

- 
- <sup>6</sup> Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII века. М., 1985. С.108.  
<sup>7</sup> Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957. С.370.  
<sup>8</sup> Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений Т. VIII. С.406-407.  
<sup>9</sup> Там же. С.183.  
<sup>10</sup> Там же. С.190.  
<sup>11</sup> См. кн.: Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.  
<sup>12</sup> Сазонова Л.И. От басни барокко к басне классицизма // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века: Сборник статей. М., 1989. С.119.  
<sup>13</sup> Там же.  
<sup>14</sup> Полоцкий Симеон. Избранные сочинения. М.; Л., 1953. С.319.  
<sup>15</sup> Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990. С.166.  
<sup>16</sup> Там же. С.167.  
<sup>17</sup> Липатов А.В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи: Сборник статей. М., 1979. С.56.

**И.Д. Таумов\***

*Самарский муниципальный университет Наяновой*

### **Пушкин и Гоголь: к вопросу о пародическом использовании в драме**

Как известно, в основе комедии лежит смех. Но Гоголь раскрывает различные формы смешного. В частности, он различает три вида смеха.

1. Смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою острою, каламбуром.
2. Смех, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы.
3. Смех, который рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом<sup>1</sup>.

---

\* © Таумов И.Д., 2004.

В трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» Н.В. Гоголь видел «кроме яркого поэтического создания, высокое поэтическое искусство» (5-43). В письмах к друзьям он часто использовал цитаты из этой пьесы. «Жизнь политическая ... не может не понравиться таким *счастливицам праздным*, как мы с тобою» (Гоголь — Н.Я. Прокоповичу. 5-93). «Мои приятели, как нарочно, *единого прекрасного жрецы...*» (Гоголь — А.С. Данилевскому. 5-86). Это свидетельствует о том, что трагедии А.С. Пушкина стали активной составляющей частью читательского сознания Гоголя, что не могло не сказаться на его творчестве.

Несмотря на разную жанровую природу, в драматических произведениях двух авторов обнаруживается общность мотивно-образных структур. Драматические отрывки Гоголя принято называть «маленькими комедиями» (по аналогии с пушкинскими «маленькими трагедиями»)². И это утверждение справедливо. Данная аналогия возникает не только в связи с небольшим объемом и локальным тематическим охватом (одна страсть — один порок) драматических произведений двух классиков. Она прослеживается на мотивном уровне.

Внутреннее единство комического и трагического было отмечено в свое время Платоном, а позже — В.Белинским. Несостыковка жанровой природы пьес Пушкина и Гоголя не препятствует их сопоставительному анализу, тем более что Гоголь не просто заимствует у Пушкина некоторые ситуации и мотивы, но творчески переосмысливает их, наполняя иным содержанием при решении своих творческих задач.

Чувство зависти, ставшее конфликтообразующим началом в пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери», присуще многим гоголевским персонажам. У Гоголя оно приобретает черты мотива, который прослеживается как на фабульном уровне, так и на примере отдельных образов.

Ихарев, герой «Игроков», осознав себя жертвой более искушенных мошенников, восклицает: «Черт возьми! Такая уж надувательская земля! Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает...»³. Данная фраза представляет собой своеобразную пародию на финал монолога Сальери:

О Небо !

Где ж правота, когда священный дар,  
 Когда бессмертный гений — не в награду  
 Любви горящей, самоотверженья,  
 Трудов, усердия, молений послан, —  
 А озаряет голову безумца,  
 Гуляки праздного...⁴

Антиномия ЗЕМЛЯ-НЕБО, наблюдаемая в этих экспрессивных монологах персонажей, отражает соотношение высокого искусства музыки, жрецом которой представлен Сальери, и «низкого» искусства карточного шулерства, в коем преуспел Ихарев. Далее в голосах каждого из героев слышится упрек за несправедливость в распределении «вознаграждений», в том, что «счастье» и «бессмертный гений» выпадают на долю тех, «кто глуп, как бревно», или озаряют «голову безумца».

