

задач, возникающих перед исследователем на этом пути, ближайшими представляются выяснение взаимоотношений между жанровым, сюжетным и речевым временем, установление характера связи жанрового времени с временем концептуальным и перцептуальным, наконец, выяснение взаимодействия художественного времени с другими факторами и признаками жанра, и в первую очередь, с художественным пространством.

И. В. Егоров, Е. Я. Константиновская

**О ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ
В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н. В. ГОГОЛЯ**

Гоголевская поэма — едва ли не самое сложное и загадочное произведение в русской литературе. На это указывал еще В. Г. Белинский: «Гоголь первый взглянул смело и прямо на русскую действительность, и если к этому присовокупить его глубокий юмор, его бесконечную иронию, то ясно будет, почему ему еще долго не быть понятным и что обществу легче полюбить его, чем понять»¹. Об этом свидетельствует и бурная полемика сразу же после выхода в свет «Мертвых душ». Герцен записывает в дневнике: «Толки о «Мертвых душах». Славянофилы и антиславянисты разделились на партии. Славянофилы № 1 говорят, что это — апофеоз Руси, Иллиада наша, и хвалят, след<овательно>; другие бесятся, говорят, что тут анафема и за то ругают. Обратно тоже раздвоились анатиславянисты»².

Итак, анафема или апофеоз? Иными словами, беспощадное обличение или безоговорочное прославление? Таков был размах читательских разногласий, касавшихся, как мы видим, самого существенного в поэме — проблемы авторского отношения к изображаемой им действительности.

Один полюс в этой полемике представляла точка зрения К. Аксакова и С. Шевырева, которые попытались (хотя и не без оговорок) выделить в сложном идейно-художественном мире «Мертвых душ» только утверждающую, эпическую сторону, «апофеоз»³. Так родилась концепция «русской Илиады», против которой выступил В. Г. Белинский: «В Илиаде жизнь возведена на апофеозу, в «Мертвых душах» она разлагается и

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., ОГНЗ, 1948, с. 287.

² Цит. по сб.: Н. В. Гоголь в русской критике. М., Гос. изд. худож. лит., 1953, с. 323.

³ См., например: Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». — В кн.: Русская критика XVIII—XIX веков. М.: Просвещение, 1978.

отрицается»⁴. Однако характерно, что этот вывод критика пришел в противоречие с положениями его первой статьи о «Мертвых душах», где он утверждал: «Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру... Не в шутку назвал Гоголь свой роман поэмою»⁵.

Очевидно, разногласия критиков и неустойчивость мнения самого Белинского, которое, в общем, представляется наиболее диалектичным из всех высказанных в тогдашней полемике, обусловлены были объективными причинами — сложностью самой поэмы, которая никак не укладывалась в однолинейные рамки «анафемы» или «апофеоза».

Сам Гоголь не принял в этой полемике ни той, ни другой точки зрения. Он, как сказано впоследствии в «Авторской исповеди», «хотел услышать от читателей тот средний голос, который получается в итоге тогда, когда сложишь все голоса и сообразишь крайности обеих сторон. Я не услышал этого голоса и не могу сказать, чем решилось дело и чем определено считать мою книгу»⁶.

Окончательно «Дело о «Мертвых душах» не решилось, очевидно, и по сей день. Полемика 60-х годов в некоторых своих аспектах напомнила «крайности» спора между Аксаковым и Белинским⁷.

Однако надо сказать, что в работах последнего десятилетия заметно стремление «сообразить крайности обеих сторон» и по мере возможности избежать их. Нетрадиционный подход к творчеству Гоголя, опирающийся на диалектическое зерно концепции Белинского, позволил Е. Н. Купреяновой придти к интересным и плодотворным выводам о символической «двумерности» героя в гоголевской концепции человека⁸. Нельзя также не согласиться с методологической установкой на исследование противоречивого единства гоголевского художественного мира в книге Ю. В. Манна «Поэтика Гоголя». «Гоголевское творчество, — пишет исследователь, — это ряд острейших парадоксов, иначе говоря, совмещений традиционно несовместимого и взаимоисключающего. И понять «секреты» Гоголя — это прежде всего объяснить парадоксы со стороны поэтики,

⁴ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 296.

⁵ Там же, с. 291.

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т., т. 8. М.—Л. Изд. АН СССР, 1937—1952, с. 432. Далее ссылки на это издание даются в тексте работы. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

⁷ См., например: Кожин В. В. К методологии истории русской литературы. — Вопросы литературы, 1968, № 5.

