится безудержный полет фантазии, включающий Хлестакова в мир генералов и министров, а в апогее едва ли не уравнивающий его с самим государем.

И, как нетрудно заметить, содержание хлестаковских импровизаций перерастает рамки социального самоутверждения «мелюзги». Поток этих импровизаций как бы взаправду уносит говорящего и слушателей в мир салонов и редакций, вельможных апартаментов, тайн правительственной политики, закулисных интриг, великосветской роскоши и блеска. А позднее, в сценах чет-

¹ Костелянец Б. Еще раз о «Ревизоре» // Вопросы литературы. 1973. № 1. С. 225—226.

вертого действия, Хлестаков, в сущности, становится всеми ожидаемым ревизором, обретая его предполагаемые черты и полностью исполняя его предполагаемые функции. Так и выходит, что этот странный персонаж оказывается зримым воплощением всей новой формации «дурного», вошедшей в русскую историю, в русскую жизнь.

В движении действия вырисовываются важнейшие черты «хлестаковщины». Перед читателем и зрителем — порождение поверхностной цивилизации, внедряемой государственным диктатом, вернее, целая совокупность ее порождений. Хлестаковщина — это стихия абсолютной безответственности, порождаемой господством ничем не регулируемого административно-государственного произвола. Хлестаковщина — это культ видимости, сосредоточивающий все заботы общества, людей, государства не на том, чтобы «быть», а на том, чтобы «казаться». Хлестаковщина — это дух фиктивной псевдокультуры, извращающей лучшие достижения культуры подлинной, низводящей Пушкина, Руссо, Карамзина до уровня пошлости. Хлестаковщина, далее, — это начало безличия, способного мгновенно приладиться к любым обстоятельствам. Наконец, хлестаковщина — это стихия затмения здравого смысла, допускающая и питающая любые авантюры, наваждения, массовые психозы. Все эти взаимосвязанные аспекты вырисовываются как нечто нераздельное, все более сливаясь, по мере того как напряжение действия нарастает и приближается к своим кульминационным точкам.

Знакомые читателю гоголевских повестей черты «петербургской» цивилизации обозначены четко и с той степенью проясняющей их упрощенности, которая допускается и оправдывается характером «простоватого» героя. Но действие обнаруживает и другое: те, в ком Хлестаков готов видеть «пентюхов» и дикарей, оказываются в том или ином отношении с ним сходны. В определенных ситуациях Хлестакова дублируют Городничий, его жена, Осип, Бобчинский и Добчинский¹. Впрочем, друг друга эти и другие лица дублируют тоже: в конечном счете едва ли не в каждом из них обнаруживается какая-то частица хлестаковской манеры мыслить, действовать, говорить. Словно заражаясь его легкостью («легкость в мыслях необыкновенная» — одна из главных черт Хлестакова), они вовлекаются в его игру и с таким же упоением предаются ей, осмеливаясь на ранее невысказанные желания, просьбы и поступки, взносясь в безудержных мечтах к недостижимым чинам, известности, роскоши, «амбре». Оказывается, что потенциал хлестаковщины был скрыт во всех изображаемых людях, что Иван Александрович Хлестаков сконцентрировал и выразил в себе те рассеянные импульсы, которые, как видно, давно уже вошли в жизнь всей

¹ Подробнее об этом: Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 154—156; Куприянов А. Е. Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н. В. Гоголя «Ревизор» // Рус. литература. 1979. № 4. С. 6—9; Скотов Н. Н. Иван Александрович Хлестаков и другие // Гоголь: История и современность. С. 287—289.

России, а может быть, и отвечали каким-то заложенным в ней внутренним «готовностями». Во всяком случае, разрастаясь, петербургская тема буквально на глазах преодолевает намеченную оппозицию «столица — захолустье». «Петербургская» стихия проникает собой весь изображаемый Гоголем мир.

* * *

Переходит в комедию и творческий метод, характерный для петербургских повестей. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что сюда проникла даже свойственная петербургским повестям фантазмагорическая необузданность гротеска. Наметившееся там взаимопроникновение достоверного и фантастического стало здесь естественным до полной неувовимости.

Основная сюжетная ситуация «Ревизора» по существу своему аналогична ситуациям фантастическим. В сочинениях ближайших предшественников Гоголя (А. Вельмана, Г. Квитки-Основьяненко) ошибка, создававшая ситуацию мнимой ревизии, была рационально оправдана: недалекие провинциалы оказывались, например, жертвами плута, намеренно их обманувшего, и т. д. У Гоголя устраняется самая возможность всех подобных обоснований. И тем не менее ошибка совершается: Хлестаков почему-то принят за ревизора. В сущности, происходит нечто подобное явлениям сверхъестественного порядка.

Говоря конкретнее, это равнозначно наваждениям, которыми живо интересовалась

современная Гоголю романтическая литература. Именно как наваждение воспринимают случившееся участники событий: «Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал» (IV, 94).

Одним из главных источников этого зыбкого марева оказывается сам характер Хлестакова: он не только узнаваемый «тип многого», но и «лицо фантазмагорического», «олицетворенный обман» (IV, 111, 118). Абсолютная неспособность различать воображаемое и действительное придает его существованию некую призрачность. Неудивительно, что он, независимо от своих намерений, оказывается в центре путаницы, которая делает вымыслы неотличимыми от яви. Это происходит тем более естественно, что для Хлестакова «казаться» — главная и единственная забота. Н. Я. Берковский остроумно назвал его «хорошо одетым призраком»: вся суть дела заключается в том, «как он тому или другому покажется, каким померещится»¹.

Тот же Н. Я. Берковский справедливо указывал на сходство Хлестакова с крошкой Цахесом, фантастическим уродцем из повести Гофмана. На Хлестакова, как и на Цахеса, непостижимым образом переходят чужие достоинства и заслуги: в глазах окружающих ему принадлежат высокие должности, занятые другими, и авторство знаменитых сочинений, заведомо не им написанных, и доверительно-интимные отношения с министра-

¹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 522.

ми и посланниками, и пугающее влияние на высшую власть. И все это реально не только для слушателей: ведь и сам Хлестаков, похваляясь, обретает признаки небывалой значительности. То, что не без смущения называли «гофмановщиной», непосредственно проявляется в гоголевском комедийном действии.

В этой плоскости противостояние «петербургского» и «провинциального» тоже оказывается временным и условным: выясняется, что гротескный потенциал кроется во всех характерах «Ревизора». Фантастически аномальными предстают у Гоголя самые основания общественной психологии и общественного поведения людей. Прерывается понятная здравомыслящему сознанию связь причин и следствий. Действует чисто гротескный механизм замещений и подмен — «все не то, чем кажется» (III, 45).

Степень погружения в стихию гротесковой иррациональности не везде одинакова, но переходы почти неуловимы. Фантастическое, странное, эксцентричное, необычайное, непонятное, неожиданное, переливаясь в целой гамме оттенков чудесного¹, образуют здесь единое целое. В конечном счете художественный мир «Ревизора» — столько же гротескный, сколько и узнаваемо досто-

¹ Современная Гоголю русская эстетика трактовала чудесное намного шире, чем мы это делаем сейчас. Чудесным считалось все, что способно вызвать удивление, все выходящее за рамки обычного порядка вещей. Тем самым размывалась, например, граница между сверхъестественным и просто непривычным.

