



## П. М. БИЦИЛЛИ

### Проблема человека у Гоголя

Гоголь — несравненный мастер комического. Нет другого художника слова, у которого с такой последовательностью и такой смелостью использованы общеизвестные средства речевого строения, лексики, служащие для выражения юмора, иронии, сарказма — например, сочетания посредством союза и ничего общего не имеющих по прямому смыслу между собою высказываний, как, например, «губернатор был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю», где «и» подкреплено «даже», выполняющим у Гоголя еще другую функцию — присоединения к уже высказанному нового высказывания, не придающего больше вескости первому, а, напротив, являющегося как бы опровержением его: «Прочие тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские Ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал», и т. под., где абсурдность речи фиктивного «повествователя» усугубляет общий тон ему. Но есть у Гоголя и иные, ему одному принадлежащие, средства комической экспрессии, на функцию которых, если я не ошибаюсь, еще не было обращено должного внимания и ознакомление с которыми приводит к пониманию подлинной функции и тех средств, какие, на первый взгляд, могут быть истолкованы просто как опять-таки элементы абсурдности, алогичности комической речи, как, например: «Но теперь он (Чичиков) не взглянул *ни на подбородок, ни на лицо...*» На них, этих «родимых пятнышках» Гоголя, я и считаю нужным остановиться. Далее увидим, что они-то и проливают свет на доминанту его творчества.

Чичиков предлагает Коробочке пятнадцать рублей ассигнациями за ее «мертвых душ». Раз уже предложена такая покупка,

значит, «мертвые души» — товар: «Лучше я маленько повременю, авось понаедут купцы, да применюсь к ценам». Напрасно пробует Чичиков разубедить ее:

Кто ж станет покупать их? Ну какое употребление он может из них сделать?» «А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся», — возразила старуха, — да и не кончила речи, открыла рот и смотрела на него почти со страхом, желая знать, что он на это скажет. — «Мертвые в хозяйстве? Эх куда хватили? Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде что ли?» — «С нами крестная сила? Какие ты страхи говоришь, — проговорила старуха, крестясь.

Неизвестно, что у нее было в голове, когда она вообразила, что умершие крестьяне «в хозяйстве понадобятся». В разговоре Чичикова с Собакевичем о том же деле подобный психический процесс выявлен отчетливее. Коробочка — идиотка, Собакевич — далеко не дурак. Однако, торгуясь с Чичиковым, он поддается такому же соблазну мечты, он говорит о покойниках как о живых людях:

Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги <...> А Еремей Сорокоплексин! Да этот мужик один станет за всех <...> Но, позвольте, сказал наконец Чичиков <...>. зачем вы исчисляете все их качества? Ведь в них толку теперь нет никакого, ведь все это народ мертвый <...> Да, конечно, мертвые, сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые...» Всего более человек поддается привычке. На следующий день после ссоры с Иваном Никифоровичем Иван Иванович в обычное время остановил глаза на соседнем дворе и сказал сам себе: «Сегодня я не был у Ивана Никифоровича, пойду-ка к нему». Сказавши это, Иван Иванович взял палку и шапку и отправился на улицу; но едва только вышел за ворота, как вспомнил ссору, плюнул и возвратился назад.

При внимательном чтении нельзя не увидеть аналогичные примеры и в других вещах у Гоголя. Так в «Ревизоре». Почтмейстер сообщает собравшимся у городничего, что чиновник, которого они приняли за ревизора, «был не ревизор». «Как не ревизор?» — «Совсем не ревизор, — я узнал это из письма». Но городничему это еще словно ничего не говорит: «Да как же вы осмелились распечатать письмо такой уполномоченной особы?» И хотя далее почтмейстер утверждает, что Хлестаков «не уполномоченный и не особа», что он «ни се, ни то, черт знает что такое», городничий не может отказаться от своей мечты: «Знаете ли, что он женится

на моей дочери, что я сам буду вельможа, что я вас в самую Сибирь законопачу?» И это еще не все. Уже после того, как письмо прочтено, Анна Андреевна отказывается признать истину: «Но это не может быть, Антоша, он обручился с Машенькой».

У Аммоса Федоровича «навязчивой идеей» являются охотничьи собаки. Когда он узнает о «счастье», выпавшем на долю городничему, он старается использовать это, предлагает ему купить «того кобелька, которого торговали». — «Нет, мне теперь не до кобельков», — говорит городничий. Но Аммос Федорович как бы не слышит этого, вернее — понимает это по-своему: «Ну, не хотите, на другой собаке сойдемся».

Уже из этих примеров видно, как одержимость «мечтою» — все равно, привлекательной или отталкивающей, устрашающей, — создает в сознании призму, в которой преломляется воспринимаемое. Достаточно сослаться на сцену первой встречи городничего с Хлестаковым: до какой степени превратно каждый из них понимает то, что говорит другой. Параллель этому в диалогах Анны Андреевны и Марьи Антоновны:

— Это Добчинский, маменька! — Какой Добчинский! Тебе всегда вдруг вообразится этакое. Совсем не Добчинский (...) А что? а что, маменька?

— Видите, что Добчинский? — Ну, да, Добчинский, теперь я вижу, — *из чего же ты споришь?*

Анна Андреевна болеет «комплексом зависти» к дочери. Вообще, «мечта», центр притяжения всех восприятий, становится у гоголевских персонажей исходной точкой различных «комплексов». Убеждая себя в том, что ему «нужно жениться», Подколесин начинает думать, что и портной и сапожник уже догадываются о его намерении:

— Ну а не спрашивал ли (портной), для чего мол барин из такого тонкого сукна шьет себе фрак?

Степан. Нет.

Подколесин. Не говорил ничего о том, что не хочет ли дескать жениться?

Степан. Нет.

Подколесин. А когда он (сапожник) отпускал тебе ваксу, не спрашивал, для чего мол барину нужна такая вакса?

Степан. Нет.

Подколесин. Может быть, не говорил ли: не затевает ли, дескать, барин жениться.

У Гоголя каждый человек так или иначе во власти какой-нибудь «идеи» и автоматически подчиняется ей. Так, у Собакевича привычка отзывать не слишком хвалебно обо *всех* своих знакомых, даже о приятелях: «Весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только и есть порядочный человек — прокурор»... но сказавши это, он тотчас же поправляет себя: «Да и тот, если сказать правду, свинья».

Следует перейти к другому, особо важному вопросу: как зарождается такая «идея», становящаяся центром комплекса? У Чичикова, вполне понятно, из чисто практических соображений. Так же у Акакия Акакиевича. Он «влюбляется» в шинель, потому что шинель действительно необходима ему. Но это — исключительные случаи. Вообще у гоголевских персонажей этот процесс возникает совсем по-другому. Для усмотрения общей направленности гоголевской «антропологии» можно сопоставить две редакции явления посещения Хлестакова городничим в гостинице. В ранней редакции на приглашение городничего перейти к нему Хлестаков отвечает:

— Нет, я не хочу: я знаю, что значит: «к вам»: то есть это — в тюрьму. Нет, я не хочу в тюрьму... Зачем же меня в тюрьму?.. Я... я... ему... я заплачу... Меня вы не имеете права... Я имею вид. ...Я вам и подорожную... Я чиновник — я губернский секретарь <...> Я служу по министерству финансов. Я... меня представят скоро к ордену... (про себя. — П. Б.): Ей-Богу, не поддаваться! Нужно эту бутылку и если... (вслух. — П. Б.): Вы не смеете... Я буду жаловаться на вас министру <...> Я вам хоть и кажусь таким, однако ж меня сам министр знает.

Отсюда уже легко было бы перейти и к «тридцати пяти тысячам одних курьеров» и к «посланникам», приезжающим к нему играть в карты. В окончательной редакции это место значительно сокращено. Хлестаков, правда, и здесь грозитя пожаловаться министру («я прямо к министру!»), однако ж еще не начинает врать о своем служебном положении; он только напоминает о том, что его приняли за «значительную персону» и тогда сам словно начинает верить этому.

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» Гоголь сам дал это толкование личности Хлестакова:

Он разговорился, никак не зная в начале разговора, куда поведет его речь. Темы для разговора ему дают выведывающие. *Они сами как бы кладут ему все в рот* и создают разговор <...> Обед со всякими лабарданами и винами дал словоохотливость и красноречие его языку. Чем далее, тем более входит всеми чувствами в то, что говорит и потому выражает многое почти с жаром. *Не имея никакого желания надуть, он позабывает сам, что лжет.* Ему уже кажется, что он действительно все это производил, о чем врет <...>. Влюбляется он и в мать и в дочь почти в одно (недописано). Просит денег, потому что это как-то само собой срывается с языка и потому что уже у первого он попросил и тот с готовностью предложил (Соч. Гоголя под ред. И. С. Тихонравова, изд. Маркса, 1900, т. XI, стр. 189).

