

*Леонид Карасев*



# ГОГОЛЬ В ТЕКСТЕ



STUDIA PHILOLOGICA

Studia philologica

Леонид Карасев

**Гоголь в тексте**

«Языки Славянской Культуры»

2012

## **Карасев Л. В.**

Гоголь в тексте / Л. В. Карасев — «Языки Славянской Культуры»,  
2012 — (Studia philologica)

Книга посвящена изучению творчества Н. В. Гоголя. Особое внимание в ней уделяется проблеме авторских психотелесных интервенций, которые наряду с культурно-социальными факторами образуют эстетическое целое гоголевского текста. Иными словами, в книге делается попытка увидеть в организации гоголевского сюжета, в разного рода символических и метафорических подробностях целокупное присутствие автора. Авторская персональная онтология, трансформирующаяся в эстетику создаваемого текста – вот главный предмет данного исследования. Книга адресована философам, литературоведам, искусствоведам, всем, кто интересуется вопросами психологии творчества и теоретической поэтики.

© Карасев Л. В., 2012

© Языки Славянской Культуры, 2012

## Содержание

Предисловие	6
Гоголь и онтологический вопрос	9
«Шинель»	10
«Портрет»	12
«Нос»	13
Снова «Шинель»	16
Карты и люлька	17
Живая картина	18
Бегство	21
Меловой круг	23
Конец ознакомительного фрагмента.	25

# Леонид Владимирович Карасев

## Гоголь в тексте

Леонид Карасев родился в Москве. Закончил МГУ им. М. В. Ломоносова. Доктор философских наук. Автор книг «Онтологический взгляд на русскую литературу» (1995), «Философия смеха» (1996), «Вещество литературы» (2001), «Движение по склону. О сочинениях А. Платонова» (2004), «Три заметки о Шекспире» (2005), «Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики» (2009), а также ряда научных публикаций в российских и зарубежных изданиях на английском, французском, голландском и польском языках.

Книга «Гоголь в тексте» посвящена проблемам гоголевской поэтики и составлена из очерков, написанных автором на протяжении двух последних десятилетий.

*В оформлении переплета использована картина И. Левитана «Туман» 1890-е годы*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## Предисловие

*...Он нечто написал самим собой.*

**Б. Зайцев. Жизнь с Гоголем**

Что значит «Гоголь в тексте»? Любой писатель сказывается в своих сочинениях, вопрос в том, в какой степени и каким образом проявляется его, собственно, человеческое, индивидуальное начало. Обычно это начало связывают с «идейным» или «духовным», однако очевидно, что индивидуальность во многом обязана и той стороне авторского существа, которая связана с психологией, с телесностью, а они сказываются в большей или меньшей степени на самих «идеях». Иначе говоря (повторю то, что я писал в предисловиях к книгам «Вещество литературы» и «Флейта Гамлета»), моя задача вновь состоит в том, чтобы, помимо традиционных литературоведческих задач, попытаться уловить и описать модус перехода телесности авторской в «вещество» повествования – в идею, сюжет, символические подробности. Проследить то, как индивидуальность автора (а это может быть связано и с целым типом мироощущения) незаметно для него входит в текст, придавая ему ту или иную смысловую и эстетическую конфигурацию. Интерес подобного рода – это интерес «*онтологической поэтики*»<sup>1</sup>, ориентированной на выявление «не читаемого в тексте», это направленность на выявление неочевидных смысловых структур, которые укоренены в глубинных, сущностных основаниях текста; структур, образующих своего рода «неофициальный» или «второй сюжет», оказывающий влияние на оформление и развитие сюжета очевидного. В некоторых случаях и в некоторой степени – подобные онтологические схемы могут быть связаны не только с духовно-культурными, но и с телесными аспектами (В. Н. Топоров называл это «психофизиологическим субстратом человека», который сказывается в создаваемом им тексте)<sup>2</sup>. Как раз на этот тип авторского присутствия в тексте я в данном случае и ориентировался, стремясь показать, как телесность претворяется в слово, как соматика становится эстетикой.

«...Он нечто написал самим собой», сказанное Б. Зайцевым о Гоголе, как раз и указывает на особенность гоголевского случая; в этом «самим собой» звучит не только отдельно взятое «духовное», но вся личность со всем ее составом.

Само собой, не все в книге посвящено одной лишь телесности, есть в ней и вполне обычные для регулярного литературоведения соображения и сопоставления, однако того объема – смыслового и фактического, который связан с названной темой, вполне хватило, чтобы назвать книгу именно таким образом.

В целом же речь идет об онтологическом подходе к тексту, то есть о чем-то более широком, чем «поэтика текста» в ее привычном понимании. В данном случае речь идет о попытке воссоздания того, что можно назвать «персональной онтологией автора», не просто сказывающейся, а непосредственно выражающейся в его поэтике. Как писал по этому поводу В. Н. Топоров, поэтика «текста, творчества все настоятельнее нуждается в освещении со стороны поэтики творения, в которой – если говорить о предельной ситуации – проступает изоморфизм творца и творимого, поэта и текста и, следовательно, хотя бы отчасти снимается оппозиция «автор – текст»<sup>3</sup>. Автор входит в текст целиком, поэтому и текст становится тем более органичным, живым, чем более сильно в нем целокупное авторское присутствие. Это относится и к строению сюжета, и к символическому оформлению описываемых событий, которые могут

---

<sup>1</sup> См.: Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001; Карасев Л. В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009.

<sup>2</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 577.

<sup>3</sup> Там же. С. 576.

нести на себе тот или иной телесный отпечаток. Именно поэтому можно – и не только метафорически – говорить о «сюжете поглощения» у Гоголя, о «головной» теме у Достоевского или о «дыхании» прозы у Чехова.

Надо заниматься подобными изысканиями или нет – вопрос не праздный: возможно, кому-то такого рода поиски покажутся бессмысленными и ненужными, поскольку они не вполне укладываются в рамки привычных представлений о том, как нужно работать с текстом, что входит в компетенцию литературоведа, а что нет и т. д. Однако если взглянуть на вещи шире, то можно предположить, что и в подобном подходе есть свой смысл. Во всяком случае, когда потребность в осознании того, *зачем человек вообще создает вымышленную текстовую реальность и как именно он это делает*, станет более явной и востребованной, приведенные в книге наблюдения и соображения могут оказаться небесполезными. Другое дело, что это уже точно будет задачей не филологии, а многих, слившихся вместе, интеллектуальных стратегий, которые в тексте, через текст будут стремиться к тому, чтобы понять вещи, к тексту никакого отношения не имеющие: их предметом станет не литература, а, как сказал бы Гоголь, «душа и прочное дело жизни».