верный, потому что сама «материя» изображаемой жизни (социальная, психологическая, бытовая) обретает в комедии Гоголя гротесковое качество.

В атмосфере этой новой «нефантастической фантастики» (Ю. В. Манн) укрепляется и получает дальнейшее развитие найденный в петербургском цикле принцип изображения человека.

Действительность самодержавно-крепостнической России обличается во всей ее глубине и во всем ее объеме. Однако предпринятая автором сатирическая «ревизия» дает возможность увидеть в обличаемых персонажах людей, почувствовать за их словами и поступками естественные человеческие побуждения и переживания.

Но это значит, что естественные побуждения человека, в свою очередь, не отделены от его пороков и заблуждений: добро и зло оказываются смешанными. Этот принцип отчетливо перекликается с главной установкой петербургских повестей: и там и тут разоблачительное проникновение в сущность изображаемой жизни выводит к тайне ее иррациональной двойственности. И там и тут в гоголевских персонажах соединяется то, что человеческое сознание привыкло разделять и противопоставлять. Но здесь, в «Ревизоре», смешение противоположностей получает новое качество, заметно отделяющее его от взаимопопрекающей и мучительно-неразрывной связи противоположных смыслов в образах Поприщина или Башмачкина. В персонажах комедии также открывается разом добро и зло, но ощущение про-

тиворечивости при этом почему-то не возникает.

Таков, скажем, Городничий. Судя по одним деталям, это человек жестокий: таскает купцов за бороды, морит под арестом жаждой и т. п. Но если судить по другим деталям, он не злопамятен, иногда готов помочь. Вместе с тем никакого диссонанса между этими, казалось бы, трудно совместимыми свойствами незаметно.

Ход действия выявляет нечто подобное и в других характерах: наличие как будто бы совершенно разных качеств не нарушает их однородности. Такая особенность сообщает им несколько загадочную динамичность: неразделимое и по видимому безболезненное смешение добра и зла оборачивается в каждом из действующих лиц своеобразной одержимостью¹. Подобная одержимость обнаружена у каждого своя, но все они сближены способностью почти мгновенно достигать предельного напряжения и яростным или ликующим напором изливаться в слово, в действие, в эмоциональное потрясение, захватывающее окружающих. Такую энергию излучают прежде всего Бобчинский и Добчинский: они не просто возвещают о появлении ревизора, но и буквально создают его. Желание первыми встретить ревизора и первыми всем поведать о нем обретает едва ли не магическую силу. Им нужен ревизор, и Хлестаков этим ревизором немедленно становится, пока еще только для них.

¹ Об этом см.: К о с т е л я н е ц Б. Еще раз о «Ревизоре». С. 212.

Но вслед за тем страстный порыв двух сплетников неудержимо передается другим действующим лицам. В сущности, своеобразным медиумом этой растущей силы становится Городничий: его не столько убеждают (никаких убедительных аргументов в рассказе Бобчинского и Добчинского нет), сколько побеждают ошеломляющей произвольностью умозаключения, «заклинательными» повторами («Он, он, ей-богу, он...»), бурной эмоциональной экспрессией и «всей стремительной массой пустословия» (В. А. Гофман). И вот уже в словах и действиях Городничего проступают все черты одержимости, включая самоослепление и потерю чувства реального. Сам того не замечая, Городничий «вводит» Хлестакова в роль ревизора, а прочие чиновники, так же невольно и упоенно, помогают ему в этом.

«Темы для разговоров ему дают выведывающие», — пишет Гоголь о Хлестакове, комментируя его поведение в сцене лганья. «Они сами как бы кладут ему в рот и создают разговор» (IV, 117). Собеседники жаждут увидеть воочию, здесь, перед собою, грозное начальство, вельможу, светского человека, воплощение высшей власти и высшей культуры. Сила этой коллективной жажды разжигает собственные амбиции и собственную энергию Хлестакова: в итоге он невольно представляет себя таким, каким им нужно его видеть. И тогда в действие включаются неисчерпаемые ресурсы хлестаковщины, начинают действовать силы «миражной жизни» (Ап. Григорьев), главным источником которой предстает Петербург.

Но силы эти, как мы уже могли заметить, мгновенно объединяются с встречной (и родственной им) устремленностью провинциального мира. Акт всеобщего совместного творчества создает новую и уже не воображаемую реальность, в которой «елистратишка» становится ревизором и сановником, а все остальные следуют за ним в едином порыве.

Затем обнаруживается ошибка, становится ясно, что за ревизора приняли «сосульку, тряпку», проезжего «вертопраха». Кажется, все вот-вот возвратится «на круги своя». Но поток метаморфоз набрал уже такую силу, что просто не может остановиться. В призрачном мареве «миражной жизни» вырисовывается возможность подлинного чуда. В финале, как гром, звучит сообщение о приезде из Петербурга (опять оттуда же) настоящего ревизора, ужас охватывает присутствующих, и действие завершается «всеобщим окаменением» в «немой сцене».

* * *

Известно, что всеобщее «окаменение» имело в поэтике Гоголя вполне определенное, устойчивое значение. Оно выражало состояние особого потрясения, вызванного событием таинственным и непостижимым¹. Аналогичную реакцию вызывает сообщение о настоящем ревизоре; в этот момент все указывает на появление смысловой перспективы, выводящей куда-то за пределы того, что изображалось.

¹ Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 74.

Начнем с появления Жандарма, которого сам Гоголь позднее (в пьесе «Развязка „Ревизора“») сравнивал то с палачом, то с вестником рока (IV, 127—128). Замечательно, что ни в одном из вариантов «Ревизора» Жандарм не попадает в список действующих лиц. Тем самым обозначен его особый «статус»: зрителю сразу же дано понять, что это — фигура не реальная в том эмпирическом смысле, в каком реальны все остальные. А в самой финальной сцене Жандарм предстает как образ явно условный и своим появлением сигнализирующий о переходе к иным — символическим по своей сути — формам и смыслам¹. Явно символические очертания приобретает завершающая комедию «немая сцена», которая, по указаниям Гоголя, должна без всякого психологического или бытового оправдания длиться несколько минут².

Истинно символической многозначно-

¹ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. С. 146. В работе И. Л. Вишневской показана полная невозможность конкретно объяснить появление Жандарма в предполагаемых эмпирических обстоятельствах.

² Гоголь определял длительность немой сцены по-разному: от полутора до двух-трех минут. Интересно свидетельство В. И. Немировича-Данченко: «...Насколько мне известно, не было случая, чтоб она длилась более 52 секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен был давать занавес, чем он руководствуется, то он ответил: «Я даю занавес, когда если бы еще секунда — и мое сердце разорвалось бы» (Немирович-Данченко В. И. Тайна сценического обаяния Гоголя// Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953. С. 600).

