

ӘДЕБИЕТТАНУ

ЛИТЕРАТУРО-
ВЕДЕНИЕLITERARY
CRITICISM

УДК 82 : 801.6; 82-1/-9

Г.Ю. Завгородняя,

д. ф. н. профессор Литературного института имени А. М. Горького,
г. Москва, Россия,
e-mail: galina-yuz@yandex.ru

**Мотив искушения
в малой прозе Н.В. Гоголя**

Одна из центральных тем гоголевского творчества – проникновение inferнальных сил в человеческую жизнь. Если в первых циклах («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород») эта тема осмысливается, скорее, в языческом ключе (родовое проклятье, заговоры, народные поверья), то проблематика следующего цикла, «Петербургские повести», соотносима уже с христианской системой ценностей. Одним из ключевых мотивов цикла является мотив искушения. Герои, за редким исключением, искушение не преодолевают, избирая путь греха. Авторский положительный идеал остается в большинстве случаев «за кадром», лишь подразумеваясь, но не реализуясь. В этой невозможности воплощения положительного начала состоит, как представляется, суть гоголевского трагического мироощущения.

Ключевые слова: мотив искушения, повести Н.В. Гоголя, языческая картина мира, христианская система ценностей, положительный идеал.

G.Yu. Zavgorodnyaya

The temptation motif in the short prose of N.V. Gogol

One of the major themes in Gogol's works is the penetration of infernal forces into human life. Unlike his first cycles of stories («Evenings on a Farm Near Dikanka», «Mirgorod») with its rather pagan way of conceiving this theme (tribal curse, spells, folk-beliefs), his next cycle, «Petersburg Tales», can already be characterized by the correlation with the Christian system of values. One of the key motifs of the cycle is the temptation motif. With few exceptions, characters yield to temptation and choose the way of sin. In most cases the author's positive ideal remains «offscreen»; it is only implied and not realized. The very essence of Gogol's tragic world perception is in this impossibility to incarnate the positive concept.

Key words: temptation motif, Gogol's stories, pagan world view, Christian system of values, positive ideal.

Г.Ю. Завгородняя

Н.В. Гогольдың шағын прозаларындағы азғыру уәждемелері

Н.В. Гогольдың шығармаларының орталық тақырыптарының бірі – тамұқ күшінің адам өміріне бойлауы болып табылады. Егер алғашқы циклдағы («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород») туындыларында бұл тақырып (теріс бата, қарғыс, дуалау, ұлттық наным-сенім) сияқты тілдік тіректерде көрінсе, оның өзектілігі келесі «Петербург повестерінде» циклдарында христиандық жүйе құндылықтарымен астасып қарастырылады. Осы циклдарға тірек болатын уәждеме – азғыру уәждемелері. Кейіпкер барлық кедергілерге қарамастан, күнә жолдарын таңдайды. Ол тек өзінің ойын-

да ғана алғандарын сыртқа шығара алмағандықтан, авторлық жағымды идеалдар көп жағдайда «кадрдың сыртында» қалып қояды. Жағымды идеал ойға алғанын іске асыра алмағандықтың оған мүмкіндіктері болмауы, гогольдік дүниені сезінуінің трагедиялық мәні осында деп түсіндіріледі.

Түйін сөздер: азғыру уәждемесі, Н.В. Гоголь повестері, әлемнің тілдік суреті, христиандық жүйе құндылықтары, жағымды идеал.

Творческий путь любого писателя, несомненно, самым тесным образом связан с его путем духовным. Пожалуй, к Н.В. Гоголю это относится более, чем к кому-либо другому. Сложность заключается в том, что, если творческий путь раскрывается нам в своей непосредственной данности, через художественные произведения автора, то путь духовный до известной степени является тайной человека и доступен постороннему глазу лишь частично и опосредовано. В самой биографии Гоголя до сих пор много таинственного (его личная аскеза, душевная болезнь и многое другое), тем более таинственна и порой для стороннего взгляда противоречива его жизнь внутренняя, духовная. Так, в частности, можно вспомнить его собственные свидетельства о сочувственном отношении к разным «ветвям» христианства. В письме С.П. Шевыреву из Неаполя от 11 февраля 1847 г. он отметил: «... что же касается до католичества, то скажу тебе, что я пришел ко Христу скорее протестантским, чем католическим путем» [1, 214]. А за десять лет до этого в письме матери Гоголь высказался так: «... как религия наша, так и католическая совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности переменять одну на другую» [2, 118-119]. Невозможно доподлинно знать, что именно имел в виду Гоголь под этими словами, на каком духовном повороте находился. Можно лишь получить приблизительное представление о внутренней духовной траектории писателя, представляющей собой движение от, возможно, неких межконфессиональных колебаний (католицизм – православие) к несомненному утверждению в православии. Хотя, скорее всего, камнем преткновения для Гоголя был внутренний конфликт иного рода – между художником и христианином (ср. у Вяземского: «Духом схимник сокрушенный, А пером Аристофан»).

