

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
“САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ”

Л.П. Рассовская

**ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПУШКИНА И ГОГОЛЯ:
ДИАЛОГИ И ДИСКУССИИ**

Издательство «Самарский университет»
2004

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Самарского государственного университета*

УДК 8. 82
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)1
Рас 24

Рассовская Л.П. Изображение человека в художественных произведениях Пушкина и Гоголя: диалоги и дискуссии. Самара: Издво «Самарский университет», 2004. — 200 с.

ISBN 5-86465-282-2

Монография представляет собой сравнительное исследование ряда произведений Пушкина и Гоголя. В ней рассмотрены некоторые темы и характерологические типы, не только обладающие концептуальной значимостью для творчества этих крупнейших писателей первой половины XIX века, но и получившие дальнейшее развитие в русской литературе двух последних веков. Объектом аналитического изучения стали также особенности авторской системы и отношений автора и героя, системы хронотопов в южных поэмах и романе в стихах Пушкина и первой и последней поэмах Гоголя. Кроме того, книга содержит ряд наблюдений в области поэтики и художественного метода двух писателей.

Монография адресована специалистам по теории и истории литературы, аспирантам и студентам филологических и других гуманитарных факультетов высших учебных заведений.

УДК 8.82
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)1

Научный редактор д-р филол. наук, профессор В.П. Скобелев

Рецензент канд. филол. наук С.В. Сомова

ISBN 5-86465-282-2

© Рассовская Л.П., 2004
© Издательство «Самарский университет», 2004

ПАМЯТИ М.И. РАССОВСКОГО

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	6
Глава 1	
Концепции искусства (образ гения).....	11
Глава 2	
Тема золота в произведениях Пушкина и Гоголя.....	32
§ 1. «Пиковая дама» и «Вечер накануне Ивана Купала».....	32
§ 2. Ростовщики («Скупой рыцарь» и «Портрет»).....	42
Глава 3. Авантюристы.....	57
§ 1. Германн и Чичиков.....	58
§ 2. Самозванчество в изображении Пушкина и Гоголя: Григорий Отрепьев и Хлестаков.....	68
§ 3. Мазепа.....	83
Глава 4	
«Лишний человек» в изображении Пушкина и Гоголя.....	98
§ 1. «Онегинский тип» и его оценка.....	98
§ 2. Пушкин. «Южные поэмы» и роман в стихах. Художественное пространство.....	107
§ 3. Пушкин. «Южные поэмы» и роман в стихах. Автор и герой.....	123
§ 4. Гоголь. Первая поэма. Художественное пространство. Автор и герой.....	135
§ 5. Гоголь. «Мертвые души». Художественное пространство и авторская система.....	142
§ 6. «Лишний человек» в романе Пушкина и поэме Гоголя.....	151
Глава 5. Кошунственные произведения Пушкина и Гоголя («Гавриилиада» и «Нос»).....	182

ПРЕДИСЛОВИЕ

1 января 1831 года произошла первая заочная встреча Пушкина и Гоголя: в «Литературной газете» Дельвига были помещены рядом стихотворение Пушкина «Кавказ», глава из повести Гоголя «Страшный кабан» и его же статья о преподавании географии. Через четыре года Белинский предсказал молодому писателю, что он займет место Пушкина во главе русской литературы. С тех пор не раз русская общественная мысль рассматривала вопрос об историческом и символическом соотношении этих фигур, о масштабе и смысле их влияния на литературный процесс в России и на ход отечественной истории¹. Гоголь оценивался как наследник и продолжатель дела Пушкина; как открыватель и знамя нового, «гоголевского», периода развития русской литературы; как «злой гений» русских писателей и русских читателей, обольстивший их и показавший неверный путь русской культуре и самой России.

И. Анненский увидел сложное и символическое единство двух писателей: «Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус. Два зеркала двери, отделившей нас от старины»².

Напомнив, что «почти все основные вещи Гоголя были написаны в период его общения с Пушкиным и под непосредственным руководством Пушкина», Б.В. Томашевский утверждал: «Система Гоголя выросла из системы Пушкина»³.

Г.П. Макогоненко⁴ отмечал противоречивость оценок творчества двух русских гениев в работах различных авторов, начиная с Белинского: в статьях тридцатых годов критик противопоставлял романтические и реалистические произведения поэта, видя в последних признаки упадка его таланта и провозглашая Гоголя наиболее значимым писателем этого десятилетия. В 40-е годы Белинский иначе рассматривал тему «Пушкин и Гоголь». Это противоречие оценок наследия Пушкина и в связи с этим роли Гоголя в русской литературе отразилось в монографии Г.А. Гуковско-го «Реализм Гоголя». Сам ученый отстаивал концепцию преемственности как основы литературного процесса в России XIX века

и поставил перед собой задачу «понять и объяснить ... открытия Пушкина и раскрыть процесс их творческого освоения Гоголем»⁵.

В.А. Зарецкий предпринял попытку систематизации литературоведческих подходов к анализу творчества Гоголя и в этом своём исследовании напомнил существенные аспекты темы «Пушкин и Гоголь», представленные в работах начала XX века. Действительно, В.В. Розанов доказывал, что «разнообразный, всесторонний Пушкин составляет антитезу к Гоголю, который движется только в двух направлениях: напряженной и беспредметной лирики, уходящей ввысь, и иронии, обращенной ко всему, что лежит внизу. Но сверх этой противоположности в форме, во внешних очертаниях их творчество имеет противоположность и в самом существе своем»⁶. Д.Н. Овсяннико-Куликовский противопоставлял Пушкина и Гоголя как художника-наблюдателя и художника-экспериментатора⁷.

Противопоставляя Пушкина и Гоголя, Ю. Айхенвальд писал: «У врат нашего литературного царства стоят они оба, ... светлый и темный, благодарный и отчаявшийся...»⁸.

Статья Г.А. Романовой содержит интересный анализ «пушкинского критерия» в творчестве Гоголя⁹.

В работах ученых разных лет содержится сопоставительный анализ звучания тем и мотивов в произведениях Пушкина и Гоголя¹⁰.

Вне зависимости от того, признавать ли наличие пушкинского и гоголевского направлений в русской литературе или же только одноименных периодов в ее истории, анализ принципов и особенностей художественного изображения человека этими писателями константно актуален для нашей культуры.

Гоголь, как известно, постоянно декларировал свою близость к Пушкину, стремление и готовность пользоваться его советами. 20 мая знаменательного для Гоголя 1831 года на вечере у П.А. Плетнева состоялось их знакомство, а в марте 1837 года в письме тому же Плетневу он писал о Пушкине: «Все наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не предпринимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое, вот что меня только занимало и одушевляло мои силы. Тайный трепет не вкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу» (7, 157)¹¹. Обычно замкнутый и скрытный, Гоголь признается здесь, что все его творчество представляет собой диалог с Пушкиным – иногда явный, чаще тайный, диалог, нередко переходивший в дискуссию.

Признавая в Пушкине своего учителя, считая себя человеком новой, послепушкинской, эпохи, Гоголь все же не смог окончательно попрощаться с ним, оставить его позади, в прошлом. Прав был В.В. Вересаев, когда писал про поэта: «Он не был таким учителем, у которого ученики взяли то, что им было нужно, и пошли дальше, не оглядываясь на оставленного сзади старика, — учителем, какими, например, для самого Пушкина были Державин, Батюшков, Жуковский. Пушкин был и остается учителем как непревзойденный мастер; над ним до сих пор ломают головы...»¹².

Отношение Гоголя к Пушкину было сложным, в нем сочетались любовь и ревность, восхищение и зависть, восторг и раздражительная обидчивость, преклонение и чувство вины...

Невозможно представить себе более разных людей, чем эти два великих художника. Аристократ Пушкин с его шестисотлетним дворянством, по праву рождения, образования и таланта естественно и органично вошедший в круг интеллектуальной элиты своего времени, и Гоголь, дитя провинции, стремившийся в Петербург, чтобы сделать карьеру — все равно какую, гордившийся, что его приняли люди пушкинского круга и, наконец, сам поэт. Жизнелюбивый, физически, душевно и нравственно здоровый Пушкин, любящий и любимый, в последние годы глава семьи, окруженный детьми — и мнительный, с детства болезненный, склонный к мистике, всегда одинокий и бесприютный Гоголь. Исполненный гуманности, благодушия и благосклонности к людям Пушкин, «знаток и оценщик всего великого в человеке» — и непреклонный судья человеческих пороков Гоголь. Рано понявший и принявший свою судьбу Пушкин — и Гоголь, страдавший «от своего таланта, от своего назначения, которое было ему предуказано свыше — Тем, кто распределяет человеческие способности и силы», желавший «изменить направление и характер своего писательства»¹³.

Один из образов Пушкина в общественном сознании — мощнейший тип художника, обладающий огромной творческой потенцией, созидающий легко и радостно. Один из ликов Гоголя — художник-монах, согрешивший и обязанный, ради своего гения, своего высокого предназначения, искупить невольный грех свободного творчества.

Мир, созданный Пушкиным, вмещает в себя целую вселенную с ее трагичностью, ужасом, человеческими страстями, но остается светлым, гармоничным, беспредельно свободным и бесконечно динамичным в своей противоречивости. Художник-демиург испытывает симпатию к жизни. В произведениях Гоголя челове-

ство предстало смешным и страшным, статичным, не стремящимся к спасению, недвигающимся к небесно-прекрасному божественному логосу — и писатель страшится и хочет исполинским усилием своего творчества возродить его, указать истинную дорогу.

Человек и миф, в том числе мифы о богах и едином боге — вечная тема искусства — не могла не прозвучать в произведениях Пушкина и Гоголя.

Многие пушкинские и гоголевские художественные тексты пронизаны одними и теми же темами и мотивами, но звучание их, конечно, различно.

Недостаточно исследован и даже практически не поставлен как самостоятельная проблема вопрос о характерологической тематике двух писателей. Между тем в произведениях Пушкина и Гоголя есть знаменательные воплощения типологически сходных характеров, воплощения, несущие в себе принципиально важные концепции. Выявление тем, типов и качеств характеров, созданных писателями, выдвигает вопрос: представляют ли они собой определенные системы, сложившиеся в творческой лаборатории каждого художника? или систему, свойственную определенному этапу развития литературы? или в достаточной мере случайный конгломерат, отражающий явления реальной жизни? Предложенные аспекты исследования творчества Пушкина и Гоголя позволят сделать определенные выводы об особенностях концепций личности, ставших основой их художественных произведений.

Творческие контакты Пушкина и Гоголя — чрезвычайно важная и сложная проблема, и в этой книге рассмотрены лишь некоторые ее стороны.

Примечания

¹ См.: Долинин А. Гоголь и Пушкин // Пушкинский сборник. Пг., 1923; Гиппиус В.В. Литературное общение Гоголя с Пушкиным // Уч. зап. Пермского гос. ун-та. 1931. Вып. 2. Пермь, 1931; Абрамович Г.Л. Пушкин и Гоголь // А.С.Пушкин: Сборник. М., 1937; Благой Д.Д. Гоголь — наследник Пушкина // Н.В. Гоголь: Сб. статей. М.: Изд-во МГУ, 1954; Петрунина Н.Н., Фрилендер Г.М. Пушкин и Гоголь в 1831-1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969; Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985; и др.

² Анненский И.Ф. Эстетика «Мёртвых душ» и ее наследье // www.userline.ru

³ Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 282.

⁴ Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 4-10.

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

⁵ Там же. С. 20.

⁶ Розанов В.В. Пушкин и Гоголь // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 226.

⁷ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы. М., 1989. С. 229-233.

⁸ Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 76.

⁹ Романова Г.А. «Пушкинский критерий» в творчестве Гоголя // Пушкин: Историко-литературный, лингвистический, культурный аспекты. СПб., 2000. С. 136-151.

¹⁰ См., например: Гиппиус В.В. Гоголь. СПб., 1994; Абрамович Г.Л. Пушкин и Гоголь; Томашевский Б.В. Пушкин и народность // Томашевский В.Б. Пушкин: Работы разных лет.; Бочаров С.Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969; Вацуро В.Е. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. 2Л., 1977; Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин; Лотман Ю.М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993; Рицци Д. «Станционный смотритель» Пушкина и «Старосветские помещики» Гоголя // Пушкинская конференция в Стэнфорде 1999: Материалы и исследования. М., 2001; и др.

¹¹ Произведения Пушкина и Гоголя цитируются по след. изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977-1979; Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1976-1978. Том и страница указываются в тексте.

¹² Вересаев В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 559.

¹³ Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. С. 76-77.

ГЛАВА 1

КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА (ОБРАЗ ГЕНИЯ)

Пушкин в трагедии «Моцарт и Сальери» и Гоголь в повести «Портрет» на языке искусства выразили свои концепции творческой личности, ее места в мире.

Правомерность и актуальность сравнительного изучения этих произведений основаны на общности тематики и проблематики: гений и талант, художник и ремесленник, творческое и жреческое, земное и божественное начала в художественной деятельности; художник и толпа; польза или бесполезность искусства; искусство и религия. И Пушкин, и Гоголь прибегли к изображению деятелей несловесных видов искусства — музыки и живописи, а значит, тот и другой вынуждены были попытаться «перевести» на язык слов произведения музыкантов и живописцев. Как они это сделали, тоже очень важно.

И трагедия, и повесть — произведения зрелых мастеров, выражающие итоговые результаты их творческих и философских исканий. Теоретические размышления проверяются возможностью воплощения в художественных структурах и образах — это обстоятельство также представляет немалый интерес.

Конечно, необходимо учитывать различную жанровую природу трагедии и повести, следовательно, сравнивать можно концептуальный и образный уровни, историко-культурные модели и представления, послужившие структурной базой, легшие в основу художественного языка этих произведений.

В трагедии Пушкина сопоставляются и противопоставляются гений¹ (Моцарт) и талант (Сальери). Отношения гения и толпы остаются на втором плане. Образы Моцарта и Сальери несут в себе также и другие культурные смыслы: гений — бог музыки, обреченный на гибель жрецом музыки, demiurge и земной человек; талант — жрец, художник и ремесленник.

Образ гениального человека, каким он сложился в современном сознании, генетически связан с древними мифологическими представлениями о творце, первопредке — демиурге — культурном герое. Творец (первопредок — демиург — культурный герой) в разных мифологических системах создает мир по-разному, однако очень часто при помощи слова, песни, музыки, пляски, или они сопутствуют акту творения.

С отделением искусства от обряда функции, принадлежавшие одному человеку, становятся обособленными и выполняются людьми с разным социальным статусом. Но и впоследствии образ творца произведения искусства и образ жреца, сначала в довольно четкой, а затем во все более рудиментарной форме, сохраняют основные признаки, унаследованные от общего мифологического предка. Функция творца мира заменяется, с одной стороны, художественным творчеством, а с другой — функцией жреческого служения некоему божеству; магическая сила — гениальной одаренностью художника или ритуальной посвященностью жреца в таинства, недоступные другим людям². Пушкинский Сальери, жрец музыки, объявляет Моцарта богом — и считает, что *призван*, чтобы его *остановить*, т.е. убить. Представления о работе музыканта как о жреческом служении очень близки средневековым ремесленническим мировоззренческим концепциям³.

Герои Пушкина по-разному понимают само слово *гений*: для Моцарта это гениальный творец искусства («он же гений, как ты да я», «нас мало избранных, счастливых праздных» — 5, 314-315), Сальери же употребляет это слово для обозначения священного дара, которым наделяет человека небо и который надо заслужить жреческим поведением («о небо! Где ж правота, когда священный дар, когда бессмертный гений ... послан ...» — 5, 307). Гений бессмертен, а человек смертен, поэтому после его смерти «священный дар» может быть послан другому — и появится «новый Гайден». Моцарт, с точки зрения Сальери, «неправильный» носитель дара гениальности, он его не заслужил. Чтобы получить гениальную одаренность, человек должен отказаться от всего, кроме своего призвания: «отверг я рано праздные забавы; науки, чуждые музыке, были постылы мне; от них отрекся я» (5, 306). Он должен подвергнуть себя некой аскезе, запереться в «пустынной келье», забыть «и сон, и пищу», должен явить небу доказательства «любви горячей, самоотверженья, трудов, усердия», должен молить о ниспослании гения. Моцарт же — «безумец», «гуляка праздный». Причем праздность осознается им как норма, творчество для него не является трудом — трудным делом, требующим «усердия», зна-

ния «алгебры» для создания «гармонии». Труд — это там, где люди вынуждены «заботиться о нуждах низкой жизни»; предаться «вольному искусству» — не значит трудиться, это значит творить легко и свободно.

Моцарт неправильный гений настолько, что Сальери не может найти ему места в своей системе ценностей. Его музыка чересчур гениальна, следовать за ним, как за Глюком, невозможно. Она божественна — «ты, Моцарт, бог». И Моцарт, кажется, согласен: «Ба, право? Может быть...», — но тут же заявляет, что проголодался. Проголодаться бог не может, а гений, творя, должен забыть «и сон, и пищу». Сальери мечтает: «Быть может, посетит меня ... творческая ночь ...». Моцарт же на бессонницу жалуется, а творит утром. Сальери воспринимает все поведение Моцарта как сплошное кощунство и профанацию божественного призвания⁴². И, однако, этот недостойный обладает бесспорным гением. Вот с чем не может смириться Сальери, и вот почему Моцарта необходимо остановить. Если этого не сделать, разрушится вся иерархия ценностей, вся мировоззренческая система Сальери; разрушится та реальность, в которой он достиг высокого положения: «Не то мы все погибли, не я один с моей глухою славой» (5, 310).

Пушкинский Сальери настолько корпоративен, что польза искусства понимается им весьма цинично, лишь как польза для жрецов искусства. Гениальное искусство Моцарта бесполезно, ибо возмущает «бескрылое желанье» в «чадах праха». Сознывая, что его слава возможна лишь потому, что он «в сердцах людей нашел созвучия своим созданьям», жрец и ремесленник не может думать о пользе своих произведений для толпы — он прежде всего заботится о своем ордене, о своем цехе.

Философский аспект проблемы пользы искусства рассматривает Моцарт. «Презренная польза» там, где труд, где необходим утилитарный результат. Труд имеет право на существование, если он полезен людям в удовлетворении «нужд низкой жизни». Моцарт противопоставляет нужды низкой жизни и вольное искусство; труд, заботы и счастливую праздность творца. Но мир не может существовать без того и без другого. Слепой скрипач исполняет музыку Моцарта в трактире, и гений радуется, как дитя.

Неправильный по мнению Сальери, Моцарт абсолютно правилен с точки зрения житейской нормы. У него есть жена и сын, с которым он играет на полу, как простой смертный; бессонница его томит, как и всякого человека, он не превращает ночь в ритуальное бдение; он испытывает голод и жажду; он помнит, что надо предупредить жену о своем намерении обедать вне дома,

чтобы она его «не дожидалась к обеду»; он знает, что приглашенного им скрипача нельзя прогнать, не заплатив за его игру — «пей за мое здоровье»; он любит шутку и розыгрыш. Моцарт весь земной, он подчеркнуто обычный, по-человечески понятный, этот гений. Но его музыку признает божественной тонкий знаток и ценитель Сальери, он и сам чувствует свою равновеликость богу. Высокое и низкое, трагическое и комическое органично сочетаются в нем, нужды низкой жизни лишь обостряют наслаждение вольным и бесполезным творчеством. Гармония внутреннего облика гения равновелика гармонии мира, может служить для него моделью. Жизнь и смерть, божественная музыка, уверенность в несовместности гения и злодейства, трагическое предошущение собственной близкой гибели — и обед в трактире, памятливая заботливость о жене, сыне, случайно встреченном слепом скрипаче, благорасположение и терпимость ко всем людям, естественность переходов от игры и обыденности к трагическому и светлому творчеству — всему этому есть время и место в личности Моцарта и всему этому должно быть время и место в большом мире, иначе существование невозможно, «тогда б не мог и мир существовать».

Почему Пушкин сделал своего гения как бы не интересующимся или не знакомым с алгеброй гармонии? Ведь известно — и Пушкину было известно — об огромности труда юного Моцарта, о его превосходном музыкальном образовании. Этот вопрос тем более важен, что и сам поэт весьма последовательно создавал свой образ беспечного, легкомысленного ленивца, не заботившегося о славе, пишущего стихи «спустя рукава», словно бы не всерьез. Легкомысленный музыкант Моцарт и легкомысленный поэт Пушкин весьма глубоко и серьезно размышляли о свободе творчества. Вольное искусство Моцарта включает в себя и идею отказа от пользы, как ее понимал Сальери, т.е. создания неких правил, по которым могли бы работать другие. О принципиальной «беззаконности» творчества многократно писал и Пушкин:

..... ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет (4, 250).

Еще Белинский видел в Моцарте «тип непосредственной гениальности», и давно уже отмечено явное сходство двух гениев — Пушкина и Моцарта. Понятие гения имеет длинную и богатую историю, едва ли не равную истории рода человеческого и тем

более истории общественного сознания. Но в зафиксированном у Пушкина смысле оно «стало общим достоянием культурной Европы в пору предромантизма, руссоизма, “бури и натиска” как боевой клич борьбы против школьных правил, за высвобождение творческой субъективности. По Канту, гений есть “образцовая оригинальность природного дарования субъекта в свободном употреблении своих познавательных сил”, инстанция, через которую “природа дает правила искусству”»⁵. Так новая эпоха возвращается к идейному комплексу архаики — наследник демиурга, гений искусства по происхождению своему и, так сказать, по определению, должен творить легко и вне правил, которые в архаическую эпоху еще не существовали, так как искусство не оформилось как самостоятельная и самодостаточная реальность⁶. Теперь же «непосредственная гениальность» является основой и условием свободы художника от застывших канонов.

Гете определял гения как высшее формосозидающее дарование, а Шиллер и Ницше считали основным качеством гения творческую наивность, творческую детскость. Отказ от устоявшихся и общепринятых правил принимал и форму свободы неведения, обретаемую художником благодаря нежеланию знать передаваемый из поколения в поколение идеал ремесленного умения, первообразец, данный свыше, как считали ремесленники средневековья; неоспоримый образец, признанный традицией, как считают художники-ремесленники типа Сальери всех последующих эпох.

Пушкинский Моцарт создает искусство, новые законы и правила которого не может понять и принять Сальери — в силу исчерпанности потенций своего таланта. Не будучи в состоянии пойти вслед за Моцартом, как в свое время за Глюком, он декларирует бесполезность открытий гения для ордена жрецов музыки, понимаемой как разработка традиционного идеала ремесленного умения. Равный богу, давшему первообразец, Моцарт становится для Сальери враждебным богом, у которого могут быть другие жрецы; его надо остановить, т.е. уничтожить.

Отношения героев Пушкина с небом, единым богом вообще не очень просты. Сальери позволяет себе упрекать его в несправедливости распределения гениальности, считает, что избран для совершения убийства, как бы ритуального, на самом деле злодейского, несовместного с гением. Впервые он услышал музыку в церкви, тяготеет к монашеским формам поведения, но служит какому-то своему богу музыки, видит в Моцарте демиурга, творца музыки. Моцарт в последнем монологе говорит о том, что служит «единому прекрасному», хотя и сочиняет заупокойную мессу.

Мистическое предчувствие, посетившее Моцарта — предощущение скорой смерти; черный человек — персонификация этого предчувствия. У Пушкина нет разделения искусства на светское и церковное, оно едино и отражает огромный мир, частью которого является религия, ее идейно-эмоциональное содержание и формы.

Поэт не показал, что будет с Сальери после убийства, совершенного им. Утратит ли он свой талант? Но его дарование достигло полного развития уже к моменту появления в искусстве Моцарта, дальше он развиваться не может. Осознание того, что он — не гений, лишь может ускорить его падение. Однако дальнейшая судьба Сальери вне рамок пьесы. В трагедии тема утраты таланта или даже гения звучит только в связи с совершением злодеяния, только оно безусловно губительно для художественного дара⁷.

* * *

Айхенвальд, отмечая «мучительное сознание ответственности»⁸, столь характерное для Гоголя, применил к писателю образ живописца, автора чудесного и страшного портрета из его повести. Художник-монах оказывается одним из воплощений Гоголя.

Отождествление Гоголя с его героем столь же знаменательно, как и отождествление Пушкина с его Моцартом — отождествление, ставшее общим местом в русском общественном сознании. При всей относительности такого применения художественных образов к их создателям, бесспорным является использование писателями собственной личности как материала для своих созданий. Гоголь, боготворивший Пушкина, тем не менее считал, что пришла другая эпоха: «... нельзя служить и самому искусству, как ни прекрасно это служение, — не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство; нельзя повторять Пушкина. Нет, не Пушкин и никто другой должен стать теперь в образец нам: другие уже времена пришли. Теперь уже ничем не возьмешь — ни своеобразьем ума своего, ни картинной личностью характера, ни гордостью движений своих, — христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт» (6, 370). В «Портрете» Гоголь попытался воплотить в живых образах это свое убеждение.

Чаще всего исследователи творчества Гоголя обращают преимущественное внимание на первую часть повести. Бесспорный историко-социальный аспект ее легко укладывается в господствующие концепции творческого метода писателя. Вторая часть ис-

толковывается обычно в том же ключе. Г.А. Гуковский считал, что «... дьявольское наваждение, бушевавшее современное Гоголю человечество, — это власть денег, это капитализм... Во второй части — эта же тема дана в символических обобщениях; ей придано расширительное толкование»⁹. М.Б. Храпченко отмечал: «Утверждая действительность в качестве единственного объекта искусства, писатель в этом произведении защищал мысль об особой важности для художника религиозно-христианских воззрений, вне которых, по его мнению, невозможно совершенное познание мира в его целостности»¹⁰. И.П. Золотусский переводит разговор об этой повести в нравственно-философский план: «В страсти к искусству, говорит Гоголь, много искушающей прелести увлечения — но только в соединении с любовью к добру, к светлomu в человеке может просветить она и творящего, и тех, для кого он творит. Иначе и сами ангелы на его картинах будут смотреть дьявольскими глазами»¹¹.

Итак, интерпретации подвергаются, как правило, только два образа: Чартков и художник-монах. Но в повести есть и третий живописец — безымянный соученик Чарткова по академии. Если в пушкинской системе персонажей два музыканта-антагониста — гений и талант, гений и жрец, гений и ремесленник, то Гоголю показалось необходимым сопоставить и противопоставить трех героев. Рядом с погибающим под властью золота, продавшим душу дьяволу Чартковым помещен некий идеальный гений, живущий правильно и достигший совершенства, а во второй части рассказана история создателя портрета.

Уже подход к конструированию системы персонажей различен в двух произведениях. Пушкин использовал реальные характеры исторических лиц, достаточно широко известных, Гоголь — традиционные для романтической повести тридцатых годов полностью вымышленные фигуры живописцев. Тема искусства и художника была одной из центральных в романтической литературе эпохи. Ей посвящены драмы Кукольника, повести Одоевского, Полевого, Тимофеева. В повести Полевого «Живописец» судьба художника рассматривается в двух аспектах — эстетическом и социальном. Аркадий видит изменение отношений художника и общества в ходе истории. В древности, по его мнению, они были едины в поклонении прекрасному, в эпоху средневековья их соединяла религия, современность разрушила духовную связь между ними: «Художник есть такой же работник, как слесарь, кузнец, плотник»¹². В повести Полевого тоже есть противопоставление искусства и ремесленничества: искусство возвышает чело-

века, но в глазах общества он измеряется только своим социальным положением. Гений не может изменить того обстоятельства, что он всего лишь сын бедного чиновника.

Не случайно Гоголь изображает гениального живописца. Для него скульптура, живопись, музыка связаны с определенными историко-символическими эпохами. Скульптура, «чувственная, прекрасная», «прежде всего посетила Землю», «сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека. ... Она родилась вместе с языческим, ясно образовавшимся миром, выразила его — и умерла вместе с ним». Живопись «была выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский ... она продолжает жизнь за границы чувственного, она похищает явления из другого, безграничного мира, для названия которых нет слов ... вся она требует сочувствия, а не наслаждения ... вся тайная гармония и связь человека с природою — в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным». Музыка — «принадлежность нового мира. Она осталась нам, когда оставили нас и скульптура, и живопись, и зодчество». «Чувственная, пленительная скульптура внушает наслаждение, живопись — тихий восторг и мечтание, музыка — страсть и смятение души». «Великий зиждитель мира ... дикому, еще не развернувшемуся человеку .. уже вдвинул мысль о зодчестве. ... Древнему, ясному, чувственному миру послал он прекрасную скульптуру ... — и весь древний мир обратился в фимиам красоте. ... Векам беспокойным и темным ... дал он вдохновенную живопись, показавшую миру неземные явления, небесные наслаждения угодников. Но в наш юный и дряхлый век ниспослал он могущественную музыку — стремительно обращать нас к нему» (6, 23-27). Гоголь написал эти заметки в 1831 году, они, по-видимому, были отражением настроений эпохи, но и выражали взгляды самого Гоголя на искусство, оформившиеся спустя десятилетие, в начале 1840-х годов, когда была создана вторая и последняя редакция повести «Портрет».

В первой части повести противопоставлены два художника, одновременно учившиеся в Академии, оба талантливые, но избравшие разные жизненные дороги. Один «от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной душой труженика погрузился в него всей душой своей, оторвался от друзей, от родных, от милых привычек ... погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия» (3, 92) — как Сальери. Он учится, подражая великим мастерам, прежде всего Рафаэлю, как Сальери — Глюку.

Другой, Чартков, получив внезапно деньги, «оделся с ног до головы, ... накупил духов, помад, нанял ... великолепнейшую

квартиру на Невском проспекте, ... объелся без меры конфетов в кондитерской, ... выпил бутылку шампанского, которое тоже доселе было ему знакомо более по слуху. Прошелся по тротуару *гоголем* (курсив мой. — Л.Р.) ...» (3, 80). Точнее было бы написать *моцартом*, ибо ведет он себя как гуляка праздный.

Чартков быстро «сделался модным живописцем во всех отношениях. Стал ездить на обеды (ср.: *“Послушай: отобедаем мы вместе ...”*), сопровождать дам в галереи и даже на гулянья (ср.: *“Представь себе ... меня ... с красоткой ...”*) ... и утверждать гласно, что художник должен принадлежать к обществу» (3, 89). Чартков заявляет: «Этот человек, который копается по несколько месяцев над картиною, по мне, труженик, а не художник. Я не поверю, чтобы в нем был талант. Гений творит смело, быстро ... Я, признаюсь, не признаю художеством того, что лепится строчка за строчкой; это уж ремесло, а не художество» (3, 89-90). (Ср.: *«Намедни ночью // Бессонница моя меня томила, // И в голову пришли мне две, три мысли. // Сегодня их я набросал...»*). У Гоголя гений ведет себя, как Сальери, а погибший талант — как Моцарт.

Жреческое начало, присущее Сальери, в описании соученика Чарткова по Академии приобретает черты мученического служения, подвижничества, а бескорыстная легкая веселость Моцарта оборачивается продажей дьяволу души очарованного золотом, поддавшегося бесовским соблазнам Чарткова. Любопытно, что с образом Чарткова связаны тропы из сфер и живописи, и литературы (*«лепится строчка за строчкой»*), и музыки (*«жизнь его уже коснулась тех лет, когда ... могущественный смычок слабее доходит до души и не обвивается пронзительными звуками около сердца»* — 3, 91). Гоголь явно стремится к обобщению. Любопытно также, что невольный соперник Чарткова благоговеет перед «великими учителями» в искусстве, а он сам дерзко критикует гениальных художников прошлых веков.

Соблазненный дьяволом Чартков «узнал ту ужасную муку, ... когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться; ту страшную муку, которая делает человека способным на ужасные злодеяния. Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства» (3, 95). Он узнал ту муку, которой мучался пушкинский Сальери. Но Сальери убил создателя музыки, сохранив способность наслаждаться его произведениями. А Чартков уничтожает «все лучшее, что только производило художество», стремясь уничтожить само искусство. Сальери совершил злодеяние и этим погубил свой талант. Чартков погубил свой талант, свою душу и поэтому совершает злодеяства.

Чартков не смог сохранить и усовершенствовать свой священный дар; инструментом его соращения с истинного пути стала картина большого мастера, хочется сказать: гениального художника. Но Гоголь, создавший великолепный образ живописного портрета, всячески убеждает читателя, что «это было уже не искусство. ... Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет ...». Картине не хватает «непостижимой, скрытой во всем мысли», «нет в ней чего-то озаряющего» (3, 71-72). Она представляет собой слишком точную копию с натуры, способную ожить – оживает же ужасный старик. Благодаря искусству живописца оживает действительность – но, не преобразенная божественной идеей добра, она воплощает и несет зло.

Феномен оживающего портрета содержит и более сложную мысль, не декларированную в повести. Оживает не реальность – оживает ее мистический смысл, ее идея: не ростовщик является Чарткову, а дьявол в одном из своих материальных воплощений. В картине нет нравственно-философской оценки зла с точки зрения добра, нет приговора дьяволу с позиции бога. (*Ср. У Пушкина: «Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона.»* – 7, 380-381).

Портрету как воплощению и носителю зла противостоит гениальная картина, написанная безымянным соучеником Чарткова. Описание портрета выполнено так, что, по словам Белинского, в нем есть «какая-то непобедимая прелесть, которая заставляет вас смотреть на него, хотя вам это и страшно»¹⁵. И трудно поверить, что «это не искусство». Оживает не только ростовщик – живым образом повести становится его портрет. А вот противопоставленная ему картина остается невидимой для читателя, не воспринимается как нечто живое, не обладает ни выпуклостью, ни динамикой живого художественного образа. Гоголь отказался от попыток создать образ того, что видят зрители и Чартков, а также образ картины, как это было с портретом ростовщика. Описание художественного произведения в данном случае преследует иные цели. Писатель, во-первых, характеризует мастерство живописца: «Все тут, казалось, соединилось вместе: изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила создания, уже заключенная в душе самого художника» (3, 93). Мастерство соединено с даром, ниспосланным душе художника. «Видно было, как все

извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (3, 93).

Во-вторых, сама картина становится чудом света, вызывая благоговение у всех, видевших ее: «... картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно приготовление. Невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей, окруживших картину. Кажется, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению» (3, 93).

Если портрет — не искусство, несмотря на мастерство его автора, ибо воплощает и несет в себе зло, то картина самоотверженного художника — смысл и воплощение божественного искусства. Она сама становится объектом поклонения. Характерно сравнение картины с невестой: «Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника» (3, 93). На первом месте чистота и непорочность, красота лишь следует за ними. Образ непорочной невесты — один из излюбленных символов церкви. С первого момента о картине говорится как об иконе: «... скромно, божественно, невинно ... возносилось оно надо всем»; «казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы» (3, 93); она — божественное произведение. Но это не икона — она выставлена в зале Академии. Отказавшись от создания конкретно-чувственного образа, Гоголь создает предельно обобщенный символический образ произведения искусства, предельно же приближенный к божественному первообразу.

Пушкинский гений — творец искусства, равновеликий богу. У Гоголя божественным является произведение искусства, созданное по законам мастерства, вдохновленное божественной, небесной мыслью. Гений лишь приобретает ценой подвижнического служения, ценой всей жизни «небесную кисть» и небесный дар создания, способность воплотить «налетевшую с небес мысль». Главное место в концепции искусства Гоголя занимает художественное произведение, тогда как у Пушкина это место принадлежит гению. Недаром Сальери убивает Моцарта, а Чартков уничтожает картины.

Восхищенный безделицей Моцарта, написанной так легко и как бы случайно, Сальери уподобляет его богу и замышляет убийство. Восхищенный картиной своего бывшего соученика Чартков получает мощный творческий импульс: «... ему хотелось изобразить отпадшего ангела. Эта идея была более всего согласна с состоянием его души» (3, 94). Но отпавший ангел — это демон. Обратный путь оказывается невозможным — демон не может вернуться к божественному престолу. Чартков окончательно и безвозвратно погубил свою душу, свой талант, так как оказался во власти дьявола и не смог из-под этой власти уйти.

Во второй части повести показан художник, тяжело, хоть и невольно, согрешивший, но искупивший свой грех и спасший душу и гений. Характеристика автора портрета выполнена в том же восторженно-религиозном тоне, что и краткое жизнеописание автора божественной картины в первой части: «Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непечатого лона своего только одна Русь ...»^{*} Но он — «художник-самоучка, отыскавший сам в душе своей, без учителей и школы, правила и законы, увлеченный только одною жаждою усовершенствования и шедший, по причинам, может быть, неизвестным ему самому (курсив мой. — Л.Р.), одною только указанною из души дорогою ...». Правда, «высоким внутренним инстинктом» он постигнул тайны мастерства «Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио» (3, 105-106). Оказывается, мастерство можно приобрести и так, «внутренним инстинктом». Но самое главное — «и внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, высшей и последней ступени высокого». Он «веровал простой, благочестивой верою предков, и оттого, может быть, на изображенных им лицах являлось само собою то высокое выражение, до которого не могли докопаться блестящие таланты» (3, 106-107).

Постоянными эпитетами, характеризующими искусство, у Гоголя являются «высокое», «небесное», «светлое». Дьявол — дух тьмы, и с портрета он сходит ночью. Начав писать портрет, художник как бы забывает о боге, хотя само освещение должно было бы ему показать, кто перед ним: «окна, как нарочно, были заставлены и загромождены снизу так, что давали свет только с одной вер-

^{*}Характерно уподобление Руси, родившей художника из непечатого лона своего, деве Марии, родившей Иисуса Христа тоже из непечатого лона.

хушки». Но художник не видит свет, он видит лицо: «Черт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!» (3, 107) Обращение к черту вместо молитвы совпадает с азартом мастера, которому удается его труд — и грехопадение совершается: «Экая сила! — повторил он про себя. — Если я хотя вполтину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они поблднеют перед ним. Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре» (3, 108). В увлечении работой он сформулировал свою художественную цель — и, к несчастью, достиг ее. Он согрешил в уповании творчеством, творческая сила его велика, и тем больше и могущественнее зло, совершенное им. А причина одна: «... рукою художника водило нечистое чувство» (3, 109).

Жизнеописание автора портрета восходит к житиям, но ближе по жанру к религиозной легенде, в которой отразились и агиографические мотивы, и архаические магические представления, и концепция образа, созданная в первые века христианства.

В период переработки повести Гоголь очень пристально интересовался житийными произведениями, патристикой, событиями и образами священной истории, пророчествами, проповеднической литературой. Особенно внимательно в начале 40-х годов он изучал книги раннехристианских писателей. Гоголь сформулировал идею имитации, подражания высшим образцам. Эта идея носит в его мировоззрении универсальный характер. Подражание способствует нравственному усовершенствованию человека, а Гоголь считал необходимым для себя «сделаться лучшим», чтобы выполнить свою земную миссию: «Я увидел ... математически ясно, что говорить и писать о высших чувствах и движениях человека нельзя по воображению: нужно заключить в себе самом хотя небольшую крупичку этого, — словом, нужно сделаться лучшим» (6, 431). «Я не нахожу соблазнительным томиться и сгорать явно, в виду всех, желаньем совершенства, если сходил за тем сам сын божий, чтобы сказать нам всем: «Будьте совершенны так, как совершенен отец ваш небесный» (6, 432). Но художник должен подражать не только на пути к высшему совершенству души, но и на пути к совершенству своих произведений. Подражание это двояко: подражание Христу в чистоте устремлений, в попытках показать лучшее в человеке («... на то и призванье поэта, чтобы из нас же взять нас и нас же возратить нам в очищенном и лучшем виде» — 6, 348); подражание великим мастерам как единственное средство достижения художественного совершенства. Идея имитации тесно связана с раннехристианской концепцией образа.

Как известно, теория образа в Византии была наиболее полно разработана в эпоху споров иконоборцев и иконопочитателей. «Иконоборцы выдвигали тезис о неопишумости и непознаваемости божества. В основу их учения был положен главный догмат христианства о единстве в Троице трех божественных ипостасей. Все они неопишумы и не могут быть постигнуты человеческим разумом, а тем более не могут быть представлены в антропоморфном образе. Если художник будет изображать только человеческую природу Христа, то он впадет в ересь несториан, разделяющих в Христе две ипостаси; если же он попытается представить божественную природу Христа, то это будет проявлением ереси монофиситов, допускавших полное поглощение человеческой природы божественной ...»¹⁴. Борьба иконоборцев и иконопочитателей развернулась в VIII-XIX веках.

Для того чтобы обосновать и оправдать практику поклонения иконам, иконопочитатели и разработали теорию образа. При этом они опирались на существовавшие ранее концепции. Ряд медиевистов (Г.А. Острогорский, П.Дж. Александер, В.В. Бычков, Л. Барнард) возводили воззрения иконопочитателей к трудам неоплатоников. Однако, по мнению В.М. Живова, «воззрения этого рода могли оправдать лишь мистикопознавательную функцию икон, но не поклонение иконам, не веру в нерукотворные и чудотворные образы. Иконопочитатели утверждали нечто большее, чем изобразительное отношение иконы и архетипа, именно что икона имеет ту же силу или энергию, что и архетип»¹⁵. В.М. Живов считает, что было промежуточное звено между иконопочитателями и неоплатониками. Развитие течения византийской мысли в VI-VII веках, повлиявшее на позднейшие теоретические искания иконопочитателей, в конденсированном виде запечатлено в трудах Максима Исповедника¹⁶, в частности, в его «Мистагогии» (*мистагог* — жрец, посвящавший в таинства в мистериях).

Максим Исповедник утверждал, что «христианин стремится к Христу и Христом восстанавливается для Бога, во Христе совершается таинство спасения человека, когда Христос пребывает в человеке и человек во Христе. ... Христос преобразует верных в Себя, Бога и Спасителя. ... Верующий приводится ... к Христу, в Своем земном служении открывающему небесное Царство, соединяющему нозическое с вещественным и тварное с нетварным»¹⁷. Таинство соединения с богом при этом уподобляется браку: «благодатью этого таинства соделываются “единой плотью и единым духом как Бог с Церковью, так и душа с Богом» ... Будучи образом Бога и вселенной, Церковь в литургии являет себя

как грядущее Царство, т.е. как соединившаяся с Богом вселенная. И души, малые церкви, в частности также осуществляют в литургии свое единство с Богом»¹⁸. Символ и символизируемое, образ и архетип находятся в динамических соотношениях. Образ возвращается к первообразу – вот суть этой концепции. *Образ, возвращающийся к первообразу*, – это выражение у Максима Исповедника означает следующее: в человеке содержится частица божества, и эта частица вернется к богу, когда человек очистится от греха и освободится от тела. Однако «завершающий покой не есть возобновление первоначального состояния, нарушенного падением, но достижение принципиально нового состояния. Это новое состояние связано с творением как замысел и его осуществление»¹⁹. Замысел воплощается в Логосе, Слове Божиим. Каждый предмет обладает своим логосом, и вся их совокупность содержится в Слове Божиим, в едином Логосе. Максим писал: «Логосы Сущих, уготованные в Боге прежде веков, Ему единому ведомо как, будучи невидимы (обычно у божественных учителей называть их *благими волениями*), ясно зримы и постигаемы через тварные предметы. Поскольку все вещи, сотворенные Богом в природе, когда они рассматриваются с должным знанием, таинственно обнаруживают логосы, через которые они начали быть, и, так себя раскрывая, являют тут же божественный о них замысел»²⁰. Следовательно, связь *образа* и *первообраза* есть связь *предмета* с его *логосом*, возвращение же образа к первообразу – движение предмета к его логосу, т.е. эсхатологическому осуществлению божественного замысла. Движение предмета к логосу обусловлено согласованностью способа его существования с замыслом (логосом). «Сама мысль о согласовании, – пишет В.М. Живов, – наводит на мысль о воле, но ... этой волей обладает человек, именно человек выступает медиатором спасения вселенной, именно через него все тварное приходит к своим логосам, к своим первообразам. Эта космическая миссия обусловлена замыслом человека как микрокосма, тем, что человек есть ... образ мира»²¹. «Согласуя способ своего существования со своим логосом, человек должен был преодолеть ряд основных двойственностей, разделяющих мир и тем самым отделяющих его от бога. *Бесстрастием* он должен был преодолеть противоположность мужского и женского, *свято-стью* – разделение рая и вселенной. Затем он должен был *жизнью*, по добродетели уподобляющейся *ангельской*, сделать единым чувственным миром небо и землю; после этого *ведением*, равным ангельскому, соединить ноэтическое и чувственное и, наконец, *любовью* сочетать тварную природу с нетварным.

Преодоление этих двойственностей не было осуществлено человеком из-за грехопадения, сделавшего его способ существования противным его природе. Христос, воплотившись и тем самым восстановив природу человека, осуществил в Себе и преодоление перечисленных выше противоположностей, ... вновь сообщил человеку «возможность осуществления его миссии (курсив мой. — Л.Р.)»²². Образ и первообраз разделяют, следовательно, те основные двойственности, которые надо преодолеть на пути образа к первообразу, предмета к его логосу.

Процесс преодоления двойственностей есть процесс *обожения*. «Тварное не может достичь обожения самостоятельно, обожение сообщается ему Богом в качестве дара ... Образ отличен от первообраза способом своего бытия, единство же их основано на проникновении в образ энергий первообраза. По мере того, как энергия архетипа наполняет образ, способ бытия образа — преодолевая основные оппозиции, отделяющие образ от первообраза — близится к способу бытия первообраза. Это и есть возвращение образа к первообразу, предмета к своему логосу, обожение человека и космоса. Весь этот процесс христоцентричен, поскольку в Христе начато и преобразовано это взаимопроникновение образа и первообраза»²³. Следовательно, *во-первых*, «оппозиция **ноэтическое — вещественное** не абсолютна»; *во-вторых*, «вещественное, плоть способны к обожению, т.е. к вмещению в себя божественных энергий; обожение плоти является одним из аспектов спасения человека и космоса»; *в-третьих*, «образ и архетип различаются способом своего бытия, причем это различие может быть обусловлено различием по сущности. Общность же образа и архетипа в том, что образ обладает той же энергией, что и архетип. Это обладание стало возможным благодаря воплощению Христа, принятию им человеческого образа»²⁴.

Основные положения теории образа легли в основу защиты поклонения иконам в VII–XIX веках. Не почитать иконы — значит отрицать возможность обожения, значит отрицать возможность спасения, значит не знать, ради кого Христос умер.

Художественные идеалы иконопочитателей черпались из сферы народных верований и эстетических представлений народов Востока. Это было суровое монашеское искусство. Иконы полны экспрессии, движения; изображения плоскостны, линии жестки, краски просты. Искусство иконопочитателей оказало значительное влияние на Запад²⁵.

В повести Гоголя портретной живописью²⁶ занимается только Чартков, и это не настоящее искусство. В первой редакции, как

известно, этот герой носил фамилию *Черткова*, которая ассоциативно связана и с *чертом*, и с глаголом *чертить*²⁷. В Хлудовской псалтири IX века, хранящейся ныне в Историческом музее в Москве, некоторые миниатюры являются прямой иллюстрацией к борьбе иконоборцев и иконопочитателей. Иконоборцы показаны в карикатурном виде, рядом с ними часто черт, их действия трактуются как поругание священных изображений, достойное самой страшной кары. Чертков тоже уничтожает подлинные произведения искусства. Архетип портрета — дьявол, и картина в каждом случае своего воздействия на человека заставляет его двигаться к дьяволу.

Автор портрета искупил свой грех, подражая жизни святых праведников, отшельников и подвижников. После этого он пишет икону, «не выходя из своей кельи, едва питая себя суровой пищей, молясь беспрестанно. По истечении года картина была готова. Это было, точно, чудо кисти. ... Все были поражены необыкновенной святостью фигур. ... Настоятель произнес: “Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая, высшая сила водила твоею кистью, и благословенье небес почило на труде твоём”» (3, 113). На иконе изображена богородица: «Чувство божественного смирения и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали...» (3, 112). Это описание полностью соответствует сонету Пушкина «Мадонна»:

Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель,
Чтоб суеверно им дивился посетитель,
Внимая важному сужденью знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,
Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель —

Она с величием, он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец (3, 166).

Перед нами посланная Творцом в мир живая женщина, как будто сошедшая с картины Перуджино. Происходит не обожение человека, но очеловечение Мадонны. Икона становится портретом женщины. У Гоголя же замечательная картина производит «магическое впечатление»: «Вся братия поверглась на колена перед новым образом» (3, 113).

Последнее наставление автора портрета своему сыну явно восходит к средневековой теории образа: «... Талант есть драгоценнейший дар Бога — не погуби его. Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. ... В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души. Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волнения мирского; во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страданий сатаны — во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства. ... Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к богу...» (3, 113-114)²⁸.

Два пути к искусству, к созданию шедевров. Один — через аскезу в миру, приближение к архетипу через его воплощение в картинах великих мастеров средневековья и Возрождения. Другой — самородок, изначально ориентированный на архетип, писавший иконы, чтобы помочь людям приблизиться к богу: «Не в гостиную понесу я мои картины, их поставят в церковь. Кто поймет меня — поблагодарит, не поймет — все-таки помолится богу» (3, 106). Его путь — через падение к возрождению. И знаком наступившего возрождения стала картина, изображавшая рождество Христа — ведь именно человеческое воплощение Христа явилось залогом возможности возвращения образа к первообразу. Путь художника через падение к возрождению может рассматриваться как символический образ пути человечества — с точки зрения средневековых христианских философов.

