М.Б. ХРАПЧЕНКО

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1980

М.Б.ХРАПЧЕНКО

Собрание сочинений
в четырех томах

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1980

М.Б.ХРАПЧЕНКО

Собрание сочинений
Том первый

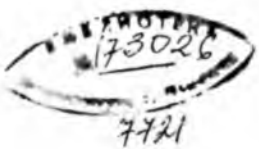
Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя

МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1980

8Р1
Х90

Вступительная статья
П. А. НИКОЛАЕВА

Оформление художника
Е. СОКОЛОВА



© Вступительная статья «Художественная литература» 1980 г

Х $\frac{70202\text{-}379}{028(01)\text{-}80}$ подписное 4603010101

МАСШТАБНОСТЬ И АКТИВНОСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ

С именем академика Михаила Борисовича Храпченко связаны крупные успехи советской науки о литературе во всех ее основных областях: методологии, теории, истории.

Две главные особенности отличают его работы: широкий диапазон научных интересов и активность теоретико-литературной мысли. Настоящее Собрание сочинений это ярко демонстрирует, хотя оно и не включает всего созданного ученым.

Если посмотреть на хронологию публикуемых в нем работ, может сложиться впечатление, что М. Б. Храпченко начал свою деятельность как историк литературы и только в последнее десятилетие специально обратился к теоретическим проблемам. Но подобная периодизация творческого развития ученого будет неточной. Во-первых, и в книгах о Гоголе и Толстом теоретические принципы весьма определенны и выявляются без труда, а во-вторых, приход М. Б. Храпченко в науку был связан преимущественно с теоретико-литературными выступлениями.

«К проблеме стиля», «Смена стилей» — так назывались его ранние статьи, опубликованные в 1927 году. Работа же, созданная чуть позднее (в 1931 г.), «Творческий метод пролетарской литературы» уже самим названием также подчеркивает теоретико-методологическую направленность интересов молодого ученого. И подобные выступления М. Б. Храпченко в ту пору были не единичны.

Но и приступив вскоре (в середине 30-х годов) к фундаментальному изучению творчества Гоголя, длящемуся в течение почти всей научной жизни М. Б. Храпченко (последняя глава книги о Гоголе написана

специально для настоящего Собрания сочинений), ученый ясно формулирует свои философско-эстетические идеи.

Они касаются прежде всего мировоззрения писателя, системы его взглядов, находящейся в специфических связях с системой его художественных образов. Это, конечно, лишь часть более широкой проблемы: художник и исторический процесс, но и тогда темы типа «Мировоззрение и творческий метод» вызывали огромный интерес и решались философски заостренно.

М. Б. Храпченко положил в основу книги «Н. В. Гоголь» (1936) мысль не о противоречиях, а о внутренне сложном единстве мировоззрения и художественного метода писателя.

Серьезное углубление этой важной концепции было дано в монографическом исследовании «Мертвые души» Гоголя» (1952).

Необходимо заметить, что годы, разделяющие издание двух первых книг о Гоголе, были заполнены большой государственной работой М. Б. Храпченко. Почти десять лет (с 1939 по 1948 г.) он возглавлял Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР.

Из двух указанных книг о Гоголе сложился существенно обогащенный новым научным материалом труд, который составляет первый том данного Собрания сочинений – «Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя» (первое издание «Творчество Гоголя» – вышло в 1954 г.).

Чтобы понять его большое значение для советского литературоведения, необходимо вспомнить о ситуации, сложившейся в нашем гоголеведении к 30-м годам. Два, казалось бы, противоположных направления в науке – формалистическое и «социально-генетическое», – активно апеллировавшие к опыту Гоголя для иллюстрации своей методологии, были, однако, близки друг другу своим абстрактным подходом к творчеству автора «Мертвых душ». С одной стороны, данный опыт выступал в качестве автономного эстетического феномена, не объяснимого исторически, а с другой – творчество Гоголя лишалось конкретной индивидуальности, будучи сведено к некоей общей «психоидеологии». В обоих случаях конкретный историзм как научный принцип не находил себе места в исследовании сложного художественного наследия.