Теперь – несколько слов об устройстве книги. Она открывается статьей «Гоголь и онтологический вопрос» (1993), которая написана двадцать лет назад, в эпоху, когда многие вещи казались мне гораздо более понятными, чем сегодня. Тем не менее в этом сочинении, несмотря на его категоричность, есть, как мне кажется, некоторые наблюдения и соображения, которые в общем составе книги могут оказаться небесполезными. К тому же именно в этой работе обозначился тот круг проблем, которыми я стал заниматься впоследствии. В основе текста лежал доклад, прочитанный на научном семинаре в Институте высших гуманитарных исследований при РГГУ в 1992 году (теперь это ИВГИ им. Е. М. Мелетинского). Доклад был встречен неоднозначно и весьма бурно; собрали даже материалы дискуссии (Л. М. Баткин, Г. С. Кнабе, В. Н. Топоров и др.), чтобы издать их отдельной книжкой, но до издания, как водится, дело не дошло.

Статьи «Nervoso Fasciculosо (о «внутреннем» содержании гоголевской прозы)» (1999) и «Сюжет поглощения» (2009) занимают значительную часть книги и посвящены общей теме – роли телесного начала в устройстве гоголевского сюжета. В данном случае речь идет о возможных параллелях между «логикой» пищеварительного цикла и особенностями повествовательной схемы у Гоголя (со всеми сопутствующими развитию сюжета символическими деталями). «Сюжет поглощения» написан на десять лет позже, чем «Nervoso fasciculosо» и представляет собой более детальную проработку той же самой темы. Вместе с тем это вполне самостоятельное исследование, поскольку главной его темой является соотнесение основных фаз пищеварительного цикла с фазами гоголевского сюжета, а также рассмотрение возникающих при этом неожиданных эффектов. Само собой, рассматриваются здесь не подробности физиологии, а метафоры и сюжетные ходы, которые *могли быть до некоторой степени* связаны с особенностями авторской психосоматики. То же самое (но уже в плане психологии зрительных предпочтений и антипатий) можно сказать и об очерке «Чтоб видно было как днем», где идет речь о феномене «ночного света», присутствующего во многих гоголевских сочинениях.

Что касается остальных заметок, то какие-то из них связаны с темой телесности, какие-то нет. В последних трех очерках и вовсе речь идет о линиях литературной преемственности, о том, как сказан Гоголь в сочинениях Достоевского, Чехова и Платонова, или, если держаться названия книги, как присутствует Гоголь в текстах других авторов.

Работы, составившие книгу, писались на протяжении последних двадцати лет и представляют собой переработанные варианты статей, большая часть которых публиковалась в различных научных изданиях, прежде всего – в журналах «Вопросы философии», «Вопросы литературы», «Путь», «Человек» и «Studia Slavica». С благодарностью вспоминаю имена Е. М.

Мелетинского и В. Н. Топорова, поддержавших меня в ту пору, когда я еще только начинал в означенном ключе заниматься Гоголем и искал опоры и оправданий для задуманного дела.

## Гоголь и онтологический вопрос

То, что Толстой назвал «самым главным» для человека, Розанов связал непосредственно с Гоголем – «жажда бессмертия, земного бессмертия (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л. К.)»<sup>4</sup>. Это и есть предельный вариант вопроса, который живое существо задает себе и миру; вопрос, который, собственно, и можно назвать по-настоящему «онтологическим». Здесь – центр, от которого во все стороны расходятся нити, приводящие в движение героев гоголевского мира или же, наоборот, заставляющие их застыть, оцепенеть, превратившись в «немые сцены» или «живые картины». Проявляя эти смыслы, мы определяем границы гоголевского мира – пространства, в котором автор осуществился для нас, вошел в нас, приняв участие в построении наших собственных персональных мифологий. Мир Гоголя, его постоянно звучащий вопрос о «самом главном» втягивает читателя внутрь себя, а наше аналитическое вопрошание все более и более перерастает в сочувственное понимание и сопереживание. Прочсть Гоголя с онтологическим настроем – значит попытаться увидеть, восстановить в его сочинениях ту логику сопротивления, протеста против смерти, которая и дает ряд картин и метафор внешне произвольных, но внутренне глубоко мотивированных и последовательных. Как писал В. Розанов, писатель «не хочет раскрыть какой-нибудь стороны своей души, и, однако, жажда в нем бессмертия индивидуальной, особой от других жизни, так велика, что *он скрывает, запрятывает среди прочего и все-таки оставляет* в своих произведениях отражения этой стороны: проходят века – и нужная черта вскрывается...»<sup>5</sup>. Сводить все только лишь к понятой означенным образом «онтологии», разумеется, бессмысленно. Просто выбрав определенную позицию, я отвлекаюсь от всего остального, не забывая при этом и о других возможных прочтениях. Фактически же, речь как раз и идет попытке увидеть в гоголевских текстах это самое «скрытое» и «запрятанное», увидеть в них своего рода набор вариантов решения самой главной человеческой проблемы – преодоления смерти. Писатель, который «прожил жизнь под террором загробного воздаяния»<sup>6</sup>, не мог не искать спасения – пусть иллюзорного – в сочиняемых им историях. Именно с этой точки зрения мы и рассмотрим его сочинения, начав с повести «Шинель».

---

<sup>4</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе. СПб., 1894. С. 11.

<sup>5</sup> Там же. С. 11.

<sup>6</sup> Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 88.

## «Шинель»

Когда Гоголь говорит, что в «Мертвых душах» хотел показать Россию с «одного боку», он указывает на вполне очевидную сторону дела: «мертвое» – метафора России отсталой, чиновничьей, застывшей. Россию нужно оживить, воскресить. В «Светлом Воскресении» в гоголевском троекратном уповании на то, что именно на русской земле, прежде всего, воспряднуется праздник Христова Воскресения, смерть отодвинута и посрамлена пафосом светлой мистики. В «Вие», напротив, победу одерживает смерть – здесь торжество мистики темной. Однако ни социальная, ни мистическая подкладка темы «неумирания» или «умирания» нас сейчас занимать не будут: у Гоголя предостаточно мертвецов – и символических, и настоящих. Но разве меньше их в английской или французской литературе?

О чем рассказывает «Шинель», если подойти к ней с онтологической меркой и присмотреться к ее эмблемам? Максимально упрощая ситуацию (хотя от этого она не становится более простой), можно сказать, что, помимо основного, видимого сюжета, речь здесь идет о проблеме человеческого сопротивления смерти. И это сопротивление, если говорить о мифопоэтической и литературной традиции, проявляется в создании своеобразных символических двойников, которые берут на себя «ответственность» за жизнь героя, отзываются на его поступки и, в свою очередь, влияют на его судьбу. Примеры «Шагреневого кожи» Бальзака или «Портрета Доридана Грея» Уайльда, где связь между героем и его символическим заместителем совершенно очевидна, объяснений не требуют. В гоголевском же случае можно говорить о целой развертке или серии такого рода вариантов.