стью наделен общий смысл финала (недаром его толковали и сегодня толкуют по-разному). Можно довериться комментарию, предложенному Гоголем в «Театральном разезде...», и сделать вывод, что финал «Ревизора» призван напомнить власти об ее идеальном долге — быть защитницей справедливости и беспощадно карать зло. Можно прислушаться к другому, позднему, автокомментарию того же Гоголя, вложенному в пьесу «Развязка „Ревизора“». Тогда мы придем к мысли о том, что настоящий ревизор, способный всех людей повергнуть в ужас, это «наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя». Ревизор-совесть, напоминает Гоголь, пробуждается в человеке перед лицом неотвратимо надвигающейся смерти «и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад». Можно обратить внимание также на то, что высокая миссия государственной власти и беспощадный суд совести неизменно отождествляются в идеальных представлениях Гоголя «с законом и судом божьим»¹. Можно, наконец, заметить ассоциативные переклички, сближающие финальную сцену «Ревизора» с представлениями о Страшном суде (переклички эти мелькают и в той же «Развязке „Ревизора“», и в переписке Гоголя конца 1840-х годов). Все подобные

¹ Купреянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н. В. Гоголя «Ревизор». С. 10.

истолкования по существу не противоречат друг другу, объединяясь в идее необходимости и неизбежности возмездия за несправедную жизнь. Финал и воплощает в символической форме грозное вмешательство некоей высшей силы, призванное возвестить о таком возмездии, а вместе с тем — о справедливости, об иной правде, которая может и должна восторжествовать в человеческой жизни.

Но каким бы ни был смысл громоподобного известия о настоящем ревизоре, не менее важна реакция людей, слышащих это сообщение и пораженных им. Они явно ввергнуты этим сообщением в какое-то новое душевное состояние, прежде им неизвестное. В нем есть еще следы их обычных переживаний, но есть уже и ужас, и тревога, и некое потрясение. И главное — есть общность коллективного переживания, на мгновение объединившего этих обычно разобщенных или какой-то лишь корыстной заботой связываемых людей. Словом, налицо все признаки утопии, принявшей очертания сокрушительной и обновляющей катастрофы.

Такова новая форма, в которую облачается теперь мифологический пафос, столь существенный для гоголевских повестей о Петербурге. Апокалипсический смысл неожиданно, но вполне органично входит в художественное исследование «корневых» пластов российской действительности, как бы завершая дерзкое перенесение на новый материал творческих приемов и принципов, найденных в работе над петербургской те-

мой. Принципы и приемы эти оказались пригодными для постижения косной «статики» провинциального быта, как будто бы вообще не затронутой историческими преобразованиями и развитием духовной культуры. В глубине застойной, незыблемо инертной и однообразной жизни общественного большинства обнаружилась та же возможность всеизменяющего катаклизма. Только открытие этой возможности теперь несло в себе несомненный проблеск надежды и столь же несомненное побуждение к спасительной активности.

* * *

Новые перспективы были связаны не только с провинциальным материалом, но и с особой природой комедийной формы, которую использовал Гоголь. Комедийное действие издревле проникнуто духом изменений и преобразований. Комедийные ситуации и персонажи беспрестанно трансформируются, пока эта цепь переходов и перевоплощений не выводит к развязке, так или иначе «перевертывающей» исходное положение вещей. У Гоголя жанровый потенциал используется «по максимуму»: поток комедийных метаморфоз приводит к повороту, отмеченному признаками катастрофы, прозрения и катарсиса.

Понятие «катарсиса» в данном случае так же правомерно, как понятие «прозрение» и «катастрофа». Художественный эффект, очень близкий к древнему акту очищения смехом, несомненно предполагается автором «Ревизора».

Почти на всем протяжении действия Гоголь последовательно осуществляет принцип «четвертой стены», отделяющей сцену от зрительного зала. Правда, комедии предшествовал эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» (IV, 4), адресованный непосредственно читателю или зрителю и как бы предлагающий ему увидеть в комедийных персонажах собственное отражение. Но в дальнейшем читатель или зритель получал возможность при желании об этом забыть: персонажи жили в своем, отделенном от зрителя мире, а он извне понимал комический смысл их суеты, им самим недоступный, и смеялся над ними и судил их, находясь в положении высшей инстанции. И вдруг звучала реплика Городничего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!» (IV, 94), обращенная не только к персонажам, но и к зрительному залу. Граница между сценой и зрительным залом в этот момент как бы исчезала, зритель оказывался возвращенным к эпиграфу о зеркале, и все изображаемое окончательно получало самое прямое к нему отношение.

Собственно, в этот момент лишь обнажалось то, что присутствовало в действии подспудно. Развитие действия, по замыслу Гоголя, должно было привести зрителя или читателя к сознанию личной ответственности за господство неправды в русской общественной жизни. Зритель должен был узнать в осмеиваемых им людишках самого себя, понять взаимную зависимость людей друг от друга — в добре и зле. А тем самым — осудить себя, посмеяться над собою,

ужаснуться самому себе и таким образом освободиться от «скверны». «Посмеемся великодушно над мерзостью собственной... Гордо... скажем: „Да, над собою смеемся, потому что слышим благородную русскую нашу породу, потому что слышим приказанье высшее быть лучшими других“» (IV, 132). Нарушение принципа «четвертой стены» становится кульминацией этого процесса. «Немая сцена» своей «зеркальностью» возобновляет эффект, созданный репликой Городничего. «Вся аудитория так же застывает в немом лицемерии, как и действующие лица на сцене»¹. Максимальное напряжение драматизма передается в зал и получает разрешение в зрительном зале. Наступает момент, когда зритель должен пережить обновляющее потрясение, очищаясь от всего, что обнаружил, осмеял и осудил.

* * *

Те же самые тенденции отчетливо выступают в первом томе «Мертвых душ». И здесь петербургская тема вторгается в изображение застойно-косного провинциального быта: в «Повести о капитане Копейкине» перед читателем возникает целостный образ Петербурга, и образ этот так же, как в гоголевских повестях о столице, пронизан подспудным мифологическим смыслом. В косноязычном рассказе почтмейстера несколько раз мелькают ассоциации,

¹ Немирович-Данченко В. И. Тайна сценического обаяния Гоголя. С. 600.

сближающие Петербург с библейским Вавилоном, погрязшим в грехах и обреченным на гибель¹. Темы идолопоклонства, забвения заповедей, грядущего возмездия звучат с нарастающей определенностью и вполне уместны в рассказанной истории. Ведь повествует она о том, как преступное равнодушие столицы превратило защитника родины в атамана разбойничьей шайки (намечается еще одна вариация на тему эпилога «Шинели»). Библейские и апокалипсические мотивы здесь тоже оправданы сказовым характером повествования, его близостью к массовому сознанию, к анекдоту и легенде (а через них к фольклорным первоосновам культуры)². И так же, как в петербургских повестях, способствуют мифологизации обыденного.

Но осуществляется мифологизация здесь совсем по-иному и вместе с тем не так, как в «Ревизоре». Петербург более резко, чем в комедии, отделен от провинциального мира: в повести о Копейкине взгляд рассказчика-провинциала сразу же создает ощущение отчужденности столичной жизни и столичных людей от всей остальной России. К тому же в истории Копейкина более резко, чем в петербургских повестях, акцентируется космополитический колорит столичного бытия, присутствие в нем духа

¹ См. об этом: Смирнова Е. А. О многозначности «Мертвых душ» // Контекст — 1982. М., 1983. С. 188.

² См.: Смирнова Е. А. Национальное прошлое и современность в «Мертвых душах» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1979. № 2. С. 87.