Работа М. Б. Храпченко и в первом варианте была не просто реакцией на указанную абстрактность, а именно воплощением принципов научного историзма. А в завершенном виде теперь она тем более доказывает непреложную научную истину: художник может быть понят лишь при раскрытии диалектики связей его специфического индивидуального дарования с общественным развитием и историко-литературными обстоятельствами. Такое понимание и предлагает эта работа

Кое-что в монографии о Гоголе современному читателю может показаться самоочевидными истинами, но следует помнить о роли ее автора в выработке таких истин.

Огромна заслуга М. Б. Храпченко в утверждении широкого и объективного взгляда на гоголевское творчество, взгляда, давно ставшего общим достоянием науки и широкого читателя.

Книга воссоздает широкий литературный фон, без восприятия которого многое совершенно непонятно в произведениях Гоголя и, уж во всяком случае, не могут быть оценены художественные открытия великого писателя. Романтическая поэзия, творчество Пушкина, Лермонтова, Марлинского, Кольцова, Полежаева, Загоскина, Лажечникова — все эти индивидуальные явления по-своему отражались и осознавались Гоголем в его художественных и теоретико-эстетических исканиях.

Конкретный глубокий анализ раннего творчества Гоголя подчеркивает слитность в нем романтических и реалистических начал.

В книге прекрасно показано, что «Вечера на хуторе близ Диканьки», вобравшие в себя разные содержательные мотивы и стилевые тенденции, отличаются вместе с тем эстетическим единством. Сама художественная характерология служит здесь объединяющим началом. Акцент на естественности бытия действующих лиц раскрывает, например, органичность существования повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» с ее «прозаическими» персонажами в составе романтических «Вечеров...». Тут только представлены разные формы естественности: возвышающие или принижающие личность.

Литература о Гоголе не знала до этой книги столь детального рассмотрения сюжетных ситуаций, художественных типов и стиля его повестей. Взаимодействие этих компонентов выявлено ярко и убедительно. Строго научный анализ позволяет понять законы данного взаимодействия, увидеть источник стилеобразующих начал. Так раскрыто, например, влияние системы образов «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» с ее единством мнимо возвышенного и мелочного на стиль данного произведения, в частности, на то, что исследователь удачно называет «комической патетикой» в речи персонажей.

Тот же содержательный источник стиля — конечно, уже иного, нежели в повести о ссоре, — открыт ученым и в «Тарасе Бульбе». Эпическим масштабом повествования и героическими характерами объяснена поэтическая стилистика произведения. Речевой доминантой здесь, естественно, выступают широкие, развернутые эпические сравнения, придающие стилю повести исключительную эмоциональность. Героическая патетика «Тараса Бульбы» сказывается в конце

концов даже в более частных элементах стиля – скажем, в его романтическом характере.

Подобные наблюдения в книге теоретически значимы; только идя таким путем, можно объяснить, а не просто констатировать стилевое своеобразие любого писателя. Нелишне заметить, что далеко не во всех современных исследованиях стиля действует такой «объясняющий» принцип.

Актуальны страницы книги, посвященные петербургским повестям Гоголя, особенно те, где речь идет о функции фантастики в реалистических произведениях. Это широкий вопрос, связанный с общей проблемой художественной условности и ее границах в искусстве. Применительно к Гоголю он особенно сложен, ибо еще Белинский считал неудачей писателя обращение к сфере фантастического. В современной же научной литературе можно встретить утверждения, согласно которым фантастическое не свойственно реализму, где якобы специфичны лишь «формы самой жизни».

Для М. Б. Храпченко совершенно закономерна связь реального и гротескно-фантастического в гоголевских повестях. Ученый ясно определяет смысл и целесообразность такой связи: «Фантастика... позволяет писателю резче оттенить уродливость окружающего социального мира... В петербургских повестях фантастика в преобладающей своей части не несет с собой утверждения иррационального, а служит целям отражения той обыденной действительности, в которой жизнь человека нередко превращается в кошмар».