Не секрет, что Гоголю в большей мере была открыта (точнее, наверное, будет сказать – доступна для художественного воплощения) inferнальная сторона бытия. В письме к С.П. Шевыреву писатель, в частности, отметит: «Уже с давних пор только и хлопочу о том, чтоб после моего сочинения насмеялся вволю человек над

чертом» [1, 293], а позже уже с уверенностью скажет о своем «твердом признании незримых сил, окружающих повсюду человека» [3, 13]. Действительно, главная тема, пронизывающая все творчество Гоголя – проникновение потусторонних (враждебных, inferнальных) сил в человеческое бытие.

Первый гоголевский цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки», тематически и стилистически ориентированный на народно-поэтическую сферу, осмысливает inferнальное в соответствующем ключе – в духе народных верований, генетически укорененных в язычество и языческие представления. Соответственно, центральной здесь является мысль о стихийном и неконтролируемом проникновении потусторонних сил в жизнь человека. Кроме того, в цикле создается любопытный комический эффект, связанный с важной гоголевской стилиевой чертой – оборачиваемостью смыслов. Фантастический и реальный планы как бы накладываются друг на друга: страх перед чертовщиной тут же сменяется разоблачением этого страха, который становится объектом осмеяния. Чертовщина вроде бы оказывается лишь фантомом или делом рук ловких мошенников («красная свитка» в «Сорочинской ярмарке»), но в то же время идея о далеко не абсолютной обоснованности этих страхов также прочитывается вполне отчетливо. На эту черту гоголевской картины мира обратил внимание проф. В.В. Зеньковский, отметивший, что «Гоголь гораздо более Достоевского ощущал своеобразную полуреальность фантастики, близость чистой фантастики к скрытой сущности вещей. Уже в «Вечерах...» это чувствуется очень сильно» [4, 96].

Ярким примером доминирующей роли в цикле именно дохристианского ракурса является повесть «Страшная месть», притом что христианское в ней также присутствует, но скорее на уровне сюжетных аллюзий, преимущественно апокалиптических; тема же свободной воли и выбора решается здесь отнюдь не в христианском ключе. Апокалиптические мотивы обнаруживаются уже в первой фразе повести: «Шумит, гремит конец Киева... есаул Горобець празднует

свадьбу своего сына» [5, 244]. Словосочетание «конец Киева» воспринимается двусмысленно, не только в значении «окраина», но и в значении конца времен; упоминание «шума и грома» также вызывает апокалиптические ассоциации: «... как шум множества вод и как звук сильного грома» (Откр. 14 : 2). Один из центральных героев повести, старый колдун, не раз именуется антихристом, тем более что и появляется он в «конце Киева», то есть в метафорически воссозданные последние времена. Созданию образа последних времен способствует и эсхатологический пейзаж, свидетельствующий о произошедших глобальных природных катаклизмах: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская» [6, 275].

Однако семантика названия повести указывает на то, что смыслообразующим центром произведения является противохристианский грех именно Ивана (а не Петра), который просит Бога о мести, да еще страшной. Иван здесь отнюдь не стремится подражать Христу, молившемуся за своих распинателей: «Отче! прости им, ибо не ведают, что творят!» (Лк 23 : 34). С этой точки зрения колдун выглядит в какой-то мере фигурой если не страдательной, то, во всяком случае, пассивной, обусловленной – он таков, каким его выпросил у Бога Иван [7, 67]. Иначе говоря, акцентируется тема не личной воли и личного выбора, но родового проклятия, родовой обусловленности, что возвращает к мысли о дохристианском миропонимании. Как отмечает Ю.В. Манн, «высшее решение не знает милосердия, не считается с переходом от родового к индивидуальному принципу. Оно надвременно и надысторично» [8, 45]. И далее: «Мало считать, что индивидуальная судьба растворяется в родовой вине. Действие разрушения и гибели выходит за пределы родовой вины преступного рода, выходит за пределы вины пострадавшего и стремится к угрожающему расширению своей сферы» [8, 48].

Таким образом, в «Вечерах...» взаимоотношения человека и потусторонних сил воссозданы в языческом, дохристианском ключе. Даже наличие библейских аллюзий скорее подчеркивает подобный подход, нежели нивелирует его («Страшная месть» – яркий пример). Нечто

подобное можно увидеть и в следующем цикле, «Миргород», который был задуман как продолжение «Вечеров...»: например, в «Вие» (сам Гоголь отметил, что «вся эта повесть есть народное предание») центральной является все та же тема предопределенности, фатального вхождения сил зла в человеческую жизнь. Мотив независимости происходящего от человеческой воли звучит здесь, пожалуй, еще более отчетливо – вот характерный пример встречи Хомя Брута с ведьмой: «Философ хотел оттолкнуть ее <ведьму – Г.З.> руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его <... > философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна» [6, 185].