западной цивилизации. Показательно и то, что тема Петербурга не получает в сюжете первого тома динамической, активизирующей роли. Чичиков, которому эта роль принадлежит, с петербургским миром никак не связан, а вместе со своей всей и вся будоражащей активностью выходит из глубины того же провинциального быта, которому сопричастны остальные персонажи.

Поэтому перенос на провинциальный материал творческого метода, сформированного петербургской темой, в «Мертвых душах» не смягчен и не опосредован ничем. Может быть, оттого он здесь и более заметен, чем в «Ревизоре».

Мифологические мотивы развиваются в подтексте поэмы широко и разветвленно, явно совмещая, как и в петербургских повестях, несколько неоднородных традиций. Многообразны, скажем, ассоциации, сближающие воссозданный здесь мир с мифологическими представлениями о царстве мертвых. Современные исследователи усматривают в ряде эпизодов первого тома намеренную их соотнесенность с образами дантовского «Ада» (ощущение таких аналогий и в самом деле возникало в сознании читателей гоголевской поры)¹. Не менее заметны ассоциации, намечающие параллель между описанием визита Чичикова к Манилову и картинами мифического Аида, возникавшими перед героями поэм Гомера или Вергилия. Ассоциации эти появляются у Гоголя, как помним, не впервые. Они ед-

¹ Смирнова Е. А. О многосмысленности «Мертвых душ». С. 176—182.

ва ли не прямо перекочевали сюда из описания Коломны во второй части «Портрета». Сама фигура Манилова и окружающая ее образная атмосфера выдержаны в той же сумеречно-пепельно-серой гамме тусклых тонов и создают то же ощущение странной эфемерности изображаемого.

Есть и другое направление образных сближений, уподобляющих замкнутые усадьбы «царству теней»: оно создается предпринимательской поездкой Чичикова. Читатели и критика давно уловили в ней сходство с путешествиями мифологических героев, пересекающих границу «того» и «этого» миров. Но традиционные мотивы Гоголь разрабатывает по-новому, придавая чичиковской афере тончайшую двусмысленность. Словесная игра и композиционные переходы так размывают границы формулы «мертвые души», что границы эти временами просто неуловимы. Во время визита к Собакевичу Чичиков, например, говорит о «несуществующих» душах, которые хотел бы купить. И тут же, взглянув на хозяина, видит перед собою тело, в котором, «казалось... совсем не было души» (VI, 101). Несколько поворотов подобной игры словами (да и самими предметами повествования) — и читатель лишается отчетливого представления о том, какие именно «души» скупает Чичиков — умерших крестьян, еще продолжавших значиться в «ревизских сказках» как живые, или «несуществующие», то есть «мертвые» души самих помещиков.

Многозначность и подвижность мотива «мертвой души» придает такую же много-

значность и подвижность ситуации купли-продажи. В этой атмосфере сделка, которую вновь и вновь заключает Чичиков, приобретает inferнальный оттенок, намекающий на возможность ее соотнесения с мифологической темой продажи души дьяволу. Так прорисовывается несколько иной вариант темы, притаившейся в образном подтексте «Портрета». Этот новый вариант также имеет мощную опору в традиции (прежде всего в апокрифических легендах о том, как дьявол плутовским образом скупает души мертвых)¹ и также пересекается с темами пришествия Антихриста и «антихристова царства».

Параллель Чичиков — Антихрист опосредована другой, промежуточной параллелью Чичиков — Наполеон, причем обе аналогии возникают в атмосфере всеобщего умопомрачения, вызванного фантастическими слухами. Но, как это обычно бывает у Гоголя, подобная «амортизация» скорее защищает мифологическую аллюзию, способную смутить сознание «светского человека» (часто употребляя это выражение, Гоголь имел в виду человека, поглощенного «здешними» интересами и заботами). Возможность уподобления Чичикова Антихристу подкреплена многими сюжетными мотивами и деталями характеристики героя. В этот ряд легко включаются и неопределенность облика Чичикова², и его обворажи-

¹ См., например.: Смоленский этнографический сборник. СПб., 1894. Ч. 1. С. 240—241.

² См.: Белый А. Мастерство Гоголя. С. 88.

вающее воздействие на окружающих, и страсти ко всему иноземному (еще со времени «Вечеров на хуторе близ Диканьки» эта черта приоткрывала в гоголевских персонажах нечто сатанинское), и творимые им ложные чудеса, вроде мнимого «воскрешения» уже умерших, но все-таки покупаемых и якобы даже переселяемых крестьян. Все эти приметы, пародийно сниженные автором «Мертвых душ», ассоциировались именно с представлением об Антихристе.

В отличие от первой редакции «Портрета» возможность прямого отождествления героя с потусторонней силой здесь исключена. Но сопричастность Чичикова проникающим в «наш» мир демоническим стихиям обозначена даже той атмосферой слухов, которая, казалось бы, должна лишь смягчать ощущение прорывов inferнального. В девятой главе комические преувеличения, скапливаясь и взаимодействуя, разрушают рамки правдоподобия. Возникает гротескно-символический образ хаоса, безумия, ослепления, охвативших целое общество. Опять появляется атмосфера наваждения, едва ли не в равной мере напоминающая об ослепляющем людей тумане «Ревизора» и об искрошенном мире, который превратил в бессмысленный калейдоскоп «какой-то демон» из «Невского проспекта». «Вихрь недоразумений» (выражение Гоголя) подхватывает и увлекает все. Рушатся причинные и логические связи; догадки, предположения, выдумки, сплетни, одна другой невероятнее, спутываются в один сплошной клубок. Люди растерянно блуж-

дают в тумане невнятицы, сталкиваются, спорят, не понимая друг друга, застывая в тупом недоумении: «Всякий, как баран, остановился, выпучив глаза. Мертвые души, губернаторская дочка и Чичиков сбились и смешались в головах их необыкновенно...» (VI, 189).

Атмосфера фантастического все более сгущается. Появляются полупрозрачные фигуры, возникшие словно бы из небытия: «показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда» (VI, 190). А из-за их спин, подобно «дивному ростовщику» в «Портрете», «заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленной рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было» (VI, 190).

И все это прорезывается намеком на возможность катастрофы, когда в «город со всем вихрем сплетен» внезапно заглядывает смерть. «Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: «Ах, боже мой!», послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело» (VI, 210). Не случайно сразу вслед за тем авторская мысль стремительно переходит от чиновников, запутавшихся в тенетах бабьей сплетни, ко всему человечеству, точно так же бесконечно сбивающемуся с пути, «тогда как перед ним... открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги» (VI, 210). И здесь же заходит речь о «небесном огне», которым исчерчена «всемирная летопись человечества»,

о том, что «кричит в ней каждая буква, что отсюда устремлен пронзительный перст на него же, на него, на текущее поколение...» (VI, 211). Грозное предсказание грядущего возмездия звучит, как видим, еще резче и определеннее, чем в петербургских повестях.