Именно используя элементы фантастики, Гоголь в повести «Нос», по утверждению исследователя, пришел к блистательным художественным обобщениям. Сатирический гротеск здесь не частный иллюстративный прием, а «исходный момент» для отражения социальных явлений. Очень важная мысль в книге. Она подтверждена и анализом близкой по изобразительной структуре «Носу» повести «Записки сумасшедшего», где хорошо увидена прочная и последовательная цепь содержательных и стилевых компонентов: общественные противоречия – иллюзорность сознания героя – элементы «необычного».

В гениальной «Шинели» Гоголя, кажется, не остался без аналитического рассмотрения исследователя ни один содержательный мотив, ни одна сторона поэтики повести. Глубокий драматизм, которым проникнуто это творение, ученый видит, с одной стороны, в воспроизведении обыденного, а с другой – в изображении «потрясений» Акакия Акакиевича Башмачкина.

Детально характеризуя идейную и эстетическую эволюцию писателя, М. Б. Храпченко выявляет все оттенки гоголевского комизма, ко-

торый к периоду создания «Шинели» освободился от внешних элементов.

Собственно, об этом свидетельствовал уже «Ревизор», написанный в середине 30-х годов. В исследовании тщательно рассмотрен процесс углубления комизма, хорошо заметный в творческой истории «Ревизора».

Знаменитая комедия Гоголя осознана как уникальное драматургическое явление, где персонажи при всей своей исключительной индивидуальной выразительности объединены одним чувством. Всеобщий страх – вот главная пружина действия в пьесе, главный мотив поступков ее действующих лиц.

Эта мысль исследователя широко развита. Кажется, только однажды автор отступает от нее, полагая почему-то, что городничий «не подавлен страхом» перед Хлестаковым: ведь надежда городничего на собственную изворотливость вовсе не избавляет его от страха, только атмосферой всеобщего (без исключения) страха может быть объяснена гротескность, анекдотичность всего происходящего в «Ревизоре».

А сама специфика комизма, последовательно воплощенного в «Ревизоре», может быть понята, как это выявлено в книге, опять-таки как форма выражения психологической общности персонажей, почти каждый из которых являет собою противоречие между внешней претенциозностью и внутренней ничтожностью.

Разумеется, столь важное установление связей между действующими лицами «Ревизора» и его композиционной организацией не могло исключить для исследователя внимания к яркой портретной индивидуализированности в гоголевской пьесе.

Эта сторона поэтики «Ревизора» подробно и глубоко освещена в книге на материале речевых характеристик персонажей. Портретное искусство Гоголя предстает здесь во всем его необычайном богатстве.

Монография о Гоголе в полной мере и в разных аспектах раскрывает внутреннее художественное единство его драматургического феномена.

Богат научный материал книги, связанный с исследованием «Мертвых душ». Понятны трудности изучения такого монументального творения. Чего стоит одна задача определения его жанра. Тут, как известно, нет единой точки зрения среди литературоведов. М. Б. Храпченко определяет «Мертвые души» как «реалистический социальный роман-поэму».

Что представляется в главах о «Мертвых душах» наиболее ценным и направляющим дальнейшее изучение этого шедевра по

самому перспективному научному пути? Можно выделить несколько моментов.

Работа М. Б. Храпченко о Гоголе уже в первом варианте была новаторской по одному тому, что в ней была подчеркнута значительность темы народа в «Мертвых душах».

Среди многих тематических пластов «Мертвых душ», разумеется чрезвычайно важно соотношение городского и деревенского типов жизни. Система доказательств ученым его мысли о «внутреннем единстве» этих типов в гоголевском произведении очень основательна, и она прекрасно ориентирует на поиски новых исследовательских подтверждений этого единства. В книге аргументированно выявлены и принципиальные нравственные контрасты помещичьей и чиновничьей жизни.

Как и в других случаях, М. Б. Храпченко тщательно анализирует поэтику «Мертвых душ», прежде всего композиционно-стилевые принципы повести.