Христианская тематика обнаруживает себя на всем протяжении повести, можно сказать, что она является сюжетообразующей: главный герой – семинарист, ключевые события разворачиваются в храме, во время благочестивого христианского обычая чтения молитв над усопшим. Но в то же время христианские реалии представляют собой нечто сугубо внешнее, события же разворачиваются скорее в соответствии с языческой картиной мира, в духе народных поверий. Оседланный ведьмой Хома «начал припоминать все, какие только знал, молитвы», но и «перебирал все заклęcia против духов»; показательно, что именно после произнесенного вслух заклęcia (а не молитвы) герою удается избавиться от непрощенной всадницы и самому оседлать ее. То же происходит и в храме, когда защитой от нечистой силы является не молитвенное обращение к Богу (читаемые молитвы здесь скорее формальность), а опять же заклинания и магический круг, то есть некие ритуалы, призванные отпугнуть враждебную силу. Мотив предопределенности, беззащитности человека перед стихийным, потусторонним злом звучит гораздо более драматично, чем в «Вечерах...» (мера драматизма сопоставима разве что со «Страшной мезтью»), хотя даже и здесь в финале появляется та самая гоголевская комическая оборачиваемость смыслов, когда фантастическое доводится до абсурда и тем самым как бы перечеркивает само себя – рассуждая о причине гибели Хомя Брута, Тиберий Горобець высказывается следующим образом: «А я знаю, поче-

му пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то ведьма ничего не смогла бы с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы» [6, 218].

Устрашающая история о гибели человека в храме от нечистой силы переводится в комическо-бытовой план, когда ведьмами называются женщины на базаре, а по-гоголевски загадочная антиномия христианского и языческого сводится к пародийно-сниженному действию (перекреститься и плюнуть ведьме на хвост). Иными словами, в первых двух циклах Гоголь воплотил идею о стихийных, непостижимых путях вхождения inferнальных сил в человеческую жизнь, что, в числе прочего, способствовало воссозданию народно-языческой картины мира.

В «Петербургских повестях» (внимание будет обращено на пять повестей, объединенных собственно петербургской тематикой – «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего») смыслообразующим становится мотив искушения и, соответственно, личного выбора человеком праведного или греховного пути. Повествование разворачивается уже в христианской системе координат, несмотря на то, что собственно христианские реалии появляются далеко не во всех произведениях цикла и обнаруживаются подчас лишь при особом читательском внимании.

В повести «Невский проспект» даны два варианта человеческого пути, и в прямом смысле слова (дороги Пирогова и Пискарева расходятся, они идут за двумя разными женщинами), и метафорически (два разных видения мира – «романтическое» и «прагматическое»). Романтический художник Пискарев устремляется за прекрасной незнакомкой, чей образ он создает в своем воображении. Именно в этот момент он поддается искушению и вступает на путь пагубный и разрушительный. Почему так происходит? Обратим внимание: Пискарев с самого начала испытывает к встреченной девушке не просто чувства симпатии, любви и восхищения, но нечто иное, нечто большее. Первая его реакция весьма показательна – на вопрос Пирогова: «Видел?» он отвечает: «Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка» [9, 15]. Как отмечает Н.Молева, «в 1504 году Перуджино пишет для одной из итальянских церквей – *dei Bianchi* фреску «Поклонение» волхвов». Под «Бианкой» (созвучие названию церкви) Гоголь

подразумевает изображенную на ней Мадонну» [10]. То есть первая ассоциация, которая возникает в сознании художника – ассоциация с Богородицей. И далее неоднократно подчеркивается именно благоговейно-платоническое, почти молитвенное отношение Пискарева к незнакомке, на деле оказывающейся обитательницей одного из «увеселительных» домов Петербурга. В ее описании, в мыслях о ней Пискарев чаще всего использует слово «чудо» (и производные от него) и упоминает имя Божие: «И какие глаза! божже, какие глаза! Все положение, и контура, и оклад лица – чудеса!» И далее: «Боже! столько счастья в один миг! такая чудесная жизнь в двух минутах!» [9, 15]. (Здесь и далее во всех цитатах курсив мой – Г.З.).

В описании чувств Пискарева, приблизившегося к жилищу девушки (точнее, как выясняется потом, казенному дому вполне определенного толка) особо подчеркнута отсутствие каких бы то ни было чувственных нюансов: «Он взлетел на лестницу. Он не чувствовал никакой земной мысли; он не был разогрет пламенем земной страсти, нет, он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша, еще дышащий неопределенно духовною потребностью любви» [9, 19].

