

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

В трех томах

Том 2

Под редакцией О. В. Евдокимовой

*Учебное пособие
для студентов учреждений
высшего профессионального образования*



Москва
Издательский центр «Академия»
2012

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.2(Рос-Рус)1я73
И907

Авторы:

Е. И. Анненкова (раздел VIII; раздел IX, главы 12, 15); *Ю. В. Балакшина* (раздел XI; раздел XV); *Т. В. Дячук* (раздел XIV); *Д. Я. Калугин* (раздел IX, глава 13); *М. Д. Кузьмина* (раздел X); *Е. И. Лысенкова* (раздел XVII); *Л. Е. Ляпина* (раздел XVI, главы 16, 17); *Н. С. Мовнина* (раздел XII); *Е. В. Петровская* (раздел IX, глава 14); *Ю. М. Прозоров* (раздел XIII), *С. О. Шведова* (раздел VIII)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства *О. В. Сливницкая*;
доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна *К. Д. Гордович*

История русской литературы XIX века : учеб. пособие для И907 студ. учреждений высш. проф. образования: в 3 т. Т. 2 / *Е. И. Анненкова, Ю. В. Балакшина, Т. В. Дячук* и др.; под ред. *О. В. Евдокимовой*. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 448 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-6961-6 (т. 2)

ISBN 978-5-7695-6929-6

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 050100 — Педагогическое образование (профили «русский язык», «литература», квалификация «бакалавр»).

В пособии характеризуются закономерности историко-литературного процесса XIX в. История русской литературы представлена как история идей и одновременно как область исторической поэтики.

Второй том пособия посвящен русской литературе 1830 — 1880-х гг., включает в себя главы о творчестве Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского и ряд обобщающих разделов. Содержит контрольные вопросы и задания, списки литературы по каждой из тем.

Для студентов учреждений высшего профессионального образования.

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.2(Рос-Рус)1я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

© Коллектив авторов, 2012
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2012
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2012

ISBN 978-5-7695-6961-6 (т. 2)
ISBN 978-5-7695-6929-6

Николай Васильевич Гоголь

- 1809.20.03 (01.04).** Родился в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии. Происходил из семьи помещиков среднего достатка. Отец — Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский, мать — Мария Ивановна Косяровская.
- 1818 — 1819.** Учится в Полтавском уездном училище.
- 1821 — 1828.** Учится в Гимназии высших наук в Нежине. Пробует себя в различных литературных жанрах.
- 1828, декабрь.** Переезд в Петербург.
- 1829.** Публикует без подписи стихотворение «Италия» («Сын Отечества и Северный Архив», № 12) и «идиллию в картинах» «Ганц Кюхельгартен» под псевдонимом В. Алов (отдельное издание с пометой «писано в 1827»).
- 1830.** Печатает ряд художественных произведений и статей.
- 1831.** Первая публикация за подписью «Н. Гоголь» — отрывок «Женщина» («Литературная газета», 1831, № 4).
- 1831 — 1832.** Выход отдельным изданием «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в двух частях.
- 1831, апрель.** Учитель истории Патриотического женского института в чине титулярного советника.
- 1834, июль.** Адъюнкт-профессор по кафедре всеобщей истории при Санкт-Петербургском университете.
- 1835.** Выходят в свет сборники «Арабески» и «Миргород». Начинает работу над «Мертвыми душами».
- 1836, апрель.** Премьера «Ревизора», выход в свет отдельного издания комедии.
- 1836, июнь.** Отъезд за границу. В общей сложности Гоголь проводит в европейских странах 12 лет, отдавая предпочтение Италии.
- 1839, сентябрь — 1840, май.** Гоголь в России. Чтения глав первого тома «Мертвых душ».

- 1841, октябрь — 1842, май.** Второй раз приезжает в Россию. Готовит к печати первый том «Мертвых душ». Первый том выходит из печати.
- 1842.** Выходят в свет 1 — 2 тома «Сочинений» Гоголя.
- 1843.** Выходят в свет 3 — 4 тома «Сочинений» Гоголя.
- 1845, май.** Сжигает начальную редакцию второго тома «Мертвых душ».
- 1847, январь.** «Выбранные места из переписки с друзьями».
- 1848, январь — апрель.** Совершает путешествие на Святую землю.
- 1848, апрель.** Окончательно возвращается в Россию. Гоголь на Украине, затем в Петербурге и Москве.
- 1849.** Читает друзьям главы второго тома «Мертвых душ».
- 1850, июнь.** Посещает Оптину пустынь.
- 1850, июль — 1851, май.** Живет у родных в Васильевке, в Одессе.
- 1851, июнь.** Возвращается в Москву. Вновь в июне и сентябре посещает Оптину пустынь.
- 1852, ночь с 11 на 12 февраля.** Сжигает рукопись второго тома «Мертвых душ».
- 1852.21.02 (04.03).** Смерть Гоголя.

Творчество Гоголя открывает новый этап в движении русской литературы — этап, который уже в сознании современников был означен его именем. Всего через несколько лет после литературного дебюта Гоголя В. Г. Белинский провозгласил 26-летнего писателя «главою литературы, главою поэтов»¹; через несколько лет после его смерти «властитель дум» другой эпохи — Н. Г. Чернышевский — своими «Очерками гоголевского периода русской литературы» закрепил связь имени писателя с литературным процессом его времени.

Несмотря на это, отношениям Гоголя с его современностью были присущи драматизм и сложность. В русской литературе первой половины XIX в. не было произведений, которые стали бы предметом столь острой литературной полемики, как «Мертвые души» и «Выбранные места из переписки с друзьями». Ничья литературная репутация и писательская личность не вызывали столь полярных, пристрастных и эмоциональных оценок современников, как гоголевские. Как в эстетическом, так и в духовном отношении поиски Гоголя были связаны с тенденциями современной ему жизни и литературы, но отнюдь не исчерпывались ими. По справедливому замечанию А. В. Михайлова, «Гоголь и соотносится со своей непосредственной хронологической эпохой и одновременно совсем не вписывается в нее»². Это касается и гоголевских отношений с литературной традицией (предшествующей и последующей), которые не укладываются в прямолинейную схему наследования/отталкивания.

Уже первые ученические опыты Гоголя, при всей их незрелости, свидетельствуют об этом. В последний год обучения в Нежинской

гимназии (1828) пишется «идиллия в картинах» *«Ганц Кюхельгартен»*. Подзаголовок и предисловие³ указывают на принципиальную фрагментарность произведения, в котором, помимо черт идиллии, обнаруживаются стилистические приметы наиболее разработанных в романтической поэзии лирических и лиро-эпических жанров: элегии разных типов, баллады, «думы», песни и романтической поэмы, по законам которой строится конфликт и которая выступает в качестве объединяющего все другие жанровые элементы начала. Стилистическая, стиховая и ритмическая разнородность в «Ганце» создается пусть не очень умело, но последовательно. Однако «автор коллекционирует топику европейской поэзии»⁴ отнюдь не ради формального эксперимента со стихом⁵. Каждая из таких традиций, выходящая как знак определенного мироотношения, тяготеет к одному из ценностных полюсов изображаемого — гармонично завершеному, патриархально-наивному, земному миру идиллии или к сфере романтически напряженного сознания, погруженного в умозрачный мир мечты. В основу сюжетной схемы положен традиционный для романтической поэмы мотив бегства и духовного странничества главного героя, покидающего хорошо знакомый «малый» мир идиллии ради «большого» мира, воплощающего в себе, как представляется Ганцу, еще непознанный им идеал прекрасного и возвышенно-значительного. (В качестве идеальных топосов предстают классическая Эллада, Восток и Италия — если верно предположение исследователей о генетической связи одноименного стихотворения с поэмой.) Странствие открывает иллюзорность идеала героя, его несоответствие современному миру, несвободному и лишенному цельности — «расквадраченному на мили». Однако идиллический топос в трактовке Гоголя также обнаруживает свою хрупкость, неустойчивость: его обитатели (пастор, возлюбленная Ганца Луиза) отнюдь не закрыты для волнений «внешней» жизни. Они способны испытывать раскаяние, тоску, смятение — душевные состояния, противоречащие эмоциональному спектру, характерному для классической идиллии. Столь же контрастна по отношению к жанровому строю идиллии балладная фантастика, введенная в «ночные видения» Луизы.

Поэтому возвращение Ганца не может завершиться безусловной гармонией: отказ от мечты в пользу «земной красоты» и полноты жизни вызывает «негу чувств», но — одновременно — и грусть, даже невыразимую тоску, ощущение исчерпанности пути. Линию героя поддерживает (но не дублирует полностью) поэтическая биография автора, утверждающего конечную цельность и всеобъемлемость бытия, обретаемые через искусство⁶.

Таким образом, «Ганц Кюхельгартен» не лишен парадоксальности (как и позднейшие гоголевские творения): поэма воспринималась как архаически-неуклюжая и одновременно находилась в русле назревших литературных тенденций⁷. Осознав ее как неудачу, Гоголь никогда больше не возвращался к стихотворной форме, однако имен-

но здесь, в переплетении черт разных поэтических жанров, нашли выражение некоторые константные для гоголевского художественного мира темы и мотивы — пути, духовного поиска, раздробленности современного мира, естественного человека и др.

На рубеже 1820 — 1830-х гг., в первые годы своего пребывания в Петербурге Гоголь разрабатывает еще ряд замыслов, не нашедших итогового воплощения, но интересных для понимания направленности его творческого развития. С одной стороны, обнаруживается тяготение к исторической теме: идет работа над романом «Гетьман» об эпохе борьбы Украины за независимость от Польши. С другой — Гоголя привлекает бытовой материал, традиционный для низовой литературы: он пишет большую бытовую повесть «Страшный кабан», основанную на малороссийском материале. Историко-героическая тема передается с характерным для нее драматизмом и эпичностью, бытовая — в русле сниженной, комически-фольклорной стихии. Точки схождения этих столь разнородных жанрово-стилистических направлений Гоголю удалось найти в **циклах повестей**, принесших ему первую литературную известность — «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород».