«Уделы поэтов не равны, — писал Гоголь в “Выбранных местах из переписки с друзьями”. — Одному определено быть верным зеркалом и отголоском жизни — на то и дан ему многосторонний

описательный талант. Другому повелено быть передовою, возбуждающею силою общества во всех его благородных и высших движениях — и на то дан ему лирический талант» (6, 353). Пушкин принадлежал, по мнению Гоголя, к первому типу поэтов. Зато и «влияние Пушкина как поэта на общество было ничтожно» (6, 348). Гоголь же стремился именно влиять на общество, он рассматривал искусство как разновидность государственной службы: «... автор, творя творенье свое, ... исполняет именно тот долг, для которого он призван на Землю, для которого именно даны ему способности и силы, и ..., исполняя его, он служит в то же самое время так же и государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе» (6, 429). А Пушкин писал:

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать... (3, 336)

Или: «Не нужен мне пророка важный сан...» (4, 111).

Итак, две противоположные концепции искусства. Кто прав? Вопрос неправомерный, т.к. обе эти концепции живут в общественном сознании. Но в данном случае они воплощены в литературных произведениях, и значит, можно говорить об их продуктивности для искусства и об их воплотимости в произведениях искусства. Пушкинская трагедия принадлежит к признанным мировым шедеврам. В повести Гоголя все сложнее. Его Чартков *убил* двух других художников, как портрет дьявола *убил* «всех ... святых и ангелов». Гоголь не смог или не захотел создать живые образы *правильных* картин и художников. У него получились символизированные схемы. Произошло так потому, что схематичный и символический канон является характерной чертой поэтики средневековой религиозной литературы, на которую ориентировался писатель как на образец. Движение к первообразцу оказалось шагом назад именно в области художественного мастерства.

Давно сказано, что гений Гоголя оказался бессильным в изображении положительных явлений жизни. В.В. Вересаев отметил: «... лиризм — самое слабое место Гоголя, он постоянно срывается в напыщенную риторику, тут у него пропадают свои слова и выдвигаются штампы, всякие дивный, чудный, очаровательный, рассыпаются чувствительные многоточия и восклицательные знаки. Часто прямо поражает полная беспомощность Гоголя там, где дело идет о выражении интимных переживаний. ... Когда Гоголь описывает что-нибудь красивое, он по-ученически боится, как бы это

красивое не оказалось недостаточно красивым, устраняет все низкое, громоздит одну превосходную степень на другую. Нарядны и безжизненны в своей красивости его описания природы, — после Пушкина, Тургенева, Толстого и Чехова их просто скучно читать»²⁹. Гоголь не умеет делать то, что уже давно умела литература — выражать сложные и благородные движения души; передавать красоту мира. Было ли это связано с односторонностью его гения или же явилось стремлением изобразить единый христианский архетип, идеал, приблизиться к творящему Логосу и адекватно воплотить его в человеческом слове?

Примечания

¹ О концепте гения в европейской и русской литературе пушкинской эпохи см.: Мазур Н.Н. Пушкин и «московские юноши» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999: Материалы и исследования. М., 2001.

² Для романтиков поэт был сродни жрецу и пророку: «Поэт и жрец были вначале одно, и лишь последующие времена разделили их. Однако истинный поэт всегда оставался жрецом, так же как истинный жрец — поэтом...» (Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934. С. 121).

³ Подробнее об этом см.: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Историзм Пушкина и поэтика фольклора. Куйбышев, 1989. С. 50-76.

⁴ Чрезвычайно важны в этой связи выводы, сделанные Б.М. Гаспаровым в результате сопоставительного анализа музыки Моцарта и текста пушкинской трагедии: «Профессиональное совершенство Сальери не подлежит сомнению, так же как и глубина его размышлений об искусстве, искренность его художественных переживаний и вдохновения (...); в трагедии ясно показано, чего у него *нет*: смелости и свободы, неожиданности и индивидуальности гения, его нестесненности искусственными барьерами “низкого” и “высокого”, “подобающего” и “неподобающего”, той “божественной игры” (*jeu divin*), которая позволяет повсюду находить материал для своего искусства и придавать ему самые неожиданные повороты. В глазах Сальери эта свобода и нестесненность творческого сознания выглядят легкомыслием и неразборчивостью, полное владение материалом, могучая творческая воля — обидной легкостью и иррациональностью творческого акта» (Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 122).

⁵ Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

⁶ Подробнее об этом см.: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Историзм Пушкина и поэтика фольклора. Куйбышев, 1989. С. 50-76.

Глава 1
Концепции искусства (образ гения)

⁷ В своем прочтении пушкинской трагедии Н.Л. Елисеев предлагает в качестве ключа для интерпретации текста «каиническую тему»: «Моцарт говорит о “союзе, связующем двух сыновей гармонии”, то есть о братском союзе, разумеется» (Елисеев Н.Л. Моцарт и Сальери: опыт истолкования // Пушкин. Историко-литературный, лингвистический, культурный аспекты. СПб., 2000. С. 54).

⁸ Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. С. 76

⁹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. Л., 1959. С. 332-333.

¹⁰ Храпченко М.Б. Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя // Храпченко М.Б. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. М., 1980. С. 275.

¹¹ Золотусский И.П. Гоголь. М., 1979. С. 293.

¹² Полевой Н. Мечты и жизнь. Были и повести. Ч. 2. М., 1834. С. 109.

¹³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 5. С. 567.

¹⁴ Удальцова З.В. Византийская культура. М., 1988. С. 89-90.

¹⁵ Живов В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 108.

¹⁶ Имя Максима Исповедника встречается в одной из записных книжек Гоголя наряду с именами Макария, Ефрема Сирина, Симеона Богослова. (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937-1952. Т. 9. С. 562-).

¹⁷ Живов В.М. Указ. соч. С. 111.

¹⁸ Там же. С. 113.

¹⁹ Там же. С. 115.

²⁰ Там же. С. 116.

²¹ Там же. С. 117.

²² Там же. С. 117.

²³ Там же. С. 120.

²⁴ Там же. С. 120.

²⁵ Удальцова З.В. Византийская культура. С. 92

²⁶ «По свидетельствам современников, — пишет З.В. Удальцова, — в светском искусстве Константинополя иконоборческого периода изображение человеческих фигур не запрещалось: излюбленным мотивом художественного творчества стали портретные изображения императоров и их семей, прославленных — полководцев и знатных вельмож...» (Удальцова З.В. Византийская культура. С. 92).

²⁷ Но это и фамилия знакомой Гоголю семьи — возможно, ещё поэтому он изменил ее в своей повести.

²⁸ Р. Джулиани рассмотрел влияние идей и мотивов Вакенродера и назарейцев на эстетику Гоголя в статье «Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы. М., 2002. С. 127-147.

²⁹ Вересаев В.В. Собр. соч. М., 1990. Т.4. С. 542-543.

ГЛАВА 2

ТЕМА ЗОЛОТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

С легкой руки Пушкина XIX век получил едва ли не постоянный эпитет: *железный*. По-видимому, впервые это слово прозвучало в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!

Тема богатства, золота, капитала, влияющего на человеческие нравы, — сквозная тема русской и европейской литературы на протяжении всего прошлого века. Две силы, борющиеся за власть над миром, названы Пушкиным в четверостишии 1827 года:

«Все мое», — сказало злато;
«Все мое», — сказал булат.
«Все куплю», — сказало злато,
«Все возьму», — сказал булат.

§ 1. «Пиковая дама» и «Вечер накануне Ивана Купала»

Повести Пушкина и Гоголя многое сближает: тема гибельности для человека несправедливо полученного богатства, большая роль религиозно-легендарного сюжета о договоре с дьяволом, любовный мотив, мотивы преступления и сумасшествия. Повесть Гоголя была создана на три года раньше пушкинской; при тех уже достаточно близких отношениях, которые сложились между пи-

сателями, возникает вопрос о возможности некоего влияния тематики и проблематики «Вечера накануне Ивана Купала» на замысел Пушкина. Во всяком случае, «Пиковая дама» — первое и единственное произведение Пушкина с использованием такого фольклорного материала — религиозной легенды, и создана она после знакомства Пушкина с «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Гоголь же неоднократно обращался к этому жанру.

Давно и неоднократно отмечен дидактизм повести Гоголя. Однако исследователи, как правило, не связывают эту особенность «Вечера ...» с сюжетообразующим фольклорным жанром. Характеризуя особенности легенды, Э.В. Померанцева писала: «Легенда стремится поучать, идеализируя своих героев, призывая подражать им. Она утверждает их святость, подвижничество, или героизм. Основная ее функция — дидактическая»¹. Дидактизм легенды может опираться не только на положительный, но и на отрицательный пример, она может призывать не следовать дурному примеру отрицательных героев. Именно таковы легенды о договоре с дьяволом, о продаже души². Как нравственно-религиозные мотивы отражаются в художественных концепциях человека Пушкина и Гоголя?

В народных легендах о человеке, согрешившем ради богатства, как правило, есть *мотив покаяния*. Так, собрание В.И. Даля включает в себя два варианта такого сюжета, который так и называется — «Грех и покаяние». А.Н. Афанасьев приводит украинскую, белорусскую, литовскую и польскую редакции этой легенды. Схема сюжета о грехе и покаянии такова. Жила-была старуха, у нее были сын и дочь. Они были бедны. Сын находит клад. Чтобы получить деньги, парень должен согрешить с матерью, сестрою и кумою. Он этого не хочет. Но мать обманом заставляет его совершить грех. Герой не берет золото, переживает свое падение и хочет искупить содеянное. Иногда он после первого грехопадения совершает еще множество преступлений, становится разбойником-убийцей. Наконец от святого пустынника он узнает средство искупления. Обычно это тяжкий и бессмысленный труд, но после того, как бог его прощает, происходит чудо: например, из горелых головешек вырастает яблоня. Иногда прощению предшествует новое преступление — убийство злодея. В таком виде сюжет использован в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Купала в восточнославянской мифологии — главный персонаж праздника летнего солнцестояния. *Купала* — кукла или чучело, которое в русских песнях называли ведьмой и в ритуалах сжигали на кострах. Во время праздника Купалу топят в воде. Как сами

обряды, так и название *Купала* (от глагола *купать*, *кипеть*, родственно латинскому *cupid*, Купидон, *стремление*; индоевропейский корень *kup* — со значением *кипеть*, *вскипать*, *страстно желать*) указывает на соотнесение купальских ритуалов с *огнем* (земным и небесным — солнцем) и *водой*, которые выступают в купальских мифах как брат и сестра. В основе мифа лежит мотив кровосмесительного брака брата с сестрой (первоначально — близнецов), воплощаемых двуцветным цветком — *Иван-да-Марья* — важнейшим символом купальских обрядов. Иван Купала — народное прозвище Иоанна Крестителя. Сюжет об инцесте в своей древнейшей форме истолковывается как воплощение в мифе взаимосвязей основных полярных противоположностей — *огонь/вода* и т.п.

Купальский цикл связывают с основным мифом славянской мифологии о поединке громовержца Перуна со змеевидным противником, а также с добыванием скота и богатства. Широко распространено предание о цветке, который раскрывается накануне этого дня (например, *папоротник*) и огненным цветом указывает на клад³.

Связь религиозной легенды с архаическими мифами отмечена еще А.Н. Афанасьевым: «Хотя простолюдин смотрит на легенду как на что-то священное, хоть в самом рассказе слышится иногда библейский оборот, тем не менее странно было бы в этих поэтических произведениях искать религиозно-догматического откровения народа в его современном состоянии. Нет, это все памятники глубокой старины, того давно прошедшего времени, когда благочестивый летописец, пораженный действительным смешением в жизни христианских идей и образов с языческими, назвал народ наш двоеверным... С водворением новых, христианских начал народная фантазия не позабыла и не отрунула тех прежних образов, в которых представлялись ей взаимные отношения человека и природы ...»⁴ Религиозная легенда о грехе и покаянии включает в себя трансформированные мотивы купальских мифов и обрядов.

Таким образом, фольклорно-мифологическая основа сюжета повести Гоголя кажется очевидной. Однако поиски определенного источника «Вечера накануне Ивана Купала» не увенчались успехом. Исследователи констатировали невозможность безошибочно указать такой источник. В литературе встречаются лишь упоминания тех или иных травников и цветников, которые были широко распространены в XVIII и начале XIX века.

Гоголь использовал *два* основных *мотива*, связанных с кладоскательством: заклятый клад, оберегаемый нечистой силой,

и продажа души в обмен на клад. Цветущий папоротник – это лишь ключ, который указывает местонахождение клада, но, чтобы получить его, герою приходится пойти на убийство. Басаврюк предлагает Петру червонцы в обмен на душу. И юноша это понимает: «Дьявол! – закричал Петро. – Давай его! На все готов!» (1, 45) Религиозно-легендарный сюжет и его обрядово-мифологические истоки позволили Гоголю объединить темы богатства и его греховности и отразить их в достаточно яркой дидактической форме⁵.

В повести Пушкина встречаем *те же мотивы*. Германн готов продать душу за секрет, который поможет ему овладеть золотом. Клад можно найти только однажды, и выиграть Германн может только один раз. Секрет трех карт – своего рода клад, ценой которого является душа. И Пушкин, и Гоголь исключили мотив покаяния героев, и Германн, и Петрусь погубили свои души. Знаменательно, что одни мотивы звучат у двух авторов различно.

Петрусь *жаждет золота* только для того, чтобы получить возможность жениться на любимой⁶. Ни ему, ни Пидорке оно не нужно. В сущности, он отдает душу за невесту, а золото – лишь единственное средство получить ее. Это понимает и Басаврюк. В решительный момент, когда Петро замахивается ножом на ведьму, – «А что ты обещал за девушку? – грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину» (1, 47). В сказке, добывая невесту, герой совершает подчас греховные с точки зрения христианской морали поступки, но они не осуждаются, а рассматриваются как свидетельства удали и смекалки. Это происходит потому, что сказка повествует о том, как герой побеждает и получает женщину для продолжения рода, а легенда – о грехе и наказании.

Германн стремится к богатству как к единственному способу добиться счастья для себя и своего потомства. Обращаясь с мольбой к графине, он говорит: «Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню ...» (6, 226). Счастье для Петруся – женитьба на любимой; счастье для Германна – капитал, который «доставит (ему. – Л.Р.) покой и независимость»⁷.

⁵ Помыслы Петруся выше, его представления о счастье опираются на главные потребности человечества как рода. Жажда богатства, снедающая Германна, выглядит низменной. Но, получив капитал, он надеется получить независимость, необходимость которой может ощутить только личность. А Петрусь об этом даже и не помышляет.

Счастье, покой и независимость — три понятия, неоднократно встречающиеся в письмах и произведениях Пушкина. «На свете счастья нет, но есть покой и воля...» Деньги дают «независимость — слово нехорошо, да вещь хороша...»⁷

И Петрусь, и Германн хотели добыть деньги честным путем. «... Я думал, несчастный, идти в Крым и Туретчину, навоевать золота и с добром приехать к тебе, моя красавица», — жалуется Петрусь. (1, 44)⁸ «...Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» (6, 219) — думает Германн.

Мотив любви очень важен в повести Гоголя. Любовь толкает Петра на преступление. Германн с самого начала мыслит об отношениях с женщиной как о средстве добыть тайну: «... Что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?.. Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником, — на это все требуется время — а ей 87 лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!» (6, 219). Увидев «свежее личико и черные глаза» Лизы, Германн принимает решение. «Эта минута решила его участь», — пишет Пушкин (6, 220).

Начав ухаживать за девушкой по расчету, Германн увлекся: его письма «уже не были переведены с немецкого. Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным» (96, 223). Однако «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место», — замечает Пушкин. *Тройка, семерка, туз* вытеснили из сердца Германна любовь к Лизе. Чудесным образом обретенные мешки с золотом вытеснили из сердца Петра не только любовь к Пидорке, но все, чем он жил до *вечера накануне Ивана Купала*.

С женскими образами связан в обеих повестях мотив искупления. После гибели Петра Пидорка становится монахиней, давшей обет молчания. Чей грех привел ее в монастырь? Она ведь не только была невольной причиной преступления, но и сама вступила в контакт со страшной ведьмой, пытаясь вылечить мужа. Гоголь не отвечает на эти вопросы прямо, но ответ должен быть положительным: если только за то, что девушки принимали подарки Басаврюка, их мучила нечистая сила, то бедная Пидорка кругом виновата.

Сложнее обстоит дело в «Пиковой даме». Открывая Германну тайну трех карт, графиня поставила условие: женитьба на Лизе. Выполнив это условие, Германн мог спастись: старуха простила

бы ему свою смерть, и он получил бы вождеденное золото. Но, поглощенный желанием разбогатеть, Германн просто забыл об этом условии – и наказан. На сюжетном уровне получается, что Германн наказан не за готовность продать душу, не за попытку воспользоваться помощью сатаны, а за отказ от Лизы, от любви.

Узнав, зачем Германн стремился попасть в дом графини, Лиза испытывает страшное потрясение, в котором большое место занимает чувство вины: она «была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии» (6, 229). Обе девушки не знали о замыслах своих возлюбленных, они лишь косвенные, невольные участницы страшных событий. Нравственную чистоту пушкинской героини подчеркивает искренность ее раскаяния в невольном проступке, и жизнь ее сложилась благополучно и счастливо. Гоголь же очень суров к бедной Пидорке: она превратилась в «монахиню, всю высохшую, как скелет, и беспрестанно молящуюся» (1, 52).

Мотив сумасшествия также звучит различно. У Гоголя он соединяется с мотивом забвения. Убив Ивася, Петро забыл об этом, как и о большей части событий прошлой ночи. И забвение мучает его: «Одичал, оброс волосами, стал страшен; и все думает об одном, все силится припомнить что-то; и сердится и злится, что не может вспомнить... Бешенство овладевает им; как полоумный, грызет и кусает себе руки и в досаде рвет клоками волоса, покамест, утихнув, не упадет, будто в забытьи, и после снова принимается припомянуть, и снова бешенство, и снова мука...» (1, 50-51).

Сойдя с ума, Германн помнит только о трех картах, забыв все остальное: «Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» (6, 237).

Сумасшествие Германна – его наказание, гибель личности. Сумасшествие Петра заканчивается ровно через год, снова вечером накануне Ивана Купала: увидев ведьму, он все вспомнил. И только тогда наступило возмездие: его испепелил адский огонь, осталась куча пепла; золото превратилось в черепки.

У Германна золото было почти в руках – после двух талий он ушел домой, имея 94 тысячи золотом. Но на следующий день потерял все. Петрусь владел своим золотом целый год и утратил его лишь в момент смерти. Однако он тоже не воспользовался им.

Тайна трех карт, получение которой было возможно только путем сделки с дьяволом, не принесла своим владельцам катастрофических бед, хотя не принесла и особенного счастья – но они,

кроме Германна, и не видели в богатстве счастье. Вполне возможно, что Германн, как и старая графиня, прожил бы долгую жизнь, оставил бы большой капитал детям и внукам и расплатился бы с нечистой силой лишь после смерти. Он наказан не дьяволом, а графиней, которая после смерти стала *ведьмой*.

В повести Гоголя *ведьма* тоже играет заметную роль. Она участвует в добывании клада, она является как знак возмездия спустя год. Но гоголевская ведьма лишь часть дьявольского наваждения, часть нечистой силы, погубившей парубка.

У старой графини есть своя цель, не связанная с золотом: замужество воспитанницы. И она мстит за нарушение своего, отдельного условия. Германн не женился на Лизе — и не получил золота. Петрусь добыл золото и женился на Пидорке, но ни счастья, ни покоя не приобрел и страшно погиб всего лишь через год. В части расположения и взаимосвязи мотивов *золота* и *невесты* сюжет «Пиковой дамы» зеркален по отношению к «Вечеру накануне Ивана Купала».

И Петрусь, и Германн совершили *убийство*. У Гоголя преступление изображается в жутких ирреальных подробностях, предельная напряженность сцены, чувство ужаса, которым она насыщена, сама манера повествования убеждает: оно не может быть *искуплено*. Да и Петрусь все забыл, поэтому не может испытывать раскаяние⁹, не может пытаться *искупить вину*. Он сильно страдает, но это не муки раскаяния. Германн не хотел убивать, графиня умерла, когда он попробовал испугать ее. «Не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения» (6, 231). И старуха готова была *простить* его, если бы он женился на Лизе.

Система мотивов в повестях Гоголя и Пушкина одна — кроме *мотива прощения*. Забыв события страшной ночи, Петрусь не может раскаяться, не может искупить свою вину, но не может и попросить прощения ни у погибшего Иваса, ни у его сестры. Убийство невинного, доброго и любящего своего убийцу ребенка знаковое — оно обозначает масштаб преступления, меру *греха, вины перед богом*. Забвение, которое испытал Петрусь, заглушает *мотив вины перед людьми* — Ивасем, Пидоркой, их отцом. Смерть мальчика, драматическая судьба девушки являются лишь неминуемым следствием сделки с дьяволом — греха перед богом. Германн же, сознательно готовый погубить душу, испытывает чувство вины

перед умершей старухой, стремится получить ее прощение — и оно может спасти его жизнь (по крайней мере, на этом свете), даже принести ему возжеленное счастье — золото.

Гоголь представил персонифицированное зло в лице Басаврюка — «этого бесовского человека». История гибели Петра — цепь вмешательств нечистой силы. «Лукавый дернул» парубка, «не обсмотревшись хорошенько в сених, влепить поцелуй, как говорят, от всей души в розовые губки козачки и тот же самый лукавый, — чтоб ему, собачьему сыну, приснился крест святой! — настроил сдуру старого хрена отворить дверь хаты» (1, 43). С этого момента и начались злключения Петра и Пидорки. Отправляясь в шинок, Петрусь не думал еще о сговоре с бесом, он хотел лишь залить вином свое горе. Но Басаврюк появился рядом и соблазнил его. Возмущенный требованием убить Ивася, он бросается на ведьму с ножом, но Басаврюк напоминает ему о девушке и его обещании. Юноша оказался лицом к лицу со злом, но оно находится вне его и стремится подчинить себе, погубить.

Ю.В. Манн заметил, что писатель «создает однократную историю падения. ..., вариативно повторяющуюся ... в других произведениях, но каждый раз локализованную. Словно мировое зло, когда оно хочет самообнаружиться в круговороте жизни, каждый раз проходит через один и тот же цикл индивидуальной судьбы»¹⁰. История падения всегда происходит при непосредственном вмешательстве нечистой силы, а золото выступает как соблазн и пагуба «для христианской души». Так было с художником Чартковым в «Портрете», с Петрусем в «Вечере накануне Ивана Купала»...

В «Пиковой даме» тайну трех карт передают друг другу люди: графиня получила ее от Сен-Жермена, передала Чаплицкому и — после смерти — Германну. Само по себе знание трех карт не может принести выигрыш, это лишь знак, что человек готов воспользоваться помощью неких таинственных сил, вступить в «дьявольский договор». Но эти силы не так уж кровожадны, они даже позволяют графине устроить судьбу воспитанницы и простить Германну невольное убийство.

По-видимому, закономерно, что Пушкин почти предельно смягчает ситуацию смерти старой графини, а Гоголь предельно обостряет коллизию убийства ребенка. Тяжесть преступления Петра исключает возможность его искупления, тогда как нечаянность случившегося в спальне графини не только отягощает совесть Германна, но и неизбежно вызывает желание получить прощение за то, чего не хотел и не ждал — он причина ее кончины, однако не наносил удара ножом, не стрелял и не собирался стрелять. Го-

голь не оставляет своему герою никаких шансов на спасение; после совершения греха у Петруся нет никакого выбора, никаких вариантов, он вообще не властен над своей дальнейшей судьбой, ему остается только мучиться и ждать возмездия. Выбор у него был только между дорогой добра или службой сатане. Но, сохранив свою душу, он потерял бы Пидорку и обрек ее на несчастливую долю.

Германн на протяжении всего сюжета обладает правом выбора. Он мог сам решить, каким способом разбогатеть; сам решал, как вести себя в спальне графини (и пробует как мольбы, так и угрозу); сам испытал потребность получить прощение графини; только от него зависела женитьба на Лизе; сам играл в карты, не было рядом с ним Басаврюка.

Используя завуалированную, неявную фантастику, Пушкин, по наблюдению Ю.В. Манна, все время ведет повествование «на грани фантастического и реального». «В каждый момент читателю предлагается два прочтения, и их сложное взаимодействие и «игра» страшно углубляют перспективу образа»¹¹. Эту особенность повести – и пушкинского взгляда на человека – отмечал Достоевский: «И Вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром»¹².

В этих повестях рядом два мира – Басаврюка, ведьмы, мертвой графини и мир людей. *Тот свет, иной мир* и у Пушкина, и у Гоголя представлен злой своей половиной, враждебной человеку, несущей ему гибель. Однако у Пушкина миры разделяет граница, проницаемая лишь с *той* стороны, иной мир проявляется через некие знаки, сон, бред. У Гоголя он столь же реален, конкретен, как и *этот свет, наш мир*.

Благодаря использованию принципа параллелизма фантастического и реального, в повести Пушкина на первый план выходит человеческая личность, «природа» конкретного человека. Религиозно-легендарный сюжет лишь выявляет эту природу, подчеркивает реальность внутреннего мира человека. В художественную логику вводится мир страстей и соответствующих им ценностных квалификаций человеческого поведения. Пушкин предложил своему герою «предполагаемые обстоятельства» фантастически-нравственного свойства – и обнаружил перед читателями «истину страстей, правдоподобие чувствований» конкретного человеческого характера, открыл его психологические омуты, его бездну.

Повесть Пушкина называется «Пиковая дама», а не «Германн», но она о нем и других человеческих характерах. Поэтому писатель счел необходимым все договорить: Германн сошел с ума, «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека», сына управителя старой графини, который (*поэтому?*) имеет «порядочное состояние», и воспитывает бедную родственницу. «Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине» (6, 237). Здесь представлены люди определенной исторической эпохи, их реакция на перипетии *трех карт* обусловлена типом личности и мировоззрением, логикой характера и временем.

В повести Гоголя время – некая *старина*, нарисованная при помощи гиперболизированных этнографических деталей. Это такая старина, когда «лукавый» откровенно вмешивался в жизнь селян, Басаврюк являлся на хутор и заставлял красных девушек принимать бесовские подарки, а потом их посещал «какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове». Это такое время, когда неподалеку от хутора, в Медвежьем овраге, жила настоящая ведьма. Благодаря истории Петруся, все «узнали», что Басаврюк – «никто другой, как сатана, принявший человеческий образ для того, чтобы отрывать клады» (1, 52). Время у Гоголя не имеет характерных признаков исторической эпохи. Между двумя *вечерами накануне Ивана Купала* прошел только год, но неизвестно, когда и куда исчез старый Корж. Последний раз читатели видели его на свадьбе Петра и Пидорки. Сыграв свою роль в сюжете, Корж оказался не нужен, и Гоголь не захотел даже бегло объяснить его исчезновение. Словно и его унес лукавый.

Германн и Петро отмечены печатью чужаков среди своих знакомцев и соседей. Германн скорее фамилия, чем имя, и означает *германец*, человек из Германии. Он – «сын обрусевшего немца»¹³.

Полное имя Петруся – Петр Безродный. «Никто не помнил ни отца его, ни матери». По одной версии, они «померли от чумы», по другой – «отец его и теперь на Запорожье, был в плену у турок, натерпелся мук бог знает каких и каким-то чудом, переодевшись евнухом, дал тягу» (1, 42)¹⁴. Происхождение Германна объясняет некоторые черты его характера. Неясность происхождения Петра лишь гармонирует с таинственностью его истории, это еще одна странная подробность странной истории.

Один фольклорно-религиозный сюжет писатели использовали в разной мере. Гоголь сузил комплекс нравственно-философских мотивов, заключенных в нем, в повести Пушкина они звучат полностью.

Если Пушкин при помощи легендарного сюжета раскрыл сложный внутренний мир своих героев, людей определенной эпохи,

определенных жизненных обстоятельств, обладающих определенными взглядами на мир и психологическими особенностями, то Гоголь рассказал о гибельности преступного договора с дьяволом, предостерег читателя от искушения богатством. Герои Гоголя показаны лишь в их ответных реакциях на возникающие по воле нечистой силы ситуации. Их внутренний мир прорисован слабо. Мы видим лишь мозаику поступков.

В одном стихотворном наброске Пушкин использовал библейский мотив, отражающий религиозные представления о человеке:

Напрасно я бегу к Сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий... (3, 335)

Перед нами человек, напрасно стремящийся к горным высотам, преследуемый грехами. Петро не смог спастись от хищного Басаврюка, грех настиг и поглотил его.

Пушкинский герой не чувствует себя загнанным оленем. Его жизнь — не бегство от преследующего алчного греха. Он сам создает ситуации, отношения, нужные ему; он живет, постоянно ощущая свободу выбора и ответственность за принятое решение перед собой и людьми. Основой художественного мира Пушкина является реальность внутреннего мира человека, его чувств, устремлений, которые и воплощаются в поступках, иногда ошибочных, действиях, приводящих к небывалому успеху и к еще более небывалым катастрофам.

§ 2. Ростовщики («Скупой рыцарь» и «Портрет»)

Ростовщичество — явление, тесно связанное с золотом как капиталом. Ростовщический капитал — первая известная в истории форма капитала, приносящая владельцу доход, это первые *деньги, которые делали деньги*. Ростовщический капитал характерен для эпох, предшествующих капитализму; его наследник в последующие эпохи — ссудный капитал. Но это касается крупного ростовщического капитала, социальная функция мелких ростовщиков осталась неизменной.

В трагедии Пушкина и повести Гоголя речь идет именно о мелких ростовщиках, какими являются барон Филипп и ростовщик из Коломны. Гоголь пишет, что в этом районе столицы, где «все тишина и отставка», среди здешних «пепельных» обита-

телей «поселяются ... особого рода ростовщики, снабжающие небольшими суммами под заклады и за большие проценты. Эти небольшие ростовщики бывают в несколько раз бесчувственней всяких больших, потому что возникают среди бедности и ярко выказываемых нищенских лохмотьев, которых не видит богатый ростовщик, имеющий дело только с приезжающими в каретах. И потому уже слишком рано умирает в душах их всякое чувство человечества» (3, 99-100). Однако гоголевский герой отличался от других ростовщиков этого типа. Необыкновенная внешность, дом, выделявшийся среди маленьких деревянных домиков Коломны своим средневековым европейским видом, а главное, богатство отличали его. В дальнейшем описании дьявола-ростовщика появляется реминисценция из пушкинской трагедии: «Молва, по обыкновению, разнесла, что *железные сундуки его полны без счету денег* (выделено мной. — Л.Р.), драгоценностей, бриллиантов и всяких залогов...» (3, 102).

Оба писателя создали образы мелких ростовщиков, не похожих на своих собратьев. В трагедии это рыцарь-ростовщик, в повести — дьявол-ростовщик. В «Скупом рыцаре» звучит тема *золота и булата*¹⁵, золота, победившего булат в жизни и воззрениях феодального барона. В повести *золото* — сатанинское средство овладения душами людей, орудие зла, несущее гибель. Не случайно в рассказе художника Б. повторяется сюжетная схема «Вечера накануне Ивана Купала», перенесенная в другую социальную среду: юноша и девушка, красавец, «Грандисон во всех отношениях» и красавица, в которой все «соединилось: богатство, ум и душевная прелесть», — полюбили друг друга. Но князь Р. принадлежал к разорившемуся роду, «фамилия была в опале, и плохое положение дел его было известно всем». Родственники девушки были против их брака, как отец Пидорки был против брака ее с Петрусем. Князь обратился к ростовщику, получил опасное золото, женился, но личность его разительно изменилась. Он стал тираном и мучителем и после попытки убить жену свою покончил с собой. Гоголь множит примеры несчастий, случившихся с теми, кто вступил в сделку с дьяволом-ростовщиком. Писатель несколько изменил основной сюжетный мотив: если Петрусь совершил преступление, чтобы получить золото, то эпизодические персонажи «Портрета» совершают преступления, потому что взяли деньги в долг у зловещего ростовщика. Кроме двух историй, более или менее подробно поведавших о трагедиях, случившихся с аристократами, рассказчик упоминает «множество случившихся в низших классах, которые почти все имели ужасный конец. Там честный, трез-

вый человек делался пьяницей; там извозчик, возивший несколько лет честно, за грош зарезал седака» (3, 105). Мотив *продажи души* несколько изменил свое звучание: расплата наступает здесь и сейчас, человек продолжает жить, получает все, ради чего продал душу, но душа его погибает, ибо он теряет нравственную опору, отдавшись злу.

Образы ростовщиков, созданные Пушкиным и Гоголем, обладают, на первый взгляд, различной фольклорно-мифологической основой. Фигура скупого рыцаря восходит к Кашею Бессмертному¹⁶, а коломенский ростовщик — одно из воплощений дьявола. Однако у Кашея и сатаны много общего как в области генезиса, так и в сфере знаковой системы, с ними связанной. По-видимому, у Кашея и Сатаны общий мифологический предок — владыка подземного мира. Царство Кашея находится под землей, а Сатана правит в аду, расположенном там же. Мотив золота не случайно сопровождает их обоих. Оно связано местонахождением с царством мертвых. Золото стало знаком магической силы еще в архаическую эпоху. Представление о мире смерти как царстве золота (*золотом царстве*) приобретает все большую устойчивость, и постепенно золото приобретает самостоятельную силу, перестав быть только знаком иномирного происхождения и магической насыщенности. В ходе общественного развития золото из знака магической силы, обусловленной его принадлежностью к миру мертвых, становится знаком власти. Произошло совмещение старого — мира, враждебного человеку, и нового — власти богатства. Смерть и золото окончательно соединились в общественном сознании.

Но Кашей Бессмертный и дьявол (Сатана, Сатанаил) приобрели в ходе эволюции общества различное идейное содержание. Развитие сказочного сюжета о Кашее, судя по известным его вариантам¹⁷, остановилось, сохранив представление о той стадии общественного сознания, когда золото еще само по себе не давало власти, а власть давала доступ к золоту. На поздней стадии бытования сказочного жанра появляется тенденция к выделению некоторых персонажей из сюжета и самостоятельной их жизни в виде аллегорических и символических образов в общественном сознании. В процессе самостоятельного существования такие сказочные по происхождению образы сохраняют только отдельные черты, причем, как правило, позднейшие по времени возникновения.

В современных представлениях хотя и не утрачен сказочный генезис образа, однако он бытует в двух вариантах: Кашеем называют тощего высокого человека, чаще старика (следы происхож-

дения образа из мира смерти, близость к смерти), или скупого, скрягу¹⁸.

«Сатана в религиозно-мифологических представлениях иудаизма и христианства главный антагонист бога и всех верных ему сил на небесах и на земле, враг человеческого рода, царь ада и повелитель бесов. ... К Сатане восходит все моральное зло мира, внеобразный эквивалент его образа — характерное для Талмуда понятие «злого помысла». Поскольку же порождение греха, сродное с ним и необходимо из него вытекающее, есть смерть, Сатана часто сливается в позднеиудейских легендах и толкованиях с ангелом смерти, «вынимающим» душу человека. ... Средневековые богомилы ... говорили о Сатанаиле (Сатана + 'el, «бог») как сыне бога и брате Иисуса Христа»¹⁹. Сатанаил в славянских апокрифических сказаниях — злой дух. Функции Сатанаила связаны с архаическими дуалистическими мифологиями. «В дуалистической космогонии Сатанаил — противник Бога-демиурга. В средневековом южнославянском и русском «Сказании о Тивериадском море» Тивериадское (Генисаретское) озеро представлено как первичный безбрежный океан. Бог опускается по воздуху на море (ср. космогонический сюжет в книге Бытия) и видит Сатанаила, плавающего в облике *гоголя* (выделено мной. — Л.Р. Странные бывают сближения!)... Бог велит Сатанаилу нырнуть на дно, вынести песок и кремень. Песок бог рассыпал по морю, создав землю, кремень же разломил, правую часть оставив у себя, левую отдав Сатанаилу (ср. оппозицию правого и левого как воплощения благого и злого). Ударяя посохом о кремень, бог создал ангелов и архангелов, Сатанаил же создал свое бесовское воинство. Подобные мифы вплоть до XX в. сохранялись у болгар, украинцев и русских.

Продолжением дуалистических космогоний с участием Сатанаила являются антропологические мифы. Древнейший из них пересказан в «Повести временных лет» (1071): волхвы (языческие жрецы) поведали о том, как бог мылся в бане, вспотел и отерся «ветошкой», которую сбросил с небес на землю. Сатана стал спорить с богом, кому из нее сотворить человека (сам он сотворил тело, бог вложил душу). С тех пор тело остается в земле, душа после смерти отправляется к богу»²⁰.

Итак, Кашей в современном сознании — скряга, скупой старик. Дьявол, Сатана, Сатанаил — более или менее персонифицированное воплощение зла, фигура агрессивная по отношению к человеку, едва ли не главная функция которой — погубить бессмертную душу. Идеинный комплекс каждого из этих образов в известной мере обусловил основные аспекты изображения че-

ловека в произведениях Пушкина и Гоголя.

В оксюморонном образе *скупого рыцаря* заключено художественное исследование влияния на личность изменений ценностной ориентации исторической эпохи. Деньги занимают центральное место в системе ценностей трех героев трагедии: барона Филиппа, Соломона и Альбера. Но отношение к ним у всех различное. Ростовщик Соломон, владелец *ссудного капитала*, который в следующую историческую эпоху превратится в *банковский капитал*, философски замечает:

Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока (5, 290).

К двум формулам Соломона: деньги — проворные слуги или надежные друзья — Альбер добавляет третью:

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной(5, 291).

Три взгляда на роль золота в жизни человека. По мнению Соломона, роль денег меняется с возрастом; его формулы универсальны. Альбер отмечает особое место денег в жизни его отца, он считает барона слугой золота. В трагедии нет формулы, столь же четко определяющей место золота в жизни и воззрениях самого Соломона. Однако его поведение позволяет сделать вывод о профессиональном отношении к деньгам. Для него ростовщичество — *род честного ремесла*, способ заработать средства для содержания своей семьи. Деньги не *слуги*, не *друзья* и не *господа*, а лишь рабочий инструмент и материал, как кожа, ножницы и игла для кожевенника.

Но и место денег во взглядах и судьбах отца и сына не столь ограничено. Альбер вынужден унижаться перед презируемым людьми его круга Соломоном ради денег, их отсутствие пагубно влияет на его личность и судьбу. Пока он лишь ждет того момента, когда золото барона станет его слугой:

.....когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет (5, 291).

Он готов убить отца на поединке, как рыцарь рыцаря, но предложение Соломона отравить барона вызывает у юноши ярость и отвращение, — и деньги ростовщика после этой сцены он взять не может:

Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его... (5, 293)²¹

Несмотря на предельную краткость пушкинского текста, образ Альбера достаточно сложен. Жажда развлечений, прямота, граничащая с грубой бесцеремонностью, храбрость, щедрость (последнюю бутылку вина он отослал больному кузнецу и вынужден пить воду), порядочность соседствуют в нем с трезвостью и некоторым цинизмом:

Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажу; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем,
Геройству что причиной было? — скудость (5, 287).

Он проклинает графа за поврежденный шлем, и когда Иван пытается утешить его, напомнив, что и он «порядком отплатил», тяжело, может быть, смертельно, ранив противника, молодой рыцарь с горьким цинизмом замечает:

А все ж он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианский,
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать.
.....
Он лучше бы мне голову пробил (5, 286).

Проявляя полное равнодушие к судьбе раненного им графа Делоржа, Альбер жалеет своего хромящего коня, «бедного Эмира», как и положено рыцарю, воину.

Пушкин наделил своего героя основными традиционно типичными чертами феодального рыцаря — и одной сугубо индивиду-

альной: молодой человек унижен несправедливой бедностью. Если барон Филипп *скупой рыцарь*, то его сын — *бедный рыцарь*. Конечно, это не тот *рыцарь бедный*, которого поэт изобразил в известном стихотворении, — Альбер бедный сын богатого и скупого отца. Отсутствие денег осознается им как нелепое и временное обстоятельство, но влияет на его характер и поведение и нарушает подчеркнутую традиционность образа. Восклицание герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!» — относится в равной мере к отцу и сыну.

В научной литературе трюизмом стало обвинение барона Филиппа в утрате рыцарского кодекса чести, феодальных моральных норм. Альбер противопоставляется в этом смысле отцу, ибо обладает всем набором примет мировоззрения и поведения настоящего рыцаря. Однако и его нравственный облик заметно отличается от традиционного мыслительного образа: он ненавидит отца как причину своего стесненного материального положения, не скрывая, ждет его смерти и готов — пусть на поединке — убить его своими руками; он с горечью констатирует, что проявленная им храбрость вызвана гневом за поврежденный шлем. Если нравственные качества барона разрушены поглотившей его страстью накопления, то характер Альбера испорчен бедностью²².

Чистый, без искажений, тип рыцаря с тем же именем был создан Пушкиным спустя пять лет, в 1835 году, в «Сценах из рыцарских времен». Этот Альбер смел, дорожит рыцарской честью, наивно жесток и откровенно ограничен, туповат. В нем нет примет моральной развращенности молодого героя «Скупого рыцаря», но нет и его милосердия — он не пошлет, сам нуждаясь, последнюю бутылку вина больному кузнецу.

Барон Филипп, *скупой рыцарь*, — главный герой трагедии. Именно его отношение к золоту и отношения с золотом являются основным объектом *драматического изучения* для автора. Альбер видит в нем слугу золота, но сам барон видит в своих сундуках средство тайного могущества, власти над миром. Мотив абсолютного владычества («Все мое», — сказало злато) именно в его образе соединяется с темой золота как капитала.

Знаменитый монолог барона Филиппа чрезвычайно насыщен идейно и эмоционально. Он начинается с любопытной аналогии: чувство, с которым старый барон ждет встречи со своим золотом, уподобляется нетерпеливому ожиданию любовного свидания. Это же сравнение Пушкин использовал ранее в стихотворении «Любви, надежды, тихой славы...»:

Мы ждем с томленьем упования
 Минуты вольности святой,
 Как ждет любовник молодой
 Минуту верного свиданья (1, 307).

Желанье свободы так же *горит*, вызывает такое же *томленье упования*, как ожидание любовного свиданья. Любовь и свобода уравновешены, высокое чувство стремления к свободе придает возвышенный пафос плотской любви, а она, в свою очередь, расширяет в тона страстного нетерпения ожидание *минуты вольности святой*.

В трагедии использована иная тональность:

Как молодой повеса ждет свиданья
 С какой-нибудь развратницей лукавой
 Иль дурой, им обманутой, так я
 Весь день минуты ждал, когда сойду
 В подвал мой тайный, к верным сундукам (5, 295).

Эпитет *верный* теперь относится не к любовному свиданию, а к сундукам с золотом. *Любовник молодой* превратился в *молодого повесу*, а характеристика его возлюбленной предельно снижает, опошляет саму любовь: в глазах барона это либо разврат, либо обман. Сравнивая себя с молодым повесой, каким, по-видимому, он считает сына, барон лишь передает нетерпеливое ожидание наслаждения от встречи со своим золотом. Любовь унижена презрительной интонацией, грубостью словесных средств. Ее можно купить за деньги, как вскоре скажет скупой рыцарь.

Идейный комплекс монолога барона можно условно разделить на две части. Одна из них отвечает на вопрос о том, что видит в золоте его хозяин; другая — что оно сделало с ним, его чувствами и воззрениями.

Золото — это холм, по горсти насыпанный, дающий возможность «взирать на все, что ... подвластно» его обладателю. Он властен над всем, что ценится человечеством:

Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 В великолепные мои сады
 Сбегутся нимфы резвою толпою;
 И музы дань свою мне принесут,
 И вольный гений мне поработится,
 И добродетель и бессонный труд
 Смиренно будут ждать моей награды (5, 295).

Холм, с которого он взирает на подвластный ему мир, вознесся выше моральных представлений и запретов:

Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли (5, 296).

Какова природа и характер этой власти? Недостаточно сказать, что это власть золота. Пушкинский герой ощущает ее как *свою* власть, *свое* потенциальное могущество. Это власть *благодаря* золоту, но принадлежит она его хозяину. Особенность этой власти заключается в том, что она исчезнет с исчезновением накопленного золота. Она сравнима со знаменитой шагреновой кожей — ее полнота зависит от полноты огромного неистраченного капитала. Распространена точка зрения о том, что это призрачная по отношению к барону Филиппу власть, наиболее ясно она выражена С.М. Бонди: «На самом деле это все самообман старого барона... Он мог бы все это сделать с помощью своего богатства, но он никогда не сможет захотеть; он может открывать свои сундуки только для того, чтобы всыпать в них накопленное золото, но не для того, чтобы взять его оттуда. Он не царь, не владыка своих денег, а раб их»²³. Однако это не совсем так: деньги сами по себе ничего не могут; распоряжается ими так или иначе человек; барон Филипп сознает *свои* возможности, которые дают *ему* деньги. Длительный опыт человечества продемонстрировал три варианта отношения к этим возможностям: *захотеть* и растратить богатство, утратив полученную, накопленную или созданную власть; реализовать *некоторые* возможности, *соотнся* желания и количество своего золота; *удовлетвориться сознанием* своих возможностей. Барон выбрал третий вариант:

Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья... (5, 296)

Объясняя его позицию тем, что он *не может захотеть*, исследователи вольно или невольно низводят его до уровня безумца Плюшкина, чей кругозор неизбежно сузился до знаменитой *кучи*, которая по своему образному значению диаметрально противоположна *холму* барона Филиппа, открывающему столь необозримые горизонты могущества. Но барон Филипп не Плюшкин и не Соломон: он не безумен и он не ростовщик-ремесленник, он владыка мира, чья власть вполне реальна, ибо у нее есть оружие. «Все мое», — сказала злато... Ибо оно *может* все купить. Это понимает барон Филипп, но никогда не понимал Плюшкин.

Пушкинского барона и гоголевского помещика, кроме скупости, роднит еще одно: оба они по праву происхождения обладали властью феодалов над своими подданными. Однако европейский рыцарь пренебрег ею во имя большей власти, а для русского дворянина крепостные лишь досаждающая и уже почти не нужная собственность, они, как ему кажется, стремятся растащить его перышки, кусочки сургучика, выпить его наливку.

Время от времени снова приобретает актуальность проблема ростовщичества барона. В самом деле, в тексте трагедии нет ясных фактов, свидетельствующих об этом занятии старого феодала. Но даже те, кто оспаривает традиционную точку зрения, видят чрезвычайную жестокость его к должникам, которая показывает, что он утратил свойственную предкам-помещикам осторожность при выкачивании денег из вассалов — ведь, разорив их, сюзерен может разориться сам. Барон Филипп же безжалостно выжимает все до последнего гроша, кто бы ни были должники — арендаторы и вассалы или взявшие деньги под проценты. Он лишен патриархального — «отеческого» — отношения к подданным²⁴. Сама скупость его не похожа на инстинктивный страх расстаться хоть с малой частью своей собственности, свойственный патологическим скупцам. По выразительному замечанию А.В. Аникина, «в «Скупом рыцаре» выражена не только власть денег, но, если можно так сказать, мистика денег»²⁵. Все это отдаляет пушкинского героя в нашем сознании от типа феодала, рыцаря. Однако главным магическим воздействием на сознание читателей трагедии обладает зрелище старика, который, как «царь Кашей, над золотом чахнет» в своем подвале, среди *верных* сундуков. В.И. Даль пишет: «Кашей ... сказочное лицо, в роде вечного жида, с прилагат. *бессмертный* ... означает изможденного непомерно худобою человека, особенно старика, скрягу, скупца и *ростовщика* (выделено мною. — Л.Р.), корпящего над своею казною»²⁶. Тайное подземелье, сундуки с золотом, старик над ними, считающий себя владыкой мира, неизбежно вызывают образ Кашея-ростовщика. Мы имеем дело именно с художественным образом, а не с социально-экономической иллюстрацией. А художественный образ, как известно, рождается на пересечении многих смысловых пластов и ассоциаций и обладает убедительностью, основанной не всегда на жизнеподобии.

Насладившись сознанием своего могущества, пушкинский герой задумывается о другом — и раскрывает комплекс искаженных моральных представлений и эмоциональных состояний. Он восклицает:

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!

Он сознает:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных (5, 296).

Но когда под его окном полдня стояла на коленях вдова с тремя детьми — «шел дождь, и перестал, и вновь пошел», рыцарь-ростовщик думал лишь о том, что она, наверное, все-таки принесла «мужнин долг» и не захочет «завтра быть в тюрьме»*. Он знает, что ей безмерно тяжело, но сердце его занято ожиданием золотого дублона, в конце концов полученного от нее. Другой дублон, принесенный Тибо, по-видимому, украден или отнят у мертвого, но старый барон не ощущает ни вины, ни ужаса, ни безразличности — в отличие от Альбера, оказавшегося не в состоянии взять деньги Соломона после предложения убить отца. Людские страдания, кровь и преступления не трогают сердце барона. Однако эмоциональное напряжение, и очень сильное, возникает, когда он готовится к встрече с золотом:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.

.....
.....сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность²⁷.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

(Отпирает сундук.)

Вот мое блаженство! (5, 296-297)

* И снова хочется напомнить: странные бывают сближения! В январе 1837 года вдова Пушкина с четырьмя детьми могла оказаться в положении несчастной женщины из его трагедии. Понимание этого было источником дополнительного страдания поэта в предсмертные часы.

Сознание своей безграничной власти приносит барону Филиппу наслаждение сильнейшее, нежели любовное свидание; оно сродни болезненному чувству, которое испытывает маньяк-убийца.