Иными словами, происходит классическая романтическая подмена: стремление к утолению духовной потребности оказывается направленным на земную женщину. Как отмечает Т.А. Касаткина, «романтик ощущает, что что-то должно быть сверху, но это что-то берется им из системы прежних горизонтальных связей: так возникает небесная любовь к земной возлюбленной» [11, 173]. Гоголь полемически сообщает этой коллизии резко драматичную форму: здесь уже не просто земная возлюбленная, но блудница, причем вполне довольная своим положением; мечты же и сны главного героя (сфера, куда перемещается его невоплощенный идеал) в итоге поддерживаются опиумом. Причем во сне Пискарев продолжает переживать фактически религиозный экстаз, грезя о своей возлюбленной (уже зная, кто она): «О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это!» [9, 25].

Окончательную утрату истинного пути и попадание в дьявольские сети знаменует собой приход Пискарева к персиянину-продавцу опиума, который взамен просит художника нарисовать ему «красавицу» – «чтобы брови были черные и очи большие, как маслины». Видимо, не случайно смысловое поле повести развора-

чивается между двумя живописными изображениями – Мадонны («Перуджинова Бианка») и блудницы. Дерзнув принять земное, пошлое, распутное за небесное, божественное, романтический Пискарев предпочитает продолжать и далее пребывать в оболщении, которое неизбежно приводит его к помешательству и гибели.

Его спутник, поручик Пирогов, казалось бы, совершает более предосудительные вещи: дойдя до дома заинтересовавшей его блондинки, он умудряется заигрывать с ней на глазах мужа. Показательно и восприятие Пироговым блондинки: «Плутовочка, какие хорошенькие глазки!» [9, 37]. Ср. восприятие брюнетки Пискаревым: «Ужели та, за один небесный взгляд которой он готов бы был отдать всю жизнь» [9, 19]. Но в контексте гоголевской повести именно Пискарев совершает гораздо больший грех, ошибаясь в самом главном, творя себе кумира и уходя от истинной веры в мечту, сон (важные романтические категории!) и в итоге закономерно – в смерть.

В повести «Портрет» (речь пойдет о второй редакции, 1842 года) в центре повествования также образ художника, как и Пискарев, не прошедшего искушение, только на сей раз деньгами и легкой славой. Несмотря на то, что основная коллизия связана с утратой (сознательной продажей) живописного таланта, проблематика, лежащая в области христианской системы ценностей, здесь присутствует, пожалуй, более зримо, чем в прочих вещах цикла: «зарывание в землю» таланта соположено продаже души дьяволу. Художник Чартков находится в «классической» ситуации искушения: он оказывается перед выбором в предельно драматичной для себя ситуации – состоянии крайней нищеты; именно тогда в его жизни возникает «искуситель» и фактически предлагает ему сделку. В евангельской истории об искушении Христа дьявол подступает к Нему также в момент «взлкания», после сорокадневного поста, то есть в момент наиболее очевидного обнаружения человеческой ипостаси: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взлкал. И приступил к Нему искуситель и сказал...» (Мф 4 : 1-3).

Хитрость лукавого заключается в том, что все происходит «как бы» само собой – Чартков случайно покупает портрет ростовщика, не прислушиваясь к возникшему «какому-то неприятному, непонятному самому себе чувству», «случайно» из рамы портрета выпадают день-

ги в самый необходимый для Чарткова момент. Собственно, принятие этих денег знаменует собой совершившуюся продажу таланта и – в контексте повести – души. Важно, что предрасположенность Чарткова ко всему тому, что оказывается для него впоследствии камнем преткновения и гибелью – излишняя бойкость кисти, некая творческая легковесность – было свойственно ему изначально: «Смотри, брат, – говорил ему не раз его профессор, – у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь. Но ты нетерпелив. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски. Рисунок у тебя не строг, а подчас и вовсе слаб, линия не видна; ты уж гоняешься за модным освещением, за тем, что бьет на первые глаза. <...> Берегись; тебя уж начинает свет тянуть; уж я вижу у тебя иной раз на шее щегольской платок, шляпа с лоском... Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не развертывается талант. Терпи. Обдумывай всякую работу, брось щегольство – пусть их набирают другие деньги. Твое от тебя не уйдет» [9, 85].

То, что происходит далее, скорее обнаруживает последствия сделки: Чартков не принадлежит сам себе, он уже в посторонней (потусторонней) власти. Он лишается главного для творящего человека – свободы: по настоянию богатой дамы он рисует ее дочь в образе Психеи. Символика в данном случае очевидна: Психея, воплощенный образ души, под кистью Чарткова становится лишь формой, «лекалом» для удовлетворения тщеславия и невысокого вкуса. Утрата Чартковым таланта по мере следования греховным путем значима и сама по себе, но и как метафора смерти души. Камнем преткновения для него становится именно сребролюбие, которым он изначально был искушаем: «И потому все его чувства и порывы обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» [9, 110].