И так же, как в петербургских повестях (но более заметно и мощно), воцарившийся хаос бурлит противоположными, по обычной мерке даже взаимоисключающими, возможностями. В гротескном мареве слухов о Чичикове догадки о его скрытой сути образуют сочетание парадоксальное и таинственное: Чичиков — фальшивомонетчик, Чичиков — разоблачитель-ревизор, Чичиков — беглый уголовник, Чичиков — благородный разбойник, Чичиков — капитан Копейкин, герой войны с Наполеоном, Чичиков — сам Наполеон Бонапарт, враг и возможный погубитель России. Даже всесокрушающей как будто бы возможности заподозрить в герое-приобретателе «беса» или Антихриста противостоит иная аллюзия, намекающая на возможность сблизить Павла Чичикова с апостолом Павлом. Такая возможность комически обозначена разговором двух дам о ночном визите Чичикова к Коробочке. В ответ на слова хозяйки о требуемых «душах» «...они мертвые» Чичиков якобы кричит: «...они не мертвые. Это мое... дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые... не мертвые» (VI, 183). Читатель-современник мог почувствовать в этих словах пародийно сниженное напоминание о некоторых мо-

тивах из 1-го Послания к Коринфянам (гл. XV: ст. 1—54), где развернута мысль о воскрешении мертвых, обращенная апостолом к маловерам и утверждающая конечное уничтожение смерти вообще. В закрутившемся сознании губернских сплетниц эта высокая тема смешивается с другими, но в сюжете «Мертвых душ» параллели между историей Чичикова и житием Павла, многие века выступавшим как идеальная модель «кризисной» судьбы человека (превращение грешника в праведника и учителя веры), имеет немало опорных точек¹.

И все эти взаимоисключающие версии вызваны к жизни обликом, поведением и воздействием на окружающих одного и того же героя, чей образ в этой ситуации явно перерастает рамки характера. Образ Чичикова все более определенно приближается к тому, чтобы предстать символическим олицетворением жизни «всего человечества в массе»². И в первую очередь — олицетворением общественной и духовной жизни сред-

¹ См. об этом: Гольденберг А. Х. «Житие» Павла Чичикова и агиографическая традиция // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX вв. Горький, 1981. С. 111—118.

² В черновых заметках к первому тому «Мертвых душ» Гоголь писал: «Весь город со всем вихрем сплетен — преобразование бездельности жизни всего человечества в массе» (VI, 693). И задается вопросами: «Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?» (там же). Загадка Чичикова и фантастические сплетни о нем как раз и создают возможность «преобразования» пошлой обыденности в глубинную истину пророчеств о судьбе «бездельного» мира.

него русского человека. Соответственно — весь таящийся в глубине образа хаос противоположных возможностей все более предстает выражением подспудной сущности этой жизни, ее «глубоким субстанциональным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым»¹. И поэтому не таким уж ошеломляющим оказывается лирический взлет авторской мысли в финале первого тома, когда из «страшной, потрясающей тины мелочей, опутавших нашу жизнь» (VI, 134) внезапно вырывается «птица-тройка», на глазах превращаясь в зримый символ Руси, и она мчится, по авторскому слову, «вся вдохновенная богом», а читатель, подобно наивному герою одного из рассказов В. Шукшина, может воскликнуть, что в символической этой тройке «Чичиков сидит».

Наивному читателю можно было бы указать на целый ряд смысловых переходов (от брочки Чичикова и его переживаний к переживаниям русского вообще, далее уже к вполне абстрактной «птице-тройке» и только после этого, наконец, к Руси, несущейся по дороге истории «что бойкая, необгонимая тройка»). Каждый из переходов поднимает нас на все более высокую степень обобщения и иносказания, мало-помалу отвлекая от героя, который послужил исходной точкой размышлений автора. Но по существу наивный читатель все-таки

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 431.

прав, потому что финальный взлет авторского вдохновения начинается ощущением причастности Чичикова к миру «русских чувств» («Чичиков... любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды? ...его ли душе не любить ее?» — VI, 246). Да и само это ощущение подготовлено предшествующим движением повествования, открывающим в характере центрального героя то «глубокое субстанциональное начало», которое действительно предстает в первом томе «Мертвых душ» «доселе еще таинственным... и неуловимым».

* * *

«Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся — пошлость и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы», — предостерегал Гоголь читателя (VIII, 295). За предостережением следовало предупреждение о «других томах», которые наконец-то принесут долгожданный ответ на читательские вопросы. Но все это прозвучало лишь в 1847 году со страниц «Выбранных мест из переписки с друзьями», а в первом томе «Мертвых душ» (он был опубликован весной 1842-го) читатель сталкивался с необходимостью отыскать «субстанциональную» тайну русской жизни в той косной массе будничной пошлости, которая составляет, казалось бы, всю изображаемую реальность общественного быта и общественных нравов.

Автор, со своей стороны, стремился помочь читателю в этих поисках. Они обре-

тали опоры в авторских лирических отступлениях, которые по мере приближения к финалу становятся более частыми и напряженными. В последней, одиннадцатой, главе первого тома с нарастающей силой звучит лирический монолог автора, обращенный к Руси («Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...»). И вот уже рождается и крепнет предчувствие близкого откровения: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? 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!..» (VI, 221).

Откровение приближается, и не оно ли становится осязаемой реальностью в финальном монологе о Руси-тройке? Ведь монолог этот наполнен живым ощущением колоссальной энергии национального духа, а она (это тоже ощущается) несет в себе возможность небывалых перемен и рождает напряженнейший порыв к запредельному (вот как разрастается намек, брошенный в концовке «Записок сумасшедшего!»). Оба лирических отступления преемственно связаны, их ударные моменты явственно рифмуются: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня пол-

ные ожидания очи?.. у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» — «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа» (VI, 221, 247). Но прямой переход от пророческих предчувствий к тревожно-ликующему откровению почему-то невозможен. Мистическое прозрение («сверкающая, чудная, незнакомая земле даль») в концовке первого из двух отступлений неожиданно обрывается. «Держи, держи, дурак!» — это кричит Чичиков забывшемуся Селифану, но в движении повествования этот окрик словно возвращает занесшуюся авторскую мысль к «холодной, раздробленной, повседневной» действительности.

А. А. Потебня, одним из первых оценивший этот молниеносный переход, находил его гениальным — «по той резкости, с которой выставлена противоположность вдохновенной мечты и отрезвляющей яви»¹. Однако вслед за тем движение к сокровенной сути национального бытия начинается как бы заново, только теперь «высокое лирическое движение» не стремится воспарить над земной скудостью в лучезарных видениях, а поднимает и как бы в себе несет грубую материю житейской прозы: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шап-

¹ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 372.

ку на уши, тесней и уютней прижмемся в углу! ...Кони мчатся... как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уже сквозь сон слышатся и «Не белы снеги», и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши в углу соседа...» (IV, 221—222).

В этом движении позднее вновь появляются пророческие интонации и снова намечается возможность взлета к откровению: «...может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа... Подымутся русские движения... и увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов...» (VI, 223). И снова автор одергивает себя: «...к чему и зачем говорить о том, что впереди? Неприлично автору, будучи давно уже мужем... забываться подобно юноше!..» (VI, 223). Автор как будто опасается того, что пророчество обернется чем-то подобным грезе замечтавшегося юнца, парящего воображением над пошлой действительностью: «Чего нет и что не грезится голове его? он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла побудничному щеголять перед ним жизнь» (VI, 131). Пошлость и есть подлинная материя жизни, какова она есть, — такова мысль Гоголя. Поэтому все идеальные порывы, теряющие связь с этой материей,

уводящие прочь от нее, сомнительны в его глазах.