Вот исходная ситуация «Шинели»: бедный чиновник замерзает в своей старой одежде, следующей зимы уже, возможно, не переживет. Все думы его – о новой теплой шинели, которая обещает ему новую жизнь и счастье. Так чаемая шинель становится полноправным персонажем текста, что и зафиксировано в самом названии повести. Можно сказать, что витальный смысл Акакия Акакиевича, смысл его тела (поскольку речь идет о физической стороне дела – холоде, простуде, смерти) передается одежде. Шинель становится иноформой тела. Это, собственно, вполне очевидно. Угадать перенос смысла с тела на одежду нетрудно: тут и такие же, как у тела, «спина», «плечи», «грудь», и даже руки-рукава. Да и сам Гоголь недвусмысленно сопоставляет новую шинель то с женой, то с новорожденным ребенком – портной приносит обнову, завернутую, запеленатую, как дитя, в чистый платок.

Важно то, какой вывод сделать из такого сопоставления-уподобления. Акакий Акакиевич буквально придавлен мыслями об одежде. Шинель становится почти что самостоятельным персонажем, а это значит (если следовать предложенной логике), что онтологический вопрос, то есть вопрос о жизни и смерти, может быть задан и одежде. Ведь теперь она – заместитель живого тела, она – носитель витального смысла; и поэтому именно от нее, от ее «поведения» зависит дальнейший ход действия. Башмачкин как будто устранен или отодвинут. На первом месте – диалог двух его «заместителей»: старого изношенного капота и новой шинели; и от исхода этого странного спора зависит, как выясняется, жизнь самого чиновника.

Здесь вспоминается Грушницкий из «Героя нашего времени», чья связь с одеждой столь же очевидна, как и у гоголевского Башмачкина. В небольшой новелле «Княжна Мери» уместились десятки упоминаний о шинели Грушницкого. «Толстая солдатская шинель» выступает как настоящий персонаж, как вещь, несущая в себе явную витальную символику. Шинель – второе «тело» Грушницкого. Пока она покрывает плечи и грудь Грушницкого, все идет хорошо. Проблема возникает тогда, когда эту роль у шинели пытается отобрать новый офицерский мундир, на который Грушницкий возлагает все свои надежды. Примечательна в этом отношении динамика «спора» старой шинели и нового мундира: сначала идут многократные упоминания о шинели, затем наравне с шинелью фигурирует мундир, после чего оба «героя»

сближаются и сосуществуют в рамках одной или двух коротких фраз. Последнее упоминание ставит их со всей определенностью друг против друга: «Пеняй на свою шинель или на свои эполеты». После этого ни шинель, ни мундир вообще не упоминаются, хотя сам Грушницкий (уж, наверное, в мундире) появляется еще на двух десятках страниц. Мундир победил, шинель посрамлена, и вот тут выясняется, что Грушницкий с самого начала тянулся к тому и ставил на то, что было ему противопоказано, причем вопрос о «виновнике» его гибели может быть в равной степени отнесен и к старой шинели, и к мундиру. Кровью еще не произошедшей дуэли Грушницкий отмечен сразу после того, как он отказывается от своей старой шинели: едва Грушницкий успел надеть свой новый мундир, как «лицо его налилось кровью». А после производства в офицеры прозвучало и символическое приглашение на казнь от Печорина. Вслед за словами Грушницкого: «О, эполеты, эполеты! (...) я теперь совершенно счастлив» – следует вопрос Печорина: «Ты идешь с нами гулять к провалу?», после чего происходит разрыв Грушницкого с Мери и ссора с Печориным, завершающаяся дуэлью и смертью. Печорин сказал «бедная шинель», Грушницкий – «гадкая», и онтологическая правота оказалась на стороне Печорина, сохранив его от всех роковых случайностей, включая сюда и выстрел Грушницкого.

Я привел эту параллель для того, чтобы показать, что гоголевский случай не единственный в своем роде, что связь между персонажем и его одеждой вполне реальна и значима. Пока Башмачкин носил свой капот, его жизнь была под защитой этой ветхой, но наполненной витальным смыслом вещи. Новая же шинель с самого начала таила в себе потенциальную угрозу, возможно угрозу неизбежного обветшания и старения.

Гоголь не дает новой шинели состариться, сокращая ее жизнь до одного дня. Шинель исчезает, и вслед за ней умирает сам Башмачкин. Единственное, что смягчает драму (речь, разумеется, идет об онтологической подкладке происходящего), это *способ исчезновения* шинели. Она не испортилась, не сгорела, не обветшала, не порвалась. Она украдена *совершенно новой*, а это означает, что шинель на самом деле цела, так сказать, «жива и здорова», просто существует, продолжает жить в каком-то другом месте. Конечно, это не решение онтологического вопроса, а только иллюзия решения. Нечто вроде этого (еще до «Шинели») Гоголь попытался сделать в «Портрете».

## «Портрет»

То, что было сказано по поводу «Шинели», важно не столько порядком следования символических элементов, сколько самим указанием на эти элементы, на стоящую за ними онтологическую проблему.

В «Портрете», как и в повести о чиновничьей шинели, главный посыл дан уже в названии. Место человека, человеческого тела занимает его живописное изображение – своего рода «плоская шинель». Изображение как иноформа тела (я все время говорю «тело» потому, что проблема именно в нем: умирает тело, а вместе с ним, за ним вынужденно умирает и сам человек). Итак, портрет становится носителем витального смысла; ему-то и переадресуется онтологический вопрос. Явный уровень здесь очевиден и потому малоинтересен: изображение ростовщика оживает по ночам, старик выбирается из портретной рамы и бродит по комнате – вполне банальный романтический сюжет. Гораздо более важен слой символический – слой подсознательной развертки. При таком подходе становится, хотя бы отчасти, объяснимой двойная концовка «Портрета». В редакции «Арабесок» дело обстояло так: пока пришедшие на аукцион люди слушали рассказчика, портрет таинственным образом истаял: «... черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали. Что-то мутное осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то незначительный пейзаж. Так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет, или это была мечта и представилась мгновенно глазам, утружденным долгим рассматриванием старинных картин». Исчезновение изображения ростовщика, таким образом, обозначало свершившийся приговор свыше, победу Блага над злом.

Отчего же в окончательном варианте повести концовка иная – никакой мистики, портрет просто крадут? Если следовать предложенной логике, эту перемену можно объяснить. Стирание портрета означало символическую смерть не только портрета, но и вложенного в него витального смысла – ведь в итоге речь шла о жизни тела. Значит, нужна была какая-то другая мотивировка исчезновения. Онтологический двойник Гоголя – художник Чартков – погибает, но зато портрет жив! Сработал тот же самый механизм, что и позднее в «Шинели»: кража как способ спасти положение, отказаться от окончательного ответа на вопрос тела о его грядущей судьбе. Раз портрет украден – значит, он не погиб совершенно, его жизнь где-то продолжается. Если это так, тогда проясняется и скрытый мотив действий Чарткова: обезумевший художник скупал картины лучших мастеров и затем, запершись в мастерской, разрывал их на куски. И если живописное изображение человека в определенном смысле «заменяет» самого человека (а портрет ростовщика был написан гениально), значит, в каждой хорошей картине присутствует жизнь не только духовная, но и непосредственно телесная (в свое время ростовщик просил художника сделать с него портрет именно для того, чтобы сохранить часть своей *телесной жизни*). Скорее всего, Чартков уничтожал не просто картины, а именно *портреты*. И хотя напрямую об этом не сказано, все же, учитывая название гоголевской повести и излюбленный жанр Чарткова, можно предположить, что это так. В тот миг, когда художник рвал на части чужие портреты, его месть была не столько эстетической, сколько онтологической: он убивал жившие в этих портретах жизни.