Власть над миром — то общее, что является доминантой для образов обоих ростовщиков: барона Филиппа и коломенского воплощения Сатаны. В том и другом случаях это злая власть, однако герой Пушкина, человек, сознающий, сколько страданий он причиняет людям, тогда как гоголевский ростовщик — олицетворенное мировое зло; он озабочен лишь необходимостью сохранить свое присутствие среди живых людей. Портрет не закончен, и дьяволу не удалось полностью перевоплотиться, поэтому злое влияние на людей ограничено магией живописного произведения от Сатаны, проявляющейся лишь при обладании картиной.

Барон Филипп не ставит своей особой целью заставлять страдать кого бы то ни было, но он готов на все, чтобы приумножить и защитить свое богатство. Источником зла является его страсть, его жажда могущества, основанного на золоте. Дьявол-ростовщик использует золото как средство — для того, чтобы губить и калечить человеческие души.

В трагедии Пушкина источник и носитель зла — патологическая страсть, поразившая душу его героя. В повести Гоголя источник зла Сатана, носителем же его оказался портрет, созданный гениальным художником, отдавшимся творчеству и забывшим о боге. Человек у Гоголя неизбежно находится под чьей-нибудь властью, под чьим-нибудь влиянием — если не бога, то дьявола. Причем пребывание под властью бога требует постоянных усилий, постоянного внимания, постоянной преданности. Достаточно забвения бога хоть на мгновение, как попадешь под власть дьявола. Зато искупление греха контакта с дьяволом, пусть невольного, неосознаваемого, возможно лишь путем длительного аскетического служения богу, через ряд испытаний, добровольно для себя выбранных.

Оба писателя сходятся в отношении к золоту: оно средство и опора власти над людьми, злой власти, основанной на насилии и страхе. И поэтому *злато* и власть находятся в таких же отношениях, как *булат* и власть. Но у Пушкина власть золота обусловлена злой волей человека, а у Гоголя золото — посредник дьявольской воли.

В произведениях двух писателей мы встречаемся с различными принципами типизации. Пушкин представил тип рыцаря и оксюморонный образ скупого рыцаря, созданный как сложное сочетание типичного и откровенно нетипичного, даже неправдоподоб-

ного с точки зрения правды исторического факта. Достоверность и убедительность образа барона Филиппа основаны на характерных чертах общеизвестного типа средневекового рыцаря-феодала и отделившегося от сказочного сюжета, занявшего прочное место в общественном сознании Кашея Бессмертного. Пушкинские типичные характеры включают в себя социальные и исторические аспекты, а также мыслительные образы, живущие в общественном сознании.

Гоголь же стремится создать типичные воплощения определенных пороков или персонифицированный портрет зла в его нравственно-религиозном понимании. Вероятно, здесь корни своеобразной статике его героев: они либо не меняют своих личностных характеристик, либо демонстрируют стремительное и глубокое нравственное падение.

Примечания

¹ Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 12.

² Фольклорная основа «Пиковой дамы» исследована в книге: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе Пушкина. Самара, 1992. С. 174-194.

³ Иванов В.В., Топоров В.Н. Купала // Мифологический словарь. М., 1990. С. 298-299.

⁴ Народные русские легенды А.Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. С. 13.

⁵ Е.М. Мелетинский свидетельствует: «Гоголь очень любит мотив договора с чертом или продажи души черту... Невольная продажа души дьяволу фактически имеет место и в позднее написанном «Портрете», где деньги, спрятанные в раме чудесного портрета демонического ростовщика, ведут к профанации таланта художника. Здесь мифологический демонизм уже становится символом буржуазной власти денег над душами... Человеческое и демоническое в ходе трансформации мифологических архетипов сближаются, демоническое начало проникает в человека, и порой грани между человеческим и демоническим, а заодно и между фантастикой и бытом стираются (эта тенденция характерна для романтизма)». (Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 77, 78).

⁶ Мотив добывания невесты — едва ли не наиболее распространенный в волшебной сказке. Но там успех доказывает состоятельность героя.

⁷ Сложная диалектика *счастья, покоя и воли, независимости* в творчестве Пушкина и Гоголя является предметом отдельного исследования.

⁸ Правда, возникает вопрос, можно ли награбленные в военном набеге деньги считать честно добытыми.

⁹ Не поэтому ли Гоголь заставил своего героя испытать забвение? Не для того ли, чтобы исключить возможность раскаяния и искупления?

¹⁰ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 49.

¹¹ Там же. С. 65.

¹² Достоевский Ф.М. Письма. Т.4. М., 1959. С.178.

¹³ По происхождению и социальному положению он — предшественник в нашей литературе Андрея Штольца, героя романа Гончарова «Обломов».

¹⁴ Андрей Белый утверждал (Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934), что основная тема Гоголя — тема безродности: цыган, Басаврюк, колдун — отщепенцы, они оторвались от патриархально-родового начала и олицетворяют личное в противоположность коллективному. Личное таит гибель. Безродный — предатель, орудие нечистой силы, он гибнет сам и губит других. В этот ряд можно поставить и Петруся, но он — не только орудие, но и жертва дьявола.

¹⁵ См. об этом любопытные наблюдения с точки зрения экономиста в кн.: Аникин А.В. Муза и мамона. Социально-экономические мотивы у Пушкина. М., 1989. С.112-126.

¹⁶ Более подробно этот аспект трагедии исследован в кн.: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Историзм Пушкина и поэтика фольклора. С. 32-49.

¹⁷ См.: Дедушкины прогулки, содержащие в себе 10 русских сказок. СПб., 1819.С. 2-26; запись этого сюжета Пушкина; Тихонравов Н. Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. Т. 1-5. М., 1859-1863. Т. 3. С. 8-15; Народные русские сказки А.Н.—Афанасьева в 3-х тт. Подг. текста, предисл. и примеч. В. Я. Проппа. М., 1957. № 156-158 (162); Сказки и предания Самарского края, собр. и зап. Д.Н. Садовниковым // Записки РГО. 1984. Т. XII. № 61 и др.

¹⁸ Словарь русского языка в 4-х т. Т. 2. М., 1982. С. 118.

¹⁹ Аверинцев С. С. Сатана // Мифологический словарь. М., 1990. С. 476.

²⁰ Петрухин В. Я. Сатанаил, Сатана // Мифологический словарь. С. 477-478.

²¹ Отношение Альбера к жиду Соломону точно передаёт отношение рыцарей к евреям в средневековой Европе: «А, приятель! / Проклятый жид, почтенный Соломон...» Он за глаза и в глаза оскорбляет ростовщика: «бездельник», «разбойник», «собака», «что дам тебе в заклад? свиную кожу?», «жидовская душа, собака, змей», «Иуда», — но так как деньги нужны, Альбер пытается умаслить его: «мой милый Соломон», «не стыдно ли тебе своих друзей не выручать». Одновременно Альбер демонстрирует уверенность в огромном богатстве крупных ростовщиков-евреев, сравнивая с ними состояние своего отца: «мой отец / Богат и сам, как жид...». Такое отношение к евреям-ростовщикам симптоматично для эпохи формирования предпосылок возникновения банков.

²² Мотив разрушительного влияния бедности на личность звучит в романах Достоевского и наиболее афористично выражен Мармеладо-

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

вым в его словах о том, что если бедность не порок, то нищета уже порок, т.е. вынуждает человека к безнравственным поступкам.

²³ Бонди С. Драматические произведения Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т.4. М., 1975. С. 498.

²⁴ См. об этом: Bayley J. Pushkin: A Comparative Commentary. Cambridge, 1971; Аникин А.В. Муза и мамона: Социально-экономические мотивы у Пушкина. М., 1989.

²⁵ Аникин А.В. Муза и мамона... С. 119.

²⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 2. М., 1989. С. 101.

²⁷ Не анахронизм ли это? Работали ли над этой проблемой медики XV-XVI веков?

ГЛАВА 3

АВАНТЮРИСТЫ

Нет почти ни одного крупного произведения Пушкина, в котором не было бы героя с более или менее выраженным авантюрным началом. Борис Годунов, Григорий Отрепьев и Марина Мнишек из трагедии «Борис Годунов», Пугачев и Швабрин из «Капитанской дочки», Мазепа и Мария Кочубей из «Полтавы», Германн из «Пиковой дамы», Владимир Дубровский из одноименного романа. Сохранились свидетельства о том, что поэт собирался вновь и вновь обращаться к изображению этого характера и его вариантов в различные исторические эпохи — «Папесса Иоанна», «Влюбленный бес», «Повесть о стрельце», «Роман на кавказских водах», «Гости съезжались на дачу».

Немало разновидностей этого характера встречается и в произведениях Гоголя: несколько героев из повестей Диканьского цикла, «Миргорода», Чичиков и Ноздрев из «Мертвых душ», Хлестаков из «Ревизора» и др.

Авантюризм — явление, известное с глубокой древности. Генетический (мифологический) предок образа авантюриста в общественном сознании — трикстер¹. По мнению Е.М. Мелетинского, «мифологический трикстер — далекий предшественник средневековых шутов, героев плутовских романов, всякого рода комических двойников в литературе Возрождения и т.п.»² Однако трикстер — брат-близнец культурного героя-первопредка, а иногда — его «второе лицо», и тогда он может совершать как культурные деяния, так и плутовские проделки (например, индейские Ворон, Койот и др.). «Трикстер сочетает черты демонизма и комизма», — подчеркивает Е.М. Мелетинский³.

В греческой мифологии *демон* — «обобщенное представление о некоей неопределенной и неоформленной божественной силе, злой или (реже) благодетельной, часто определяющей жизненную

судьбу человека. ... Демон направляет человека на путь, ведущий к каким-либо событиям, часто катастрофический. ... Демон вызывает неожиданно ту или иную мысль. ... Иной раз демон действует благотельно. ... Демон приравнивается к судьбе, все события человеческой жизни находятся под его влиянием. ... Есть демон рождения, демон добра и зла, характер человека — его демон, каждому человеку в жизни достается свой демон. ... Раннехристианские представления о демоне связаны с образом злой демонической, бесовской силы»⁴.

Формирование европейского романа, как известно, отразило перемещение интереса от общей жизни к частной и бытовой, от «публичного человека» к приватному и домашнему. Поэтому характеры плута, авантюриста, выскочки стали актуальными.

§ 1. Германн и Чичиков

Авантюрное начало, присущее этим героям, очевидно. Но, кроме него, их характеры объединяют и другие общие темы: капитал как цель, как мировоззренческий центр, как сила, определившая черты личности и судьбу, историческую и социальную актуальность обоих персонажей; случай и анекдот как фабульная основа и композиционный стержень сюжета и образов; мнимая таинственность положения.

«Пиковая дама» была написана осенью 1833 года и в начале зимы стала известна Гоголю. К работе над «Мертвыми душами» писатель приступил в середине 1835 г. К сожалению, до нас не дошли какие-либо высказывания Гоголя о повести Пушкина, как и высказывания Пушкина о «Мертвых душах». Однако в поэме несомненно встречаются аллюзии, указывающие на «Пиковую даму»⁵.

Капитал, состояние — вот общая для обоих героев цель. И Германну, и Чичикову он необходим как основа той жизни, которую и тот, и другой считают для себя желанной. Германн обладает «маленьким капиталом», который оставил ему отец. Чичиков от отца получил лишь «полтину» и наставление: «...больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете» (5, 215). Германн отказывал себе во многом, ибо не хотел «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (6, 210). Чичиков, отказывая себе во всем, «из данной отцом полтины не издержал ни копейки, напротив, в тот же год уже сделал к ней приращения» (5, 216). Перед лицом умирающей графини Германн говорит

почти как Чичиков: «Я не мот; я знаю цену деньгам. Ваши три карты для меня не пропадут» (6, 226). Капитал для него — залог «покоя и независимости». Это вторая часть пушкинской формулы: «на свете счастья нет, но есть покой и воля». Однако Германн не противопоставляет «покой и независимость» «счастью»: стремясь узнать тайну графини, он мечтает о счастье. «Откройте мне только вашу тайну, — просит он ее. — Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но и дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню...» (6, 226). Счастье для Германна — достаток, семья, внуки и правнуки, их обеспеченная жизнь.

В Чичикове «не было привязанности собственно к деньгам для денег, им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им, ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всякими достатками, экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды, вот что беспрерывно носилось в голове его». (5, 224) Он тоже «сильно заботился о своих потомках. Такой чувствительный предмет! — заметил Гоголь. — Иной, может быть, и не так бы глубоко запустил руку, если бы не вопрос, который, неизвестно почему, приходит сам собою: а что скажут дети? И вот будущий родоначальник, как осторожный кот, покося только одним глазом в бок, не глядит ли откуда хозяин, хватает поспешно все, что к нему поближе: масло ли стоит, свечи ли, сало, канарейка ли попалась под лапу, словом, не пропускает ничего» (5, 228).

Германн «был скрытен и честолюбив», «он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости» (6, 219).

Чичиков «показал терпенье, пред которым ничто деревянное терпенье немца, заключенное уже в медленном, ленивом обращении крови его. Кровь Чичикова, напротив, играла сильно, и нужно было много разумной воли, чтоб набросить узду на все то, что хотело бы выпрыгнуть и погулять на свободе» (5, 228)*.

У Пушкина Германн — обрусевший немец, по-видимому, для того, чтобы оттенить это гиперболизированное представление о капитале как основе жизни, еще не ставшее распространенным в России, в отличие от стран Западной Европы. Поэт использует некоторые представления о немецком характере, сложившиеся в русском массовом сознании: «расчет, умеренность и трудолю-

* Любопытно, что сравнение это возникло там, где описаны черты Чичикова, напоминающие Германна. Случайность ли это?

бие» как жизненные ориентиры героя. В описании национальной специфики характера Германна нет оценочности, это лишь констатация жизненного явления. Даже когда Томский происхождением Германна объясняет его выдержку и твердость, в его словах нет враждебности или высокомерия. Гоголевские же эпитеты — «деревянное терпенье немца», «медленное, ленивое обращение крови его» — ясно выражают негативное отношение к немцу как к чему-то чуждому русскому человеку, русскому характеру. В подтексте содержится логическая посылка: «чужое всегда хуже своего, родного» — убеждение, возникшее еще во времена родового строя, чрезвычайно стойкая (отнюдь не лучшая) составная часть патриотизма.

Пушкин воспользовался одним из своих излюбленных приемов: опираясь на общеизвестное, традиционное, даже тривиальное, тем ярче он показывает индивидуальное, особенное. Странность поведения Германна для Томского понятна, т.к. он помнит о немецком происхождении приятеля. Тем ярче становятся душевная борьба героя, его колебания, его страсти, его драма. Гоголь же только мимоходом, как бы случайно использует сравнение русского темперамента Чичикова (родного и понятного читателю и автору) с противоположным ему немецким (чуждым и неприятным)*.

И Германн, и Чичиков готовы терпением и трудом, медленно и неустанно приумножать свой капитал; оба готовы также на любые авантюрные, но основанные на трезвом расчете поступки; каждый из них составляет сложный план действия и приступает к его исполнению с твердостью, терпением и энергией, свойственными обоим.

Состояние, капитал не только цель, но и стержень личности, центр мировоззрения, основание ценностной пирамиды обоих героев. Отсюда нравственная неразборчивость, цинизм. Такая жизненная цель невозможна без авантюризма как качества характера. Авантюризм вообще проявляется при достижении различных целей, но стремление к большому капиталу невозможно без готовности к авантюрам.

* Ср.: «Произнесённое метко, всё равно что писанное, не вырубляется топором. А уж куды бывает метко всё то, что вышло из глубины Руси, где нет ни немецких, ни чухонских, ни всяких иных племён, а всё сам-самородок, живой и бойкий русский ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как наседка цыплят, а влепывает сразу, как паспорт на вечную носку...» (5, 104).

Однако здесь начинаются различия. Готовность к авантурным действиям в характере Германна до истории с тремя картами была заметна только по его страстному интересу к игре. В нем постоянно борются желание рискнуть и трезвое понимание большой вероятности проигрыша и потери всего, что он имел. Рассказ Томского внезапно и точно упал на подготовленную почву. Вот она, возможность разбогатеть и удовлетворить сдерживаемую до сих пор страсть к игре! Характер Германна содержит две уравновешивающие его части: страстность игрока-авантюриста и твердость воли, основанной на холодном расчете. Тайна трех карт разрушила равновесие, и он употребил все силы своей души на достижение богатства через вожделенный карточный выигрыш.

Единственная в жизни Германна авантюра обнажила неистовство его натуры, недожинную силу личности, вытеснила все, кроме одной страсти, и неудача привела к гибели. В этом герое поэт изобразил противоречие между мощью характера и пошлостью затеянной им авантюры: он готов стать любовником старухи (не только юной и красивой девушки!) ради достижения своей цели. Получение богатства через любовную связь с императрицей — в XVIII веке известный способ. Мысль Германна скользит по наезженной колее. Не случайно воспитанницу графини зовут Елизаветой, а портрет ее воспроизводит самые яркие черты внешности дочери Петра I: смуглость, черные волосы и черные глаза*.

Мотив этот очень важен. Во-первых, он позволяет Пушкину сопоставить своего героя с временщиками прошлого века. Такое сравнение высвечивает могучие возможности, масштаб личности Германна — и мелкость цели: не беспредельная власть, не великие дела, не место в истории России, не безудержный разгул страстей, а всего лишь состояние, достаточное для безвестной, безбедной и упорядоченной жизни своей и будущего семейства. Германн не станет тратить выигранные деньги на удовлетворение минутных прихотей и капризов, не станет швырять их безумно и красиво, он не промотает миллионы, как Чаплицкий. Он будет приумножать свое состояние при помощи расчета, умеренности и трудолюбия. Добродетели Германна не были свойственны героям-любовникам русских императриц, но и ему не свойственны их великолепные душевные движения.

Во-вторых, вместе с образом графини и описанием ее великолепной молодости он углубляет историческую перспективу — ти-

* Такой же внешностью обладает и другая пушкинская Лиза — из «Барышни-крестьянки». И вряд ли это случайно.

танический XVIII век буквально дышит под поверхностью фавулы, как спящий вулкан.

В-третьих, он оттеняет зародившуюся было любовь Германна к Лизе. Начав с голого расчета, герой влюбился на самом деле, как гвардейцы былых времен. Однако любовная страсть была вытеснена другой.

Обрисовав характер и жизнь Чичикова до появления его на дорогах NN-ской губернии, Гоголь пытается определить его «одной чертою: кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строго к другим? ... Справедливее всего назвать его: хозяин. приобретатель. Приобретение — вина всего (выделено мной. — Л.Р.); из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*» (5, 231).

Относится ли Германн к обозначенному Гоголем типу? И да, и нет. Капитал и для него главное в жизни. Но, совершая преступление «относительно качеств нравственных», он знает, что берет тяжкий грех на душу; сознание это придает его поступку нечто трагическое; с Лизой он ведет себя откровенно и достойно, не «подличая», как Чичиков. Потерпев неудачу, он сходит с ума, тогда как гоголевский герой принимается за новые мошеннические авантюры.

Мотив мошенничества в повести Пушкина вообще почти сглажен: с самого начала замысел Германна довольно невинен — он всего-то хочет проникнуть в «дом графини***», чтобы мольбой или угрозой вынудить ее открыть тайну; довольно скоро обман как бы исчезает, ибо молодой человек в самом деле влюблен; когда свершилась драма в спальне старой дамы, мошенничества уже нет — есть предательство. В дальнейшем развитии сюжета происходит именно предательство и возмездие за него.

Но как раз мошенничество лежит в основании всех авантур Чичикова, хотя на его совести и нет ничьей смерти.

Судьба Чичикова счастливее, нежели судьбы Чарткова или Петруся, которых деньги погубили безвозвратно. Суровый к другим своим героям, Гоголь поразительно милостив к «подлецу» Чичикову. Почему?

Чичикова отличает от названных героев Гоголя и Пушкина *отсутствие совести*. Он не знает раскаяния, жажды искупления, а значит, не знает *нравственного страдания*, более того, не имеет того органа, который мог бы заставить испытать его. Петрусю писатель отказал в самой возможности раскаяния и искупления,

таким образом наказав его за совершенное преступление, хотя характер юноши позволял ввести такой мотив в повесть. Гибель его души окончательна. А для Чичикова художник предусмотрел возможность нравственного возрождения...

Золото чреват трагедиями и драмами – но не для «приобретателей». Для них оно и желанная цель, и «род честного ремесла», как для пушкинского ростовщика Соломона. Поэтому и у Чичикова есть немало общего не только с Германном, но и с Соломоном.

«Относительно качеств нравственных» Чичикову присуща очевидная двойственность: он всегда готов поговорить о высоких нравственных материях, но сам может считаться в этом отношении, по счастливому выражению Булгакова, «человеком девственным». Во втором томе он встречается с людьми, для которых нравственность существует не только на словах – и испытывает недоумение. Тентетников обижен на генерала Бетрищева, который оскорбил его чувство собственного достоинства, а Чичиков искренне не понимает, в чем, собственно, дело. «Если уже избрана цель, уж нужно идти напролом. Что глядеть на то, что человек плюется! Человек всегда плюется: он так уж создан», – говорит он (5, 393). Ему кажется совершенно естественным совершать настоящие подлости и «подличать», т.е. унижаться, подлизываться перед кем угодно, но стоило Тентетникову употребить это слово, как Чичиков оскорбился... и тут же отправился к Бетрищеву именно «подличать».

Ситуация, созданная здесь Гоголем, снова аллюзия – только уже с пушкинским Савельичем. Крепостной оскорблен грубостью барина и не боится высказать свою обиду: «...я, не старый пес, а верный ваш слуга, господских приказаний слушаюсь и усердно вам всегда служил и дожил до седых волос», – но тут же, заканчивая письмо, заявляет: «А изволите вы писать, что сошлете меня свиней пасти, и на то ваша боярская воля. За сим кланяюсь рабски» (6, 293). Великолепная психологическая находка Пушкина: положение раба не мешает герою сохранить чувство собственного достоинства, хоть и выраженное так своеобразно, – использована Гоголем. «Подличать я не способен, – сказал, оскорбившись, Чичиков. – Провиниться в другом проступке, по человечеству, могу, но в подлости – никогда...». «Все это было сказано с чувством достоинства», – подчеркивает автор (5, 393).

Савельич свое право на уважение, свое личное достоинство считал основанным на добросовестном исполнении нравственного долга верного слуги, преданного господам. У Чичикова нет высоких нравственных принципов, в жизни он руководствуется

только соображениями собственной выгоды, а достоинство свое понимает лишь как соблюдение определенных внешних приличий. И это особенно хорошо видно при сравнении внутренне независимого крепостного раба Савельича и дворянина Чичикова, обладающего настоящим рабским сознанием.

В созданной Гоголем ситуации мировоззренческие взгляды Тентетникова и Чичикова настолько различны, что они не понимают друг друга: чувство личной чести одного совершенно непонятно другому. «Станный человек этот Чичиков!» — подумал Тентетников. «Станный человек этот Тентетников!» — подумал Чичиков (5, 394).

Кардинальное отличие Германа от Чичикова заключается в том, что один знает разницу между честным и бесчестным, благородством и подлостью, другой же таким знанием как будто не обладает.

Среди системы художественных приемов Гоголя есть один, к которому он прибегает особенно часто, изображая, по его определению, «общечеловеческие» пороки. Его герои бывают «простодушны до наивности»⁶ в вопросах нравственности, долга, гуманности. Они жестоки, подлы, беспринципны, не подозревая об этом именно в силу своего простодушия. Простодушие, как правило, сочетается у них с всепоглощающей увлеченностью какой-либо страстью или страстишкой, будь то «желанье прибирать все, что ни видят глаза» (Городничий), или стремление «выказать себя» (судья Ляпкин-Тяпкин), или «страсть рассказать» (Бобчинский и Добчинский)⁷ и т.д., и т.п. Именно это их качество производит на читателя наиболее сильное впечатление, ибо он, читатель, знает, что так нельзя, а они об этом как будто не догадываются. Но этот же прием создает иллюзию^{*} действенного способа воспитания людей, обладающих такими пороками: им надо *показать* всю мерзость и безобразие их жизненного поведения. Смех обнажает, выносит на поверхность скрытое, незаметное в рутине повседневности, создает отрицательный пример. Этот способ годится для читателей и зрителей, но не для персонажей художественного произведения, ибо они находятся не вне его, а внутри, и не способны увидеть себя со стороны.

Пытаясь вывести Чичикова на новый путь, путь исправления и духовного возрождения, Гоголь помог ему встретиться с *новыми*

* Иллюзию, ибо в реальности люди, обладающие нравственным неведением, встречаются очень редко.

людьми — Костанжогло и Муразовым. Писатель понимает, что его герой, каким он у него родился, не способен внять нравственно-религиозным речам. Единственный для него путь — увидеть, что можно создать капитал честным трудом, не обременяя душу преступлениями и подлостями. Чичикову нужен пример не просто нравственной жизни, но выгодной, приносящей богатство нравственной жизни.

Намечая такой путь исправления героя, писатель опирался на свойственную Чичикову *энергию действия* — он готов действовать, работать, хозяйствовать. После разговора с Костанжогло Чичиков «обдумывал, как сделаться помещиком не фантастического, но существенного имени. ... Возможность разбогатеть казалась так очевидной! Трудное дело хозяйства становилось теперь так легко и понятно, и так казалось свойственно самой его натуре!» (5, 432). В этом смысле ему противопоставлен Хлобуев, который многое понимает, но не способен ничего предпринять, у него словно атрофирована воля, почти совсем нет *энергии делания*.

Термином *новые люди* принято обозначать героев, созданных Тургеневым и Чернышевским, призванных стать примером того, *что делать*, чтобы радикально изменить жизнь к лучшему — в отличие от *лишних людей*. Однако Костанжогло и Муразов тоже пример — того, как можно и богатство приобрести, и душу спасти. Чернышевский предложил идеал и способ его достижения. Гоголь предложил рецепт правильной и богатой жизни — идеалом у него являются религиозно-христианские нравственные представления. Воплощение идеала Чернышевского должно было бы (по мнению автора) стать основой нового утопического социалистического миропорядка. Деятельность по рецепту Гоголя могла бы (сознавал это автор или нет) способствовать созданию общества, в котором властвуют приобретатели-христиане.

Писатель сделал попытку в образе Муразова соединить чрезвычайно трудно сочетающиеся ценности: материального благосостояния, даже богатства, и праведного жизненного поведения. Основой такого соединения должен был стать философский принцип первичности духа, иного мира, души. «... Дело не в этом имуществе, из-за которого спорят люди и режут друг друга, — говорит Муразов Чичикову, — точно как можно завести благоустройство в здешней жизни, не помысливши о другой жизни. Поверьте-с, Павел Иванович, что покамест, брося все то, из-за чего грызут и едят друг друга на земле, не подумают о благоустройстве душевного имущества, — не установится благоустройство и земного имущества. ... Что ни говорите, ведь от души зависит тело» (5, 477).

Муразов живет в соответствии с этим постулатом. Он вполне благоустроил свое душевное имущество, поэтому и его земное имущество вполне благоустроено. Костанжогло рассказывает о нем: «Скоро половина России будет в его руках. ... У него теперь приращенье должно идти с быстротой невероятной. Это ясно. Медленно богатеет только тот, у кого какие-нибудь сотни тысяч; а у кого миллионы, у того радиус велик: что ни захватит, так вдвое и втрое противу самого себя. Поле-то, поприще слишком просторно. Тут уж и соперников нет. С ним некому тягаться. Какую цену чему ни назначит, такая и останется: некому перебить». На естественный вопрос Чичикова: «Скажите, ведь это, разумеется, вначале приобретено не без греха?» — следует ответ: «Самым безукоризненным путем и самыми справедливыми средствами». Дальнейшие рассуждения Костанжогло (в данном фрагменте текста Скудронжогло) содержат очевидное противоречие. Он заявляет (и, возможно, справедливо), что добыть «тысячи — трудно без греха, а миллионы наживаются легко. Миллионщику нечего прибегать к кривым путям. Прямо таки дорогой так и ступай, все бери, что ни лежит перед тобой! Другой не подымет». В то же время, по его мнению, «начинать нужно с начала, а не с середины. Снизу, снизу нужно начинать. ... Как вытерпишь на собственной коже то да другое, да как узнаешь, что всякая копейка алтынным гвоздем прибита, да как перейдешь все мытарства, тогда тебя умудрит и вышколит <так>, что уж не дашь промаха ни в каком предприятии и не оборвешься. ... С копейки нужно начинать!» (5, 310-312).

Если в «Портрете» Гоголю необходимы два образа гения, то в «Мертвых душах» ему нужны два приобретателя. Один, Костанжогло, воплощает в себе *энергию делания*, умный деловой расчет, сам в себе содержащий нравственную основу — любовь к труду, любовь к хозяйству, которые являются источником высшего творческого наслаждения. «А если видишь, ... как вокруг тебя все множится да множится, принося плод да доход. Да я и рассказать вам не могу, какое удовольствие. И не потому, что растут деньги, — деньги деньгами, — но потому, что все это — дело рук твоих; потому что видишь, как ты всему причина и творец всего, и от тебя, как от какого-нибудь мага, сыплется изобилье и добро на все. ... Здесь, именно здесь подражает богу человек: бог предоставил себе дело творенья, как высшее наслажденье, и требует от человека также, чтобы он был творцом благоденствия и стройного течения дел» (5, 309).

Приобретатель подражает самому богу в деле творенья материальной жизни. В лице Костанжогло Гоголь создал идеальный об-

раз гения-хозяйственника, наделив его даже некоторыми чертами пушкинского гения искусства: колоссальной творческой потенцией, естественной непосредственностью творчества* и столь же для него естественными нравственными представлениями**.

Конечно, Чичиков не Муразов и не Костанжогло. Он, так сказать, приобретатель-подлец, приобретатель-мошенник, авантюрист. Но присутствие наряду с ним в поэме положительных приобретателей, приобретателей-творцов выявляет потенциальные возможности социально-психологического типа. Гоголь показал две ипостаси, два лика человека-приобретателя, словно бы из-за плеча трикстера выглянул первопредок — демиург — культурный герой. Писатель уловил двойственность человеческой природы типа приобретателя, которая проясняется при помощи аналогии с мифологическими героями.

Однако в жизни (и в искусстве) на первом плане оказался не приобретатель-демиург, а приобретатель-трикстер, который не обладает собственно творческой функцией. Созидательная деятельность является необязательной, а подчас случайной и неожиданной для него самого.

Видимо, Гоголь сам сознавал нежизнеспособность своих положительных приобретателей, иначе не стремился бы к исправлению Чичикова, не пытался бы снова соединить в некое единство демиурга и трикстера. Это идея невероятно важна для человечества, однако ее воплощение в реальности пока не состоялось — следовательно, и художественное ее воплощение недостижимо.

Трикстер неразлучен со смеховой стихией, а Германн и Чичиков весьма серьезные люди, ни тот, ни другой не склонны к шуткам и озорству. Даже когда Чичиков ведет себя как обманщик и мошенник, он совершенно серьезно оценивает свою деятельность. Но Гоголь поместил своего героя в атмосферу смеха: над ним смеется автор и смеется читатель. Пушкин же сделал Германна драматическим, а не комедийным персонажем. Смеховая при-

* О своих фабриках он говорит: «А кто их заводил? Сами завелись: накопилось шерсти, сбывать некуда, я и начал ткать сукна... Рыбью шелуху, например, сбрасывали на мой берег шесть лет сряду; ну, куда её девать? я начал с неё варить клей, да сорок тысяч и взял. Ведь у меня всё так» (5, 303). Ср.: «Намедни ночью бессонница моя меня томила, и в голову пришли мне две, три мысли. Сегодня я их записал...»

** Ср.: Костанжогло: «Воздвигай землю — сказано человеку, трудись... что тут хитрить!» (5, 305) Моцарт: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

рода трикстера почти незаметна в герое Пушкина. Зато его драма объясняется эпохой и сама эпоху характеризует, а немецкое происхождение придает его судьбе международное, европейское звучание. Сама тайна трех карт пришла из Европы, в ней есть мистика и романтичность. Авантюра с мертвыми душами – сугубо национальное предприятие, порожденное особенностями русской государственности, русских нравов, и требует для своего исполнения русского чиновника-мошенника.

Повесть Пушкина изображает специфику послепетровской сблизившейся с Европой России, а поэма Гоголя – специфику русской провинциальной жизни и предлагает особый путь воспитания в приобретателе, ставшем центром новой эпохи, православных христианских идеалов, которые должны нравственно обновить и просветить его. Однако в новый путь Чичиков отправился «в каком-то странном положении. ... Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план, и работники остались в недоуменье». (5, 478) Кто этот *архитектор* и как этот *план*?.. И кто эти *работники*?..

Отдавшись единой страсти, Германн не вынес разочарования. Его страсть и соединившаяся с нею авантюра оказались губельными для него. Все было всерьез, и гибель тоже.

Чичиков же обладает абсолютной непотопляемостью, надежной жизненной устойчивостью – и эти его качества основаны на неистощимости плутовских замыслов и присущей ему энергии деланья.

§ 2. Самозванчество в изображении Пушкина и Гоголя: Григорий Отрепьев и Хлестаков

Отрепьев и Хлестаков воплощают важную исторически и культурно разновидность авантюризма – самозванчество⁸. В.О. Ключевский отмечал, что «у нас с легкой руки первого Лжедмитрия самозванчество стало хронической болезнью государства: с тех пор чуть не до конца XVIII века редкое царствование проходило без самозванца, а при Петре за недостатком такового народная молва настоящего царя превратила в самозванца»⁹. В.О. Ключевский говорил о самозванцах, претендовавших на царский трон. Этот же тип самозванцев рассматривали в основном и другие исследо-

ватели. Проблему изучали в политическом или социальном плане; К.В. Чистов и Б.А. Успенский вскрыли культурные истоки феномена самозванчества.

Н.М. Карамзин видел две главные причины появления самозванца в России: изменение мнения народного о Годунове и чужеземную поддержку, оказанную Лжедмитрию и продиктованную интересами Польши и католической церкви. Первый (по мнению Пушкина) русский историк писал, что «... россияне искренне славили царя, когда он под личиною добродетели казался им отцом народа; но, признав в нем тирана, естественно возненавидели его и за настоящее и за минувшее: в чем, может быть, хотели сомневаться, в том снова удостоверились, и кровь Дмитриева явнее означилась для них на порфире губителя невинных...»¹⁰. Подчеркивая нравственную основу народных оценок деятельности царя, Карамзин констатировал и сугубо конкретные, по преимуществу прагматические причины недовольства Борисом: голод вследствие погодных катаклизмов, тяжелые условия жизни, «беззаконие и разврат» его правления, вызывавшие страх «за себя, за ближних». Отметил он и не менее характерное явление: «Как любовь, так и ненависть редко бывают довольны истиною: первая — в хвале, последняя — в осуждении. Годунову ставили в вину и самую ревность его к просвещению!»¹¹.

Момент для появления самозванца был очень удобный: в России — народное недовольство царем, в Польше — надежды на выгоды от воцарения Лжедмитрия. «В самом деле, что могло казаться счастливее для Литвы и Рима? Чего нельзя было им требовать от благодарности Лжедмитрия, содействуя ему в приобретении царства, которое всегда грозило Литве и всегда отвергало духовную власть Рима? <...> Сим изъясняется легковерие короля и нунция: думали не об истине, но единственно о пользе...»¹².

В.О. Ключевский выдвигал на первый план заинтересованность русских бояр в появлении самозванца: «Винили поляков, что они его подстроили; но он был только испечен в польской печке, а заквашен в Москве. Недаром Борис, как только услышал о появлении Лжедмитрия, прямо сказал боярам, что это их дело, что они подставили самозванца»¹³.

В советскую эпоху основное внимание уделялось закреплению крестьян как главной предпосылке массовых выступлений за «добраго царя».

Р.Г. Скрынников считает, что «борьба за обладание тронном и вызванные ею политические страсти, а не крестьянская утопическая идея о «доброт царе» оживили тень Дмитрия»¹⁴. Он утвер-

ждает: «Выбор имени первого на Руси «доброе царя» — героя легенды — был во многих отношениях случайным. Даже среди столичного народа очень немногие видели младшего сына Грозного. В небольшом городе Угличе его знали лучше. Но там очень многим было известно, что царевич унаследовал от отца его жестокость. Дикие забавы Дмитрия приводили в смущение современников. Восьмилетний мальчик приказывал товарищам игр лепить снежные фигуры, называл их именами первых бояр в государстве, а затем рубил им головы или четвертовал. Дворянские писатели осуждали подобные «детские глумления». Однако в народе жестокость по отношению к «лихим» боярам воспринималась совсем иначе. Дмитрий обещал стать таким же хорошим царем, как и его отец. Подверженные суевериям современники считали, что больные эпилепсией («черным недугом») одержимы нечистой силой. Царевич Дмитрий страдал жестокой эпилепсией. Но это не помешало развитию легенды о добром царевиче»¹⁵.

К.В. Чистов убедительно показал связь самозванчества с легендой о возвращающемся царе-избавителе¹⁶. Он выделил три основных типа легенд об избавителях, характерных для России XVII-XIX веков: «1) легенды, в которых в качестве «избавителей» выступают короли, цари, принцы, наследники, незаконнорожденные царские (королевские и т.д.) дети, свергнутые с престола или не допущенные до него; 2) «избавители» религиозного характера (особенно популярные в сектантских кругах и движениях); 3) легенды о «благородных разбойниках»; вождях крестьянских восстаний и войн». К последнему типу примыкают также легенды «об известных политических деятелях, революционерах, вождях национально-освободительных и демократических движений»¹⁷.

Соглашаясь с концепцией и выводами К.В. Чистова, Б.А. Успенский не счел их исчерпывающими и предложил другой подход к рассмотрению этого явления. Он исходил из того, что «проблему самозванчества невозможно решить, не углубляясь в психологию самозванцев, т.е. в тот круг представлений, который непосредственно мотивировал их действия»¹⁸. Отмечая связь психологии самозванчества с сакральным отношением к царской власти, Б.А. Успенский подчеркнул, что «самочинное объявление себя царем может быть сопоставлено с провозглашением себя святым»¹⁹. Осознание власти царя как сакральной стало основой дифференциации царей на «праведных» (т. е. правильных) и «неправедных». По мнению Б.А. Успенского, «не поведение, но *предназначение* определяет истинного царя; поэтому царь может быть тираном (как, например, Иван Грозный), но это ни в коей мере

не говорит о том, что он не на своем месте»²⁰. В связи с этим различаются цари по Божьему промыслу и цари по собственной воле, причем вторые получают власть от дьявола.

Так как в России не было сколько-нибудь четких критериев, с помощью которых можно было бы отличить подлинного царя от ложного, самозванец до какой-то степени *верит* в свое предназначение, избранничество.

Противопоставление истинных и неправильных царей породило представление о самозванце как о ряженном, окрашивая его поведение в карнавальные тона. Б.А. Успенский отметил, что «всякого рода маскарад (переряживание) непосредственно соотносился в Древней Руси с антиповедением, т.е. ему в принципе усваивался «черный», колдовской смысл... соответственно, переряживание закономерно сопровождалось всевозможными бесчинствами, часто имевшими откровенно кощунственный характер. <...> Переодевание в царское платье предстает в этом контексте как типичный случай антиповедения, которому в содержательном плане соответствует кощунственное стремление через внешнее подобие обрести сакральные свойства»²¹.

М.Б. Плуханова отмечает «общее стремление русского фольклорно-эсхатологического сознания XVII-XVIII веков унифицировать сакральные функции царя-избавителя, Мессии и Антихриста»²². Она пишет: «Евангельский сюжет в XVII в. стал участвовать в формировании нового для русской культуры типа сюжета — личной биографии. События бытовой действительности и сакральные ситуации взаимопроецировались. Житейские коллизии казней, пыток и т.п. в проекции на евангельское распятие приобретали смысл обратимой смерти. А новозаветная крестная смерть в проекции на житейскую ситуацию приобретала значение незавершенной казни. Житейские и сакральные биографии, вступив во взаимодействие, произвели особую сюжетную формацию — неокончательную смерть. Смерть, будучи неокончательной, могла повторяться на протяжении биографии одного лица. Эта сюжетная коллизия приобрела важнейший смысл для русской народной эсхатологической картины мира. На ее основе можно было продлевать, переносить, растягивать в принципе однократную и мгновенную ситуацию конца света. Т.е. неокончательная смерть является фактом сознания такого же порядка, что и неокончательный конец света. <...> Антихрист являлся под именем Николая, потом умирал или уходил, где-то скрывался, воскресал в народном сознании под именем Петра I и снова угасал. Евфимий, идеолог «бегунов» в XVII в., утверждал, что Антихрист является

под обликом каждого из сменяющихся государей романовского дома. <... > И так, сюжетная коллизия неокончательной смерти имела для русской эсхатологической мистерии значение конструктивной основы. Эта коллизия являла собой вершину сакрального сюжета — смерть перед воскресением и избавительского сюжета — уход перед возвращением»²³. Неокончательная смерть в обыденных представлениях (воплощенная в доживание жизни, в неоднократные возвращения в деревню, в дом) была уделом тех, кто как-то нарушал привычные нормы, отрывался от рода, отличался сверхъестественными способностями и т.п. Такая судьба в XVII-XVIII веках была двусмысленна: она означала и наличие неких сакральных функций, и невозможность умереть окончательно, «упокоиться на родовом кладбище из-за своей дерзновенности»²⁴.

По свидетельствам современников, чудеса, происходившие с трупом убитого Лжедмитрия, породили слухи о том, что он был «чародеем-чернокнижником» и мог убить, а затем оживить себя.

Как видим, контаминация житейских и сакральных сюжетов расширила социальную географию мотивов, бывших культурно-историческими основами самозванчества. Уже во время правления Лжедмитрия появился самозванец с именем Петр. В 1605 году терские казаки выдвинули своего «царевича», выдав его за сына Ирины Годуновой и Федора Иоанновича. Им стал незаконнорожденный Илейка, сын «посадского человека» Ивана Коровина. По сведениям современников, Отрепьев признал (или собирался признать) в нем племянника. Под знаменем «Петра» собралось до 4 тысяч человек, которые двинулись «вверх Волгою» и, по словам нового самозванца, «дошли до Самары, и тут, де, их встретили от ростириги под Самарою с грамотою, и Третьяк Юрлов велел им идти к Москве наспех»²⁵. Если бы ему удалось достичь престола, то именно он стал бы в России царем Петром I... Но Лжедмитрий был единственным в русской истории самозванным «добрым царем», который в результате восстания масс оказался на троне.

В XVII-XVIII веках не только постепенно расширялся круг самозванцев, но и мельчали их цели. Так, например, одновременно с Пугачевым объявил себя Петром III капитан одного из стоявших в Оренбурге батальонов Николай Кретов. Это был авантю-

* «Странных сближений» в истории немало. Так, Иван VI (Антонович) после свержения был переименован и стал Григорием — не намекала ли Елизавета Петровна на Григория Отрепьева?

рист-одиночка, преследовавший корыстные цели. Был среди самозванных Петров III и «поиздержавшийся армянский купец Антон Асланбеков»²⁶.

Самозванчество как культурно-историческое явление, с одной стороны, требовало формирования определенного типа личности, а с другой — не могло не отразиться в индивидуальной пирамиде ценностей такой личности, в ее характерологических параметрах.

И в том, и в другом смысле у героев Пушкина и Гоголя много общего. Прежде всего, обоих отличает жажда активной, бурной, значительной, полной свершений и наслаждений жизни. В келье Чудова монастыря Григорий и Пимен во время ночной беседы называют главные составляющие такой жизни. Отрепьев завидует ратной юности старого монаха:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна! (5, 201)

Пимен говорит об искушениях светской жизни:

Нас издали пленяет слава, роскошь
И женская лукавая любовь.
Я долго жил и многим наслаждался... (5, 201)

Слава, роскошь, любовь — вот о чем мечтают и Григорий Отрепьев, и Иван Александрович Хлестаков. Однако масштаб их притязаний различен. Лжедмитрий стремится к российскому трону — для мнимого ревизора пределом мечтаний является должность директора департамента или звание фельдмаршала. Самозванец надел маску царевича — Хлестаков носит (невидимую для него) маску столичного ревизора. Они оба молоды, оба только начали жить, оба испытывают неудовлетворение своим нынешним существованием. Отрепьев монастырь, а Хлестаков канцелярию воспринимают как неволю, заточение.

Отрепьева и Хлестакова роднит склонность и способность к авантюрам. Но если на вершине ценностной пирамиды Германна и Чичикова находится капитал, то для Лжедмитрия и лжеревизора главным является высокое социальное положение. Ими движет не жажда наживы, а честолюбие, стремление к изменению социального статуса.

У Отрепьева и Хлестакова много общего в характерах, поведении, даже судьбах — по-видимому, это позволяет говорить о типе

самозванца, впервые в русской драматургии созданного Пушкиным и комически преображенного Гоголем.

Характерологическое свойство, центральное и, так сказать, типобразующее для этих героев — лживость, склонность к вранью. Само положение самозванца требует от него способности лгать, притворяться, играть. Лживость и артистизм — необходимые качества любого самозванца (наряду с верой в свою легенду).

Известно, что исторический Лжедмитрий отличался непобедимой склонностью ко лжи. Р.Г. Скрынников, в частности, пишет: «Отрепьев привык лгать на каждом шагу. Эта привычка стала его второй натурой. Но ложь слишком часто всплывала на поверхность, и это приводило к неприятным эксцессам в думе. Красочное описание их можно найти в дневнике поляка С. Немоевского, свидетельства которого отличаются высокой степенью достоверности. Бояре не раз обличали «Дмитрия» в мелкой лжи, говоря ему: «Великий князь, царь, государь всея Руси, ты солгал». Ожидая прибытия в Москву семейства Мнишек, царь («стыдясь наших» — прибавляет от себя автор дневника) воспретил боярам такое обращение. Тогда сановники с завидной простотой задали ему вопрос: «Ну как же говорить к тебе, государь царь и великий князь всея Руси, когда ты солжешь?» Поставленный в тупик самозванец обещал Думе, что больше «лгать не будет». «Но мне кажется, — завершает свой отчет С. Немоевский, — что слова своего перед ними не додержал...»²⁷ Простодушное поведение самозванца очень напоминает героя Гоголя.

Пушкинский герой тоже много обманывает, но мелкой его ложь не бывает. Он даже тяготится необходимостью лгать, когда дело касается любви. Величие принца, искренность и ревность влюбленного, а также цинизм политика звучат в сцене его объяснения с Мариной Мнишек.

Я не хочу делиться с мертвецом
Любовницей, ему принадлежащей.
Нет, полно мне притворствовать!..

.....
Изволь, скажу: я бедный черноризец;
Монашеской неволею сучая,
Под клобуком, свой замысел отважный
Обдумал я, готовил миру чудо —
..... Димитрием назвался
И поляков безмозглых обманул.

.....
Не презирай младого самозванца;
В нем доблести таятся, может быть,

Глава 3
Авантюристы

Достойные московского престола
Достойные руки твоей бесценной...

.....
Виновен я: гордыней обуянный
Обманывал я бога и царей,
Я миру лгал; но не тебе, Марина,
Меня казнить: я прав перед тобою.

.....
Любовь, любовь ревнивая, слепая,
Одна любовь принудила меня
Все высказать.

.....
Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.
Царевич я.

.....
Теперь иду — погибель иль венец
Главу мою в России ожидает,
Найду ли смерть, как воин в битве честной
Иль как злодей на плахе площадной....
..... Но знай,
Что ни король, ни папа, ни вельможи —
Не думают о правде слов моих.
Димитрий я иль нет — что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны.
Им это лишь и нужно... (5, 243-246)

Именно в знаменитой «Сцене у фонтана» пушкинский Самозванец раскрывается во всей сложности своей натуры, именно в этой сцене читатели узнают о возникновении и осуществлении его замысла. Там, в монастыре, он обдумал отважный замысел, который помог ему вырваться на волю — к страстям и чудесным свершениям. Теперь он знает любовь и азарт дерзновенной игры; смертельный риск обостряет чувства и наслаждение жизнью; любовное объяснение он сравнивает с военным сражением и политической борьбой («легче мне сражаться с Годуновым, // Или хитрить с придворным езуитом, // Чем с женщиной...») — он уже испытал все это за два года, прошедшие после беседы с Пименом.

Описывая характер Хлестакова, Гоголь подчеркивал его ничтожество, а неожиданное величие объяснял только страхом впавших в заблуждение чиновников. Писатель предлагал актерам строить эту роль на контрасте и взаимосвязи постоянной приниженности Хлестакова в Петербурге (да и везде до сих пор) и нежиз-

данном внимании к нему в уездном городе. «Обрываемый и обрезаемый доселе во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, — пишет Гоголь, — он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя» (4, 355). Контраст между реальностью и маской, нежданно-негаданно появившейся на его лице, придает Хлестакову некую мнимость, фантомность, *миражность**. Мнимость героя тем ярче выявляет еще одно важное качество характера, не выделенное Гоголем — склонность и внутреннюю готовность играть любую, но непременно значительную роль.