⁸ См.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. М., Наука, 1977. См. также: Смирнова Е. А. Творчество Гоголя как явление русской демократической мысли первой половины XIX века. — В кн.: Освободительное движение в России, вып. 2. Саратов, изд-во Саратовского ун-та, 1971.

со стороны внутренней организации его художественного мира»⁹.

Мы попытаемся, исходя из этой установки, наметить некоторые принципы организации повествования как формы выражения авторской позиции в «Мертвых душах», не претендуя, конечно, на исчерпывающее решение этой сложной проблемы.

Размышляя о формах выражения авторского сознания в литературе нового времени, М. М. Бахтин писал: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим головам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)?»¹⁰. Нам представляется, что эта формула художественного творчества наиболее адекватна реалистической литературе, где новое отношение к слову выступает как новое отношение художника к творимой им художественной реальности и, в конечном счете, как новое отношение к миру. Исследуя повествовательную структуру первого русского реалистического романа, С. Г. Бочаров показал, что «художественная точка зрения (позиция автора — И. Е., Е. К.) в пушкинском тексте не сводится в одном фиксированном фокусе (как это, по-разному, имеет место в классицизме и романтизме); она — «**рассеяна**» в тексте в разные точки зрения, соотносящиеся с самостоятельными центрами — «субъектами» стилистических систем. Так осуществляется выход за пределы любой ограниченной системы и точки зрения — к «внесистемной» реальности, в «мир объекта»¹¹.

Столкновение точек зрения в реалистическом романе призвано охватить реальность, не поддающуюся однозначному осмыслению. Этого требует эпоха, в которой, по словам М. М. Бахтина, «последняя смысловая инстанция творящего не может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове» и «всякая мысль, переживание должны преломляться сквозь среду чуждого слова, чуждого стиля, чуждой манеры»¹². «Чужое слово», преломляющее авторский голос — это не только слово героев, но и специфически романное слово повествователя, зачастую выступающего как «форма литературного артистизма автора»¹³. Изучение соотношения голосов всех участников «события повествования», то

⁹ Манин Ю. В. Поэтика Гоголя. М., Худож. лит., 1978, с. 368.

¹⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.

¹¹ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., Наука, 1972, с. 67.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972, с. 346.

¹³ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1972, с. 118.

есть повествователя, героя и читателя¹⁴, может быть особенно плодотворным для выяснения авторской концепции такого сложного произведения, как «Мертвые души».

В самом деле, давно замечено, что «последняя смысловая инстанция» не всегда принадлежит здесь слову повествователя.

Позиция повествователя в «Мертвых душах» двойственна. С одной стороны, как отмечал еще Г. А. Гуковский, «автор «Мертвых душ» во множестве мест начинает говорить как бы голосом пошлости российской... как бы прячется за своим героем»¹⁵.

В первых главах поэмы повествование строится на сопоставлении точек зрения героев и повествователя. Повествователь даже подчеркнуто сближает себя с Чичиковым, заявляя, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей», как Чичиков (VI, 61). Город N, его окрестности и обитатели в первых главах поэмы увидены как бы в кругозоре опытного и цинично-проницательного героя (герой же, в свою очередь, увиден с точки зрения горожан). Это касается как самых общих впечатлений («Павел Иванович Чичиков отправился осматривать город, которым был, как казалось, доволен, ибо нашел, что он никак не уступал другим¹⁶ губерньским городам» — IV, 11), так и важных суждений о жизни и людях, которые связываются с точкой зрения повествователя очень тонко, почти незаметно. Таково, например, знаменитое рассуждение о толстых и толстых в первой главе. «Когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он (Чичиков — И. Е., Е. К.), ...глядел на них очень внимательно. Мужчины здесь, как и везде¹⁶, были двух родов: одни тоненькие, которые упирались около дам... Другой род мужчин составляли толстые. Эти, напротив того, косились и пятались от дам... Увы! Толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие... Нельзя утаить, что почти такого рода размышления занимали Чичикова в то время, когда он рассматривал общество и следствием этого было то, что он наконец присоединился к толстым» (VI, 14—15).