И только в приближении к концу одиннадцатой главы, в знаменитом авторском монологе о «страстях», пророчество, открывающее читателю высший смысл изображаемого, уже не обрывается и обретает, в сущности, вполне уверенный характер: «...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 колена перед мудростью небес?..» (VI, 242). Это — предположение, но оно звучит здесь с торжественностью поучения или приговора: автор явно убежден, что пророчество теперь обеспечено прочной связью с действительной жизнью и опирается на основания, действительно в ней найденные. Каковы же эти основания? Что предстало автору и читателю в промежутке, который отделяет пророчества, обрываемые напоминаниями о реальности, от пророчества, по-видимому, в реальности укорененного? Этот промежуток почти целиком заполнен биографией Чичикова.

* * *

В предыстории героя действует принцип, почти одновременно использованный Гоголем в «Шинели» (работа над первым томом «Мертвых душ» завершалась в 1840—1841 годах, «Шинель» закончена весной 1841-го). Ряд анекдотических эпизодов насыщается житейными мотивами и красками,

получая, таким образом, парадоксально-двойственный смысл. Цель Чичикова как будто вполне заурядна — обеспечить себе довольство, достаток и комфорт, а потом все это передать детям. Но такое стремление почему-то приобретает напряженность страсти, и страсть эта с полным основанием названа непостижимой. И в самом деле, устремляясь к зауряднейшей меркантильной цели, Чичиков проявляет свойства подвижника, мученика, чудотворца. Свойства эти выступают в комическом преломлении, но это лишь усиливает их поражающую исключительность: «И точно, самоотвержение, терпенье и ограничение нужд показал он неслыханное... Казалось, не было сил человеческих пробиться к такому человеку, но Чичиков попробовал... Честность и неподкупность его были неодолимы, почти неестественны...» и т. п. (VI, 228, 229, 235). Герой хочет того же, чего все желают, но почему-то должен достигать желаемого ценой героических усилий, отшельнической самодисциплины и невиданных жертв. У Чичикова есть как будто бы все необходимое для достижения этой обыкновеннейшей цели, но почему-то она, такая чуть ли не для всех доступная, именно ему одному никак не дается.

И это еще не последняя странность. В стремлении к таинственно недостижимой для него пошлой цели Чичиков терпит катастрофу за катастрофой. Любой из них «достаточно было если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека» (VI, 238), но даже все они вместе взятые бес-

сильны угасить живущую в Чичикове «непостижимую» страсть.

Ощувив всю меру ее таинственности, читатель не может не откликнуться на завершающий «биографию» авторский монолог: «...есть страсти, которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рожденья его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаниями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им: все равно, в мрачном ли образе или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него...» (VI, 242).

После этого путь авторской мысли к финалу прост и прям. Со спокойной уверенностью в своем праве автор использует древнюю форму притчи, входившей некогда в поучения пророков (идет рассказ о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче). Автор без обиняков объясняет читателю, что Чичиков сидит в каждом человеке. Автор предупреждает о том, что ему с его героем предстоит еще долгий и, главное, совместный духовный путь. Вслед за тем кружение чичиковской брички по захолустным трактам и проселкам как раз и может мгновенно превратиться в «космически стремительный лет»¹ Руси-трой-

¹ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 300.

ки. Такое превращение оказывается естественным и даже неизбежным: опять, как в петербургских повестях, но с еще большей, теперь уже эпической мощью, открывается беспредельная глубина обыденного, а в ней — дикое смешение исполинских сил, стихий и возможностей.

В глубине приобретательской страсти Чичикова, представшей воплощением пошлости современного мира¹, Гоголю видится нераздельное и потому взрывное сочетание «божеского» и «дьявольского» начал, потенциалов мировой катастрофы и мировой гармонии. Страсть эта рисуется столь же загадочной, сколь и двойственной, и такой же представляется в первом томе судьба России, мысль о которой вырастает из глубинной перспективы подтекста, объединившего остросоциальные и апокалипсические смыслы. Русь то ли погубит мир, то ли спасет его (а может быть, приведет к спасению через катастрофу — «не оживет, аще не умрет») — различные варианты едва ли не одинаково вероятны и пока еще не видно оснований предпочесть один из них, разрешить роковую дилемму. «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа» (VI, 247).

Не случайно в отправной точке финального взлета оказывается именно фигура Чичикова. Еще В. Ф. Переверзев признал образ приобретателя соединением множества черт, рассеянных по отдельности в дру-

¹ «Все оказалось в нем, что нужно для этого мира...» (VI, 230).

гих персонажах¹. Сама чичиковская страсть предстает одним из тех «задоров», которыми одержимы «странные» (выражение Гоголя) герои «Мертвых душ», и вместе с тем наиболее сильным и глубоким выражением их общей сущности. «Задоры» Плюшкина и Ноздрева, Собакевича и Коробочки, усадебных «небокоптителей» и городских дельцов, беглых крестьян, скитающихся по Руси, и развлекающихся дорожным происшествием домоседов удивительно многообразны, но в главном они сходны между собой. Каждый из них алогичен (зачем Плюшкин собирает ржавые гвозди и битые черепки? зачем Ноздрев врет так, что ему невозможно поверить?). И каждый амбивалентен — подобен мании, то есть безумию, и в то же время выражает собою некую безмерность — «русский безудерж», по слову Достоевского. Оттого-то каждая из этих одержимостей чревата неожиданностями и полна тайн. К персонажам первого тома «Мертвых душ» легко применить слова, сказанные о героях Достоевского: перед нами люди, от которых «можно всего ожидать, всего опасаться и на все надеяться»².

Ощущение неограниченных возможностей (и между прочим возможности чуда) — главный смысловой итог, воплотившийся

¹ Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. М., 1914. С. 312.

² Слова Франсуа Мориака. Русский перевод цитируется по кн.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 157. Ср.: Мориак Ф. Не покоряться ночи... М., 1986. С. 321.

в символическом финале первого тома. Итог этот становится основанием грандиозной утопии, задуманной как истинное завершение «Мертвых душ». В «полетной» символике монолога о Руси-тройке, в подготовившем этот монолог размахистом движении авторской мысли, неудержимо рвущейся вперед, в таинственности представших читателю разнообразных характеров коренится замысел будущих сюжетных метаморфоз — нравственного обновления Чичикова и других «существователей» из первого тома. А за отдельными человеческими судьбами вырисовывается идея всеобъемлющего национального возрождения. Перспектива обновляющего людей и страну социального чуда парадоксально объединяет в себе мотивы гибели и спасения — одно оказывается условием другого («не оживет, аще не умрет»).

Здесь действует логика чудесного, победоносно преодолевающая несовместимость любых противоположностей. Но вдохновляемый ею порыв воображения обретает опору в исторической реальности. В «Мертвых душах» — чем дальше, тем заметнее — звучат напоминания о 1812 годе, когда, по убеждению Гоголя, именно близость национальной катастрофы привела к небывалому подъему и небывалому единству нации. Современное состояние страны представляется автору поэмы очень близким к этой катастрофически-спасительной — гибельной и мобилизующей — ситуации («Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю...» — VII, 126). Так проясняется в конечном ито-

ге та некогда еще смутная — странная, иррациональная, невероятная — истина о России, первоначальные очертания которой приоткрылись в художественном мире петербургских повестей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как видим, Петербург, именно в 1830-е годы закрепивший за собой некогда данное ему наименование «окна в Европу»¹, для Гоголя оказался окном в Россию. Выходец из далеких южных краев, где жизнь еще сохраняла непосредственную связь с патриархальным укладом, с простодушным «детством» человечества, он впервые заглянул здесь в бездну противоречий, созданных прогрессом и угрожающих гибелью современному миру. Гоголь не воспринял увиденное в Петербурге как некую частичную истину, действительную лишь для определенного круга явлений (например, для проявившихся резче всего именно здесь тенденций буржуазного развития). Все, что он открыл и нашел, работая над петербургской темой, было использовано для художественного постижения всех остальных сфер русской жизни. Можно сказать, что метод петербургских повестей проложил пути, ведущие к постижению ее целостности, ее скрытой сущности.