Хлестаков — это психологический тип самозванца в чистом виде. В отличие от Лжедмитрия, он не добивается ничего конкретно: ему не нужен не только трон, но и заявленный чин директора департамента, и литературная слава. Не нужна жизнь, «полная тревог»; не нужны военные сражения и поединки. Его влечет сладость власти в ее самом приятном и безопасном воплощении — чтобы все смотрели в рот, слушали, угождали, трепетали; чтобы ездить во дворец «всякий день»; чтобы слышать свое имя, работяшно повторяемое разными «значительными лицами», быть «на дружеской ноге» с самыми уважаемыми людьми («ну что, брат Пушкин?»), наконец, чтобы брать деньги (на самом деле взятки) просто так — и чтобы ни за что не отвечать, ничего не делать. Самозванчество в Хлестакове — душевное состояние, отражающее неудовлетворенность своим местом в этом мире и невозможностью занять другое, более почетное. Для реальной карьеры необходимы определенные условия, собственные способности, воля, целеустремленность, сила и масштаб личности. У Хлестакова ничего этого нет, но есть смутное желание и внутренняя уверенность, что все люди столь же ничтожны, как и он, просто им почему-то повезло. Если бы повезло ему, он был бы не хуже других на любом месте — и вот, вдруг, как будто повезло, но только *как будто...*

* Термин, восходящий к выражению А. Григорьева *миражная жизнь* и введенный в научный обиход Ю. Манном. В трактовке Ю.В. Манна, *миражная интрига* комедии отражает *миражную жизнь* — пустую, без содержания, без цели. *Миражная жизнь* поддерживает и питает существование *пошлого человека*. *Миражность* Хлестакова заключается и проявляется, во-первых, в том, что он символизирует *миражность интриги* комедии; во-вторых, в том, что он играет «роль, к которой меньше всего способен» (Манн Ю. Поэтика Гоголя. С. 225) Однако содержание термина нуждается в значительном расширении; попытка такого расширения содержится в данной работе.

Миражность Хлестакова особенно видна при сопоставлении его с Отрепьевым. Лжедмитрий все делает на самом деле - играет роль царевича, воюет, любит, пишет стихи. Хлестаков все делает «понарошку» — играет роль ревизора* («он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение» (4, 355); грозит неведомыми карами воображаемым подчиненным; «влюбляется он и в мать и в дочь почти в одно время» (4, 355), но не любит ни ту, ни другую**, лишь подражая светскому волокитству за дамами в высшем обществе; заявляет, что является автором «сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт дьявол, Норма» и всего, что «было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский телеграф» (4, 45)***.

В трагедии Пушкина роль и ее носитель обособлены, Отрепьев-царевич и Отрепьев-человек не заслоняют друг друга, ложь и правда очевидны для читателя. Лжецаревич играет роль политического деятеля; беглый инок действует, любит и страдает на самом деле. Любовь к Марине Мнишек — страсть, придающая Отрепьеву-человеку подлинность и серьезность, укрупняющая масштаб его личности. Встречаясь с пушкинским героем в сценах и ситуациях, где проявляются его личностные качества, мы узнаем, что он неглуп, способен к глубоким умозаключениям философского плана, умеет учиться, неплохо образован, обладает литературным талантом, ценит в людях храбрость, честность, благородство, умеет нравиться представителям разных социальных слоев, проникателен, дерзок, смел и предприимчив, но лукав, изворотлив, циничен, беспринципен, беспечен. В его характере и судьбе сочетаются драматизм и комизм — один из художественных принципов Пушкина, дающий множество возможностей в изображении человека, порождающий разнообразие приемов.

Хлестаков «сам по себе ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание» (4, 355). Почти абсолютная внутренняя пустота героя позволяет ему наполняться

* Сам-то он впоследствии напишет в письме к другу Тряпичкину, что его приняли за генерал-губернатора...

** Ср. из письма Хлестакова: «... живу у Городничего, волочусь направо за его женой и дочкой; не решился только, с которой начать, думаю, прежде с матушки, потому что, кажется, готова сейчас на все услуги...» (4, 87).

*** Из письма Хлестакова: «Я сам ... хочу заняться литературой. ... Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться» (4, 89).

любимым содержимым, поэтому он так легко воображает себя влюбленным, художником, светским или государственным человеком.

Отрепьев должен доказать свое соответствие надетой им маске — и во многом здесь основа как драматической серьезности, так и комичности его положения и игры. По отношению к Хлестакову вопрос его соответствия званию ревизора не стоит, и перед ним открывается лишь «поприще для комической роли» (5, 355).

Искренность, непреднамеренность лжи создает эффект достоверности фантома Хлестакова в глазах окружающих его чиновников — и подчеркивает готовность самозванца верить в свою легенду.

Хлестаков — самозванец без определенной практической цели, без конкретной задачи, и в его образе на первый план выдвигаются собственно типологические и характерологические черты человека такого типа, прежде всего главная — готовность к смене социальной роли.

Гоголь видел и подчеркивал всеобщность своего героя: «Этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми. Актер особенно не должен упустить из виду это желанье порисоваться, которым более или менее заражены все люди и которое больше всего отразилось в Хлестакове, — желанье ребяческое, но оно бывает у многих умных и старых людей, так что редкому на веку своем не случилось в каком — либо деле отыскать его» (4, 356)*. Самозванчество при такой постановке проблемы становится неотъемлемым признаком современного человечества — но и способом борьбы с окостенением, застылостью, неподвижностью социальных структур.

Пустота Хлестакова позволяет четко и ярко изобразить состояние общественного мнения и ценности, определенные им. Гоголевский персонаж наполняется тем содержанием, которое признается и ценится в обществе. Высокое социальное положение, дающее власть, а также материальное благосостояние, и способность к художественному творчеству как важной духовной деятельности — это подлинные и положительные общечеловеческие ценности. Следовательно, в образе Хлестакова осмеиваются не его устремления, а собственно самозванство, миражность как способ осуществления заявленных ценностей.

* Желание порисоваться было одним из лейтмотивов творчества Гоголя. Вспомним Ковалёва из «Носа», Ноздрёва и Манилова из «Мёртвых душ» и т.п.

Сопоставление Отрепьева и Хлестакова выявляет противоречивость отношения к самозванчеству общественного мнения. Оно не возражает против использования самозванца в подходящих исторических условиях, мощно поддерживает его, но всегда готово отвергнуть, осудить, осмеять и всегда снисходительно к желанию порисоваться, присущему человечеству как роду, а такое желание и есть зародыш самозванчества. Общественное мнение прощает самозванцу многое — когда его появление или деятельность желательны — и сурово осуждает те же проявления этого типичного характера, когда в нем нет необходимости.

Самозванец всегда не только лжец, но и вор — он ворует власть, славу, судьбу. И общество готово простить ему это — при определенных обстоятельствах. Пушкинский Лжедмитрий, по мнению воинов Годунова, «и вор, а молодец».

Звучание темы *воровства* в пьесах Пушкина и Гоголя придает оттенок миражности Отрепьеву и реальность Хлестакову. Отрепьев ворует у мертвеца — царевича Димитрия давно нет в живых. Назвавшись его именем, он сам становится фантомом. Хлестаков ворует у вполне живых людей их весьма реальные деньги. И «хотя это лицо фантазмагорическое, лицо, которое, как лживый лицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой Бог весть куда» (4, 356), увез он немалые суммы, вовсе не фантомные.

Проницательность, *способность разбираться в людях* помогает Лжедмитрию понять истинные интересы и цели поддерживающих его русских и поляков, порождает цинизм его воззрений на мир, примешивает горечь к его торжеству. Пустейший Хлестаков в своем письме наградил уездных чиновников яркими характеристиками; на мгновение маска литератора приросла к его лицу. Однако и предложенные им определения качеств радушных хозяев недолгого пира жизни лжеревизора напоминают уродливые маски: «городничий глуп, как сивый мерин»; «почтмейстер точь-в-точь департаментский сторож Михеев; должно быть, также, подлец, пьет горькую»; «Земляника — совершенная свинья в ермолке»; Лука Лукич Хлопов, «смотритель училищ, протухнул насквозь луком»; «судья Ляпкин-Тяпкин в сильнейшей степени моветон». Не случайно городничий восклицает: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...» (4, 87-89) Но карнавальные маски не отражают подлинные качества чиновников: городничий вовсе не глуп, почтмейстер пьет не больше других, Лука Лукич «и в рот никогда не брал луку» (4, 88)... Зато хлесткие словесные портреты придают очевидную карнавальность явлению «столичной штучки», человека из иного мира. Неожжи-

данность для чиновников, а также для читателя и зрителя хлестаковского письма, так не похожего на его поведение в городе, так контрастирующего с тревогами и надеждами других персонажей комедии, вдруг обнажает «столкновение и взаимодействие», по словам М.М. Бахтина, «двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о «столичной жизни», и мира, где *все смешно и несерьезно, где серьезен только смех*»²⁸.

Исследованная Ю.В. Манном *предельная обобщенность* ситуации «Ревизора» получает объяснение (и приобретает глубину), если учесть имеющее принципиальное значение наблюдение М.М. Бахтина: «Гоголевский мир ... находится все время в зоне контакта (как и всякое смеховое изображение). В этой зоне все вещи снова становятся осязаемыми, представленная речевыми средствами еда способна вызывать аппетит, возможно и аналитическое изображение отдельных движений, которые не теряют цельности. Все становится сущим, современным, реально присутствующим. ... Обычное традиционное понятие о целом и *элементе* целого, получающем только в целом свой смысл, здесь приходится пересмотреть и взять несколько глубже. Дело в том, что каждый такой элемент является одновременно представителем какого-нибудь другого целого (например, народной культуры), в котором он прежде всего и получает свой смысл. Цельность гоголевского мира ... является не замкнутой, не самоудовлетворенной»²⁹.

Своего Самозванца Пушкин наделил *поэтическим талантом*, хотя для той роли, которую играл Отрепьев, и для той эпохи, в которую он жил, способность сочинять *вирши* не была особо чтима в обществе. Творческий дар всегда придает героям произведений Пушкина особенное, ничем не уничтожаемое значение. Дон Гуан, Мазепа, Самозванец и Петруша Гринев — люди разных стран, народов и исторических эпох. У них разные судьбы, никто из них не был и не собирался стать профессиональным поэтом, не мечтал о славе. Однако художественное дарование продлевает жизнь, приносит бессмертие: песни Дон Гуана Лаура будет петь и после его смерти; песни Мазепы поют на Украине через сто лет, когда о мятежном гетмане уже забыли; вирши самозванца остались в монастырской библиотеке; Гринев оставил потомству не только любовные стихи, но и роман о своей юности.

В XIX веке творческий дар уже стал признаваться обществом как некая самоценность, и Хлестакову для успешной мимикрии под значительного человека нужна в ряду других маска известного литератора. Здесь следует отметить, что современное понима-

ние неразборчивости Хлестакова в выборе масок не соответствует конкретике состояния общества 30-х годов позапрошлого века: в ту эпоху в общественной структуре не было еще отдельных социальных ролей поэта и государственного чиновника, они, как правило, совмещались. Как известно, Пушкин был первым профессиональным писателем в России; Лермонтов сочетал военную службу и писательскую деятельность; Гоголь также долго стремился к такому соединению и занятия собственно литературой склонен был считать разновидностью государственной службы. В сущности, Хлестаков играл роль полноценного значительного лица, соединяя все существовавшие его ипостаси: крупный чиновник, светский человек с манерами аристократа (не «моветон», уж конечно), *сочинитель*.

Наличие творческого дара у Лжедмитрия как бы завершает и подчеркивает трикстерскую (брат-близнец культурного героя, сочетающий черты демонизма и комизма) генеалогию самозванца. Приписанная Хлестакову способность *сочинять* окрашивает его в трагедийные тона, завершая и подчеркивая пародийную природу этого образа. Хлестаков — пародия на Самозванца; благодаря своей миражности, он пародия и на трикстера.

В финале трагедии самозванный царь, еще не воцарившийся, уже развенчан *мнением народным*³⁰. Его дальнейшая судьба предсказана вещим сном, который Отрепьев видел трижды:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось -
И, падая стремглав, я пробуждался... (5, 200)

Короткий период величия в жизни «бедного инока» лишь сон, а пробуждение приходит в момент падения. Пушкин не показал реальное царствование Лжедмитрия, ограничившись вещим сном. Мы расстаемся с Григорием Отрепьевым в момент его разоблачения: лгут его посланцы, значит, и он — лжец.

Как только становится явной обманность, неистинность самозванца, так сразу наступает конец его авантюры. В этом смысле финал «Ревизора» подобен финалу пушкинской трагедии. Письмо, перехваченное почтмейстером, раскрывает обманность самозванного ревизора, но самого его нет на сцене, как и Отрепьева.

В финалах обеих пьес звучит мотив *неокончательной смерти*. Хотя конец жизни Самозванца предreshен, читатель знает, что он —

лишь первый в ряду самозванных претендентов на русский трон, а продемонстрированная Пушкиным переменчивость *мнения народного* — условие и основа их возвышений и падений. Хлестаков, появившийся неизвестно откуда и умчавшийся неведомо куда* на лучшей тройке городской почты, знаменует собой постоянную вероятность появлений все новых и новых ложных и настоящих ревизоров, между которыми, как между истинными и неистинными царями, очень трудно уловить разницу.

Лжедмитрий еще не въехал в столицу, его только ждут. Хлестаков уже уехал, а новый ревизор приехал, опять повергая чиновников в ужас и тоску. Намеченная Пушкиным повторяемость явления самозванцев и истинных царей в русской истории воплощена на сцене в комедии Гоголя в приезде на смену лжеревизору истинного ревизора по именному повелению.

Мотив неокончательной смерти, звучащий в финале, как нельзя лучше соответствует кольцевой композиции комедии, о которой писал Г.А. Гуковский: «Можно, пожалуй, сказать, что «Ревизор» построен кольцеобразно: мы возвращаемся в конце комедии к ее началу, к известию о ревизоре. Это кольцевое построение предсказывает унылую повторяемость событий и дальше. Никаких неожиданностей не будет. Немая сцена — это, конечно, не обычный, а мнимый финал, это — только остановка, а не окончание хода событий»³¹.

Также размышлявший о композиции «Ревизора» Г.П. Макогоненко поставил закономерный, рассматривавшийся и другими исследователями, вопрос о смысле финала: «Гоголь бросает вызов Николаю I, публично, со сцены, заявляя, что ревизор, прибывший по именному повелению, будет брать взятки? Такого быть не могло. Убеждения Гоголя были иными — он возлагал надежды на государя»³².

Позиция концептированного автора пришла в противоречие с мировоззрением автора биографического. Художественный смысл

* Хлестаков как будто имеет конкретные адреса своего земного пребывания — в недавнем прошлом Петербург, в недалёком будущем деревня Подкатиловка Саратовской губернии. Но уездный город, в который занесла его судьба, явно находится в стороне от обычной дороги из Петербурга в Саратовскую губернию — недаром городничий и другие изумляются, как он мог к ним попасть, если едет в Саратов. Положение Хлестакова в Петербурге столь неопределённо, а затерявшаяся на российских просторах Подкатиловка — почти мираж, как и сын её неизвестного хозяина...

комедии как единого целого включал в себя, как элемент этого целого, мотивы и смыслы, образы и представления других культурных пластов. Благодаря этому, по словам М.М. Бахтина, «современность Гоголя приобщается к *большому времени*»³³.

Самозванный царь - герой трагедии. Он сочетает в себе драматизм, трагичность и комичность. Самозванный ревизор — герой комедии. Его миражность как бы изымает этот персонаж из настоящей, серьезной, должной жизни.

Оба самозванца, благодаря своему генетическому родству с древними общечеловеческими моделями, связаны с представлениями о жизни и смерти, о бесконечности и вечности. Реальные образы и ситуации кончаются вместе с концом царской власти и ревизоров по именному повелению, но художественные образы бессмертны. М.М. Бахтин по этому поводу писал: «Явление, принадлежащее малому времени, может быть чисто отрицательным, только ненавистным, но в большом времени оно амбивалентно и всегда любо, как причастное ... вечно становящемуся, но не умирающему бытию»³⁴.

§3. Мазепа

Есть один социально-психологический тип, к которому Пушкин в своей художественной практике обращался не единожды, а Гоголь — никогда. Это — крупный политик. Сама общественная роль, являющаяся предметом стремлений такого человека, а также путь к ней либо прямо и почти неизбежно включают в себя авантюры³⁵, либо провоцируют их.

В истолковании В.И. Даля *авантюрист* — «искатель счастья, приключений»; «землепроходец» и «проходимец»³⁶. Счастье для политика означает прежде всего власть и высокое положение в мире.

О «Полтаве» писали много, но большая часть интерпретаций и анализов этой поэмы в области идейного содержания и характеристики главного героя поразительно единодушны. Подчеркиваются историчность, одическое изображение Петра I, всестороннее осуждение главного героя (автором, народом, историей), историзм мышления Пушкина³⁷.

Своеобразная сюжетно-фабульная двойственность (историческая и новеллистическая линии) вызывала вопросы и размышления у читателей разного уровня также едва ли не с момента первой публикации. Но, насколько мне известно, не подвергалась специ-

альному рассмотрению проблема двойственности характера Мазепы, обнаруживающаяся в почти параллельных сюжетных линиях.

Столь же единодушное (за редким исключением³⁸) признание поэмы по преимуществу реалистическим³⁹ произведением не привело к исследованию специфики типизации характеров, в ней изображенных.

Мазепа предстает в работах самых различных ученых как соблазнитель несчастной дочери Кочубея, изменник и злодей. Л.С. Сидяков, например, пишет: «Злоба, мрачность, жестокость, коварство, предательство — все это выступает как основные качества Мазепы, неоднократно подчеркиваемые в поэме»⁴⁰.

Любопытно, что такая оценка главного героя основывается на высказываниях самого Пушкина: «Прочитав в первый раз в «Войнаровском» сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную их дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства.

Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено, и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальной. Но в описании Мазепы пропустить столь разительную историческую черту было еще непростительнее. Однако ж какой отвратительный предмет! ни одного доброго, благосклонного чувства! ни одной утешительной черты! соблазн, вражда, измена, лукавство, малодушие, свирепость...» (7, 134)

Но в данном случае личное отношение поэта к Мазепе не исчерпывает того, что *сказалось* в поэме. Будучи исторической и реалистической, она содержит достаточно материала для обрисовки личности сложной и неоднозначной.

Характеристика гетмана-заговорщика не только предельно отрицательна, но поражает пафосом негодования:

.....чем Мазепа злей,
Чем сердце в нем хитрей и ложней,
Тем с виду он неосторожней
И в обхождении простей.
Как он умеет самовластно
Сердца привлечь и разгадать,
Умами править безопасно,
Чужие тайны разрешать!
С какой доверчивостью лживой,
Как добродушно на пирах,

Глава 3
Авантюристы

Со старцами, старик болтливый,
Жалеет он о прошлых днях,
Свободу славит с своевольным,
Поносит власти с недовольным,
С ожесточенным слезы льет,
С глупцом разумну речь ведет!
Не многим, может быть, известно
Что дух его неукротим,
Что рад и честно, и бесчестно
Вредить он недругам своим;
Что ни единой он обиды,
С тех пор как жив, не забывал,
Что далеко преступны виды
Старик надменный простирал;
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него (4, 186-187).

Эти великолепные стихи, одушевленные сильным чувством и звучащие столь современно, — предельно обобщенный портрет крупного политического деятеля всех времен и народов. Нет ни одной индивидуальной черты, кроме, может быть, мстительности — к счастью, не все наши властители обладают ею. Пушкин обнажает безнравственность политики и политиков — и осуждает ее с позиций идеалов прямотушия, чести и честности, благородства, уважения к человеку, милосердия, признания высших ценностей: жизни, любви, свободы, отчизны. Эмоциональность здесь идет от автора, обозначает его мировоззренческие идеалы.

Определенная конкретизация образа возникает благодаря историческому фону, на котором дан герой. В полном соответствии с реалистическими принципами создания типичного характера Мазепа объяснен социальной принадлежностью и временем — он политик петровской эпохи и мало чем отличается от императора, чьим именем она обозначена в истории.

Мазепа действует не в одиночку — он осуществляет желания и настроения значительной части украинцев:

Украина глухо волновалась.
Давно в ней искра разгоралась.
Друзья кровавой старины
Народной чаяли войны,
Роптали, требуя кичливо,

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

Чтоб гетман узы их расторг,
И Карла ждал нетерпеливо
Их легкомысленный восторг.
Вокруг Мазепы раздавался
Мятежный крик: пора, пора!

.....
Так, своеволием пылая,
Роптала юность удалая,
Опасных алча перемен,
Забыв отчизны давний плен,
Богдана счастливые споры,
Святые брани, договоры
И славу дедовских времен (4, 185-186).

Намерения украинцев добиться независимости Пушкин рисует с сожалением — он считает их ошибочными, ибо они забыли уроки недавнего прошлого, кровь и страдания, предшествовавшие присоединению к России во времена Богдана Хмельницкого.

Пушкин показал интенсивную тайную деятельность Мазепы, стремившегося обеспечить себе поддержку и помощь соседних государств, которые могли быть заинтересованы в ослаблении России. Конечно, у него были и личные причины желать отторжения Украины от России: надеть корону и освободиться от вассальной зависимости, отомстить Петру за публичное унижение, которое ему пришлось стерпеть:

Давно решилась непреложно
Моя судьба. Давно горю
Стесненной злобой. Под Азовом
Однажды я с царем суровым
Во ставке ночью пировал:
Полны вином, кипели чаши,
Кипели с ними речи наши.
Я слово смелое сказал.
Смутились гости молодые —
Царь, вспыхнув, чашу уронил
И за усы мои седые
Меня с угрозой ухватил.
Тогда, смирясь в бессильном гневе,
Отмстить себе я клятву дал... (4, 212)

Поэт хорошо понимал психологическую и историческую обусловленность характера своего героя: «Мазепа, воспитанный в Европе в то время, как понятия о дворянской чести были на высшей степени силы, — Мазепа мог помнить долго обиду Московского царя и отомстить ему при случае. В этой черте весь его характер,

скрытый, жестокий, постоянный. Дернуть ляха или казака за усы все равно было, что схватить россиянина за бороду. Хмельницкий за все обиды, претерпенные им, помнится, от Чаплицкого, получил в возмездие, по приговору Речи Посполитой, остриженный ус своего неприятеля» (7, 133).

Однако в разговоре с Марией Мазепа излагает и свое понимание истории родной страны, ее будущего, к которому он стремится проложить дорогу:

Благое время нам приспело;
Борьбы великой близок час.
Без милой вольности и славы
Склоняли долго мы главы
Под покровительством Варшавы,
Под самовластием Москвы.
Но независимой державой
Украине быть уже пора:
И знамя вольности кровавой
Я подымаю на Петра (4, 195-196).

Он знает, что его ждет трон или плаха.

Мария и Мазепа не видят в его замыслах и деяниях предательство — это лишь политическая борьба за независимость отчизны, и все средства здесь хороши против врага, каким для них стали Россия и Петр. Тот же взгляд на события разделяют и народные массы, которые поддерживают гетмана и чьи желания он осуществляет — и так бывало и бывает всегда и во всех странах нашей планеты.

Позиция автора сложнее, в ней соединяются две точки зрения: общечеловеческая этика нравственных ценностей осуждает не только измену, но и пролитую кровь, и жестокость, несущую страдания; личные пушкинские симпатии на стороне Петра и России, гражданином которой он чувствует себя.

Таким образом, Мазепа-политик изображен в поэме с разных позиций⁴¹, читатель может рассмотреть различные его оценки — именно в этом заключается объективность изображения героя, которой не мешает наличие субъективной точки зрения повествователя, в свою очередь обусловленная личными пристрастиями и воззрениями автора.

Развитие новеллистической сюжетной линии углубляет и усложняет образ Мазепы. Н.В. Измайлов совершенно справедливо утверждал: «В построении поэмы эта любовная линия играет чрезвычайно важную и необходимую роль: без нее образы Мазепы и Кочубея были бы не дорисованы, в особенности — психологи-

ческий образ Мазепы; неполным было бы и крушение, постигшее гетмана после Полтавского боя; поэма потеряла бы человеческие, драматические черты, из художественного произведения превратилась бы в своего рода историческую хронику, изложенную стихами»⁴².

Важно также, что именно в новеллистической линии поэмы Пушкин нарушает правду исторического факта: побег Матрены Кочубей к Мазепе был неудачным, и она, возвращенная к родителям, не имела больше возможности видаться с возлюбленным; сама любовь к ней гетмана была лишь эпизодом его жизни, после которого он, по-видимому, был увлечен княгиней Дульской, родственницей польского короля Лещинского. Н.В. Измайлов указал на изменение роли обеих женщин в пушкинской поэме: отношение Мазепы к Марии носит «характер последней, поглощающей страсти, трагический конец которой знаменует для него полное и окончательное крушение». За Дульской поэт «оставил ... лишь политическую роль и ввел один мелкий штрих — здравницу за нее гетмана — в ревнивую речь Марии во время ее ночной беседы с Мазепой»⁴³. Изменено даже имя героини. Эту замену сделал Е. Аладьин в своей повести «Кочубей», опубликованной в «Невском альманахе». Пушкин принял предложенное другим автором имя⁴⁴.

В процессе работы над текстом Пушкин испытал известные трудности в композиционном соединении практически параллельных сюжетных линий. Первоначально поэма начиналась историческим вступлением — подобное построение поэт использовал спустя пять лет в «Медном всаднике». Лишь через пять месяцев было найдено окончательное решение — «Полтава» начинается историей тайной любви и побега Марии к гетману, затем идет характеристика исторической эпохи и событий, определивших участь любовников. Н.В. Измайлов предложил объяснение такого композиционного решения: «Историческая и новеллистическая, любовная, сюжетные линии поэмы стали органически сплетенными и едиными. Вместе с тем антитезу общих и личных начал, поставленную автором, стало возможно и естественно провести через все произведение, вплоть до заключительной трагической сцены <...>. В таком построении историческая поэма Пушкина приобретает подлинно новаторские черты, небывалые ни в русской, ни в западноевропейской поэзии. Нельзя, однако, не отметить в “Полтаве” некоторые черты, свойственные “вальтерскоттовскому” типу исторического романа, где историческая эпоха, исторические лица и события передаются через участие в них вне-

исторических, большею частью вымышленных персонажей. Подобным внеисторическим элементом является в пушкинской поэме вся ее новеллистическая линия — и этому не противоречит то, что ее главный герой — гетман Мазепа — вполне историческое лицо: его политический характер не нарушается, но еще углубляется и заостряется его отношениями с Марией»⁴⁵. Это объяснение композиции «Полтавы» было принято и другими исследователями поэмы.

Образ Мазепы решен в соотношении общих для его социального типа и индивидуальных черт характера, причем индивидуализация осуществляется преимущественно в рамках новеллистической сюжетной линии.

Но именно история любви Мазепы и Марии вызвала недоверие критиков, и Пушкин отстаивал истину — историческую и психологическую: «Они, во-первых, объявили мне, что отроду никто не видывал, чтоб женщина влюбилась в старика, и что, следовательно, любовь Марии к старому гетману (исторически доказанная) не могла существовать. <...> Я не мог довольствоваться этим объяснением: любовь есть самая своенравная страсть. Не говорю уже о безобразии и глупости, ежедневно предпочитаемых молодости, уму и красоте. Вспомните предания мифологические, превращения Овидиевы, Леду, Филиру, Пазифаю, Пигмалиона — и признайтесь, что все сии вымыслы не чужды поэзии. А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?.. А Мирра, внушившая итальянскому поэту одну из лучших его трагедий?..

Мария (или Матрена) увлечена была, говорили мне, тщеславием, а не любовью: велика честь для дочери генерального судии быть наложницею гетмана!» (7, 132)

Именно в новеллистической линии сюжета проявляется масштаб личности героя. Мария

.....всегда певала
Те песни, кои он слагал,
Когда он беден был и мал,
Когда молва его не знала... (4, 184)

Из бедности и безвестности он возвысился до положения «малороссийского владыки»; он обладает недюжинным поэтическим дарованием — его песни пела не только Мария, но и через сто лет, когда забыты и Мазепа, и Мария, и Кочубей, «слепой украинский певец ... перед народом ... песни гетмана бренчит»; он красноречив и умен; он воин и полководец. Мазепа способен на сильное

чувство, любовную страсть, которая временами оказывается для него превыше всего, в том числе и тайного заговора. Хитрый, предусмотрительный, стремящийся привлечь на свою сторону как можно больше сторонников, он словно забыл обо всем на свете ради Марии. Ведь с точки зрения политических интересов ему невыгоден был скандал, возникший после побега девушки из дома; ему не нужен такой враг, какого он приобрел в лице Кочубея. Пушкин множит доказательства силы чувства, которое испытывает герой. Мария не чувствует себя «наложницей гетмана» — он делится с ней самым главным и тайным; Мазепа терзается жалостью к ней и раскаянием в том, что соединил со своей неверной судьбой ее жизнь, старается подготовить ее к тому ужасному, что случится завтра, завуалированно объясняя ей сложившуюся ситуацию.

Едва ли не главным преступлением украинского гетмана считают казнь Кочубея. Но пушкинский текст дает материал для размышлений, оправдывающих Мазепу. Он сватался — Пушкин подчеркивает это и в примечаниях — но ему отказали, не спросив Марию. Девушка падает в обморок при известии об отказе родителей выдать ее замуж за любимого,

.....целые два дня,
То молча плача, то стень,
Мария не пила, не ела,
Шатаясь, бледная как тень,
Не зная сна..... (4, 183)

Но ни мать, ни отец как будто не могут догадаться, в чем, собственно, дело. Когда похожая история случилась с другой пушкинской Марией, из повести «Метель», ее родители согласились на брак дочери с нежеланным для них Владимиром. Трудно представить себе такую тупость любящих дочь отца и особенно матери. Видимо, причина их поведения тщеславие, а не только родительская любовь: за девушку сватались «завидные женихи» Украины и России, а она влюбилась в незнатного, старого, не слишком богатого крестного отца.

Трудно оправдать и дальнейшее поведение Кочубея и его жены. Желание отомстить недавнему другу понятно — но способ! Отец мог бы убить соблазнителя дочери в поединке или руками друзей; «он может возмутить Полтаву»; он может сжечь дворец гетмана. Но «верховный судия» Украины замыслил иное:

«Нет, дерзкий хищник, нет, губитель! -
Скрежеща мыслит Кочубей, -

Глава 3
Авантюристы

Я пощажу твою обитель,
Темницу дочери моей;
Ты не истлеешь средь пожара,
Ты не издохнешь от удара
Казачьей сабли. Нет, злодей,
В руках московских палачей,
В крови, при тщетных отрицаньях,
На дыбе, корчась в истязаньях,
Ты проклянешь и день, и час,
Когда ты дочь крестил у нас,
И пир, на коем чести чашу
Тебе я полну наливал,
И ночь, когда голубку нашу
Ты, старый коршун, заклевал!..» (4, 187)

Собираясь пощадить дворец Мазепы, потому что там живет дочь, отец готовит страшную и позорную гибель человека, от которого целиком и полностью зависит судьба этой дочери. Тот, кто по должности призван защищать справедливость, пишет донос — не потому, что видит преступность замыслов гетмана (которые один из немногих знал и, по-видимому, разделял), но лишь желая чужими руками отомстить за личную обиду. При этом родители Марии совершенно не думают о ней, о том, что погубят и ее. «Гордая и высокоумная» (4, 222),

Нетерпеливая жена
Супруга злобного торопит.
В тиши ночной, на ложе сна,
Как некий дух, ему она
О мшенье шепчет, укоряет,
И слезы льет, и ободряет,
И клятвы требует — и ей
Клянется мрачный Кочубей (4, 188).

А потом придет к дочери требовать заступиться за отца перед тем, кого сама хотела видеть на дыбе и эшафоте!

Кажется, даже многоопытный гетман не ждал от родителей любимой такого коварства:

Грозы не чужа между тем,
Не ужасаемый ничем (4, 190),

он продолжает свою тайную деятельность.

Когда же царь не поверил доносу и через своих вельмож «утешал» Мазепу, конфликт стал неразрешимым. Трудно сочувствовать гетману, требовавшему казни Кочубея, но горькая правда заключается в его словах:

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

.....«В неравный спор
Зачем вступает сей безумец?
Он сам, надменный вольнодумец,
Сам точит на себя топор.
Куда бежит, зажавши вежды?
На чем он основал надежды?
Или... но дочери любовь
Главы отцовской не искупит.
Любовник гетману уступит,
Не то моя прольется кровь» (4, 192).

Предлагая Марии решить, чью жизнь она бы предпочла — любовника или отца, — Мазепа точно обрисовал ситуацию: дело обстоит именно так — или он казнит Кочубея, или погибнет сам. Если бы отец Марии остался жить, он вынужден был бы доказывать вину гетмана во что бы то ни стало.

Мазепа должен выбирать не только между любовью и политикой, но и между жизнью и смертью.

Следует признать, что несчастная Мария стала жертвой не только исторических событий, но и жестокости, в равной мере присущей людям жестокой эпохи — Кочубею, его жене, Мазепе и Петру. Человеческая жизнь в равной мере не стоила ничего в глазах всех героев — и Петр позволил отнять ее за донос, который он посчитал клеветническим. Кровь «готовы лить как воду» все, кроме, может быть, Марии.

Пушкин показал драму человека, вынужденного причинить непереносимые страдания любимой женщине; драму Кочубея, вдруг потерявшего все, что составляло его счастье и предмет гордости, попавшего в собственную ловушку, погубившего себя и друзей; драму его жены, испытавшей участь, которую она готовила дочери; трагедию Марии, в сознании которой образ самого дорогого ей человека страшно раздвоился после ужасной смерти отца:

«...Я принимала за другого
Тебя, старик. Оставь меня.
Твой взор насмешлив и ужасен.
Ты безобразен. Он прекрасен:
В его глазах блещит любовь,
В его речах такая нега!
Его усы белее снега,
А на твоих засохла кровь!..» (4, 219)

Но и отец в бреду представляется ей волком:

«...Она за тайну мне сказала,
Что умер бедный мой отец,

Глава 3
Авантюристы

И мне тихонько показала
Седую голову — творец!

.....

Подумай: эта голова

Была совсем не человечесья,

А волчья — видишь: какова!

Чем обмануть меня хотела!..» (4, 218)

Даже в ночь перед казнью Кочубей лелеет мечту о мести, с которой собирается предстать перед богом.

Пушкин дважды повторяет знаменитое описание ночи:

Тиха украинская ночь.

Прозрачно небо. Звезды блещут.

Своей дремоты превозмочь

Не хочет воздух. Чуть трепещут

Сребристых тополей листы (4, 198 и 203).

Этой ночью только Мария, в своем неведении, сладко спит. Мазепа терзается раскаянием и тревогой за нее, вспоминает счастливые дни, когда он «в бранном пламени скакал» бок о бок с Кочубеем,

И на протяжный слабый крик (пытаемого Кочубея!)

Другим отвечивал — тем криком,

Которым он в веселье диком

Поля сраженья оглашал... (4, 203)

Эта ночь раскрывает бездну души, любящей, страдающей, но свирепой и циничной — по приказу Мазепы Кочубея пытаются, чтобы узнать, где спрятаны его деньги.

Повествователь осуждает незаконную любовь гетмана и дочери верховного судьи Украины, как и заговор Мазепы против России и Петра, но сочувствует любовникам, понимает и объясняет причины их поступков, движения и состояния души.

Пушкин создал глубокие, сильные, сложные и противоречивые характеры, и авторская их оценка — лишь одна из интерпретаций, возможности для которых дает текст поэмы.

Подчеркивая историчность образа Мазепы: «...Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» (7, 132), — поэт весьма самостоятелен в изображении Матрены Кочубей. У Матрены были сестры — Мария

....унылых пред собой

Отца и мать воображает;

Она, сквозь слезы, видит их

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

В бездетной старости, одних,
И, мнится, пеням их внимают... (4, 193)

Как уже говорилось, значительно изменена судьба героини, а сцена последней встречи Мазепы с безумной Марией полностью создана воображением Пушкина. Он последовательно рисовал не безвольную жертву коварства старого гетмана, но характер сильный, гордый, женщину, способную ради любви переступить через запреты обычая, нормы морали современного ей общества, волю родителей. Это натура энергичная, личность незаурядная — и трагическая, — вполне соразмерная с крупной, масштабной личностью своего возлюбленного. Такая Мария оттеняет и укрупняет образ Мазепы, каким его воссоздал поэт. Превратив эпизодическое любовное приключение исторического правителя Украины в могучую, всепоглощающую страсть с явно авантюрной окраской, Пушкин великолепно раскрыл типичный характер политика — и трагизм человека, не пожелавшего отказаться ни от любви, ни от власти; недостижимость счастья, если герой сохранил сердце:

.....что же
Он будет без него? Тиран... (3, 189)

Примечания

¹ Подробнее о фольклорно-мифологической основе образов этого типа см.: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. С. 111-113.

² Мелетинский Е.М. Мифы и сказания о первопредках — культурных героях // Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 23.

³ Мелетинский Е.М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. С. 639.

⁴ Лосев А.Ф. Демон // Мифологический словарь. С. 182.

⁵ Парафрастические текстуальные совпадения в «Пиковой даме» и «Мертвых душах» отмечал А. Белый (Белый А. «Мастерство Гоголя». М.; Л., 1934); на это же обстоятельство обратила внимание и Е.А. Смирнова (Смирнова Е.А. «Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987).

⁶ Характеристика почтмейстера из «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора».

⁷ Гоголевские определения из «Предупреждения...»

⁸ По-видимому, первым обратил внимание на внутренние связи между «Борисом Годуновым» и «Ревизором» С. Эйзенштейн: «Как Пушкин, Гоголь хотел создать трагедию. Он объявил в печати о предстоящем выходе в свет исторической трагедии. Но у него ничего не вышло. Гоголь,

может быть, не сознавал этого, но глубокая ревность к Пушкину постоянно его мучила. Я стал думать, что же такое “Ревизор”? как он возник? И я пришел к мысли, которая может показаться анекдотической на первый взгляд. Не пугайтесь. Отчаявшись написать трагедию, Гоголь создает... пародию на “Бориса Годунова”! “Ревизор” и есть эта глубоко спрятанная пародия на “Годунова» (Вайсфельд И. Последний разговор с С.М. Эйзенштейном // Вопросы литературы. 1969. № 5. С.253). См. также: Попова И.Л. Немая сцена у Пушкина и Гоголя («Борис Годунов» и «Ревизор») // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. Т. 50. № 5. М., 1991; Ронен И. К пушкинским истокам драматургии Гоголя // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999: Материалы и исследования. М., 2001.

⁹ Ключевский В.О. Соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1988. С. 26.

¹⁰ Карамзин Н.М. Предания веков. М., 1988. С. 703.

¹¹ Там же. С. 703.

¹² Там же.

¹³ Ключевский В.О. Указ. соч. С. 31.

¹⁴ Скрынников Р.Г. Самозванцы в России в начале XVII века. Григорий Отрепьев. Новосибирск, 1987. С. 17.

¹⁵ Там же. С. 16.

¹⁶ Подробнее о культурной основе образа самозванца и ее отражении в пушкинской трагедии см.: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. Самара, 1992. С. 49-77.

¹⁷ Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л., 1986. С. 217. См. также его работу «Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. М., 1967.

¹⁸ Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество как культурно-исторический феномен // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 202.

¹⁹ Там же. С. 203.

²⁰ Там же. С. 204.

²¹ Там же. С. 213.

²² Плюханова М.Б. О некоторых чертах личностного сознания в России XVII века // Художественный язык Средневековья. С. 192.

²³ Там же. С. 195-196.

²⁴ Там же. С. 197.

²⁵ См. об этом: Скрынников Р.Г.— Смута в России в начале XVII века. Иван Болотников. Л., 1988. С. 28-30.

²⁶ См.: Мильников А.С. Искушение чудом: «Русский принц», его прототипы и двойники-самозванцы. Л., 1991. С. 114, 4.

²⁷ Скрынников Р.Г. Самозванцы в России в начале XVII века. Григорий Отрепьев. С. 167.

²⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 493.

²⁹ Там же. С. 494.

³⁰ См. об этом подробно: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. С. 88-91.

³¹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 446.

³² Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 251.

³³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 494.

³⁴ Там же. С. 495.

³⁵ В современном языке *авантюра* — «рискованное, сомнительное предприятие, дело, начатое без учета реальных сил и условий, в расчёте на случайный успех» (Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 20). Эта формулировка слишком однозначна — ведь «предприятие» может оказаться «рискованным» и «сомнительным» в силу *невозможности* учесть все «силы и условия», влияющие на его успех.

³⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1989. Т. 1. С. 3.

³⁷ См., напр.: Максимович М.А. О поэме «Полтава» Пушкина в историческом отношении. Атеней, 1829. Ч. 2. №2. С. 501-515; Сиповский В.В. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907. С. 521-540; Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 84-108; Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. 1826-1830. М., 1967. С. 275-336; Фридендер Г.М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе. (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Л., 1974. С. 118-122; Измайлов Н.В. Пушкин в работе над «Полтавой» // Н.В. Измайлов Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 5-124; Сидяков Л.С. «Полтава» и «Евгений Онегин» (К характеристике повествовательной системы исторической поэмы Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979. С. 110-122; Сидяков Л.С. «Арап Петра Великого» и «Полтава» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 6-77 и др.

³⁸ См. работы А.Н. Соколова: Соколов А.Н. «Полтава» Пушкина и «Петриады» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Вып. 4-5. М.; Л., 1939. С. 57-90; Он же. «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.; Л., 1962. С. 154-172.

³⁹ Наиболее полная характеристика жанра и творческого метода поэмы содержится в монографической статье Н.В. Измайлова: «“Полтава” сочетает в себе самые, казалось бы, разнородные жанровые и стилистические элементы — от классицистической эпопеи до романтической поэмы, сочетает приемы романтической поэтики с реалистической трактовкой исторических и внеисторических событий, романтические и реалистические черты в образах и психологии героев — и это сочетание в целом дает произведение, убеждающее своей исторической и психологической жизненной правдой, т.е. подлинно реалистическое. Поэма сочетает повествовательную форму с лирическими и драматическими моментами (почти вся II песнь состоит из драматических сцен); соответ-

ственно своему жанровому многообразию, слитому в единство, она сочетает в такое же многообразное единство разнородные и противоречивые стилистические и языковые системы – классико-архаическую, романтическую и реалистическую. В общем она по жанру, по стилю и языку является, несомненно, самым сложным из всех (по крайней мере написанных до нее) произведений Пушкина, и он имел полное право говорить об ее совершенной “оригинальности”. Измайлов Н.В. Пушкин в работе над «Полтавой» // Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 124.

⁴⁰ Сидяков Л.С. «Полтава» и «Евгений Онегин». С.118.

⁴¹ О наличии различных точек зрения в поэме, ее принципиальной диалогичности и способах ее отражения на текстуальном уровне см.: Лотман Ю. М. Посвящение “Полтавы” (Адресат, текст, функция): К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских примечаний к тексту) // Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992–1993. Т. II. С. 369–388.

⁴² Измайлов Н.В. Пушкин в работе над «Полтавой». С. 28.

⁴³ Там же. С. 32.

⁴⁴ Подробно и, по-моему, исчерпывающе историю и причины замены имени Матрена на Мария в пушкинском тексте рассмотрел Н.В. Измайлов в указанной работе.

⁴⁵ Измайлов Н.В. Пушкин в работе над «Полтавой». С. 53.

ГЛАВА 4

«ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК» В ИЗОБРАЖЕНИИ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

§ 1. «Онегинский тип» и его оценка

Онегин — признанный родоначальник типа «лишнего человека»* в русской литературе. Термин вошел в литературные энциклопедии и словари, став общеизвестным и обозначив общественное и культурное явление русской жизни последних двух веков. Длительность существования и осмысления как самого явления, так и его наименования породила ряд проблем, касающихся сфер реальности и художественной практики, социальной истории и философии, этики и эстетики, проблем, требующих четкой постановки и рассмотрения.

Социально-психологические характеристики «лишнего человека» должны обладать ясными координатами. Прежде всего, нуждается в уточнении его место в обществе. Галерея подобных образов, созданных русской литературой, свидетельствует, что это всегда **интеллигент**, обладающий набором устойчивых качеств: сильным развитым интеллектом и значительными интеллектуальными запросами; образованностью, а также привычкой к умственному труду; ориентацией на высокие положительные общественно значимые (в том числе и нравственные) идеалы; масштабностью личности; стремлением к реформированию современного общества; критичностью и самостоятельностью мышления; оппозиционностью по отношению к действующей государственной власти; бла-

* Термин вошёл в общее употребление после публикации в 1850 году «Дневника лишнего человека» И.С. Тургенева, когда сам тип уже не только сложился, но и почти завершил свою эволюцию в русской литературе первой половины XIX века.

городством и нетерпимостью к общественным порокам. Интеллигенция как социальная группа и интеллигент как индивидуум всегда занимают некое промежуточное положение между правящими классами и низами, следовательно, не имеют собственных классовых интересов, основывая свои оценки и действия преимущественно на осуществлении общечеловеческих, гуманистических ценностей.

Личностное самоосуществление возможно для человека такого типа только на путях значительной, осмысленной и продуктивной общественной деятельности, соответствующей его ценностям и моральным ориентировкам и интеллектуальным возможностям*. Однако бывают эпохи, когда такая деятельность невозможна – и появляются *лишние* (с точки зрения социума) *люди*. Как правило, это периоды замедления или остановки в общественном развитии.

Для появления *лишних людей* необходимы два основных условия: так называемая *эпоха застоя* и наличие людей, неспособных смириться с существующим порядком вещей и принять его как данность, не подлежащую осмыслению, оценке и изменению.

Среди русской интеллигенции такие личности есть всегда, а эпох таких было немало за последние двести лет.

Став *лишним*, интеллигент приобретает специфические психологические черты: разочарованность и неудовлетворенность как устойчивые состояния, порождающие скуку и «русскую хандру», синоним «английского сплина»; невольную и вынужденную замкнутость на самом себе и своих переживаниях («эгоист поневоле», «страдающий эгоист»); тоску и беспокойство, проявляющиеся, в том числе, и в «охоте к перемене мест»; скептицизм и ироничность, а также мучительные сомнения демонического типа**; потребность любви и невозможность осуществления этой потребности; одиночество в мире и жажду понимания. Лишний человек всегда «страдательное лицо», но большинство не понимает его страданий.

Появление *лишних людей* – симптом весьма определенной общественной болезни, порожденной отсутствием эволюционной динамики. Однако и сами они, в силу своего положения, которое

* Следует иметь в виду, что «слово – это тоже дело», особенно публичное, печатное слово.

** Ср. с «Демоном» Лермонтова: «дух отрицанья, дух сомненья», «я царь познания и свободы».

воспринимают как тягостное и несправедливое, не могут избежать определенной деформации личности. Потеря веры в возможность осуществления идеалов рождает угрюмость или озлобленность, ощущение утраты лучших качеств души, недоверчивость к собственным порывам, мечтам и эмоциям; граница между добром и злом расшатывается, теряет прочность и непререкаемость, и человек совершает поступки, которые потом вызывают раскаяние или стыд. Но «лишних людей» отличает требовательность к себе, а их критичность включает и самокритику. Будучи частью социума, они не только демонстрируют своим существованием симптомы болезни, но и страдают от нее. И все же само появление «лишних людей» — один из залогов будущего обновления общества, ибо они — живое свидетельство социального неблагополучия, а критика, которой они подвергают окружающий мир, заставляет современников ощущать это неблагополучие.

Пушкин первым обратился к теме, чрезвычайно актуальной для русского общественного самосознания, к теме, породившей множество важнейших вопросов, касающихся истории страны, культуры, национального менталитета. Онегин и Татьяна стали объектами пристального внимания различных социальных слоев — от деятелей культуры до школьников.

Уже в период своего рождения роман в стихах вызывал противоположные оценки даже близких друзей. Жуковский, Вяземский, Плетнев, Боратынский, Веневитинов хвалили новое произведение поэта, другие, например Бестужев, Н. Раевский, Языков, ругали, не принимая главного героя.

Гоголь отзывался о романе двойственно. В его оценках звучит основная мысль, определившая понимание им Пушкина как явления — он «дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, ... чтобы если захочет потом какой-нибудь высший анатомик душевный разъять и объяснить себе, что такое в существе своем поэт, ... то чтобы он удовлетворен был, увидев это в Пушкине» (6, 345). Поэтому «он хотел было изобразить в «Онегине» современного человека и разрешить какую-то современную задачу — и не мог. Столкнувшись с места своих героев, сам стал на их месте и, в лице их, поразился тем, чем поражается поэт. Поэма вышла собрание разрозненных ощущений, нежных элегий, колких эпиграмм, картинных идиллий, и, по прочтении ее, наместо всего выступает тот же чудный образ на все откликнувшегося поэта» (6, 346). Упрек, адресованный Пушкину, который не справился с первоначально поставленной им перед собой задачей и не смог создать цельное и актуальное для совре-

менников произведение, смягчен восторженными эпитетами, характеризующими самого поэта.

В сущности, Гоголь упрекает автора романа в том, что он выдвинул на первый план свой образ, став не только повествователем, но и главным героем своей, по определению Гоголя, «поэмы». Именно такими видел Пушкин отношения Байрона со своими героями: «... он постиг, полюбил один только характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (7, 50).

Дискуссии, начавшиеся в пушкинскую эпоху, продолжают и по сию пору. С точки зрения Писарева, герой Пушкина — «джентльмен самой безукоризненной бесцветности». Критик видел в Онегине богатого дворянина, чьи страдания и мучительные поиски смысла жизни, как и демонизм, «целиком сидят в его бумажнике». Для Писарева Онегин не способен «ни к развитию, ни к перерождению»; «онегинская скука не может произвести из себя ничего, кроме нелепостей и гадостей»¹.

Не читая Писарева, советские школьники и их учителя во многом разделяли его отношение к Онегину и «лишним людям» вообще. Измученные бытовыми неурядицами читатели прошлого века встречали героя, материально обеспеченного, имеющего возможность, не работая, наслаждаться комфортом, различными изысканными удовольствиями — и недовольного такой жизнью. Нелегко было понять нескольким поколениям, воспитанным в пренебрежении и враждебности к богатым вообще и «гнилой интеллигенции» в частности, что именно отсутствие забот о куске хлеба наряду с достаточно высоким уровнем образования порождают иные, духовные и интеллектуальные, потребности, неудовлетворенность которых может стать источником сильнейших страданий.