Главное, что каждый раз открывают в вещах и людях герой, а вместе с ним и повествователь — это их типологическое единообразие и сходство: «Все то же, что и везде» (VI, 9)

¹⁴ Рамки данной работы не позволяют нам коснуться интересного и мало разработанного вопроса об «образе читателя» и «концентрированном читателе» в «Мертвых душах», хотя он имеет прямое отношение к проблеме позиции автора. (См.: Корман Б. Автор литературного произведения и читатель — В кн.: Целостность художественного произведения и проблемы его изучения в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977). Мы привлекаем здесь лишь мнения «эмпирических читателей» в той мере, как они отразились в критике.

¹⁵ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Худож. лит., 1959, с. 513.

¹⁶ Здесь и далее разрядка наша — И. Е., Е. К.

«как везде у нас» (VI, 14), «виды известные» (VI, 30). Вся Россия, весь мир, втянутые в такие характеристики, оказываются такими же пошлыми и неуютными, как город N. Мир и человек заранее известные, механически повторимы, лишены тайны и индивидуальной ответственности, — словом, лишены того, что во времена Гоголя называлось «душой», — для героя и связанного с ним «пошлого» повествователя.

Однако можно ли принять этот «голос пошлости российской» за авторский?¹⁷ Ведь в поэме есть и совершенно другой повествовательский голос.

Возникающий в «лирических отступлениях» образ России совершенно иной, чем в первых главах поэмы — это попытка угадать, увидеть новым «духовным зрением» будущее. «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться необъятной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю...? И грозно объемлет меня могучее просторанство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь! (VI, 221). Образ «простора», неоднократно возникающий в поэме, символизирует здесь могучие животворные силы России, ее беспредельные возможности¹⁸. В лирически-возвышенном слове повествователя, таким образом, авторское мирозерцание находит свое наиболее непосредственное выражение. Но можно ли и этот голос, безусловно, близкий авторскому, считать «последней смысловой инстанцией» гоголевской поэмы?

Дело в том, что точка зрения повествователя-пророка отступает, но не отменяет его же «пошлую» точку зрения, кото-

¹⁷ История изучения «Мертвых душ» показывает, что некритическое доверие читателей и критиков к этому голосу приводит к ошибочному пониманию авторской позиции. «Да чтобы по случаю Петрушки упрекать целый народ в страсти зазнаваться,—обращался к Гоголю С. Сенковский,—надо предположить, что весь народ ничем не лучше этого грубого и грязного человека и только понапрасну, из гордости, не признает в нем себе равного! Вы систематически унижаете русских людей!» (Цит. по кн.: Зелинский В. А. Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя. Сб. Критико-библиографических статей. М., 1910, ч. 1, с. 76. Эту же «крайность» — полное отсутствие ощущения дистанции между голосами повествователя и автора — обнаружила позднее символистская критика с ее уныло-пессимистическим восприятием гоголевской поэмы. Ср.: «Мертвым взглядом взглянул Гоголь на Россию и мертвые только души увидал он в ней». (Розанов В. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С приложением 2-х этюдов о Гоголе. Спб., 1906, с. 18. Ср. также книгу Белого А. «Мастерство Гоголя» и др.).

¹⁸ Образ «простора» входит в систему проходящих через всю поэму символов, таких, как жизнь, смерть, душа, дорога, Россия, богатство, память, слово, песня. В данной работе мы упомянем три из них: простор, душа и Россия (русский). Подробнее о символике «Мертвых душ» см.: Егоров И. В., Константиновская Е. Я. Символ в «Мертвых душах» и проблема творческого метода Гоголя.— В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1978

рая как бы является трезвой пародийной поправкой к вдохновенным «пророчествам» лирических отступлений и в этом смысле также выражает важную грань авторской позиции. Скажем, сознанию «пошлого» новостователя также весьма не чужд символ «простора». Но поскольку «пошлый» голос повествователя ориентирован на голоса героев, этот символ «заземляется», переключается в сугубо бытовой план, например когда новостователь сокрушается о том, что изящная фигурка «только редким случаем попадаетея на Руси, где все стремится развернуться в широком размере, все, что ни есть, и реки, и горы, и степи, и лица, и губы, и поги» (VI, 166). Ср. также: «Закусил, как закусывает вся пространная Россия по городам и деревням, то есть всякими солёностями...» (VI, 97). Каков смысл этой пародийной переключки возвышенного и пошлого голосов? «Откуда этот эффект опустошения для самого же Гоголя полных значения слов?»¹⁹ — пишет С. Г. Бочаров. Исследователь отмечает следы внутреннего пародирования уже в ранних произведениях Гоголя. В «Мертвых душах» автопародия становится центральным принципом организации повествования, которому подчинены не только голоса повествователей, но и голоса героев.