Говоря вообще, «идея» возникает у гоголевских персонажей в результате какого-либо толчка извне. Обратимся к предельным случаям. Когда чиновники убеждаются окончательно, что Хлестаков никакой не ревизор, они задают себе вопрос: как же это они могли так одурачиться? «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора!» — восклицает городничий. — «Ничего не было! Вот просто на полмизинца не было похожего — и вдруг все: ревизор! ревизор! Ну, кто первый выпустил, что он ревизор! Отвечайте!» И, конечно, все накидываются на Добчинского и Бобчинского, хотя помнят, что они обосновали свое сообщение только тем, что приезжий, остановившись в трактире, «денег не платит» (слова Луки Лукича). И по-своему они вполне правы. По крайней мере, ни Бобчинскому, ни Добчинскому и в голову не приходит оправдываться тем, что они ведь никаких доказательств в пользу предположения, что Хлестаков — ревизор, не приводили, а только поделились своей догадкой. Вместо этого каждый из них пытается свалить с себя вину на другого («— Ей-Богу, это не я, это Петр Иванович. — Э, нет, Петр Иванович, вы ведь первые того... — А вот и нет, первые-то были вы») — как раньше они спорили между собою о том, кому из них первому принадлежит заслуга сказать «э».

Гоголевский человек словно отказывается от самостоятельного, сознательного восприятия действительности или, вернее, даже не подозревает, что это возможно. Ему необходимо какое-либо внушение извне. В приведенном случае словесное. Так и в «Женитьбе». У Агафьи Тихоновны *embarras de choix*<sup>1</sup>. Кочкарев выручает ее:

Ну, возьмите Ивана Кузьмича (она еще колеблется. — П.Б.). Как же, а другой? а Никанор Иванович — ведь он тоже хороший человек. —

Помилуйте, это дрянь против Ивана Кузьмича. — Отчего же? — *Ясно отчего*. Иван Кузьмич человек... ну, просто человек, человек, каких не сыщешь. — Ну, а Иван Павлович? — И Иван Павлович дрянь, все они дрянь! — Будто бы уж все? — *Да вы только посудите, сравните только это, как бы то ни было — Иван Кузьмич!* а ведь то, что ни попало. Иван Павлович, Никанор Иванович, черт знает что такое.

Самому Кочкареву эта его аргументация представляется вполне убедительной — мы видим, что он не считает нужным развивать ее — и только возражение Агафьи Тихоновны: «А ведь, право, они очень... скромные», заставляет его уточнить сказанное им выше: «Какое скромные! Драчуны, самый буйный народ», чем и склоняет Агафью Тихоновну окончательно на свою сторону.

Мало того. Гоголевский человек и *видит*, в буквальном смысле слова, то, что перед ним, так, как ему *сказано* видеть. Женихи стараются отбить один у другого Агафью Тихоновну. Кочкарев утверждает, что она «совсем нехороша, совсем нехороша». Яичница придерживается той же тактики: «Нос велик». Жевакин, однако, еще колеблется: «Ну нет, *носа я и не заметил*. Она этакой розанчик». В первоначальной редакции это выявлено еще резче:

Онучкин. Невеста, впрочем, довольно развязная, нос только очень длинен.

Яичница. Ну, нельзя сказать, чтобы очень. Нет, хорошая, красавица.

Онучкин. Не то, совсем не то.

Яичница. А что ж такое?

Онучкин. Вот, позвольте, я вам покажу. Брови должны быть у хорошей красавицы узенькие, дугою и тут между ними немножко, самый небольшой промежуток.

Яичница. Да, я с вами согласен: у ней и нос-то не так казист.

В окончательной редакции показано, как эти разговоры подействовали на Подколесина: невеста перестала ему нравиться:

И нос длинный, и по-французски не знает.

Кочкарев. Ну, вот, дурак; сейчас один сказал, а он и уши развесил. Она — красавица, просто красавица; такой девицы не сыщешь нигде.

Подколесин. Да мне самому сначала она было приглянулась, да после, как начали говорить, длинный нос, длинный нос, — ну, я рассмотрел и вижу сам, что длинный нос.

К о ч к а р е в. <...> *Они нарочно толкуют, чтобы тебя отвратить...* Это, брат, такая девица! Ты рассмотри только глаза ее <...> А нос? Я не знаю, что за нос! Белизна, алебастр! <...> Ты рассмотри сам хорошенько.

П о д к о л е с и н. Да, *теперь-то я опять вижу, что она как будто хороша.*

Без толчка извне гоголевский человек в большинстве случаев неспособен действовать. «Комплекс женитьбы», родившийся в сознании Подколесина в результате размышлений «на досуге», сам по себе не проявляется ни в чем, кроме совещаний со свахою и заказывания нового костюма и сапогов. Не будь Кочкарева, он, наверно, так бы и не отправился искать невесту. В этом отношении «сангвиник» Кочкарев ничем не отличается от «флегматика» Подколесина. Зачем увлекся он решением непременно женить Подколесина, он сам не знает.

Ну скажите, пожалуйста, вот я на вас всех сошлюсь, — говорит он сам с собою, — ну не олух ли я, не глуп ли я? Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? <...> А просто черт знает из чего! *Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!*

Только оттого, что он увидел у Подколесина сваху. У этого человека нет имманентного фатума, нет собственных стремлений, обусловленных его душевно-духовною природой. Он собственно не живет, а только «существует». Он — пассивный восприимчивый услышанного или попавшегося ему на глаза. Его деятельность сводится к ряду автоматических реакций на воздействия извне. Подколесин, уже и обручившись с Агафьей Тихоновной, так-таки и не знает, *хочет* ли он или *не хочет* жениться. Достаточно было ему увидеть, что он *может* выбраться из окошка, и он делает это — совершенно как кот, который царапается в дверь только оттого, что *видит* дверь; если же кто откроет ему дверь и затем после того, как он вышел, закроет ее, царапается снова, чтобы войти обратно. Ивану Ивановичу *понадобилось* ружье — зачем, он сам не знает: только потому, что он *увидел* ружье на дворе Ивана Никифоровича. Только что объяснившись в своей любви Марье Антоновне, Хлестаков, когда вошла Анна Андреевна, находя, что она «тоже недурна», бросается перед ней на колени и «просит ее руки».

Все гоголевские люди — «мертвые души». Когда умер прокурор, «вскрикнули, как *водится*, всплеснув руками: Ах, Боже мой! послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Только тогда с соболезнованием узнали, что у покойника была точно душа, хотя он, по скромности своей никогда ее не показывал». В отвлечении от своих комплексов — повторяю, нисколько не коренящихся в его собственной природе, — такой человек *пустое место*, могущее, в зависимости от случайного стечения обстоятельств, быть заполненным чем угодно. Поэтому все эти люди в сущности так же одинаковы, как и «близнецы» Бобчинский и Добчинский. Отсюда — параллелизм ситуаций. Агафья Тихоновна относится к вопросу о браке точно так же, как и Подколесин. Ср. еще заключительный эпизод «Повести» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Показательны в этом отношении имеющие несомненно символическое значение весьма частые случаи различных видов словесных повторов. Так, например, после выхода в свет «Мертвых душ», в переработанной редакции IX-ой главы 1-го тома:

В это время вошел прокурор. Собакевич сказал: «Прошу» и, приподнявшись, *сел опять на стул*. Прокурор подошел к ручке Феодулия Ивановны и, приложившись к ней, *сел также на стул*. Феодулия Ивановна, получившая себе на руку поцелуй, *села также на стул*. Все три стула были выкрашены зеленой масляной краской, с масляными кувшинчиками по уголкам.

Показательна, кстати сказать, и эта заключительная фраза: персонажи как бы вытесняются уж вполне «мертвыми» вещами, «стульями». Ср. еще там же:

«Кстати черт принес этого Чичикова», — думал председатель, *снимая с себя* в передней забрызганную грязью *шубу*.

«У меня идет кругом голова», — говорил (прокурор), *снимая с себя шубу*. «Я все не могу разобрать этого дела», — сказал вице-губернатор, *скидая шубу*.

Почтмейстер ничего не сказал, *сбросил просто*.

Так же — сцена чтения письма Хлестакова, где каждый, дойдя до места, где идет речь о нем, отказывается продолжать чтение, а все восклицают — «нет, нет, читайте». Здесь использовано одно место уже в «Майской ночи» — чтение письма комиссара голове:



Писарь откашлялся и начал читать:

— Приказ голове Евтуху Макогоненку. Дошло до нас, что ты, старый дурак, вместо того, чтобы собрать прежние недоимки и ввести на селе порядок, одурел и строишь пакости...

— Вот, ей-Богу, прервал голова, — ничего не слышу!

Писарь начал снова.

— Приказ голове Евтуху Макогоненку. Дошло до нас, что ты, старый ду...

— Стой, стой! не нужно, — закричал голова. — Хоть и не слышал, однако ж знаю, что главного тут дела еще нет. Читай далее! и т. д.

В приведенной здесь сцене в «Ревизоре» сказывается еще и то, что сам Гоголь удачно называл «законом отражения» — в эпизоде появления Чичикова на балу у губернатора:

Не было лица, на котором бы не выразилось удовольствие или по крайней мере отражение всеобщего удовольствия. Так бывает на лицах чиновников во время осмотра приехавшим начальником вверенных управлению их мест: после того, как уже первый страх прошел, они увидели, что многое ему нравится и он сам изволил, наконец, пошутить, то есть произнести с приятной усмешкой несколько слов — смеются вдвое в ответ на это обступившие его чиновники, смеются от души те, которые, впрочем, несколько плохо услышали произнесенные им слова, и, наконец, стоящий далеко у дверей, у самого выхода, какой-нибудь полицейский, отроду не смеявшийся во всю жизнь свою <...> и тот по неизменным законам отражения выражает на лице своем какую-то улыбку...

Ср. еще режиссерские ремарки в «Ревизоре», в сцене, где появляются гости с поздравлениями: каждый «подходит к ручке» сперва Анны Андреевны, затем Марьи Антоновны.