Каков же символический итог «Портрета»? Уравнение «тело – изображение» выстроено, но надолго его прочности не хватает. Гибнет Чартков и купленные им портреты. Онтологический вопрос остается открытым. Гоголю не удается добиться того, что однажды получилось в «Носе».

## «Нос»

Эта повесть написана раньше «Шинели» и «Портрета», но я нарочно медлил с ее разбором с тем, чтобы сначала рассмотреть достаточно простые варианты переноса витального смысла с героя на какой-либо символический предмет.

В целом «Нос» выглядит так: на поверхности текста – фантазмагория деталей и событий, а в глубине – незаметная работа подсознания, поиск спасения тела от угрозы смерти. В известной работе о Гоголе С. Бочаров попытался прочесть «Нос» «по-крупному», соотнеся две величины, составляющие смысловой объем повести: нос – часть, лицо – целое; нос – вещь-ственность, телесность; лицо – область человеческой духовности<sup>7</sup>.

Наша позиция тоже позволяет прочесть «Нос» по-крупному, хотя и в несколько ином смысле. Здесь тоже фигурируют «часть» и «целое». Но только теперь нос станет частью не лица, а *всего тела*, причем тела в сугубо витальном смысле слова. Нос – (отделившийся нос) как иноформа тела. Судьба майора Ковалева (если следить за ней на интересующем нас уровне) зависит от действий носа, от того, сумеет он выжить или нет. Часть тела, таким образом, становится заместителем всего тела, и, следовательно, свой вопрос Гоголь задает уже не человеку, а носу. Это похоже на подсчет шансов на спасение, своего рода магическая терапия: если, отделившись от тела (т. е. в обычном смысле слова «умерев»), некоторая часть тела не умирает, а продолжает жить самостоятельной жизнью, то, может быть, на это способно и все тело?

Хорошо известна психоаналитическая трактовка «Носа»: нос как детородный орган. Однако далее плоско-эротического смысла это прочтение не идет. Фрейдистский ключ подошел лишь к верхнему ярусу подвала, но с дверью, которая вела в пределы более глубокие, он уже не справился. Когда мы смотрим на «Нос» как на эмблему онтологическую, а не эротическую, пространство смысла сразу же углубляется: из сюжета психоаналитического «Нос» превращается в сочинение метафизическое. Повесть открывается сценой завтрака: здесь уже самого начала, с находки странного предмета, все и закручивается. Как нужно было поступить Ивану Яковлевичу? Гоголь будто подталкивал его к «правильному» решению: не случайно предмет этот был спрятан внутри теплого утреннего хлеба. Цирюльник всячески пробовал избавиться от найденного носа, бросал его на землю, в воду – лишь бы подальше от себя. Дело же, возможно, состояло в том, чтобы спрятать нос *внутри* собственного тела – съесть его. Если бы это произошло, что случилось бы с майором Ковалевым: умер бы он тотчас же или остался жив? За кого больше переживал Гоголь: за цирюльника, за майора или же на первом месте опять-таки стоял посредник – наделенный витальным смыслом нос?

Очень важное место в повести – посещение носом церкви. «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился». Гоголь позволил носу войти в храм – значит, для него это было действительно важно, ведь он мог отправить нос куда угодно – в музей, в театр, в департамент. Это похоже на попытку «освятить» произошедшее. Часть тела, убежавшая от тела, – в церкви. Это уже вопрос к христианству, который только в таком – символическом, зашифрованном виде и мог быть задан. *О чем* мог смиренно молиться нос, стоя в Божьем храме, какие просьбы возносил он к Небу?

В сущности, «Нос» – это единственный случай относительно благополучного разрешения онтологического вопроса у Гоголя. Тут удалось многое: отделение носа от лица, самостоятельная жизнь носа и даже его обратное возвращение на прежнее место. Эпитет смерти – «безногая». Лицо, лишившееся носа, – лицо смерти: в этом смысле майор как бы временно умирает. Но это, как мы понимаем, не столь важно, ведь тяжесть вопроса перенесена с человека на часть тела, тем более на часть столь «живую» и поддержанную очевидными эротическими ассоциа-

<sup>7</sup> Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

циями. Сбежавший майорский нос – это плоть, убежавшая тления. Нос начинает новую самостоятельную жизнь, а смерть, если так можно выразиться, остается «с носом».

Внешне все получилось. И все же в целом история вышла слишком эфемерной, анекдотичной. Нос выжил и даже преуспел, но, именно осуществившись, он потерял нечто важное. Гоголь уже не знал, что с ним делать. Он пустил было в дело излюбленный свой спасительный ход, выручавший его впоследствии в «Ревизоре», «Свадьбе», «Шинели» и «Портрете» (бегство, отъезд, кража), но что-то его остановило. Нос не смог убежать: «его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя одного чиновника». Не получилось.

Когда нос вновь оказывается у своего хозяина, он уже совершенно лишен своего прежнего витального смысла – «нос был как деревянный и падал на стол с таким странным стуком, как будто бы пробка». Нельзя сказать, что нос мертв. Он и не жив, и не мертв. Скорее всего, нос находится в *точке онтологического минимума*, откуда возможно движение в противоположные стороны – назад на лицо или прочь от него. Назад – значит признать поражение, покориться всеобщей природной смертной участи.

Уйти в мир самостоятельной жизни – здесь тоже что-то не сработало, хотя внешне все складывалось просто замечательно; возможно, это-то и оказалось главным препятствием на пути беглеца. Все оказалось слишком легко и слишком несерьезно.

Гоголь говорит, что найденный нос «совершенно таков, как был». Когда он был частью майорской плоти или когда цирюльник нашел его в свежее испеченном хлебе? Непонятно, но важно, что в обоих случаях речь идет именно о плоти. «Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем: «*Плотное*»<sup>8</sup> – сказал он сам про себя, – что бы это такое было?». Не «мягкое», «твердое» или «упругое», а именно «плотное», то есть «телесное». Цирюльник находит в хлебе часть тела: можно сказать, что онтологический вопрос задан, и действие началось. Ближе к финалу повести дан еще один намек на телесный характер всего происходящего. Цирюльнику не хватило зрения, чтобы сразу же опознать в носе нос. Не хватило зрения и полицейскому чиновнику, прекратившему похождение носа: «Я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

Выходит, квартальный имеет дело не с персональными людьми, а со смутными очертаниями их тел. Лицо для него – тоже часть тела, оно обобщенно-условно, и только очки помогают ему увидеть в телелице некоего конкретного человека. Любопытная деталь: кроме метонимической близости (очки сидят *на носу*), здесь угадываются и контуры символической схватки двух противоположных по своей сути начал. «Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую глазам»<sup>9</sup>. Эти известные слова Иннокентия Анненского о противопоставлении эмблем «телесности и духовности» неожиданно вписываются и в интересующую нас ситуацию. Очки против носа; зрение против обоняния. Нельзя, правда, сказать, что духовное одерживает здесь такую же победу над плотью, как зрение над носом, ведь нос возвращается на свое прежнее место на «средину лица». Плоть прирастает к плоти.