Очень широко рассмотрено столкновение мнимо высокого и откровенно низкого (в характерах изображенных личностей) — именно оно выступает, конечно, источником гоголевского комизма, нередко приобретающего, как показывает исследователь, сильное сатирическое наполнение.

Серьезными представляются аргументы против тезиса об аморфности композиционной структуры «Мертвых душ».

Известны суждения также о некоторой неслиянности в «Мертвых душах» противоположных авторских идейно-эмоциональных оценок. Книга М. Б. Храпченко доказательно и широко определяет единство всех элементов содержания и стиля повести, например, внутреннюю связь комического и трагического пафоса в «Мертвых душах».

Творческая судьба Гоголя после создания первого тома «Мертвых душ» была, как известно, очень драматической и сложной. В монографии четко воссоздана картина духовной драмы великого художника в последние годы его жизни, оценено истинное значение знаменитого письма Белинского Гоголю по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» (правда, следовало бы отметить и прекрасные места в этой книге, относящиеся к эстетическим идеям писателя). Это имеет актуальное значение, поскольку не только в зарубежной историографии, но и в нашей критике в последнее время предпринята попытка оценить указанное письмо как серьезное заблуждение Белинского.

В первом томе настоящего Собрания сочинений впервые публикуется глава, где характеризуется судьба творчества Гоголя в XX веке. Хорошо понятна актуальность этих страниц, особенно если иметь

в виду необычайно возросший в последнее время во всем мире интерес к этому творчеству.

Здесь — четкая систематизация наиболее заметных суждений об авторе «Ревизора» и «Мертвых душ», как неверных, так и точных. Мережковский, Брюсов, Белый, Томас Манн, Набоков — одни только перечень этих имен, представляющих разные явления идеологии и культуры, не может не привлечь пристального читательского внимания к соответствующим страницам монографии. Книга хорошо показывает идеологический смысл «модернистского наступления» на Гоголя. В ней дана ясная характеристика и плодотворного восприятия творчества Гоголя за рубежом, прежде всего в социалистических странах.

Книга М. Б. Храпченко о Гоголе всем своим исследовательским пафосом утверждает величие реалистической традиции гоголевского искусства, которое навсегда останется одной из вершин русской и мировой художественной культуры.

В центре историко-литературных интересов М. Б. Храпченко давно находилось и другое колоссальное явление нашей национальной и всемирной культуры — творчество Льва Толстого. Первое издание его книги «Лев Толстой как художник» (она представлена во втором томе Собрания сочинений) появилось в 1963 году и сразу же было оценено как новое слово о гения отечественной литературы. Критика тогда же отметила и доказательно охарактеризовала и актуальность исследования, и широту литературоведческих обобщений в нем, большую научную содержательность множества наблюдений и выводов в обширной монографии.

Оценки были совершенно справедливы. Теперь же, может быть, еще более видны достоинства данной работы, ведущее место которой в современном толстоведении подтверждено временем.

Ориентация на историко-литературный контекст, в котором только и можно понять художника, в книге о Толстом получила дальнейшее развитие и конкретизацию. Не удивительно поэтому, что и имя Гоголя можно встретить здесь много раз.

Говоря, скажем, о «Севастопольских рассказах», автор считает необходимым протянуть к ним стилевую нить от «Тараса Бульбы». Некоторые литературные истоки «Утра помещика» он столь же убедительно находит в «натуральной», то есть гоголевской школе. Гоголь вспоминается не только в этих достаточно очевидных случаях. Автор сопоставляет — и тут можно говорить о его научной смелости — толстовские искания положительной нравственной программы жизни в «Воскресении» с соответствующими поисками Гоголя.

Ученый опровергает концепцию В. Розанова (имеющую своих приверженцев в зарубежном литературоведении и поныне), согласно которой между Толстым и Гоголем не было преемственных связей. Понятно, что здесь важны и ссылки на соответствующие признания самого Толстого, но еще более существенны выводы исследователя о восприятии Толстым тех творческих принципов Гоголя, суть которых в «смелой приверженности истине, умении бескомпромиссно выразить правду жизни, вопреки господствующим представлениям и суждениям».