Близко к этому описание в «Коляске» приезда генерала с офицерами к Чертокуцкому:

Между тем экипажи подъехали к крыльцу.

Вышел генерал и встряхнулся; за ним — полковник, поправляя руками султан на своей шляпе; потом соскочил с дрожек толстый майор, держа под мышкою саблю; потом выпрыгнули из бонвоая тоненькие подпоручики с сидевшим на руках прапорщиком; наконец, сошли с седел рисовавшиеся на лошадях офицеры.

Можно быть уверенным, что всякий другой художник слова не остановился бы на таких подробностях, на первый взгляд как бы

отвлекающих только внимание от того, что является «сущностью» рассказываемого анекдота. Но Гоголь никогда не забывает о «втором плане» своих вещей. Здесь показан тот, так сказать, *ритуал обывденщины*, который обусловлен «стадностью» людского общества, в силу одинаковости его членов. Замечание о «стадности» людей есть уже в «Сорочинской ярмарке».

Странное, неизъяснимое чувство овладело зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта <...> *все* обратилось *волею и неволею*, к единству и перешло к согласию. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. *Все* несло, *все* танцевало.

В отвлечении от своего «комплекса» гоголевский человек не *individuum*, неделимое. Поэтому он так легко разлагается, как в собственном сознании, так и в чужом. Ковалеву легко было вообразить себе утеряннным собственный нос — нет сомнения, что все это «фантастическое происшествие» не что иное, «как драматизация бреда» его \*. Для Чичикова его живот — как близкий ему человек: «Когда затынул он позади себя пряжку, живот его стал точно барабан. Он ударил по нем тут щеткой, прибавив: ведь какой дурак, а в целом он составляет картину». Ср. еще в «Коляске»: «Между тем из конюшни выпрыгнул солдат <...> наконец, показался другой, в белом балахоне, с черными огромными усами, ведя за узду лошадь, которая, вдруг подняв голову, чуть не подняла вверх присевшего к земле солдата вместе с его *усами*» — как если бы было возможно «поднять» солдата и без его усов. В первоначальной редакции «Коляски» эта самостоятельность «усов» показана еще резче: «Посмотришь в ворота какого-нибудь дома: на дворе усы лежат против самого дома и греются. Словом, городок Б. сделался усатым городом». Отмечу еще раз, что и здесь Гоголь как будто пускается в излишние в связи с ходом повествования замечания. На самом деле, конечно же, это не так: Гоголь постоянно *напоминает* читателю, как должно воспринимать показываемых им людей — выдерживая этим самым *общий тон* повествования. В свете всего до сих пор сказанного выясняется и подлинный смысл приведенной выше

\* Пользуюсь формулой А. Л. Бема в его статье под этим заглавием «Хозяйке». — Сб. «О Достоевском». Прага, 1929. Т. I.

фразы: «Но теперь он не взглянул ни на подбородок, ни на лицо». Для Чичикова он, столь «любимый» им подбородок, существует как бы независимо от его лица. Агафья Тихоновна в своих мечтах составляет себе, следуя «аналитическому» методу, из отдельных признаков своих женихов — «губы» Никанора Ивановича, «нос» Ивана Кузьмича, «развязность» Балтазара Балтазаровича и «дородность» Ивана Павловича — «синтетического» жениха. Различие между «душевым» и «телесным» здесь устраняется, уже в силу того, что *все* эти качества воспринимаются как относящиеся к категории «вещности». Поэтому нет ничего абсурдного в сравнительной характеристике Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках, что, если бы раздуть их, то в них можно было бы поместить весь двор с амбарами и строениями». Гениальнее всего в этом отношении первая фраза «Повести» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!» С «бекеша» начинается не только характеристика Ивана Ивановича, но и вся вообще повесть. Для фиктивного рассказчика, покуда еще заменяющего автора, эта бекеша, первая отличительная черта одного из «героев» повести, является сама главным предметом интереса: «А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! <...> Описать нельзя: бархат! Серебро! Огонь! Николай Чудотворец! <...> Отчего же это у меня нет такой бекеша!»

Можно в этом смысле сделать своего рода оговорку к вышесказанному, что гоголевский человек не есть *individuum*. Его своеобразная «индивидуальность» в том, что его внешние «принадлежности» не отделяются от его личных «качеств»: («Чичиков» подлетел, как-то этак ловко подшаркнувши ножкой, встряхивался как военный, или по крайней мере такой человек, которому *чувствуется*, что у него стройные ноги и *штаны со штрипками*», («М<ертвые> д<уши>» Черновой текст VIII-ой главы 1-го тома).

Ср. еще в ранней редакции «Ревизора» слова Анны Андреевны:

А стоявший в то время штаб-ротмистр Ставрокопытов <...> Красавец! Лицо свежее, румянец — как я не знаю что, глаза черные-черные, а воротнички рубашки его — это батист такой, какого никогда купцы не подносили нам. Он мне несколько раз говорил: «Клянусь

вам, Анна Андреевна, что я не только не видал, не начитывал даже таких глаз! Я не знаю, что со мною делается, когда гляжу на вас...» На мне еще была тогда тюлевая пелеринка, вышитая виноградными листьями с полосками, обложенная тонкою, не больше как в палец, блондою, это было просто обворожение!

Ее «пелеринка» и «воротнички» штаб-ротмистра, как видно, для нее значительнее, чем ее собственные, или его, «глаза».

Гоголевский человек замечает в другом скорее всего именно такие «принадлежности»: «Ковалев не заметил даже лица (доктора, к которому он обратился с просьбой приставить к нему его нос. — П.Б.) и в глубокой бесчувственности видел только выглядывавшие из рукавов его черного фрака рукавички белой и чистой, как снег, рубашки». Составные части такого «индивидуума» могут целиком отождествляться с его «принадлежностями» или быть принятыми за «мертвую» вещь: «Ивану Федоровичу (Шпоньке) очень понравилось это лобызание, потому что губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки». Более того: весь «индивидуум» может быть воспринят целиком как такая вещь:

На четвертое место (у Собакевича. — П.Б.) явилась очень скоро — трудно сказать убедительно, кто такая <...> — *что-то* без чепца, около тридцати лет, в пестром платке. Есть лица, которые существуют на свете не как предмет, а как посторонние крапивки или пятнышки на предмете. Сидят они на том же месте, одинаково держат голову, их почти готов принять за мебель.

Отсюда — возможность *таких сопоставлений, как, например, в «Носе»:*

«Доктор этот был видный собою мужчина, имел прекрасные смолистые *бакенбарды, свежую*, здоровую докторшу, ел поутру *свежие яблоки...*», — чем «докторша» и «яблоки» как бы подводятся под одну и ту же категорию. Здесь кстати следует отметить еще одну деталь словесной символики «Носа»: в этой повести почти все персонажи обрисованы в первую очередь упоминаниями об их «*бакенбардах*». Иван Яковлевич, отправившись выбросить нос, «вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с широкими бакенбардами». У Ковалева «бакенбарды были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых

докторов, также у отправляющих разные обязанности и вообще у всех тех мужей, которые имеют полные румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа». Полицейский чиновник, доставивший Ковалеву его нос, был «красивой наружности, с бакенбардами не слишком светлыми и не темными...» Так же еще выведены «спекулятор почтенной наружности, с бакенбардами, продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки...»; «высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников». Все это, конечно, не случайность, не проявление авторского автоматизма, а, напротив, находится в тесном соответствии с замыслом повести, выражающей символично концепцию человеческой безличности, а потому и разложимости. «Бакенбарды» наименее характерная *индивидуальная* черта человеческого лица: они — всего только свидетельство социального положения человека, что и выражено в только что приведенном пассаже, где идет речь о бакенбардах «героя» повести.

Предельный случай замещения живого существа его «принадлежностями», «мертвыми вещами», намеренно абсурдных, алогичных словосочетаний — в одном месте ранней редакции II-ой части «Мертвых душ»:

Пожалуйте-с, пожалуйста! — говорил у суконной лавки, учтиво рисуясь, с открытой головою, немецкий *сюртук* московского шитья с шляпой в *руке* на отлете, только чуть державший круглый *подбородок* и выражение тонкости просвещения в *лице*.

Отожествление «живого» и «мертвого» находит у Гоголя свое выражение также и в часто встречающихся в его вещах перечислениях множества разнородных объектов:

«Волы, мешки, сено, *цыгане*, горшки, *бабы*, пряники, шапка, — все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами». Это — в «Сорочинской ярмарке», вещи того периода, когда творческая направленность Гоголя еще не созрела окончательно. Здесь еще этого рода перечисления не выполняют функции обусловленной намерением «снизить» живой объект на степень «мертвого»: здесь просто все происходящее на рынке показано так, как это видел Гоголь — живописец — известно ведь, что у Гоголя была способность к живописи и что он был большим ценителем и знатоком этого искусства. Но таков имманентный фатум всякого

творческого гения: он обретает средства выражения своего видения жизни раньше, чем успевает осознать это видение. В более поздних вещах такие перечисления выполняют уже очевидно иную функцию, ту, о которой было сказано выше. Так, например, в «Невском проспекте»: «В это благословенное время от двух до трех часов пополудни... происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок (N. В. — *пару* глазок, как будто бы этих “произведений человека” у “несущей” их могло быть и больше) и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстух, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление (показательны эти рифмующие и сходные по значению “удивление”, “изумление”, сближающие “усы” с “галстухом”»).