К моменту создания *«Вечеров...»* (повести пишутся с конца 1829 по конец 1831 г.) украинская тема уже прозвучала в творчестве В. Т. Нарезного, А. Погорельского (псевдоним А. А. Перовского), О. М. Сомова и составила отдельное направление романтической беллетристики; обращение к ней воспринималось как обращение к духовным первоосновам славянской культуры. Идиллические представления об Украине складывались в русле общеромантической антитезы поэтически прекрасного прошлого и несовершенного настоящего. Все это обуславливало *установки на этнографизм и просветительскую дистанцированность* автора по отношению к изображаемому миру. У Гоголя эти установки становятся объектом иронической игры. Прежде всего, в качестве издателя повестей выступает Рудой Панько — персонаж, принадлежащий малороссийскому топосу, представляющий читателю его *изнутри*, как *свой* мир, в противоположность культурному пространству читателя. В предисловиях пасичника Диканька — как метонимическое обозначение Малороссии в целом — предстает в качестве некой Аркадии, где изобилие природных и кулинарных даров в полном соответствии с законами идиллии дополняется веселым и непосредственным нравом жителей. Но в описании этого патриархального идеала все время ощущаются ноты мягкой иронии автора (так, ею окрашены рассуждения пасичника о хуторянской «знати» и «аристократизме» дьяка Фомы Григорьевича, противопоставленных «вышнему лакейству» «великого света»), обнажающей условно-литературную природу антитезы патриархальное/цивилизованное. Столь же условны в своем этнографизме и словарики, прилагаемые к каждой из книжек «Вечеров...»: они содержат в себе, наряду с украинизмами, общеупотребительную лек-

сику (миска, пекло, хутор), русские диалектизмы (бублик, бондарь) и архаизмы (раздобар, фузея), но в то же время в них отсутствуют многие украинские слова, действительно непонятные русскому читателю. Не обеспечивая полностью потребностей перевода, они выступают скорее как *знак* языковых и ментальных различий диканьского и петербургского миров, которые и в пространственном отношении явлены в качестве двух полюсов мироздания, соединенных между собой столбовой дорогой «на Диканьку»⁸.

Усложнение перспективы изображения связано и с организацией повествовательной структуры цикла. Гоголь перестраивает характерное для прозы 1820—1830-х гг. соотношение категорий *автор* — *повествователи* — *повествуемый мир*. Традиционная для романтического цикла функция «обрамления» предполагает обнаружение некой дискуссионной проблемы (чаще всего речь идет об отношении к сверхъестественному), а предлагаемые повествователями истории выступают в качестве своеобразных аргументов в разворачивающемся споре (нередко в «обрамлении» повестей фиксируются реакции слушателей)⁹. У Гоголя дискуссия между повествователями сведена к нескольким травестийным эпизодам «противостояния» дьяка Фомы Григорьевича и панича Макара Назаровича; ни один из этих эпизодов в полной мере не способствует уяснению стержневой темы или проблемы цикла. Читатель движется к пониманию циклообразующих связей (т. е. к интерпретации целого) через *собственную интерпретацию* отдельных рассказанных историй, каждая из которых имеет свою сюжетную и смысловую завершенность. Благодаря этому проблематика цикла как единого целого обретает открытость, присущую классическому уровню художественности: в ней обнаруживаются разные грани, смысловые перспективы, возможности обновляющих прочтений.

Важно и то, что рассказчики в «Вечерах...» обладают разной степенью стилистической и личной выявленности: наряду с максимально индивидуализированным характером и речевой манерой Фомы Григорьевича (рассказчика «Вечера накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоты» и «Заколдованного места» — повестей, в которых доминирует установка на устный сказ) и панича Макара Назаровича (ему принадлежат более книжные по манере изложения «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь»), в повествовании участвуют рассказчики, чей «портрет» лишь намечен — вроде автора единственной записанной повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Степана Ивановича Курочки — или намеренно завуалирован, как в случае с загадочным рассказчиком «страшных историй» (по всей видимости, повествователем «Страшной мести»). Наконец, ничего не сообщается о рассказчике «Ночи перед Рождеством». Таким образом, Гоголь создает целую градацию рассказчиков, чей характер и речевая манера по-разному коррелируют с повествуемым миром каждой из историй. «Гоголю важно было создать впечатление множественности

рассказчиков...»¹⁰, рождающих коллективный, но при этом далекий от однолинейности образ Малороссии. Но дело не только в этом. Для сказа «Вечеров...» характерна *подвижность точек зрения, повествовательных позиций*. Поясним это примером из «Пропавшей грамоты». Дед рассказчика попадает в ночной лес: «Однако ж что-то подирало его по коже, когда вступил он в такую глухую ночь в лес. Хоть бы звездочка на небе. Темно и глухо, как в винном подвале; только слышно было, что далеко-далеко вверху, над головою, холодный ветер гулял по верхушкам дерев, и деревья, что охмелевшие козацкие головы, разгульно покачивались, шепоча листьями пьяную мольвь» (I, 186). Установка на устный сказ, созданная в начале фрагмента, оправдывает описание впечатлений от ночного леса с точки зрения персонажа. Однако заключительное сравнение явно выходит за границы видения и персонажа, и повествователя Фомы Григорьевича. Возникает ритмическая проза, ориентированная на стиль лирически приподнятого книжного повествования. Персонаж, оставаясь в пределах собственного миропонимания, становится причастен к процессу поэтического преобразования действительности. Таким образом, *гоголевский сказ не однороден с точки зрения принятой по отношению к изображаемому миру дистанции и самого характера изображения*. В нем переплавлены различные стилевые и жанровые начала: традиции лирической романтической прозы, балладные мотивы, элементы волшебной сказки, былички и бывальщины, народной легенды, барочного низового театра и др. Современный Гоголю критик расценил нарушение стилистического единства повествования как недостаток: «Довольно; мы видим, что вы самозванец-Пасичник; вы, сударь, Москва, да еще и горожанин! <...> Должно было рассказывать сказки или просто, как они хранятся в народном предании, или пересоздавать их смело, творчески, на что большой мастер старик В. Скотт»¹¹. «Вечера...» действительно не укладываются ни в одну из существовавших в романтической беллетристике тенденций: Гоголь не создает стилизации под фольклорное слово и в то же время не низводит его до уровня материала для художественной фантазии. Сложность найденного им подхода — в совмещении разнонаправленных черт: с одной стороны, используя элементы фольклорной поэтики, он воспроизводит черты мифопоэтической картины мира, присущей народному сознанию; с другой — через литературную традицию делает ее объектом эстетической и этической рефлексии.

Гоголь воссоздает особое, празднично-карнавальное, состояние мира и человека. Неслучайно в заглавиях двух повестей — «Ночь перед Рождеством» и «Вечер накануне Ивана Купала» — обозначены главные праздники зимнего и летнего солнцеворота. В «Майской ночи» устами героев воспроизводятся народные предания о пасхальной ночи, да и ярмарочное время («Сорочинская ярмарка») воспринимается как особый временной период, освобожденный от забот

повседневной жизни. Мир «Вечеров...» — это мир превращений, неожиданных метаморфоз, смешивающих реальное и фантастическое, человеческое и природное, живое и вещественное¹². По народным представлениям именно в такие моменты совершается выход за пределы привычных форм поведения, продиктованных традицией и религиозными нормами. Для человека становится многое возможно: воплотить заветные желания, воспользоваться помощью сверхъестественных персонажей, одолеть нечистую силу. Он наиболее свободен в выборе своего пути, поступков — но именно поэтому, не защищенный родовой и христианской этикой, и наиболее уязвим. Поэтому в основании сюжета большинства повестей «Вечеров...» лежит ситуация испытания/искушения человека со стороны нечистой силы. Отторгаясь от своей родовой общности (мотивы сиротства и отречения от родительской сферы — одни из центральных в цикле), герои оказываются один на один со сверхъестественным. В разных повестях цикла Гоголь воплощает различные возможности и последствия такой встречи.

«*Ночь перед Рождеством*» — самая светлая и оптимистичная повесть цикла. Мир этой повести пронизан безусловным доверием к хранительной справедливости высших сил. Поэтому и действиям нечистой силы как бы заранее положен предел: черту «последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей. Завтра же, с первыми колоколами к заутрене, побежит он без оглядки, поджавши хвост, в свою берлогу» (I, 202). Комический черт-неудачник, которому присущи все человеческие слабости, честно соблюдающий условия заключенного с Вакулой «контракта» и одуроченный последним, как бы изначально обречен на поражение и не представляет серьезной опасности. В этой повести образ нечистой силы подвергается опрощению и дедемонизации, свойственной карнавалному мироощущению¹³.

Главный герой повести наделен внутренней цельностью и ясностью духовных основ: вера Вакулы проста и безусловна, и даже минутная слабость — решение погубить душу — находит стойкое сопротивление в спонтанных реакциях героя (так, Вакула опрометью выбегает из хаты Пацюка, боясь набраться греха, наблюдая, как тот в пост ест скоромное). Поэтому в действиях этого героя личная инициатива и христианская этика в конечном счете примиряются; религиозная интуиция находит выражение в церковной живописи Вакулы.

Однако в финале повести равновесие миропорядка поставлено под сомнение. «Возникает неожиданная нота: страх перед нечистой силой. Какое для этого основание? — черт посрамлен и одурочен, обезврежен благочестивой кистью Вакулы, но когда мать подносила ребенка к картине, приговаривая, “от бачь, яка кака намалевана!”, то “дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери”»¹⁴. Гармония бытия и человека обнаруживает хруп-

кость и иллюзорность, неизвестные традиционной народной культурой. Отход от карнавалного мироощущения в еще большей мере становится очевидным в других повестях «Вечеров...»: трагической разобщенностью земного и небесного, общего и индивидуального, личного и родового чреват карнавалный мир вроде бы светлых, радостных «Сорочинской ярмарки» и «Майской ночи»¹⁵.

Литературные источники перерабатываются Гоголем также в сторону усложнения и драматизации развернутых коллизий. Так, в «*Вечере накануне Ивана Купала*» использованы балладные мотивы запретной любви, грехопадения, убийства ребенка и кровного родственника, наказания (Петро) и покаяния (Пидорки). В балладном мире Жуковского, с которым русский читатель в первую очередь соотносил эти мотивы, преступление страшно не только своим непосредственным итогом, но и тем, что оно нарушает этическое равновесие, царящее на метафизическом уровне, суровую, но непреложную гармонию высших законов бытия. В гоголевской повести сама эта высшая справедливость поставлена под сомнение: от «подарков» Басаврюка «отвязаться нельзя» (I, 140) — альтернативы не существует, человек уязвим изначально и бесповоротно (характерно, что и священник оказывается бессилем перед всевластием зла). Это не снимает вины с Петро, но придает его преступлению черты универсального трагизма.

Еще более сложно, противоречиво раскрывается диалектика добра и зла в «*Страшной мести*». Гоголь сопрягает мотивы, восходящие к различным источникам — «готической» и романтической литературе («трагедия судьбы»), эпико-героическому повествованию, народным легендам о «великом грешнике» и, наконец, к мифу. Благодаря наложению столь разных повествовательных планов колдун предстает в двойной перспективе изображения: исторической — как предатель, «турецкий игумен», враг православия; и метафизической — как персонификация греха всех поколений рода предателя-убийцы Петро. В рамках первой из них, данной в восприятии персонажей — Данилы, Катерины, — поведение колдуна, его склонность к «богопротивным умыслам» истолковываются как проявление злой воли колдуна. В рамках второй на первый план выходит иррациональность природы зла: колдун выступает как орудие и жертва свершающейся мести, санкционированной высшим судом. «Доведенная до полного своего выражения, эта логика справедливого (по мысли), но беспощадного возмездия не может быть принята»¹⁶. «Страшная месьть» — кульминационная повесть цикла, в ней трагические противоречия бытия, уже обозначенные в других повестях, обретают вселенский, даже метафизический масштаб.