Разумеется, имя Гоголя постоянно соседствует с именами Пушкина, Лермонтова, Салтыкова-Щедрина и иных классиков, сопоставляемых с Толстым. Очень важна при этом сама тенденция расширения историко-литературных аналогий. Последние в книге всегда интересны и оригинальны.

Вот, к примеру, сравнение Толстого с Чернышевским. Тема эта давно существует в литературоведении. Но в монографии по-новому раскрывается сходство между столь разными писателями и мыслителями в последовательном утверждении мысли о прекрасных природных началах человеческой личности, трансформирующихся под влиянием различных условий повседневного существования. А образ Рахметова из романа «Что делать?», по мысли исследователя, близок дорогой для Толстого теме перерождения героя, разрыва его со своей социальной средой.

Прекрасно сопоставлены формы психологического анализа у Толстого с соответствующими художественными принципами, возникшими прежде в отечественной и мировой литературе.

Но, конечно, конкретный историзм, характерный для исследовательского метода автора, проявляется в монографии о Толстом отнюдь не только в указанном сопоставлении.

Главное здесь – наиболее полное, очень широкое и последовательное воплощение ленинской концепции творчества Толстого. Применительно ко всему творчеству великого художника, с самым детальным анализом его эволюции, работа М. Б. Храпченко в этом плане, пожалуй, не имеет себе подобных.

Идея социально-исторического детерминизма толстовского искусства и научная трактовка истоков и сущности противоречий в мышлении Толстого нашли здесь всестороннее развитие.

В свете своей теоретической концепции единства художественного мировоззрения и творческого метода М. Б. Храпченко прекрасно показывает нерасторжимую внутреннюю связь в толстовских произведениях самых разнородных нравственных и социальных идей, подчас драматическое единство беспощадной правды с морально-философскими иллюзиями. Ученый видит и относительную самостоятельность

этих разных сторон художественного сознания писателя, и их взаимовлияние.

Ленинскую мысль о «действительно великом художнике», который не может не отразить некоторые из существенных сторон революции, исследователь интерпретирует очень широко и, в частности, приходит к принципиально новым выводам относительно эволюции Толстого, о периодизации его творчества. Сама возможность относительной самостоятельности гениального художественного сознания, хотя и подвергаемого воздействию слабых и даже ошибочных доктрин, может служить основой единства и последовательности даже столь сложного творческого развития, какое продемонстрировал Толстой.

М. Б. Храпченко утверждает: не было «двух Толстых» — до и после духовного перелома на рубеже 70—80-х годов,— был всегда один необычайно сложный и динамичный художественный мир гения. Эта важнейшая концепция получила глубокую и самую разнообразную аргументацию, так же как и утверждение, что после идейного перелома Толстой не отказался от своих прежних творческих принципов. Подобный отказ был невозможен уже по той причине, что перелом готовился постепенно, а уж художественная система 80—90-х годов тем более не могла возникнуть как неожиданное явление, отвергнувшее принципы, формировавшиеся целое тридцатилетие.

Развернутый анализ ярко свидетельствует о том, что Толстой един и в искусстве эпического повествования, и в приемах психологического анализа. Поясняя известную мысль Толстого о его пристрастии к «генерализации» и «мелочности» в художественном изображении мира (первое — обращение к главным началам жизни, второе — к подробностям последней), исследователь полагает, что Толстой достиг гармонии этих художественных принципов уже в «Севастопольских рассказах» и «Казаках». И такая гармония не нарушилась до конца художественной деятельности писателя.

Автор книги не ограничивается подобной, хотя и важной, констатацией. Он ставит вопрос о том, что, во-первых, необходимо видеть толстовскую «генерализацию» не только в широких эпических картинах, а и в обрисовке художественных типов, а во-вторых, «мелочность», то есть эстетическая детализация, присуща как воссозданию психологии персонажей, так и большим эпическим полотнам у Толстого.