Несколько иное значение имеет сходного рода перечисление в описании уездного города в «Коляске».

Посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранок, *бабу* в красном платке, *пуд* мыла, несколько *фунтов* горького миндаля, дробь для стрельяния, демикотон и *двух купеческих приказчиков*, во всякое время играющих около дверей в свайку.

Здесь уже все перечисленное не сливается в общий образ; следует вчитаться внимательно в этот пассаж, чтобы увидеть, что в нем отдельные предметы показаны с намерением обособленно: «*пуд* масла», «несколько *фунтов* миндаля», «два *приказчика*». Этим подчеркивается убожество, мертвенность «городка Б», в котором до прибытия кавалерийского полка «было страх скучно», в котором «низенькие маленькие домики <...> смотрят на улицу до невероятности кисло». Сходно показан такой город и в «Мертвых Душах».

Каменный ли казенный дом <...> круглый и правильный купол <...> рынок ли, *франт* ли уездный, попавшийся среди города <...> ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания, и, высунувши нос из походной телеги своей, я глядел и на невиданный дотоле покрой какого-нибудь сюртука, и на деревянные ящики с гвоздями <...> глядел и на пехотного офицера <...> на *уездную скуку* и на купца, мелькнувшего в сибирке на беговых дрожках — и уносился мысленно за ними в *бедную жизнь их*.

«Уездная скука» — вот то, что объединяет все эти вещи. Показательно, что и она здесь опредмечена, — предельная смелость символистического воспроизведения данности.

У самого Гоголя это, кажется, единственный случай. В связи с основной темой настоящей статьи весьма важно, как увидим ниже, отметить, что такого рода перечисление есть также только у одного, если не ошибаюсь, писателя после Гоголя, — у Чехова\*:

«И его (Королева) пленял вечер, и усадьбы, и дачи по сторонам, и березы, и *это тихое настроение кругом*, когда, казалось, вместе с рабочими теперь, накануне праздника, собирались отдыхать и поле, и лес, и солнце — отдыхать и, быть может, молиться» («Случай из практики»).

\* \* \*

Что «уездный город» — это *символ* убожества, низости, таящейся в душе «человека вообще»<sup>2</sup>, — это прямо высказано самим Гоголем в «Развязке Ревизора» словами «первого комического актера» (Щепкина):

Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до единого согласны, что этакое города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды; хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет <...>. Ну, а что, если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас <...>. Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? <...> Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя <...>. Лучше ж сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее — на место пустых разглагольствований о себе и похвалы собой, да побывать теперь же в безобразном душевном нашем городе, который в несколько раз хуже всякого другого города, — в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей!

---

\* Перечисления приведенного выше типа имеются также у Чехова — и притом в большом количестве. Примеры приведены мною в статье «Творчество Чехова» в Год<ишник на> Соф<ийския> Унив<ерситет> XXXVIII. 1942.

Срв. еще в Заметках к 1-й части «М<ертвых> д<уш>»: «Идея города — возникшая до высшей степени пустота <...>».

Абстрактный антропологизм Гоголя, его стремление понять «человека вообще», не исключает его реалистичности — иначе не был бы он великим художником слова.

Художник мыслит *образами*, и ценность его творений определяется степенью совершенства его образов, а значит, их правдивости, реальности. Художественные образы — воплощение «чистой идеи» того, что художник заимствует из действительности, из всего того, что дано ему, выражение сущности этой данности. В противном случае его произведение неспособно воздействовать на нас; оно лишено совершенства, оно фальшиво. Плюшкин — «идеальный скупец», каких мы, вероятно, никогда не встречали, — и тем не менее, раз уже познакомившись с Плюшкиным, мы его представляем себе как живого человека, нам словно не верится, что его никогда не было. Пусть «уездный город» у Гоголя — символ «душевного»; однако это не значит, что этот город не более как его чистый вымысел и что именно это он и хотел сказать словами Щепкина. Это карикатура действительности, но не искажение ее. Более того: видение «человека вообще» у Гоголя, несомненно, внушено ему впечатлениями от тех житейских отношений, какие были в его время. Не случайно сюжетная основа его главного произведения — спекуляция «мертвыми душами», т. е. крепостными. Если Гоголя терзала мысль, что человек для человека — предмет пользования, *вещь*, которая, выражаясь словами Коробочки, может «как-нибудь понадобится», то это объясняется тем, что при крепостном режиме такое отношение человека к человеку проявлялось в самом обнаженном виде. И нельзя не предположить, что его символика была подсказана ему практикой продажи крепостных «душ» путем столь хорошо известных тогдашних газетных объявлений. В «Носе» имеется прямое указание на это.

(В «газетной экспедиции», куда отправился Ковалев для подачи объявления о продаже носа) «по сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками. В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения, в другой — малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа, там отпускалась дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачешном деле, годная и для других работ, прочные дрожки без одной рессоры...



Ужас от сознания, что человек может пользоваться своими ближними как мертвыми вещами, как предметами потребления, легко мог привести к идее, что такой человек сам — мертвая вещь.

Как таковой он подчинен закону инерции. Его «идея» может в нем «набухаться», разрастаться в «комплекс» — таков «жизненный путь» Плюшкина, так Хлестаков начинает свою воображаемую карьеру с того, что его приглашают «департаментом управлять» и, наконец, договаривается до утверждения, что его «завтра же произведут в фельдмаршалы»; но она не *развивается*, подобно гегелевской, не доводится до истинного *конца, до завершения*, выявления полностью ее *цели и ее смысла*. Вот почему гоголевская комедия, как и комическая повесть, не имеют *развязки*. Тяжба Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем тянется без конца и будет тянуться покуда оба они будут живы; затея тетюшки Ивана Федоровича Шпоньки не приводит ни к чему; в ее голове «созревает» какой-то «новый замысел» — какой именно, об этом не говорится, на этом упоминании и обрывается рассказ — и совершенно, с художественной точки зрения, обоснованно: «новый замысел», наверное, будет такого же рода, что и старый, и ее племянник точно так же попытается его выполнить. Гоголь гениально выявил внутреннюю форму комедии в «Женитьбе», освободив ее от той развязки «сплетения», какая была в обычае: или — окончательный «скандал», или, что всего чаще, «*счастливый конец*», пересаженный в комедию в несоответствии с ее внутренней формой, из буржуазного, «чувствительного», в сущности, *реалистического* романа; в несоответствии оттого, что в классической комедии<sup>3</sup> жизнь воспроизводится именно *комически*, т. е. *сниженно*. Скандалом бегства Подколесина дело не кончается: Кочкарев бежит разыскивать и воротить его, и с точки зрения основного замысла этой комедии, а отсюда ее сюжета, безразлично, женится ли Подколесин на Агафье Тихоновне, или же Кочкареву придется искать ему другую невесту, что приведет к новому такому же скандалу и т. д. \*

Собственно говоря, не имеет «развязки» в точном смысле этого слова, закономерного разрешения «интриги», «сплетения»,

---

\* Ни завязки, ни развязки, ни характера, ни острот, ни даже веселости — и это *комедия!* Так оценивал «Женитьбу» Булгарин. Цит. у П. И. Рулина в его исследовании «Женитьба», в сб. «Гоголь, материалы и исследования» (Литературный Архив, Изд. Академии Наук СССР, Москва — Ленинград, 1936. Т. II. С. 240).

и «Ревизор» \*: если бы и не было истории с Хлестаковым, «чиновник из Петербурга» все же бы приехал. «Развязка» искусственно присоединена к комедии — плод насилия, учиненного Гоголем над самим собою, его безуспешного стремления уверить самого себя и других, что, благодаря «попечительному начальству», справедливость все же должна «восторжествовать». То же самое и в «Мертвых душах»: нравственное возрождение Чичикова, при содействии такого «общественно-полезного» человека, как Констандзогло, и, наконец, добродетельного губернатора, изображено до последней степени фальшиво. Сам Гоголь, очевидно, осознал это, потому-то и сжег последнюю редакцию второго тома своей «поэмы». «Мертвые души», собственно, кончаются на первом томе, т. е. без какого-либо завершения, «развязки», — по существу точно так же, как и «Повесть» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем или как «Шпонька».

Единственный выход из этой «дурной бесконечности» — смерть, которая в таком случае столь же бессмысленна, как и сама жизнь: «Так пустота и бессильная праздность жизни сменяются *мутной, ничего не говорящей* смертью. Как это страшное событие совершается *бессмысленно*. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представиться читателю *мертвая бесчувственность жизни*» (Из заметок к 1-му тому «М<ертвых> д<уш>»).

Принимая во внимание эту «двупланность» гоголевских вещей, можно дать *оценку* их. Остановлюсь на наиболее показательном примере, — его комедий. И в них, как в его повестях, сказывается если не прямое влияние на его творчество Пушкина, то во всяком случае — их, его и Пушкина, *конгенциальность*. То же самое, что в своих «маленьких трагедиях», совершеннейших образцах своего творчества, сделал Пушкин с классической трагедией, выявив в абсолютной чистоте ее внутреннюю форму, освободив ее от всех наростов, восходящих к повествовательному жанру,

---

\* В «Театральном Разъезде» Гоголь как бы предвосхищает Булгарина. Расходящиеся из театра зрители дают «Ревизору» приблизительно ту же оценку, что дал Булгарин «Женитьбе» (нет сомнения, что Гоголь не выдумал это). Преобладающее мнение, как среднего зрителя, так и «литераторов», — что пьеса «не смешна». «Все несообразности: ни завязки, ни действия, ни соображения никакого» («как-то не видишь ни завязки, ни развязки» ...) — причем под «завязкой» подразумевается любовная интрига».