Возможность обрести истинный путь (при виде картины своего прежнего товарища) он не использует, вместо возможного возрождения (так как он поневоле выходит из своего сонного оцепенения) он впадает в еще больший грех и обнаруживает уже полную неспособность к какому бы то ни было изменению душевного устройства. Мера его духовной гибели обнаруживается наиболее отчетливо, когда он пытается после пережитого потрясения все же создать нечто подлинное, что могло бы «оправдать»

годы его греховной жизни. Но первое и единственное, что приходит ему на ум – это нарисовать «отпадшего ангела». По сути, это вполне закономерно и находит прямое подтверждение в евангельских словах: «Добрый человек из доброго сокровища сердца своего выносит доброе, а злой человек из злого сокровища сердца своего выносит злое, ибо от избытка сердца говорят уста его» (Лк 6 : 45). Однако и на это он оказывается не способен, в его душе в принципе не остается творческого начала, и он вынужден следовать единственным возможным для него путем – путем разрушения (путь абсолютно демонический, ибо демон как полный антипод Богу – не творец, но исключительно разрушитель).

«Портрет» – единственная повесть цикла, в которой дан и образ иного пути, а именно – пути покаяния после непройденного искушения. Речь идет о второй части повести, в центре которой – рассказ художника Б. о своем отце, тоже художнике. Вневременность зла и его неизменное стремление к пребыванию в мире и соращению людей с истинного пути подчеркнута присутствием и в этой части портрета ростовщика, однако здесь дается история его создания. Моментом согласия человека – иконописца и аскета – на вхождение в его жизнь и душу сил зла выглядит, как и во всех повестях, отнюдь не устрашающе. Он лишь соглашается на изображение духа тьмы и решается рисовать его с натуры, то есть с ростовщика. Иными словами, он принимает участие в воплощении нечистого духа; правда звучит в словах его товарища: «Ну, брат, состряпал ты черта!» [9, 132]. То, что речь идет именно о воплощении как обретении физического бытия в мире, выражена недвусмысленно: «Он <ростовщик – Г.З.> бросился ему <художнику – Г.З.> в ноги и молил кончить портрет, говоря, что от сего зависит судьба его и существование в мире <...> жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире» [9, 129]. По сути дела, зло приходит в мир через него, через его искусство, то есть опять же совершается нечто противоестественное. Но это вовремя осознается художником, и он вступает на путь отшельничества и покаяния.

В первой редакции «Портрета» (редакция «Арабесок»), где христианские мотивы и образы акцентированы в большей степени, применительно к отцу художника Б. употребляется слово «искушение»: «...его убеждения были

тверже гранита, и чем сильнее было искушение, тем он более рвался противопоставить ему несокрушимую силу души своей» [9, 439]. Иными словами, произошедшее осознается художником как искушение, соответственно, он имеет желание и силы с ним бороться. Все прочие герои разбираемых повестей (за одним своеобразным исключением, о котором речь далее) не воспринимают происходящее с ними как искушение и, соответственно, они не помышляют о возможности выбора добра или зла, следуя по пути наименьшего сопротивления.

Именно через духовный подвиг художник приходит к пониманию истинной сути искусства: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего» [9, 135]. Иными словами, искусство уподоблено служению Богу, соответственно, псевдоискусство (то, чем занимался Чартков) – есть, напротив, служение сатане. Осознав это, художник обретает возможность нарисовать картину «Рождество Христово». Таким образом, два живописных полотна (как и в «Невском проспекте») становятся знаковыми точками духовного пути художника – через его искусство приходит в мир зло, но он же изображает и приход в мир Спасителя. Характерно, что изображение духа тьмы, напротив, является последней (хотя и несостоявшейся) картиной нераскаявшегося грешника Чарткова, после чего следует окончательная гибель.

Главный герой повести «Шинель» Акакий Башмачкин, казалось бы, не имеет ничего общего с художниками и бесконечно далек от каких бы то ни было творческих порывов. Нельзя не отметить, что в образе Башмачкина во всей полноте обнаруживается гоголевская смысловая «оборачиваемость»: среди литературоведов существуют на его счет прямо противоположные суждения. Есть мнение, что гоголевский «герой изначально был мертвецом и действовал в столь же мертвом мире» [12, 475]. Есть даже версия о «бесовской» природе героя [13, 81]. Но есть и иная традиция в гоголеведении – возводить образ Башмачкина к канону житийному. В подобном ракурсе, в частности, рассмотрена «Шинель» в работе О. Дилакторской, хотя и со значимой оговоркой: «На каждый тезис житийного канона в повести Гоголя как бы дан антитезис, переворачивающий его содержание» [14, 163-164].