Травестийное звучание пушкинского текста в обозначенном фрагменте «Игроков» усиливается явным снижением используемой Гоголем лексики:

#### МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

О Небо!

Священный дар

Гений послан

Безумец, гуляка праздный

#### ИГРОКИ

Черт побери!

Надувательская земля

Счастье лезет

Кто глуп, как бревно

Перед нами своеобразный «перевертыш», трансформация трагедийного текста в комедийный. И хотя наблюдение ограничивается локальным текстовым полем пьес, их дальнейшее сопоставление позволяет сделать вывод о том, что пушкинский опыт в создании художественного целого в рамках небольшого драматического произведения был существенно важным для Гоголя-драматурга. Отражается это в характерах персонажей, композиционных особенностях пьес, а также на уровне деталей.

Гоголевский Ихарев многое наследует у пушкинского Сальери. Искусство игрока оттачивается им в кропотливых изнурительных занятиях: «Почти полгода трудов. Я две недели после этого не мог на солнечный свет смотреть» (IV-185). «Усильным, напряженным постоянством» достигает успехов в музыке и Сальери:

...Ремесло

Поставил я подножием искусству;

Я сделался ремесленник: перстам

Придал послушную, сухую беглость

И верность уху (II-442).

В целях достижения результата один персонаж тренирует зрение, другой — слух, ловкость рук необходима обоим. Таким образом, авторы акцентируют внимание на том, что их герои находятся в сходной ситуации ожидания заслуженного успеха, поощрения. Драматизм их положения заключается в том, что появляется более талантливый претен-

дент (Моцарт — Утешительный и компания) на обладание чаемого (бессмертного гения, славы — денег, счастья). Но здесь Гоголь обыгрывает традиционную комическую ситуацию «обманутого обманщика», а Пушкин вводит и психологически тонко обрабатывает мотив «высокой заветности» (см.: 6, с.41).

В трагедии «Моцарт и Сальери» конфликт разрешается в богемной среде музыкантов, т.е. автором создается «однородная» среда персонажей, включающая в себя, помимо главных героев, слепого скрипача и мистического черного человека, заказавшего Requiem, — все они причастны к миру музыки. Вслед за Пушкиным Гоголь погружает Ихарева в среду «игроков», таких же, как и он, мошенников. Однако мир пушкинского произведения идеален, гоголевского — приземлен, реален. Первому, в соответствии с романтической традицией, свойственны напряженность, противостояние, условно отраженные во фразе Моцарта: «...гений и злодейство — две вещи несовместные» (II-449). Второй же не предполагает подобной бинарной оппозиции; в нем, по воле автора, нет и не может быть носителя благостного начала (Гения) (см.: 5, с.429). Даже «Злодейство» здесь «снижено» до мелкого мошенничества: «...Прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому — вот настоящая задача и цель!» (IV-208).

Умение врать и обманывать возносится гоголевскими персонажами до уровня искусства, что тоже выступает в роли пародийного снижения пушкинской темы высокого искусства. Цель данного приема — показать уровень пошлости и убожества ценностей, принятых в мире гоголевских комедий.

Кроме Ихарева, последователем «ремесленничества» Сальери можно считать и Городничего из «Ревизора». Многолетний опыт службы, расчетливость, хитрость позволяли ему править городом, руководствуясь лишь своеволием и корыстью. «Тридцать лет служу на службе; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду» (IV-102), — признается в сердцах Городничий. Его фраза «Трех губернаторов обманул!» соотносится со словами Сальери: «Я наконец в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой». И Сальери, и Своник-Дмухановский — таланты каждый в своем искусстве. Но, согласно авторскому замыслу, на их пути встречаются гении: Моцарт и Хлестаков. Последнего, конечно, следует считать «лжегением» в области никчемства, пустозвонства, вранья. Он глуп, непосредствен. Непосредственностью и душевной про-

стотой отличается и отмеченный истинным гением Моцарт. Моцарт вдохновенно пишет музыку и играет, Хлестаков не менее вдохновенно врет. Ему присуща «легкость необыкновенная в мыслях» (IV-51). Интересно, что оба героя испытывают чувство голода. «Божество мое проголодалось», — с самоиронией отзывается композитор в ответ на восклицание Сальери: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь» (II-445). Тем самым Пушкин подчеркивает гармоническое равновесие божественного и человеческого, высокого и приземленного, духовного и телесного начал в образе Моцарта. Находящийся весь во власти плотских желаний Хлестаков выражает чувство голода иначе: «Тьфу! (плюет) даже тошнит, так есть хочется» (IV-31).