сделал и Гоголь с классической комедией. Это хорошо прослежено в упомянутом исследовании П. И. Рулина о «Женитьбе». Ограничусь несколькими дополнительными замечками — о том, как были преобразены Гоголем шаблонные персонажи — *personae*, т. н. *маски* — классической комедии, «любовники», «посредник», «благородный отец», «двойники», или «близнецы», «подставные лица», необходимые для усложнения «сплетения», интриги, для развлекающих зрителя *qui pro quo*. «Любовников», в сущности, как мы видели, нет ни в «Ревизоре», ни в «Женитьбе», есть только персонажи, *пытающиеся* влюбиться. В «Игроках» элемент любовной интриги выключен целиком. «Наперсник» — друг любовника, равный ему по социальному положению, или его «верный слуга», играющий роль посредника, помогающий влюбленному преодолеть препятствия для соединения с возлюбленной, пародирован в «Женитьбе» Кочкаревым. Он берет на себя эту роль, сам не зная зачем, старается натянуть маски «влюбленных» на Подколесина и Агафью Тихоновну и отстраняет настоящего «посредника», сваху. Противоположным способом пародирован в «Ревизоре» самозванец, *miles gloriosus* античной комедии: Хлестаков не берет сам, по своему почину, за эту роль: он входит в нее лишь после того, как на него, по ошибке, надели маску другие. Оба Петра Ивановича, Бобчинский и Добчинский — прямые потомки «близнецов» античной комедии. Но там они *нужны* для усложнения «интриги», для *qui pro quo*. В «Ревизоре» это «удвоение» одного персонажа показано намеренно как сюжетно излишнее: они ведь и появляются на сцене обычно вместе и только мешают один другому играть свою роль. Один из главных традиционных персонажей комедии — «благородный отец», приводящий интригу к «счастливой развязке», обеспечивающий «торжество добродетели». В гоголевских комедиях для него просто-напросто не имеется места. Все же Гоголь не решился порвать с ним совсем. В «Женитьбе» он пытался дать ему заместителя в лице честного купца, Старикова, который мог бы быть подходящим для Агафьи Тихоновны женихом. В «Ревизоре» таким *Ersatz*'ом благородного отца является тот «настоящий» чиновник из Петербурга, за которого был принят Хлестаков. Но Стариков только на минуту появляется на сцене и никакой функции в развертывании интриги не выполняет. А подлинный ревизор и вообще не появляется. Он — невидимый *deus ex machina* и на объявлении о прибытии его действие обрывается. Сохранить в своей комедии, как и в своей

«поэме наизнанку», «Мертвых душах», «положительный тип» Гоголю не удалось. Но этой именно неудачей еще более подчеркивается то, чего он достиг как обновитель комедийного жанра. В традиционной «классической» комедии не было полного совпадения внешней формы с внутренней. Развившаяся из площадного, шутовского спектакля, классическая комедия была подчинена канонам внешнего комизма, требуемого массовым зрителем. Внутренние конфликты используются как поводы для создания внешних. Скупец, ревнивец, хвостун, сводня, влюбленный старикашка требуются для «плетения» сюжета. Когда читаем «Мандрагору» Макьявелли, «Комедию ошибок» Шекспира, комедии Мольера, мы чувствуем, сколь стесняют их те «каноны», от которых они не смели отделаться. Во всех этих пьесах как бы два несовпадающих плана, — один обусловленный внутренней природою персонажей, другой «обстоятельствами», случайностями — две «интриги», сетки, и авторам приходится прилаживать первую сетку ко второй, так чтобы их узлы совпали.

Не то у Гоголя. Жизнь, как он видит ее, сама — сплошная *commedia dell'arte*; поэтому для него ничего не стоило перенести в план жизни один из элементов театрального ремесла: механика жизни у него сводится к распределению ролей. Человек Гоголя — «чистая идея» актера. Такому актеру не надобно перевоплощаться в персонажа, потому что сам по себе он — *ничто*. И только получивши маску, *харю*, он приобретает *характер*. Показывая, как сборище безликих лиц, после того как на них надели маски, начинает лицедействовать, Гоголь раскрывает то свое видение жизни, которое его самого приводило в ужас. Классическая комедия хотела быть пародией жизни. У Гоголя сама жизнь представлена как пародия балаганной комедии, из которой выросла классическая.

Кажется, ни один значительный русский писатель не был предметом столь длительных и ожесточенных споров, возникших на почве недоразумений, как Гоголь. Для одних Гоголь — великий «реалист», изобличающий пороки русской действительности, взяточничество, невежество, грубость нравов; другие утверждали, что Гоголь в сущности не знал русской жизни, так как никогда не жил в провинции (Малороссия не в счет), что его люди совсем не типичные представители тех общественных слоев, о которых у него идет речь; некоторые заходили так далеко, что объявляли Гоголя, хоть, правда, и великим писателем, но все же глупцом или

по крайней мере весьма ограниченным человеком, неспособным понять всю сложность и глубину человеческой личности: потому-то его персонажи все — идиоты, автоматы, «мертвые души». Как это возможно быть великим писателем — и вместе с тем лишенным способности «мыслить» — в смягченной форме так оценивались и «легкомысленный» Пушкин, и «бездуховный» Толстой — и в чем тогда состоит «величие» такого писателя, этим вопросом обычно и не задавались русские критики, за исключением «формалистов», которые без труда нашли ответ на него, показав, что все стилистические «приемы» Гоголя находятся в полном соответствии с требованиями «гротескного» жанра. Но почему Гоголь останавливается преимущественно как раз на *этом* «жанре», *этот* вопрос для формалистов был просто беспредметным: ведь с их точки зрения, задача каждого писателя — «остранить» изображаемое им и тем «*épater*» читателя. «Содержание» обуславливается «формой», а не наоборот; забота о выдержанности той или иной формы наводит писателя на содержание. И все же заслуга формалистов в том, что, не ставя себе вопроса об истинном содержании гоголевских вещей, они, утверждая принцип адекватности формы и содержания, тем самым подвели к более или менее правильной постановке того вопроса, который был вне поля их зрения. Собственно к этому мог бы подвести уже и сам Гоголь, если бы его читали без предубеждений и с большим вниманием. Что он и сам не считал себя чистым «реалистом», т. е. объективным историком современного ему быта, что он и не думал доказывать, что все без исключения чиновники — взяточники, казнокрады и к тому же идиоты, что все помещики — Собакевичи или Плюшкины, это он сам же, как мы видели, и высказывал, из чего, однако, не следует, что гоголевская карикатура — *искажение* русской действительности, результат *незнания* ее. В таком случае пришлось бы утверждать, что ни Аристофан, ни Свифт, ни Мольер и столько еще других не знали каждый своей действительности и тем легче исказили ее. Прав был, конечно же, Гоголь, пытаясь объяснить, что карикатура не искажение действительности, а изображение безобразных сторон ее в подчеркнутом виде. Но он сказал и больше: смысл обращенной к зрителям реплики городничего: «Над кем смеетесь? над собой смеетесь!» — раскрыт в словах о «душевном городе» *каждого* человека. Это подводит нас к усмотрению диалектичности гоголевского понимания человека вообще, а тем самым «второго плана» всех лучших продуктов его творчества — ведь не хотел же

он этой своей формулой выразить убеждение, что не только провинциальные чиновники или мелкие помещики, но и все вообще люди такие же негодяи или, в лучшем случае, полные идиоты, как и его персонажи.

Нельзя игнорировать *двупланность* всех произведений зрелого периода гоголевского творчества. Гоголь, конечно же, гениальный сатирик-реалист, изобразитель русской «обыденщины» своего времени, но вместе с тем и антрополог, терзаемый идеей греховности, душевной пустоты *человека вообще*. Это-то он и хотел высказать в «Развязке Ревизора», и я не уверен, вполне ли прав С. Данилов, утверждающий в своей работе «Гоголь и Театр» (Ленинград, 1936, с. 95), что здесь Гоголь пытался «разоружить социальную сатиру “Ревизора”», придав ему мистический смысл, и что «Развязку» и «Дополнение» к ней следует рассматривать как «реакционные попытки (Гоголя) преодолеть общественное значение “Ревизора”», попытки, сделанные «в пору усиления тяжелого душевного недуга, обострившего до мистицизма и без того повышенную его религиозность». Во-первых, все толкование «Ревизора», сделанное в «Развязке», *уже задано* в самом «Ревизоре» в словах городничего, обращенных к *зрителям*: «Над собой смеетесь!» Во-вторых, это толкование еще не означает, что Гоголь хотел своим указанием на «второй план» своей комедии тем самым как бы набросить завесу на первый. И, наконец, нельзя признать этого толкования свидетельством «реакционности» настроения Гоголя. В противном случае «реакционность» пришлось бы усмотреть и у Шекспира, и у Свифта, и у Расина, и у Достоевского, у всех вообще гениальных изобразителей темных сторон человеческой души. «Реакционность» Гоголя сказалась, как мы видели, в другом, — в том, что он пытался себя уверить, что в русской действительности не все так уж плохо, как это показано в «Ревизоре» или в первой части «Мертвых душ», что над Сквозник-Дмухановскими, Держимордами, Чичиковыми бдит благопопечительное начальство, — и, утверждая это, впадал в ту самую пошлость, которую он воплотил в своих персонажах. Как бы то ни было, повторяю, ошибочно оспаривать наличие второго плана гоголевских вещей, исходя из того соображения, что, признавая его, мы тем самым как бы закрываем глаза на наличие первого. Будь Гоголь *только* сатириком-реалистом, продукты его творчества отошли бы в прошлое вместе с изображенной в них действительностью, сохранили бы лишь значение исторического документа.