Распространено мнение, что у Гоголя голоса героев не участвуют в формировании авторской позиции и «герой (язык героя) вводится в произведение неравноправно, лишь в пассивной функции, только как объект изучения, отношения к нему автора, авторской оценки»²⁰. Этому соответствуют и традиционные указания на уникальное гоголевское мастерство в создании «языкового облика» героя, на то, что «выдвигая диалог в качестве весьма существенного момента обрисовки героев, Гоголь придавал большое значение речевой манере действующих лиц»²¹. М. М. Бахтин, развивая свою концепцию полифонического романа, отнес произведения Гоголя к «монологическому» романному типу, в котором «голоса героев» превращаются просто в признаки вещей (или симптомы процессов). Им уже нельзя отвечать, с ними нельзя спорить... В таких высказываниях автор не выражает себя (как автор слова), он их показывает как своеобразную речевую вещь, они сплошь объекты для него»²².

¹⁹ Бочаров С. Г. О стиле Гоголя. — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стиливого развития нового времени. М.: Наука, 1976, с. 412.

²⁰ Драгомирецкая И. В. Стилиевая иерархия как принцип формы. — В кн.: Смена литературных стилей. М.: Наука, 1974, с. 253. См. также Храпченко М. Б. «Мертвые души» Н. В. Гоголя. М.: Изд. АН СССР, 1952, с. 131; Степанов Н. Л. Гоголь. М.: Худож. лит., 1961; Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя. Томск, 1962, и др.

²¹ Храпченко М. Б. Указ. раб., с. 131.

²² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 291.

До известной степени с этой точкой зрения можно согласиться. Действительно, «вещность» человеческого слова, вообще человеческого образа доведена у Гоголя до возможного предела. Образ героя строится так, что в кругозоре «пошлого» повествователя любой герой, будь то Манилов, Коробочка, Собакевич или Поздрев, увиден прежде всего через его «вещное» окружение — усадьбу, дом, интерьер, предметы туалета. Таково знаменитое описание гостиниой Собакевича, где «каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» Кругозор героя настолько беден и ограничен, почти физиологичен, что все внутреннее в нем явлено вовне. И поэтому слово героев не столько выражает ту или иную точку зрения, сколько объектно показывает героя, как это могла бы сделать «вещная» характеристика.

Этот принцип построения речи персонажей демонстративно обнажается в главе о слухах и толках вокруг Чичикова и «мертвых душ». Здесь уже нет ни подробной характеристики-описания, ни даже порой имени персонажа — одно только голое слово, «мнение». «Из мнений многие отзывались совершенным познанием предмета» (VI, 154). — иронически замечает повествователь. Ирония обусловлена здесь тем, что чиновники толкуют о предмете, который, как откровенно выразился Чичиков, «фуфу», то есть о крестьянах, существующих только на бумаге, в виртуальном «бюрократическом пространстве» как о живых и реальных. Для читателя, который знаком с комическим призрачным предметом этих «мнений», слово персонажей объясняет не «предмет», а того, кто его произносит.

«Я готов голову положить, если мужик Чичикова не вор и не пьяница в последней степени, праздничатайка и буйного поведения». «Так, так, на это я согласен... но тут-то и заключена мораль: они теперь негодяи, а переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными». «Почтмейстер заметил, что Чичикову предстоит священная обязанность, что он может сделаться среди своих крестьян некоторого рода отцом, по его выражению, ввести даже благодетельное просвещение, и при этом случае отозвался с большою похвалою об ланкастеровой школе взаимного обучения» (VI, 155—156).

Здесь в наиболее ясном виде проявляется общий принцип построения речи персонажей: их слово, направленное на виртуальный «предмет», замыкается на себя. Автора интересует не «что» и «о чем» говорят герои, а «как» они говорят. Непосредственный смысл высказываний персонажей выхолощен, остается только характерная манера, стилевая оболочка, «речевая вещь», назначение которой — не доискиваться истины, а характеризовать своего носителя так же, как вещи его обихода.

Однако значит ли все это, что слово гоголевских героев абсолютно лишено всякого ответственного смысла? Нам представляется, что характерологическая «вещность» — это только

внешний, поверхностный слой в сложной семантической структуре слова героев, преодолеваемый в общем контексте поэмы.