Повесть «*Иван Федорович Шпонька и его тетушка*», следующая за «*Страшной месьтью*», была написана позже всех остальных повестей «Вечеров...» и по манере повествования кажется ближе к более поздним гоголевским произведениям. Однако определенная

логика включения ее в цикл есть. Хотя явный сверхэмпирический план в «Шпоньке» снят, поглощен бытом, зато быт и человек, погруженный в него, казалось бы, без остатка, приобретают черты необъяснимой странности. Так, например, о Василисе Кашпоровне сказано: «Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темно-коричневый <...> капот <...> и <...> шаль <...> тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты» (I, 293). Ускользает от завершающих определений и главный герой, в котором парадоксально сочетаются черты «небокопителя» и поэтической натуры, обладающей даром слияния с Универсумом. Таким образом, уже не мир в целом, как в других повестях, но физическая и душевная организация самого обыкновенного человека предстает здесь загадочной и таинственной, а самое обыденное в бытовом смысле событие — планируемая женитьба Ивана Федоровича на белокурой барышне — оказывается чреватое внутренним кризисом и распадением основ миропорядка (о чем свидетельствует фантазмагорический сон героя).

Однако завершает Гоголь каждую из книжек «Вечеров...» двумя повестями-анекдотами, в которых вновь доминирует комическое начало. Тем самым он и уравнивает контрастные в эмоциональном отношении планы восприятия цикла, и оттеняет один другим. Тесное взаимопроникновение комического и трагического характерно для гоголевского художественного видения; эта особенность получила дальнейшее развитие в более поздних произведениях — прежде всего в «Миргороде» и «Ревизоре».

1833 — 1834 годы стали для Гоголя переломными. Успех «Вечеров...» способствовал его вхождению в литературу, упрочил связи с пушкинским кругом писателей, но одновременно обострил вопрос о направлении дальнейшего развития. В это время Гоголь параллельно работает над целым рядом замыслов: статьями и повестями («Портрет», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего»), которые затем составят сборник «Арабески», историческими трудами, драматургическими произведениями (комедиями «Владимир третьей степени» и «Женитьба»¹⁷) и, наконец, повестями, написанными на малороссийском материале. Последние вошли в сборник «*Миргород*», преемственность которого по отношению к первому гоголевскому циклу была подчеркнута подзаголовком: «Повести, служащие продолжением “Вечеров на хуторе близ Диканьки”». Однако в сравнении с «Вечерами...» организация «Миргорода» как целого отличается еще большей сложностью: в этом цикле Гоголь окончательно уходит от традиции «вечерних» сборников с присущей им структурой и ориентацией на проблему чудесного (фантастика присутствует лишь в «Вии», однако она отличается от фантастики «Вечеров...»). Повести, составившие «Миргород», различны по своей тематике, жанрово-стилистической природе, манере повествования. Вместе с тем Гоголь не только объединяет их общим названием, но и дает общие эпигра-

фы, выстраивает определенную композиционную последовательность произведений: цикл делится на две части, в каждой из которых помещено по две повести. Поэтому вполне закономерно возникает вопрос о его внутреннем единстве. Еще Г. А. Гуковский писал, что «Миргород» — «это как бы единая книга, заключающая единую установку, книга, в которой каждая из четырех повестей соотнесена со всеми другими как часть общей художественной композиции, как своего рода глава общего построения»¹⁸. Одним из ключей к пониманию цикла как целого становится название, на первый взгляд несколько странное: ведь действие только одной — последней — повести происходит в Миргороде. В «Вечерах...», где действие также не замыкалось диканьским топосом, это несовпадение было призвано подчеркнуть глубину проблематики, далеко не сводимой к просветительскому этнографизму. Во втором гоголевском цикле обобщение — и во временном, и в пространственном планах — простирается гораздо шире, выводя его проблематику *за рамки малороссийской темы* (что стало еще более явным при создании второй редакции «Тараса Бульбы»). В сознании читателей актуализируется этимология ключевого слова — «Мир-город»: город как мир в разных его проявлениях, ипостасях. И мир этот, взятый не только в историческом, но даже в провинциально-бытовом измерении, оказывается сложен, подчас парадоксален, отмечен внутренними противоречиями. Он не сводим к простым формулам «азбучного» порядка, вроде добросовестной, но бесполезной «инвентарной описи» в первом из эпиграфов или бессодержательного частного свидетельства во втором. Многомерность жизни с ее диссонансами познается через конфликтное сопряжение разных жанрово-стилистических традиций, каждая из которых воплощает определенную модель реальности, формирует свой угол зрения на мир и человека в нем. Поэтому повествование «Миргорода» объединяет в себе контрастные, полярные ракурсы изображения. Например, в «Тарасе Бульбе» тон «объективного» рассказа, предполагающего временную приподнятость автора-историка над событиями «полудикого века», вступает в противоречие с лирическим тоном — поэтизацией Средних веков как идеального прошлого — и с героизацией повествуемого мира, присущей жанру эпопеи (черты которой также обнаруживаются в повести). Аналогичное наложение различных в ценностном отношении точек зрения, перспектив изображения ощущается и в других повестях цикла, что почувствовали еще первые читатели «Миргорода», с удивлением зафиксировавшие противоречивость собственных эстетических реакций на персонажей и ситуации гоголевских повестей. Так, Н. В. Станкевич писал о «*Старосветских помещиках*»: «Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческого в пустой, ничтожной жизни!»¹⁹. Читатель (особенно знакомый с романтической прозой) не может не почувствовать: предмет речи и способ повествования (то, *что* говорится о жизни героев и то, *как* об этом говорится) пред-

стают в этой повести в каком-то новом, с точки зрения литературной традиции, соотношении. Рассказывая о *человеческой жизни*, повесть вводит читателя в проблематику экзистенциального характера. Однако при этом жизнь персонажей как будто бы не выдерживает такого масштаба рассмотрения. Будучи, на первый взгляд, полностью замкнутой в ином, вещественном измерении, она характеризуется посредством *сниженных образов* физического существования — прежде всего *еды*. Последние втягивают в свою орбиту и образы духовных движений, также подвергающихся снижению, депозитизации²⁰. С другой стороны, одновременно со снижением в повести можно уловить и противоположную тенденцию — к поэтизации ряда образов, связанных со сферой вещественного: поющие двери, образы цветения и плодоношения как бы объединяют одушевленное и вещное, природное и человеческое. Поэтому соотношению духовного и вещественного в «Старосветских помещиках» может быть рассмотрено и в иной ценностной перспективе — в свете идиллического мировосприятия²¹, для которого характерно гармоничное единство индивидуума и окружающего мира, внешнего и внутреннего, физического и душевного. Описанные смысловые перспективы, очевидно, вступают в противоречие, но ни одна из них не подчиняет себе другую: «жрущая» (II, 21) дворян и вкушающие по всем правилам идиллического миропорядка гости Товстогузов олицетворяют собой разные полюса, разные возможности того способа существования, который связан для рассказчика с именем «старосветских людей». Подобно тому и другие образы, мотивы, ситуации повести обнаруживают двойственность смысла, за которой стоит сложность, противоречивость самой жизни. Так, «детский» мотив в характеристике Афанасия Ивановича²² свидетельствует равно и о душевной чистоте, непосредственности героя, и об ограниченности его умственного кругозора. Старосветская жизнь удерживает в человеке одно за счет другого, дает покой и равновесие, в известном смысле гармонию, но исключает возможность самосознания и потребность в духовном восхождении, столь значимые для Гоголя. Однако в том наивном, далеком от рефлексии пребывании в мире, которое свойственно героям, обнаруживается своя ценность: естественность проявлений, постоянство и глубина чувств²³, утраченные людьми, принадлежащими к миру цивилизации. Именно поэтому рассказчик испытывает потребность «иногда сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» (II, 13), неспособной к изменениям, а значит как бы лишенной исторического измерения. На самом деле ощущение незыблемости идиллического миропорядка оказывается мнимым, он уходит в небытие вместе с главными героями повести. При этом разрушительное воздействие социума (цивилизованного мира, откуда является наследник Товстогузов) лишь довершает разрушения, имеющие глубинно-онтологическую природу: на это трагически намекает эпизод с дикими лесными котами, прорывшими дыру под

амбаром и тем самым впервые нарушившими целостность границ старосветского мира. Рассказчику повести открывается трагизм жизни, в самых своих основах несвободной от страданий и дисгармонии.

В следующей повести цикла — «*Тарас Бульба*» — Гоголь подвергает рассмотрению миропонимание противоположного плана: не пре-бывание в жизни, а активно-волевое действие в ней определяет суть героического бытия запорожцев. В изображении казацкой вольницы Гоголем преодолевается своего рода ограниченность романтической исторической прозы, исходившей из противопоставления частного человека и истории. К героям «Тараса Бульбы» неприменимо понятие частной жизни. Человек здесь взят не как индивидуум, но как неотъемлемая часть сообщества, имеющего прежде всего духовные основания, как живое воплощение национальных обычаев и традиций. Не только главные герои повести, но все запорожцы живут в большом историческом времени, потому что героическое деяние не противопоставляет человека общему ходу истории, но осуществляет, реализует его. *Эпическое* (а не романное) начало выдвигается Гоголем на первый план вполне сознательно; во второй редакции повести, оконченной в 1842 г., автор еще более приглушил «интерес интриги» в построении любовной линии, трактуя образ Андрия также как героический²⁴.

Истоки своеобразной *героической утопии* Гоголя — в размышлениях писателя о духе средневековья, нашедших выражение в ряде его исторических сочинений (более всего — в статье «О средних веках», вошедшей в сборник «Арабески»). Гоголевские построения рождены в равной мере интересом историка к любимой эпохе и пафосом публициста. Гоголь настойчиво противопоставляет средневекового человека, подчиняющего всю свою жизнь религиозному чувству²⁵, современному человеку и обществу, раздробленному страстями и единоличными устремлениями. В «Тарасе Бульбе» изображаемому идеалу (как и антиидеалу) придаются *конкретно-исторические и национально-культурные черты*. Янкелю и другим торговцам, поглощенным стремлением к выгоде, противопоставлены в равной мере героичные персонажи польского и русского миров. Оба мира поэтизированы автором и в этом смысле уравнены эстетически, но не этически: польские рыцари служат себе, для «лыцарей»-запорожцев «нет уз святее товарищества», *идея слияния с общенациональным целым* воплощается здесь в своем максимальном выражении. Поэтому в изображении польского и русского миров действуют разные эстетические ориентиры: «...с западноевропейским, католическим (в данном случае польским) миром Гоголь, согласно принятой историко-философской типологии, связывает фазу романтического искусства и романтического мироощущения»²⁶, в то время как трактовка национального характера строится на основе образов древнерусской литературы и фольклора.

Таким образом, «Тарас Бульба», как и первая повесть цикла, имеет свой внутренний контрапункт — сочетание разнонаправленных смысловых линий, тенденций изображения. Черты реальной исторической действительности²⁷ в изображении «полудикого века», усиленные во второй редакции, оценка нравов прошлого повествователем²⁸ образуют контраст с идеализацией национального средневековья.