Здесь трудно отметить все, что открыто и исследовано М. Б. Храпченко в толстовской поэтике, хотя бы лишь в сфере искусства эпического повествования и психологического анализа. Последний рассмотрен особенно детально и интересно. Ученый касается всего широ-

кого круга психологических изображений у Толстого. Он видит, как великий художник проникает во все «элементарные частицы» внутренней жизни героев, как он устанавливает связи некоторых душевных побуждений даже с физиологическими процессами. Но при этом исследователь отвергает суждения тех, кто полагал, будто творческой манере Толстого свойственно воспевание стихийного язычества, культ тела. Физическое интересовало писателя лишь как некий «исходный момент» куда более сложных нравственных проявлений личности.

Психические же процессы предстают в произведениях Толстого чаще всего как явления драматические. Неоднородность переживаний, столкновение противоположных эмоций у толстовских персонажей исследователь всегда объясняет глубокой логикой соответствующего художественного характера в определенном контексте произведения.

Среди творческих приемов воссоздания духовного облика героев Толстого ученый выделяет «внутреннюю речь». И здесь у Толстого были, конечно, предшественники (снова, между прочим, в книге напоминается об опыте Гоголя), но у автора «Анны Карениной» внутренний монолог приобретает исключительное значение, становится совершенно естественной частью повествования (в этом плане творческие приемы Толстого могут быть сопоставлены лишь с опытом Достоевского).

В связи с анализом данной творческой манеры М. Б. Храпченко высказывает мысль, очень важную для всего современного толстоведения. Некоторые зарубежные русисты рассматривают внутренний монолог у Толстого как художественное явление, подготовившее литературу «потока сознания» в XX веке, то есть творческие принципы писателей типа Джойса и Кафки. Такая модернистская интерпретация толстовской поэтики опирается на убеждение в том, что внутренние монологи существуют как автономные компоненты стиля, независимые от изображения тех или иных характеров.

Эту идею самоцельности внутреннего монолога, функционально якобы не связанного с задачей воссоздания «диалектики души», автор книги о Толстом решительно и доказательно отвергает.

По-новому рассматривает исследователь творческие принципы писателя применительно к отрицательным персонажам. Распространенной точке зрения, согласно которой Толстой не очень интересовался людьми, не способными к духовному развитию, М. Б. Храпченко противопоставляет анализ таких толстовских персонажей, как Наполеон, Каренин, Иван Ильич, судейские чиновники из «Воскресения». Ученый не только видит глубокую толстовскую трактовку их внутреннего мира в его движении, но и исследует активную идейно-художест-

венную функцию такой трактовки. Она часто оказывается замечательным средством сатирического изображения подобных действующих лиц. Но, разумеется, не одного лишь сатирического: анализ в книге временного «просветления» Каренина и последовавшего затем сожаления Алексея Александровича по поводу этой своей неожиданной душевной слабости подчеркивает неоднозначность функции художественного психологизма Толстого в сфере отрицательного.

Что же касается вообще психологического искусства Толстого, то книга содержит иногда подлинные образцы его анализа.

Глубокую трактовку в исследовании о Толстом получает знаменитый тезис писателя: «Люди как реки», который иногда истолковывается в научной литературе, с одной стороны, как развитие его же тезиса «нет в мире виноватых», а с другой — как толстовская формула аморфности, неустойчивости человеческого характера. Ученый указывает на «Воскресение», которое никак не может быть иллюстрацией идей всепрощения, а говоря о зыбкости, аморфности человеческого характера, якобы утверждаемых нравственной философией Толстого, прекрасно обосновывает вывод: «Личность в произведениях Толстого — отнюдь не простое наименование ряда психических состояний... а та глубокая и сложная человеческая индивидуальность, которая стремится понять окружающий мир, зло, существующее в нем, стремится найти принципы истинно человеческой жизни».

Ученый предельно объективен как в оценках идей, так и поэтики Толстого. Очень точно характеризуется в книге, например, двойственное отношение писателя к Платону Каратаеву, а также подчеркивается односторонность Толстого в освещении Наполеона, идейно, впрочем, как известно, мотивированная.