Оценка людей «онегинского» типа влияла и на решение вопроса о возможности или невозможности душевного возрождения пушкинского героя. Такое возрождение в условиях конкретного исторического времени мыслилось как приобщение к декабристскому движению. Наряду с предположением о том, что Онегин должен был или мог стать декабристом (Гуковский, Бонди и др.²), существует и прямо противоположная точка зрения, исходящая из негативного отношения к «лишним людям» либо на основании их принадлежности к враждебному классу, либо как к представителю национально чуждой культуры. Так, например, У.Р. Фохт пишет: «...Онегин предстает перед читателями как «лишний чело-

век», в лице которого типизирована историческая обреченность дворянского сословия, помещичьего класса»³. Не менее суровый приговор выносит герою Е.Н. Купреянова: «Онегин — лучшее, трагическое воплощение русского типа «современного» европейского человека ... и вместе с тем пустоцвет на живоносном древе национального бытия»⁴.

В советском литературоведении «лишние люди» противопоставлялись «новым людям», «нигилистам», революционерам, разрушителям старого и творцам нового мира. Вслед за Добролюбовым Онегина и его потомков нередко упрекали в бездействии, безволии, отдаленности от страдающего народа и неспособности бороться за его счастье, в барстве и «обломовщине»⁵. При этом принципиальная позиция неучастия в том, что «лишний человек» не может принять в силу своих убеждений, не получила понимания и признания, вообще не подвергалась осмыслению и оценке. Поиски смысла жизни, ее цели и содержания в стороне от общей дороги, драма разочарования в осуществимости высоких идеалов были не только чужды, но и враждебны господствующей идеологии.

Следует напомнить, что, в отличие от многих других критиков романа, Писарев резко отрицательно отнесся и к Татьяне, увидев ее родство с Онегиным (скачущая Татьяна в финале), которое в последующие десятилетия, как правило, отрицали или игнорировали.

Достоевский уже последовательно противопоставлял «несчастливого скитальца в родной земле» Онегина и стоящую «твердо на своей почве» Татьяну⁶.

Такое противопоставление главных героев романа широко распространено в советском литературоведении. Для Е.Н. Купреяновой Онегин — «аристократ европеизированного “ума”, утративший живое национальное чувство и потому нравственно опустошенный, скрывающий от себя и других свою эгоистическую черствость под маской байронического разочарования, “москвич в гарольдовом плаще”», тогда как Татьяне присуще «здоровое и общее с народом нравственное чувство»⁷.

Справедливо писал об этом Г.П. Макогоненко: «Писаревым и Достоевским ... заложена традиция всяческого (откровенного или замаскированного, смягченного) принижения Онегина, отрицания его эволюции, обвинение в эгоизме и неспособности к сильному, искреннему чувству, приписывание Пушкину намерения осудить и раскрыть нравственную несостоятельность главного героя»⁸.

На рубеже XX и XXI веков произошла трансформация оценки типа «лишнего человека» и его места в ряду героев русской литературы XIX века.

Вводя Онегина и Печорина в ряд «героев времени», В.Е. Хализев объединяет их с обширной группой литературных персонажей от Онегина до Ивана Карамазова (в том числе и с теми, которым их противопоставляли): с Чацким, Бельтовым, Рудиным, Агариным, Алеко, Сальери, Раскольниковым, героем «Записок из подполья», Петром Верховенским, Ставрогиным, Иваном Карамазовым.

Когда революционеры-демократы середины XIX века помещали Онегина, Печорина, Рудина, Бельтова рядом с Обломовым, они обозначали свое отношение к типу «лишнего человека». Поместив «лишних людей» рядом с Сальери, Петром Верховенским и Ставрогиным, В.Е. Хализев не менее ярко обозначил новую тенденцию в их интерпретации и оценке. Эта тенденция сквозит и в перечне признаков, которыми он характеризует персонажей выделенного им «сверхтипа»: «Героям времени» свойственны, во-первых, уединенность сознания — отчужденность как от близкой им человеческой реальности, так и от большого русского мира с его настоящим и прошлым; во-вторых — «наполеоновско-байроническая» гордыня, априорная убежденность в собственной «особости», стремление заявить и утвердить себя в качестве личности исключительной. «Где стану я, там сейчас же будет первое место», — говорит у Достоевского черт, пародируя Ивана Карамазова и его литературных предшественников. В-третьих, персонажи этого ряда склонны строить свое сознание и саму жизнь по книжным образцам (Раскольников, Агарин), преимущественно западноевропейским. Они подвластны умственным поветриям, которые, прибегнув к формуле более резкой, можно назвать интеллектуальными эпидемиями. В-четвертых, представления о жизни «героев времени» (в особенности начиная с 1840-х годов) так или иначе связаны с утопизмом — рационалистическими программами преобразования реальности*. И все это, в-пятых, оборачивается в судьбах персонажей как внешними неудачами и поражениями, так и внутренним смятением, болезненной рефлексией, жалобами и скорбными исповедями, которые являют собой либо мужественное признание собственной несостоятельности, либо самооправдание и упрямую защиту (по сути, тщетную) своей жизненной позиции.

В поведении «героев времени» парадоксально, а вместе с тем и закономерно совмещаются позы величавой уверенности, непри-

* Стремление к «преобразению реальности» оценивается, по-видимому, только как утопизм. Такое понимание отменяет вообще возможность осознанного участия в реформировании общества.

ступной гордости, загадочности, эффектного проповедничества с утаиваемой, но неотвратимо прорывающейся душевной неровностью, метаниями, суетливостью (Раскольников, Иван Карамазов). Персонажи данного ряда осознаются писателями как личности нецельные и надломленные. Это ... умы одновременно гордые и недисциплинированные. Христианская заповедь любви к ближнему в качестве жизненного ориентира этими людьми не усвоена... «герои времени» — это лица с героико-авантюрным импульсом, который либо остается нереализованным, либо осуществляется неполно, ущербно, болезненно⁹. Такое аналитическое обобщение звучит как недвусмысленный приговор, не менее суровый и пристрастный, чем тот, который был вынесен Писаревым.

Сверхтипу «героя времени» противопоставлены «праведники», которым свойственно «жертвенное подвижничество, основу которого составляет неукоснительная верность евангельским заветам»; они «отнодь не склонны заявлять себя в качестве людей особенных и выдающихся. Это за них делают (как бы в противовес их воле) общее мнение и творческая воля писателя»¹⁰. К праведникам примыкают «живые души великого множества русских людей разных слоев общества (от самых верхов до самых низов), людей, которые были носителями высочайших ценностей: нравственных, религиозных, эстетических, сопряженных с культурой трудовых будней, досуга, праздника. Эти-то ценности, предначертанные антропологически и онтологически, а в то же время накапливавшиеся от эпохи к эпохе, обогащавшиеся и обретавшие национальную своеобразность, и были по достоинству опозитизированы нашими писателями»¹¹. Жизнь людей с «живыми душами», «таящая в себе потенциал жертвенного служения, оказывается сродни праведничеству, с ним сближается и порой им становится». Таких героев В.Е. Хализев предлагает объединить в «*жизненно-идиллический*» сверхтип, отнеся к нему Татьяну с ее няней, Арину Родионовну, Гринева и капитана Миронова с его женой, Савельича, Максима Максимыча, кузнеца Вакулу, Афанасия Ивановича с Пульхерией Ивановной, ряд персонажей из «Записок охотника», Лаврецкого и Марфу Тимофеевну из «Дворянского гнезда», персонажей Островского «от старшей Торцовой в “Бедности не порок” до Гаврюши в “Горячем сердце” и Пети Мелузова в “Талантах и поклонниках”», крестьян Некрасова, многочисленных героев Мельникова-Печерского, Гончарова, Лескова, Л. Толстого («от Натальи Саввишны в «Детстве» и персонажей «Семейного счастья» — к Ростовым, княжне Марье и Платону Каратаеву, Долли и Левину»), ряд героев Достоевского и Чехова.

Онегин по-прежнему противопоставляется Татьяне, однако новая оценка «лишних людей» исходит из новой реальности и актуальных для нее ценностей — какими они представляются части современных деятелей нашей культуры. Отрицательный и положительный умозрительные полюсы в статье В.Е. Хализева определены достаточно четко, что придает ей концептуальную цельность.

На отрицательном полюсе — широта историко-политических интересов, ценностный ряд, в который входят масштабная и неординарная («не странна посредственность одна») личность, высокий уровень интеллектуальной и эмоциональной одаренности, личная честь и честность, нетерпимость к подлости и лжи, понимание необходимости изменения общества ради его очищения от нравственных (прежде всего) пороков, жажда частной и общей свободы, ощущение себя частью рода человеческого и, следовательно, человеком огромного и сложного мира, но и одиноким странником в нем («охота к перемене мест — весьма мучительное свойство, немногих добровольный крест»). Высокая самооценка и осознание своего одиночества в противостоянии «посредственному» и порочному миру обозначается только как эгоизм. В.Е. Хализев, подчеркивая отрицательную заряженность персонажей этого типа, пишет: «“Герой времени”... предстает либо равнодушно-холодным к окружающим (отношение Печорина к Максиму Максимычу, Бэле, княжне Мери; Онегина к Лариным; в более мягкой форме — Рудина к Наталье Ласунской, Агарина к Саше, Бельтова к Круциферскому), либо даже способным к преступлению (когда задеты его интересы и самолюбие). Нити здесь тянутся от пушкинских Алеко к Сальери и Онегину, далее — к печоринской дуэли, к “двойному” убийству Раскольникова, к “деяниям” героя “Записок из подполья”, Петра Верховенского и Ставрогина в “Бесах”, чьи образы знаменуют трансформацию “героя времени” в “антигероя”. И — к Ивану Карамазову (в его зловещем общении со Смердяковым)»¹².

На положительном полюсе помещаются ценности, воплощенные в людях «простого сознания»¹³, по определению Д.Е. Максимова, использованному и трансформированному В.Е. Хализевым. Это, прежде всего, способность «прожить изо дня в день праведно долгую жизнь, не солгав, ... не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастного врага»; «благое и порой жертвенное соучастие в жизни тех, кто находится рядом, ... открытое общение с ними, ... преодоление эгоизма»¹⁴.

По мнению В.Е. Хализева, «герои времени» находятся в сфере проблем, «которые каждый раз по-новому решаются сменяющи-

ми друг друга поколениями (во всяком случае, людьми, сосредоточенными на новациях и псевдоновациях своего “малого времени”», тогда как «житийно-идиллические» персонажи обитают в области «некоей многовековой *аксиоматики* христианского мира и, в частности, отечественного бытия»¹⁵.

На одном полюсе — мир проблем, которые надо решать каждый раз заново в соответствии с задачами конкретной исторической эпохи, на другом — неподвижное и вечное бытие, в котором все проблемы раз и навсегда переведены в область христианской аксиоматики, и единственная проблема, стоящая перед человеком — усвоить эти аксиомы. Жизнь человеческая в таком случае превратится в повседневное осуществление простых (конечно, только на первый взгляд) норм и правил.

Безусловно, люди в нашей стране (и не только в нашей) устали от участия в решении колоссальных мировых проблем и задач, устали от того, что на протяжении нескольких поколений от нас требовалось (или требовали) самопожертвование ради «дальних» (по выражению Ивана Карамазова) — народа, человечества, движения истории. Ради «дальних» мы должны были жертвовать не только собой, но и «ближними» — близкими и не близкими. Но следует ли этот перекокс компенсировать другой крайностью — отказом в признании исторической значимости и важности героя, способного противостоять коллективу, видеть его неправоту, — даже если это отказ ради провозглашения действительно насущных, жизненно необходимых нравственных ценностей, таких как сердечная теплота, участливое внимание к обыкновенным людям, живущим рядом, совесть, любовное отношение к каждому человеку? Тем более, что одно не исключает другого.

Объединение Онегина с Сальери, Верховенским и Ставрогинным, по-видимому, должно раскрыть порочность и социальную опасность человеческого типа «героя времени» — так же, как объединение Онегина с Обломовым должно было раскрыть историческую бесполезность и бесперспективность «лишнего человека». Однако предложенная новая система координат порождает не меньше вопросов, чем старая*.

* На самом деле в данном случае (как часто бывает) «новое» гораздо древнее, чем «старое». Переоценка «лишнего человека» происходит с позиций некоторых постулатов христианской морали, отразивших часть представлений, сформировавшихся в общественном сознании на протяжении ряда исторических эпох.

§ 2. Пушкин. «Южные поэмы» и роман в стихах. Художественное пространство

«Лишние люди» — герои нескольких завершенных и незаконченных произведений Пушкина. К известному «онегинскому гнезду» можно отнести, кроме персонажа одноименного романа, главного героя поэмы «Кавказский пленник», Алеко из «Цыган», Алексея Ивановича из отрывка «Мы проводили вечер на даче». Уже сам перечень героев этого типа в пушкинском творчестве побуждает рассмотреть особенности романтического и реалистического изображения характера «лишнего человека», а также его литературный генезис.

Совершенно очевидно, что между романтическим героем и «лишним человеком» много общего, и это вызывает представление о том, что «лишний человек» — «переосмысление романтического героя»¹⁶. Подчеркивая разницу между ними, в теме «лишнего человека» Ю.В. Манн выдвигает на первый план «отказ от просветительских, морализаторских установок во имя максимально полного и беспристрастного анализа, отражения диалектики жизни»¹⁷. Однако есть и другое существенное отличие «лишнего человека» от романтического героя: отвергая, как и романтический герой, одобренные общественной моралью нормы жизненного поведения и обладая поэтому «неподражательной странностью» в глазах окружающих, «лишний человек» не знает иного, второго, мира. Он живет в едином и единственном мире с четкими историческими и социальными координатами.

Персонажи «Кавказского пленника» и «Цыган» являются как бы переходными от традиционных романтических героев к типу «лишнего человека». Эта переходность становится особенно заметной при рассмотрении темы *двоемирия* в поэмах Пушкина.

Общепринято, что романтическое двоемирие, т.е. «сознание полярности идеала и действительности, ощущение разрыва, пропасти между ними, а с другой стороны, жажда их воссоединения является важнейшей, определяющей чертой романтического искусства»¹⁸.

Е.А. Маймин подчеркивает: «Противопоставление действительности и мечты, того, что есть, и того, что возможно, — это, быть может, самое существенное в романтизме, определяющее его глубинный пафос. ... Реальной, отвергаемой им действительности романтизм всегда (разумеется, по-разному в разных формах) противопоставляет другую, «высшую», *поэтическую* действительность. ... Антитеза «мечта — действительность» ... организует художествен-

ный мир романтика ... Она вызвала романтическое искусство к жизни, она лежит в самых его истоках»¹⁹.

Ю.М. Лотман обратил внимание на другую сторону проблемы: «Поэтический мир романтического произведения был абстрагирован от реального быта, окружающего автора и его читателей. Если явления быта и вводились в текст, то это был *чужой* быт: экзотический быт других народов или старинный быт своего могли восприниматься поэтически, современный простонародный, чиновничий или светский — лишь сатирически. Но в любом случае это был не «свой», а «их» быт, с которым читатель соприкасался именно как читатель, т.е. только в литературе. Мир поэзии возвышенной и благородной, сливаясь с миром лирических переживаний автора и читателя, был очищен от ассоциаций с низменными реалиями окружающей жизни, а мир поэзии сатирической, погруженной в быт, был удален от интимно-лирических переживаний автора. В результате между поэтическим текстом и лежащей за пределами текста жизнью сознательно создавалась пропасть»²⁰.

Свобода — тот идеал и та ценность, которая занимает высшее, первое место в пушкинской ценностной пирамиде; свобода — главная тема и главный мотив всего творчества Пушкина и всей его жизни, его судьбы. Но свобода — один из основных идеалов романтизма и романтического героя. В признанной самой романтической поэме Пушкина, «Кавказском пленнике», тема свободы обладает структурообразующим значением.

Главный герой — *пленник*, и это его имя, его положение, причина его страданий, мир его земного существования. Рабству, кандалам противопоставляется «священная свобода» как цель стремлений и надежд («упованья»), как «веселый призрак», как «гордый идол», как «последние мечтанья», единственное, что поддерживало «печальной жизни пламень» после разочарования в «людях и свете» (4,84-85):

Свобода! Он одной тебя
Еще искал в пустынном мире (4, 85).

Драма усугубляется тем, что он попал в плен там, где надеялся обрести свободу:

...Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы (4,85).

Для пленника на протяжении поэмы место, так сказать, обитания свободы меняется: вначале это Кавказ, затем — Россия, «родной предел». Антитеза цивилизации и природы непостоянна, противоречива, подвижна.

Пушкин первоначально назвал свою поэму «Кавказ»; в предисловии ко второму изданию «Кавказского пленника» писал: «Сия повесть ... обязана своим успехом верному, хотя слегка означенному, изображению Кавказа и горских нравов» (4,375). Об этом же он пишет друзьям. Поэт готов признать недостатки в изображении характера пленника, но настойчиво подчеркивает достоинства в описаниях места действия. Образ Кавказа не менее важен в поэме, чем образ главного героя.

«Великолепные картины» природы, «отдаленные громады седых, румяных, синих гор» (4,87) заставляют любоваться собой в равной мере автора и героя. Несмотря на тяжесть своего положения, пленник, наблюдая «веру, нравы, воспитанье» горцев,

Любил их жизни простоту,
Гостеприимство, жажду брани,
Движений вольных быстроту,
И легкость ног, и силу длани...

.....
Он любовался красотой
Одежды бранной и простой... (4, 89)

Для «европейца» Кавказ остается страной свободной жизни «чуждого» и чуждого народа. Описание быта и нравов жителей гор пронизано неподдельным интересом и даже восхищением. При этом изображение увиденного как бы глазами героя почти незаметно сменяется авторскими наблюдениями, гораздо более объективными. «Черкес оружием обвешан; он им гордится, им утешен»; «пеший, конный — все тот же он; все тот же вид непобедимый, непреклонный»; «его богатство — конь ретивый, ... товарищ верный, терпеливый». Однако это «коварный хищник», и объект его охоты — «путник», «странник», он — «гроза беспечных казаков». Одновременно «черкес в отеческом жилище» — «хозяин благосклонный» и гостеприимный (4, 89-91). Нередко воинские игры в праздник Байрам становятся кровавыми:

... скучен мир однообразный
Сердцам, рожденным для войны,
И часто игры воли праздной
Игрой жестокой смущены.
Нередко шашки грозно блещут

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

В безумной резвости пиров,
И в прах летят главы рабов,
И в радости младенцы плещут (4, 91).

Автор вольную жизнь горных аулов сопоставляет с казачьими «вольными станицами» — и с прежней жизнью своего героя:

... русский равнодушно зрел
Сии кровавые забавы.
Любил он прежде игры славы
И жаждой гибели горел.
Невольник чести беспощадной,
Вблизи видал он свой конец,
На поединках твердый, хладный,
Встречал он гибельный свинец (4, 91).

Черкесы «дивились» «беспечной смелости его»

И шепотом между собой
Своей добычею гордились (4, 92).

В пушкинской поэме на Кавказе сошлись черкесы, казаки и русский дворянин, светский человек. Образ жизни их сильно отличается, но все они в равной степени знают, что «есть упоение в бою...»*

Наслаждение боем, сражением свойственно романтическому герою активного типа, бунтарю, борцу за свободу. Под пером Пушкина эта черта становится признаком вольнолюбивой юности и объясняет участие свободолюбивого героя в захватнической войне России на Кавказе. Более того, она объединяет чеченцев, казаков, русских и всех вообще представителей рода человеческого, ибо означает преодоление страха смерти:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог (5, 356).

Поэзия Кавказа, мир Кавказа, по Пушкину, это не только Восток, чужой и романтический, но и жестокая поэзия войны, пир жизни перед лицом смерти.

Граница между обыденной реальностью и поэтической экзотикой неожиданно оказывается проницаемой, но идеал свободы —

* Слова из «Гимна чуме» Вальсингама, героя «Пира во время чумы».

вне реальности России, казачьих станиц или чеченских (черкесских) аулов. Свобода для пушкинского героя воплощается не в отказе от городской цивилизации в пользу естественной жизни на лоне природы (как в «Цыганах»), не в разбойничьей вольнице (как в «Братьях-разбойниках»), не в свободной любви (как в «Цыганах» и «Бахчисарайском фонтане»); что же он — «отступник света, друг природы» — надеется найти в чужом краю? Ясного ответа на этот вопрос в поэме нет. Похоже, что поездка на Кавказ является проявлением «охоты к перемене мест» — «весьма мучительного свойства» «лишнего человека», когда вынужденное бездействие в сочетании с одиночеством заставляет стремиться в дорогу, неважно куда.

В «Кавказском пленнике» содержится в скрытом виде, лишь как намек, фабула «Цыган». Герой, узнав «неверной жизни цену», «в сердцах людей нашед измену», уехал в «далекий край» — как Алеко. Неизвестно, явился ли он на Кавказ в качестве офицера русской армии или лишь странствовал по горным дорогам, как Алеко «за курганом ... в пустыне». Как Алеко, его полюбила девушка другого, вольного и близкого к природе племени. Однако дальше события развиваются различно. Алеко, полюбив, в свою очередь, Земфиру, пытается принять образ жизни цыган, обретя свободу — вольную, без законов и правил «душных городов» жизнь. Перед ним открылась возможность воплощения идеала свободы в реальность. Пленник же среди горцев раб, закованный в цепи. Алеко, не способный принять право другого на свободу («ты для себя лишь хочешь воли»), убивает возлюбленную и, осужденный *вольными цыганами* на изгнание, остается один в мире. Пленник, освобожденный черкешенкой от оков, благополучно возвращается к своим, на родину — в мир, разочаровавший его и отвергнутый им.

Вообще традиционная для романтизма сюжетная схема встречи героев — представителей разных культур, типов цивилизаций, Запада и Востока — предоставляет небольшое разнообразие способов ее художественного наполнения: счастливая взаимная любовь и а) жизнь вместе на Западе, б) присоединение героя к «вольным сынам степей» (или гор); неразделенная (или угасшая, или трагически прерванная) любовь и разлука. При этом характерно, что доминирует во всех ситуациях герой-мужчина, *он*. Пожалуй, только у Пушкина они меняются ролями. Не случайно В.П. Горчаков считал, что поэму следовало бы назвать «Черкешенка»²¹ — в самом деле, *она* любит, спасает его, умирает, не желая жить без его любви, тогда как он странно пассивен. Герой попал в плен

и дальше влачит свои дни в тоске по свободе. Даже когда черкешенка бросилась в воду, пленник не сделал попытки спасти ее.

Пушкин прекрасно понимал, что это не характерно для романтического героя: «...Как человек, он поступил очень благоразумно — но в герое поэмы не благоразумия требуется», — писал поэт В.П. Горчакову (10, 41-42)*. Соглашаясь с критикой в адрес своего пленника, Пушкин, тем не менее, защищал его и не хотел ничего менять. Дело, видимо, в том, что под его пером уже рождался новый характер, не помещавшийся в привычных рамках романтического героя**.

В «Цыганах» *Земфира* привела Алеко в табор, любя, родила ему сына, а когда полюбила другого, отстаивала свое право на свободу чувства, отдав жизнь. Покинув «неволю душных городов», Алеко, как и пленник, вверяет свою судьбу женщине, сохраняя все ту же пассивность. Он убил жену и ее возлюбленного — и это поступок, проявление необузданной страсти (не столько любви, сколько ревности), но преступление не возвеличивает, а развенчивает героя.

В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин изменил уже традиционную для европейского романтизма ситуацию: теперь *она* западная женщина, а *он* — человек Востока. Теперь *она* — пленница, и героиня не может ответить на любовь хозяина, не может принять любовь-рабство***.

Принадлежность героев этой поэмы к разным цивилизациям замечена давно, но преимущественно рассматривалась как изображение превосходства одной над другой. Белинский, например,

* Ср. из письма П.А. Вяземскому от 6.2.1823 г.: «Другим досадно, что пленник не кинулся в реку вытаскивать мою черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь; мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в черкешенку — он прав, что не утопился». (10,47)

** Чаадаев упрекал пленника в недостаточной *blase*, пресыщенности — а он был, «по несчастью, знаток по этой части» (10, 47).

*** В.М. Жирмунский в своём исследовании творчества подражателей Пушкина выделяет 4 группы произведений соответственно четырём «южным поэмам»: группу «пленников», группу «гаремных трагедий», «семейные драмы с кровавой развязкой», группу «разбойников» и «узников». Характерно, что, «сохранив ... центральную тему [«Бахчисарайского фонтана»],... романтические поэмы по-новому мотивируют трагический исход этих отношений: введением традиционной фигуры молодого любовника гаремной пленницы, выступающего в роли соперника старого паши или ... похитителя его дочери» (Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 257).

отмечал, что «в основе поэмы лежит мысль ... огромная» — «в диком татарине ... вдруг вспыхивает более человеческое и высокое чувство к женщине, которая чужда всего, что ... может пленить вкус азиатского варвара»²². В.И. Коровин, считая, что «превращение варвара в романтического рыцаря, «паладина средних веков» — всего лишь побочный мотив»²³, тем не менее, подчеркивает: «... нравственная победа оказывается за героиней, представляющей более развитую культуру. В заточении христианка обретает ту нравственную силу и свободу воли, которая доставляет ей моральное превосходство над Гиреем и Заремой ... даже в плену среди угнетения и насилия воинственного мусульманского ханства и освящающего его ислама одинокий человек христианского мира остается внутренне свободным»²⁴.

Такое прочтение поэмы, как мне кажется, сужает и неоправданно ограничивает смысл конфликта, его значение в развитии сюжета. Например, Б.В. Томашевский справедливо заметил: «Моральная победа Марии над Заремой не приводит к дальнейшим выводам и размышлениям»²⁵. Более важно другое.

В «Бахчисарайском фонтане» содержится попытка объяснения характеров их принадлежностью к разным типам цивилизации — не романтический, а реалистический принцип изображения человека. Это, конечно, только заявка, первый эксперимент, однако очень важный.

Наиболее интересен замысел характера Заремы: здесь поэт попробовал в одной личности воплотить столкновение двух миров, двух мировоззрений и типов бытия и взаимоотношений людей. Зарема — грузинка, и христианство — мир ее детства:

Лампады свет уединенный,
Кивот, печально озаренный,
Пречистой девы кроткий лик
И крест, любви символ священный,

* Такая трактовка поэмы основана на представлениях авторов этих слов, отражающих, в свою очередь, определённые общественные настроения и взгляды. Однако в пушкинском тексте не только не декларируется, но и не констатируется превосходство Запада над Востоком, христианства над исламом. Мусульманский мир не хуже и не лучше христианского, он *другой*, чужой, но может стать своим в результате стечения обстоятельств или свободного выбора. Приведённые высказывания литературоведов двух последних веков сегодня звучат, к сожалению, актуально, но в сравнительном рассмотрении ислама и христианства, как мне кажется, следовало бы исходить из признания их равнозначности в современном мире.

Грузинка! все в душе твоей
Родное что-то пробудило,
Все звуками забытых дней
Невнятно вдруг заговорило (4, 139).

В разговоре с Марией Зарема вспоминает свое прошлое и событие, изменившее ее судьбу:

Родилась я не здесь, далеко,
Далеко... но минувших дней
Предметы в памяти моей
Доныне врезаны глубоко.
Я помню горы в небесах,
Потоки жаркие в горах,
Непроходимые дубравы,
Другой закон, другие нравы;
Но почему, какой судьбой
Я край оставила родной,
Не знаю; помню только море
И человека в вышине
Над парусами... (4, 140)

Для Заремы христианство — «вера матери», которую она забыла «для Алкорана, между невольницами хана» (4, 141).

В «Бахчисарайском фонтане» дуализм — основной принцип композиции системы хронотопов, связанных с судьбами и характерами двух героинь.

Дворец хана Гирея воспринимается Заремой как дом, где она выросла в ожидании любви своего хозяина. «Желанья тайные» сбылись, и в гареме она «в непрерывном упоенье дышала счастьем» до тех пор, пока не появилась польская пленница. Гарем заменил мир детства, который в ее воспоминаниях запечатлен прежде всего как горный пейзаж, означающий также «другой закон, другие нравы». Хронотоп Кавказа, таким образом, воплощает время детства, проведенное Заремой среди другой природы, среди людей с другими нравами и представлениями. Хронотопы Кавказа и гарема противопоставлены здесь как прошлое, утраченное и потерявшее ценность, и драгоценное настоящее, наполненное счастьем, которому угрожает вторжение Марии вместе с ее миром. Дом Гирея не родной, но свой для Заремы. Мария и ее христианство обладают, с точки зрения Заремы, двойным значением: это «вера матери», когда-то родная, и одновременно реальная, сегодняшняя угроза ее нынешнему счастью. Зарема не испытывает тоски по родине, по оставленному миру; теперь он соединился с тем, который несет ей опасность.

Гарем для Марии — ужасное настоящее, неволя и чуждый мир, в котором все (отношения между мужчинами и женщинами, проявления чувств, тип поведения, быт и нравы) противоположно отчужденному дому, «стране родной», где прошло ее «девичье время, дни забав». Любя девушку, хан Гирей «для нее смягчает ... гарема строгие законы», позволяет жить по-своему. И в Бахчисарайском дворце, где «все вокруг // В безумной неге утопает, // Святыню строгую скрывает // Спасенный чудом уголок». Наполненное воспоминаниями, новое обиталище княжны в ханском дворце стало одновременно монашеской кельей и «темницей отдаленной». Теперь она воспринимает свой уголок как часть «пустыни мира», которую стремится покинуть:

Уж ей пора, Марию ждут
И в небеса, на лоно мира,
Родной улыбкою зовут (4, 142).

Юность, насыщенная радостью, несущая ожидание любви и счастливого замужества, оборвалась. Страсти, кипящие в гареме, чужды ей:

Невинной деве непонятен
Язык мучительных страстей,
Но голос их ей смутно внятен,
Он странен, он ужасен ей.
Какие слезы и волненья
Ее спасут от посрамленья?
Что ждет ее? Ужели ей
Остаток горьких юных дней
Провести наложницей презренной? (4, 142)

Посреди чувственного, беззаботного, озорного веселья, царящего вокруг, «уголок» Марии отличает монашеская строгость и святость. На смену радостному прошлому пришло печальное настоящее, преддверие перехода в иной мир, к умершим родителям. Монашеская жизнь в гареме закономерно заканчивается смертью, несущей блаженство:

Промчались дни; Марии нет.
Мгновенно сирота почил.
Она давно-желанный свет,
Как новый ангел, озарила (4, 142).

Гарем и монашеская келья в нем — вот миры Заремы и Марии. Но ангельская чистота польской княжны, противопоставленная любовной страсти, терзающей первую красавицу ханского дворца

ца, не позволила поэту написать драматическую сцену смерти героини. Кинжал и кровь, насилие и ужасная смерть несовместимы с ангельским парением.

Судьба Марии, как она представлена в пушкинском изложении, могла бы стать основой исторического романа, подобного произведениям Вальтера Скотта. Счастливая жизнь в княжеском замке отца, поклонение «толпы вельмож и богачей» и множества влюбленных юношей, «домашние пиры», которые она «волшебной арфой оживляла» — вдруг набег крымских татар, и вот уже

Отец в могиле, дочь в плену.
Скупой наследник в замке правит
И тягостным ярмом бесславит
Опустошенную страну (4, 136).

Однако структурообразующим хронотопом поэмы стал не княжеский замок в Польше, а Бахчисарайский дворец, в котором встречаются и сосуществуют два мира, объединенных судьбой и личностью Марии, прошлым и настоящим Заремы.

Любовь как страсть — одна из ценностей романтического сознания — также является структурообразующим мотивом лироэпической поэмы и европейского романа. «Пламенные страсти романтического героя, — пишет А.М. Гуревич, — проявление его исключительности, его духовной и нравственной независимости от презираемого им общества. Но они же — причина его несвободы»²⁶. Страсть возможна и представляет собой ценность, идеал как свидетельство масштаба личности и ее независимости — и в то же время, обретя власть над душой человека, страсть способна играть ею. Пушкин пишет об Алеко:

... он беспечно под грозою
И в ведро ясное дремал.
И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но боже, как играли страсти
Его послушную душой! (4, 154)

Пушкинские герои сложно и неоднозначно проявляют себя в любовных отношениях.

Главное качество этого чувства в пушкинских произведениях — его свобода, признаваемая как право для обеих сторон: женщина, как и мужчина, может ответить или не ответить на предложенную любовь, может, полюбив вначале, разлюбить впоследствии и полюбить другого — и текст не только не содержит отрицательной оценки, но побуждает к сочувствию и пониманию. Однако есть

две поведенческие модели в любви, которые Пушкин осуждает: нельзя лгать в любви и нельзя желать свободы лишь для себя, присваивая роль судьи и палача.

Романтический герой, в котором на первый план выдвигается родовая черта «лишнего человека» — разочарованность и неудовлетворенность — либо уже не может любить (это чувство у него в прошлом), либо любит как собственник, и тогда страсть порождает преступление против свободы любви. Носителями идеальной свободной любви в пушкинских поэмах являются черкешенка, Земфира, ее отец, в значительной степени Гирей, т.е. представители другой цивилизации, другого мира. Пленник не ответил на чувство черкешенки, но она не мстит ему за это, а возвращает свободу и возможность любить другую:

Найди ее, люби ее;

.....

Прости! любви благословенья

С тобою будут каждый час.

Прости — забудь мои мученья,

Дай руку мне... в последний раз (4, 99)*.

Алеко, полюбив Земфиру, не признал ее права на свободное чувство**, а значит, его любовь не соответствует идеалу. Он и его подруга защищают разные права: она — волю для своего сердца, он — право на обладание женщиной как своей неотъемлемой собственностью. Свобода требует смирения перед жизненными законами:

Кто в силах удержать любовь?

Чредою всем дается радость;

Что было, то не будет вновь (4, 163).

Поэт называет цыган детьми «смиренной вольности»***. Однако свобода не подразумевает счастье:

* Ср.: «Я вас любил безумно, безнадежно, // То робостью, то ревностью томим. // Я вас любил так искренно, так нежно, // Как дай вам бог любимой быть другим».

** Любопытно, как разрешился бы конфликт, если бы Алеко полюбил другую цыганку? Повела бы себя Земфира как Зарема? Песня Земфиры свидетельствует, что не все цыгане подобны её отцу.

*** Пушкинская формула соединяет смирение и вольность, а не противопоставляет их. Смиренная вольность включает свободу в систему нравственных ценностей, ставя её в отношения взаимозависимости с другими идеалами и приоритетами.

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет (4, 169)*.

Хан Гирей, полюбив Марию, смягчает для нее

Гарема строгие законы.
Угрюмый сторож ханских жен
Ни днем, ни ночью к ней не входит:
Рукой заботливой не он
На ложе сна ее возводит;
Не смеет устремиться к ней
Обидный взор его очей;
Она в купальне потаенной
Одна с невольницей своей;
Сам хан боится девы пленной
Печальный возмущать покой... (4, 136-137)

Он не возвратил ей свободу, как черкешенка своему возлюбленному, но позволил жить так, как она хотела, признав ее право на свой, особый образ жизни даже в гареме — не прибег к насилию, как Алеко, но не проявил благородного и самоотверженного смирения, как героиня «Кавказского пленника» и отец Земфиры.

В пушкинских поэмах женщины часто оказываются великодушнее мужчин, героини вернее служат идеалу свободы, чем романтические герои.

Мотивы любви, ревности, мести объединяют три поэмы (и роман), но звучание их вариативно. Алеко, ревнуя Земфиру, убивает ее молодого любовника и ее, мстя за измену:

.....Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь;
Или хоть мщеньем наслажусь.
О, нет! когда б над бездной моря
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога

* Однако в 1830 г. тема вольной жизни цыган соединяется с темой счастья: «счастлирое племя» и его «вольный след» вызывают прощальный вздох поэта, который «бродящие ночлеги // И проказы старины // Позабыл для сельской неги // И домашней тишины» (3, 200). Вольность и счастье теперь — приметы ушедшей юности.

Не пошадил бы злодея;
 Я в волны моря, не бледнея,
 И беззащитного б толкнул;
 Внезапный ужас пробужденья
 Свиристым смехом упрекнул,
 И долго мне его паденья
 Смешон и сладок был бы гул (4, 163-164).

Неистовство ревности и жажда свирепой мести в «Бахчисарайском фонтане» смягчены и даже спрятаны в подтекст. Зарема грозит Марии кинжалом, но повествователь не рассказал, как умерла Мария; мы понимаем, что смерть Заремы тоже не была мирной кончиной в своей постели, но текст содержит лишь намек на то, как расправился с ней Гирей:

.....она
 Гарема стражами немymi
 В пучину вод опущена.
 В ту ночь, как умерла княжна,
 Свершилось и ее страданье.
 Какая б ни была вина,
 Ужасно было наказанье! (4, 143)

Сочувствуя Зареме, как и Земфире, автор не вынес Гирею столь сурового приговора, как Алеко. Зарема и Алеко совершили, на первый взгляд, одинаковые преступления: убийство из ревности* — но цели и побуждения были различны. Он, зная, что потерял любовь жены, мстит; она надеется вернуть любовь мужа, устранив невольную соперницу.

В «Цыганах» отец Земфиры наказал преступника не смертью, но изгнанием — и автор одобряет его решение, ибо старый цыган не пожелал отомстить за свое горе.

В «Бахчисарайском фонтане» Гирей наказал убийцу смертью, и автор осуждает это «ужасное наказанье», но, учитывая силу горя и гнева, а также силу традиции, породившие его, и безутешную несостоявшуюся любовь хана, понимает его.

Отказ от мира, в котором он вырос и в котором разочаровался, для Алеко осложняется неясным мотивом совершенного преступления, за что «его преследует закон». Противопоставление двух миров — цивилизации и природы — в «Цыганах» четче, контрастнее, резче, чем в «Кавказском пленнике».

В описании кочевой жизни, как своеобразный рефрен, звучит слово «*воля*»²⁷: «Как *вольность*, весел их ночлег», — говорит автор-

* Даже орудие преступления одно — нож...

повествователь о цыганах; «Она привыкла к резвой *воле*», — думает о Земфире отец; «Будь наш, привыкни к нашей доле, // Бродящей бедности и *воле*», — предлагает он Алеко. И вот герой — «вольный житель мира», «презрев оковы просвещения, Алеко *волен*, как они». Плата за представление с медведем, которую собирает Земфира — «вольная дань». Разлюбив мужа, она жалуется отцу: «Мне скучно, сердце *воли* просит». Утешая Алеко, старик говорит: «Здесь люди *вольны*». Луна в поэме — «вольная», «младость» — «вольнее птицы»^{*}.

Покинутый мир в разговоре с Земфирой Алеко характеризует при помощи антонима:

Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди *в кучах, за оградой,*
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И *просят* денег да *цепей* (4, 155).

Там, позади, неволя; воля здесь, среди цыган.

Кавказ не стал своим для пленника; бессарабские степи приняли Алеко и он, казалось, привык к ним. Пушкин подчеркивает, что это стало возможно благодаря двум обстоятельствам. Во-первых, для Алеко нет дороги назад — «его преследует закон», он сам выбрал новую жизнь, его «изгнание» — «добровольное»; во-вторых, он здесь не в плену, а на *воле*. Однако «не всегда мила свобода // Тому, кто к неге приучен». Когда много лет назад в те же места попал ссыльный Овидий, как и Алеко, изгнанный за преступление, но не желавший расставания с родиной, «он ждал: придет ли избавление». Овидий «тосковал, // Бродя по берегам Дуная, // Да горьки слезы проливал, // Свой дальный град вспоминая» (4, 156).

Кавказский пленник после побега возвращается в свой, оставленный им и разочаровавший его мир; Алеко некуда возвращаться. Хронотопы в обеих поэмах однотипны, но отношение к ним героев различно, и это определяет окраску и смысл мотива одиночества.

^{*} Но, видя ревность Алеко, Земфира дерзко говорит ему: «Ты сердиться *волен*» (4, 159).

Пленник обречен скитаться между мирами, ибо родной его разочаровал, а чужой никогда не станет своим. Он — скиталец*, как Онегин, как Печорин, как Рудин, как Бельтов и им подобные. И все же у него есть дом, в который он может вернуться, как Онегин из своего путешествия в Петербург, как Чацкий в Москву, — и, может быть, на время, пусть короткое, «дым Отечества» ему будет «сладок и приятен».

Алеко нет места ни в одном из миров, после своего изгнания из табора он одинок, может быть, более, чем лермонтовский Демон, и, уж конечно, более, нежели Овидий, который тосковал по Риму, мечтал, что хоть прах его возвратится домой. У Алеко нет даже такого дома, о котором можно тосковать и мечтать.

Одинокость пленника вызывает сочувствие, воспринимается как печальная закономерность судьбы человека онегинского типа. Одинокость Алеко — справедливое возмездие; он изгнан из вольного мира за преступление против свободы.

Вынужденные скитания героев онегинского типа превращаются в образ жизни; хронотоп дороги наполняется новым смысловым содержанием мучительной и протестной промежуточности положения, порожденной отношениями с обществом интеллигентов, ставших для него лишними.

Полная бесприютность Алеко — вариант хронотопа дороги, означающий окончательный разрыв с обоими мирами: и мечты, и действительности, с тем, что есть, и с тем, что возможно, — следовательно, потерю всякой надежды на их воссоединение, жизненное крушение, гибель личности.

И в «Кавказском пленнике», и в «Цыганах», прощаясь со своими героями, автор как будто длит расставанье, постепенно отдаляясь от созданных им картин, бросая последний взгляд вслед им. Но как различны эти прощанья!

Редел на небе мрак глубокий,
 Ложился день на темный дол,
 Взошла заря. Тропой далекой
 Освобожденный пленник шел,
 И перед ним уже в туманах
 Сверкали русские штыки,
 И окликались на курганах
 Сторожевые казаки (4, 100).

* Ср.: «Романтические герои всегда в конфликте с обществом. Они — изгнанники, отщепенцы, скитальцы, странники» (Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. М., 1980. С.9).

Последняя строфа «Кавказского пленника» звучит как обещание, как надежда.

А вот — «Цыганы»:

Поднялся табор кочевой
С долины страшного ночлега,
И скоро все в дали степной
Сокрылось. Лишь одна телега,
Убогим крытая ковром,
Стояла в поле роковом.
Так иногда перед зимою,
Туманной, утренней порою,
Когда подьмелется с полей
Станица поздних журавлей
И с криком вдаль на юг несется
Пронзенный гибельным свинцом,
Один печально остается,
Повиснув раненым крылом.
Настала ночь; в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил (4, 168).

«Освобожденного пленника» автор проводил долгим взглядом; Алеко словно растворился в пейзаже вечерней степи, для него настала первая сиротливая ночь. Сравнение его с раненым пулей журавлем лишь подчеркивает: герой на краю гибели, и автор не видит для него спасения.

Для героя онегинского типа единственным залогом возможности обрести дом и возродиться душой является способность любить. Именно и только любовь воскрешает душу. В этом смысле финалы «Кавказского пленника» и «Евгения Онегина» тождественны. А.М. Гуревич справедливо заметил, что «вспыхнувшее (в самом конце поэмы) чувство к своей спасительнице пробуждает «окаменевшего» героя к новой жизни:

К черкешенке простер он руки,
Воскресшим сердцем к ней летел,
И долгий поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.

Заметим: в финале произведения Пленник изображен идущим навстречу *утренней* заре — символу надежды и веры в будущее»²⁸. Разлука с черкешенкой не уничтожает надежду на душевное возрождение и новую жизнь²⁹.

Последнее объяснение Онегина с Татьяной — одновременно проявление его воскресшей к любви души и прощание с любимой женщиной перед новой жизнью.

Белинский утвердил близость между Онегиным и Печориным, большую, чем близость между Онегою и Печорою. Однако между героями Пушкина и Лермонтова есть и существенные различия — не подготовлены ли это сходство и эти различия кавказским пленником и Алеко, столь же близкими и не менее различными? Онегин в тяжкие минуты разочарования в любви и в дружбе, в людях «застрелиться, слава богу, попробовать не захотел» и пережил новую любовь, и отправился в новые жизненные странствования с обновленной, хоть и страдающей, душой — а почему умер Печорин, «возвращаясь из Персии», неизвестно. Может быть, потому, что ему, как Алеко, возвращаться было решительно некуда?³⁰

§ 3. Пушкин. «Южные поэмы» и роман в стихах.

Автор и герой

Общепризнанным стало представление о байронизме пушкинских «южных» поэм. Нормой для романтизма (и прежде всего байронического типа) является предельная близость автора и героя. Г.А. Гуковский писал: «У Байрона весь «внешний» материал дан как лирический, как выражение души автора, отраженной в душе героя и в аккомпанементе главной мелодии, — в душе героини, отблеске отблеска. У Байрона весь мир погружен в душу, мятущейся и отвергающей этот мир, теснящийся в ней. Отсюда полное единство байроновской поэмы»³¹. Для А.М. Гуревича близость романтического героя и автора — аксиома, уже не требующая доказательств: «Одиноким и чуждым окружающим, герой романтической поэмы оказывается обычно сродни только автору, а порой выступает даже в роли его двойника. В заметке о Байроне Пушкин писал: «Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром...»³². С.М. Бонди применил пушкинские слова о Байроне к нему самому: «Так и Пушкин в своих романтических поэмах пытался «создать себя вторично»: то пленником на Кавказе, то бежавшим «неволидушных городов» Алеко. Пушкин сам не раз указывал на лирический, почти автобиографический характер своих романтических героев»³³. Это же обстоятельство констатирует В.И. Коровин: «В поэмах Байрона центральный герой всегда эмоционально близок автору или тождествен ему. Он ведет действие, а другие персонажи лишь слабо

намечены и, в сущности, только оттеняют героя»³⁴. Подобных высказываний много.

Проблема взаимоотношений автора и героя в пушкинских поэмах неоднократно становилась предметом наблюдений и размышлений.

Пожалуй, раньше всего было замечено новое положение главного героя среди других персонажей. В.М. Жирмунский писал: «У Байрона герой стоит в центре внимания: навязчивый образ его царит в воображении поэта и читателя, как бы окрашивая все произведение своим мрачным величием. У Пушкина нет этого единодержавия: описание природы Кавказа и гаремные сцены, душевный мир и внешний облик Заремы, Марии, черкешенки не менее важны для поэта, чем движения и жесты, переживания и действия героя с периферии художественного внимания эти предметы, принадлежащие у Байрона к «обстановке», окружающей героя, передвигаются в центр, и герою приходится потесниться»³⁵.

Это наблюдение Жирмунского развил Гуковский: «Субъективизм не терпит компромиссов. Он приемлет душу как реальность, поглощающую все объективное. Если же *рядом* с душою автора и героя и *вне этой души* появляется материал быта и природы, не поглощенный субъективной точкой зрения, — единство субъективного мировосприятия тотчас рушится, и отношение между субъектом и объективным миром радикально меняется. Субъект и объект как бы с неизбежностью меняются местами. Потому что если субъект не есть основа и единственный критерий и единственный принцип художественного восприятия мира, — он становится сам по себе *одним* из элементов действительности, то есть он сам, как субъект, включается в систему объективного мира, существующего теперь как независимый от субъекта. ... Таким образом, нарушение единства субъективно-лирического восприятия мира приводит необходимо к отказу от этого субъективно-лирического восприятия мира, в систему коего включается и сама душа автора и героя, как результат объективных причин»³⁶.

В.И. Коровин отметил, что, в отличие от «Кавказского пленника» и «Цыган», герой «Бахчисарайского фонтана», Гирей, — «статичная фигура, и разочарование его — повод для драмы двух женских образов. Действующим лицом оказывается отвергнутая Гиреем Зарема. Обе женские фигуры — Зарема и Мария — разрабатаны глубже, чем Гирей...»³⁷.

Как и в «Кавказском пленнике», активизируется роль героини. Но теперь в центре — конфликт двух героинь, а хан — лишь причина (может быть, даже повод) этого конфликта.

Из наблюдений В.И. Коровина следует вывод, не сделанный ученым — в этой «крымской» поэме произошло отделение автора

от романтического героя, явившееся неизбежным результатом инверсированной коллизии встречи представителей различных культур, западной и восточной. Хан Гирей не может быть ни тождественен, ни близок поэту-европейцу, как говорится, по определению.

В 1829 г., после нового путешествия на Кавказ, Пушкин начал работать над поэмой, которая могла стать контаминацией мотивов и коллизий «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана». Действие ее должно было разворачиваться на Кавказе, но по другую сторону Терека. Как явствует из плана, русская девушка, казачка, отправившись на реку за водой, видит на том берегу черкеса и назначает ему свидание. Он хочет увести ее, женщины поднимают тревогу и берут его в плен. По-видимому, его освобождают в результате обмена на русского пленника. Девушка, ставшая причиной его пленения, бежит с ним, несмотря на то, что до встречи с черкесом была невестой другого (4, 296). Этот пушкинский замысел остался нереализованным, однако понятно, что в нем нет места для романтического героя, как и для романтического двоемирия, а позиция автора-повествователя приблизилась бы к той, которая характерна для реалистического лиро-эпического произведения.