Вторая часть «Миргорода» открывается «*Вием*», не снискавшим высокой оценки у современников Гоголя. Примечательно, что такие разные в своих художественных предпочтениях критики, как Белинский и Шевырев, одинаково противопоставили яркость бытовых картин жизни бурсаков фантастическим эпизодам, казалось бы, повторяющим общие места в эстетике романтической повести²⁹, в том числе и гоголевских «Вечеров...». На самом деле именно в контексте предшествующей традиции фантастика «Вия» обнаруживает свое резкое своеобразие. Если в «Вечерах...» введение мотивов народной демонологии было мотивировано образами рассказчиков — носителей мифопоэтического сознания, то в «Вии» снятие дистанции между фантастическими событиями и авторским повествованием ничем не мотивировано: ни отсылкой к фольклорной модели мира (давно подмечено, что заглавный демонический персонаж повести — Вий — не имеет буквальных соответствий в народной демонологии), ни сколько-нибудь четко очерченным образом рассказчика. Создается парадоксальная ситуация: самые неправдоподобные и фантастические события представлены в этой повести как объективная данность, как часть той самой осязаемой, плотной по бытовой фактуре реальности, которой они в то же время противопоставлены стилистически. «Эффект потрясающей чистоты, резкости и силы»³⁰. Как и в «Вечерах...», центральным сюжетным мотивом повести становится ситуация испытания. Однако теперь Гоголем избирается герой, лишенный той укорененности в традиции, которая обеспечивает прочность положения в миропорядке, например, Вакуле или героям «Тараса Бульбы». Хома Брут, обыкновенный, средний человек, в какой-то мере причастен к традиционным формам культуры, но уже не сливается с ними до конца и не способен обрести в них защиту и помощь. Столкновение с непостижимой странностью, алогизмом жизни, соединяющей в едином целом абсолютную красоту и inferнальное начало (такова панночка), требует от Хомя индивидуальной инициативы, готовности отыскать собственные духовные ресурсы для преодоления возникшего внутреннего смятения, страха, потери ценностной ориентации. Двойственность проявлений жизни обнаруживает двойственность самого Хомя (на что намекает и сочетание «героической» фамилии с простонародной формой имени), способного испытать потрясение от встречи с красотой, но так и не обретшего внутренней опоры. Но и авторский взгляд на происходящее уже

далек от односторонности оценки подобной ситуации фольклорным сознанием. Трагический исход судьбы героя рождает разные трактовки. На изображении «посрамленной “Божьей святыни”» акцентирует внимание И. А. Есаулов³¹. Свобода познания бытийных тайн, открывшаяся Хоме и не встретившая внутренних запретов, влечет за собой «порчу» миропорядка в целом. С другой точки зрения, «ни трагическая гибель Хомы, ни иронический финал повести (разговор двух подвыпивших приятелей героя) не обесценивают те непостижимые для героя стремления и чувства, которые выбили его из колеи обыденно-пошлого существования. Происходит, скорее, обратное: обыденно-прозаический эпилог оттеняет значительность того, что раскрылось в рамках рассказанной истории.

Итог не лишен своеобразного оптимизма: под покровом повседневной пошлости обнаруживается духовный потенциал, который в дальнейшем послужит основанием для пророчеств и откровений»³².

Каждая из предложенных трактовок предполагает установление разных смысловых связей между «Виём» и последней повестью цикла. С одной стороны, всепоглощающая пошлость жизни в *«Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»* выглядит закономерным итогом той «порчи» миропорядка, к которой приводит угасание веры. С другой — именно потрясение от созерцания красоты толкает в конечном счете Хому Брута за пределы житейской ограниченности. Наличие, возможность обнаружения красоты становится своеобразным залогом потенциальной значительности жизни и человека в ней. Мир повести о двух Иванах — это мир, утративший не только этические, но и эстетические координаты. Неслучайно именно в последней повести цикла повторяются в травестийно сниженном, гротесковом виде наиболее романтически или героически возвышенные мотивы и образы других гоголевских повестей (и не только их)³³. Здесь уместно вспомнить и о том, что повесть об Иванах — единственная в цикле, где действие в полной мере локализовано в городской среде. И хотя события происходят в небольшом провинциальном городе, далеко от обеих столиц, в самих принципах его изображения появляется немало общего с изображением панорамы петербургской жизни, развернутой в так называемых петербургских повестях, три из которых создаются одновременно с «Миргородом».

Цикл, позже получивший название *«Петербургские повести»*, складывался в творчестве Гоголя постепенно, в течение 1835 — 1841 гг. Одновременно с «Миргородом» в 1835 г. увидел свет сборник Гоголя *«Арабески»*, в который вошли, кроме теоретических работ по истории и искусству («Скульптура, живопись и музыка», «О средних веках», «О преподавании всеобщей истории», «Об архитектуре нынешнего времени», «Шлецер, Миллер, Гердер», «Несколько слов о Пушкине» и др.), три повести: «Невский проспект»,

«Портрет» и «Записки сумасшедшего», положившие начало следующему гоголевскому циклу. Позднее в цикл «Петербургских повестей» были включены также повести «Нос» (впервые: «Современник», 1836) и «Шинель», опубликованная в третьем томе сочинений писателя, вышедшем в свет в 1842 г. Там же были помещены «Коляска» (впервые: «Современник», 1836) и «Рим», над которым Гоголь работал в 1838—1841 гг. Таким образом, можно вести речь, помимо «Арабесок», еще о двух циклах: о собственно петербургском и более обширном, не ограниченном географическими пределами, — в нем Петербург оказывался в контексте чуть ли не всемирном. Действие в «Коляске» разворачивалось в Малороссии, а «Рим» представлял Европу западную, в которой между Францией, Германией и Италией складывались свои, не вполне гармоничные отношения.

В «Арабесках» на первый план выходила история человеческого духа, его последовательное развитие, осуществлявшееся в единстве материальных, политических, религиозных, эстетических проявлений. По-своему узловым, центральным оказывался вопрос: «Как образовалось величественное, стройное здание веков новых?» (III, 14). В этом контексте петербургские сюжеты Гоголя являли собою именно Новое время, свидетельствуя о том, что осталось в прошлом «огромное строение» средних веков с его «резкими противоположностями», «пестротой», «странной яркостью», «владычеством одной мысли». Повести, включенные в «Арабески», усложняли картину развития искусства, представленную в статье «Скульптура, живопись и музыка». Скульптура, с ее «красотой и чувственностью», живопись, соединяющая «чувственное с духовным», музыка, отрывающая человека «от земли», взаимодополняли друг друга, скрадывая противоречивость эстетического развития. В литературных сюжетах произведение искусства и творческий труд становятся предметом анализа, обнаруживая, что «вдохновенной живописи» и даже музыке не все доступно и, следовательно, именно литературное слово призвано занять особое, ведущее место в современном мире.

Петербург Гоголя — и узнаваемый, и неожиданный. В нем много примет фактической достоверности, отдельные гоголевские зарисовки приближаются к документальным описаниям города, появившимся в то время. Однако автор, введя в текст характерные приметы обыденного существования героев, назвав их чины, занятия, места жительства, внезапно взрывает сложившийся порядок жизни, а заодно и законы фактического правдоподобия³⁴. Но в Петербургских повестях фантастика, вторгающаяся в описание упорядоченного, иерархически выдержанного мира Петербурга, принципиально отличается от той, к которой прибегал Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде». В новом цикле преобладает завуалированная (по определению Ю. В. Манна) фантастика, здесь нет ее носителя, фантастика уходит в стиль³⁵. Петербургское пространство и петербургских персонажей объединяет присущая им странность: «Не-

обыкновенно странное происшествие» (III, 49), «он был поражен необыкновенно странным видом» (III, 37), «но страннее всего происшествия, встречающиеся на Невском проспекте» (III, 45), «странная живость» (III, 88), «странный портрет» (III, 114), «странная судьба» (III, 122), «странные знаки» (III, 125)³⁶.

Вместе с тем фантастика в Петербургских повестях, как замечено О. Г. Дилакторской³⁷, выстраивается на фоне живых бытовых аллюзий; сквозь гоголевский текст проступает разнородный материал, его питавший: «Свод российских законов», текущая газетная и журнальная информация, мировая литература, вошедшая в сознание отечественного читателя. Герой повести «*Нос*» Ковалев — кавказский коллежский асессор, получивший свой чин за службу на Кавказе, что осуждало его от обязанности сдавать, в соответствии с новым российским законодательством, необходимые экзамены. В сознании Поприщина («*Записки сумасшедшего*») причудливо совмещается информация, позаимствованная им из публикаций, помещаемых на страницах «Северной пчелы», с впечатлениями, получаемыми на службе, с мечтами и амбициями, которые все более овладевают героем. Усиливающееся безумие Поприщина извлекает из запасов его памяти фразы, образы, вызывающие у читателя ассоциации с шекспировским Гамлетом («молчание...»), с социально-утопическими теориями, получившими распространение на Западе и в России. Это не означает, однако, что сам герой уподоблен трагическому герою Шекспира или Шарлю Фурье, озабоченному усовершенствованием человеческого общества.

В петербургском мире человек утрачивает цельность. На смену «чистой, стыдливой красоте древнего мира» (VIII, 13) и «энтузиазму средних веков» (VIII, 58) приходит «страшное раздробление» (VIII, 109) нового века, «странность» и «непостижимость» жизни. Гоголь аналитически исследует различные жизненные, социальные сферы: непритязательный быт петербургского художника Пискарева, обычное, чуть ли не примитивное сознание поручика Пирогова («Невский проспект»), нелепые амбиции коллежского асессора Ковалева, именующего себя майором («Нос»), ограниченность Поприщина («Записки сумасшедшего»), нищету быта и духа титулярного советника Башмачкина («Шинель»). Писатель исследует петербургский мир не в духовном его бытии, не в контексте развития «самосознающего духа», а в ежедневных, чаще всего материальных его проявлениях. Но оказывается, что этот мир, помеченный чертами комизма и нелепости, не менее внутренне сложен, противоречив и драматичен, чем мир собственно духовного бытия. Гротескно преувеличивая алогизм, фантастичность реальных ситуаций, автор выявляет духовную бедность жизни, но при этом обнаруживает и хранящийся в ее тайниках запас, или, во всяком случае, потребность более осмысленного существования. Задумывается над социальными законами жизни все более впадающий в безумие Поприщин. «Значительное лицо»

после распекания Башмачкина, пусть и недолго, но чувствует некий нравственный дискомфорт, усилившийся после того, как стало известно о смерти чиновника. Сам Башмачкин не предается рефлексии, но автор наделяет его словами, потрясшими молодого служащего: «Оставьте, зачем вы меня обижаете?» (III, 144). История коллежского асессора Ковалева, у которого сбежал нос, может показаться не более чем шуткой. Но загадка носа заставляет задуматься над тайной лица, тайной личности³⁸. Сюжет, начинающийся как анекдот, приобретает черты притчи. Комическая история о случайной, необъяснимой потере носа становится историей о телесном человеке, который обеспокоен лишь внешним изъяном и не задумывается об изъяне духовном, о неполноте, усечении своего внутреннего «я».