Так, значит, верх за плотью? Да, но в этой победе есть горечь той самой онтологической недостаточности, с которой, собственно, все и началось. Возвращение носа на место есть возвращение к заведенному порядку жизни и умирания, который (как показывает анализ большинства его сочинений) не устраивал Гоголя, не давал ему покоя, побуждая к различным метафорическим вариантам решения того, что мы назвали «онтологическим вопросом».

<sup>8</sup> Здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л. К.

<sup>9</sup> *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 19.

«Шутка», – сказал Пушкин, прочитав «Нос». Гоголю же было не до шуток. Призрачного успеха «Носа» ему было недостаточно. Отработав в «Носе» один символический вариант – часть тела вместо тела, Гоголь взялся за другую повесть. От наглядной непредставимости «Носа» («Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились») Гоголь перешел к наглядности «Портрета». Изображение тела – вместо тела. Ростовщик, в отличие от носа-господина, вполне представим, но, по сути, общий баланс фантастики и реализма здесь остался прежним, просто подводился он за счет иных средств. Логически же «Портрет» – это попытка *смягчить реальность, телесность* «Носа», заменить ее чем-то, хотя и вещественным, но не прямо телесным. Отсюда остается один шаг до варианта облегающей тело одежды, и Гоголь сделал этот шаг в «Шинели».

## Снова «Шинель»

В повести об Акакии Акакиевиче и его одеждах Гоголь вновь возвращается к принципу телесности, вещности, но уже на новом, чем прежде в «Носе», уровне. Нос – кусочек действительной плоти. Форма, наполненная веществом тела. Портрет – изображение тела, распластанный по холсту нос, «плоский нос». Шинель же – это нечто иное: здесь снова объемная, как в «Носе», телесность, вещьность, но при этом полая, пустая изнутри – рукава, грудь и спина есть, а тела нет. Один символический шаг подготавливал другой, и это видно из самих гоголевских повестей. Заполучив свой нос обратно, майор Ковалев стал порядочным гражданином: в финале повести он трижды смотрит на свое отражение в зеркале. Зеркало – живой портрет. Теперь есть что изобразить на полотне, ведь без носа позировать не пойдешь. В «Портрете» же, если смотреть на него с избранной нами точки зрения, уже угадываются контуры будущей «Шинели». Тут Гоголь проявляет к одежде интерес гораздо больший, нежели к чему-то такому, что просто покрывает человеческое тело. С какого-то момента Чартков вообще перестает видеть лица и тела, он *изображает одежду*. Квартальный из «Носа» по слабости зрения не видел разницы между лицами. Чартков же стал рисовать людей так, что эта разница пропала в самом деле: остался, как говорит Гоголь, лишь некий «общий колорит». Чартков занялся изображением «застегнутых лиц» – слово, применимое к одежде, появляется тут не случайно. И Гоголь это подтверждает буквально через несколько строк: «Пред ним были только мундир да корсет, да фрак». Действительно, один шаг до «Шинели», до ее странной полой телесности. Одежда, существующая сама по себе. Она накинута на пустоту: во всяком случае, сам Башмачкин в фундаментальном споре шинели и капота уже мало что решает.

Но, может быть, Башмачкин и вправду нематериален? Я много уже сказал о теле и мало – о душе. Так вот, Башмачкин – *это и есть душа*. Возможно, душа самого Гоголя. Башмачкин – не только его онтологический двойник, подобный майору Ковалеву или Чарткову, но и двойник метафизический. Может быть, именно поэтому Гоголь не посмел оставить несчастному чиновнику его новую шинель, хотя, само собой, легко мог это сделать. Вообще, надо сказать, что ситуация шинели очень непростая. В «Шинели» сказался не просто Гоголь, а двойной Гоголь. Что такое жизнеописание Акакия Акакиевича, как не гимн смирению и терпению? Что такое новая шинель, как не дьявольский соблазн, разрушающий душу героя? Но если это так, тогда откуда сочувствие и искренний интерес, с каким Гоголь описывает «падение» Башмачкина? Наконец, не забудем и о финале «Шинели»: подобно своему легендарному прототипу из «Лестницы» Иоанна преп. Синайского «делатель послушания» Акакий Башмачкин не умирает окончательно, но в отличие от Акакия «лестничного», явившего послушание даже после смерти, Акакий гоголевский от послушания отходит и превращается в настоящего беса-разбойника. Обе интенции сильны и важны, обе выписаны одинаково убедительно; какой же из двух Гоголей здесь главнее – первый или второй? Если б шинель Башмачкина сыскалась, у Гоголя вышло бы что-то вроде «носа» в «шинели», иначе сказать, тело получило бы для себя нужную ему одежду. Тело и душа спорили между собой, и в итоге победила душа: я имею в виду смерть Башмачкина (смерть как уничтожение тела и освобождение души). Но если тело умерло и исчезло в земле, зачем тогда призрак Башмачкина охотится за генеральской шинелью: разве душа мерзнет, разве ей надобна одежда? Выходит, не до конца умер Акакий Акакиевич, раз главный его интерес даже после смерти остался прежним.

Итак, «Нос», «Портрет», «Шинель» – ряд последовательно сменяющих друг друга инноваций единого исходного смысла телесного неумирания. Часть тела вместо тела, изображение вместо тела и одежда вместо тела. Встают в этот ряд и карточная колода из «Игроков», и люлька Тараса Бульбы.

## Карты и люлька

В «Игроках» символическим заместителем тела оказывается всемогущая колода карт, имеющая, кстати сказать, вполне человеческое имя: «Аделаида Ивановна». Исходный витальный смысл с Ихарева снимается и переадресуется колоде, и ей же задается то, что мы назвали «онтологическим вопросом».

На что играют гоголевские игроки – на деньги? Разумеется, но если говорить об уровне, который мы отслеживаем, о внутреннем или потайном сюжете, их игра куда более серьезна. Если речь идет о сюжете телесного сопротивления смерти, тогда и карточная игра приобретает соответствующий смысл. Ихарев ловок, изощрен, но его мастерства оказывается недостаточно, чтобы выйти в этой игре победителем. Отсюда – трагический пафос финала, в котором, если смотреть на дело с обычной точки зрения, ничего трагического не обнаруживается. Проигравшийся Ихарев ведет себя так, будто жизнь его уже закончилась; и это при том, что он легко может начать все сначала. Не зря же Глов говорит ему: «Утешься! Ведь тебе еще с полугодя! У тебя есть Аделаида Ивановна!» Однако никому не понять ихаревского горя: в том-то все и дело, что именно Аделаида Ивановна не оправдала возложенной на нее надежды; на языке онтологической метафоры это означает, что перенос витального смысла оказался неуспешным, вариант не сработал. Оттого так безысходен финал «Игроков»: продолжение игры как будто возможно, но бессмысленно, поскольку онтологический уровень – это уровень, где можно лишь однажды сказать «да» или «нет»; другие попытки уже не защищаются.