Хорошо известно, что наряду с мнением о «бездушности» и «бездуховности» Гоголя, было и другое, ему противоположное, выраженное формулой Достоевского, что «вся русская литература “вышла” из его “Шинели”». Ей русская литература обязана своим духом человечности, сочувствия «бедным людям», «униженным и оскорбленным». Странно, что, утверждая это, Достоевский как будто забыл о «Медном Всаднике», о «Станционном смотрителе»\*, но в связи с поставленным вопросом это не так уж важно. В «Шинели» «бедный», «обиженный» человек, хотя и вызывает жалость к себе, все же окарикатурен. Стиль «гротеска» соблюден и там, где речь идет о нем самом — что правильно отмечено Эйхенбаумом\*\*. Акакий Акакиевич такой же комический персонаж, как и городничий, и Хлестаков, и Подколесин, такой же автомат, одержимый «идеей» переписывания ради переписывания, покуда на смену ей не явилась «идея» шинели. Акакий Акакиевич возбуждает в нас жалость к себе, но не внушает симпатии. И все же «Шинель» свидетельствует о том, что для Гоголя человек был не только объектом иронического издевательства. Еще далее, в этом другом направлении, идет он в «Старосветских помещиках». Эта вещь, по степени своего художественного совершенства, должна быть оценена, наравне с «Женитьбой», как подлинный *chef d'oeuvre*, лучшее, что есть у Гоголя. Здесь нет никаких деталей, вроде отмеченных Эйхенбаумом в «Шинели» и какие могли бы быть отмечены и в ряде других вещей, деталей, которые в состоянии сами по себе, в отвлечении от целого, «эпатировать» читателя. Здесь все элементы повествования подчинены общему замыслу, так что требования *лаконизма* соблюдены строжайшим образом. Элементы «сплетения», интриги, анекдота, т. е. всего того, что удовлетворяет требованиям внешней «занимательности» отсутствуют нацело. А чем совершеннее художественное произведение, тем ярче, тем убедительнее свидетельствует оно о творческой направленности автора. На первый взгляд, Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна такие же «автоматы», что и персонажи «Женитьбы», «Ревизора», «Мертвых душ». Гоголь как бы подчеркивает это:

---

\* Впоследствии литературоведы отметили эту ошибку, установили наличие указанных источников как «Шинели», так и стольких вещей самого Достоевского.

\*\* «Как сделана Шинель», в сб. его статей «Сквозь литературу».

У Пульхерии Ивановны была серенькая кошечка, которая всегда почти лежала, свернувшись клубком у ее ног. Пульхерия Ивановна иногда ее гладила и щекотала пальцем по ее шейке <...> Нельзя сказать чтобы Пульхерия Ивановна слишком любила ее, но просто привязалась к ней, *привыкши* ее всегда видеть.

Несколько раз Гоголь, говоря об Афанасии Ивановиче, употребляет слова «бесчувственность», «бесчувственный». Когда хоронили Пульхерию Ивановну, «он подошел, поцеловал, на глазах его показались слезы, но какие-то бесчувственные слезы». Однако эта «бесчувственность» не всегда то же самое, что бесчувственность других гоголевских персонажей. Надо вчитаться в контексты.

Я, — говорит рассказчик о своем посещении Афанасия Ивановича пять лет спустя после смерти его жены, — старался его чем-нибудь занять и рассказывал ему разные новости, он слушал с тою же улыбкой, но по временам взгляд его был совершенно бесчувствен и мысли в нем не бродили, но исчезали.

Характерная для гоголевских людей одержимость «вещностью» сказывается и в нем, но на иной лад. Его хотя бы кажущееся спокойствие нарушается, когда подают мнишки со сметаню:

Вот это то кушанье, — сказал Афанасий Иванович <...>. Это кушанье, — продолжал он, и я заметил, что голос его начал дрожать и слеза готовилась выглянуть из его свинцовых глаз. (Он пробует говорить дальше; но не может.) Он сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку, и слезы, как ручей <...> лились ливмю на застилавшую его салфетку.

Боже, думал я, глядя на него, пять лет всеистребляющего времени — старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмуцало ни одно сильное ощущение души, которого вся жизнь, казалось, состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных грибков и груш, из добродушных рассказов, и такая долгая, такая жаркая печаль! Что же сильнее над нами: страсть или привычка? <...> Что бы ни было, но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти *бесчувственной привычки*.

Чернышевский был первый и, кажется, едва ли не единственный в свое время, понявший моральную и художественную цен-



ность «Старосветских помещиков» и прекрасно выразивший это в своем возражении Шевыреву, который, в своей статье о «Миргороде», «заметил в нем один эпизод грустный — только один небольшой эпизод — именно в “Старосветских помещиках”, теплое, страстное размышление о силе привычки. Этот эпизод принадлежит к числу самых лучших, самых глубокопрочувствованных страниц, когда-либо написанных Гоголем». Шевыреву он не понравился: ему казалось, что «убийственная мысль» о привычке разрушает нравственное «впечатление целой картины», тогда как на самом деле, говорит Чернышевский, «в этих строках и высказан существенный мотив всего рассказа»\*.

Человек на протяжении своего жизненного пути постепенно обрывает привычками, поработается им. Что же остается от его «чистого я»?

«Он (Чичиков) не чувствовал того, что еще не так страшно для молодого <...> как начинающему стареть, которого нечувствительно охватывают, совсем почти незаметно, пошлые привычки света, условия, приличия без дела движущегося общества, которые до того наконец всего опутают и облекут человека, что и не останется в нем его самого, а только куча одних принадлежащих свету условий и привычек. А как попробуешь добраться до души: окремневший кусок и весь превратившийся человек в страшного Плюшкина, у которого, если и выпороснет иногда что похужее на чувство, то это похужее на последнее усилие утопающего человека» (Размышления автора о некоторых героях первого тома “Мертвых душ”).

Здесь, конечно, Гоголь не вполне последовательно высказал свою мысль. Привычки, «опутывающие» человека, далеко не всегда — «привычки света», «приличия без дела движущегося общества»: Плюшкин уж во всяком случае «опутан» не этого рода привычками. Важно, впрочем, не это, а то, что так или иначе привычка сковывает человека и тем обезличивает его. Однако вместе с тем Гоголь гениально понял *амбивалентность* всех свойств душевной природы.

Эта любовь *по привычке*, подчиняющая человека тому же закону инерции, что и навязчивые «идеи» Чичикова, Плюшкина и прочих комических персонажей Гоголя, связующая Афанасия Ивановича

---

\* Очерки гоголевского периода русской литературы: Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений. Петроград, 1919. Т. II. С. 101.

и Пульхерию Ивановну в одно целое — Афанасий Иванович сперва словно не верит, что Пульхерия Ивановна умерла; когда гроб опустили в землю, он спрашивает: «Так вот вы уже и погребли ее, зачем?» — то же самое, только переключенное в другую тональность, что и восклицание Анны Андреевны: «Но это не может быть, Антоша! Ведь он обручился с Машенькой!» — облагораживает их, очищает и *обогащает*, а не опустошает их душу. Умирая, Пульхерия Ивановна не думает о себе, а только об Афанасии Ивановиче, о том, как будет он жить без нее. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна показаны без прикрас, во всем их духовном убожестве, со всеми их комическими чертами, и все же трудно назвать какое-либо литературное произведение более трогательное, более *человечное*, чем эта повесть. Сколь ни незначительны эти старички, они *живут* в нас как близкие нам люди, любовь, связывающая их друг с другом, связывает и нас с ними.

И здесь Гоголь, так сказать, встречается с Пушкиным. И Пушкина тяготит мысль о бессодержательности, бесцельности, бессмысленности обыденщины, о той «дурной бесконечности», «длинного ряда обедов», из которого состоит жизнь большинства людей (Примеры приведены мною в статье «Пушкин и проблема чистой поэзии», Годишник на Соф<ийския> Унив<ерситет> 1945). У него уже «задан» гоголевский человек в лице дядюшки Евгения Онегина, «деревенского старожила», который «лет сорок с ключницей бранился, смотрел в окно и мух давил», но у него же есть и набросок «Старосветских помещиков» — родители Татьяны, охарактеризованные тем, что «у них на маслянице *жирной* водились русские блины», что «им квас как воздух был потребен». Чудесна каламбурная надпись над могилой старика Ларина — «господний раб и бригадир под камнем сим *вкушает* мир», — вскоре вслед за упоминанием о его жизненном пути: «... а сам в халате *ел и пил*». Он «любил сердечно» свою жену; она, скучая в деревне, «чуть не развелась» с ним, но затем *привыкла* к нему и к деревенской жизни, — «привыкла и довольна стала. Привычка свыше нам дана, замена счастию она». С этим связаны размышления о том, что ожидало бы Ленского, если бы он остался жив — может быть, участь Кутузова, или Нельсона, или Рылеева («... иль быть повешен, как Рылеев»).