Петербург Гоголя — это «заколдованное место» (Н. П. Анциферов), «обманное пространство» (В. Ш. Кривонос), однако подобная сущность города не может быть объяснена лишь с помощью сказочно-мифологических и демонологических ассоциаций, которыми насыщен текст. «Фантасмогоричность, мнимость и призрачность», характеризующие происходящие в повестях события³⁹, — результат не внешнего воздействия, а бездумного пути самого человека и человечества в целом, легко поддающихся искушению, не выдерживающих испытаний, довольствующихся лишь внешними успехами.

«Петербургские повести», создаваемые (по сравнению с другими циклами) достаточно долго, вместили в себя авторские размышления о духовном призвании человека — размышления, усилившиеся от 1830-х к 1840-м гг. Созданная позже других «*Шинель*» породила множество интерпретаций⁴⁰. Методология формальной школы выявила в ней чередование «мимики смеха» и «мимики скорби» (Б. Н. Эйхенбаум). Социологическое прочтение текста акцентировало социальный статус героя: Башмачкин — титулярный советник, «маленький человек», вписывающийся в контекст иерархичного, чиновного Петербурга, который погубил его и «остался без Акакия Акакиевича». Повесть позволяет рассмотреть ее и сквозь призму религиозного сознания: в тексте ощутимы житийные ассоциации, в Башмачкине можно увидеть не столько униженность, сколько смирение, не столько косноязычие, сколько нежелание щеголять словом, и, напротив, способность найти «проникающие слова». Его страсть лишь к переписыванию, неспособность написать что-либо самому — в этом контексте — напоминает средневекового переписчика, которому свойственно сакральное отношение к тексту. Видение человека под христианским углом зрения, убежден писатель, раздвигает границы эстетического взгляда, и в человеке открывается то, чего он сам, до поры до времени, не замечает в себе.

В окончательном сложившийся цикл «Петербургских повестей» вошла также вторая редакция повести «*Портрет*». Создавая ее, Гоголь приглушает (по сравнению с первой) фантастическое начало, убирает из текста упоминание об Антихристе, сокращает опи-

сание губительного воздействия на людей таинственного портрета. В итоге произведение если и не выходит за пределы популярной в 1830-е гг. фантастической повести, то не сводится к поэтике повести романтической. На первом плане оказывается природа искусства, разнородные формы его взаимодействия с жизненной реальностью, проблема соотношения эстетического и духовного, вопрос о характере связи души художника и его творений. Соотнося судьбы различных художников, с разной степенью полноты представляя их читателю, каждого из них Гоголь проводит через некое испытание: богатством — Чарткова, властью творчества — создателя портрета, аскетизмом — художника, привезшего свою картину из Италии; способностью осмыслить непростой путь художника — сына автора портрета.

Непредсказуемость впечатления, производимого творением художника, возможность искусства пребывать вне этических и религиозных начал — эти вопросы предстали перед Гоголем как сложная проблема, актуализированная «нынешним временем». Он намечает один из возможных путей, способных уберечь искусство от эстетического аморализма, — автор портрета удаляется в монастырь, чтобы очистить свою душу и освободиться от власти творчества над собою: увидев ростовщика, он подумал, что с него можно было бы «написать дьявола», а когда таинственный ростовщик явился к нему с просьбой написать портрет, художник тотчас согласился, руководствуясь именно эстетическим чувством: «Если я хотя вполтину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они поблдеют перед ним» (III, 129). Но в итоге он становится религиозным живописцем, судьба же искусства светского по-прежнему остается открытой.

Третий том сочинений Гоголя, в который вошли «Петербургские повести», завершался повестью «*Рим*». В Италии искусство органично и свободно пребывает в составе самой жизни, не убегая от нее и не пытаясь ее преобразить. Но «вечный город», который так любил Гоголь, называя отчизной души, не знает тех порывов духа, которые ведомы раздробленному, меркантильному, призрачному Петербургу. В финале «Рима» князь останавливается в изумлении и восхищении перед панорамой города, не испытывая никакой потребности творить. Рим настоящий, вместивший в себя культуру разных веков, язычество и христианство, кажется, может обойтись без нового искусства. Петербург же являет то Новое время, которое, познав и «чувственное», и «духовное» прежних веков, ищет особую, новую форму их соединения.

Столь же протяженной во времени, как создание «Петербургских повестей», оказывается работа Гоголя над **драматическими произведениями**. Начав с «драматических сцен», написав к 1836 г. «Ревизора» и работая над «Женихами», которые в окончательной редакции получают название «Женитьба», Гоголь к 1842 г. завер-

шает «Игроков», «Театральный разъезд после представления новой комедии», но к драматургической форме обратится еще раз, создав в 1846 г. две редакции «Развязки “Ревизора”». Ряд гоголевских замыслов не получил законченного воплощения: к их числу относятся историческая драма «Альфред» (работа над ней велась в 1835 г.) и драма (согласно другому гоголевскому свидетельству — трагедия) из украинской истории (1838 — 1839 гг.). Драматические произведения Гоголя отличаются разнообразием проблематики, использованного в них бытового и исторического материала, жанра и стилистической манеры — от гротеска до возвышенной дидактики, от написанной в традициях натурализма «Лакейской» до такой «интеллектуальной», «теоретической» (Ю. Манн) пьесы, как «Театральный разъезд». И все же развитие Гоголя-драматурга было по-своему последовательным, подчинялось определенной логике.

В незавершенном *«Владимире 3-й степени»* (впоследствии послужившем основой для «драматических сцен» «Утро делового человека», «Тяжба», «Отрывок», «Лакейская») Гоголь попытался решить две важнейшие задачи: создания современных характеров и поиска оригинального «плана» (сюжета), свободного от условностей классической комедии и отражающего законы современной жизни. Во «Владимире» внимание драматурга было направлено на человеческие проявления, страсти, рожденные общественными взаимоотношениями: главный герой комедии мечтает получить орден св. Владимира 3-й степени, другие персонажи, одержимые духом вражды, зависти, корыстолюбия, ищут возможности помешать ему.

В *«Женитьбе»* соперничество персонажей разворачивается уже на домашней, интимной почве, хотя социальные требования и ожидания и здесь играют не последнюю роль. Таков практицизм «должностного человека» Яичницы или желание Анучкина, чтобы невеста «по-французскому умела говорить» (V, 22). Таков, наконец, страх попасть в «преконфузное» положение в случае отказа со стороны невесты. Однако ситуацией острого соперничества на почве современных общественных страстей новизна конфликта в обеих комедиях не исчерпывается. Уже здесь появился найденный Гоголем особый поворот в развитии действия: когда герою кажется, что желаемая цель близка, внезапно обнаруживается, что он удален от нее на недосягаемое расстояние. «Не герой пьесы управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку. <...> При этом дело не только в неожиданности результата, но и в том, что он является в ответ на какие-то целенаправленные действия персонажа»⁴¹. Ю. В. Манн назвал такой *тип интриги* в произведениях Гоголя *миражной*. Миражная интрига позволяла раскрыть иллюзорность целей и притязаний современного человека, обнажить пружины социальных и межличностных взаимоотношений, в которых, если воспользоваться формулой, прозвучавшей в «Невском проспекте», «все

обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (III, 45). Тем самым миражная интрига дезавуировала установки классической драмы Нового времени, поставившей в центр внимания личность, одушевляемую собственными запросами и потребностями и способную добиваться своих целей. В «Женитьбе» фиаско терпят все без исключения персонажи: отвергнутые женихи, посрамленная Кочкаревым сваха, покинутая Агафья Тихоновна, Подколесин, сбегающий от невесты именно в тот момент, когда он, казалось бы, окончательно утвердился в желании жениться, и, наконец, главный двигатель всей интриги — предприимчивый и энергичный Кочкарев. Есть и другая сторона проявления миражности жизни, поступков героев: далеко не все их устремления рационально взвешены, понятны им самим. Почему страх Подколесина перед женитьбой достигает апогея в момент, когда он начинает испытывать расположение к Агафье Тихоновне? Почему Кочкарев, считая, что сам он мог бы обойтись без жены (V, 14), так хлопочет о женитьбе своего приятеля? Безусловно, Подколесин испытывает страх перед решительным шагом, а Кочкарев, подобно Ноздреву, не лишен «страстишки нагадить ближнему» (VI, 71). Но все же только этими мотивами поведение гоголевских персонажей явно не исчерпывается. Их психология не лишена нюансов, внутренних противоречий, побуждающих зрителя вглядываться с интересом даже в самых обыкновенных людей, каковы гоголевские герои. (Эта двойственность, открывающая сложное в, казалось бы, предельно простом, присуща и другим персонажам Гоголя, не только драматургическим.)

«*Ревизор*» вобрал в себя все наиболее ценное, что было найдено в работе над предшествовавшими ему комедиями и стал первым поставленным на сцене драматическим произведением Гоголя⁴². Комедия была написана стремительно, за два месяца (во второй половине октября — начале декабря 1835 г.)⁴³; петербургская премьера состоялась в апреле, московская — в мае 1836 г. Появление произведения сопровождалось бурной полемикой, побудившей Гоголя «глубоко обдумать свои обязанности авторские» (XI, 46)⁴⁴, задуматься над вопросом: «что такое все написанное мною до сих пор?» (XI, 48). «Взрыв» писательской авторефлексии Гоголя был вызван также и осознанием того, что «Ревизор» открывал новый этап его творческой биографии. Он «ощущался Гоголем как воплощенное новое задание, новое творческое слово (в “Авторской исповеди” Гоголь так и делил свой путь: до “Ревизора”, “Ревизор”, после “Ревизора”)⁴⁵.

В чем же состояла принципиальность художественных открытий, сделанных в «Ревизоре»? Характеризуя замысел произведения, Гоголь писал в «Авторской исповеди»: «В “Ревизоре” я решился собрать *в одну кучу все дурное* в России, какое я тогда знал, *все несправедливости*, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом *посмеяться над всем*» (VIII, 440). В отличие от других совре-

менных Гоголю комедий, сатирическое обличение в «Ревизоре» было направлено против пороков не отдельных лиц, но бюрократической системы и общества в целом. Этот эффект достигался *особой обобщенностью комедийного мира* (такого масштаба обобщения творчество Гоголя еще не знало). Гоголевский город, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» (IV, 12), конкретен и иносказателен одновременно. Это собирательный образ, в котором отразились провинция и столица, российская жизнь во всей ее гротесковой нелепости и даже трагизме, наконец, «наш же душевный город» (IV, 130), как формулирует первый комический актер в «Развязке “Ревизора”».