Для внимательного читателя отнюдь не праздным оказывается вопрос, который задает Манилов Чичикову в их беседе о «предмете»: «Может быть, здесь... в этом вами сейчас выраженном изъяснении... **скрыто** другое?» (VI, 34).

Такого «скрытого» смысла не лишены слухи и толки вокруг «мертвых душ» и их скупщика Чичикова, внешне бессмысленные и «вещные».

Авантюрная фабула гоголевской поэмы заставляет читателя с напряженным интересом ожидать разгадку подоплеку чичиковской аферы. Кто такой Чичиков? Герои оказываются органически неспособны справиться с этим вопросом. Реальность как бы вовсе выпадает из их бедного, ограниченного сознания. «Во мнении собравшихся обнаружилась какая-то непостижимая перешителность: один говорил, что Чичиков делатель государственных ассигнаций и потом сам прибавлял: «а может быть, и не делатель», другой утверждал, что он чиновник генерал-губернаторской канцелярии, и тут же присовокуплял: «а впрочем, черт его знает» (VI, 198—199). Нисизвестным в конце концов оказывается даже то, «такой ли он человек, которого нужно задержать и схватить как неблагонамеренного, или же он такой человек, который может сам схватить и задержать их всех как неблагонамеренных» (VI, 196)²³.

В сознании гоголевских персонажей рвутся все привычные связи явлений, все меняется местами, все становится возможным. Высвечиваясь то в одной, то в другой точке зрения, Чичиков оказывается, с одной стороны, важным «начальником» — чиновником генерал-губернаторской канцелярии, ревизором, а с другой стороны — похитителем губернаторской дочки, фальшивомсметчиком, разбойником Ринальдо Ринальдичи, капитаном Копейкиным, Наполеоном и, наконец, Алтихристом.

«Перелицовка» образа героя приводит к тому, что в пересказе приятной дамы, например, вполне прозаический визит Чичикова к Коробочке пародийно возвышается до романтического разбойничьего нападения. «Является вооруженный с ног до головы, вроде Ринальда Ринальдичина, и требует: «Продайте, говорит, все души, которые умерли». Коробочка отвечает очень резонно, говорит: «Я не могу продать, потому что они мертвые». — «Нет, говорит, они не мертвые, это мое, говорит, дело

²³ На этот прием внутреннего противоречия впервые обратил внимание А. Белый. Он показал, что это так называемая «фигура фиксации» составляет характерную особенность стиля «Мертвых душ» и имеет самое непосредственное отношение к авторской позиции. Но, к сожалению, А. Белому не удалось раскрыть смысл этого приема, его роль в формировании позиции автора в «Мертвых душах». См.: Белый А. Мастерство Гоголя. М., ГИХЛ, 1933.

знать, мертвые они или нет, они не мертвые, не мертвые, кричат, не мертвые!» (VI, 183).

Внешней канве событий, как известно читателю, этот рассказ совершенно не соответствует. Но в то же время наивная дама неожиданно добирается до разбойничьей сути «приобретателя» Чичикова. Нелепые «мнения» других персонажей также лишены смысла лишь на внешне-событийном, фабульном уровне. Ведь обыденную разгадку таинственной деятельности Чичикова дает сам повествователь, и дает очень подробно, даже с социально-психологическими мотивировками: «Итак, вот весь палицо герой наш, каков он есть!» (VI, 241). Однако тут же оказывается, что серьезное и спокойное слово повествователя не до конца объясняет и исчерпывает «тайну» героя, поскольку снова звучат загадочные слова о том, что «в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него... и еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (VI, 242).

Форма «слухов» оказывается удобной для автора тем, что зыбкие, недостоверные, противоречивые «мнения» персонажей (в особенности соотношение Чичикова с Антихристом), наслаиваясь друг на друга, ставят прозаическую фигуру Чичикова на сумеречную грань фантастики и реальности, подготавливают обобщенно-символическое понимание Чичикова как «приобретателя», сеющего смерть и отчуждение на русской земле²⁴. Таким образом, отражаясь во «мнениях» персонажей, «пошлый» герой обретает свое истинное, возвышенно-серьезное и страшное лицо. Стало быть, в вещных голосах героев парадоксальным образом преломляется авторский голос.

