

ПАРАДОКС О ГОГОЛЕ*

© 2010 г. Ю. В. Манн

Признание Гоголя как великого русского писателя долгое время сопровождалось убеждением, будто бы в мировой литературе он не играет и не может играть сколько-нибудь значительной роли. С конца XIX в. это мнение пересмотрено и в наши дни решительно опровергнуто, но для него были причины, коренившиеся как в социально-политической отсталости России, так и в особенностях гоголевской эстетики. Гоголь разрушил привычное представление о прямой зависимости эстетической ценности и художественной значительности от прогресса социальных отношений и общественных идей. Эта значительность вырастает из всей совокупности человеческих отношений, в том числе, как полагал Гоголь, из жизненной пошлости, которая, вопреки принятому в то время мнению, может служить питательной почвой высокого искусства. Это лишь один из парадоксов Гоголя, анализу которых посвящена настоящая статья.

For a long time Gogol's recognition as a great Russian writer has been accompanied with a conviction that he is not – and can not be – of any importance to the world literature. Since the end of the 19th century this opinion has been revised and is radically refuted nowadays, but there have been reasons for it. Its cause was the social and political backwardness of Russia, on the one hand, and idiosyncratic features of Gogol's aesthetics, on the other. Gogol undermined the wide-spread belief that there was a direct correspondence between aesthetic values, significance and achievement and social relations and ideas. The significance is the result of the whole complex of human relationships, including, Gogol believed, the very commonplace and petty troubles of life which, contrary to conventional views of the period, can be a basis of the high art. This is one of Gogol's paradoxes with which the article is concerned.

1.

При жизни Гоголя, да и в течение многих десятилетий позже, никто бы не подумал, что двухсотлетие со дня его рождения будет отмечаться как культурное событие мирового значения. В России, впрочем, писатель был признан буквально с первой своей прозаической книги, “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, но только для России. Белинский: “Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, равно общее для всех народов и веков содержание? Скажите нам, что бы случилось с любым созданием Гоголя, если б оно было переведено на французский, немецкий или английский язык?” [1, с. 258]. С этими словами перекликается мнение Ивана Киреевского, человека других, чем у Белинского, убеждений и философской ориентации: “Если бы и можно было перевести Гоголя на чужой язык, что, впрочем, невозможно, то и тогда самый образованный иностранец не понял бы лучшей половины его красот” [2, с. 228].

В этом противоречии – признании великого значения Гоголя для России и непризнании тако-

вого для западного мира (как видим, непризнании неоправдавшемся) скрыт один из величайших парадоксов, или секретов, русского писателя. Почему Белинский считал Гоголя неинтересным для Запада? Потому что Запад значительно опередил Россию в социально-экономическом развитии; потому что на Западе кипит общественно-политическая мысль, кстати не обязательно социалистического толка (к социалистическим теориям отношение Белинского в конце жизни заметно изменилось); Гоголь же вырос на почве феодальной, крепостной России, на почве традиционализма. Иван Киреевский так не считал, первенство Запада он признавал не во всем и далеко не безоговорочно; напротив, именно Россия, по Киреевскому, сохранила животворное начало христианской цивилизации (впоследствии получившей название “русская идея”), которое взрастило Гоголя, но именно поэтому его творчество мало что говорит западному читателю.

Гоголь разрушил привычное представление о прямой зависимости эстетической ценности и художественной значительности от прогресса социальных отношений и общественных идей. Эта значительность вырастает из всей целокупности человеческих отношений, в том числе из ее, как говорил Гоголь, низких рядов, “сора и дрязга”, из жизненной пошлости, которая (какой

* Доклад, прочитанный на Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя (Москва–Санкт-Петербург 5–10 октября 2009 г.).

неожиданный парадокс!) не только может слушать питательной почвой высокого искусства, но даже усиливать ее воздействие.

Недавно в Лондоне я видел книгу, название которой в переводе на русский звучит так: “Тысяча и одно произведение, которые вы должны прочесть, прежде чем умрете”. В этой книге энциклопедического типа присутствуют два произведения Гоголя – “Мертвые души” и “Нос”. С “Мертвыми душами” все более или менее понятно. Но “Нос”... Почему каждый, прежде чем умереть, должен прочитать “Нос”? Потому что это немудреная с виду вещь таит в себе огромный философски-художественный потенциал.

Самое главное в том, что в повести устранен персонифицированный носитель злого начала (черт, дьявол, люди, вступившие с ними в связь и выступающие их “агентами”), или, если рассуждать в категориях поэтики, устранен носитель фантастики, – но сама “чертовщина”, сама фантастичность остаются. На фоне традиций, особенно романтических (Гофман, Тик, Шамиссо, В. Одоевский, Антоний Погорельский и т.д.), это преобразование равносильно революции в сфере художественного мышления, революции, значение которой можно было оценить только в наше время, после произведений Кафки или, скажем, лауреата Нобелевской премии португальского писателя Жозе Сарамаго (подробнее см. [3, с. 54–116]).