Многочратно отмечалась интенсивная лиричность «южных поэм». Е.А. Маймин подчеркнул также особую музыкальность как еще одно проявление романтизма в «Бахчисарайском фонтане»³⁸. В.И. Коровин, отмечая наличие автобиографической лирической темы в поэме, обратил внимание на то, что «между повествованием и авторской лирикой есть известное противоречие». В то же время, по его мнению, «именно в «Бахчисарайском фонтане» предметный мир предстал в интимном лирическом освещении»³⁹. На лиризм и «особенную музыкальность стиха» поэмы указывал и С.М. Бонди. Эпилог поэмы он определил как «лирический»⁴⁰.

В сущности, сделанные различными исследователями наблюдения подразумевают вывод: отделившись от своего романтического героя, автор-повествователь в «Бахчисарайском фонтане» предельно приближается к лирическому герою. Об этом свидетельствует своеобразие композиции поэмы: «отсутствие четкой хронологической связи между картинками» и связующая роль «лирических вопросов», повествование с «недосказанностями» и «намекami» «контрастно заключительным лирическим раздумьям автора»⁴¹; «разнообразные и живописные картины гаремного быта, крымской природы густо насыщают собой повествование, определяя скрытый авторский голос, лирическое начало...»⁴².

Мотив «разочарованности» героя в образе хана Гирея почти заглушает мотив романтической любви — странной и несчастной,

любви, оказавшейся сильнее смерти. На памятнике Марии хан приказал начертать символы двух религий, двух цивилизаций, разница между которыми разделила его с любимой девушкой. Он попытался преодолеть эту рознь хотя бы после смерти той, которую не смог забыть:

В Тавриду возвратился хан
И в память горестной Марии
Воздвигнул мраморный фонтан,
В углу дворца уединенный.
Над ним крестом осенена
Магометанская луна
(Символ, конечно, дерзновенный,
Незнанья жалкая вина) (4, 143).

В «Кавказском пленнике» и в «Цыганах» дистанция между героем и автором наиболее явно обнаруживается в эпилогах, сходных по построению и тематике, само наличие которых в «южных поэмах», по мнению В.М. Жирмунского, «существенным образом отличает их построение от «восточных поэм»⁴³. В.М. Жирмунский отметил также наличие в этих двух поэмах «сверхиндивидуальных мотивов — национальных, исторических, государственных ... Эти объективные, надындивидуальные, государственно-исторические темы в эпилоге лирической поэмы с ее новеллистическим, эмоционально окрашенным сюжетом и личным, интимным источником вдохновения всего лучше указывают, какими путями должно было впоследствии пойти искусство Пушкина, преодолев влияние байронизма»⁴⁴.

По мнению В.И. Коровина, «в «Цыганах» разрушается лирический монизм. ... Мир и герой выступают как равноправные партнеры, одинаково подчиненные вне их лежащим законам. Точка зрения героя перестала совпадать с авторской или даже быть близкой к авторской. Герой стал таким же объектом изображения, как и мир в целом, как и другие лица. Это привело к расхождению между позициями автора и героя, причем точку зрения автора нельзя уже отождествлять ни с какой другой. Все «голоса» героев стали, во-первых, самостоятельными, т.е. отделенными от авторского голоса, а во-вторых, относились к авторскому как части к целому»⁴⁵.

* Необходимо подчеркнуть, что наличие отдельных от авторского «голосов» героев не создаёт полифонизма в бахтинском смысле, ибо позиция автора доминирует, как в монологическом романе, хотя и сложнее в силу сочетания в тексте лирического и эпического начал.

Подводя итоги сказанному, можно выделить три пути, по которым происходило отделение автора от героя в романтических поэмах Пушкина. Во-первых, «лиризация» повествователя, приближение его к лирическому герою; во-вторых, введение в художественную ткань повествования «надындивидуальных, государственно-исторических тем»; в-третьих, отделение авторского «голоса» от «голосов» героев, наделение их различными нравственно-мировоззренческими позициями.

В «Евгении Онегине» Пушкин четко обозначил главный принцип отношений автора и героя:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель,
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом (5, 28).

В следующих строфах Пушкин продолжает разговор о проблеме взаимоотношений автора и героев:

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья.
Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя
Их образ тайный сохранила;
Их после муза оживила:
Так я, беспечен, воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира (5, 28).

Черкешенка, оказывается, идеал автора, она, а также Зарема и Мария — «пленницы берегов Салгира» - «снились», являлись в мечтах, а муза их оживила. Автор — творец своих героев, у которых нет реальных прототипов. В ответ на вопрос друзей-читателей:

«О ком твоя вздыхает лира?
Кому, в толпе ревнивых дев,
Ты посвятил ее напев?

*

Чей взор, волнуя вдохновенье,
Умильной лаской наградил
Твое задумчивое пенье?
Кого твой стих боготворил?»

— ПОЭТ ОТВЕТИЛ ВЕСЬМА НЕДУСМЫСЛЕННО:

И, други, никого, ей-богу!
Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочетал,
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петrarке следуя вослед,
А муки сердца успокоил,
Поймал и славу между тем;
Но я, любя, был глуп и нем (5, 28-29).

Для того чтобы «явилась муза», «прояснился темный ум», необходимо, утверждает Пушкин, чтобы «прошла любовь». «Союз волшебных звуков, чувств и дум» возможен, лишь когда поэт «свободен», «сердце не тоскует». Он считает возможным начать писать «поэму песен в двадцать пять» только после того, как «бури след в душе ... совсем утихнет». Пушкин снова подчеркивает свой, особенный, отличный от романтического, способ изображения героев: они не тождественны ему, но лишь создания его воображения; они другие, не те люди, с которыми сводила его жизнь; их чувства не отражают его переживаний.

Дав рассказчику свое имя, Пушкин, тем не менее, не сделал себя ни главным, ни второстепенным, ни эпизодическим персонажем* — ни даже свидетелем хоть одной сцены. Роман перепол-

* В основе этого рассуждения лежит признание разницы между *персонажем* и *образом человека*: первый участвует в развитии сюжета или хотя бы присутствует при некоторых событиях, являясь их участником или свидетелем, или, в крайнем случае, получает информацию о героях и людях из внутритекстовых источников (писем, устных сообщений других персонажей и т.п.); второй может быть создан вне событийного сюжета. Персонаж — одна из разновидностей образа человека. Как мне кажется, неразделённость этих понятий породила мнение о том, что автор — один из персонажей романа. Г.П. Макогоненко даже утверждал, что «автор-поэт ... выступал ... как самостоятельный персонаж, *третий* наряду с Онегиным и Татьяной, *герой романа*». Однако этот учёный отмечал также: «В романе возникают два мира - мир жизни героев, связанных единым

нен намеками или прямыми воспоминаниями об эпизодах биографии живого и всем известного человека — Александра Сергеевича Пушкина, но одновременно он приятель своего героя. Встречи его с Онегиным происходят где-то вне текста^{*}; зато на страницах романа мы встречаем других приятелей и знакомцев автора; в то время, когда Онегин «скучал в деревне», поэт был на юге, однако к нему попало письмо Татьяны, и он перевел его для нас с французского на русский язык; именно он, а не Онегин, хранит письмо героини. Он обладает всеведением, как автор в безличном повествовании, но основная форма повествования в романе — от первого лица. Однако источники осведомленности рассказчика не указаны: будучи приятелем Онегина, он не мог быть знаком с Ленским или Лариными — их пути в обозначенное в романе время действия не могли пересечься, т.к. автор и эти его герои разделены пространственно. Неоднократно объясняясь в симпатии или даже в любви к Татьяне, автор не был с ней знаком, а узнать о ее деревенских отношениях с Онегиным мог разве только от главного героя во время встречи с ним в Одессе — но описание этой встречи он изъясил из текста^{**}. Остается предположить, что, прошившись с героем и читателями на страницах своего романа, автор продолжил свои приятельские отношения с ним. Отчасти такое предположение возможно, если учитывать отмеченную Г.П. Макогоненко временную дистанцию между автором и героями в последних трех главах: «... жизнь двух главных героев будет

сюжетом, и мир жизни поэта-рассказчика. ... Автор-поэт и герои живут в разных временных измерениях. Онегин и Татьяна — в *прошлом*, недавнем, правда, но всё же в прошлом ... Автор-поэт раскрывался прежде всего в *настоящем*, в момент написания романа. Дистанция в процессе работы над романом всё увеличивалась» (Макогоненко Г.П. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971. С. 130-131).

^{*} Онегин и автор подружились в Петербурге весной 1820 года (см.: Лотман Ю.М. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980. С. 20-21), однако рассказ об их встречах поэт заменил характеристикой личности героя, как он её увидел, и различий в душевном складе между ним самим и его героем. Единственное описание встречи Онегина и Пушкина — в Одессе — поэт исключил из окончательного текста, не публиковал и в отрывках из «Путешествия Онегина», представленных читателям дважды при его жизни.

^{**} В романе Лермонтова историю Бэлы рассказчик, близкий к автору по ряду биографических сближений, слышит от Максима Максимыча, непосредственного участника событий, а последнюю встречу Печорина и Максима Максимыча наблюдает сам.

доведена до весны 1825 года, автор-поэт перейдет этот исторический рубеж»⁴⁶.

Все эти «неподражательные странности» авторской системы романа требуют осмысления. Прежде всего, нужно признать, что граница между художественным автором и биографическим, автором-рассказчиком и биографическим автором предельно утончена, настолько, что временами совсем исчезает. Характерно в этом смысле, что поэт настойчиво требовал от брата сопроводить текст первой главы иллюстрацией, на которой должны были быть изображены он и Онегин, стоящие рядом на фоне Петропавловской крепости. Эта иллюстрация могла бы, помимо прочего, дополнить приведенные в тексте сведения о дружеских отношениях Пушкина и его героя. «Картинка» (пушкинское слово) должна была проиллюстрировать то, чего нет в тексте:

С душою, полной сожалений,
И опершися на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит (5, 25).

Здесь упомянут другой поэт*, рядом с героем нет автора — а на эскизе «картинки» они стоят лицом к лицу, оба опираясь на перила одного из петербургских мостов.

Близость биографического автора и рассказчика порождает многообразную проницаемость границы, разделяющей художественный и реальный миры, и одновременно является следствием этой проницаемости. Автор и его герои временами соскальзывают со страниц романа в реальность, поэтому столь органичен знаменитый «открытый финал» — Онегин и Татьяна (и автор) окончательно покидают художественный мир, уходя в жизнь. Размышляя о предложении Плетнева «рассказ забытый продолжать», поэт в нескольких набросках ответа издателю своего романа повторяет главный аргумент друга: «он жив и не женат» (3, 431), «Онегин жив, и будет он // Еще не скоро схоронен. // О нем вестей ты много знаешь» (3, 430), «Покамест твой Онегин жив, // Роман не кончен — понемногу // Иди вперед; не будь ленив. // ... // Рисуи и франтов городских // И милых барышень своих, // Войну и бал, дворец и хату, // Чердак, и келью, и харем...»^{**} (3, 323). Лучше,

* См. примечание Пушкина: «Въявь богиню благосклонну / Зрит восторженный пиит, / Что проводит ночь бессонну, / Опершися на гранит» (Муравьев. Богине Невы) (5, 166).

** Это перечень тем, объединяющих роман в стихах и «южные поэмы».

чем кто-нибудь другой, Пушкин понимал, что перед Онегиным, которому нет еще и тридцати, простирается целая жизнь с ее многочисленными и разнообразными дорогами.

Романтический параллелизм реального и идеального (воображаемого) миров сменился сложными (возможно, уникальными) отношениями действительности и романного, т.е. художественного, мира*.

Кроме того, близость, временами неразделимость, биографического автора и рассказчика приближает образ автора в романе к лирическому герою, а само повествование становится лирическим. В.М. Жирмунский по этому поводу писал: «Под лирической манерой повествования я понимаю систему приемов, которые придают рассказу повышенную эмоциональную окраску, создавая впечатление заинтересованности поэта, его эмоционального участия в судьбе своих героев, интимно личного, взволнованно лирического отношения к их словам и переживаниям, нередко даже как бы эмоционального отождествления поэта с личностью и судьбой того или иного из действующих лиц. ... Морфологическим признаком такой манеры повествования являются: 1) вопросы поэта, прерывающие рассказ и обнаруживающие его лирическую заинтересованность; 2) восклицания как непосредственное выражение эмоционального волнения; 3) обращения поэта к своему герою, нередко в форме вопроса и восклицания; 4) лирические повторения, т.е. различные виды анафоры и синтаксического параллелизма, не оправданные логически (повторением события или риторическим стремлением к усилению впечатления), но подчеркивающие эмоциональную взволнованность рассказчика; наконец, 5) лирические отступления, в которых поэт говорит уже непосредственно от себя, раскрывая эмоциональное воздействие рассказа на его собственный душевный мир»⁴⁷.

Лирическое повествование, возникнув, по словам В.М. Жирмунского, «в сентиментально-романтическую эпоху», не потеряло своей актуальности и на следующих этапах литературного процесса. Жирмунский указывает на его использование в России Тур-

* Ср.: «Отношение текста реалистического произведения к миру вещей и предметов окружающей действительности строится по совершенно иному плану, чем в системе романтизма ... в «Евгении Онегине» ... текст и внетекстовый мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намёками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический отсвет, то вступая в столкновение» (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 8).

геновым, Толстым и, в частности, Гоголем, чье творчество — «особенно яркий пример» такой манеры повествования для русской литературы «романтической эпохи»⁴⁸.

Такое положение автора в его отношениях с героями — прежде всего и главным образом — определяет жанр «Евгения Онегина»: роман в стихах, т.е. лиро-эпический роман, закономерно выросший из пушкинских романтических поэм*, из его романтизма, не только синтетического, но и предреалистического.

Единство пушкинского мира Ю.И. Айхенвальд осмыслял как специфически поэтическое и мировоззренческое: Пушкин — «эхо мира, послушное и певучее эхо, которое несется из края в край, ... чтобы не дать бесследно замереть ни одному достойному звуку вселенской жизни ... он больше отзывался, чем звал. Это именно потому, что он был истинный поэт. ... Эхо души и деяний, внутренних и внешних событий, прошлого и настоящего, Пушкин в своей отзывчивости как бы теряет собственное лицо. Но божество тоже не имеет лица. Определенные черты, физиономия присущи только тому, что ограничено — их не знает мироздание как целое»⁴⁹. В то же время «это — проявление *единства жизни*, которое носил в себе Пушкин. ... Как замечает Шопенгауэр, повторяя индусскую мудрость, — эгоист всему внешнему для своей личности, всему, что не он, брезгливо говорит: *это не я*; тот же, кто страдает, во всей природе слышит тысячекратный призыв: *Tat twam asi — это ты, это тоже ты*. Из произведений Пушкина звучит нам именно последний клич... Его эстетический универсализм — в то же время и величайшая этика. К центру его духа протянулись живые нити от всего живущего»⁵⁰.

Знакомя читателей со своим новым героем, Пушкин обращался к ним: «Друзья Людмилы и Руслана!» (5, 8). В предисловии

* Сложность жанровой природы «Онегина» требует, несомненно, отдельного разговора, который может увести в сторону от темы данной работы. Укажу лишь на очень интересную монографию В.Н. Турбина «Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин»» (М., 1996), в которой большая первая глава посвящена жанровому своеобразию романа. Проблема синтеза поэмы и романа рассматривается также в книге В.Г. Одинокова «И даль свободного романа...» (Новосибирск, 1983). В частности, В.Г. Одинокоев пишет: «Личность автора в романе образовала художественный центр «поэмы». Личность героя стала центром «романа». Синтетическая природа «Евгения Онегина» предопределила развитие романа на протяжении всего XIX века. Это была движущаяся история, преломлённая в структуре индивидуального характера» (С. 110).

к первой главе романа он прямо говорил: «Несколько песен, или глав «Евгения Онегина» уже готовы. Писанные под влиянием благоприятных обстоятельств, они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей первые произведения автора «Руслана и Людмилы»»⁵¹. «Описание нравов» он называет «шуточным», а себя – «сатирическим писателем»* (5, 427). Именно в первой его поэме был найден основной тон повествования, который стал любимым и дал такую свободу (и такое богатство!) полутонов, интонаций, авторских оценок, авторского лукавства, смысловых, эмоциональных, экспрессивных оттенков – ирония. Единство свободному роману, состоящему из разнохарактерных частей, обеспечивают прежде всего четкая форма «онегинской строфы» и единый – иронический – тон. Ирония – это пластичный цемент, великолепное средство объединения миров, автора и героев, людей и природы, исторических эпох, социальных слоев. Ирония (и самоирония) позволяет Пушкину быть рядом с героями и вне их отношений; она уравнивает романский мир и действительность, свободно пересекая границу между ними. Ирония подчеркивает эпичность повествования в стихах, обуславливая свободную и объективную позицию автора – и невозможность морализаторства. Всеобъемлющая пушкинская ирония временами становится амбивалентной, соединяя в себе утверждение и отрицание, сочувствие и неприятие. Одновременно ирония – симптом и проявление трезвости сознания, свойственной не только автору, но и его герою.

Само имя главного героя обладает скрытым для современного читателя и явным для пушкинского времени ироническим подтекстом. Так, Ю.М. Лотман писал: «Начиная со второй сатиры А. Кантемира, Евгений (греч. «благородный») – имя, обозначающее отрицательный, сатирически изображенный персонаж, молодого дворянина, пользующегося привилегиями предков, но не имеющего их заслуг. <...> Детали работы П<ушкина> над первой главой позволяют говорить о его знакомстве с романом Измайлова. Полное имя измайловского героя – Евгений Негодяев – лучше всего характеризует природу той сатирической маски, с которой в литературе XVIII в. связывалось имя «Евгений». <...> Литера-

* Ю.М. Лотман назвал это предисловие *мистификацией*, отметив, что оно «проникнуто глубокой, хоть и скрытой иронией». Предисловие содержит язвительный ответ на критические статьи М. Погодина и Кюхельбекера о «Кавказском пленнике» (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 118). «Благоприятные обстоятельства» – ссылка сначала на юг, потом на север...

турная семантика имени «Евгений» была сатирической и расходилась с бытовой. Здесь «Евгений» воспринимался как в известной мере «монашеское» имя, которое давалось при пострижении в замену таких имен, как Ефимий, Евстигней и др. Ср. игру этими двумя смысловыми оттенками в письме П<ушкина> к Вяземскому 7 ноября 1825 г.: «Архиерей отец Евгений принял меня как отца Евгения». Здесь двойное противопоставление: отец (духовный) — отец (автор), Евгений — («монашеское имя» в бытовой традиции) — Евгений («сатирическое» имя в литературе)⁵². Ирония имени подчеркивается литературностью фамилии.

Назвав героя таким именем, Пушкин начинает роман иронической строфой об отношении Онегина к необходимости навесить «не в шутку занемогшего», т.е. умирающего, дядю — и вот первая загадка: не негодяй ли перед нами? Известно, что моральные качества Онегина неоднократно подвергались резкой, часто враждебной критике, тогда как автор считал своего героя человеком благородным, а Татьяна уверена, что в его сердце есть «и гордость и прямая честь» (5, 162).

Роман полон такими ироническими аллюзиями и реминисценциями, которые выделяют литературу как особо значимую составляющую действительности — специфический третий мир*, причем персонажи других авторов оживают в строфах «Онегина**».

Ирония как основной тон повествования придает ему многослойность, требует от читателя немалых усилий для постижения художественного содержания, умножая разнообразие возможных интерпретаций текста. Это, в частности, отмечал еще Белинский: «Всякому легче понять идею, прямо и положительно выговариваемую, нежели идею, которая заключает в себе смысл, противоположный тому, который выражают слова ее»⁵³.

* Хорошо сказал об этом Ю. Айхенвальд: «...ведь и чужое художественное создание уже само становится природой, чем-то первоначальным, и возвращается, входит в общую совокупность явлений, так что и оно родит свой отклик в воздухе пустом» (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 62).

** Достаточно напомнить «чету Скотининых» с «детьми всех возрастов, считая от тридцати до двух годов», или Буянова, «двоюродного брата» автора, потому что был «детищем» В.Л. Пушкина — героем его поэмы.

§ 4. Гоголь. Первая поэма. Художественное пространство. Автор и герой

Первым крупным произведением Гоголя была идиллия «Ганц Кюхельгартен». Вызвавшая сразу после выхода в свет резко отрицательную оценку, ставшая ярким примером поспешных публикаций молодыми авторами своих несовершенных произведений, она и в последующие времена не подвергалась сколько-нибудь внимательному рассмотрению. В самом деле, художественно слабая, единственная поэма Гоголя тем не менее представляет значительный интерес для понимания особенностей его интерпретации романтических тем, мотивов, идей. Родина Ганца – Германия; он не испытывает разочарование в окружающем его мире, а повествователь описывает приморскую деревню Люненсдорф как «преlestный уголок», в котором нет богатства, но жизнь проходит в достатке и идиллическом уюте:

От Висмара в двух милях та деревня,
Где ограничился лиц наших мир.
.....
.....протяжно клохчут
Индейки; хлопая, встречает день
Крикун петух, и по двору вот важно,
Меж пестрых кур, он кучи разгребаёт
Зернистые; гуляют тут же две
Ручные козы и, резвяся, щиплют
Душистую траву.....
.....
Под тенью тех деревьевечно милых
Стоял с утра дубовый стол, весь чистой
Покрытый скатертью и весь уставлен
Душистой яствой: желтый вкусный сыр,
Редис и масло в фарфоровой утке,
И пиво, и вино, и сладкий бишеф,
И сахар, и коричневые вафли;
В корзине спелые, блестящие плоды:
Прозрачный грозд, душистая малина,
И, как янтарь, желтеющие груши,
И сливы синие, и яркий персик,
В затейливом виднелось все порядке (1, 222).

В этих стихах уже просматриваются великолепные описания идиллической благоухающей жизни в украинских повестях.

Романтический герой и автор по-разному смотрят на Люненсдорф: то, чем любителю повествователь, наскутило Ганцу, и он

противопоставляет родине мир своих мечтаний. Характерно, что противопоставляются не мир порока и мир идеала, но фантазии, основанные на книжных представлениях о древнем мире, и привычная, обыденная, *не романтическая*, реальность:

О, как чудесно вы свой мир
Мечтою, греки, населили!
Как вы его обворожили!
А наш — и беден он, и сир,
И расквadraчен весь на мили (1, 219).

Ганц уносится в мечтах то в античную Грецию, то в Индию. Он вполне отвечает портрету разочарованного и тоскующего романтического героя: задумчивый, печальный, смятенный, странный, проводящий ночи за книгами. Однако в поэме Гоголя нет противопоставленности героя и общества: его все любят, никто не возражает против женитьбы Ганца на Луизе, сам он не проявляет враждебности к родному миру и не видит в нем ничего плохого. Неудовлетворенность героя объясняется стремлением к «иной», «лучшей цели», к славе:

Душой ли, славу полюбившей,
Ничтожность в мире полюбить?
Душой ли, к счастью не остывшей,
Волненья мира не испытать?
И в нем прекрасного не встретить?
Существованья не отметить? (1, 227)

В мечтах Ганца слишком явно видны мечты молодого человека из российской провинции, каким был автор в пору написания поэмы, который мечтает увидеть иные места, прославиться, завоевать другой, неведомый, но манящий мир. Родина — «угол тесный», «пустыня», «позаброшенная страна», в ней «ему казалось душно, пыльно». Он стремится «в райские места», «как пилигрим бредет к святыне». Любопытно, что Люненсдорф у Гоголя — часть большого современного мира, здесь говорят

.....про новости газет,
Про злой неурожай, про греков и про турок,
Про славного вождя Колокотрони,
Про Канинга, про парламент,
Про бедствия и мятежи в Мадрите (1, 223).

Ганц не стремится в восставшую Грецию, как Байрон, — он мечтает об античной стране, идеале прекрасного. Разочарование наступает, когда он увидел ее наяву:

Облокотясь на мрамор холодный,
 Напрасно путник алчет жадный
 В душе бывшее воскресить,
 Напрасно силится развить
 Протекших дней истлевший свиток, —
 Ничтожен труд бессильных пыток;
 Везде читает смутный взор
 И разрушенье и позор.

.....
 Ему и горестно и жаль,
 Зачем он путь сюда направил.
 Не для истлевших ли могил
 Кров безмятежный свой оставил,
 Покой свой тихий позабыл?
 Пускай бы в мыслях обитали
 Сии воздушные мечты!
 Пускай бы сердце волновали
 Зерцалом чистой красоты!
 Но и убийственно и холодно
 Разворожились вы теперь;
 Безжалостно и беспощадно
 Пред ним захлопнули вы дверь,
 Сыны существенности жалкой,
 Дверь в тихий мир мечтаний, жаркой! (1, 236-237)

Уезжая, Ганц собирался вернуться, он не покидал родину навсегда и не был отвержен ею, как Алеко.

Романтическое двоемирие воплощено здесь, так сказать, в чистом виде — реальность и мечта; при этом действительность разрушает прекрасную мечту. Два мира разделяет не пространство, а время — это оно заменило прекрасное прошлое безобразным настоящим. Именно в Греции Ганц испытал настоящее разочарование, утратил свои мечты.

Германия же, с ее прелестью и живой красотой, исцелила больную душу героя: на свадебном пиру

.....в упоенье, в неге чувств
 Заране юноша трепещет —
 И светлый взор весельем блещет;
 И непритворно, без искусств,
 Оковы сбросив принужденья,
 Вкушает сердце наслажденья.
 И вас, коварные мечты,
 Боготворить уж он не станет, —
 Земной поклонник красоты (1, 245-246).

Давно замечено влияние пушкинских «южных поэм» на идиллию Гоголя. В частности, речи разочаровавшегося Ганца созвучны характеристике городской цивилизации, которую Алеко дает в разговоре с Земфирой и ее отцом. Но горькие упреки Ганца обращены к *чужой* стране, не сохранившей былое величие и красоту. Его попытка приблизиться к своему идеалу оказалась ошибкой. Возвращение домой принесло выздоровление его душе и примирение с миром. Таким образом, мечта и ее крушение остались в другой стране, а счастье дала ему родина.

Автор близок своему герою не только благодаря родству душ и биографическому сходству (утаенному им от читателей – поэма была опубликована под псевдонимом, и он тщательно скрывал свое авторство), но и потому, что объявил *Германию* своей землей обетованной. В эпилоге возникает новый вариант двоемирия, подобный первому, однако связанный уже с образом автора, а не героя. Принцип хронологической системы тот же: Германия для автора – страна красоты, но не античности, а гетевских «песнопений», европейской культуры. Ганц обрел счастье в Германии, которая была миром мечты для автора.

Насколько мне известно, еще никто не обратил внимания, что эпилог поэмы Гоголя – почти парафраз посвящения пушкинской «Полтавы», которая была опубликована в конце марта 1829 года, а цензурное разрешение для «Ганца Кюхельгартена» было датировано 7 мая того же года.

«Полтава»:

Тебе – но *голос* музы темной
Коснется ль уха *твоего*?
Поймешь ли ты *душою скромной*
Стремленье сердца моего?
Иль посвящение поэта,
Как некогда его любовь,

«Ганц Кюхельгартен»:

В уединении, в *пустыне*,
В никем не знаемой *глуши*,
В *моей* неведомой *святыне*,
Так создаются отныне
Мечтанья *тихие души*.
Дойдет ли звук подобно шуму,
Взволнует ли кого-нибудь,

* Конечно, эта скрытность вначале была вызвана неуверенностью в успехе. П.А. Кулиш свидетельствовал: «Гоголь притаился за своим псевдонимом и ждал, что будут говорить о его поэме. Ожидания его не оправдались. Знакомые молчали или отзывались о «Ганце» равнодушно...» Гоголь разослал (инкогнито) несколько экземпляров своей книги знаменитым литераторам, в том числе П.А. Плетнёву и М.П. Погодину. См.: Вересаев В.В. Соч.: В 4-х т. М., 1990. Т. 3. С.418-421). После сокрушительной критики в «Московском телеграфе» и «Северной пчеле» он скрывал своё авторство уже вследствие неудачи, которую пережил очень болезненно.

*Перед тобою без ответа
Пройдет, не признанное вновь?*

Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало, милые тебе -
И думай, что во дни разлуки,
В моей изменчивой судьбе,
Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей
Одно сокровище, *святыня,*
Одна любовь души моей (4, 180).

*Живую юноши ли думу
Иль девы пламенную грудь?*
Веду с невольным умилением
Я песню тихую мою
И с неразгаданным волнением
Свою Германию пою.
Страна высоких помышлений!
Воздушных призраков страна!
О, как *тобой душа полна!*
Тебя обняв, как некий Гений,
Великий Гете бережет,
И чудным строем песнопений
Свекает облако забот (1, 246).

В пушкинском посвящении тоже противопоставлены прошлое и настоящее, *здесь* и *там*, но они соединены реальными «изменчивыми» судьбами автора и адресата лирического послания «во глубину сибирских руд»*. В этом кажущемся двоимирии нет места мечте, а идеал — звучащие в нем благородство, верность, нежность и печаль.

В эпиллоге поэмы Гоголя восемнадцатилетний русский юноша делится с читателем своими мечтами, которые из уединенной пустыни, «никем не знаемой глуши» уносят его в Германию, «страну высоких помышлений» и «воздушных призраков». Подобно своему герою, Гоголь после неудачи со своей поэмой бежит в Германию, романтическую страну, созданную его воображением. Письмо матери Гоголя из Любека вполне мог бы написать его Ганц: «Нет, я не могу расстаться с вами, великодушный друг, ангел-хранитель мой! Как! За эти бесчисленные благодеяния, за эту ничем неоплатимую любовь я должен причинять вам новые огорчения! <...> О, это ужасно! Это раздирает мое сердце. Часто я думаю о себе: зачем бог, создав сердце, может, единственное, по крайней мере редкое в мире, чистую, пламенеющую жаркою любовью ко всему высокому и прекрасному душу, зачем он дал всему этому такую грубую оболочку? Зачем он одел все это в такую страшную смесь противоречий упрямства, дерзкой самонадеянности и самого униженного смирения?»⁵⁴ Изобилие формальных романтических примет в поэме бросается в глаза: тут и вещий сон, и ночные видения рыцарей, фей, сирен, призраков и мертве-

* Однозначные сведения о том, кто этот адресат, пушкиноведению не известны, но сложилось устойчивое мнение — по всей видимости, справедливое, — что эти строки обращены к М.Н. Раевской-Волконской.

цов, и откровенно знаковые пейзажи, и т.д. Но романтические мотивы в «Ганце Кюхельгартене» сильно редуцированы, история героя скорее напоминает историю блудного сына, нежели судьбы героев «южных поэм». Если пушкинские поэмы байронического типа тяготеют к лирической повести в стихах, предшествуя лиро-эпическому роману в стихах, то поэма Гоголя воскрешает черты буколик Феокрита, приближаясь к сентименталистским пасторальным идиллиям С. Геснера и Ф. Миллера. Любопытно, что герой поэмы Гоголя, разочаровавшись в своих мечтах, возвращается в идиллический мир родины с его простыми повседневными ценностями. Мотив разочарования, неотделимый от «лишнего человека», сменился признанием спасительности простых и вечных истин любви к ближнему, драгоценности домашнего очага и принятием образа жизни предков.

Идиллические мотивы, реминисценции, аллюзии, как известно, проходят через все творчество этого писателя.

Все признаки лирического повествования можно обнаружить — более или менее явно — в тексте Гоголя, но на первый план выходит его склонность к статическим описаниям: «идиллия в картинах» представляет собой в самом деле череду картин, не связанных сюжетным действием, и читатель как бы переносится из одной в другую, едва успевая следить за перемещениями героя. Организация художественного пространства напоминает живописные полотна, выстроенные в ряд перед нашими глазами для удобства рассматривания. Уже здесь проявилось столь характерное для Гоголя желание заметить максимальное количество подробностей, ввести в текст разнообразные по масштабу и значению художественные детали.

Этот композиционный прием достаточно распространен в творчестве писателя, а структура «Мертвых душ» представляет собой обширную галерею пейзажей, натюрмортов, бытовых сценок, портретов, карикатур, шаржей, обдуманно расположенных на стенах просторных и тесных, нарядных и бедных зал, образующих целый лабиринт, в котором немудрено и заблудиться.

Родство «южных поэм» и «Евгения Онегина» давно доказано, родство между «Ганцем Кюхельгартеном» и «Мертвыми думами» едва заметно, но тем не менее интересно и важно.

Давно уже сказано, что в «творчестве Гоголя мы наблюдаем две крупные струи, резко отличающиеся одна от другой, — приподнятый лиризм и безудержный, вцепчивый смех. <...> По большей части они идут отдельно, не сливаясь, а только пересекая друг друга...»⁵⁵ Первая поэма Гоголя — первое чистое воплощение его

лиризма. В ней мы можем наблюдать также процесс формирования собственно гоголевского типа лирических отступлений, которые являются неотъемлемой частью «Мертвых душ».

В «Ганце Кюхельгартене» всего три лирических отступления. Первые два содержат характеристики духовных исканий героя и опасности, таящиеся на том пути, который он избрал. Личность автора в них никак не проявляется — это общие этико-философские рассуждения. Лишь в третьем зазвучала личная нота, но только как описание эмоционального состояния, характерного для человека вообще:

.....О, кто поймет
 Всю эту радость чудной встречи!
 И взоров пламенные речи!
 И этот чувств счастливый гнет!
 О, кто так пламенно опишет
 Сию душевную волну,
 Когда она грудь рвет и пышет,
 Терзает сердца глубину,
 А сам дрожишь, в веселье млеешь,
 Ни дум, ни слов найти не смеешь;
 В восторге, в куче сладких мук
 Сольешься в стройный, светлый звук! (1, 244)

В лирические отступления Гоголь не включает, в отличие от Пушкина, никаких автобиографических подробностей, никаких намеков на события своей судьбы, пережитые душевные радости или невзгоды. Эта авторская замкнутость, скрытность характерна и для последней его поэмы. Лирические отступления Гоголя по большей части комментарии с большей или меньшей мерой обобщения, часто философского.

Есть одна загадка, касающаяся сходства предисловий к ранней поэме Гоголя и «Отрывкам из путешествия Онегина» Пушкина.

«Ганц Кюхельгартен»

Предлагаемое сочинение никогда бы не увидело света, если бы *обстоятельства, важные для одного только автора*, не побудили его к тому. *Не принимаясь судить ни о достоинстве, ни о недостатках его и предоставляя это просвещенной публике*, скажем только то, что *многие из картин сей идиллии, к сожа-*

«Отрывки из путешествия Онегина»

Пропущенные строфы подавали неоднократно повод к порицанию и насмешкам (впрочем, весьма справедливым и остроумным). Автор чистосердечно признается, что он *выпустил из своего романа целую главу*, в коей описано было путешествие Онегина по России. <...> П.А. Катенин <...> заметил нам, что

лению, не уцелели; они, вероятно, связывали более ныне разрозненные отрывки и дорисовывали изображение главного характера. По крайней мере, мы гордимся тем, что по возможности споспешествовали свету ознакомиться с созданием юного таланта (1, 211).

сие исключение, может быть и выгодное для читателей, *вредит, однако ж, плану целого сочинения; ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным.* <...> Автор сам чувствовал справедливость одного, но решился вычистить эту главу *по причинам, важным для него, а не для публики.* Некоторые отрывки были напечатаны; мы здесь их помещаем, присовокупив к ним еще несколько строк... (5, 171)

Кажется очевидным, что перед нами опять парафраз. Но поэма Гоголя опубликована летом 1829 г., а «Путешествие Онегина» создавалось (кроме «одесских» строк, написанных в 1825 году) в период со 2 октября 1829 г. до 18 сентября 1830 г., а опубликовано полностью вместе с предисловием в первом издании романа в марте 1833 г. Знакомство Гоголя с Пушкиным произошло не ранее конца февраля 1831 г. Объяснить близость приведенных текстов на основании имеющихся исторических сведений невозможно, и столь же невозможно предположить, что пушкинский текст — парафраз гоголевского.

§ 5. Гоголь. «Мертвые души».

Художественное пространство и авторская система

Создавая свое главное произведение, Гоголь, безусловно, учил опыт Пушкина⁵⁶. Между «Евгением Онегиным» и «Мертвыми душами» много общего: синтез жанровых признаков романа и поэмы; лирическое повествование и лирические отступления; рассказ о воспитании Онегина и детстве Чичикова; история жизни обоих героев, завязка романа — отъезд Онегина в деревню вследствие болезни дяди, завязка поэмы — появление Чичикова в губернии, за которой следует его поездка по деревням помещиков ради скупки мертвых душ; хронотопы столиц и деревни у Пушкина — города (столицы губернии) и деревни у Гоголя; путешествие Онегина и странствия Чичикова*; энциклопедичность; образ Рос-

* Первоначально Пушкин хотел назвать главу о путешествии своего героя «Странствия».

сии как один из главных; изображение поместного дворянства; внешнее деление на главы без обозначения их содержания, весьма разнообразного; любовь как причина драматической развязки.

Двойственность, контрастность структуры «Мертвых душ» ясно ощутима и отмечалась неоднократно. Ю.В. Манн подробно исследовал контрастные «полюса», по его определению, в поэме Гоголя: «рациональное и алогичное (гротескное)», «эпос и лирика», «сатира, комизм и трагедийность», «контраст живого и мертвого и омертвление живого», две тенденции — «произведение как готовое, самостоятельное и как становящееся, создаваемое автором»⁵⁷.

В другой работе⁵⁸ Ю.В. Манн указал на отличительное качество художественного пространства в произведениях Гоголя — *редукцию* романтического *двоемирия*. Миры, сохраняя свою отдельность, утратили параллелизм; иной мир здесь, внутри нашего. Однако, кроме зафиксированного Ю.В. Манном травестирования коллизии мечты и действительности, в «Мертвых душах» мы встречаем и нечто принципиально новое. Наряду с изображаемым миром с его гротескной двойственностью существует, хоть и неявно, подразумеваемый мир, видимый и внятный только автору*. И это второе двоемирие отражает концепцию искусства Гоголя, согласно которой художник должен сочетать в своем творчестве особую, жреческую связь с Богом в самом акте созидания, творения, делания.

Существование «высшего» мира обозначено в авторских намеках и таинственных предсказаниях. Рядом с ироническими рассуждениями о близости Коробочки к ее богатым и знатным сестрам вдруг читаем: «Но зачем же среди недумаяющих, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется чудная струя: еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...» (5, 57) Описание разгульного и блестящего бала завершается смутной

* Е.А. Смирнова предлагает иное решение проблемы двоемирия в поэме Гоголя при сопоставлении её с романом Пушкина: «А если мы посмотрим на гоголевскую поэму как на сниженный и окарикатуренный вариант «Евгения Онегина», то не окажутся ли угадываемые за этой карикатурой черты пушкинских персонажей тем самым идеалом, карикатурой которого стали гоголевские «уроды»? Ведь Гоголь видел в героях «Онегина» перевоплощение личности самого поэта, а эту личность он считал тем идеалом, которого русский человек в процессе своего развития сможет достичь лишь через двести лет» (Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мёртвые души». С. 123).

угрозой: «Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями, и никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении, когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины дерев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни» (5, 115). Лирические размышления об участии писателя, изобразившего «всю страшную ... тину мелочей», заканчиваются пророчеством: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими героями, озирая всю громадно несущуюся жизнь, озирая ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые -ему слезы! И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подыметя из облеченной в святой ужас и в блистанье главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...» (5, 128) Или вот знаменитые слова из другого лирического отступления: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? <...> Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? <...> И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (5, 211) И снова обещание и пророчество: «... может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе не бранные струны...» (5, 213) И, наконец, чудесный и непостижимый полет птицы-тройки, самой России, завершающий первый том.

Если в романе Пушкина художественный мир отделен от действительности проницаемой границей, то в поэме Гоголя художественный мир тяготеет и рвется к высшему миру, миру единого Логоса.

Россия, изображенная Гоголем, так узнаваема, что возникает иллюзия, по терминологии Ю.В. Манна, «суверенности предмета изображения» – герои словно погружены в реальный мир, существуют отдельно от произведения и ведут за собой автора. Однако это искусная и прелестная игра, густо замешенная на иронии.

Гоголь считал иронию важной чертой русской ментальности: «У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. <...> Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось вместе с умением

пред чем-нибудь истинно возблагодарить — свойство над чем-нибудь истинно посмеяться. Все наши поэты заключали в себе это свойство» (6, 358).

В отличие от Пушкина, Гоголь не ввел в поэму живых современников или упоминания о них, а отмеченное Ю.В. Манном указание на якобы действительно случившуюся историю с испанскими баранами, скорее всего, не соответствует действительности, это нарочитая мнимость. Образ автора не обладает конкретностью, зримыми чертами характера; повествователь если и говорит о себе, то почти всегда* как о писателе, философе, пророке — не человек, а социальная роль особой значимости выдвигается на первый план. Художественный мир поэмы не имеет явных связей с реальностью, она не ощущается, не дышит рядом. Мир «Мертвых душ» отгорожен непреодолимой, хоть и прозрачной, стеной от мира, где обитают автор, читатели и критики поэмы. Это зеркало, в котором иронически искажается и тем вернее отражается реальность.

Дистанция между персонажами и автором в «Евгении Онегине» основана на том, что он находится рядом, но самостоятельно, отдельно от героя. Автор существует и на страницах романа, и в реальности, связывая эти миры собою. У Гоголя автор, сохранив форму повествования от первого лица и всеведение, окончательно отделился от своих героев, обитая, в отличие от них, в мире живых и глядя на изображаемое подчеркнуто со стороны.

*Только дважды Гоголь прямо говорит о своих личных переживаниях — и оба раза они связаны с путешествием, странствованиями. Шестая глава начинается воспоминаниями о детстве и юности: «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: <...> любопытного много открывал в нём детский любопытный взгляд. <...> Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на её пошлую наружность; моему охлаждённому взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!» (5, 106). И в последней главе первого тома есть обращение к дороге, в котором сквозит личное чувство и личная биография: «Боже! Как ты хороша подчас, далёкая, далёкая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грёз, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!..» (5, 212).

Отказавшись от показа «добродетельного человека», избрав в героине «подлеца» и «приобретателя», Гоголь не мог объявить себя его «приятелем» или хотя бы «добрым знакомым», а значит, не мог поселиться рядом с ним. Именно здесь и тогда в нашей литературе произошел окончательный *пространственный* отрыв автора от его героя.

В древнерусской литературе автор не обозначал своего присутствия; в эпоху классицизма скрывал свою неповторимость, индивидуальность, особенность; в романтических произведениях воплощал свою личность в герое. Пушкин в Онегине создал образ равного себе *другого* человека и занял место рядом с ним. Гоголь, сохранив личную позицию, собственные оценки и комментарии, предстал в качестве явно выраженного автора-сочинителя, «историка» им самим «предлагаемых событий» (5, 35). Его земное существование не является предметом изображения, он живет в совершенно другом мире, нежели его персонажи.

Но сам Гоголь предлагал другое понимание взаимоотношений автора и героев. В третьем письме по поводу «Мертвых душ» («Выбранные места из переписки с друзьями») он писал: «...отчего герои моих последних произведений, и в особенности «Мертвых душ», будучи далеки от того, чтобы быть портретами действительных людей, будучи сами по себе свойства совсем не привлекательного, неизвестно почему близки душе, точно как бы в сочинении их участвовало какое-нибудь обстоятельство душевное? ... герои мои потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения – история моей собственной души. <...> Никто из читателей моих не знал того, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мной.

Во мне не было какого-нибудь слишком сильного порока, который бы высунулся видней всех моих прочих пороков, все равно как не было также никакой картинной добродетели, которая могла придать мне какую-нибудь картинную наружность; но зато, вместо того, во мне заключилось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке. <...> По мере того, как они стали открываться, чудным высшим внушением усиливалось во мне желание избавляться от них; необыкновенным душевным событием я был наведен на то, чтобы передавать их моим героям. <...> С этих пор я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью. <...> Я увидел, что многие из гадостей не стоят злобы; лучше показать всю ничтожность их, которая должна быть навеки их уделом» (6, 257-260).

Трансформация романтического принципа изображения человека привела к тому, что близость, почти тождество, биографического автора и его героев стало одновременно способом тайного публичного покаяния писателя, должного послужить внутреннему его очищению, и воспитательного воздействия на душу читателя. Отсутствие личности автора в лирических отступлениях замещается его скрытым присутствием в образах героев.

Такое положение автора как нельзя лучше соответствовало художественной задаче Гоголя: показать людям их самих так, чтобы они ужаснулись и поняли необходимость перемен в себе ради сохранения живых душ, необходимость постижения божественного замысла и следования ему. Вследствие этого автор оказался *над* героями (и над своими пороками, воплощенными в них), став не только повествователем, но и судьей, выносящим приговор самой действительности, соединив служение пророка, указующего путь человеку (и человечеству), с функцией творца, художника.

Ирония занимает в поэме не менее значительное место, чем в пушкинском романе, но она обладает другой тональностью и преследует другие цели.

Всепроникающая ирония Пушкина распространяется не только на персонажей, но и на автора, уравнивая его с героями. Она придает свободу, естественность и непринужденность повествованию, помогает избежать патетики, смягчает драматизм, легко совмещается с лиризмом. Она многолика: мягкая насмешка часто незаметно переходит в гротеск.

У Гоголя ирония при всей изощренности и богатстве оттенков всегда тяготеет к гротеску и направлена только на изображаемое. Она не распространяется на автора — творца и пророка, но, как и у Пушкина, окрашивает тон повествования. Отсутствие самоиронии определяет тональность и стилистику лирических отступлений — экспрессия в них не выражает личность, субъект речи — философ и учитель жизни, но его трудно назвать *лирическим героем* в полном смысле слова. Он словно некий мираж, фантом, сохраняющий внешние формы, но бесплотный и неосязаемый.

Автор распределил свои пороки среди героев, однако об этом знает только он сам, а перед читателем предстал в роли мыслителя-«душеведа» (гоголевское словцо), которому открыты высшие истины.

Если учесть, что все намеки на реальность событий и персонажей поэмы более или менее явная ироническая игра, а личность автора скрыта за маской писателя, философа и пророка, то обнаруживается призрачность, миражность самой действительности,

тогда как художественный мир заселен замечательно полнокровными персонажами с *мертвыми душами*, требующими воскрешения.

В «Мертвых душах» художественный мир тяготеет не к реальности, как в «Евгении Онегине», а к некоему высшему, таинственному и непостижимому миру*. Пушкинский роман многообразно и тесно связан с жизнью; поэма Гоголя, негодуя на действительность, пытается обратить наши взоры ввысь, туда, куда устремлен взгляд автора.

В.В. Розанов писал об оторванности Гоголя от жизни: «Есть, сверх отмеченной главной в нем черты, *сужения и принижения* человека, другая, которою он стал так непонятен, таинствен для всех и которою влечет к себе наше сердце, зовет к себе будущее, - как первую чертою очаровывает наш ум, отталкивает прошлое. Эта черта ... есть его бесконечный *лиризм*, оторванный, как и прочее, от связи с действительностью. К чему он относится? Только к этой иронии, с нею связан, без нее не появлялся. Лиризм Гоголя всегда есть только жалость, скорбь, «незримые слезы сквозь видимый смех», как-то мешающиеся с этим смехом: но, замечательно, не предшествуя ему, но всегда за ним *следуя*. Это — великая жалость к человеку, так изображенному, скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе (вспомним попытки создать 2-й т. «Мертвых душ») и, нарисовав так, хоть ею и любит, но ее презирает, ненавидит»⁵⁹.

Однако картина, нарисованная Гоголем, потому и изумительна, что показывает существенные и узнаваемые жизненные явления, черты, процессы. Как известно, искусство всегда искажает реальность, тем вернее ее изображая. Специфика созданного писателем полотна обусловлена приемами и направлением этого искажения, а также миропониманием художника. В «Мертвых душах» Гоголь хотел показать, во-первых, насколько способ существования человека не соответствует его логосу, и, во-вторых, открыть ему путь к первообразу, побудить к преодолению двойственностей, разделяющих мир и отделяющих его от бога. На этом

* Любопытно в этой связи высказывание В.В. Розанова: «Разнообразный, всесторонний Пушкин составляет антитезу к Гоголю, который движется только в двух направлениях: напряжённой и беспредметной лирики, уходящей ввысь, и иронии, обращённой ко всему, что лежит внизу» (Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 226).

пути жизнью своей, подобной ангельской, человек должен был сделать единым чувственным миром небо и землю. Способ своего земного существования следовало согласовать с божественным замыслом, своим логосом. А для этого прежде всего необходимо рассмотреть действительность с должным знанием — и это одна из главных задач художника.

Три составляющие концепции искусства Гоголя — боговдохновенность, пророческое служение и художественное мастерство — определили тематику и две основные тенденции лирических отступлений в поэме, отмеченные Ю.В. Манном: суверенность предмета изображения и акт творения, написания, делания. Индивидуально-человеческому в них почти не нашлось места.

Романтическая тема одиночества звучит философски обобщенно, оно объясняется особой миссией писателя того типа, к которому причислил себя Гоголь. Личные ноты едва слышно звучат в концептуально важном лирическом отступлении о судьбах двух художников, открывающем седьмую главу. Начинается оно со сравнения счастливого семьянина и бесприютного холостяка — нельзя не вспомнить, что Гоголь был представлен Пушкину в конце мая 1831 г., когда поэт приехал из Москвы в Петербург с молодой женой. Гоголь бывал в доме Пушкина в те годы, когда он жил в кругу семьи, когда появлялись один за другим его сыновья и дочери. По-видимому, картинка семейного счастья, нарисованная автором «Мертвых душ», изображает дом Пушкина: «Счастлив путник, который после длинной, скучной дороги с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками, и предстанут пред ним знакомые комнаты, радостный крик выбежавших навстречу людей, шум и беготня детей и успокоительные тихие речи, прерываемые пылающими лобзаниями, властными истребить все печальное из памяти. Счастлив семьянин, у кого есть такой угол, но горе холостяку!» (5, 126) Счастливый семьянин Пушкин и вечный странник и приживальщик Гоголь... Продолжая сравнение, Гоголь пишет о том, что писатель пушкинского типа «чудно польстил» людям, «сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека», и прекрасен удел его: «он среди их, как в родной семье» (5, 127). Но «другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину хо-

лодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ; <...> ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев*, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта; <...> без разделенья, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги» (5, 127-128).