При этом принципиально важное значение имеет сам способ соотношения голосов героев с наиболее серьезным и ответственным голосом в поэме — словом лирического повествователя. Тут мы сталкиваемся с оригинальнейшей чертой гоголевской поэтики, на которую указывал еще А. Григорьев: «А эта ложь вообще, сетями которой опутаны вообще все гоголевские

²⁴ В. Б. Шкловский обратил внимание на то, что известный иллюстратор «Мертвых душ» П. Агин «не без основания изображал Чичикова «под Наполеона», как указывает В. Шкловский, «предприятие Чичикова по своему существу обнажает скрытый смысл спекуляции вообще — Чичиков торгует ничем». Таким образом, Шкловский видит смысл сопоставления Чичикова с Наполеоном «в теме буржуазности». Буржуазность в сознании Гоголя (как и Пушкина, Л. Толстого, Достоевского) связывалась с наполеоновским началом. (Шкловский В. О сближении Чичикова с Наполеоном. — Знамя, 1939, 5—7, с. 95). Ср. также: «Сюжет поэмы заключается в том, что перед нами разворачивается история некоего авантюристического похода за мертвецами. С этим связана та «ловкость почти военного целовека», которую не забывает подчеркивать Гоголь. Чичиков сам не фабрикант мертвецов, но он спекулирует на них, он заинтересован в быстрейшем массовом производстве мертвых». (Ермилов В. В. Гений Гоголя. М.: Худож. лит., 1959, с. 325). Стало быть, губерньские дамы были не так уж неправы, находя в Чичикове «нечто марсовское и военное» (VI, 169).

лица, — ложь или бессознательная, или сознательная, но всегда выражающаяся словами божьей правды»²⁵. Эти «слова божьей правды», воплощающие авторский идеал, опошляются и пародируются в речи героев.

Рассмотрим, как это происходит при «оркестровке» мотива «простор», о котором уже говорилось выше. Характерно, что образ «могучего пространства» всплывает в сознании персонажей всегда, что называется, «ни к селу ни к городу». Так, например, чиновники, ломающие голову над загадкой «мертвых душ», заводят вдруг речь о том, что «англичанин издавна завидует, что Русь, дескать, так велика и обширна» (VI, 205).

Чичиков, приготовясь надуть Собакевича, «начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его **пространстве**, сказав, что даже самая древняя Римская империя не была **так велика и обширна** (VI, 200). Непоскучно развлекающий дам статский советник вечно «бог знает что расскажет: или поведет речь о том, что Россия очень пространное государство...» (VI, 170).

Таким образом, голоса героев вместе с голосом «пошлого» повествователя «по-своему прикасаются к ключевым мотивам поэмы, снижая и пародируя их».

Принцип пародийной переклички голосов сказывается и в неоднозначности эмоционально-оценочных оборотов столь важного для формирования образа России слова «русский». В «лирических отступлениях» этот мотив звучит благоговейно-серьезно: «Подымутся **русские движения** ... увидят, как глубоко заронилось в **русскую природу** то, что скользнуло только по природе других народов» (VI, 131).

Но уже современники Гоголя отмечали в поэме и диаметрально противоположный оттенок этого слова в голосе «пошлого» повествователя: «Нельзя не заметить какого-то превратного взгляда на многое... Посмотрите на множество мест в «мертвых душах»: Чичиков, выехавши от Ноздрева, ругает его пехорошими словами — «что делать, — прибавляет автор, — русский человек, да еще и в сердцах!». Какие-то купцы позвали на пирушку других купцов — «пирушку на русскую ногу», и пирушка, прибавляет автор, «как водится», кончилась дракой. Спрашиваем, так ли изображают, так ли говорят о том, что дорого и мило сердцу!»²⁶. Ср. также патриотизм Собакевича, который проявляется в изменно-физиологической сфере: «Что у них немецкая жидкокостная натура, так они воображают, что с **русским** желудком сладят!... Толкуют: просвещение, просве-

²⁵ Григорьев А. А. Собр. соч. под ред. В. Ф. Саводникова, вып. 8. М., 1915, с. 8.

²⁶ Цит. по кн.: Зеллинский В. А. Русская критическая литература о произведениях Гоголя, ч. I, с. 193.

щенье, а это просвещение — фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично!» (VI, 98).