В сущности “нефантастическая фантастика” или иначе, неэвклидово начало пронизывает все гоголевское творчество, например комедию “Ревизор”, где в ситуации подмены (*qui pro quo*) переосмыслены все возможные, явленные жизнью и литературой варианты. Ведь на месте Хлестакова мог быть действительно важный чиновник, до поры до времени скрывающий свою цель, чтобы в конце концов наказать порок (Правдин в “Недоросле”). Это мог быть заведомый проходимец, выдававший себя за важное лицо (Пустолобов в “Приезде из столицы...” Квитки-Основьяненко). Это мог быть, наконец, случайный человек, которого ошибочно приняли за инспектирующего чиновника, но который не собирался воспользоваться создавшейся ситуацией (случай с Пушкиным в Нижнем Новгороде). Три варианта, четвертого не дано. Но только не для Гоголя. Человек, который, не строил никаких планов и даже смутно представлял себе все происходящее, с таким успехом сыграл роль “уполномоченной особы”, которая была бы не под силу ни сознательному обманщику, ни действительно ревизору. Он поставил на грань кризиса не только нескольких

чиновников, но и весь “город”; он вовлек всех в атмосферу напряженного ожидания – расправы, наказания, вознаграждения, наконец восстановления справедливости; он создал обстановку страха и тревожно-радостного возбуждения, не имея для всего этого каких-либо психологических качеств. Хлестаков, по словам Гоголя, – “лживый, олицетворенный обман”, и то действие, которое разворачивается с его невольным участием, приобретает миражный, гротескный ответ. Отметим, кстати, тонкость гоголевской формулировки: есть “обман”, но нет “обманщика”, есть “ложь”, но нет “лжеца” (“Хлестаков вовсе не надувает”). Тем самым Гоголь переосмыслил и давнюю традицию пикарески, плутовского романа, перечеркнув ее сюжетную схему, принятый типаж, но многократно усилив конечный эффект.

“Неэвклидово начало” ощутимо и в поэме “Мертвые души”, которая возникла при российской общественно-политической отсталости, вопреки или даже благодаря ей, вновь демонстрируя гоголевский парадокс об отсутствии прямой зависимости художественного прогресса от социального. “Чичиков, – писал Рудольф Касснер, – вовсе не продукт кризисов (*Storungsprodukt*), как его современники на Западе, он не вышел не из какой революции и потому – вне всякой романтики и дара красноречия” [4, S. 202]. Да, вне романтики и красноречия, но *не вне* человеческих эмоций и побуждений.

Источник парадокса Гоголя в том, что он всегда предоставляет возможность двойного прочтения – и комически-сатирического и драматически-трагичного. Известны слова Гоголя: “Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель бы с ними примирился...” («Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”») [5, с. 247].

Но все дело в том, что такие “черты” (о чем писатель умалчивает) скрывают гоголевские герои уже в *наличном, сегодняшнем состоянии*. Отсюда возможность двойного прочтения. Покажем это на примере “Женитьбы”, которую Достоевский причислял (наряду с “Мертвыми душами”) к “глубочайшим произведениям” Гоголя. (Подробнее см. в моей работе “Трени комедийного мира” [3, с. 587–615]).

2.

Как правило, персонажи “Женитьбы” иначе и не характеризовались, как с помощью таких определений: “моральная и духовная деградация”, “паразитизм”, “праздность”, “безделье” и так далее в

том же духе. Правда, сегодня наметилась другая тенденция (прежде всего в знаменитой постановке Анатолия Эфроса), которую можно назвать, так сказать, очеловечением, гуманизацией персонажей пьесы. (Не надо оводеивать “Женитьбу”, любил повторять Эфрос, надо ее “ошинелить”).

Обе точки зрения, если быть кратким, сводятся к следующему. С одной стороны – лишенное духовности прозябание, механическая, кукольная, марионеточная жизнь. С другой – мир человеческих надежд, стремлений, поисков. С одной стороны, он, они. С другой – я, мы.

Вначале о механической жизни. Действительно, чего стоит одна только реплика Кочкарева: “Я тебя женю так, что и не услышишь!” То, что должно совершаться с максимальным участием душевных сил, редуцируется до кратчайшего мига. Как удаление большого зуба.

Но пожалуй, кульминация такого рода снижения – знаменитый монолог Агафьи Тихоновны: “Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась”.