Наконец, в этот же ряд встает и знаменитая «люлька» – трубка Тараса Бульбы. Помимо вполне явно присутствующего в этом предмете телесного смысла («люлька» – колыбель для ребенка), здесь есть еще один важный оттенок. Люлька – предмет очень интимный. Как говорит Тарас, «неотлучная спутница». Люлька давно уже сделалась своеобразным продолжением тела Тараса, его частью (она все время находится во рту). На уровне интересующего нас «внутреннего» сюжета это означает, что витальный смысл героя в какой-то момент доверен именно ей. Принцип здесь тот же самый, что и в «Носе», разве что теперь время его действия сокращено до минимума: если выживет, спасется «люлька» (т. е. символическая часть тела), то, может быть, избегнет гибели и все тело. Люлька падает на землю, условно говоря, гибнет, и вслед за ней погибает и сам Тарас. Всякий, кто читал «Тараса Бульбу», наверное, досадовал на козака, в общем-то, неизвестно зачем вернувшегося за трубкой, рискуя почти наверняка попасть в руки врагов. У Гоголя было много возможностей лишить Тараса жизни, поэтому эпизод с люлькой, конечно же, неслучаен. При нашем прочтении он становится объясним, по крайней мере, до той степени, до какой вообще возможно *объяснение* таких зыбких предметов. Само собой, все, о чем я сказал, есть не более чем попытка еще одного истолкования странного события, произошедшего в финале повести. События решающего, поскольку именно оно определило судьбу Тараса, связало по рукам и ногам, превратив его в обреченную на смерть «живую картину».

## Живая картина

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперея друг в друга глаза».

Тело живое, но при этом застывшее, совершенно неподвижное – как будто умершее: вот что, возможно, прячется в подкладке гоголевского замиранья-окаменения. В «Мертвых душах» застывшие в «продолжение нескольких минут» Манилов и Чичиков сравниваются с портретами. В «Портрете» умирающему Чарткову «ужасными портретами» казались окружавшие его постель люди, а портрет ростовщика, напротив, был живой, реальной персоной. Так мы выходим к теме «живой картины», которая в наиболее сильном своем виде обозначалась в финале «Ревизора» – в знаменитой «немой сцене».

Отчего Гоголь так настойчиво требовал от актеров правильного исполнения «немой сцены»? Зачем ему вообще была нужна «немая сцена» – эта в общем-то необязательная «люлька», если смотреть на дело с точки зрения здравомыслящего ума? Неслучайно, кстати, то стойкое непонимание смысла «немой сцены», которое согласно обнаружили и актеры, игравшие пьесу, и публика. Гоголь, скорее всего, и сам себе не мог объяснить, зачем ему нужна была эта сцена. Самое глубокое из его «объяснений» – в «Развязке Ревизора»; это слова, произнесенные одним из зрителей: «...все это как-то необъяснимо страшно». Онтологический пафос концовки Гоголь чувствовал, но напрямую назвать не мог, может быть, не хотел. Казалось бы, чего уж так бояться чиновникам, поднаторевшим в обмане регулярно наезжающих ревизоров? Но нет – страх их ужасен, хотя он так же несопоставим с действительно грозящими им неприятностями, как отчаяние героя «Игроков» с его проигрышем. Чиновники каменеют, застывают с открытыми ртами потому, что прибыл тот, кого никто из них уже обмануть не сможет, – в гоголевском «официальном» варианте ревизор этот – совесть. В «неофициальном» – совесть, понятая как Божий суд, свершающийся над человеком после его кончины. Иначе говоря, «суд» смертельный. Хлестаков оказался не тем, за кого себя выдавал. Усилия чиновников оказались напрасными, они сделали ставку не на того, на кого надо было, – а нового ревизора им уже не провести. «Ревизор» и «Игроки» в этом смысле весьма похожи друг на друга – упование на ловкость, хитрость, на «подобранную колоду», затем неудача и приходящие ей на смену ужас, отчаяние, окаменение, никак не сравнимые с вызвавшей их причиной. Не сравнимые, если, конечно, мерить их меркой обычной психологии. «Необъяснимый» страх – это страх перед неотвратимостью телесной смерти. Он-то и сказался в поэтике «немой сцены». Вся она – для того, чтобы остановить неумолимое время, избежать – в прямом смысле слова – трагедии конца. А раз конца нет, значит, и онтологический вопрос повисает в пустоте. Он заморожен, превращен в «живую картину» до будущих лучших времен, до будущих литературных опытов.

Теперь – подробнее о «немой сцене». Гоголь не однажды брался за разъяснения к ней, указывая, какие именно положения следует принять актерам и сколько времени в них оставаться. В «Отрывке из письма» возникает ключевое слово «живые картины»: «...последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что (...) все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*».

«Живая картина» – понятие, которое могло бы стать центральным для поэтики Гоголя<sup>10</sup>. Его искусство – в представлении ряда удивительных «живых картин», показывающих людей, Россию то с «одного боку», то с другого. Башмачкин, Манилов или Собакевич – «живые кар-

<sup>10</sup> См. *Мани Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 354–358.

тины», хотя они умеют двигаться или разговаривать. Однако не этот смысл, несмотря на всю его важность, я хотел бы сейчас проявить.

Вопрос Манилова к Чичикову, не скрыто ли в его просьбе о продаже мертвых душ чего-то «другого», был совершенно справедлив. И в просьбе Чичикова, и в «немой сцене» «Ревизора» присутствует это «другое» – онтологический вопрос к телу, попытка скрытно от себя самого представить такое положение, в котором тело застыло бы в некоем *промежуточном состоянии*, посередине между жизнью и смертью, избежав тем самым уготованного природой ужасного конца. Вот почему – «живая» картина, «онемевшая» картина, «немая сцена».

В свое время на Гоголя сильно подействовала картина Брюллова «Последний день Помпеи». Люди на полотне изображены живыми и здоровыми, но сколько оставалось им жить на самом деле? Две-три минуты – вряд ли больше. Застывшая картина ужаса перед неминуемой гибелью. Но это именно «картина» и именно «застывшая». Изображенные на ней люди уже никогда не погибнут, они так и останутся в этом странном промежуточном положении между жизнью и смертью. Их две-три минуты превратятся в века. Можно сказать, что «Последний день» повлиял на Гоголя не столько эстетически, сколько онтологически. Гоголь *был готов* воспринять эту картину, поэтому ее воздействие на него и вышло столь сильным. Две-три минуты – это время, установленное Гоголем для «живой картины» в «Ревизоре». Гоголь требовал: «...две-три минуты должен не опускаться занавес...». Две-три минуты – это и время, отпущенное Гоголем для поцелуя супругов Маниловых: как раз хватит, чтобы «выкурить маленькую соломенную сигарку». Наконец, это то самое время, в течение которого оставались «недвижимы, вперя друг в друга глаза» Манилов и Чичиков.