Пушкинский Моцарт — композитор от Бога, но ничто человеческое ему не чуждо. «Священный дар» не мешает герою быть заботливым отцом («..На третий день играл я на полу с моим мальчишкой»), внимательным мужем и экономным хозяином («..Но дай схожу домой сказать / Жене, чтобы меня к обеду не дожидалась», II-446). Практичность Моцарта в образе Городничего оборачивается расчетливостью и корыстью. Он тоже предупреждает жену: «...Р обеду прибавлять не трудись, потому что закусим в богоугодном заведении у Артемия Филипповича» (IV-45). Сквозник-Дмухановский также говорит, что порой забавляет детей, выстраивая будку из карт, но опять-таки с целью «пустить пыль в глаза». Ничего общего с простодушием Моцарта у него нет.

Ситуативное и поведенческое дублирование здесь может быть интерпретировано как авторский прием, отражающий стремление «таланта» выбиться в «гении»

Трудягам «талантам» не понять «гениев» в силу того, что им неведомы мотивы их поведения. Игра слепого скрипача, которого приводит Моцарт, вызывает у Сальери приступ ярости:

Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери (II-444).

Непосредственность испуганного Хлестакова в 7 явлении I действия «Ревизора» Городничий трактует как хитросплетения пройдохи-ревизора: «Эк куда метнул! Какого туману напустил! Разбери, кто хочет!» (IV-36). Градоначальником разрабатывается та же тактика, которая помогла ему трех губернаторов обмануть, т.е. в каждом слове и жесте Хлестакова он видит обман и расчет.

Чтобы «рассчитаться» с врагом, и Сальери, и Сквозник-Дмухановский прибегают к услугам зелья (яда, алкоголя):

Вот яд, последний дар Изоры...

Теперь — пора! заветный дар любви,

Переходи сегодня в чашу дружбы (II-447).

«А вот посмотрим, как пойдет после штофчика да бутылки толсто-брюшки! Да есть у нас губернская мадера: неказиста на вид, а слона повалит с ног» (IV-41). Кстати, последний идиоматический оборот содержит намек на не менее известный фразеологизм «делать из мухи слона». В контексте пьесы такой мухой становится Хлестаков. Неслучайно в этой связи сравнение его с «мухой с подрезанными крыльями», сделанное Городничим.

Примеры, приведенные выше, еще раз подтверждают мысль об общности мотивно-образных структур трагедий Пушкина и комедий Гоголя. Кроме «Моцарта и Сальери», внимание Гоголя привлекали и другие пушкинские трагедии. Так, главные драматические произведения авторов — «Борис Годунов» и «Ревизор» — связаны одной, но очень значимой сценой. Народ выбирает царя, чиновники уездного города — первого «парламентера» к ревизору.

«БОРИС ГОДУНОВ»

Народ (На коленях. Вой и плач)

Ах, смилуйся, Отец наш! властвуй нами!

Будь наш отец, наш царь! (II-360).

«РЕВИЗОР»

Все (пристают к нему) «...Нет, Аммос Федорович, не оставляйте нас, будьте отцом нашим!» (II-62).