На чем основан комизм этого монолога? Любят человека не “по частям”, а как единое, живое, неделимое существо. Агафья Тихоновна же видит в каждом претенденте на ее руку какую-то одну выгодную “часть” и путем комбинации “частей” составляет оптимальную модель. Облик будущего жениха подвергается механической формовке. На этом фоне мы ощущаем неподражаемый комизм последующей реплики Агафьи Тихоновны: “Такое несчастное положение девицы, особливо еще *влюбленной*”. Далее следует сцена со жребием: “Остается только положить их в ридикуль, зажмурить глаза, да и пусть будет, что будет. Какой выберется, такой пусть и будет”. Духовная жизнь приобретает механический характер: вместо свободного волеизъявления – механика жребия.

Как видим, в поэтике комедии есть мощный слой образов товарных отношений, который в целом снижает высокий образ любовного союза, *образ женитьбы*.

Казалось бы, все ясно: художественная организация, фактура комедии понята, уловлена в формулах. Однако здесь-то и начало коллизии.

Прежде всего, как всегда у Гоголя, сложна и чревата противоречиями сама ситуация. Ведь в женитьбе всегда присутствует выбор, идея выбора. В выборе же такого рода есть момент

неотменяемости и однократности, вносящий рациональное начало в то, что, казалось бы, должно руководствоваться только порывом, только чувством. “Лучше *выбрать*: один не придется, другой придется”, “возьми Ивана Павловича. Уж лучше нельзя выбрать никого”. Само словечко “выбор” принадлежит двум противоположным рядам значений: выбирают товар, но выбирают и жену или мужа.

С этой точки зрения открывается драматизм упоминавшегося монолога Агафьи Тихоновны. Да, она не любит, *еще* не любит. Но она мечтает, а мечтанию свойственно комбинирование различных черт в поисках идеального образа. Мечтание Агафьи Тихоновны есть вид реакции на сложную ситуацию, в которой она оказалась, – ситуацию выбора (этим словечком, собственно, и начинается монолог: “Право, такое затруднение – выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре – как хочешь, так и выбирай”).

И тут напрашивается знаменательная параллель. Исследователи уже обратили внимание на сходство мечтаний Агафьи Тихоновны (“Если бы губы Никанора Ивановича...” и т.д.) и рассуждений самого Гоголя (в статье “Шлецер, Миллер и Гердер”) о том, каким должен быть настоящий историк: “...Если бы глубокость результатов Гердера... соединить с быстрым, огненным взглядом Шлецера и изыскательною, расторопною мудростью Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю...” [5, с. 91].

Трудно сказать, помнил ли писатель, работая над монологом Агафьи Тихоновны, это место из давней статьи, но ход мысли в обоих случаях одинаковый: отвлечение, абстрагирование искомым достоинств и соединение их в идеальную модель. В первом случае (в статье) комизм не столь явен, так как комбинируются духовные свойства (глубокость, мудрость и т.д.), то есть более подходящая материя для умственных операций; во втором же случае комизм обнажен тем, что Агафья Тихоновна комбинирует детали и свойства человеческого лица и фигуры – то есть буквально режет по живому. Зато автор статьи, то есть сам Гоголь, превосходит Агафью Тихоновну по количеству “претендентов”: выбирает не из четырех, а из шести, да еще из каких претендентов: Гердер, Шлецер, Миллер, Шиллер, Вальтер Скотт, Шекспир... Но в обоих случаях существует своя, неотменяемая важность решения.

Теперь бросим новый взгляд на сцену со жребием. Ее механический, марионеточный оттенок в том, что на произвол механики отдается глу-

боко человеческое волеизъявление. Но тот же поступок можно толковать по-другому – в связи с единственной в своем роде ситуацией выбора (словечко “выбирать” вновь тут как тут: “какой выберется, такой пусть и будет”). И отказ от собственной воли, нерешительность Агафьи Тихоновны в таком случае проистекают из жизненной важности и однократности дела, превышающего выбор товара. Товар можно поменять или приобрести новый; мужа так легко не поменяешь.

Тут можно заметить, что стимулы Агафьи Тихоновны сложнее: она до конца не отказывается от собственной воли, колеблясь между желанием положиться на жребий и в то же время остаться свободной в выборе (“Ах, если бы Бог дал, чтобы вынулся Никанор Иванович; нет, отчего же он? Лучше ж Иван Кузьмич” и т.д.). Через жребий ей хотелось проявить свою волю; но Агафья Тихоновна не знает, какова ее воля, безошибочна ли она, и поэтому ей необходимо, чтобы ее желанию была придана безапелляционность фатума. Комизм – от стремления совместить несовместимое, а последнее – от сознания важности ситуации.

Объемность, стереоскопичность гоголевского текста особенно видны на примере поведения и реплик Подколесина.