Два типа писателя, два взгляда на мир, два типа отношений с человечеством, два способа воздействия на него – в интерпретации и оценке Гоголя. Для себя он избрал суровый удел обличителя и пророка, говорящего неприятную правду ради того, чтобы, приведенные в «священный трепет» при помощи «высокого восторженного смеха» читатели поняли необходимость спасения своих душ от гибели. Характерно, что собственный смех Гоголь определяет как отличный от скоморошьего («кривлянья балаганного скомороха») – значит, это смех юродивого, русской разновидности пророка. И в самом деле, юродивый «ругается миру», обличает его пороки с позиций божественного учения, божественных истин**. Другое дело, насколько точна авторская оценка, насколько она совпадает с читательским восприятием. Карнавальность пленительного гоголевского смеха всеми ощущается, даже если не осознается на уровне теории Бахтина.

В этом лирическом отступлении писатель ясно сказал, какую именно сторону действительности он открывает для глаз читателей: «презренную жизнь», «жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками», «движенья незамеченных насекомых». Однако здесь же он пообещал, что читатели услышат, хоть и не скоро, «величавый гром других речей...» В черновых набросках к первому тому читаем: «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть

* Исповедь должна быть тайной, перед Богом, не перед толпой!

** См. об этом подробнее в кн.: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. Гл. «Царь и юродивый». С. 92-109.

поражает нетрогающийся мир. — Еще сильнее должна почувствоваться читателю мертвая бесчувственность жизни. Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление?» (5, 490) Мир должен «тронуться» — и он, Гоголь, должен его на это подвигнуть силой «высокого смеха» и при помощи «величавого грома» своих речей.

§ 6. «Лишний человек» в романе Пушкина и поэме Гоголя

В романах о «лишних людях» существенное место занимает тема обличения действительности, которая сближает роман в стихах и поэму в прозе. Однако главным героем Гоголя не стал человек, понимающий порочность современной ему реальности и стремящийся к другой жизни. Он выдвинул на первый план погрязшего в тине мелочей «подлеца» и приобретателя, предложив вместо социальных реформ, к которым тяготеет онегинский тип человека, свой способ лечения человечества через приближение к божественному логосу. Но во втором томе «Мертвых душ» Гоголь тоже обратился к образу «лишнего человека».

История жизни Андрея Ивановича Тентетникова включает ряд прямых аналогий, аллюзий и ассоциаций с биографией Евгения Онегина. В момент встречи с обоими героями они уже потеряли родителей и получили во владение наследные поместья — один (будучи «наследником всех своих родных») дядино, другой — родительское. У обоих были дяди — Онегин своего похоронил, дядя Тентетникова жив и участвует в жизни племянника. Оба взрослые, много пережившие люди: Онегину — 24–25 лет, Тентетникову — 33 (во второй редакции 32) года. Оба не женаты, но испытали любовь. Оба не служат. Оба из Петербурга переехали в деревню — хоть и по разным причинам. Оба занимаются преобразованиями в своих имениях. И тот, и другой не поддерживают отношений с соседями. И Пушкин, и Гоголь считают необходимым рассказать о воспитании и образовании своих героев.

Онегин вырос в доме отца:

Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец (5, 9).

Его воспитывали «сперва Madame», «потом Monsieur»; «Monsieur l' Abbé ... учил его всему шутя». Весьма распространено представ-

ление о плохом, бессистемном и поверхностном образовании пушкинского героя. Именно так его оценили оба комментатора романа, ссылаясь при этом на воспоминания пушкинского приятеля Ф.Ф. Вигеля. Н.Л. Бродский привел высказывание мемуариста о воспитании князей Голицыных: «Развитие их умственных способностей оставлено было на произвол судьбы; никаких наставлений они не получали, никаких правил об обязанностях человека им преподаваемо не было. Гувернер ими очень мало занимался и только изредка, как Онегина, *слегка бранил...*»⁶⁰ Ю.М. Лотман, опираясь на свидетельство Вигеля, нарисовал портрет французского учителя из аристократов-эмигрантов, который «развил» в своем ученике «противоестественные наклонности»⁶¹. Как известно, и сам Пушкин в статье «О народном воспитании» весьма критически охарактеризовал домашнее образование.

Однако Н.Л. Бродский справедливо заметил: «В шутливой форме обличение тогдашней системы домашнего образования и воспитания было выражено в словах:

Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь.

Но эта ставшая классической формула не должна рассматриваться без учета изменений и индивидуальных различий в общественной среде, порождавшей Онегина. Из того круга, в который метил Пушкин своим обличением, вышел и сам обличитель, гениальный умница, не только в просвещении шедший с веком наравне, но во многом и опередивший его <...>; из того же круга вышли такие деятели дворянской культуры, как Никита Муравьев, П.Я. Чаадаев, Николай Тургенев, М.С. Лунин, П.А. Вяземский и др.»⁶²

Н.Л. Бродский считал, что Онегин, как и другие его современники, преодолел недостатки домашнего воспитания в процессе самообразования, читая и размышляя.

Необходимо все же защитить образование, полученное Онегиным дома. Прежде всего, следует учесть пушкинскую иронию и всмотреться попристальнее в авторскую характеристику познавший его героя. Итак:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно...
.....
Латынь из моды вышла ныне:

Так, если правду вам сказать,
 Он знал довольно по-латыне,
 Чтоб эпитафии разбирать,
 Потолковать об Ювенале,
 В конце письма поставить vale,
 Да помнил, хоть не без греха,
 Из Энеиды два стиха.
 Он рыться не имел охоты
 В хронологической пыли
 Бытописания земли;
 Но дней минувших анекдоты
 От Ромула до наших дней
 Хранил он в памяти своей.

Высокой страсти не имея
 Для звуков жизни не щадить,
 Не мог он ямба от хорея,
 Как мы ни бились, отличить.
 Бранил Гомера, Феокрита;
 Зато читал Адама Смита,
 И был глубокий эконоом,
 То есть умел судить о том,
 Как государство богатеет,
 И чем живет, и почему
 Не нужно золота ему,
 Когда *простой продукт* имеет...

.....
 Всего, что знал еще Евгений,
 Пересказать мне недосуг... (5, 9-11)

Пушкин свидетельствует, что Онегин получил хорошее и по современным меркам гуманитарное образование.

Он обучен хорошим манерам, умеет вести себя в кругу русской аристократии.

Он владел иностранными языками — в совершенстве современным (французским) и совсем не плохо древним — латынью: читал в подлиннике стихи древнеримского поэта-сатирика Ювенала, поэму Вергилия «Энеида», мог прочесть и перевести латинские цитаты из произведений разных авторов. Он читал также и произведения греческих поэтов Гомера и Феокрита — неизвестно, подлинники или французские переводы.

В черновиках говорится о знании им не только античной, но и современной художественной и научной литературы:

... мог Евгений в самом деле
 Вести приятный разговор,

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

А иногда ученый спор
О господине Мармонтеле,
О карбонарах, о Парни,
Об генерале Жомини.

.....
Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де Сталь (5, 488).

Память Онегина хранила множество исторических анекдотов* от античности до наших дней — это была история в лицах. Он хорошо знал политическую экономию своего времени, интересовался современными общественными событиями. Он умел учиться самостоятельно, привык искать в книгах ответы на вопросы, не просто волновавшие, но мучившие его, и критически воспринимать чужие идеи:

Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, а все без толку:
Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет;
На всех различные вериги;
И устарела старина,
И старым бредит новизна (5, 23).

Пушкин отмечает в Онегине способность мечтать, оригинальность — «неподражательную странность» — и «резкий, охлажденный ум». Дважды поэт подчеркивает красноречивость и остроумие Онегина:

Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм (5, 10).

.....
Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык

* Исторический анекдот в пушкинскую эпоху — «краткая «прозаическая повесть» о малоизвестном историческом явлении, сообщающем какую-либо характерную, своеобразную черту исторического деятеля. Исторические труды в Европе и у нас нередко представляли собой собрания анекдотов» (Н.Л. Бродский. «Евгений Онегин». С. 59). Сам поэт собирал такие истории, записывал их.

К его язвительному спору,
И к шутке с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм (5, 24).

Не случайна и светская оценка юноши при его первом появлении в обществе:

Онегин был, по мнению многих
(Судей решительных, но строгих),
Ученый малый, но педант... (5, 10)

Н.Л. Бродский приводит отрывок из очерка В.Ф. Одоевского «Дни досад», где герой характеризуется следующим образом: «Он, право, добрый малый, но неуменье жить в свете, упорство во мнениях, педантизм — погубили его ... Он говорит, что большой свет <...> мешает его любимой привычке — открывать все, что у него есть на сердце, словом, — педантизм. <...> Горе тому молодому человеку, которого взрослые негодяи не называли педантом; лишь тот, кто юношею был педантом, будет честным человеком в своей будущей жизни (NB. — Подьячие называют педантом, кто не берет взятку). Отсутствие педантизма в юноше показывает отсутствие характера, порочную холодность души, которая с ранних лет заражена расчетом и убийственным эгоизмом»⁶³. Подробно исследовав историю употребления этого слова в России конца XVIII — начала XIX века, Н.Л. Бродский пришел к выводу, что «прозвище педанта в 20-х годах несло с собой не только этическую, но и политическую примесь чего-то непокорного, враждебного господствовавшему кругу в дворянском обществе»⁶⁴.

Изучал ли Онегин естественные и точные науки? Об этом Пушкин не говорит, ибо ему было важно подчеркнуть общие для них обоим — и для Ленского, и для Татьяны — интересы и представления.

Альтернативой домашнему образованию были частные пансионы и государственные училища, университеты, лицеи.

Ленский, друг Онегина, окончил Геттингенский университет, который «был одним из наиболее либеральных университетов не только Германии, но и Европы»⁶⁵. Точное указание, в каком именно университете обучался Ленский, для Пушкина было принципиально важно, ибо именно там сложились его жизненные идеалы и предпочтения:

С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:

Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя

Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч (5, 33).

Андрей Иванович Тентетников учился в некоем учебном заведении, которое Гоголь первоначально назвал *училищем*, сняв затем конкретное обозначение его статуса. В описании этого учебного заведения есть подробности, заставляющие вспомнить о Царско-сельском лицее. Тентетников начал учебу в 12 лет – как Пушкин; время обучения делилось на два курса: младший и старший; выпускники должны были быть готовы занять самые высокие должности на государственной службе; во время обучения Андрея Ивановича умер первый, любимый, *директор* (во второй редакции – начальник), требовавший от воспитанников прежде всего ума, и на смену ему пришел другой – «человек добрый и старательный» (5, 245), который «стал требовать от детей того, чего можно требовать только от взрослых», «объявил с первого дня, что для него ум и успехи ничего не значат, что он будет смотреть только на хорошее поведение» (5, 373–374). Как известно, Царскосельский лицей создавался для воспитания государственных деятелей нового типа; первый выпуск пережил смену начальников: после смерти первого *директора*, В.Ф. Малиновского, на его место пришел А.Е. Энгельгардт – добрый и старательный, но сразу занявший позицию строгого блюстителя нравственности, пуританин, ценивший превыше всего добронравие. Как известно, Пушкин, уважавший и любивший Малиновского, всю жизнь весьма холодно относился к Энгельгардту. Новый директор пришел в Лицей перед тем, как поэт и его однокашники должны были перейти на старший курс – Тентетников только что был переведен «в ... курс избранных», когда «все переменялось в училище» (5, 373) с приходом нового наставника.

Однако это внешнее сходство лишь подчеркивает несовершенство даже элитарного учебного заведения, каким был в ту эпоху Царскосельский лицей. Образ Александра Петровича создавался как утопический образец идеального учителя, воплощение гоголевских представлений о правильном воспитании. «Идол юношей, диво воспитателей, несравненный Александр Петрович одарен был чутьем слышать природу человека. Как знал он свойства русского человека! Как знал он детей! Как умел двигать!» (5, 371) Мальчики любили его беззаветно, страстно, как не любили никогда своих родителей. Разделение на два курса было основано на понимании разницы в природных интеллектуальных возможностях детей. «Неспособных я не держу долго, – говорил он, –

с них довольно одного курса, а для умных у меня другой курс» (5, 372). Для избранных (а Тентетников был из их числа) Александр Петрович преподавал только ту науку, «что способна образовать из человека гражданина земли своей. Большая часть лекций состояла в рассказах о том, что ожидает юношу впереди <...>. Ничего не скрывал: все огорчения и преграды, какие только воздвигаются человеку на пути его, все искушения и соблазны, ему предстоящие, собирал он пред ним во всей наготе <...>. Немногие выходили из этого курса, но зато это были обкуренные порохом люди. В службе они удержались на самых шатких местах, тогда как многие и умнейшие их, не вытерпев, из-за мелочных личных неприятностей, бросили все или же, осовев, обленясь, обезумев и опустившись, очутились в руках взяточников и плутов. Но они не пошатнулись и, зная и жизнь, и человека и умудренные мудростью, возымели сильное влияние даже на дурных людей» (5, 373).

Цель такого образования и воспитания — человек, идеально подготовленный для служения своей стране на государственной службе. «Гражданин земли своей», следовательно, — идеальный государственный служащий.

В «Авторской исповеди» Гоголь рассказал, как он пришел к пониманию собственной земной миссии: «Я не могу сказать утвердительно, точно ли поприще писателя есть мое поприще. Знаю только то, что в те годы, когда я стал задумываться о моем будущем, (а задумываться о будущем я начал рано, в те поры, когда все мои сверстники думали еще об играх), мысль о писателе мне никогда не всходила на ум <...>. Я думал просто, что я выслужусь и все это доставит мне служба государственная» (6, 426). Однако со временем писатель увидел необходимость убедиться, «что, творя творенье свое, он исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю, для которого именно даны ему способности и силы, и что, исполняя его, он служит в то же самое время так же государству своему, как если бы он действительно находился в государственной службе. Мысль о службе у меня никогда не пропадала» (6, 429), — подчеркивал Гоголь. Государственная служба приобретает высший смысл, если смотреть на нее с точки зрения истинного христианина: «Если взглянешь на место и должность как на средство к достиженью не цели земной, но цели небесной, во спасенье своей души — увидишь, что закон, данный Христом, дан как бы для тебя самого, как бы устремлен лично к тебе самому, затем, чтобы ясно показать тебе, как быть на своем месте во взятой тобою должности» (6, 449). «Итак, после долгих лет и трудов, и опытов, и размышлений, идя видимо вперед, я пришел к тому, о чем уже помышлял во времена моего

детства: что назначение человека — служить и вся наша жизнь есть служба. Не забывать только нужно того, что взято место в земном государстве затем, чтобы служить на нем государю небесному, и потому иметь в виду его закон. Только так служа, можно угодить всем: государю, и народу, и земле своей» (6, 450).

Придавая такой высокий и всеобщий смысл государственной службе, Гоголь считал воспитание ребенка подготовкой к пониманию и исполнению им своего жизненного предназначения, в котором соединятся служба народу и земле своей, земному царю и государю небесному.

Однако Тентетникову не повезло — умер идеальный учитель, и воспитание его не было завершено, и не был он подготовлен к исполнению своего христианского долга, и не смог найти свое место на службе, и превратился в «коптителя неба».

В отличие от Пушкина, Гоголь, объяснив жизненную драму Тентетникова плохим образованием, указал, как именно следует воспитывать даровитого молодого человека, чтобы спасти его от разочарования и прозябания в жизни. Однако Александр Петрович был единственным в своем роде, а его смерть — невосполнимая потеря не только для героя поэмы. «Несравненный учитель» — идеал; значит ли это, что без него все талантливые дети обречены на участь Тентетникова, которая тогда приобретает характер общественной болезни?

И в самом деле, в поэме есть еще один «лишний человек» — Платон Михайлович Платонов. Он, в отличие от Тентетникова, учился в университете, но «порядку жить не только не выучился, а еще больше — выучился искусству побольше издерживать деньги на всякие новые утонченности да побольше познакомиться с такими предметами, на которые нужны деньги. Выучился только издерживаться на всякий комфорт» (5, 438).

Внешне он очень похож на Печорина: «красавец — стройного роста, светло-русые блестящие кудри и темные глаза» (5, 285). «Ни страсти, ни печали, ни даже что-либо похожее на волнение и беспокойство не дерзнули коснуться его девственного лица и положить на нем морщину, но с тем вместе и не оживили его. Оно оставалось как-то сонно, несмотря на ироническую усмешку, временами его оживлявшую» (5, 407)*. Судя по тому, что определяющей чертой его была постоянная, ничем непобедимая ску-

* Ср.: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан и широкие плечи доказывали крепкое сложение <...> белокурые волосы, вьющиеся от природы <...> карие глаза <...> они не смеялись, когда он смеялся!

ка, глаза эти, видимо, тоже никогда не смеялись.

Образование, полученное Тентетниковым, пробудило его честолюбие, стремление к высоким жизненным целям, но не дало ясного понимания своего предназначения. Университет не пробудил душу Платонова, он «лениво и полусонно смотрел на положенья людей, так же как и на все в мире. Сердце его сострадало и щемило при виде страданий других, но впечатленья как-то не впечатлевались глубоко в его душе» (5, 444). И тот, и другой обречены на бессмысленные скитания по дорогам жизни, не зная правильного направления. Не просвещения не хватает русским людям: «Нет, чего-то другого недостает, а чего — и сам не знаю» (5, 439), — говорит Платонов. Зато знает автор — и стремится объяснить читателю.

Русские дворяне, как правило, готовили детей своих к государственной службе. Структура русского общества той поры не предусмотрела для дворянина почти никаких других профессиональных занятий. Он должен был решить, штатскую или военную изберет для себя карьеру — и только. При этом военная служба представлялась наиболее естественной. Всякие другие занятия были недостойны его, воспринимались как чудачество.

Отметив, что все русские писатели до Пушкина имели послужной список, он первый — биографию, А.Д. Синаевский выявил новую для России ситуацию: жизнью своей поэт создал для русского дворянского интеллигента возможность профессионального литературного труда. Однако не случайно Пушкин подчеркивал неспособность Онегина отличить ямба от хорея — это не только окончательно отделяло героя от автора, но и закрывало для него всякую возможность обрести свое место в жизни, коль скоро он отказался от службы. Герои Гоголя также не обладали художественным талантом, хотя Тентетников и задумал создать некий научный труд о судьбах России.

К XIX веку сложилась устойчивая традиция отождествления государственной службы и общественного служения. Неслужащий дворянин был предметом осуждения правительством, общественным мнением и литературой XVIII века. Служба приобрела этическую ценность, будучи частью дворянского понимания чести, синонимом патриотизма.

Альтернативой государственной службе была частная жизнь,

<...> взгляд его ... был равнодушно спокоен» (Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 493-494).

которую воспринимали как бессмысленное прозябание, эгоизм и отсутствие любви к отечеству. Но уже в произведениях Державина, Карамзина, Батюшкова зазвучали мотивы поэтичности частного существования, частных уединенных интеллектуальных занятий. Начиная с первых десятилетий XIX века отказ от государственной службы стал формой борьбы за личную свободу, право человеку самому строить свою жизнь в соответствии со своими представлениями, ценностями, идеалами, принципами и склонностями, а «наукой первой» стало «читать самого себя».

Важность личной независимости как часть идеи самоценности человеческой личности была воспринята общественным сознанием в то время, когда литература, впервые в русской истории, освобождалась от функции служения государству, доминировавшей на протяжении всех предшествующих столетий, обретала самостоятельность и самоценность, обратившись к изображению частной жизни частного человека.

Высокая цель — служение общественному благу — в понимании декабристов пришла в противоречие со службой «лицам, а не делу», и оформилась новая жизненная позиция: «Служить бы рад, прислуживаться тошно».

В отличие от Чацкого, который в прошлом, по-видимому, был офицером⁶⁶, и от Тентетникова, который пробовал себя в штатской службе, Онегин никогда не служил, не имел ни военного, ни штатского чина, хотя большинство его сверстников, которым в 1812 году было 16-17 лет, хотя бы некоторое время носили военный мундир. Упоминаний о службе Платонова также нет, но мы знаем о нем слишком мало, в дошедших до нас главах он только начал свое путешествие с Чичиковым.

Онегин наслаждается праздной жизнью, но на вопрос:

...был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет,
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений?

— поэт ответил:

Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум... (5, 21)

Невозможность общественного служения и невозможность существования вне обычных светских форм времяпрепровождения сделали его жертвой *русской хандры*, стали причиной острого страдания:

Он застрелиться, слава богу,

Попробовать не захотел,
Но к жизни вовсе охладел (5, 22).

«Преданные безделью», томятся «душевной пустотой» и герои Гоголя. Но Пушкину близки переживания его «доброго приятеля», у них много общего:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
.....
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой фортуны и людей
На самом утре наших дней (5, 24).

Более того, поэт подчеркнул, что горечь утраты иллюзий юности испытывали и другие их сверстники, те, чьи духовные потребности были выше, чем у большинства:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований (5, 24).

Автор мог бы стать, но не стал «лишним человеком», потому что обладал поэтическим талантом, а его герой-приятель — нет. Когда автор и Онегин познакомились и подружались, Пушкин числился на службе в коллегии иностранных дел, но в романе подчеркнута другая его профессиональная деятельность — он входил «в цех задорный» литераторов. В романе не слышен мотив осуждения за отказ от государственной службы, право не служить принимается как само собой разумеющееся.

Ленский, окончив университет, возвращается в родовое поместье — и тоже не собирается служить. Не успев разочароваться в людях, он погиб. Однако Пушкин счел необходимым предложить читателю два варианта его возможного жизненного пути:

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

Ждала высокая ступень.

.....
А может быть и то: поэт
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей (5, 116-117).

Онегин и Ленский, несмотря на разные формы образования, несмотря на разницу в возрасте, несмотря на знаменитый ряд антитетичных образов, которыми охарактеризовал их Пушкин, близки в сфере идеалов, ценностей, представлений о мире. Эту общность уловил Лермонтов, сделав своего Грушницкого пародией на Печорина.

Восемнадцатилетний Ленский верит в то, в чем успел разочароваться двадцатипятилетний Онегин и во что он верил в свои «осьмнадцать лет»:

От хладного разврата света
Еще увянуть не успев,
Его душа была согрета
Приветом друга, лаской дев.

.....
Цель жизни нашей для него
Была заманчивой загадкой,
Над ней он голову ломал
И чудеса подозревал.

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна,

.....
Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы,
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника...

.....
Негодование, сожаленье,

Ко благу чистая любовь
И славы сладкое мученье
В нем рано волновали кровь (5, 33-34).

Онегин раньше всего разочаровался в любви и дружбе, ибо «наука страсти нежной» и коварство светских приятелей не соответствовали его идеалам. Лишь в деревне он встретил «свой прежний идеал» женщины и юношу, который еще «верит мира совершенству», как верил когда-то он сам.

Двух русских интеллигентов объединял интерес к общим проблемам:

Меж ими все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.
.....
Но чаще занимали страсти
Умы пустынных моих (5, 37).

Разделял их не только возраст, но и склад характера. Онегин, несмотря на «мечтам невольную преданность», обладал «резким», трезвым и скептическим умом, Ленский «чудеса подозревал», не слишком стремясь узнать «жизнь на самом деле». Онегин, начав взрослую жизнь, жадно постигает людей и реальность; его разочарование — следствие обретенного знания, которое дало ему проницательность. Ленский подходит к жизни с уже готовыми штампами и оценками. Не изведав столичной жизни, он заявляет другу:

— Я модный свет ваш ненавижу;
Милее мне домашний круг,
Где я могу... (5, 48)

Будучи неразлучен с Онегиным, бывая каждый вечер у Лариных, он не заметил, что между его другом и Татьяной что-то происходит, он не услышал явного интереса Онегина к Татьяне в его осторожных вопросах и недвусмысленном сравнении сестер в пользу старшей. Не пытаясь узнать, кто будет на именинах Татьяны, он представил их Онегину как скромный семейный праздник. Он любит, как «одна душа поэта еще любить осуждена» — возвышенно и слепо. Попытки Онегина открыть ему глаза вызвали лишь обиду. Увидев наивное легкомыслие Ольги, он тут же

счел ее кокеткой и хотел ненавидеть, но, обезоруженный простодушием девушки, обратился к другому романтическому штампу:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов, и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренный цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я (5, 109), —

с грустной иронией комментирует Пушкин. Теперь близкий друг — «развратитель», «червь презренный, ядовитый». Ленский даже не подумал объясниться с Онегиным, прежде чем вызывать его на дуэль. Автор и не ждал этого от своего героя — «обезоружить младое сердце», по его мнению, должен был Онегин.

Печорин сказал о Грушницком: «...он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель — сделаться героем романа...» (2, 512). Эти слова в значительной мере характеризуют и Ленского.

Онегин не имел «высокой страсти для звуков жизни не щадить», Ленский обладает поэтическим талантом: Лермонтов в знаменитом стихотворении даже уподобляет его Пушкину. Однако поэтическая одаренность лишь дает возможность самоосуществления, но не гарантирует его. Варианты судьбы Ленского роднят его либо с Пушкиным, либо с Тентетниковым, и выбор должен сделать он сам.

И в романе, и в поэме три основных хронотопа организуют повествование: Петербург, деревня, дорога. В обоих произведениях Петербург противопоставлен деревне. Но Онегин петербуржец, Тентетников и Платонов — провинциалы. Для Онегина Петербург — это детство и отрочество, родной дом, учеба, наслаждения светской жизни: балы, театры, любовь, дружба, надежды на понимание, попытки найти свое место в мире — и разочарование, одиночество и тоска. Тентетников, окончив училище, «по обычаю всех честолюбцев понесся ... в Петербург, куда, как известно, стремятся ото всех сторон России наша пылкая молодежь, — служить, блистать, выслуживаться или же просто схватывать вершки бесцветного, холодного, как лед, общественного обманчивого образования» (5, 375). Служба для Тентетникова быстро «сделалась ... чем-то вторым» (5, 376); он наслаждался беседами с друзьями и

совместным чтением страниц «вдохновенного русского поэта» (5, 376). Среди его новых знакомых были двое, которых Гоголь назвал «огорченные люди». «Это были те беспокойно странные характеры, которые не могут переносить равнодушно не только несправедливостей, но даже и всего того, что кажется в их глазах несправедливостью» (5, 376). Они вовлекли Тентетникова в некое филантропическое общество. Описание этого общества и тех взглядов, которые сформировались у героя под влиянием его приятелей, двойственно: понятная авторская ирония по поводу обширности планов: «доставить прочное счастье всему человечеству, от берегов Темзы до Камчатки» (5, 385) — в сочетании с денежным мошенничеством соседствует с не менее иронической, но уже не обязательно отражающей авторскую позицию характеристикой стремления молодого человека не уронить собственное достоинство, его повышенной щепетильности и обидчивости по отношению к начальнику. Отраженная в этой характеристике точка зрения на взаимоотношения людей в зависимости от их чина свойственна Чичикову, но близка ли она Гоголю? В конечном счете именно нежелание «прислуживаться» вызвало конфликт Тентетникова с начальником, уход его в отставку и возвращение в деревню.

История, случившаяся с героем Гоголя в столице, стала причиной ареста и намеченной в дальнейшем повествовании ссылки его в Сибирь, куда за ним должна была поехать Улинька⁶⁷. Нетрудно заметить в этой части биографии Тентетникова трансформацию (пародийную) мотива возможного декабристского будущего Онегина из сожженной Пушкиным последней главы романа⁶⁸.

Участие в декабристском движении для Онегина — возможное спасительное будущее, которое дало бы ему новую судьбу, героическую и трагическую. Арест и ссылка в Сибирь Тентетникова — наказание за то, от чего он и сам уже отошел; Муразов в беседе с князем подчеркивает, что и вошел-то в это общество Тентетников под чужим влиянием, его «запутали»; деятельность филантропического общества изображена как весьма непривлекательная, лишена героической окраски и сочувственного отношения автора. И все же в дошедших до нас рассказах о дальнейшей судьбе героя Гоголя звучит мотив возрождения, спасения души — не через поступок, обретение осмысленной деятельности, как в случае с Онегиным, но через искупительное страдание.

Созвучие латинского и русского слов в эпиграфе ко второй главе романа дает понять читателю, что именно в деревне он встретит подлинную русскую жизнь. И в деревне герои остаются сами

собой, со своими проблемами и со своей хандрой. Гоголь так же детально описал день Тентетникова в деревне, как Пушкин день Онегина в Петербурге. Тентетников бездельничает, Онегин развлекается, но оба молоды, полны сил и праздны.

Вторая глава начинается с описания новых владений Онегина, которое явно стало основой гоголевского описания имения Тентетникова.

«Евгений Онегин»

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить бы небо мог.
Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над *речкою*. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали *села*; здесь и там
Стада бродили по лугам,
И сени расширял густые
Огромный запущенный сад,
Приют задумчивых дриад.
Почтенный *замок* был построен,
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен
Во вкусе умной старины (5, 31).

«Мертвые души»

Как бы исполинский вал какой-то бесконечной *крепости*, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу с лишком верст *горные возвышения*. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин, то отломами, в виде отвесных стен, известковато-глинистого свойства, исчерченных проточинами и рытвинами, то миловидно круглившимися зелеными выпуклинами, покрытыми, как мерлушками, молодым кустарником, подымавшимся от срубленных деревьев, то, наконец, *темными гущами леса*, каким-то чудом еще уцелевшими от топора. *Река* то, верная своим берегам, давала вместе с ними колена и повороты, то отлучалась прочь в *луга*, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть, как огонь, перед солнцем, скрыться в рощи берез, осин и ольх и выбежать оттуда в торжестве, в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонявшихся за нею на всяком повороте. *В одном месте крутой бок возвышенный* убирался гуще в зеленые кудри деревьев. Искусственным насаждением ... север и юг растительного царства собрались сюда вместе. Дуб, ель, лесная груша, клен, вишняк и терновник, чили-

га и рябина, опутанная хмелем, то помогая друг другу в росте, то заглушая друг друга, карабкались по *всей горе*, от низу до верху. Вверху же, у самого ее темени, примешивались к их зеленым верхушкам красные крышки *господских строений*, коньки и гребни сзади скрывшихся *изб*, верхняя надстройка *господского дома* <...>. И над всем этим собранием деревьев и крыш *возносились выше всего* своими пятью позлащенными, играющими верхушками *старинная деревенская церковь*. <...> И все это в опрокинутом виде <...> отражалось в *реке*... (5, 367-368) [Выделено мною. — Л.Р.]

Топографические приметы местности одни и те же: гора (горы), река, господский дом, луга, села (крестьянские избы). В пушкинском пейзаже не хватает одной существенной детали — деревенской церкви, типичной для русской провинции. У Гоголя она царит над окрестностями. Некоторые ассоциации тоже общие: дом онегинского дяди поэт назвал *замком*, Гоголь увидел в очертаниях гор, окружающих дом Тентетникова, вал *крепости* «с наугольниками и бойницами». Но точность описания сельского поместья в романе Пушкина сменилась прозрачной символикой величественного пейзажа в поэме Гоголя: с балкона дома Тентетникова «без конца, без пределов открывались пространства. За лугами, усеянными рощами и водяными мельницами, в несколько зеленых поясов зеленели леса; за лесами, сквозь воздух, уже начинавший становиться мгlistым, желтели пески — и вновь леса, уже синевшие, как моря или туман, далеко разливавшийся; и вновь пески, еще бледней, но все желтевшие. На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. По ослепительной белизне их, у подошв, местами мелькали как бы дымившиеся туманно-сизые пятна. Это были отдаленные деревни; но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз. Только вспыхивавшая при солнечном освещении искра золотой церковной маковки давала знать, что это было людное большое селение. Все это облечено было в тишину невозмущаемую, которую не пробуждали даже чуть долетавшие до слуха отголоски воздушных певцов, пропадавшие в пространствах» (5, 368). Это вся Россия под

Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя

вечным солнцем, покаяющаяся в ничем не возмущаемой тишине, Россия, перед которой стоит недостойный сын ее, копитель неба, не понимающий своего призвания.

Авторы и их герои по-разному относятся к деревне. Онегин и Тентетников быстро перестали замечать красоты природы и начали скучать. Пушкин пишет о себе:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

.....
Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной... (5, 27-28)

Гоголь, закончив описание имения Тентетникова, вопрошает: «Кто ж был жилец и владетель этой деревни <...>? Какому счастливцу принадлежал этот закоулок?» (5, 369) Ответ на этот вопрос должен подчеркнуть вопиющее противоречие между красотой и величием места и ничтожностью его владельца.

Отношения с соседями и у Онегина, и у Тентетникова не заладились: к Онегину сначала «все езжали,

Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца,
Лишь только вдоль большой дороги
Заслышит их домашни дроги, —
Поступком оскорбясь таким,
Все дружбу прекратили с ним.
«Сосед наш неуч, сумасбродит,
Он фармацевт; он пьет одно
Стаканом красное вино;
Он дамам к ручке не подходит;
Все да да нет; не скажет да-с
Иль нет-с». Таков был общий глас (5, 32-33).

Онегину и Ленскому не нравилось общество окрестных помещиков, потому что они были слишком примитивны, а разговоры однообразны:

Их разговор благоразумный
О сенокосе, о вине,
О псарне, о своей родне,
Конечно, не блистал ни чувством,

Ни поэтическим огнем,
 Ни острою, ни умом,
 Ни общежития искусством;
 Но разговор их милых жен
 Гораздо меньше был умен (5, 35).
 Молодых друзей интересовали иные темы.

Соседи Тентетникова, напротив, любили поговорить на высокие и значительные темы, но, по-видимому, уровень их бесед не удовлетворял героя: «Прежде из соседей завернет к нему, бывало, отставной гусар-поручик, прокуренный насквозь трубочный куряка, или же резкого направления недоучившийся студент^{*}, набравшийся мудрости из современных брошюр и газет. Но и это стало ему надоедать. Разговоры их начали ему казаться как-то поверхностными, европейски-открытое обращение, с потрепкой по колену, также и низкопоклонства и развязности начали ему казаться уже чересчур прямыми и открытыми. Он решился с ними раззнакомиться и произвел это даже довольно резко. Именно, когда наимприятнейший во всех поверхностных разговорах обо всем представитель уже ныне отходящих полковников-брандеров и с тем вместе передовой начинавшегося образа мыслей, Варвар Николаевич Вишнепокромов, приехал к нему затем, чтобы наговориться вдоволь, коснувшись и политики, и философии, и литературы, и морали, и даже состояния финансов в Англии, — он выслал сказать, что его нет дома, и в то же время имел неосторожность показаться перед окошком. Гость и хозяин встретились взорами. Один, разумеется, проворчал сквозь зубы «скотина!», другой послал ему с досады тоже что-то вроде свиньи. Тем и кончились сношения. С тех пор не заезжал к нему никто» (5, 381). Перекличка текстов очевидна, как очевидна и позиция «лишнего человека» среди «посредственных» соседей.

Оказавшись в своих имениях, Онегин и Тентетников провели преобразования, которые характеризуют не только этих героев, но и их создателей.

Один среди своих владений,
 Чтоб только время проводить,
 Сперва задумал наш Евгений
 Порядок новый учредить.

* «Недоучившийся студент» появляется в жизни Тентетникова дважды: один раз - в филантропическом обществе в Петербурге, теперь — в деревне. И оба — «резкого направления». Не имеется ли в виду Белинский?

В своей глуши мудрец пустынный,
Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил;
И раб судьбу благословил (5, 32).

Тентетников объяснил дяде свое возвращение в деревню как начало новой службы на пользу государству: «Если я позабочусь о сохраненье, сбереженье и улучшенье участи вверенных мне людей и представлю государству триста исправнейших, трезвых, работающих подданных — чем моя служба будет хуже службы какого-нибудь начальника отделения Леницына?» (5, 377) Он «откопал ... новейшие книги по части сельского хозяйства» (5, 377) и принялся за дело. Но Тентетников не стал вводить оброчную форму хозяйствования, он уменьшил барщину, «убавив дни работ на помещика и прибавив времени мужику» (5, 379).

Оброк давал крестьянам право самостоятельно выбирать, каким трудом заниматься, развязывал инициативу и предприимчивость. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин писал: «Помещик, наложив оброк, оставляет на произвол своего крестьянина доставать оный, как и где он хочет. Крестьянин промышляет чем вздумает и уходит иногда за 2000 верст выработать себе деньги» (7, 220). Перевод крестьян на оброк (*легкий!*) в 20-годы XIX века был мерой либеральной, а по мнению некоторых помещиков, даже вольнодумной. Оброк означал значительно большую независимость крестьянина от хозяина, чем барщина. Онегин не претендовал на роль отца-благодетеля, пастыря и блюстителя нравов своих крепостных, но они благодарили судьбу за нового хозяина, который существенно улучшил их участь.

Тентетников, несмотря на все усилия, попытки стать для своих крестьян просвещенным управляющим, воспитателем, судьей, не смог добиться желаемого результата: «Вышло то, что барин и мужик как-то не то чтобы совершенно не поняли друг друга, но просто не спелись вместе, не приспособились выводить одну и ту же ноту. <...> И случилось обстоятельство, так часто случающееся: ни мужик не узнал барина, ни барин мужика; и мужик стал к барину дурной стороной, и барин дурной стороной» (5, 379-380). Гоголь объяснил неудачу Тентетникова тем, что его герой не обладал «простым познанием человека», что «в нем чего-то недостает» (5, 380).

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» содержится письмо, озаглавленное «Русской помещик». В нем Гоголь изложил свои представления о правильных отношениях помещика

и его крепостных в виде советов некоему Б.Н. Б.....му: «Собери прежде всего мужиков и объясни им, что такое ты и что такое они. Что помещик ты над ними не потому, чтобы тебе хотелось повелевать и быть помещиком, но потому что <...> ты родился помещиком, что взыщет с тебя бог, если б ты променял это званье на другое, потому что всяк должен служить богу на своем месте, а не на чужом, равно как и они также, родясь под властью, должны покоряться той самой власти, <...> потому что нет власти, которая бы не была от бога. <...> Потом скажи им, что заставляешь их трудиться и работать вовсе не потому, чтобы нужны были тебе деньги на твои удовольствия, и в доказательство тут же сожги ты перед ними ассигнации, чтобы они видели действительно, что деньги тебе нуль, но что потому ты заставляешь их трудиться, что богом повелено человеку трудом и потом снискивать себе хлеб, и прочти им тут это в Святом писании, чтобы они это видели. Скажи им всю правду: что с тебя взыщет бог за последнего негодя в селе и что по этому самому ты еще больше будешь смотреть за тем, чтобы они работали честно не только тебе, но и себе самим, ибо знаешь, да и они знают, что, заленившись, мужик на все способен — сделается и вор и пьяница, погубит свою душу, да и тебя поставит в ответ перед богом. И все, что им ни скажешь, подкрепи тут же словами святого писания; покажи им пальцем и самые буквы, которыми это написано; заставь каждого перед тем перекреститься, ударить поклон и поцеловать самую книгу, в которой это написано. Словом, чтобы они видели ясно, что ты во всем, что до них клонится, сообразуешься с волей божьей, а не с своими какими-нибудь европейскими или иными затеями» (6, 286-287).

Помещик в этих наставлениях является каким-то надсмотрщиком от имени и по воле бога, а крестьяне лишены собственного разума, не способны сами позаботиться о своей душе, абсолютны безвольны перед лицом всяческих соблазнов, связаны с помещиком какой-то круговой порукой перед лицом высшего божества*. На фоне таких наставлений пушкинское заявление, что Онегин занялся реформами, «чтоб только время проводить», т.е. по собственной прихоти, выглядит скромным и непритязательным.

Второй скучающий герой Гоголя, Платонов, не пытался вме-

* Нельзя не вспомнить едкую характеристику «Выбранных мест из переписки с друзьями» в письме Белинского к Гоголю как книги, «в которой во имя Христа и церкви [автор] учит варвара-помещика наживать от крестьян больше денег, ругая их *неумытыми рылами!*» (В.Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959. Т. X. С. 213-214).

шиваться в управление имением, предоставив все хлопоты брату. В известных фрагментах текста второго тома единственной занятием Платона Михайловича — скука. Он скучает постоянно и как будто без причины, мы не знаем, прошел ли он через разочарование в чем-либо, пытался ли что-то делать. Но в этом образе Гоголь несколько неожиданно подчеркнул национальные основы «русской хандры», но не онегинского, а обломовского типа, нашу врожденную предрасположенность к ней: «А что уж я думаю: иной раз, право, мне кажется, что будто русский человек — какой-то пропащий человек. Хочешь все сделать — и ничего не можешь. Все думаешь — с завтрашнего дня начнешь новую жизнь, с завтрашнего дня сядешь на диету — ничуть не бывало: к вечеру того же дни так объешься, что только хлопаешь глазами и язык не ворочается; как сова сидишь, глядя на всех, — право! И этак все. [...] Мы совсем не для благоразумия рождены. Я не верю, чтобы из нас был кто-нибудь благоразумным» (5, 439), — говорит Платонов Чичикову.

Особое место в сюжетах обоих произведений занимает тема любви.

Сама эволюция Онегина показана через призму его отношения к любви и женщинам. Сначала — поиски идеала и освоение «науки страсти нежной»; потом — разочарование в «причудницах большого света», «кокетках записных» и «красотках молодых», которое привело к утрате веры в возможность любить и быть любимым. Встреча с юной Татьяной «в волнение привела давно умолкнувшие чувства»: он увидел в ее любви возможность осуществить свой «прежний идеал»; «чувствий пыл старинный им на минуту овладел» — но «не поверил сам себе», не хотел потерять свою свободу и не хотел обмануть «доверчивость души невинной», ибо уверен, что «мечтам и годам нет возврата». Через четыре года в письме к Татьяне Онегин признался:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан! (5, 155)

Теперь он «томится жаждою любви», «пылает» — и мечтает о счастье взаимопонимания, душевной близости и разделенной страсти. Покой потеряв, «постылая свобода» принесена в жертву любви.

Онегин написал Татьяне три письма; одним из них могло бы быть послание Пушкина к А.П. Керн. У героев романа тоже была первая встреча, когда Онегин заметил и оценил прелесть и по-

этичность Татьяны; потом «бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты», и он «забыл» и «голос нежный», и ее «небесные черты». Годы «тянулись» «без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви». Новая встреча совпала с «пробуждением» души и способствовала ему. «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь / И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь» (2, 238).

Первая встреча Пушкина и А.П. Керн произошла в Петербурге в начале 1819 г., новая — летом 1825 в Тригорском — деревне соседки поэта и тети этой молодой женщины, несчастливой в браке. Онегин впервые увидел Татьяну в деревне ее матери летом 1820 г., новая встреча с замужней и несчастливой героиней состоялась в Петербурге осенью 1824, а последнее объяснение с ней — весной 1825 года. Реальность перекликается с художественным текстом, а взгляды на любовь лирического героя поэзии Пушкина и героя его романа в стихах очень близки*.

Мы расстаемся с Онегиным «в минуту, злую для него», оставив его «в тоске безумных сожалений», на пороге новой эпохи его жизни, перед сложным выбором дальнейшего пути, один из вариантов которого намечен в десятой главе. Но даже если Онегин станет декабристом, Татьяна не сможет поехать за ним в Сибирь, как Улинька за Тентетниковым — она «другому отдана».

Тентетников и Платонов тоже должны были, как известно из воспоминаний современников Гоголя, пережить пробуждающую душу любовь. При встрече Тентетникова с Улинькой Бетрищевой «неизъяснимое новое чувство вошло к нему в душу. Скучная жизнь его на мгновенье озарилась» (5, 383). Ссора с генералом прекратила их встречи, и «потухнул свет, на минуту было блеснувший, и последовавшие за ним сумерки стали еще сумрачней» (5, 384). Онегин, не имея возможности встречаться с Татьяной, снова, как в юности, стал читать «без разбора», однако

... Глаза его читали,
 Но мысли были далеко;

 Он меж печатными строками
 Читал духовными глазами
 Другие строки. В них-то он
 Был совершенно углублен (5, 158).

Тентетников, «взявши перо, бессмысленно чертил ... на бумаге

* Конечно, в жизни всё было не совсем так, как в стихах — см. письма Пушкина к А.П. Керн и её воспоминания.

по целым часам рогульки, домики, избы, телеги, тройки. Но иногда, все позабывши, перо чертило само собой, без ведома хозяина, маленькую головку с тонкими чертами, с быстрым пронзительным взглядом и приподнятой прядью волос (...И еще грустнее ему становилось, и, веря тому, что нет на земле счастья, оставался он еще более после того скучным и безответным» (5, 384-385)*.

Идеальная русская девушка, Улинька Бетрищева, по-видимому, должна была стать нравственной опорой для Тентетникова. Счастье их устроил Чичиков, помиливший Тентетникова с отцом его возлюбленной. Реконструировать дальнейшее развитие этой сюжетной линии невозможно, но некоторые предположения напрашиваются. Свое понимание роли женщины в обществе Гоголь изложил в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Влияние женщины может быть очень велико, именно теперь, в нынешнем порядке или беспорядке общества, в котором, с одной стороны, представляется утомленная образованность гражданская, а с другой — какое-то охлаждение душевное, какая-то нравственная усталость, требующая оживотворения. Чтобы произвести это оживотворение, необходимо содействие женщины. Эта истина в виде какого-то темного предчувствия пронеслась вдруг по всем углам мира, и все чего-то теперь ждет от женщины. (... Душа жены — хранительный талисман для мужа, оберегающий его от нравственной заразы; она есть сила, удерживающая его на прямой дороге, и проводник, возвращающий его с кривой на прямую; и наоборот, душа жены может быть злом и погубить его навеки» (5, 191-192). Могла ли Улинька стать таким «талисманом», такой «силой», удерживающей мужа «на прямой дороге»? И могли ли они найти эту дорогу?

Содержащийся в тексте поэмы материал для ответа на этот вопрос противоречив: девушка слишком хороша, слишком идеальна, чтобы какая-нибудь задача была ей не по плечу, а Тентетников в изображении Гоголя слишком слаб, чтобы кто-нибудь мог его спасти. Как собирался писатель разрешить это противоречие, к сожалению, неизвестно.

Сибирь вносит героическую ноту в судьбу Улиньки. Положение женщины в России в первой половине XIX века не давало ей возможности другого самоосуществления, кроме семьи. Сыграть

* Как известно, рукописи Пушкина содержат много различных рисунков, начертанных пером поэта в минуты задумчивости, и эту его привычку хорошо знали друзья. Снова тень Пушкина на страницах поэмы Гоголя...

иную общественно значимую роль она могла только в исключительных обстоятельствах. Такие обстоятельства сложились для жен декабристов после восстания 1825 года.

М.Н. Волконская почти не знала мужа до свадьбы; в своих «Записках» она пишет об уважении к нему, потом о сострадании, сочувствии, но не о любви. Она отправилась в Сибирь, движимая ясно понимаемым долгом и общественным смыслом своего поступка. Во время первой встречи с С.Г. Болконским в Благодатском руднике она сначала поцеловала его кандалы, а затем мужа. Глубокое уважение к подвигу декабристов эта выдающаяся женщина сохранила на всю жизнь, как и ясное понимание смысла и значения своего жизненного пути. Ей принадлежат знаменательные слова, исполненные благородства и достоинства: «Действительно, если даже смотреть на убеждения декабристов, как на безумие и политический бред, все же справедливость требует признать, что тот, кто жертвует жизнью за свои убеждения, не может не заслуживать уважения соотечественников. Кто кладет голову свою на плаху за свои убеждения, тот истинно любит отечество, хотя, может быть, и преждевременно затеял дело свое»⁶⁹.

В воспоминаниях и письмах жен декабристов часто встречаются утверждения о том, что в Сибири они были счастливы — полнотой и нравственным содержанием своей жизни, несмотря на лишения и тяготы.

Сатирические ноты в авторской характеристике Тентетникова, филантропического общества, в котором он состоял, и либерального ученого сочинения, над которым он работал в своей деревне, уничтожают высокий смысл ссылки героя, но не снимают пафоса жертвенной героики поступка Улиньки, отправившейся за ним. Диссонанс между ошибочной дорогой мужа и правильным жизненным путем жены мог породить сложные коллизии...

Любовная тема должна была звучать и в судьбе Платонова. В своих воспоминаниях Л.И. Арнольди со слов А.И. Смирновой рассказал, что Платонов влюбился в замужнюю женщину, Чагравину (У Смирновой — Чагранову): «Но это оживление, это счастье было только на минуту, и через месяц после первого признания они замечают, что это была только вспышка, каприз, что истинной любви тут не было, что они и неспособны к ней, и затем наступает с обеих сторон охлаждение и потом опять скука и скука, и они, разумеется, начинают скучать в этот раз еще более, чем прежде»⁷⁰. А.И. Смирнова указала любопытную романтическую подробность: «Платонов влюбился в портрет во весь рост этой петербургской львицы»⁷¹. Л.И. Арнольди приводит описание Чаг-

равиной (или Чаграновой), которое должно было особенно запомниться его сводной сестре, ибо запечатлело ее черты и биографию: это «...эманципированная женщина-красавица, избалованная светом, кокетка, проведшая свою молодость в столице, при дворе и за границей. Судьба привела ее в провинцию, ей уже за тридцать пять лет, она начинает это чувствовать, ей скучно, жизнь ей в тягость»⁷².