Та сторона поэтики, которая относится к построению произведения, к его композиционной структуре, также глубоко рассмотрена в книге — хочется указать хотя бы на анализ структуры «Хаджи-Мурата» и его отдельных элементов, например, так называемого «внутреннего параллелизма».

М. Б. Храпченко точно определяет многие художественные открытия Толстого. Как и в книге о Гоголе, он указывает здесь на исключительное значение темы народа в творчестве русского писателя. Своеобразие ее решения в толстовском художественном опыте выявлено в монографии всесторонне и оригинально, а изображение автором «Войны и мира» взаимосвязей между личным и социальным, индивидуальным и народным отнесено к числу выдающихся завоеваний русской и мировой литературы.

В своей великой эпопее Толстой утверждает определяющую роль настроений масс в решающие моменты войны, а вместе с тем

художник тщательно передает внутреннее движение коллектива. Указав на это, исследователь дает возможность отчетливо увидеть толстовское искусство во всей полноте его поистине народного пафоса.

Вся логика научного повествования в монографии решительно опровергает поразительные суждения некоторых зарубежных русистов о том, что в толстовской эпопее выражена идея: война объединяет людей, мир разъединяет их. В книге М. Б. Храпченко внимательно проанализировано все, что относится и к развенчанию ложной военной романтики и вообще к отрицанию апологии войны. На последнем основывается сопоставление в монографии двух нравственных антиподов — Наполеона и Кутузова. Здесь противопоставлены антинародное и народное начала жизни, а народ в этической философии и художественной концепции Толстого — подлинный носитель идеи объединения и мира.

Само историческое движение народного сознания ведет к укреплению такой идеи. Без нее невозможно никакое возрождение ни личности, ни масс. Такова мысль Толстого.

Заслугой М. Б. Храпченко является то, что он увидел и определил толстовскую идею возрождения людей как коренную проблему исторического обновления жизни. В «Воскресении»,— говорит ученый,— широко ставится проблема *не только возрождения личности, но и возрождения народа, проблема коренного изменения его жизни, жизни всего общества».*

Исследователь считает идею возрождения человека и народа «пафосом творчества» Толстого и этим объясняет исключительный размах эпического дарования гениального художника, соединившего пересмотр исторических, общественных ценностей с глубочайшим вниманием к духовной сущности конкретного человека.

Великий художественный опыт Толстого давно воспринимается как образцовый и для XX века. Однако его всемирное значение, как это ни удивительно, признается не всеми представителями западноевропейской культуры. Художники, тяготеющие к модернистской эстетике, скептически относятся к толстовской традиции.

М. Б. Храпченко дает достойную оценку скепсису подобного рода. Но ученый, естественно, обращает читательское внимание главным образом на широчайший поток позитивного восприятия во всем мире художественных завоеваний Толстого, доказывая невозможность плодотворных путей современного развития литературы вне реализма, вне реалистических традиций, в том числе и толстовских.

Актуальная в научном и идеологическом отношении, методологически последовательная, книга М. Б. Храпченко о Толстом — одна из

самых серьезных историко-литературных работ в советской науке последних лет.

В ней хорошо видна теоретико-литературная позиция автора. Сами приемы анализа сложного художественного материала теоретически ценны и содержательны.

Однако осознание огромных потребностей в развитии методологии и теории литературы побудило ученого в последние годы к необычайно активному исследованию соответствующих проблем литературной науки.

Так появились его многочисленные работы по теории литературы и искусства, составившие третий и четвертый тома настоящего Собрания сочинений.

Теоретическая монография М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», удостоенная Ленинской премии 1974 года, занимает особое место в научной биографии автора и в современном литературоведении.

Она относится к тому типу исследований, которые, в полной мере отражая уровень современной литературной науки, особенно отчетливо демонстрируют ее поступательное движение. Многие литературоведческие работы последних лет созданы под влиянием этого труда и развивают его идеи.

В этом капитальном исследовании с наибольшей полнотой сформулированы и развиты теоретические принципы, которые лежали в основе историко-литературных работ М. Б. Храпченко. Вместе с тем в книге поставлены сложные и актуальные вопросы современной литературной науки и дано их глубокое конструктивное решение.