Думается, что один из правомерных подходов – это рассматривать образ в контексте цикла, выделяя определенную общность у всех ге-

роев «Петербургских повестей». Действительно, в свете заявленной проблематики герой «Шинели» абсолютно органично встраивается в череду гоголевских персонажей-петербуржцев: Акакий Акакиевич также подвергается искушению, совершает некую символическую сделку и, сам того не замечая, сбивается с собственного пути, что закономерно ведет его к гибели. Иными словами, с ним происходит то же, что с Пискаревым и Чартковым. Поворотный выбор делается Башмачкиным в, казалось бы, вполне естественной ситуации: старая шинель изнасилась настолько, что холод стал причинять физические страдания, и ввиду этой ветхости и изношенности обнаружилась невозможность поставить заплатки – необходимость новой шинели стала самоочевидна. Точно так же, как самоочевидной была потребность в деньгах бедного художника Чарткова и естественным – желание другого молодого художника, Пискарева, следовать за понравившейся ему девушкой. Однако при кажущейся внешней естественности, каждое из этих событий является непройденным искушением, первым шагом на гибельном пути. И точно так же, как Пискарев принимает блудницу за Мадонну и переживает чувство религиозного экстаза, так и Башмачкин воспринимает шинель весьма своеобразно: «...он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» [9, 154]. Иными словами, здесь тоже совершается какая-то важная подмена, которая ведет героя от первоначального якобы возвышенного духовного настроения (хотя авторская ирония в словах о «вечной идее будущей шинели» очевидна) к пагубной перемене жизни, к отказу от своей сути и в итоге к смерти.

Интересно проследить, как описана жизнь Акакия Акакиевича до того, как в ней появляется шинель (идея шинели): «Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свой щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» [9, 145]. Далее говорится о том, что он брал работу на дом: «Написавшись влать, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра?» [9, 146]. Эти фрагменты нередко приводятся для иллюстрации убожества и ограниченности жизни героя. Но обратим внимание на акцентирование здесь мысли о принятии воли Божией – он ест скудную пищу, которую «Бог посылал на ту пору»

и засыпает, улыбаясь и думая о том, «что то Бог пошлет переписывать завтра». Появление в его судьбе шинели ломает весь ход его жизни, хотя изменения вначале даже кажутся благими: «за обедом он все усмеялся» «и после обеда уж ничего не писал». Далее Башмачкина приглашают в гости, где его, впрочем, не оставляет чувство неловкости и неестественности происходящего: «Все это: шум, говор и толпа людей, – все это было как-то чудно Акакию Акакиевичу. Он просто не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою» [9, 160]. По дороге домой он пробует преследовать какую-то даму, но и здесь возникает чувство влияния извне: «...он тут же остановился и пошел опять по-прежнему очень тихо, подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси» [9, 160-161]. Значима в этом плане и фраза грабителя, который как бы совершает окончательное разоблачение Акакия Акакиевича, указывая именно на его «самозванство»: «А ведь шинель-то моя!» Таким образом, в духовном (да и внешнем) пути Акакия Акакиевича есть очевидные сходства с путями таких, казалось бы, далеких от него героев как Пискарев и Чартков.

В повестях «Нос» и «Записки сумасшедшего» мотив непройденного искушения столь явно не прочитывается. Очевидно лишь наличие – как и во всех остальных произведениях цикла – темы потери себя (весьма различно воплощенной в обеих вещах) под влиянием неких внешних воздействий. Однако рассмотрение повестей в общем контексте цикла помогает увидеть, как этот мотив все же присутствует, хоть и имплицитно.

В случае с повестью «Нос» весьма убедительной видится версия Ю.В. Манна о пародийном характере этой вещи; объектом пародии является эстетика романтизма в целом: «И здесь пародируемый план очень широк: не один мотив, не один образ, не одно произведение, но «стиль» целого явления – немецкого романтизма – взятого с одной из характернейших его сторон – со стороны оппозиции: реальное – фантастическое» [8, 94]. В качестве наиболее узнаваемых романтических «прототипов» Ю.В. Манн называет произведения Шамиссо и Гофмана. Действительно, отголосок «Удивительной истории Петера Шлемиля» совершенно явственно слышится в «Носе». И там, и там речь идет об утрате человеком некоей важной, зримой составляющей его существа, без которой он теряет социальный статус, самоуважение

и пр. Но кроме этого, в произведении Шамиссо смыслообразующим является мотив договора с inferнальным героем – сначала об обмене тени Петера на волшебный кошелек, а потом и о продаже души. Если рассматривать «Нос» в этом контексте, то inferнальная тематика прочитывается более отчетливо. Вместе с тем, Гоголь полностью снимает тему сделки, искушения и именно за счет значимого отсутствия подобного мотива вещь выглядит абсурдно-пародийной. Хотя сквозная тема цикла – тема подмены (в данном случае – нос, притворившийся статским советником) – здесь сохраняется. Однако намеки на суть происходящего все же обнаруживаются. Так, Ковалев, преследуя господина, в котором он узнал свой нос, оказывается в Казанском соборе, где он (нос) «спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился» [9, 55]. Подобное описание наводит на мысль о притворстве: создается впечатление, что первое, что спешит сделать нос – это именно продемонстрировать выражение своей набожности (Д.С. Мережковский в работе «Гоголь и черт» отметил: «Главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть») [15, 210]. Заметим: Ковалев, размышляя, как подойти к советнику, как догнать его, постоянно чертыхается, в том числе в соборе, а в газетной экспедиции выражается вполне однозначно: «Нос, мой собственный нос пропал неизвестно куда. Черт хотел подшутить надо мною!» [9, 60]. Таким образом, подспудно входит мотив шутки черта над человеком («сниженный» вариант искушения), причем далеко не абсолютно безгрешным: в соборе Ковалев «чувствовал себя в таком расстроенном состоянии, что никак не в силах был молиться» [9, 55], однако мгновенно заметил все прелести стоящей рядом «легонькой дамы», и лишь отсутствие носа удержало его от флирта в столь несоответствующем месте.