Аполлону Григорьеву принадлежит смелое сравнение Подколесина с Гамлетом. «В “Женитьбе” даже колоссальный лик Гамлета сводится из сферы обыкновенной, повседневной жизни, ибо, говоря вовсе не парадоксально, безволие Подколесина родственно безволию Гамлета, и прыжок его в окно – такой же акт отчаяния и бессилия, как убийство короля мечтательным датским принцем» [6, с. 249].

Через двенадцать лет критик повторил сопоставление. Гоголь “говорит беспрестанно человеку: ты не герой, а только корчишь героя... Ты – не Гамлет, ты – Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом...” [7, с. 32; 8, с. 269].

Кажется, что эти два высказывания исключают друг друга. Первое устанавливает сходство Подколесина с Гамлетом. Второе – это сходство отменяет (“ты не Гамлет”). Но на деле – перед нами два варианта одной мысли. Подколесин терзаем противоречиями, поэтому он **Гамлет**; но вместе со всеми своими колебаниями, порывами и т.д. Подколесин низведен в другую, низкую, повседневную сферу жизни; именно поэтому он **не** Гамлет. Аполлон Григорьев поворачивает свою мысль то одной, то другой стороной.

Для понимания Подколесина важны обе части слагаемого – и серьезность проблемы, и особая, низкая сфера ее проявления; вместе они составляют контуры гоголевского комедийного мира. В той или иной степени мы, вероятно, всегда соотносим эти разные уровни, и чем соотношение полнее, тем более наше восприятие соответствует поэтическому строю произведения.

Можно спросить себя: а не закроет ли это возможности новых толкований комедии? Опасения беспочвенны, так как речь идет об идеальной перспективе. Иначе говоря, исчерпывающая интерпретация комедии – идеал, вечно недостижимый, как искомый жених Агафьи Тихоновны. И это можно сказать о любом гоголевском произведении.

3.

Необъятное значение Гоголя раскрывалось постепенно, в течение длительного времени, и это вполне соответствовало бесконечно сложной природе этого писателя. Для ближайших его последователей, представителей так называемой “натуральной школы”, главное значение имели мотивы социальной критики, всемерное внимание к темным сторонам жизни, – как говорил Гоголь, к ее “прозаическому дрязгу”, наконец, гуманистическая трактовка темы “маленького человека”. В тени еще оставалось гротескно-фантастическое начало гоголевской поэтики. Но уже в 1861 г. Достоевский писал (в статье “Книжность и грамотность”) о “смеющейся маске Гоголя”, “с страшным могуществом смеха, – с могуществом, не выражавшимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля” [9, с. 102]. Позднее, на рубеже XIX и XX веков усилилось внимание к философско-религиозной природе гоголевской художественной мысли, к ее моральной и религиозной проблематике, – в это время русский писатель постепенно становился уже действенным фактором мировой литературы.

Этот процесс хорошо виден на одном примере – отношении к “Мертвым душам”. Н.И. Коробка полагал, что эта “дивная картина, по силе изображения напоминающая кисть Микель-Анджело”, тем не менее “имеет мало общечеловеческого значения и вряд ли способна тронуть европейца” (цит. по [10, с. 276]). Собственно, Коробка повторял то положение, которое нам известно по Белинскому или И. Киреевскому. Но времена уже менялись, и невольным ответом Коробке прозвучали слова одного из “европейцев”, французского литератора Мельхиора де

Вогюэ : “Наш Мериме сравнивал Гоголя с английскими юмористами; но его следует поставить выше, недалеко от бессмертного Сервантеса <...> Как Сервантес, Гоголь вложил в свои чисто-национальные картины столь широкое, столь глубокое знание человека, что эти местные образы заставляют биться сердца повсюду, где только есть люди” [11, с. 144]. Мельхиор де Вогюэ высказывал надежду, что в будущем у каждого образованного читателя рядом с “Дон Кихотом” Сервантеса будет стоять том “Мертвых душ”.

Кажется, это время уже наступает...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 6. М., 1955.
2. *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1998.
3. *Мани Юрий.* Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007.
4. *Kassner Rudolf.* Das neunzehnte Jahrhundert. Ausdruck und Grösse. Erlenbach–Zürich, 1947.
5. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. М., 1986.
6. *Григорьев Ап.* Гоголь и его последняя книга // Московский городской листок. 1847. № 62.
7. *Григорьев Ап. И.С.* Тургенев и его деятельность // Русское слово. 1959. № 4. Отд. 2.
8. *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967.
9. Ф.М. Достоевский об искусстве. М., 1973.
10. Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения. Хрестоматия. Составитель В. Покровский. М., 1915.
11. Гоголевские дни в Москве. М. <без года изд.>.