В основу сюжета комедии положена особая ситуация, позволившая драматургу стянуть всех персонажей, все линии действия в единый узел — *ситуация ревизора*. Со слов Гоголя известно, что она была подсказана ему Пушкиным (VIII, 440), однако именно Гоголь сумел увидеть в анекдотической истории смысловой потенциал большой силы. Страх перед разоблачением объединяет, спланивает персонажей в группы, выступающие «единым фронтом» (чиновники, купцы). Но вместе с тем приезд начальства сулит и возможность неожиданного возвышения, самоутверждения, победы над соперниками, обогащения. Обыгрываются и такие нюансы ситуации, как желание вышестоящих чиновников утвердиться во власти и страх нижестоящих оказаться «козлами отпущения», как проявления соперничества вне служебной сферы (между женой и дочерью городничего, ими обеими и другими дамами, Добчинским и Бобчинским). Поэтому «коалиции» легко распадаются (вспомним намеки судьи на «грешки» городничего, кляузничество Земляники, ревность дам). Объединение оказывается миражом, за которым в итоге скрывается борьба всех против всех. Таким образом, на разных смысловых уровнях *комедийное действие развивается разнонаправленно*; опознаваемые читателем/зрителем в контексте предшествующей традиции уровни интриги (общественной и любовной) реализованы столь неожиданным образом, что ни один из предполагаемых исходов событий не осуществляется в финале, обнаруживающем полную непредсказуемость. «Иррациональность» развития действия «Ревизора» (В. М. Маркович) проявляется и в «усечении», видоизменении его структурных компонентов: завязки, этапов развития конфликта, нисходящего движения, наконец, развязки⁴⁶.

Новизна построения действия комедии связана также с *перестройкой* других ее важнейших структурных компонентов — *характеров и конфликта*.

В созданных Гоголем персонажах сословное, профессионально типичное служит формой проявления законов общественной жизни в целом. Выявляется всеобщность порока, которым «повязаны» все присутствующие. В грехе обнаруживаются свои «правила», нормы поведения: поборы, воровство, стяжательство почти узаконены для

всех («Это уже так самим Богом устроено», по словам городничего — IV, 14); но мера их различия в зависимости от положения персонажа на социальной лестнице. Грех так привычен, что перестал пугать, воспринимается чуть ли не как естественное (и потому законное) проявление человеческой природы.

Поведение носителей власти, как в зеркале, отражается в поведении представителей других сословий. Так, выпоротая «по ошибке» унтер-офицерская жена, пришедшая пожаловаться Хлестакову на городничего, неожиданно заявляет: «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего *счастья* неча отказываться...» (IV, 72); а купцы приносят Хлестакову жалобы не на поборы городничего как таковые, но лишь на их чрезмерность. За имущественными и словесными различиями обнаруживается единство социальной психологии, подчеркнутое гротескным отражением персонажей друг в друге (посредством дублирования реплик, ситуаций и реакций героев на них). Принцип *двойничества* задействован у Гоголя очень широко: на уровне сюжета (два письма в завязке и развязке действия), системы персонажей (Добчинский/Бобчинский, два ревизора), хронотопа (действие разворачивается в течение двух дней в двух местах), ономастики (удвоение фамилий, имен и отчеств персонажей: Антон Антонович, Лука Лукич), на фонетическом уровне (*Ляпкин-Тяпкин*, *Люлюков*, *Анна Андреевна*). «Различия индивидуальностей перекрываются повторами и совпадениями; в калейдоскопической игре удваивающихся, зеркально симметричных и перекрестных взаимоотражений границы отдельных фигур становятся нечеткими»⁴⁷. Образы персонажей подвергаются гротескной деформации. Свообразие гоголевского гротеска в том, что он сочетается с *психологической конкретностью*⁴⁸, *широкой шкалой духовных свойств*⁴⁹ (Ю. Манн) и тонкой психологической *нюансировкой* поведения персонажей. В этом сочетании — источник неиссякаемого *комизма*: так, Ляпкин-Тяпкин демонстрирует свое хитроумие и прозорливость с непосредственностью самовлюбленного человека; в почтмейстере наивность сочетается с лукавством и мстительностью (в эпизоде чтения письма Хлестакова), наконец, целый спектр красок и оттенков обнаруживаем в *образе Хлестакова*.

Это самый сложный и многосторонний образ комедии. Здесь Гоголь далее всего отошел от традиционного комедийного амплуа плута, обманщика, поскольку Хлестаков не способен к целенаправленному обману, обдуманному ведению интриги. У него, в отличие от всех других персонажей, почти нет реплик в сторону, да и вообще — нет своих интересов («Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор» — IV, 117), в каком-то смысле нет даже своих слов (так, в сцене вранья он невольно пародирует язык сентименталистов). Хлестаков текуч, способен, не отдавая себе в том отчета, принимать различные обличья. Интонации Хлестакова колеблются от заносчивой амбициозности до

приниженности и страха в зависимости от реакции окружающих. Он — своеобразное зеркало, в котором отражены другие персонажи, «не столько тип, сколько явление, <...> фантазмагорическое, всепроникающее, всюду могущее возникнуть, в каждом имеющее проявиться»⁵⁰. Автор настаивал на том, что «всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым...» (IV, 101). Его черты отражены в самых разных персонажах комедии: в здравомыслящем слуге Осипе, в Бобчинском, обращающем к Хлестакову просьбу сообщить всем важным лицам о том, что «в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский» (IV, 67), в городничем и его жене⁵¹. Поэтому и роль Хлестакова в развитии миражной интриги особая. С одной стороны, он парадоксально пассивен, ведо́м извне, выступает как объект, точка приложения чужой инициативы (поскольку городничий и чиновники стремятся «переиграть» лже-ревизора, о чем последний даже не догадывается). С другой стороны, способность Хлестакова неосознанно, но с тем большей легкостью менять обличья (крупный чиновник, светский лев, литератор, сердцеед, жених и др.) преодолевать возникающие затруднения («...а есть другой “Юрий Милославский”» — IV, 49), провоцирует, как бы подталкивает окружающих, усиливает в них желание пережить столь же головокружительный взлет, какой переживает сам Хлестаков в сцене вранья. Ложное возвышение Хлестакова пробуждает особые надежды почти у всех персонажей комедии: городничего и его семьи, Добчинского и Бобчинского, Коробкина, купцов, унтер-офицерши и других просителей. Вместе с тем в бездумности вранья Хлестакова обнаруживается что-то поэтическое, захватывающее всех. Его фантазия отвечает на самую затаенную потребность провинциальных чиновников — потребность в *другой* жизни, овеянной атмосферой необыкновенного, исключительного («Вы будете в большом, большом счастья<...>, — говорит Добчинский Марье Антоновне, поздравляя ее с помолвкой — IV, 86). Таким образом, фантазмагоричность, миражность Хлестакова рождена самой «миражной жизнью», в которой перемешались до полной неразличимости мнимое и подлинное, пошлое и поэтическое, грех и добродетель, преступление и служебный долг, в конечном счете — добро и зло. В напряжении, возникающем между этими объединившимися противоположностями, можно, вслед за В. М. Марковичем, увидеть своеобразие *конфликта комедии*⁵². Разные проявления миражности действия, интриги высвечивают разные грани конфликта.

В финале комедии миражная интрига разрешается особым состоянием комедийного мира, в которое оказываются вовлечены и зрители. «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, как одурачен городничий! <...> До сих пор не могу придти в себя. Вот подлинно если бог хочет наказать, так отнимет прежде разум. Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора?» (IV, 93—94) — эти слова как бы выводят действие комедии за пределы сцены. «Катар-

сис “Ревизора” — в этом вопросе городничего, в его способности задать вопрос»⁵³, — справедливо пишет И. П. Золотусский. Мир, застывший в неподвижной косности, пришел в движение, все сдвинулось со своих мест. Читая письмо Хлестакова, герои невольно впервые произносят слово правды о самих себе. И хотя пределы их внутренней эволюции определены самой природой сатирического жанра (героям не дано «исправиться»), но ощущение свершающейся метаморфозы как бы витает в финале, которому Гоголь придал символический характер при помощи немой сцены⁵⁴. Ввергнув героев в состояние окаменения, автор подчеркнул, что теперь они, пораженные репликой жандарма, как «электрическим потрясением», находятся во власти иных, подлинных, законов жизни, иной, духовно и эстетически преобразованной, действительности. «Разве все, до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека? Разве все это накопление низостей, отступления от законов и справедливости, не дает уже ясно знать, чего требует от нас закон, долг, справедливость?» (V, 143) — спрашивал Гоголь в своеобразном драматическом комментарии к комедии — «Театральном разъезде после представления новой комедии». Ответ на этот вопрос содержался в «Ревизоре». Однако премьера комедии, прошедшая с явным успехом, не удовлетворила автора, который «...был потрясен тем, что <...> пьеса не была вполне понята с ее эстетической стороны, вне которой не существовало и морального эффекта»⁵⁵. В начале лета 1836 г. Гоголь уезжает за границу, увозя с собой наброски первых глав «Мертвых душ».

«Мертвые души» — безусловно, главная гоголевская книга, с историей создания которой тесно переплелась авторская судьба. Работа над поэмой была начата осенью 1835 г. Как и в случае с «Ревизором», творческим толчком послужил сюжет, подсказанный Пушкиным⁵⁶. Замысел поэмы вызревал постепенно и в результате претерпел значительную эволюцию. Первоначально «сочиненье» мыслилось автором в комическом духе. 7 октября 1835 г. Гоголь сообщает Пушкину: «Начал писать Мертвых душ. Сюжет растянулся на предлинный роман, и кажется, будет сильно смешон. <...> Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375). Но уже к осени 1836 г., спустя год после начала работы, начатый труд видится автору в ином масштабе. «... Какой огромный, какой оригинальный сюжет! <...> Вся Русь явится в нем!» (XI, 74) — пишет Гоголь Жуковскому в ноябре 1836 г. Универсальность замысла во многом предопределила трудность как воздания, так и читательского восприятия гоголевской поэмы. В 1845 г., размышляя в одном из писем по поводу «несовершенства» первого тома, Гоголь еще раз подчеркнет: «Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков <...> есть предмет “Мертвых душ” (XII, 504).

Побуждая читателя задуматься об истинном «предмете» своей поэмы, автор уже в ее название вкладывает целый сгусток иносказа-

тельных смыслов. «Что ж за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души?» (VI, 189) — этот вопрос будет озвучен в конце первого тома «взбунтованными» обывателями города NN. Но их попытки понять, «какая же причина в мертвых душах», останутся безрезультатными. Для читателя же слово *притча* должно было стать указанием на иносказательность сюжета «Мертвых душ» и подтолкнуть к осмыслению его сквозь призму религиозно-этических категорий. Подобный ход мыслей был естественным, поскольку словосочетание «мертвая душа» было употребимо в произведениях церковной литературы (оно использовалось по отношению к людям греховным, забывшим о Боге, или по отношению к язычникам, не приобщенным к христианской вере). Именно это значение и должно было в первую очередь проявиться в сознании читателей⁵⁷.

В первой главе «Мертвых душ» тема «омертвения» заявляет о себе повсюду. Описание губернского города NN рождает ощущение всеобщего запустения, отсутствия естественного движения, развития, присущего жизни. Читатель погружается в мир, где реальность замещается словом о ней, профанирующим само понятие истины. Такое слово мертво и произносится механически, почти рефлекторно.