¹ Пушкин, превративший эту формулу в одно из «крылатых выражений» русского языка, возводил ее к письму итальянского писателя Альгаротти, посетившего Россию в 1739 году.

Масштаб обобщений, вырвавшихся из художественного исследования имперской столицы, все более укрупнялся и в конечном счете стал определять характеристику всего «петербургского периода» русской истории в его прошлом, настоящем и будущем. Речь пошла уже не просто о современности, но обо всем времени приобщения России к европейской цивилизации, о конечных последствиях этого приобщения, о его значении для судеб России и мира.

Гоголь одним из первых увидел в «петербургском периоде» — не просто испытание, но кризис, потрясающий самые основы национального бытия, чреватый возможностью катастрофы¹. Но тот же Гоголь уловил в близости грозного катаклизма возрождающую и преобразующую силу. С годами он все больше укреплялся в мысли о том, что именно катастрофические потрясения приведут Россию к обновлению, спасительному, быть может, для всего обреченного на гибель европейского мира. «...И непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила по-

¹ Похвалы Петру и его делу, звучащие в XXXI главе книги «Выбранные места из переписки с друзьями», вряд ли следует воспринимать как вполне искренние. Они выдержаны в духе официально узаконенного тогда культа Петра и, по-видимому, служат своеобразной данью традиции, не мешая ощущению катастрофичности переживаемого Россией «потрясения основ». Ощущение это явно преобладает в «Выбранных местах» над всеми другими представлениями о «ходе вещей».

всюду. Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!» (VIII, 416). Только в России «еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасению» (VIII, 344). И причина — «в страхах и ужасах России», в их пробуждающем воздействии на человека: «Где носятся так очевидно призраки, там недаром носятся; где будят, там разбудят» (VIII, 416).

Убеждение в плодотворности потрясений, пережитых Россией и предстоящих ей, дает Гоголю право пророчествовать об идеале гармонического жизнеустройства, черты которого вырисовываются в его сознании все определеннее. Основу этого идеала составляет неразрывная связь понятий — «русское чувство», «братство» и «поприще». С ними у Гоголя связано представление о неисчерпаемых возможностях и ресурсах духовного обновления, скрытых в самой природе русского человека. За этими понятиями — представление о способности русского человека установить «братство по душе» со всеми людьми на земле. Наконец, в них воплотилась надежда на возможность достигнуть социальной справедливости нравственным исправлением людей. «...Есть, наконец, у нас отвага, никому не сродная, и если предстанет нам всем какое-нибудь дело, решительно невозможное ни для какого другого народа, хотя бы даже, 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 дома свои и земные достатки, так рванется у нас все сбрасывать с себя позорящее и пятнающее

нас, ни одна душа не отстанет от другой... брат повиснет на груди у брата, и вся Россия — один человек» (VIII, 417).

Решающую роль в этом процессе Гоголь отводил искусству. Только искусство, считал он, может приблизить к истине современного человека, ослепленного иллюзиями, на которых держится его повседневная жизнь. Такое убеждение оформляется в сознании Гоголя на протяжении ряда лет — от середины 30-х до начала 40-х годов. И мало-помалу оно перерастает в своеобразную эстетическую утопию — в мысль и мечту о реальной жизнетворческой роли искусства, о его прямом воздействии на общество. Искусство все более явственно представляется Гоголю духовной силой, способной поддержать и отчасти заместить религию в ее традиционной идеальной функции — спасения мира. Это представление наиболее полно воплотилось в трехчастном замысле «Мертвых душ», предполагавшем осязаемое (и вовлекающее читателя) воссоздание всеобщего нравственного и социального возрождения русской нации. Изображение тут должно было прямо перейти в действительное изменение общественной жизни: Гоголь, судя по всему, вполне серьезно помышлял о том, что само чтение его поэмы может обернуться реальным преобразованием читателей, что утопические картины задуманного им третьего тома станут прологом к «светлому воскресению» России.

Предпосылки этой идеи формировались в петербургских повестях, и складывались они в очевидной связи с тем кризисным мироощу-

щением, которым эти повести были проникнуты. Именно здесь отчетливо прозвучал призыв не доверять фактической реальности современного общественного бытия — всему, что доступно прямому восприятию, наблюдению и воспроизведению. Принцип воспроизведения фактической данности отвергали и романтики, западные и русские, но для них этот принцип был прежде всего эстетической нелепостью: ведь он сводил на нет творческие возможности искусства. У Гоголя же полемическое отношение к идее «подражания природе» получает острейший нравственный, социальный и метафизический смысл. «Портрет», по-видимому, призван был убедить читателя в том, что воссоздание жизненной реальности, какой она является нашему взору («рабское, буквальное подражание натуре»), способно отдать искусство во власть дьявольского наваждения или, иными словами, во власть зла. По мысли Гоголя, это значило бы подчинить искусство «ужасной действительности» и тем самым усилить царящее в ней зло, потому что, получив эстетическое воплощение, зло обрело бы духовную мощь и бессмертие.

Именно таков был легко читаемый подтекст рассказа о портрете ростовщика, которого на беду себе и людям запечатлел на полотне отец художника Б. А звучавший вслед за тем монолог старого живописца вносил в повесть мысль о творчестве как о силе, способной преодолеть мировое зло, причем обосновывалась эта мысль возможностью одухотворения реальности, проводимой в искусстве «сквозь чистилище души». Почва для

появления такой мысли, по сути дела, была подготовлена: в предшествующих второй редакции «Портрета» петербургских повестях уже сформировался метод изображения, пересоздающий изображаемую действительность ради приближения к ее скрытой сущности, то есть к истине, к освобождению от ослепляющих иллюзий (и, значит, в перспективе — от власти зла).

Новый метод еще не получил и не мог получить в петербургских повестях непосредственно жизнетворческой направленности. Но само ощущение скрытого в нем «страшного могущества» побуждало к поискам цели. И довольно скоро у Гоголя появилась творческая программа, заключающая в себе задачу не только потрясти, но и преобразить читателя. А такая программа неминуемо должна была разрастись в утопию, принявшую в конце концов масштаб поистине вселенский: «Другие дела наступают для поэзии. Как во времена младенчества народов служила она к тому, чтобы вызывать на битву народы, возбуждая в них браннолюбивый дух, так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву человека — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии наши, но за нашу душу, которую сам небесный творец наш считает перлом своих созданий» (VIII, 408).