А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета,

В нем пыл души бы охладел.  
 Во многом он бы изменился,  
 Расстался б с музами, женился,  
 В деревне, счастлив и рогат,  
 Носил бы стеганный халат,  
 Узнал бы жизнь на самом деле,  
 Подагру б в сорок лет имел,  
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел,  
 И, наконец, в своей постеле  
*Скончался б посреди детей,*  
*Плаксивых баб и лекарей* (VI, 39).

В VIII-ой главе (10, 11) он возвращается к той же теме: «блажен» тот, кто «вовремя созрел», кто «славы, денег и чинов спокойно вовремя добился, о ком твердили целый век: NN *прекрасный человек!*» С этими обеими строфами «Евгения Онегина» близко сходятся размышления Чичикова по поводу смерти прокурора:

Вот прокурор! Жил-жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг <...> прибавят, пожалуй, что был сопровождается *плачем вдов и сирот*, а ведь, если разобрать хорошенько дело, так и на поверку у тебя всего только и было, что густые брови.

Есть у Пушкина одна метафора, весьма близкая к гоголевскому «душевному городу» — образ «закрытого» сердца, в котором «все пусто и темно» (Е. Он. IV, 3), уточненная далее в эпизоде смерти Ленского (VI, 22):

В сем сердце билось вдохновенье...  
 .....  
 Теперь, как *в доме опустелом*,  
 Все в нем и тихо, и темно,  
 Замолкло навсегда оно.  
 Закрыты ставни, окна мелом  
 Забелены...

Неважно, что в последнем месте речь идет об умершем человеке. Сопоставление обоих мест показывает, что в эллиптической форме та же самая метафора имеется и в первом. «Закрытое» сердце то же, что «опустелый дом»; человек, доживший до такого состояния, уже — живой мертвец, подобный Плюшкину.

О чем свидетельствуют все эти сопоставления? О прямом ли влиянии пушкинской символики на выработку гоголевской? Очень возможно, но необходимо заметить, что у Пушкина в большинстве случаев такие образы-символы набросаны, как видим, лишь тонкими штрихами, обычно ускользающими из внимания. Если Гоголь все это увидел у Пушкина, это оттого, что они, эти образы, уже готовы были возникнуть сами в его сознании. Пушкинское влияние на Гоголя обусловлено их *конгенностью* — сколь, на поверхностный взгляд, ни далеки они как художники слова друг от друга.

Тоска, охватывающая душу при мысли о бессодержательности, бесцельности обыденщины, «дурной бесконечности» жизни, нередко сказывается у Пушкина. *Печаль, грусть* — эти лексемы у него на каждом шагу. Именно *грусть*, грусть об утрате всего, что ожидалось от жизни, и от сознания, что ожидать больше нечего, но вместе с тем и снисходительное, участливое отношение к жизни и к людям, отказ от осуждения их, готовность все простить. У Гоголя преобладает первое из этих настроений, юмористический тон, каким окрашены его вещи первого периода, переходит затем в пору творческой зрелости в тон иронии, сарказма, но, как мы видели, ему не чуждо и второе. Им проникнут рассказ о старосветских помещиках и конец «Повести» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Здесь в речи рассказчика несколько раз встречаются частые у Пушкина слова:

...тогда стояла осень с своею *грустно*-сырою погодою, грязью и туманом <...>. Церковь была пуста <...> свечи при пасмурном, лучше сказать, больном дне как-то были странно неприятны; темные притворы были *печальны*; продолговатые окна с круглыми стеклами обливались дождливыми слезами...» И далее: «... дождь лил ливня на жидя, сидевшего на козлах <...> *Печальная* застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо...

Ср. еще в «Старосветских помещиках»:

Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, увы! теперь уже нет, но душа моя полна еще до сих пор жалости, и чувства мои странно сжимаются, когда вообразу себе, что приеду опять на их прежнее, ныне опустелое жилище и увижу кучу хат, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик — и ничего более. *Грустно!* мне заранее грустно!..

В сходном тоне уже и заключительная каденция «Сорочинской ярмарки».

Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном звуке слышит он уже *грусть и пустыню* и дико внемлет ему. Не так ли резвые друзья бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их (здесь поразительная близость с пушкинскими стихотворениями, посвященными лицейским годовщинам. — П. Б.)? Скучно оставленному. И тяжело и грустно становится сердцу и нечем помочь ему!

Необходимо было обладать в высшей мере духовностью, чтобы ощущать ужасающий гнет «бездуховного» и «бездушного» начала, начала «вещности», с такую силою, с какою ощущал ее Гоголь в себе самом, без чего он не мог бы увидеть с такую зоркостью это начало в «человеке вообще»\*. Необходимо было переживать эту *трагиду* человеческой личности, чтобы создать несравнимую ни с чем по своему совершенству *комедию*, чем являются *все* гоголевские вещи. Трагедия Гоголя коренным образом отличается от трагедии, как ее понимали моралисты и драматурги классического века. Борьба начал духовности и бездушия, «бесчувственности» — не то, что борьба «страстей» и «долга». «Страсть» сама по себе не есть что-либо порочное; она может быть лишь в противоречии с «долгом», с требованиями общественной морали. «Победа» над страстью состоит не в искоренении ее, что и невозможно, — но в отказе подчиниться ей. В том и развязка классической трагедии. Постигши это, «герой» обретает свой катарсис. Для того же, кто осознал в себе наличие начала «вещности», катарсис этого рода невозможен. Единственный выход из этого тупика — примирение с жизнью, какова она есть, осознание, что, сколь ни подчинен *всякий* человек началу вещности, все же он не автомат, а *человек*, заслуживающий сочувствия, симпатии, снисходительного отношения. К этому, следуя по пути, проложенному Пушкиным, и пришел Гоголь в «Старосветских помещиках». Но на этом он не остановился. Он обольстил себя мыслью о возможности «общественно-полезной», «проповеднической» деятельности,

---

\* Это понял недавно скончавшийся проф. К. В. Мочульский, посвятивший этой теме свою замечательную книгу «Духовный путь Гоголя» (Париж, 1934).

приспособленной к условиям, в которых он находился, и, чтобы облегчить себе эту задачу, он пытался заставить себя самого видеть эту действительность в самых лучших красках; он пытался убедить читателя в наличии, в николаевское время, благоприятной почвы для деятельности «идеальных», «общественно-полезных» людей. Но все эти усилия оказались тщетными. Не надобно было знаменитого письма к нему Белинского, который ведь и сам задержался одно время на этом этапе псевдо-гегелевского «оправдания действительности», но вскоре затем успел преодолеть его, чтобы Гоголь понял это. Продолжая разыгрывать навязанную им самим себе роль «пророка», «духовного учителя» в аксаковском кружке, что весьма тяготило Аксаковых — он в этой роли пародирован Достоевским гениально, но незаслуженно-злбно, особенно если принять в расчет, что ведь и сам Достоевский пытался играть ту же роль: «Дневник писателя» во многих местах приближается к «Выбранным местам из переписки с друзьями» — он кончил тем, что сжег второй том «Мертвых душ» и погиб преждевременной смертью в состоянии душевного неравновесия.

Повторяю: утверждение Достоевского, что *вся* русская литература «вышла» из «Шинели», требует целого ряда ограничений. И вообще, вопрос о влиянии Гоголя в целом на русскую литературу столь же сложен, как и вопрос о влиянии какого бы то ни было большого писателя на всех последующих. Уже у величайшего современника Достоевского, Толстого, вряд ли можно констатировать прямые свидетельства гоголевского влияния.

Впрочем, утверждать это безоговорочно нельзя. В «Отрочестве», одном из ранних произведений Толстого, есть пассаж, который можно было бы счесть за прямую перефразировку «лирического отступления» в начале VI-ой главы I-го тома «Мертвых душ»:

Вон, далеко за оврагом, виднеется на светло-голубом небе деревенская *церковь* с зеленою крышей, вон село, *красная крыша барского дома и зеленый сад*. Кто живет в этом доме? есть ли в нем отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами (Гл. I «Поездка на долгих»).

Ср. «М<ертвые> д<уши>»: «Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню, или широкую, темную деревянную церковь Заманчиво мелькали мне издали, сквозь *древесную зе-*

лень, красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады, и он покажется весь <...> и по нем старался я угадать: кто таков сам помещик, толст ли он и сыновья ли у него или целых шестеро дочерей...»

Сомнительно, чтобы все это — те же эпитеты, тот же порядок изложения — было не более как совпадение. Вернее всего, что это бессознательная реминисценция того, что Толстой вычитал у Гоголя и что помогло ему реализовать образ, возникший как результат его собственного переживания. Если так, то можно предположить, что и одно место в «Войне и мире» было до известной степени подсказано или внушено ему Гоголем, — там, где речь идет о состарившейся графине Ростовой (Эпизод, том IV, часть I, гл. XII).

После так быстро последовавших одна за другою смертей сына и мужа она почувствовала себя печально забытым на этом свете существом, не имеющим никакой цели и *смысла*. Она ела, пила, спала, бодрствовала, *но она не жила* <...>. В ее жизни не видно было никакой внешней цели, а очевидна была только потребность упражнять свои различные склонности и способности.

Однако здесь сходство Толстого с Гоголем весьма отдаленное. Старуха Ростова несколько не «марионетка», не «пустое место». И она не жертва какого-нибудь извне навязанного ей «комплекса». Если она уже не «живая», а только «доживает», «существует», то это оттого, что она утратила двух самых близких ей людей. И если все-таки позволительно предположить, что приведенное место есть результат гоголевского «внушения», то, конечно, оно, это внушение, следует признать исходящим не от «Мертвых душ», не от «Ревизора» или «Женитьбы», не от «Шинели», а только от «Старосветских помещиков». Во всяком случае, нет сомнения, что не будь Гоголя, Толстой был бы все же тем, что он есть.