На просьбу Ковалева напечатать заметку о сбежавшем носе чиновник отвечает отказом, объясняя это недавно произошедшим казусом с опубликованием объявления о пропавшем черном пуделе, который на деле оказался казначеем некоего заведения. Образ черного пуделя вызывает вполне определенные ассоциации – именно этот облик принимал Мефистофель, являясь Фаусту. Очевидно и снижение демонического образа (не демон, а казначей), но и аллюзийное обогащение образа носа смыслом inferнальным. То есть нос предстает на деле образом за-

гадочным и отнюдь не только комическим. Он и неотъемлемая часть майора Ковалева, но в то же время обладает и явной демонической «аурой». Он пренебрегает Ковалевым, так как выше него по социальному статусу (что для майора – самое главное в жизни); Ковалев же без него не может существовать, прежде всего потому, что не будет правильно понят в свете. Иными словами, при всей анекдотичности и алогизме, повесть обладает сложной и глубокой проблематикой, созвучной всему циклу.

Повесть «Записки сумасшедшего» аккумулирует большинство значимых мотивов прочих «Петербургских повестей», причем в гиперболизированном варианте. Здесь также есть титулярный советник, страдающий от своего низкого социального положения и носящий старую, немодную шинель. Есть и мотив тайной влюбленности, восхищения и даже обожествления дамы: «Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет [9, 200] – так размышляет влюбленный в директорскую дочку Поприщин. Есть и раскрытие «подлинной женской сути» – уже сумасшедший герой приходит к выводу, что «женщина влюблена в черта. <...> Физики пишут глупости, что она и то и то, – она любит одного только черта» [9, 209]. Есть даже тема носа, существующего отдельно от человека, точнее, большого количества человеческих носов, пребывающих на Луне – именно такую форму принимает бред сошедшего с ума Поприщина. Безусловно, есть и мотив утраты собственной сущности, потери себя. И есть упоминание об искушении.

Что интересно, само понятие «искушение» возникает в цикле дважды (если учитывать упомянутую выше первую редакцию «Портрета») и звучит, как уже было отмечено, из уст отца художника Б., а также Поприщина, уже пребывающего в сумасшедшем доме. Как и отец художника, Поприщин осознает происходящее как искушение, хотя и, разумеется, совершенно неадекватно: «Мне показалось чрезвычайно странным обхождение государственного канцлера, который вел меня за руку; он толкнул меня в небольшую комнату и сказал: «Сиди тут, и если ты будешь называть себя королем Фердинандом, то я из тебя выбью эту охоту». Но я, зная, что это было больше ничего кроме искушение, отвечал отрицательно...» [9, 211]. Иными словами, он на своем уровне «преодолеывает» искушение (опять-таки, как и художник, автор портрета

ростовщика), и в его болезни нет inferнальной подоплеки (как у Чарткова). Более того, заболев, он отходит от своих прежних грехов осуждения, пренебрежения, постоянного поминания в обиходной речи черта, становясь «по-королевски» снисходительным. Он скорее фигура страдательная, терпящая незаслуженные муки, причем можно добавить (учитывая прием аккумуляции здесь ключевых мотивов прочих повестей) – за других. Подтверждением этой мысли является, в частности, гипотеза В. Воропаева и И. Виноградова, согласно которой повесть первоначально называлась «Записки сумасшедшего мученика».

В финале Поприщин, полностью лишаясь «королевского» самоощущения, обретает самоощущение детское, более соответствующее его реальному состоянию; он даже начинает осознавать свое нездоровье: «Матушка! пожалей о своем больном дитячке!..» [9, 214]. Но последняя фраза нивелирует патетическую интонацию, надежду на некое просветление и возвращает к мысли о расстроенном сознании: «А знаете ли, что у французского короля под самым носом шишка?» [9, 214]. Здесь можно отметить типично гоголевский прием – бурлескное снижение трагической ситуации (вспомним финалы «Вия», «Шинели» и др.).