Отчего же взят именно такой промежуток времени? Оттого, что две-три минуты – это то время, в течение которого можно наверняка отличить живого от мертвого. Это время, в течение которого нельзя сдержать дыхания так, чтобы притвориться неживым. Иначе говоря, задача в том, чтобы в нужный момент застыть, окаменеть, не дышать – выдать себя за мертвого, перейти рубеж онтологического опознания – и при этом остаться живым. Вот почему «окаменение» и «необъяснимый страх», о которых говорил Гоголь, объясняя устройство «немой сцены», так важны. Речь идет не о метафоре, не об эвфемизме, а о подлинном страхе телесного уничтожения. «Живая картина», «немая сцена» – это то, что может помочь спастись, избежать трагедии конца.

Неслучайна поэтому и приуроченность «немой сцены» к концу повествования-действия. Не в одном только «Ревизоре» имеется «немая сцена». Она вообще типична для Гоголя, который и к тексту относился как к живому существу, стараясь избежать его завершения, его символической смерти. В финале «Женитьбы» Кочкарев стоит «ошеломленный», а в «Коляске» герой, скорчившись, замирает под фартуком на манер все той же «живой картины». Особенно выразителен финал истории Хомя Брута из «Вия». «Не гляди», – шепнул философу какой-то внутренний голос, когда стоял он в меловом круге перед Виём. Хомя надо было притвориться мертвым<sup>11</sup>, опустить глаза, не дышать – стать «живой картиной». Однако он не смог этого сделать и потому погиб. Зато пришедший утром священник застал в церкви самую настоящую «немую сцену» в духе «Ревизора»: «Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах». Исходная омертвелость духов исподволь определила продолжительность этой также приуроченной к финалу «немой сцены»: вместо обычных двух-трех минут целая вечность. «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги». Мы видим, так сказать, предельное выражение поэтики «немых сцен»: действительно, «картина»,

<sup>11</sup> Хомя – как «живой мертвый». См.: Мильдон В. И. Эстетика Гоголя. М., 1998. С. 10–12.

но уже не живая, а мертвая. Бегство, которое столько раз выручало гоголевских персонажей, на этот раз не помогло.

## Бегство

Собственно, «бегство» это не только поспешные отъезды персонажей, как, например, в «Ревизоре» или «Игроках», но вообще все ситуации концовок, где герои, так или иначе, *устраняются от дальнейшего участия в действии* – уходя, убегая, прячась, умирая.

Казалось бы, отъезд в конце повести – что тут необычного? Например, у Чехова пьесы обычно заканчиваются именно отъездами. В гоголевском же случае важно то, что «отъезды» выполняют несколько необычную роль. Герои Гоголя уезжают не потому, что действие завершилось, свершилось, его смысл исчерпан (как у Чехова), а потому, что оно *еще не закончилось*. Гоголь сам отстраняет героев от дальнейшего участия в действии.

Пьеса «Женитьба». Совершив все необходимые приготовления, пройдя через муки и сомнения, доведя дело до последнего шага, Подколесин этого шага не делает. Он убегает, уезжает в самый решительный момент, бросив таким трудом давшееся ему дело. Пьеса «Игроки». Обыграв Ихарева, мошенники сбегают из гостиницы, хотя очевидно, что если бы они объединили свои усилия (об этом, кстати, идет речь в тексте), то смогли бы вместе заполучить миллионы. Почему же они убегают? Я не хочу ни в коем случае оспаривать мотивировок, даваемых самим Гоголем. Речь идет о другом: наряду с явными авторскими мотивировками в тексте существует еще один смысловой слой, еще одно измерение причинности. В данном случае речь идет о поисках возможности как-то приостановить или оборвать сюжет. Подколесин убегает в финале не потому, что главное уже сделано, а потому, что оно *еще не сделано*. В этом, похоже, и состоит главная особенность гоголевских концовок.

Герои Гоголя убегают от ситуации выбора, решения, за которыми неминуемо должно было бы последовать развитие сюжета, его движение. Действие во многих случаях заканчивается тем, с чего и начиналось. Герои остаются «при своих». Майор Ковалев – с носом. Акакий Акакиевич – со своей старой шинелью. Подколесин остается холостяком. Разве не смог бы

Ихарев (о чем уже шла речь) со своей подобранной колодой стать миллионером? Смог бы, но он почему-то пребывает в отчаянии, которое удивляет даже одного из его обманщиков: ведь у Ихарева осталась его Аделаида Ивановна. Но в том-то все и дело, что Ихарев не хочет продолжать своей игры, что фактически означает отказ от дальнейшего развития действия, от финала. Не хотят развития сюжета и обманувшие его игроки: вопреки здравому смыслу, они уезжают от своих потенциальных миллионов. Уезжают затем, *чтобы всего этого не произошло*. В этом смысле сходство гоголевских финальных отъездов и бегств есть сходство не столько типологическое, сколько психологическое. Гоголь не заканчивает своих произведений подобно тому, как художник Чартков не закончил портрета.

Проблема финала как завершения, «кончины» сюжета. Текст как «дитя», как в муках рожденный и вскормленный ребенок (см. у Бахтина в «Авторе и герое в эстетической деятельности»: авторское «отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть»). В одних случаях этот момент выражен неотчетливо, в других, например у Гоголя, – достаточно сильно, чтобы повлиять уже на само устройство повествования. Гоголь делает все для того, чтобы финал (ведь заканчивать-то как-то надо) оказался так или иначе разомкнутым. В этом смысле герои Гоголя убегают не только от действия, ведущего к смерти текста, но и *вообще убегают из текста*, как с тонущего корабля. Спасая себя, они некоторым образом спасают и сам текст, который как бы замирает, застывает в смысловой недосказанности: вспомним «живые картины» из «Ревизора» или «Коляски», делающие этот принцип очевидным. Бегство из текста, бегство от текста. Это похоже на бегство Гоголя от собственных произведений, о котором сказал Д. Мережковский: «И от «Мертвых душ» так же, как от «Ревизора», Гоголь бегал, скитаясь по всему свету от Парижа до Иерусалима. Художник не кончил портрета. И «Мертвые души», и «Ревизор» – «без конца» («Гоголь и черт»).