Подлинным виртуозом в использовании слова, профанирующего реальность, становится в поэме ее главный герой. Успех *Чичикова* основан на способности посредством слова принять любую личину, не случайно его «физический» портрет составлен из нарочито усредненных черт. При этом Чичиков — самый сложный по своей структуре персонаж поэмы. Уже в начальных главах первого тома его образ включает в себя намеренно создаваемую автором неопределенность, открывающую путь к символично-аллегорическим прочтениям. В заключительных же главах герой дан в скрещении целого пучка литературных, исторических и мифопоэтических ассоциаций: пушкинский Германн, разбойник Ринальдо Ринальдини, Наполеон, Антихрист. Конечно, все эти параллели представлены в комическом, травестийно сниженном виде, но это лишь усиливает драматизм ситуации. «Гоголь неоднократно подчеркивал, — замечает Ю. М. Лотман, — что обыденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло. Чичиков анти-злодей, анти-герой, анти-разбойник, человек, лишенный признаков (“ни толстый, ни тонкий”), оказывается истинным антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь мир. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло — величественным»⁵⁸. В Чичикове персонифицированы представления Гоголя о человеке современности, сильнее всего зараженном началом пошлости. Однако образ главного героя поэмы далек от однозначности. Одновременно с параллелью Чичиков — Антихрист возникает тема возможности духовного преображения героя. Биография Чичикова заставляет вспомнить рассказы о грешниках, которые, будучи ввергнуты в кризисное состояние, преодолели свою греховность и впоследствии стали святыми подвижниками — например, апостол

Павел, о котором напоминает нам имя героя⁵⁹. Возрождение Чичикова должно было состояться в других томах поэмы, но на его возможность автор намекает неоднократно. Чичикову, рассуждающему «со слезами на глазах» о добродетели, по крайней мере дана способность к различению добра и зла⁶⁰. А увлечение героя губернаторской дочкой ясно указывает на возможность его «одухотворения». Автор даже высказывает мысль о том, что недаром пороки времени так сгущены и усилены в Чичикове — «вызваны они для неведомого человеком блага», и воскрешение «героя времени» должно стать началом воскрешения всего общества.

Образы других героев первого тома Гоголь строит также посредством наложения различных культурных кодов. Возможно, самый важный из них — фольклорное слово, преодолевающее пустоту слова, профанирующего реальность. Неслучайно некоторые из персонажей (Манилов) прямо охарактеризованы при помощи той или иной русской пословицы, образы других (Коробочка, Ноздрев, Плюшкин) подсвечены при помощи ассоциаций с фольклорными образами. В тексте поэмы народное «меткое словцо» занимает особое место. Пословичная мудрость универсальна: она отражает веками создававшуюся систему этических ценностей. Отторжение от народного целого, чреватое утратой нравственных ориентиров — вот, в понимании Гоголя, одна из проблем современности. Поэтому и глубину нравственного падения героев можно измерить степенью распада их связей с другими людьми, со всем миром.

С этой точки зрения *Манилов* действительно находится на первой ступени «омертвения». Казалось бы, перед нами — радушный хозяин, словоохотливый собеседник, любящий муж и отец. Но достоинства героя на поверку оказываются мнимыми: все его мысли, слова, поступки поражают какой-то внутренней пустотой, бессмысленностью. Так, крестьяне Манилова погрязли в пьянстве в то время, как их хозяин выдумывал фантастические «прожекты», которые *«так и оканчивались только одними словами. <...> В доме его чего-нибудь вечно недоставало»* (VI, 25). Характерны указания повествователя на повторяемость ситуаций. Все это свидетельствует о внутренней неподвижности Манилова, о неспособности к переменам — в конечном счете, об отсутствии подлинных душевных потребностей, которые превращали бы серое однообразное *существование в жизнь*. (Неслучайно в описании поместья Манилова преобладают неопределенные цветовые оттенки: «серенькие избы», «скучно-синеватый» цвет соснового леса, день «светло-серого цвета».)

У следующей за Маниловым *Коробочки* распадение связей с реальным миром предопределено ее умственной ограниченностью. Даже прямые житейские интересы Коробочки связаны лишь с примитивным накопительством. Неслучайно в описании дома и двора Коробочки так часто упоминаются птицы (индюк, куры и петухи, сороки и воробьи) или птичьи перья. Отмечено, что эти птицы «проч-

но связаны в фольклорной традиции с обозначением глупости, бессмысленной хлопотливости или, попросту говоря, безмозглости — качеств, персонифицированных Гоголем в личности его героини»⁶¹. Кроме того, на одном из чучел в огороде Коробочки «надет был чепец самой хозяйки» (VI, 48). Через него Коробочка как бы уравнивается с чучелом, т. е. со схематичным изображением человека, псевдо-человеком. Здесь буквально оправдываются характеристики, данные помещице Чичиковым, — «крепколобая», «дубинноголовая».

Тема ярмарки, с которой начинается знакомство с *Ноздревым*, возникает в поэме не случайно: она позволяет автору поставить вопрос о национальных традициях, о характерных чертах русского человека. Именно поэтому стилистически четвертая глава в наибольшей мере ориентирована на фольклорное слово: в ней звучат мотивы балаганных прибауток, переключки с народной песней и обрядовой поэзией.

Вплотив в этом герое основные свойства русской природы, качества, присущие всем фольклорным героям: удаль, широту, молодецкий задор, — Гоголь показал, во что вылились эти качества в современном человеке, как ничтожны все проявления широкой русской природы, когда ее активность направлена на внешние цели. Оскудение человеческого в Ноздреве приводит к разрушению внутрисемейных связей («жена скоро отправилась на тот свет, оставивши двух ребятишек, которые решительно ему были не нужны» — VI, 70); отныне семью заменит Ноздреву «собачье семейство» («Вошедши на двор, увидели там всяких собак. <...> Ноздрев был среди их совершенно как отец среди семейства...» — VI, 73).

Хаотическую случайность и непрочность связей, возникающих у Ноздрева с другими людьми, символически передает описание вещей в его доме: сабли и ружья, «турецкие» кинжалы, трубки разных видов, чубук, «кисет, вышитый какой-то графинею» (VI, 75), следуют друг за другом безо всякой логики и связи, подобно тому, как повар Ноздрева клал в блюда «первое, что попадалось под руку...» (VI, 75). Расстроенная шарманка Ноздрева так же непредсказуема, как и ее хозяин, хвастливое гостеприимство которого с легкостью сменяется агрессией, а уверения в самой искренней дружбе не исключают предательства (позже Ноздрев разгласит тайну мертвых душ на балу у губернатора). Грубые ругательства перемежаются в устах Ноздрева с настойчиво повторяемым обращением «брат». То «братское чувство», о котором Гоголь неоднократно говорил как о первейшем проявлении духовного начала в человеке, в Ноздреве опошлено, превращено в свою противоположность — Ноздреву все друзья и «братья», но это не мешает ему иметь «страстишку нагадить ближнему».

В пятой главе Ноздрева сменяет *Собакевич*. В его портрете хорошо различим гоголевский принцип отражения во внешнем человеке — внутреннего, в окружающем его вещном мире — картины

души. «Мертвость» как результат вытеснения телесной жизнью жизни духовной передана через сходство живого с неживым, человека с вещью.

Оскудение человеческого передается у Гоголя и через сравнение персонажа с животным. Если Манилов своей сладкой улыбкой напоминал кота, Коробочка — птицу, а Ноздрев был главой собачьего семейства, то в Собакевиче неоднократно отмечаются «медвежьи» черты, вплоть до прямого отождествления с медведем: «Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовую: медведь! совершенный медведь!» (VI, 95). Окружающие Собакевича вещи, наоборот, приобретают через сравнение со своим хозяином качество одушевленности: «...каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или: “И я тоже очень похож на Собакевича!”» (VI, 96). Живое и неживое как бы поменялись местами, что свидетельствует о нарушении законов мироустройства.

В тексте постоянно ощущается «мерцание» смыслов, погружающих читателя в символический план поэмы: «Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила <...> Такой же самый крепкий и на диво стаченный образ был у Собакевича <...>» (VI, 95). Здесь слово *образ* вводит тему божественного начала в человеке (который есть *образ* и подобие Бога), потенциальной возможности духовной жизни для каждого в рамках своей *натуры*. Так, «крепость» и «упористость» Собакевича и его окружения хотя и освещены сатирически (как некоторая чрезмерность вещественного), но в то же время обнаруживают и положительный потенциал.

То же можно сказать и о портретах на стенах гостиной Собакевича. Внешняя мощь в портретах греческих полководцев контрастирует с образом «худенького» Багратиона, упоминание о котором воскрешает тему национального героизма в войне 1812 года. Эта же тема зазвучит и в словах Собакевича, «воскрешающих» мертвых крестьян: «Ведь вот какой народ! <...> Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди» (VI, 103). Здесь хорошо различим парафраз из лермонтовского «Бородина»: «Да, были люди в наше время <...> богатыри, не вы». Возникает тема русского богатырства, так ярко проявившегося в ушедшей эпохе национального подъема и почти незаметного в современной жизни. Потенциальное богатырство, богатство духовной природы русского человека лишь угадываются за преувеличенной телесностью Собакевича. Далее автор отметит: «Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» (VI, 101). И все-таки важно, что омертвление не предстает у Гоголя раз и навсегда совершившимся, неизменным. В случае с Собакевичем утверж-

дается мысль о таинственной возможности скрытого существования живой души персонажа.

Таким образом, и указание на потенциал русской природы в Ноздре, и намеки на скрытое богатство Собакевича постепенно подготавливают перелом в тоне и характере гоголевского повествования. Поэтому образ последнего помещика, *Плюшкина*, значительно усложнен в сравнении с предыдущими. Неслучайно смех над Маниловым, Коробочкой, Ноздревым, Собакевичем сменяется иными чувствами по отношению к Плюшкину, образ которого обнаруживает внутренний трагизм.

Распадение всех связей Плюшкина с миром предстает абсолютным: от утраты семьи и знакомых до разрыва необходимых для удвоения его же страсти хозяйственных связей: «покупщики бросили его вовсе, сказавши, что это бес, а не человек» (VI, 119). В словах покупателей возникает мотив нечеловеческой природы Плюшкина («бес»), исключаящий его не только из людской *общности*, но и из числа людей вообще. Об этом же говорит подчеркнутое реакцией Чичикова указание на «бесполость» Плюшкина: «Ой, баба! ... — Ой, нет!» — «Конечно, баба!» (VI, 114). Не имея первостепенной, присущей абсолютно всем людям характеристики (пол), Плюшкин тем самым буквально превращается в «прореху на человечестве». Этот же мотив прорехи повторяется и в описании его внешнего облика, когда Плюшкин демонстрирует Чичикову «спину, запачканную мукой, с большою прорехою пониже» (VI, 114). Если предыдущие персонажи характеризовались через описания их жилищ, то о комнате Плюшкина читаем: «Никак бы нельзя было сказать, чтобы в комнате сей обитало живое существо...» (VI, 115).