Мотив скуки удваивается, она усиливается, и любовь не может помочь героям преодолеть ее. В таком изображении «русская хандра» становится результатом пресыщенности и непонимания истинного предназначения человека, потери правильного направления на жизненной дороге, а героиня оказывается женским вариантом Платонова. Они должны были представлять собою пару внешне исключительно красивых, избалованных жизнью и счастливых людей, внутренне глубоко несчастных заблудившихся путников.

Для Онегина и Тентетникова любовь — возможность и свидетельство пробуждения души; в образе Платонова Гоголь, по-видимому, показал обманчивость надежды на счастье для человека, не обладающего истинным знанием. С Онегиным мы расстаемся весной 1825 года, в пору пробуждения природы*, он может сделать правильный выбор, найти дорогу к будущим декабристам, обрести смысл жизни и героическую судьбу. Будущее Тентетникова должна определить Улинька и его любовь к ней. У Платонова нет никакой надежды на спасение. «Лишний человек», как правило, вызывает женскую любовь и несчастлив в любви — это его типологическая черта, обусловленная складом характера и состоянием общества. Судьба Тентетникова, по дошедшим до нас отрывочным сведениям, могла быть исключением из этого правила.

В Сибирь Тентетников попадает за некое неопределенное либеральное направление мыслей в постдекабристскую эпоху. В.Ф. Переверзев соотносил возможность общественной деятельности для этого героя с судьбой Герцена: «Получив свободу служить или не служить, помещик должен был дать крестьянину свободу работать или не работать, то есть ликвидировать окончательно крепостной порядок, если он хотел принять деятельное участие в общественной жизни. <...> Недоставало ему одного: понимания, что все благие и просвещенные порывы чувствительного

* Ср. финал «Кавказского пленника», когда герой уходит навстречу утренней заре.

сердца будут лопаться, как мыльные пузыри, пока за них будет браться душевладелец. Только доросши до такого сознания, Тентетников, быть может, <...> нашел бы дельное приложение своим гуманным мечтам и чувствам в борьбе с крепостным строем. Лишь очень немногие дорастали до этого сознания <...>. И тогда небокопнитель Тентетников обращался в великого утописта-социалиста Герцена...»⁷³ Характерно, что Переверзев видел спасение Тентетникова в обращении к утопии, хотя и совершенно другого свойства, нежели та, что предлагал в своей поэме Гоголь. Как известно, крайности сходятся.

При известной уже благодаря историческому — и трагическому — опыту опасности воплощения в жизнь социальных утопий они ориентированы на идеалы, созданные и признанные человечеством. В этом их привлекательность и значение, на этом базируется желание заменить одну утопию другой. Но отказ от утопии, т.е. подробно выписанного рецепта излечения общества путем насильственной унификации людей, не обесценивает идеалы, не отменяет стремление к ним как основу жизни и самосознания одаренной и духовно требовательной личности.

Следует отметить, что «лишние люди» являются в полном смысле слова романскими героями, ибо, по словам В.П. Скобелева, «роман применительно к своему герою отвечает на два насущных вопроса: 1) хочет ли этот человек быть заодно с окружающей его жизнью? и 2) может ли?»⁷⁴ «Лишний человек» не может быть заодно с такой жизнью, но и «не может уйти» от нее, «испытывая ту или иную степень ее влияния»⁷⁵ — как и всякий реальный человек. Однако специфика героев такого типа определяется их желанием изменить жизнь в соответствии со своими идеалами — наследие романтизма и одновременно почва для утопий. Но романтическое происхождение наделило их и противоядием против утопичности мировоззренческих концепций — признанием самоценности отдельной личности, необходимости личной свободы. Индивидуализм романтического героя (и «лишнего человека») несовместим с тотальным коллективизмом, порождающим всеобщую унификацию. Чуждость романного героя тому обществу, в котором он обречен жить, обусловленная его «приватностью», «наличием обязательных “частных” интересов»⁷⁶, в «лишних людях» объясняется ориентацией на «другую жизнь», которую необходимо создать и в созидании которой он найдет наконец для себя место.

Примечания

¹ Писарев Д.И. Соч.: В 4-х томах. М., 1956. Т. 3. С. 316-350.

² См., например: Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 250-252; Бонди С.М. Работа Пушкина над «Евгением Онегиным» и изменения в плане романа // Пушкин А.С. «Евгений Онегин». М., 1964. С. 256.

³ Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. М., 1972. Т. 1. С. 184.

⁴ Купряева Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 268-269.

⁵ Пожалуй, в наиболее концентрированном виде оценка Онегина в советскую эпоху приводится в комментариях к роману Н.Л. Бродского: «Пушкин, при всем сочувствии этим героям [Онегину и Ленскому. — Л.Р.], осуждает их: первого — за его индивидуализм, длительное «равнодушие» к жизни, за отсутствие «труда», «цели», одухотворенной идеей общественного блага; второго — за его отвлеченную мечтательность, незнание действительной жизни. Своим осуждением центральных героев романа Пушкин показал, что тот социальный мир, который создал их и искалечил многие положительные черты их мировоззрения, должен быть заменен другим общественным строем, где не должно быть места «лишним людям», «умным ненужностям». (Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина: Пособие для учителя. М., 1964. С. 9).

⁶ Достоевский Ф.М. Пушкин // Светлое имя Пушкин. М., 1988. С. 11, 114.

⁷ Купряева Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. С. 268-269.

⁸ Макогоненко Г.П. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971. С. 110.

⁹ Хализев В.Е. «Герои времени» и праведничество в освещении писателей XIX века // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 111-112.

¹⁰ Там же. С. 112-113.

¹¹ Там же. С. 114-115.

¹² Там же. С. 117-118.

¹³ Максимов Д.Е. Тема простого человека в лирике Лермонтова: // Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1964.

¹⁴ Хализев В.Е. «Герои времени» и праведничество в освещении писателей XIX века. С. 116.

¹⁵ Там же. С. 117.

¹⁶ См.: Манн Ю.В. «Лишний человек» // Литературный энциклопедический словарь». М., 1987. С. 204.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. М., 1980. С. 7.

¹⁹ Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975. С. 6-7.

²⁰ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 8.

²¹ См. письмо Пушкина к В.П. Горчакову 1822 года (10, 41-42).

²² Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959. Т. VII. С. 378-379.

²³ История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. С. 226.

²⁴ Там же. С. 225.

²⁵ Томашевский Б.В. Пушкин: Кн. 1. М.; Л., 1961. С. 511.

²⁶ Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. М., 1980. С. 59.

²⁷ Ср.: «Основной лейтмотив поэмы «Цыганы» – воля. Волю исповедуют цыгане, к ней стремится Алеко, ее законам он потом изменяет, за измену воле ... он подвергается изгнанию. Все это мотивы вполне романтические и вместе с тем реальные в своей основе, легко соотносимые с современной жизнью и современным социальным типом. Романтическое в поэме «Цыганы» естественно осмысливается в его прямой соотнесенности с конкретно-историческим и реальным» (Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 89).

²⁸ Там же. С. 60.

²⁹ Ср.: «В романтическом повествовании, основанном на резких антиномиях, на столкновении противоположного, любовь оказывается единственным средством преодоления рокового одиночества человека: она все решает, она становится для героя роковой любовью или роковой нелюбовью» (Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 88).

³⁰ Различия в тональности финалов «Кавказского пленника» и «Цыган» объясняют по-разному. Так, например, А.М. Гуревич пишет: «В “Кавказском пленнике” нравственная свобода покупалась ценою неволи. Напротив, Алеко, придя к “сынам природы”, получает полнейшую внешнюю свободу ... Неизбежность трагической развязки коренится, таким образом, в самой натуре героя, отравленного предрассудками европейской цивилизации, всем ее духом ... страсти живут повсюду: в «неволе душевных городов», и в груди разочарованного героя, и в вольной цыганской общине ... Бегство от цивилизации бессмысленно и бесперспективно» (Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. С. 62-64). В.И. Коровин предлагает другую интерпретацию финалов поэм: «В “Кавказском Пленнике” разочарование осмыслено как мода, и преодоление его зависит от воли личности. В “Цыганах” разочарование Алеко – не мода, не нечто наносное, а исторически “роковая” судьба, от которой невозможно избавиться, потому что причина лежит не столько в самой личности, сколько вне ее, в природе людей вообще, к какому бы обществу они ни принадлежали – к цивилизованному или “естественному”. Больше того, причина лежит в неких надличных «роковых» силах, которые обретают самостоятельность и вырываются наружу» (История романтизма в русской литературе (1790-1825). С. 230-231). Е.А. Маймин подчеркивает, что «Пушкин использует в «Цыганах» (так же, как он это делал в «Кавказском пленнике») популярный руссоистский мотив, но при этом отказывается от патриархальных иллюзий Руссо, развенчивает его мечту о возможности гармонического существования человека на лоне

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

- природы». (Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 87).
- ³¹ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 324.
- ³² Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. С. 57.
- ³³ Бонди С.М. Поэмы Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 3. С. 436.
- ³⁴ История романтизма в русской литературе. С.228.
- ³⁵ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 124.
- ³⁶ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. С. 326.
- ³⁷ История романтизма в русской литературе (1790-1825). С. 228.
- ³⁸ Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 86.
- ³⁹ История романтизма в русской литературе. С. 229.
- ⁴⁰ Бонди С.М. Поэмы Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т.3. С. 452.
- ⁴¹ Там же. С. 229.
- ⁴² Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 85.
- ⁴³ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. С. 85.
- ⁴⁴ Там же. С. 85-86.
- ⁴⁵ История романтизма в русской литературе (1790-1825). С. 233-234.
- ⁴⁶ Макогоненко Г.П. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971. С. 131.
- ⁴⁷ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. С. 92.
- ⁴⁸ Там же. С. 93.
- ⁴⁹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, М., 1994. С. 62.
- ⁵⁰ Там же. С. 63.
- ⁵¹ Об общности и перекличках этих двух произведений см.: Чудаков А.П. «Руслан и Людмила» и «Евгений Онегин» Пушкина. Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. С. 241–251.
- ⁵² Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 113-114.
- ⁵³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 90.
- ⁵⁴ Письмо от 13 авг. 1829 г. Цит. по: Вересаев В.В. Соч.: В 4-х т. М., 1990. Т. 3. С. 425.
- ⁵⁵ Вересаев В.В. Соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 542.
- ⁵⁶ См. об этом, напр.: Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.
- ⁵⁷ См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. Гл. 6.
- ⁵⁸ Манн Ю.В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь). 23.01.2002. [Http://www.Kafka.Ru./about/ Manн. Htm](http://www.Kafka.Ru./about/Manн.Htm).
- ⁵⁹ Розанов В.В. Как произошёл тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 243-244.
- ⁶⁰ Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. С. 40.
- ⁶¹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 44-45.
- ⁶² Там же. С. 42-43.
- ⁶³ Там же. С. 44.
- ⁶⁴ Там же. С. 45.
- ⁶⁵ Там же. С. 182.
- ⁶⁶ См. об этом: Там же. С. 48.
- ⁶⁷ Сведения о дальнейшем развитии действия во втором томе содер-

жаты в воспоминаниях близких Гоголю людей: Л.И. Арнольди, С.Т. Аксакова, А.О. Смирновой, С.П. Шевырева в изложении Д.А. Оболенского.

⁶⁸ Дошедшие до нас фрагменты так называемой *десятой главы* не дают достаточного для каких-либо однозначных выводов материала. Ю.М. Лотман справедливо писал: «1) Онегин мог стать участником движения декабристов; 2) он мог сделаться свидетелем и наблюдателем его; 3) картина исторических событий могла вообще не влиять на судьбу героя, а иметь более сложную художественную мотивировку — объяснять его характер всей суммой исторических условий» (Ю.М. Лотман. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 412). Правда, последний вариант отношения Онегина к декабрьским событиям 1825 г. и предшествующим ему представляется маловероятным. Ю.М. Лотман приводит в качестве аргумента пример организации текста в романе А. Мюссе «Исповедь сына века». Но у Мюссе, как и в поэме Пушкина «Полтава», описание исторической эпохи располагалось до развития собственно действия, являясь прологом; десятая же глава включала характеристики событий, происшедших *после* расставания с героем в каноническом тексте. Следовательно, Онегин так или иначе должен был пережить восстание декабристов — но неизвестно, как и в какой мере оно повлияло бы на его судьбу. Есть в тексте последней главы романа строки, содержащие намек на общее для некоторых будущих мятежников душевное состояние перед началом активной деятельности: «Сначала ... не входила глубоко / В сердца мятежная наука, / Все это было только скука, / Безделье молодых умов...» (5, 184). Выделенные курсивом слова характеризуют людей онегинского типа, которые впоследствии стали декабристами.

⁶⁹ Волконская М.Н. Записки М.Н. Волконской. М., 1977. С. 88.

⁷⁰ Арнольди Л.И. Мое знакомство с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 488.

⁷¹ Смирнова-Россет А.И. Воспоминания о Гоголе (в записи А.Н. Пыпина) // Смирнова-Россет А.И. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 66.

⁷² Арнольди Л.И. Указ. соч. С. 487.

⁷³ Переверзев В.Ф. Творчество Гоголя // Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 134.

⁷⁴ Скобелев В.П. Поэтика русского романа 1920-1930-х годов. Самара, 2001. С. 8.

⁷⁵ Там же. С. 8.

⁷⁶ Там же. С. 9.

ГЛАВА 5

КОЩУНСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ («ГАВРИИЛИАДА» И «НОС»)

Кощунствовать, по Далю, означает «насмехаться над священными предметами, отзываться об них с презрением, бранно, пошло; поругать, сквернить, осквернять, суесловить, буесловить»¹. Пушкин употребил слово *кощунство* единственный раз: в «Плане статьи о правах писателя» (1835 г.) есть пункт: «О кощунстве и веротерпимости» (7, 369).

Поэму Пушкина и повесть Гоголя объединяет тема биографии Иисуса Христа. В основе сюжета «Гавриилиады» — трансформация мифа о непорочном зачатии и чудесном рождении сына Бога и земной женщины. Действие в пушкинской поэме развивается в течение одного дня; герой Гоголя прожил в облике человека только один день — и этот день в обоих случаях — 25 марта по православному календарю. Нос исчез с лица Ковалева 25 марта — на Благовещение — и вернулся на Пасху — 7 апреля 1835 года².

Библейские мотивы, вошедшие в качестве основы в художественную ткань этих двух произведений, тесно и многозначно между собою связаны.

Введя в сюжет зачатия Христа Сатану в облике змея-соблазнителя, поэт уподобил Марию прародительнице Еве. Символическая контаминация этих героинь и их судеб произошла уже в христианстве: Ефрем Сирийский (IV в.) зафиксировал представление об «очищенности» Марии от «чрева матери», которое в католицизме утвердилось (с 1854 г.) в догмате веры о непорочном зачатии самой Марии, «т.е. о ее полной изъятости из общечеловеческой наследственной греховности. В этом смысле Мария — как бы невинная Ева, пришедшая исправить дело падшей Евы; в ней снимается проклятие, постигшее за вину человека мир природы ..., а потому с ней соотнесено вовлечение природной жизни и космических циклов в сферу христианской святости (православное

песнопение называет ее «всех стихий земных и небесных освящение», «всех времен года благословение»³. Ветхозаветное предание о том, как змей (отождествленный христианской традицией с дьяволом) соблазнил Еву, было представлено богословами в качестве грехопадения, первородного греха людей. «В соответствии с христианским пониманием, изгнание из рая ознаменовало начало, а распятие Иисуса — окончание пути к спасению человечества»⁴. И сын Марии — Иисус Христос — трактуется как спаситель от порчи первородного греха.

Благовещение в христианской мифологии осмысливается как начальный момент вочеловечения Бога. Миг, когда Мария выразила свое смиренное согласие с волей Бога, и есть миг непорочного зачатия. С.С. Аверинцев пишет: «В церковной традиции акт послушания, осуществленный Марией как бы за все падшее и спасаемое человечество, противопоставляется акту непослушания, составившего суть грехопадения Адама и Евы. Дева Мария как “новая Ева” искупает грех “первой Евы”, начиная возвратный путь к утраченной жизни в единении с Богом...»⁵

Женская судьба Марии в христианской литературе оценивается и излагается неоднозначно. В евангелиях от Марка (Мар. 6, 3) и Матфея (Матф. 13, 54-57) содержится информация о том, что у Христа было четыре младших брата: Иаков, Иосий, Симон и Иуда — и сестры. Следовательно, после рождения Иисуса Мария вела обычную жизнь замужней женщины, обычным образом зачала и родила не меньше шести детей. Эти сведения противоречат догме постоянной непорочности Богоматери. Поэтому издавна предпринимались попытки преодолеть это противоречие. В апокрифическом «Протоевангелии от Иакова» (II в.) Иаков, Иосий, Симон и Иуда были объявлены сыновьями Иосифа от первого брака и приходились Иисусу всего лишь сводными братьями. Иероним в трактате «Против Гельвидия» (387 г.) выдвинул версию, ставшую официальной в католической библеистике, о том, что они были двоюродными братьями сына Мадонны и детьми ее сестры Марии, жены Клеопа, которая упоминается в Евангелии от Иоанна: «При кресте Иисуса стояли мать его и сестра матери его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина» (Иоан. 19, 25). Культ Девы Марии не существовал в первые века христианства, он восторжествовал в Эфесе лишь в середине V века и после этого стал быстро распространяться⁶.

Поэму Пушкина и повесть Гоголя также объединяет пародийность. Пародия, по словам Ю. Айхенвальда, «может знаменовать духовную свободу, дерзновение ума; она свидетельствует, что ни

пред чем не останавливается, ничего не боится гордость и отвага независимого духа»⁷.

Название поэмы Пушкина указывает на пародируемый жанр и ставит ее в ряд с эпопеями и героическими поэмами мировой литературы: «Илиадой» Гомера, «Энеидой» Вергилия, «Генриадой» Вольтера, «Мессиадой» Клопштока, «Россиядой» Хераскова и т.д. Эти произведения представляли ведущую разновидность европейской поэмы, которую отличала тема — всенародно-историческая или всемирно-историческая, в том числе религиозная. В то же время название свидетельствует, что главный герой — Гавриил, подлинный возлюбленный Марии, а тема ее — любовь архангела и земной девушки.

У автора как будто есть и вполне конкретная задача, заявленная во вступлении, — обращение в христианство некоей прекрасной и современной ему, по-видимому, еврейской девушки:

Воистину еврейки молодой
Мне дорого душевное спасенье.
Приди ко мне, прелестный ангел мой,
И мирное прими благословенье.
Спасти хочу земную красоту!
Любезных уст улыбкою довольный,
Царю небес и господу-Христу
Пою стихи на лире богомольной.
Смиранных струн, быть может, наконец
Ее пленят церковные напевы,
И дух святой сойдет на сердце девы;
Властитель он и мыслей, и сердец (4, 106).

Поэт надевает маску церковного писателя, едва ли не священника, стремящегося приобщить новообращенную к истинной вере. Юной девушке наиболее близки и понятны любовные переживания, следовательно, именно история любви девы Марии способна впечатлить ее должным образом. В авторском описании они к тому же очень похожи:

Шестнадцать лет, невинное смирение,
Бровь темная, двух девственных холмов
Под полотном упругое движенье,
Нога любви, жемчужный ряд зубов...
Зачем же ты, еврейка, улыбнулась,
И по лицу румянец пробежал?
Нет, милая, ты, право, обманулась:
Я не тебя, — Марию описал (4, 106).

Такое начало сразу обозначает основной подход к изложению древнего мифа – сакральное погружается в обыденность, земную реальность, архаика сопрягается с современностью. Муж, «плохой столяр и плотник»,

В селенье был единственный работник.
И день и ночь, имея много дел
То с уровнем, то с верною пилою,
То с топором, не много он смотрел
На прелести, которыми владел,
И тайный цвет, которому судьбою
Назначена была иная честь,
На стебельке не смел еще процвествь.
Ленивый муж своею старой лейкой
В час утренний не орошал его;
Он как отец с невинной жил еврейкой,
Ее кормил – и больше ничего (4, 107).

Мистические объяснения отсутствия супружеских отношений между Марией и Иосифом, содержащиеся в канонических и апокрифических евангелиях, Пушкин заменил подчеркнуто бытовыми причинами: старость мужа, его занятость своим ремеслом, которая отнимала все физические силы, и лень. Столь же трагически объясняется интерес к девушке Бога:

Всевышний бог склонил приветный взор
На стройный стан, на девственное лоно
Рабы своей – и, чувствуя задор,
Он положил в премудрости глубокой
Благословить достойный вертоград,
Сей вертоград, забытый, одинокий,
Щедротю таинственных наград (4, 107).

Господь посочувствовал ее одиночеству и обделенности радостями любви – и решил утешить. Создатель всего сущего любит так же, как всякий мужчина:

В те дни, когда от огненного взора

Мы чувствуем волнение в крови,
.....
Наперсника мы ищем и находим.
.....
Когда же мы поймали на лету
Крылатый миг небесных упоений
И к радости на ложе наслаждений
Стыдливую склонили красоту,
.....

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

Чтоб оживить о ней воспоминанье,
С наперсником мы любим поболтать (4, 109).

Так и Гавриил стал наперсником Бога в его любви к Марии.

Беседы их нам церковь утаила,
Евангелист немного оплошал!
Но говорит армянское преданье⁸,
Что царь небес, не пожалев похвал,
В Меркурии Архангела избрал,
Заметя в нем и ум, и дарованье, —
И вечерком к Марии подослал(4, 109).

Гавриил стал «услужливый угодник / Царю небес... а по-земному сводник».

Интрига усложняется: архангел сам полюбил девушку, и она влюбилась в него с первого взгляда. Мотив Благовещения Пушкин удваивает — сначала Бог сам обращается к Марии с объяснением в любви, послав ей сон, в котором она видит трон и придворных небесного владыки (в том числе и Гавриила), и лишь после этого к ней явился уже любимый ею божественный вестник, чтобы подготовить ее к знаменательной встрече с царем небес⁹.

Но, старый враг, не дремлет сатана!
Услышал он, шатаясь в белом свете,
Что бог имел еврейку на примете,
Красавицу, которая должна
Спасти наш род от вечной муки ада.
Лукавому великая досада —
Хлопочет он. Всевышний между тем
На небесах сидел в унынье сладком,
Весь мир забыл, не правил он ничем —
И без него все шло своим порядком (4, 109-110).

Таким образом, Мария оказалась объектом внимания Бога, архангела Гавриила и Сатаны.

Рассказ Сатаны — поэма в поэме — явно уподоблен авторскому повествованию. Сатана, как и автор во вступлении, декларирует стремление помочь юной еврейке узнать истину, — в данном случае о грехопадении Евы. Она была столь же «молода, скромна, умна, мила» и так же, как Мария (хотя у обеих были мужья), «без любви в унынии цвела», ибо

.....Тиран несправедливый,
Еврейский бог, угрюмый и ревнивый,
Адамову подругу полюбя,
Ее хранил для самого себя...

Какая честь и что за наслажденье!
 На небесах, как будто в заточенье,
 У ног его молися да молися,
 Хвали его, красе его дивися,
 Взглянуть не смей украдкой на другого,
 С архангелом тихонько молвить слово;
 Вот жребий той, которую творец
 Себе возьмет в подруги наконец.
 И что ж потом? За скуку, за мученье
 Награда вся дьячков осиплых пенье,
 Свечи, старух докучная мольба,
 Да чад кадил, да образ под алмазом,
 Написанный каким-то богомазом... (4, 112)

Сатана научил первых людей любить друг друга, открыл им «тайну сладострастья, / И младости веселые права, / Томленье чувств, восторги, слезы счастья, / И поцелуй, и нежные слова» (4, 113). Не Бог, а Сатана в пушкинской поэме подарил и Еве, и Марии счастье любить и быть любимыми, счастье, которое противопоставляется участи, уготованной девушке Богом и церковниками¹⁰.

В лирическом отступлении, следующем за сценой обольщения Марии, автор уподобляет Сатане себя: он так же «просветил невинные красы», «научил послушливую руку /... усладить безмолвные часы, / Бессонницы девическую муку» (4, 115). И это уподобление не шутка, не случайность, оно — сквозной мотив поэмы. Сатана и автор — рассказчики похожих историй, творцы подобных сюжетов; они оба повествуют «о странностях любви»; «бес» в изображении Пушкина так же «не трепетал» перед лицом «придворных, всевышнего прислужников покорных, ... сводников небесного царя», отказывался от роли «придворного историка», «важного чина пророка», как и сам поэт. Пушкин, не обвиняясь, в эпилоге назвал себя не только «повесой», но и «другом демона». «Змий» виновен перед Марией, как повествователь перед некой безымянной красавицей, которую учил «науке страсти нежной», как Сатана избранницу Бога. Прервав описание боя за Марию между Гавриилом и Сатаной, Пушкин обращается к лицейским друзьям, напоминая о том, как они «в прежни дни, весной, ... играли на воле / И тешились отважною борьбой», как «ангелы» — архангел и падший, превратившийся в «беса». Неожиданный лиризм прерывает откровенно бурлескный рассказ о драке, в которой возлюбленный Марии побеждает не слишком честно:

Уж ломит бес, уж ад в восторге плещет;
 По счастью, проворный Гавриил

*Изображение человека
в художественных произведениях Пушкина и Гоголя*

Впился ему в то место роковое
(Излишнее почти во всяком бое),
В надменный член, которым бес грешил.
Лукавый пал, пощады запросил
И в темный ад едва нашел дорогу (4, 116).

Наказав Сатану, Гавриил возвестил Марии, что она станет матерью спасителя мира, который «ниспровергнет ад» — и сам стал ее любовником, после чего поспешил к Богу, чтобы возвестить ему, что девушка готова исполнить свою миссию.

После визита Бога в облике голубя
.....Усталая Мария
Подумала: «Вот шалости какие!
Один, два, три! — как это им не лень?
Могу сказать, перенесла тревогу:
Досталась я в один и тот же день
Лукавому, архангелу и богу» (4, 118-119).

Крайне кощунственная с точки зрения церкви, сцена эта пародийно возвращает нас к истокам возникновения мифа о непорочном зачатии. С.А. Токарев, в частности, писал: «Корни этого мотива уходят в глубочайшую древность — в эпоху, когда господствовал групповой брак, делающий факт физиологического отцовства не только недостоверным и неочевидным, но и просто безразличным. <...> Сообщения целого ряда надежных исследователей подтверждают, что, например, австралийцы ничего не знали о роли мужчины в деторождении. <...> Вот на основе этого примитивного незнания причинной связи половых отношений с зачатием и беременностью выросло суеверное представление о том, что беременность женщин происходит от вхождения в них какого-то сверхъестественного существа». Позже «поверье о непорочном зачатии ... переносится в отдаленную эпоху и приурочивается лишь к отдельным, более выдающимся личностям: ведь надо же подчеркнуть, что эти личности и рождались-де не так, как простые люди. <...> Христианский догмат о непорочном зачатии и рождении Иисуса Христа девой Марией — прямое завершение длинной цепи подобных мифов, уходящих своими корнями в глубочайшую “тотемическую” древность»¹¹.

Всевышний бог, как водится, потом
Признал своим еврейской девы сына,
Но Гавриил (завидная судьбина!)
Не преставал являться ей тайком;
Как многие, Иосиф был утешен,
Он пред женой по-прежнему безгрешен,

Христа любил как сына своего,
За то господь и наградил его! (4, 119)

Сатана устроил счастье Евы и Адама, хотя Бог и наказал их вместе с потомками. В пушкинском повествовании все герои довольны: Бог получил сына и наградил безгрешного Иосифа; Мария и Гавриил, хоть и грешат, счастливы в любви.

В эпилоге автор просит архангела помочь ему добиться любви еще одной девушки, Елены — «Не то пойду молиться Сатане!» — восклицает он. Любовь — удел юности.

Но дни бегут, и время сединою
Мою главу тишком посеребрит,
И важный брак с любезною женою
Пред алтарем меня соединит.
Иосифа прекрасный утешитель!
Молю тебя, колена преклоня,
О рогачей заступник и хранитель,
Молю — тогда благослови меня,
Даруй ты мне беспечность и смиренность,
Даруй ты мне терпенье вновь и вновь,
Спокойный сон, в супруге уверенность,
В семействе мир и к ближнему любовь! (4, 119)

Последние строки пронизаны мягким лиризмом и теплой самоиронией — и вот автор уже примеряет на себя роль престарелого Иосифа, а Гавриил предстает «заступником и хранителем» обманутых мужей.

Ошеломляющая кошунственность поэмы заслоняет ее поэтическую прелесть: удивительное богатство интонаций — смелая ирония, бурлескные и травестийные тона, лиризм и озорство — а также пластичность и великолепие описаний, стремительность и событийную насыщенность действия, сложную игру культурно-мифологических мотивов, аллюзий, ассоциаций. В этой поэме впервые в творчестве Пушкина встречается зеркальное удвоение сюжета — Мария, по замыслу Сатаны, должна увидеть в судьбе Евы свою, в рассказе Змея история грехопадения первых людей играет роль зеркала для Благовещения в интерпретации повествователя*. Тот же прием использован в поэмах «Цыганы» и «Андже-ло»: для истории любовных отношений Алеко и Земфиры зерка-

* По одному из преданий, Змей сожительствовал с женой Адама (См.: Мифологический словарь. М., 1990. С. 161) — и в поэме Пушкина стал первым любовником Марии.

лом является судьба родителей героини; страсть Анджело к Изабелле зеркальна по отношению к любви Клавдио и Джульетты (и более преступна с точки зрения пробужденного главным героем закона). Так же построен сюжет романа «Евгений Онегин», причем некоторые моменты совпадают. Ева первой познала науку любви и соблазнила Адама — сначала Татьяна пишет любовное письмо Онегину, пытаясь добиться его любви. Бог во сне сообщает о своей любви Марии, затем отправляет к ней Гавриила с той же вестью — Онегин пишет Татьяне письма с признанием в любви. Конечно, речь идет только о композиционной схеме, о приеме.

Казалось бы, обращение к библейским сюжетам в романтической поэме неминуемо порождает традиционное двоемирие — однако поэт настойчиво разрушает границу между *здесь* и *там*, *тогда* и *сейчас*. Основой единства мира в «Гавриилиаде» стал сам материал — евангельские истории, внедренные церковью в христианский быт, как бы вновь и вновь повторяются в течение календарного года — Рождество, Благовещение и Пасха (этапы биографии Иисуса) в форме ритуала остаются частью сегодняшней жизни. Ритуал, как известно, обеспечивает вечное возвращение мифических событий и их героев. Но Пушкин создал цепи уподоблений, которые скрепляют миф и реальность, прошлое и современность. Мария и Ева, юная еврейка, ради приобщения которой к лону церкви якобы написана поэма, безымянная возлюбленная автора, некогда бывшая объектом его любовных шалостей, Елена, в которую сейчас влюблен повествователь — создан целый ряд женских образов-отражений, похожих внешне и обладающих сходством судеб. Себя автор уподобил не только главному герою — Гавриилу, но и Сатане, и даже вообразил в будущем подобным Иосифу.

Романтическое слияние автора и героя в пародийном тексте оказалось невозможным, аналогии и сравнения лишь подчеркивают их раздельность и несхожесть. Образ автора возникает как самостоятельный и самоценный, герои высвечивают его черты, а их пародийность обнажает его мировоззренческие позиции.

Заявив себя в «Гавриилиаде» певцом любви, земной, чувственной, дарующей счастье, Пушкин и в других случаях обращения к образу Богородицы рисовал ее в качестве объекта именно земной любви — так, например, было в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный», и свою жену в знаменитых стихах уподобил Мадонне.

Кошунственность «Гавриилиады» бросается в глаза и была замечена сразу, кошунственность «Носа» до сих пор не рассматривалась.

Как правило, интерпретации повести Гоголя выдвигают на первый план сатирическое начало в изображении майора Ковалева, жизни петербургских чиновников, полицейских, ремесленников и т.д., а фантастика рассматривается как средство обличения социального зла, общественных нравов. Ю.В. Манн и Г.П. Макогоненко главное внимание обратили на специфику фантастики как части поэтики Гоголя вообще и этого произведения в частности.

Ю.В. Манн сформулировал основные смысловые аспекты ситуации потери носа: «В одной плоскости – это видимый симптом дурной болезни (“Мне ходить без носа, согласитесь, неприлично. Какой-нибудь торговке... можно сидеть без носа...”). В другой плоскости – это знак того, что тебя обманули, одурачили (“Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом... ” – из письма Александры Подточиной к Ковалеву). В третьей – это знак мужского достоинства, не без соответствующих фаллических ассоциаций¹². В четвертой – это знак респектабельности, приличия, общественного преуспеяния, олицетворенного г. Носом; отсюда возможность комической подмены “носа” и “человека” (“из собственных ответов *носа* уже можно было видеть, что для этого *человека* ничего не было священного...”; “*нос* объявил себя *служащим*...” и т.д.), а также перестановки, при которой одежда, части тела, лица становятся принадлежностью носа (“*Нос* спрятал *лицо* свое в большой стоячий воротник...”). Наконец, есть и такая плоскость значений, которая не требует соотнесения с чем-то другим, где все предельно ясно без акцентировки или, как говорит в своей манере Ковалев: “Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек – черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!” В повести осуществляется соприкосновение всех этих смысловых плоскостей...»¹³

А.А. Воронский видел в потере носа иной смысл: «Майор Ковалев лишился носа. Происшествие неприятное, но для Ковалева оно превращается в катастрофу. Почему же? <...> Майор Ковалев примечателен только тем, что у него нос с прыщиком. Когда он лишается носа, он лишается себя. Но если нос в майоре самое существенное, то почему же носу не приобрести самостоятельности, не разъезжать в мундире, шитом золотом, со шпагой и в замшевых панталонах? пожалуй, нос даже выше Ковалева: у него есть нечто свое, индивидуальное: прыщик. Майор должен преклоняться перед носом: достаточно носу надеть мундир, шитый золотом, и майор потеряет смелость. Да, в столице великое множество май-

оров Ковалевых и существенное у них носы, и без носов они — ничто. Нос же в мундире почтеннее, важнее любого майора»¹⁴.

М.М. Бахтин отмечал «влияние форм площадной и балаганной народной комики» на стиль Гоголя: «Образы и стиль “Носа” связаны, конечно, со Стерном и стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки»¹⁵.

О.Г. Дилакторская обратила внимание на дату исчезновения носа, но интерпретировала этот факт только в аспекте бытового поведения того времени: в один из самых больших церковных праздников чиновникам полагалось в праздничной форме присутствовать при богослужении, что и делает нос, тогда как Ковалев попал в Казанский собор случайно, преследуя нос и в попытке объясниться с ним¹⁶.

История создания и публикации повести содержит сведения о существенных изменениях ее текста. Сначала приключения носа и его хозяина происходили во сне; затем Гоголь перенес описываемые события в реальность; уточнена дата возвращения носа на свое место; писатель убрал некоторые фрагменты и добавил новые эпизоды.

18 марта 1835 года Гоголь отправил «Нос» в «Московский наблюдатель», но редакция журнала сочла ее «пошлой», «грязной», «тривиальной» (по словам Белинского) и печатать отказалась. Переписка Гоголя с Шевыревым и Погодиным о судьбе повести длилась до января следующего года. В третьей книге пушкинского «Современника» за 1836 г. была напечатана новая редакция. В 1842 г. писатель снова переработал текст — и указал иную, окончательную дату счастливого возвращения носа на лицо майора Ковалева: 7 апреля, то есть пасхальное воскресенье в 1835 году — но именно весной 1835 г. Гоголь впервые пытался опубликовать новую повесть. Указать пасхальное воскресенье как день возвращения носа в первых редакциях писатель не мог — тогда бы кощунственность повести бросилась в глаза, и без того цензура, как и опасался автор, не пропустила сцену посещения носом Казанского собора в день Благовещения — пришлось перенести его встречу с Ковалевым в Гостиный двор. А нос молился «с выражением величайшей набожности» (7, 46) — и скорее всего перед иконой Казанской Богоматери, которой и был посвящен этот храм! Гоголь пытался сохранить образ молящегося носа, предлагая «его перевести в католическую» церковь¹⁷. Спустя семь лет уже мало

кто помнил, на какой день пришлось празднество Пасхи в 1835 г., ибо это подвижная, или переходящая, дата православного календаря.

Мотивы Благовещения и воскресения Христа в сочетании с сюжетом о носе приобретают кошунственный смысл. Чудесное вочеловечение носа и его самостоятельная жизнь длились один день, но в православном календаре это день чудесного непорочного зачатия Богочеловека. Нос отличается поразительной нетленностью — в огне не горит (не испекся в хлебе) и в воде не тонет (не погиб в Неве), не разлагается, хотя и пролежал две недели на квартире Ковалева. Нетленный, как святые мощи, он воскрес вместе с Иисусом Христом, как и сын Божий, в своем телесном облике, даже здоровее, чем прежде — исчез прыщик, вскочивший было на нем вечером 24 марта.

Мотив смерти и воскресения, так или иначе, был центральным в древних обрядах, в том числе и в институте племенных инициаций — посвячительных церемоний, которые должны были ознаменовать переход подростка в ранг взрослого члена племени. По словам С.А. Токарева, «существенные моменты инициаций состоят из серии физических и моральных испытаний, должествующих приучить юношу к жизни охотника и воина»¹⁸. К таким испытаниям относятся «обрезание, субинцизия и испытание огнем»¹⁹. Во время инициаций испытуемые как бы умирают и воскресают вновь, но уже в новом качестве. С.А. Токарев подчеркивает также, что очень часто в числе верований, «внушаемых непосвященным, имеется одно весьма характерное: это вера в то, что дух-страшилище убивает (и иногда поедает) посвящаемых юношей, а потом вновь воскрешает их. <...> Посвящаемый, переходя в группу полноправных членов племени, как бы вновь рождается и входит в новую жизнь»²⁰.

Некоторые религиозные обычаи и обряды, приуроченные к совершеннолетию, являются отдаленным отголоском возрастных инициаций — в том числе и таинство крещения в воде, «смягченная форма древнего символического ритуала смерти и воскресения»²¹.

Повесть начинается с испытаний, которым подвергается нос прежде, чем стать членом петербургского чиновничьего ордена: его запекают в хлебе (Иван Яковлевич мог бы разрезать его и даже съесть), а потом бросают в воду. Затем следует таинственное воскресение, и вот уже он — господин Нос, весь вид его (форменная одежда статского советника прежде всего) свидетельствует о принадлежности к весьма определенному «ордену» — столичному чиновничеству. Он обрел новую жизнь, покинув лицо Кова-

лева и пройдя обряд инициации. Теперь он принадлежит к другому, нежели его бывший хозяин, сообществу – своеобразному чиновничьему ордену, союзу посвященных: «Я сам по себе, – заявил он потрясенному майору. – Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству» (3, 46).

История архаических *тайных союзов* свидетельствует, что они зародились в эпоху разложения общинно-родового строя и генетически восходят к системе возрастных инициаций. С.А. Токарев видел историческую роль тайных союзов в борьбе «с материнско-родовым строем». Эту роль они выполняли «путем применения террористических средств, запугивая население и подавляя силой всякие попытки протеста. Это – одна из зародышевых форм примитивной государственной власти»²². Процедура принятия в члены союза, как правило, включала в себя инсценировку смерти и воскресения посвящаемого. Вера в телесное воскресение, выражавшаяся в ритуальной символике, через греческие и эллинистические мистерии проникла в раннехристианские общины и стала основой христианства. С.А. Токарев утверждал, что «сама форма тайных союзов как своеобразных культовых корпораций была исторической предшественницей мистериальных союзов античного мира (хотя прямую историческую связь между тем и другим проследить трудно), а через них – и первых христианских общин»²³.

Однако г. Нос – самозванец: он не может быть чиновником, ибо не является человеком. Гоголь виртуозно играет мотивом неполного преобразования носа: встретив его в виде человека, бедный майор тем не менее узнал в нем свой нос; полицейский чиновник, «перехвативший» беглеца, «принял его сначала за господина», но когда надел очки, «тот же час увидел, что это был нос» (3, 55). И Ковалев ясно понимает, что «... искать ... удовлетворения по начальству того места, при котором нос объявил себя служащим, было бы безрассудно, потому что из собственных ответов носа уже можно было видеть, что для этого человека ничего не было священного и он мог так же солгать и в этом случае, как солгал, уверяя, что он никогда не видался с ним» (3, 48). Мнимой была инициация, и статский советник Нос всего лишь мираж, фантом, рассеивающийся при внимательном рассмотрении.

Уже давно была отмечена важная особенность повести – отсутствие каких-либо объяснений не только главного события, но и сюжетных коллизий. И в самом деле, каким образом нос исчез с лица Ковалева и причем тут цирюльник Иван Яковлевич,

если он брил майора за два дня перед тем; как он попал в хлеб и почему не испекся в нем; кто и в каком качестве — носа или человека — вытащил его из реки; как одновременно сосуществуют, не сливаясь, нос и человек; как объяснить «нетленность» носа в течение двух недель до воссоединения с системой кровообращения тела своего хозяина? В основном это обстоятельство давало материал для размышлений об особенностях фантастики Гоголя — без рассмотрения комплекса различных, но тесно связанных между собой мифологических мотивов повести²⁴. Если же проанализировать их звучание, то обнаруживается скрытая логика развития действия — пародийная.

Благовещение — праздник, который много столетий считался не праздником Марии, а праздником Иисуса, как первый день его существования, начальный момент истории вочеловечения Бога, т.е. земной жизни Спасителя. В своей попытке вочеловечения г. Нос обошелся без матери, а его символическим «отцом» был Ковалев. Пройдя инициацию и став чиновником, он хотел отправиться в странствия (как Христос в начале выполнения своей миссии), но был схвачен и лишен человеческого статуса, однако «тело» его осталось нетленным, и в пасхальное воскресенье он воссоединился с «отцом» (вознесся).

Пародийность повести неоднократно отмечалась, но была интерпретирована преимущественно как насмешка над современными предрассудками и верой в иррациональные явления и силы — «магнетизм» и т.п. Ю.В. Манн предложил другое понимание этого аспекта художественного значения «Носа»: «...пародирующее произведение стало фактом диалектической смены школ. Своей повестью Гоголь “рассчитался” с романтической концепцией фантастики»²⁵. Все это верно, но данный художественный текст содержит и еще один слой пародии — кошунственную трансформацию и соединение мифологических мотивов Нового Завета, и именно они объясняют скрытую логику алогичного, абсурдного сюжета.

Г.П. Макогоненко увидел пушкинское влияние в заключительных абзацах повести Гоголя и объяснил его двумя обстоятельствами: во-первых, текст финала был создан для пушкинского «Современника» и «был написан сознательно в пушкинском духе»; во-вторых, Гоголь следовал за пушкинскими открытиями «Пиковой дамы» и «Домика в Коломне» — отказался «от сна как объяснения фантастики» и иронически отказался «от каких-либо моралистических выводов из повести о нелепых и абсурдных “похождениях” и метаморфозах носа»²⁶.

Но «пушкинский дух» пропитывает не только финал, хотя в нем он наиболее ощутим. Весь этот текст написан словно бы с других, не гоголевских позиций. В нем писатель дал волю своему гениальному смеху, отодвинув на время в сторону глобальные пророческие и утопические задачи. Авторское заключение повести, без сомнения, должно было вызвать одобрение Пушкина, ведь именно его эстетическую позицию озвучил Гоголь: «...что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы (Курсив мой. — Л.Р.) Просто я не знаю, что это... А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (3, 63).

Так и вспоминается:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов (5, 314).

Примечания

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1989. Т. 2. С. 183.

² На 7 апреля Пасха приходилась в 1835 г. См.: Хронологический справочник (XIX-XX века) / Сост. М.И. Нерпер, отв. ред. В.Н. Баскаков. Л., 1984. С. 26-27.

³ Аверинцев С.С. Мария / Мифологический словарь. М., 1990. С. 339.

⁴ Там же. С. 162.

⁵ Там же. С. 97.

⁶ Утверждение Марии в качестве «Божьей родительницы» произошло на вселенских соборах 431 и 449 гг. в Эфесе, древнем центре культа богини-матери Артемиды, и сопровождалось драками участников, когда епископ Диоскур лягался, «как дикий осел», а избитый им противник культа Марии Флавиан умер три дня спустя (См. об этом: З. Косидовский. Сказания евангелистов. М., 1977. С. 166-167).

⁷ Айхенвальд Ю. «Гавриилиада» // Заветы Пушкина: Из наследия первой эмиграции. М., 1998. С. 40.

⁸ Пушкин имеет в виду апокриф «Армянская книга детства».

⁹ Евангелисты рассказали о Благовещении по-разному. Так, Матфей повествует о сне, который увидел Иосиф, после того, как обнаружил, что его невеста беременна, и хотел тайно отпустить ее к родителям, не желая скандала. «Ангел Господень явился ему во сне и сказал: Иосиф, сын Давидов! не бойся принять Марию, жену твою; ибо родившееся в Ней есть от духа святого» (Матф., 1, 18-21). Т.е. Благовещение произошло после непорочного зачатия. Лука же говорит о явлении Гавриила с сообщением о ее богоизбранности и предстоящем рождении Иисуса Христа (Лук., 1, 26-35).

¹⁰ Ю. Айхенвальд увидел здесь философскую проблему: «...Всерьез ли думал Пушкин, что отец любви – Дьявол? Или это – шутка, продолжением которой служат устам того же Сатаны приписанные, многозначительно лукавые слова о сохранившейся доселе дружбе между бесом и женщиной: “с Евою остался я приятель”? Здесь – почва для размышлений о демоническом элементе в творчестве Пушкина...» (Ю. Айхенвальд. «Гавриилиада». С. 46).

¹¹ Токарев С.А. Ранние формы религии. М., 1990. С. 545-546.

¹² См. об этом: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

¹³ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 95.

¹⁴ http://www.zhurnal.ru/magister/library/personal/voroa_015.htm/

¹⁵ Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 488.

¹⁶ См.: Дилакторская О.Г. Фантастическое в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Русская литература, 1984. № 1.

¹⁷ Отправляя повесть М.П. Погодину для публикации в «Московском наблюдателе», Гоголь писал: «Если в случае ваша глупая цензура привяжется к тому, что нос не может быть в Казанской церкви, то, пожалуй, можно его перевести в католическую» (М.П. Погодину. 18 марта 1835 г.).

¹⁸ Токарев С.А. Указ. соч. С. 209.

¹⁹ Там же. С. 210.

²⁰ Там же. С. 213.

²¹ Там же. С. 224-225.

²² Там же. С. 307.

²³ Там же. С. 319.

²⁴ Ю.В. Манн, рассматривая проблему через призму гоголевской трансформации романтической поэтики тайны, считает, что в этом проявляется «тончайшая ирония Гоголя» – «он все время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику и все дальше и дальше заманивая читателя в ловушку». Устранив «носителя фантастики, в идентификации с которым (прямой или завуалированной, допускающей возможность второго прочтения) заключалось раскрытие тайны, <...> Гоголь далек и от снятия тайны реальным планом, с помощью реально-причинных мотивировок» (Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 87). Ученый подчеркивал, что «достижения романтической фантастики были Гоголем преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастики,

он оставлял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры “форму слухов”, он укреплял достоверность самого “происшествия”. И кто скажет, что страшнее – тайна, за которой скрыт конкретный носитель злой иррациональной силы (гофмановский *das böse Prinzip*), или тайна, прячущаяся везде и нигде, иррациональность, пропитавшая жизнь, как вода вату?» (Ю.В. Манн. Поэтика Гоголя. С. 94). Г.П. Макогоненко тоже писал об иронии Гоголя, видя в ней способ выражения авторской позиции: «Основа иронии повести “Нос” – разрушение логического порядка рассказа, смещение интереса читателя с *необыкновенного* (к чему приучал романтизм), на *обыкновенное* <...> Ирония определяет игру с читателем. Но игра эта содержательна, она не является, в духе романтизма, самоцелью, она имеет совершенно другую функцию, а именно – вовлечь читателя в разгадывание фантастики самой жизни. Разгадывание тайны – это объяснение читателю, что многое, кажущееся фантастическим, в действительности оказывается простой, обыденно-будничной практикой жизни современного общества, современных людей. <...> Так коренным образом изменилось представление о фантастическом – реализм открывает его в действительности, и “реальная” фантастика обнаруживает абсурдность, бесчеловечность, дикость существующей социальной системы России». (Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. С. 190-204). Как видно, оба ученых на первый план выдвинули трансформацию романтических принципов и приемов в поэтике Гоголя – расхождение между ними лишь в понимании итогов этого процесса – и в этой трансформации нашли объяснение «странностей» сюжета.

²⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 94.

²⁶ Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. С. 197.

Научное издание

Рассовская Людмила Петровна

**ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПУШКИНА И ГОГОЛЯ:
ДИАЛОГИ И ДИСКУССИИ**

Редактор *Е.А.Будячевская*
Компьютерная верстка, макет *Е.А.Будячевская*

Лицензия ИД № 06178 от 01.11.01. Подписано в печать 28.04.04.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд.л. 12,5; усл.-печ.л. 11,6
Гарнитура «Newton». Тираж 300 экз. Заказ №
Издательство «Самарский университет»
443011, г. Самара, ул. Академика Павлова, д.1; тел. 34-54-23
Отпечатано в ООО «Типография «Книга»
г. Самара, ул. Ново-Садовая, д.106; тел.35-35-26