С другой стороны, безымянный голос из «хора» чиновничьих голосов произносит целый гимн русскому мужику: «Нет, Алексей Иванович, позвольте, я не согласен с тем, что вы говорите, что мужик Чичикова убежит. **Русский человек** способен ко всему и привыкает ко всякому климату. Пошли его: хоть в Камчатку, а дай только теплые рукавицы, он похлопает руками, топор в руки, и пошел рубить себе новую избу» (VI, 154). Если не принимать во внимание тот факт, что «русский человек», о котором говорит персонаж, — фикция, «неосязаемый чувствами звук»; если, далее, чуть-чуть переставить здесь прописные и пародийные акценты, то это высказывание могло бы войти в «лирические отступления»²⁷.

На то, насколько необычным для читателей явилось такое авторское отношение к герою и его слову, указывал уже В. Г. Белинский. Он счел его «обмолвкой против непосредственного творчества». Специально отмечая один из случаев непосредственного перехода голоса героя в голос «лирического» повествователя, ломающий рамки характерологии, критик писал: «Поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ... Поэт здесь явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, свой глубокий, исполненный грустной любовью юмор и заставил его высказать то, что **должен** был выговорить от своего лица»²⁸. Но, как справедливо возражает С. И. Машинский, «Гоголь здесь добивался не столько строгой выдержанности характера Чичикова, сколько органичности перехода от пошлого, чичиковского мира к широкому народному миру, стилевому единству произведения»²⁹. Однако стилевое «единство», о котором здесь говорит С. И. Машинский, создается отнюдь не за счет монотонности единого стиля, единого речевого сознания, а, наоборот, за счет пестроты и многоцветья голосов³⁰, строжайше организованных единым принципом их соотношения и единой системой сквозных мотивов и ключевых слов. «Пошлые» герои поэмы мыслят мир в тех же общенародных образах и «понятиях», что и повествователь «ли-

²⁷ Интересно, что в школьных сочинениях иногда цитируют это высказывание «впрямую», наряду с «лирическими отступлениями», поскольку неискушенные читатели не замечают здесь пародийного оттенка. Это, очевидно, еще раз доказывает неоднозначность и многоплановость слова гоголевских персонажей.

²⁸ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 337.

²⁹ Машинский С. И. Художественный мир Гоголя. М., Просвещение, 1979, с. 282.

³⁰ Сам Гоголь отмечал впоследствии, обращаясь к читателю «Мертвых душ», что в них «не столько выступает внутренний дух всего сочинения, сколько мечется в глаза пестрота частей и пестротность их» (VIII, 288).

рических отступлений», но в их голосах кровно близкие автору серьезные и важные идеи, и главная из них — судьба России, — бессознательно трагистрируются.

«Эффект опустошения», отмеченный С. Г. Бочаровым, имеет в «Мертвых душах» глубоко положительный, реалистический смысл. Пародийное соотнесение слова героев со словом повествователя «лирических отступлений» как бы проверяет, испытывает смехом жизнеспособность авторских идеалов. При этом, конечно, наиболее авторитетным и серьезным в этом «хоре» голосов остается прямой, учительский и пророческий голос повествователя «лирических отступлений».

Но само наличие в тексте поэмы смеховых противовесов этому голосу не дает ему обособиться, замкнуться в односторонней серьезности, как это позднее случилось с публицистикой «Выбранных мест из переписки с друзьями». Голоса героев, пародийно связанные с «лирическими отступлениями», пимазо не остаются пассивной «речевой вещью»; все они по-своему причастны диалектическому становлению той единой авторской позиции, которую Гоголь назвал «высоким восторженным смехом» (VI, 134). Такая позиция только и могла возникнуть на скрещении «поперечивающих себе», по выражению Гоголя, голосов, воплощающих разные грани трагически противоречивого бытия России, в котором изнанкой комедии является трагедия, а серьезное оборачивается фарсом.

От читателя такая позиция автора требует максимальной раскованности мышления, способности совместить в своем сознании несовместимое, — словом, того не совсем обычного восприятия, о котором тогда же писал в дневнике Герцен: «Видеть апофеоз — смешно, видеть одну анафему — несправедливо. Велико достоинство художественного произведения, когда оно может ускользнуть от всякого одностороннего взгляда»³¹.

В. Ш. Кривонос

АЛОГИЗМ У ГОГОЛЯ

(«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»)

I

Алогизмы в гоголевском повествовании изучались преимущественно в двух аспектах. Во-первых, в алогизме видели исключительно стилистическое явление, при том узко понятое. Нарушения логической последовательности,

³¹ Цит. по кн.: Н. В. Гоголь в русской критике, с. 323—324.