Что до Достоевского, то его «Бедные люди», произведение наиболее близкое как раз к «Шинели», — далеко не высшая точка его творчества. В своих же самых значительных вещах Достоевский выражает совершенно в ином виде то, что находится в основе душевной трагедии как Гоголя, так и его самого: «герой» Достоевского — даже в известном отношении и «человек из подполья» — «герой» в подлинном смысле слова: *трагическая личность*. Он *сознает* ужас гнездящегося в нем начала солипсизма — пускай

весь мир провалится, а мне бы чай пить<sup>4</sup>, — он всячески, различными способами, силится вытравить его из себя, или покарать себя за него, сознательно отказываясь от права «быть добрым»\*.

Сколь это ни покажется сомнительным на первый взгляд, из крупнейших русских писателей последующего времени сильнее всего влияние Гоголя испытал на себе Чехов. Пошлость, бессодержательность, убожество обыденщины одна из доминант чеховского творчества, как и гоголевского. Жизненный путь Ионыча, также и «героя» рассказа «Крыжовник», в сущности тот же, что и Плюшкина, и Чичикова, он только показан реалистичнее, без примеси элементов гротеска. «Человек в футляре» всю свою жизнь добивается того, чем неизбежно должна закончиться жизнь, — если в данном случае можно говорить о жизни, — каждого гоголевского «героя» — окончательного перехода в «ничто». Но это еще только одна сторона вопроса. Этим влияние Гоголя на Чехова не ограничивается. Перефразируя формулу Достоевского, я сказал бы, что все творчество Чехова вышло из «Старосветских помещиков», поскольку дело идет об общем тоне, колорите его вещей, тоне *жалости* к человеку, каков бы он ни был. Всего ближе к гоголевской повести один из самых трогательных рассказов Чехова — «Душечка». В известном смысле «Душечка» такой же автомат, что и все гоголевские персонажи. В ее отношениях к людям, в которых она влюбляется, нет и следа того, что принято считать основой таких отношений, «избирательного сродства» (Wahherwandtschaft) Гете. Влюбившись в кого-нибудь, она живет *его* жизнью; своих собственных стремлений, интересов, убеждений у нее нет. Сама по себе она — пустое место. «При Кукине и Пустовалове, и потом при ветеринаре Оленька могла объяснить все и сказала бы свое мнение о чем угодно, теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была *такая же пустота, как на дворе*».

Отмечу кстати одно место в «Душечке», являющееся словно реминисценцией соответствующего в «Старосветских помещиках»: и Оленька, как Пульхерия Ивановна, живет с кошкой: «Черная кошечка Брыска ласкается и мягко мурлычит, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки».

Как видим, образ разительно схожий с тем, что были отмечены выше у Пушкина и Гоголя.

\* См. мою статью о творчестве Достоевского в «Годишник на Соф<ийския> Унив<ерситет>» XLII. 1946, где это рассмотрено подробнее.



Если согласиться с тем, что «Старосветские помещики» есть выражение высшего этапа духовного пути Гоголя, то нельзя не признать, что никто из русских писателей не был столь близок к Гоголю, никто не понял его так глубоко, как Чехов.

В моей статье «К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в новое время» (Годишник на Софийския Университет, 1936) я привел (в Приложении к ней) примеры, свидетельствующие о влиянии гоголевской стилистики и символики на чеховскую. Все эти примеры взяты из «Степи». Но, в связи с темой настоящей работы, необходимо указать, что не в меньшей мере Чехов обязан в этой своей вещи и Толстому: я здесь имею в виду как раз ту главу «Отрочества», о которой только что шла речь, а также и следующую. Здесь, правда, близких совпадений образов, выражений немного.

Ч е х о в. Вдруг в стоячем воздухе что-то прорвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге *спирально* закружилась пыль...

Т о л с т о й. В ту же секунду над самой головой раздается величественный гул, который как будто поднимаясь все выше и выше, шире и шире, по огромной *спиральной* линии, постепенно усиливается...

Ч е х о в. Вдруг над самой тоновой его с страшным, *оглушительным треском разломалось небо* <...>. Глаза его печально открылись и он увидел, как на его пальцах, мокрых рукавах и струйках, бежавших с рогожи, на тюке и внизу на земле вспыхнул и раз пять мигнул ослепительно-едкий свет.

Т о л с т о й. Молния вспыхивает как будто в самой брочке, ослепляет зрение и на одно мгновение освещает серое сукно, басон и прижавшуюся к углу фигуру Володи <...>. Только что мы трогаемся, ослепительная молния (...) сопровождается таким *оглушительным треском* грома, что, кажется, весь свод *небес рушится над нами* \*.

---

\* Любопытно, что чрезвычайно схожее с приведенными местами имеется в «Записках» А. В. Никитенко (Записки и Дневник. Петербург. 1893. Т. I. С. 37), где он рассказывает о своей жизни в селе, в детские годы: «Нередко застигала нас (на охоте) гроза. В воздухе душно, ни звука, ни движения. Кипучая жизнь уступает место томительной истоме: природа в напряженном ожидании. С краю горизонта медленно ползет сивая туча. Она растет, клубится, расплывается по небосклону. По ней швыряют изогнутые стрелы молний — все ближе, все ярче Глухой ропот грома становится сильнее, отрывистее — и вдруг над головой оглушительный треск, непрерывное, ослепительное миганье точно разверзающихся небес. На нас льют потоки дождя...»

Это — все. Но если вчитаться внимательно в начало «Отрочества», особенно II-ую главу, — описание грозы, нельзя будет не убедиться в том, что гениальная разработка темы дороги — символ жизненного пути — в «Степи» была плодом творческого усвоения как ряда мест из «Мертвых душ» и «Тараса Бульбы», так и первых двух глав «Отрочества». Итак, оба великих «художника жизни» нашли у автора «Мертвых душ» что-то *свое*...

Все это весьма симптоматично. При рассмотрении вопроса о генезисе того или иного литературного произведения, о его «источниках», необходимо, сравнивая данное произведение с вещами других авторов, подмечая известные параллелизмы в них, не забывать о том, что есть несколько категорий «совпадений»: подлинны совпадения, обусловленные либо общностью впечатлений, добытых от жизни, общностью житейских отношений, либо пользованием условными «канонами», литературными шаблонами, общим, так сказать, «фондом»; намеренные, сознательные, прямые «цитаты» — что, как известно, было в моде в старину; наконец, бессознательные внушения, подсказывания, плод *творческого усвоения*, усвоения столь глубокого, что пишущий не отдает себе отчета в том, что его образы, его средства экспрессии он получил от другого. Да это было бы и беспредметно: они ведь и впрямь стали *его* собственностью. Признаком такого творческого усвоения слу-

---

Никитенко был усердным читателем, и нельзя сомневаться, что он хорошо знал произведение Толстого. Впрочем, не решаюсь утверждать, что и здесь мы имеем дело с реминисценцией прочитанного им. В том же месте Записок есть еще пассаж очень похожий на ряд мест в чеховской «Степи», написанной много позже: «Ночлеги эти оставили во мне неизгладимое впечатление <...> стрекотание кузнечика в душистой траве, шелест крыльев пролетавшей в вечернем сумраке птицы, однообразный крик перепела, зарево от разложенных косарями костров, трепет звезд в прозрачной выси и в заключение постепенное замирание звуков, сливающихся в торжественное безмолвие теплой южной ночи — все это неотразимо действовало на мое отроческое сердце» (С. 36). Не служит ли это опровержением сказанного мною о влиянии Гоголя и Толстого на Чехова? Не являются ли отмеченные совпадения у них результатом общности впечатлений? Не думаю: слишком уж близки эти места в стилистическом отношении, и слишком их много. Приведу еще один пример в пользу моего предположения — случай прямой перифразировки у Чехова одного места у Гоголя. Это в начале «В враге»: «Когда прохожие спрашивали, какое это село, то им говорили, это самое, где дьячок на похоронах всю икру съел». Ср. «Повестью» о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никиф<оровичем>: «Он сшил ее (бекешу) тогда еще, когда Агафья Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафью Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя».

жит художественное совершенство данного произведения, полная адекватность формы и содержания, доказательство, что сколько бы ни был обязан автор его другим, — не будь этого, вряд ли было бы вообще возможно существование литературы, — вещь его все же есть продукт индивидуального творчества и что, следовательно, всякий подлинный художник слова, как и вообще всякий создатель духовных ценностей, — «микрокосм», таящий в себе «макркосм». Гоголь и Толстой находятся как бы в отношении полярности, — однако все же Толстой нашел у Гоголя что-то свое, — пусть очень небольшое. «Полярность» не есть полная отчужденность. «Полюсы» — лишь крайние точки одного диаметра. Чехов находится между двух этих «точек». Большой «художник жизни», как его назвал сам Толстой, он органично связан с ним, — но вместе с тем и с Гоголем. А это свидетельствует о том, что Гоголю не были абсолютно чужды те же самые «потенции», какие с предельной яркостью выявились в творчестве Толстого. Вот одна из причин, почему творчество Гоголя было и остается предметом стольких споров, стольких недоразумений, односторонних толкований, — скорее даже не творчество его, а сам он.

*1947–1948 гг.*