«Записки сумасшедшего» являются, таким образом, неким синтезирующим началом в «Петербургских повестях» – и фокусирующим проблематику, и выводящим за ее пределы. Тема преодоления искушения воплощается своеобразно: герой обретает как бы понимание мира во всей вселенской полноте, с высоты «королевского» глобального взгляда; уходит от

своих повседневных, бытовых грехов и в финале уподобляется ребенку (ср. евангельское: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное...») (Мф 18 : 1-4). Но, несмотря на евангельские ассоциации, весь строй повести приводит к мысли о том, что подобное умопомешательство не есть путь избавления от искушений и сохранение себя; это тоже отклонение и самоутрата, хотя и без воли человека. Единственным положительным идеалом в свете христианского мировидения остается образ христианского подвижника-художника, отца художника Б.

Таким образом, в ранних произведениях Гоголь обращается к воссозданию языческого взгляда на вмешательство в человеческую жизнь потусторонних, враждебных сил. В последующих произведениях, в том числе в рассмотренных «Петербургских повестях» – более осязаемо присутствует ориентация на христианскую систему ценностей, предполагающую личную ответственность человека за преобладание в его душе божественного или дьявольского. Сквозным мотивом в цикле является мотив искушения, который, за редким исключением, воплощен в своем трагическом варианте – как искушение непройденное, за которым следует гибельный путь и в итоге смерть. Соответственно, положительный идеал (выдержанное искушение, выбор праведного пути) остается в большинстве случаев как бы «за кадром», лишь подразумеваясь в потенциале, но не реализуясь. В этой невозможности воплощения положительного начала, которое остается нереализованной возможностью, состоит, как представляется, суть гоголевского трагического мироощущения.

Литература

- 1 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. – Т. 13. – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 564 с.
- 2 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. – Т. 11. – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 484 с.
- 3 Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: христианская основа мирозерцания. – М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. – 449 с.
- 4 Зеньковский В.В. Гоголь и Достоевский // О Достоевском. Сборник статей под редакцией А.Л. Бема. Прага, 1929/1933/1936. – М.: Русский путь, 2007. – 575 с.
- 5 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. – Т. 1. – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1940. – 554 с.
- 6 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. – Т. 2. – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937. – 762 с.
- 7 Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. – М.-Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. – 324 с.
- 8 Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит-ра, 1988. – 413 с.
- 9 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. Ц Т. 3. – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938. – 726 с.
- 10 Молева Н. Москва гоголевская. URL: http://www.dshinin.ru/Upload_Books2/Books/2008-09-30/200809301622171.pdf (Дата обращения: 20. 05. 2014).
- 11 Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле слова». – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.

- 12 Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с.
- 13 Де Лотто Ч. Лестница шинели // Вопросы философии. – 1993. – № 8. – С. 58-83.
- 14 Дилакторская О. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.Гоголя. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. – 204 с.
- 15 Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Гоголь в русской критике: Антология. – М.: Фортуна ЭЛ, 2008. – 714 с.

References

- 1 Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14-ti tomah. – Т. 13. – М., Л.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1952. – 564 s.
- 2 Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14-ti tomah. – Т. 11. – М., Л.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1952. – 484 с.
- 3 Vinogradov I.A. Gogol – hudozhnik i myslitel: hristianskaya osnova mirosozertcaniya. – М.: IMLI RAN «Nasledie», 2000. – 449 s.
- 4 Zenkovskiy V.V. Gogol i Dostoevskiy // O Dostoevskom. Sbornik statey pod redakciey A.L.Bema. Praga, 1929/1933/1936. – М.: Russkiy put, 2007. – 575 s.
- 5 Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14-ti tomah. – Т. 1. – М., Л.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1940. – 554 s.
- 6 Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14-ti tomah. – Т. 2. – М., Л.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1937. – 762 s.
- 7 Belyj A. Masterstvo Gogolya. Issledovaniye. – М.-Л.: Gos. izd-vo hudozhestv. lit-ry, 1934. – 324 s.
- 8 Mann Yu.V. Poetika Gogolya. Izd. 2-ye, dop. – М.: Hudozh. lit-ra, 1988. – 413 s.
- 9 Gogol N.V. Polnoe sobranie sochineniy v 14-ti tomah. – Т. 3. – М., Л.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1938. – 726 s.
- 10 Moleva N. Moskva gogolevskaja. URL: http://www.dshinin.ru/Upload_Books2/Books/2008-09-30/200809301622171.pdf (Data obrasheniya: 20.05. 2014).
- 11 Kasatkina T.A. O tvoriashei prirode slova. Ontologichnost slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle slova». – М.: IMLI RAN, 2004. – 480 s.
- 12 Vayskopf M.Ya. Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst. – М.: RGGU, 2002. – 685 с.
- 13 De Lotto Ch. Lestvitca shineli // Voprosy filosofii. – 1993. – № 8. – С. 58-83.
- 14 Dilaktorskaja O.G. Fantasticheskoye v «Peterburgskih povestiah» N.Gogolja. – Vladivostok: Izd-vo Dalnevostochn. un-ra, 1986. – 204 s.
- 15 Merezhkovskij D.S. Gogol b chert // Gogol v russkoj kritike: Antologiya. – М.: Fortuna EL, 2008. – 714 s.