Путь Гоголя от «Арабесок» к «Мертвым душам» (ко всей эпической полноте трехчастного замысла поэмы) многим напоминает пушкинский путь, ведущий от «Медного всадника» к «Капитанской дочке». Ведь автор петербургских повестей тоже движет-

ся от неразрешимых вопросов к всеразрешающему идеалу. И движение это тоже направлено от петербургской темы вширь, на просторы «почвенной», провинциальной России.

Сближение двух путей, конечно, не устраняет их различия. Недаром на протяжении нескольких десятков лет Пушкин и Гоголь считались родоначальниками едва ли не антагонистических направлений в русской литературе. Резкость этого противопоставления с течением времени все уменьшалась, но даже сегодня мы не можем признать его совсем безосновательным. Само движение Гоголя к идеалу оказалось другим. Пушкин, понимавший воспитующее и закаляющее воздействие «судьбы ударов», Пушкин, знавший упоение у «бездны мрачной на краю», тем не менее никогда не считал самоотрицание и катастрофы необходимым условием обновления или спасения человека и мира. Гоголь же одним из первых стал утверждать в русском сознании эту связь.

Идеал, который выдвигает Гоголь в 1840-е годы, тоже существенно отличается от пушкинского. Пушкин отправлялся от ценностей европейского гуманизма (от идеалов античности, Ренессанса, Просвещения), стремясь расширить их содержание до подлинно всеобъемлющей полноты. Пушкинская мечта о превращении человечности в высший закон общества и государства объединила важнейшие устремления европейской культуры и увенчала процесс, начатый в эпоху Петра появлением России на общеевропейской исторической арене.

Гоголевское представление об идеальной культуре и идеальном общественном устройстве, напротив, тяготеет к традициям допетровской Руси. Автор «Выбранных мест из переписки с друзьями» сразу же ставит под сомнение аксиоматичную для европейцев нового времени ценность материального прогресса, личной свободы, ума, счастья, здоровья и даже самого физического бытия человека (главы «Завещание», «Значение болезней», «Карамзин», «Страхи и ужасы России» и др.). Отсюда выводится противопоставленная принципам новой европейской цивилизации аскетическая жизненная программа для каждой отдельной личности — нечто вроде «иночества в миру». «Монастырь ваш — Россия! Облеките же себя умственно ризой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней» (VIII, 301). Бросаются в глаза средневековые (близкие к социальным доктринам Московского царства) черты гоголевской утопии, возникающей на страницах «Выбранных мест...», — патриархально-иерархическое строение общества, мистическая концепция верховной власти, религиозное обоснование всякой гражданской и даже хозяйственной деятельности. Сам характер воздействия идеала на читательское сознание у обоих писателей различен. «Лелеющая душу гуманность» Пушкина неотделима от умной снисходительности, от непринудительности предлагаемого читателю движения к истине. Гоголь 40-х годов, напротив, не мыслил нравственное спасение человека без его добровольного насилия над собой («царство

нудится», — любил он повторять), и в такой же мере — без мощного духовного давления извне. Эта идея как раз и породила своеобразную манеру «Выбранных мест...», сочетавшую публичное авторское покаяние с пророческим поучением — авторитарным, попрекающим, беспощадно суровым. Иного идеала, иной проповеди, по-видимому, и не предполагало мироощущение, пронизанное непосредственным чувством хаоса и раскрывшейся бездны.

Можно заметить, наконец, еще одно существенное расхождение. Пушкин далек от захвативших Гоголя идей о реально-жизнотворческом назначении искусства: для него очевидна способность поэзии возвышать и облагораживать человеческие души, но он никогда не доводил эту мысль до предписания искусству прямых вторжений в реальную жизнь. Свойственное Пушкину отношение к действительности, так же как и органически присущее ему представление о самоценности искусства («цель поэзии — поэзия»), равно предполагали невозможность смешения обоих начал. Самая устремленность искусства к идеалу («цель художества есть идеал, а не нравоучение» — XII, 70) связывалась в сознании поэта с той свободой, которую дает поэзии ее всегдашняя отделенность от материального бытия людей.

Различия между пушкинским и гоголевским началами нашей классической культуры закономерны и устойчивы. Они еще не раз напомнят о себе и за пределами XIX века. И не раз еще они послужат материалом для спора о тайнах русской истории, о судьбе

России. Но сквозь все такие различия в конце концов проступает то общее в исканиях обоих писателей, что составляет единое достояние всей русской классики. Речь идет прежде всего о духовной отваге, побуждающей устремляться навстречу неразрешимым для текущей эпохи вопросам, которые порождает жизнь. Они волнуют и привлекают именно своей неразрешимостью, то есть тем, что они требуют выхода за грань существующих мировоззренческих возможностей. Влекомое такими вопросами искусство бесстрашно погружается в их глубину, чтобы, достигнув предела и перейдя его, начать восхождение к идеалу, лежащему за горизонтами существующего, доступного, известного.

Для этого «запредельного» движения важна была энергия творческой мысли и воли двух русских гениев. Но не менее существенной оказалась энергия темы, точнее, энергия самого освоенного литературой жизненного явления. Динамику и громадное напряжение творческих поисков создавал сам Петербург, столкнувший сознание русских писателей с «проклятыми» вопросами мирового развития, заставивший русскую художественную мысль работать с небывалой остротой и углубленностью. Здесь таились предпосылки многих будущих ее открытий и многих будущих ее триумфов. Но в их разнообразии не померкло особое значение пяти гоголевских повестей о Петербурге, характеристике которых и была посвящена эта небольшая книга.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1953.

Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1934.

Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: История и современность (К 175-летию со дня рождения). М.: Сов. Россия, 1985.

Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.

Гиппиус В. Гоголь. Л.: Мысль, 1924.

Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1959.

Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л.: Сов. писатель, 1985.

Манн Ю. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978.

Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М.: Просвещение, 1978.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Невероятное в очевидном	10
От анекдота к мифу	38
«Невыносимое знание о самом себе...»	72
Два Петербурга — два откровения	103
Окно в Россию	159
Заключение	197
Краткий список литературы	207

*Владимир Маркович
Маркович*

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ

Редакторы А. Рулёва, Т. Мельникова
Художественный редактор В. Лужин
Технический редактор М. Шафрова
Корректор А. Борисенкова
ИБ № 5256

Сдано в набор 06.06.88. Подписано в печать 23.01.89.
М-30038. Формат 70×90¹/₃₂. Бумага кн.-журн. офсетная.
Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Усл. печ.
л. 7,59. Усл. кр.-отт. 7,88. Уч.-изд. л. 7,51. Тираж 50 000 экз.
Изд. № ЛІХ-157. Заказ 2226. Цена 50 к. Ордена Трудового
Красного Знамени издательство «Художественная литера-
тура», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Д-186,
Невский пр., 28.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полигра-
фический комбинат Государственного комитета СССР по пе-
чати. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

3 руб.



Автор книги исследует пять повестей Н. В. Гоголя, посвященных петербургской теме, вводя читателя в глубь изучаемого текста, вовлекая его в самый процесс анализа, побуждая вдумываться в тонкости построения и смысла гоголевских повестей. Выясняются особенности гоголевской фантастики, своеобразие повествования и принципов изображения человека в петербургских повестях, обнаруживается связь их проблематики и поэтики с «петербургским мифом», сыгравшим важную роль в развитии русской культуры, раскрывается сущность представлений Гоголя о современном ему состоянии мира, о судьбе человечества, о будущем России.