Комедийное осмысление указанного мотива показывает степень смещения в мире гоголевских персонажей. Мифологический ритуал выбора царя-посредника между народом и Богом травестируется сценой выбора первого взяточника. Таким образом, иерархическая пирамида «Народ — Царь — Бог» оборачивается ущербным треугольником «Народ (чиновники) — Главный(первый) взяточник — Ревизор». В результате место Бога в системе ценностей и приоритетов комедийного мира занимает ревизор. Этическая вертикаль (устремленность человека к Богу) принимает «горизонтальное положение» (боязнь расплаты за грехи не перед Богом, а перед более высоким чиновником). Божеское полномочие «Мне отмщение, и азь воздам» перепоручается человеку. Если учесть, что на его роль выдвигают «сосульку, тряпку» Хлестакова, то снижение приоб-

ретает уничижительный характер по отношению к действительности, отраженной в комедии Гоголя. Подобное снижение этических приоритетов объясняет отсутствие положительных героев в комедиографии Гоголя: мир «без Бога» не способен породить безгрешного человека.

Как видим, рассмотрение фольклорно-мифологического обращения «Будь отец наш» в двух пьесах позволяет открыть новый ракурс осмысления их картин мира. Интересно, что оба мира находятся в состоянии кризиса (смутное время; ожидание ревизора). В обоих произведениях обозначенная сцена представлена в сходном пространственном положении «у порога» (врата Новодевичьего монастыря; двери в комнату Хлестакова). И там, и здесь важность ритуалов подчеркивается тем, что их участниками оговариваются условия соблюдения необходимых формальностей: плача, слез у Пушкина, вручения взятки «как в благоустроенном обществе делается» у Гоголя.

При помощи аллюзии на пушкинское произведение Гоголю удается расширить обобщение до государственного масштаба. И доказанная многими исследователями мысль о том, что город в «Ревизоре» являет собой модель мира, находит здесь еще одно подтверждение.

В «Игроках» Гоголя пародийно обыгран эпизод из «Скупого рыцаря» Пушкина. Уже в ремарке ко II явлению прочитывается параллель со сценой II из пушкинской «маленькой трагедии»: «Ихарев один, отпирает шкатулку, всю наполненную карточными колодами». Далее у гоголевского героя так же, как и Барона с золотом, восхищение картами переходит в общение с ними: «Каков вид, а? каждая дюжина золотая... Вот она заповедная колодишка — просто перл!.. Послужи-ка мне, душенька» (IV, 149).

Сундук меняется на шкатулку, монеты — на карты. В остальном ситуация повторяется, но с той лишь разницей, что у Гоголя она обыграна комически.

Таким образом, комическое Гоголя в сочетании с трагическим Пушкина порождает трагикомическое, во многом объясняющее эсхатологический подтекст финальных сцен гоголевских драматических произведений, раскрывающее смысл гоголевской формулы «смех сквозь слезы».

Приведенные выше результаты сопоставительного анализа драматических текстов Пушкина и Гоголя говорят о перспективности дальнейшего рассмотрения обозначенной темы. «Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его (Пушкина) перед собою», — признался Гоголь. Как видим, признание это справедливо.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Аникст А. История учений о драме. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С.118.

<sup>2</sup> См.: История русской драматургии XVIII-XIX веков. Л., 1982. С.464.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1967. С.211. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С.443. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

<sup>5</sup> Переписка Н.В. Гоголя.: В 2 т. Т.1. М., 1988.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

<sup>7</sup> Манн Ю.В. Драматургия Н.В. Гоголя // История русской драматургии XVIII-XIX веков. Л., 1982.

**В.Ш. Кривонос\***

*Самарский государственный педагогический университет*

### **Наполеоновский миф в поэме Гоголя «Мертвые души»**

В десятой главе «Мертвых душ» чиновники города N. выдвигают версию, будто Наполеон намеренно принял облик Чичикова, чтобы неизвестным *пробраться* в Россию: «Из числа многих, в своем роде сметливых предположений, было наконец одно, странно даже и сказать, что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон, что англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна, что даже несколько раз выходили и карикатуры, где русский изображен разговаривающим с англичанином. Англичанин стоит и сзади держит на веревке собаку, и под собакой разумеется Наполеон. “Смотри, мол, - говорит, - если что не так, то я на тебя сейчас выпущу эту собаку!” И вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков»<sup>1</sup>.

Странное предположение, объясняемое страхом перед исходящей от Чичикова иррациональной опасностью, продиктовано мифологической

---

\* © Кривонос В.Ш., 2004.