Размышления об особом характере финалов у Гоголя собственно гоголевским материалом не исчерпываются. Я имею в виду возможную типологию авторов (или текстов) как *финитных* или *инфинитных*, если воспользоваться математической терминологией. Так, нетрудно увидеть, что Лермонтов или Платонов – писатели инфинитные, что финалы их произведений чаще всего не удерживают инерции основных смыслов текста (формально законченные тексты могут быть продолжены). Тогда как, скажем, Лев Толстой, скорее всего, предстает как писатель финитный: у него вообще финал текста приходит нередко раньше, нежели его формальное завершение, книга заканчивается раньше себя самой. Вообще говоря, проблема завершенности-незавершенности требует особого разговора, так как в нее входит весь набор вариантов, начиная, скажем, от ритуального требования не заканчивать текст и кончая эстетским любованием фрагментом, нарочито незавершенным целым. Но то, что мы видим у Гоголя, – случай особого рода, по крайней мере по силе своего проявления. В том-то и дело, что произведения Гоголя закончены вполне, иной раз до нарочитости, но чего стоит эта законченность? Перед нами – иллюзия финала, эфемерное подведение итогов, финал без конца.

Нечто похожее произошло и в «Шинели», где герой хотя и умер, но как-то не до конца, не растеряв к тому же своих вполне плотских интересов. В самом деле, зачем бесплотному духу понадобилась такая практическая вещь, как теплая генеральская шинель? Это все то же возвращение к исходному состоянию, о котором я уже говорил на примерах «Носа» или «Женитьбы». В данном случае в качестве исходной точки выступает финал земной жизни чиновника: он возвращает то, что потерял, возвращает «свое». Нет однозначности и во вроде бы «нормальном» отъезде Хлестакова. Не забудем о его inferнальной природе. По пьесе Хлестаков проносится как карикатура на грядущее возмездие, но к финалу карикатуру сменяет оригинал, смех сменяется ужасом, и чиновники застывают в «немой сцене», лишая пьесу конца. Гоголь зря огорчался по поводу того, что его пьеса «как будто не кончена». Вышло то, что было заложено в пьесе: застывшие в нелепых позах чиновники лишь сделали этот смысл очевидным. Им удалось то, чего не сумел сделать Хома Брут, когда стоял перед Виём в церкви посреди мелового круга.

## Меловой круг

«Бегство» из текста объясняет лишь половину дела: ведь бегство – это итог, финал того движения, той дороги, образ которой присутствует у Гоголя постоянно. Чичиков в прямом смысле едет всю дорогу; Хлестаков дан в эфемерный миг остановки на его фантазмагорическом и бессмысленном пути; игроки всегда в дороге; в «бегах» майорский нос.

Движение очень важно для Гоголя: движение как инструмент, способ защититься от угрожающего хода времени. Если поделить целое человеческой жизни на периоды детства, молодости, зрелости и старости, то окажется, что выбор Гоголя падает на период зрелости, он *тяготеет к середине*, к центру человеческой жизни (другим, например, был выбор Достоевского, Толстого или Платонова, для которых необычайно важны темы рождения-детства и старости-смерти). Гоголь же, держась центра, боится периферии: он не хочет смотреть ни в сторону старости и смерти, ни в сторону детства и особенно рождения. У Гоголя тема детства и старости почти целиком отсутствует. Зато «средний возраст» представлен во всех своих вариантах. Гоголевские персонажи, как это давно уже было замечено, почти все как есть – уже готовые, уже взрослые, созревшие до средних лет люди. Они – уже оформлены, подобно Акакию Акакиевичу, который «видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове».

Странно выглядит поле «жизни» у Гоголя: оно сужено до точки центра, хотя сам центр в сугубо пространственном смысле имеет вид довольно величественный и обширный. «Центр» узок в символическом отношении («Невский проспект» – вытянутый центр). Чаще же всего смысл движения по центру, через центр реализуется у Гоголя на просторах степных, где мчатся во весь дух «птицы-тройки», «коляски» и «брички». Убегают Хлестаков, Чичиков, Подколесин, убегают майорский нос. Куда или отчего? Вернее все-таки второе. Убегают от свадьбы, от разоблачения, от наказания. Трагедия гоголевских персонажей в том, что они целиком принадлежат жизни, полностью игнорируя и то состояние, которое ей предшествовало, и то состояние, которое может последовать за ней.

Слабые намеки на спасительную утробу, явленные в «Шинели» и «Коляске», остаются лишь намеками. Капот-утроба Акакия Акакиевича уже с самого начала дан как что-то негодное, ненадежное: в капоте уже нельзя было более жить, с ним – хочешь не хочешь – надо расставаться. Согнувшийся, как ребенок в утробе, Чертокуцкий тоже обречен. Когда офицеры видят его спрятавшимся под кожаным фартуком коляски, его тайна перестает быть тайной: бегство Чертокуцкого назад в утробу, давным-давно им забытую, оказалось неудачным. Она не приняла, отторгла его. Гоголевские люди – взрослые люди, забывшие о своем рождении, детстве. Их тем более не интересует старость и смерть. Они живут так, будто никогда не рождались, не были детьми и никогда не состарятся и не умрут. Гоголевские люди самодостаточны, равны себе: оттого их не интересует даже любовь, ибо в ней они интуитивно ощущают *опасность изменения* их статуса через зачатие и рождение новой жизни, как бы оттягивающей на себя то право на существование, которое принадлежит только им. И Подколесин, и Хлестаков (и потенциально Чичиков) убегают от свадьбы.

Гоголевские люди находятся на середине пути, ведущего от утробы к могиле. Они бегут, чтобы избежать и того и другого. *Движение от* – вот что составляет подоплеку движения у Гоголя. Это движение от полюсов, может быть, не вполне ясно представляемых, но тем не менее в равной степени непривлекательных. Однако, двигаясь от чего-то, начинаешь *поневоле приближаться к чему-то другому*. Так возникает парадоксальное *желание двигаться, оставаясь при этом на одном и том же месте*; так возникает надежда на то, что начатое движение прервется, застынет где-то в метафизической области: кажется, будто есть движение, а на самом деле его нет. Застыть в центре чаемого «мира» жизни, застыть, двигаясь, убегая от

надвигающейся и грозящей периферии, – такова мечта. «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет». Чичиков выезжает из города и исчезает в неизвестности: как он едет, никто не знает; Чичиков петляет, вольно или невольно он ездит по кругу.

Вариант движения, соединенного с неподвижностью, дает «Коляска». Очень выразительна птица, которая не может долететь до середины Днепра. Эта сколь известная, столь и непонятная фраза, не однажды уже вменявшаяся Гоголю как неудачная, приобретает осмысленность, когда мы читаем ее с избранным настроением. В каком смысле «не долетит»? Не долетит и утонет в Днепре? Не долетит и вернется назад? Но тогда это то же самое, что и долетит, так как речь идет о «середине» Днепра. Не долетит, так как даже и пробовать не станет? Или не долетит потому, что лететь придется не через реку, а вдоль, по-над ней? Гоголь, конечно, говорит «до середины», имея в виду «через», однако Днепр не случайно именно в этом отрывке показан как *море безбрежное*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.