В Плюшкине «омертвление» поражает гораздо более, чем в других персонажах прежде всего потому, что здесь оно влечет за собой буквальную невозможность продолжения жизни, разрушение всех ее основ. Тяга Коробочки к наживе понятна, хотя и смешна — страсть Плюшкина алогична, бессмысленна. Даже обнаружение возможности живой человеческой реакции со стороны героя (что было так важно в Ноздре и Собакевиче) лишь усиливает трагизм: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства <...> и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее» (VI, 126).

Трагизм усилен и тем, что эта гибель совершается как бы на глазах читателя благодаря биографии героя, которая впервые вводится Гоголем в повествование. Возникает тема превратности человеческой судьбы, ее роковых ударов, несущих опасность утраты души для любого человека. «И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости» (VI, 127), — заключает автор свой рассказ о Плюшкине. Так совер-

шается переключение темы мертвой души в иной, более широкий план.

В лирическом отступлении начала шестой главы впервые появляется биографическая тема автора. Она пронизана элегическими мотивами разочарования и преждевременной старости души и строится как противопоставление веселости, «свежего тонкого вниманья», мечтательности юности и равнодушной безучастности теперешнего душевного состояния автора. Оказывается, что и он не избежал действия «мертвящей реальности», в которую погружены его герои. Однако залогом возможности духовного воскрешения является, в понимании Гоголя, благая природа человека. Поэтому во второй части первого тома (главы 7—11) речь пойдет уже не столько о «мертвой» душе, сколько о душе, никак себя не обнаруживающей, скрывающейся или дремлющей.

Это кризисное состояние вызвано в первую очередь забвением норм христианской жизни. Неслучайно в тексте поэмы неоднократно встречаются упоминания античных богов и героев: Прометея, Марса, Фемиды, Зевса и др. Нетрудно заметить, что все подобные случаи относятся к изображению чиновников и городского общества. В одиннадцатой главе этот прием обнажен в упоминании чиновников, которые «приносили частые жертвы Вакху, показав таким образом, что в славянской природе есть еще много остатков язычества» (VI, 229). «Язычество» современного мира тем более страшно, в понимании Гоголя, что путь спасения уже давно указан и определены последствия уклонения от него. Поэтому в последних главах поэмы, отмеченных нарастанием символических тем и ассоциаций, нагнетается атмосфера конца света, скорого наступления Страшного Суда. Картина «взбунтованного города» подается в трагестийно сниженном виде (так, в качестве главного судии выступает в сознании чиновников генерал-губернатор), что вовсе не исключает возможности «серьезного» прочтения этих реминисценций, позволяющих спроецировать изображаемое в максимально обобщенный план — в плоскость библейской истории.

С отмеченной особенностью произведения — сочетанием предельно конкретного и всемирно-исторического масштабов изображения — связано и авторское жанровое определение «Мертвых душ» как поэмы. Оно подчиняло сатирический план изображения проблематике универсального характера, привлекало внимание читателя к «лирическим отступлениям», в которых задавался ключ к прочтению произведения в аллегорически и символически расширительном смысле.

Второй том «Мертвых душ» дошел до нас лишь фрагментарно⁶³. История его создания охватывает примерно десятилетие, с начала 1840-х гг. до смерти писателя (1852)⁶⁴. Работа над ним велась долго и трудно, с большими перерывами.

Замысел возник еще на завершающей стадии работы над первой частью (1840—1842 гг.), в заключительной, одиннадцатой, главе ко-

торой Гоголь обрисовал перспективы продолжения поэмы⁶⁵. Если задачей первого тома было явить «всю Русь» в ее нынешнем состоянии раздробленности и духовного кризиса, то во втором томе должны были более ясно обрисоваться пути преобразования русского человека и жизни в целом. Поэтому художественная реальность второго тома должна была более непосредственно, чем в первом томе, включить в себя такие сферы изображения, как прошлое и будущее. Изображаемый мир должен был предстать в динамике, в развитии духовного потенциала «славянской природы».

Такое движение гоголевской мысли определялось особенностями развития замысла поэмы, каждый новый этап работы над которой, вырастая из предыдущего, расширял масштаб подхода к осмыслению русской жизни. Еще до выхода первого тома из печати в гоголевском сознании возникла иерархия томов, согласно которой первая часть представляла своеобразным прологом⁶⁶ к еще более масштабной картине, долженствующей явиться во второй части и отразить новые рубежи, открывшиеся творческому и религиозному сознанию писателя. По ходу работы над поэмой гоголевские определения ее постепенно перемещались из плоскости чисто эстетической в плоскость духовного строительства. Так, в одном из «Четырех писем к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» (глава вошла в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», 1847) Гоголь писал о том, что все его последние сочинения, включая поэму, — это история его собственной души (VIII, 292). Путь от первого тома ко второму все более определенно увязывался с процессом авторского самопознания и самовоспитания. В годы работы над вторым томом Гоголь погружен в изучение книг, раздвигающих границы его духовного опыта: Ветхий и Новый Завет, сочинения раннехристианских писателей, отцов Церкви, жития святых.

Переноса внимание с сатиры на исследование «внутреннего» человека (при всей их взаимосвязанности), Гоголь пытался создать новый тип художественного характера. Если персонажи первого тома представлены со стороны их «внешнего человека» и в качестве явлений вещного мира статичны, лишены динамики, способности к развитию (исключения — Чичиков и Плюшкин), то многие персонажи второго тома наделяются историей своего духовного становления, предстают в изменении (пусть и не всегда позитивном, но принципиально возможном)⁶⁷. Среди них — Тентетников, первый и наиболее разработанный характер второго тома. Его судьба должна была подробно проследиваться сквозь весь том. Примкнув в юности к «разочарованным людям», Тентетников оказался замешан в деятельность политического кружка и впоследствии должен был пережить ссылку в Сибирь. С его судьбой Гоголь предполагал тесно связать судьбу обещанной читателю еще в первом томе «чудной русской девицы» — Уленьки Бетрищевой, дочери генерала 1812 года. Аллюзии, связывавшие судьбу Уленьки с судьбами жен декабристов, и тема

Отечественной войны, входившая в поэму с образом Бетрищева, вносили в повествование второго тома историческое измерение.

Характеры второго тома более тесно погружены в контекст реальной русской жизни 1840-х гг. и воспринимаются как ее порождения. Таковы Тентетников, Платонов, Хлобучев — гоголевские вариации типа лишнего человека. Иные тенденции русской жизни, как это хотелось видеть Гоголю, должен был воплотить образ богатого помещика Константина Костанжогло, мудрого хозяина, открывающего Чичикову путь праведного обогащения. Однако образ Костанжогло чаще всего вызывал обвинения в нежизненности и неправдоподобии, как и некоторые другие образы — откупщика Муразова, генерал-губернатора. Вследствие этого в читательском сознании прочно укрепилось мнение, что «неудача» второго тома была связана с желанием Гоголя создать идеальные образы, далекие от реальности. Это отчасти справедливо, однако образы второго тома, насколько о них можно судить по дошедшим до нас главам, отличаются все же большей сложностью, не исчерпываются тенденцией к идеализации. Сам Гоголь в одном из писем высказал мысль, что во втором томе, «напротив, почти все действующие лица могут назваться героями недостатков. Дело только в том, что характеры значительнее прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с одной какой-либо стороны» (XIV, 152). Очевидно, что Гоголю было очень непросто соотнести с жизнью, а затем художественно воплотить те духовные истины, которые ему открывались. Ставя литературный труд в такую тесную зависимость от процесса духовного самопостроения, «Гоголь заведомо обрекал себя на неутолимость творческого беспокойства, на бесконечность художнического совершенствования, которое обращалось в столь же бесконечный процесс совершенствования нравственного. Ведь дело писательское неразрывно связывалось в его представлении с “делом души”, и недостатки произведения воспринимались как свидетельство недостаточного внутреннего самовоспитания...»⁶⁸. В авторских устремлениях Гоголя обнаружилась тяга к осуществлению такой всеобщей гармонии, примирения и понимания, которые едва ли были возможны и осуществимы в действительности (и к которым он едва ли оказался способен сам). В этих объективных противоречиях — истоки драматичной судьбы второго тома.

В 1840-е гг., одновременно с работой над вторым томом «Мертвых душ», Гоголь берется за новую книгу. Вместе с другими сочинениями, относящимися уже не к художественной, а духовной прозе, она свидетельствует о пересмотре писателем некоторых прежних убеждений, о его стремлении найти самому и утвердить для литературы в целом новые повествовательные формы, которые могли быть определены новыми отношениями художника и действительности. В это десятилетие Гоголь пишет «Размышления о Божественной Ли-

тургии» (оставшиеся незавершенными), «Авторскую исповедь» (при жизни писателя не опубликованную), небольшие духовные сочинения: «Правило жития в мире», «О тех духовных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии», молитвы.

«*Выбранные места из переписки с друзьями*», вышедшие в свет в самом начале 1847 г., занимают центральное место в творчестве 1840-х гг. не только потому, что Гоголь многое ожидал от книги, считал себя призванным ее написать, внимательно, даже пристрастно следил за откликами, в многочисленных письмах изъяснял свою позицию, но и потому, что создание этого произведения (как процесс написания, так и результат) ставили перед литературой совершенно новую проблему — проблему сближения, органического взаимодействия светской и духовной культур. То, что в контексте древнерусской литературы пребывало в естественном единстве, затем в условиях секуляризации культуры XVIII в. распалось с исторической неизбежностью, — на язык церкви и язык литературы — в первой половине века XIX-го заявило о себе как достаточно серьезная проблема: нахождение или выработка языка, способного выразить потребность литературы в религиозном самосознании, не означающем, однако, отказа от собственно эстетической природы литературного творчества.

Гоголь выходил к этим вопросам, в сущности, уже в 1830-е гг., когда в процессе работы над повестью «Портрет» оказался перед проблемой границ эстетического гуманизма, его природы и возможностей. В начале же нового десятилетия обращение к данной проблематике было предопределено не только творческим, но и духовным развитием писателя. Перенеся в августе 1840 г. тяжелую болезнь, поставившую его на грань жизни и смерти, Гоголь углубленнее, чем прежде, задумывается над вопросами религиозными и берется за «строение» своего нового «я». При этом он испытывает чувство вины за собственное несовершенство (творческое и человеческое) и истолковывает выздоровление как «чудесное исцеление», дарованное ему на то, чтобы совершить все задуманное. Получив одно из гоголевских писем этой поры (от 28 декабря 1840 г.), С. Т. Аксаков обратил внимание не только на новые темы, но и новый тон гоголевского послания: «Письмо это написано уже совсем в другом роде, чем все предыдущие. <...> Отсюда начинается постоянное стремление Гоголя к улучшению в себе духовного человека и преобладание религиозного направления, достигшего впоследствии такого высокого настроения, которое уже несомненно с телесным организмом человека»⁶⁹. Производя, по собственному признанию, «сильную внутреннюю ломку» (XII, 266—267), Гоголь вступает на путь постижения человеческой души, сознавая, что основой может стать христианская культура, имеющая многовековую традицию истолкования и научения человека.