Главный из них — соотношение общего, то есть историко-типологического, и индивидуального начал в творческом опыте писателя.

Наличие этих двух сторон творчества осознавалось давно. Тургенев, например, писал о Л. Толстом как художнике, принадлежащем к «великому реалистическому потоку» и вместе с тем сохраняющем собственный «оттенок и тон» [1]. Сложность проблемы, однако, состояла в том, чтобы установить подлинную диалектику связей между этими сторонами. Различия в истолковании общего и индивидуального, гипертрофия значения того или другого во многом определяли методологические полярности в литературоведении, скажем, «социально-генетических» и «психологических» принципов исследования.

[1] «Русские писатели о литературном труде», т. 2. Л., «Советский писатель», 1955, с. 740.

173026

На преодолении этих крайностей М. Б. Храпченко уже давно сосредоточил свои научные усилия и достиг серьезных теоретических результатов прежде всего потому, что глубоко раскрыл указанную выше диалектику.

Творческая индивидуальность предстает в работе как личность писателя в ее «важнейших социально-психологических особенностях», с ее «видением и художественным претворением мира». Будучи неповторимой, творческая индивидуальность вместе с тем отражает общие свойства объективного мира и, в частности, общественную психологию людей, которую М. Б. Храпченко включает в число факторов социальной действительности, оказывающих воздействие на художественное творчество.

Исследуя в связи с этим природу художественного мышления и касаясь, в частности, известных примеров несовпадения между идейным замыслом и его образным воплощением, автор книги убедительно выступает против абсолютизации в подобных случаях противоречий внутри мировоззрения. Такая абсолютизация как раз и вытекает из недостаточно ясного понимания связей между индивидуальным и общим в творческом акте писателя. Объективно она, как показывает М. Б. Храпченко, разрывает эти связи, которые можно восстановить, если к числу главных причин, объясняющих несовпадение замысла и воплощения, отнести общие закономерности, находящиеся за пределами индивидуального мышления писателя,— «логику жизни».

Но формы влияния этой логики специфичны, индивидуальны. Они, с одной стороны, обусловлены определенными различиями между мировоззрением и творческим методом писателя (эти различия глубоко раскрыты в книге), а с другой – вытекают из чрезвычайной сложности и многообразия составных черт мировоззрения писателя, которое нельзя свести ни к политическим, ни к социально-философским, ни к иным взглядам. В каждом случае какие-то из сторон мировоззрения наиболее активно воспринимают и отражают логику жизни, что и приводит к единственным в своем роде, неповторимым художественно-познавательным результатам.

В книге прекрасно раскрыт «механизм» воздействия этой логики жизни на индивидуальное мышление художника. Не простой «диктат» действительности, а взаимная активность объекта и субъекта в творческом акте познания рождает высокий художественный результат. Эстетическая значительность художественного отражения находится в прямой зависимости от способности писателя сказать свое собственное

слово о закономерностях жизни — подобный вывод замечательно обоснован в книге Храпченко.

Творческая индивидуальность писателя проявляется в ее многообразных особенностях, например, в склонности к «самовыражению», отрицательное отношение к этому понятию М. Б. Храпченко считает неосновательным. В частности, он не соглашается с противопоставлением «самовыражения» гражданственности, утверждая, что «самовыражение» часто имеет целеустремленный гражданский характер».

Но такая особенность художественного акта, пишет ученый, может быть принята лишь в том случае, если в ней не заключены субъективистские свойства творческой индивидуальности, если художественное «я» предстает в реальном, а не в мистифицированном виде, как это было в поэзии символистов.

В связи с этим М. Б. Храпченко ставит методологически важный вопрос о несхожести творческой индивидуальности и житейской личности писателя. Отвергая биографический метод в литературоведении, он пишет: «Мир, изображаемый художником, не отделен от его личности, но он вместе с тем и не сводится, если не считать крайне субъективных писателей, к совокупности его личных переживаний».

В книге М. Б. Храпченко предлагаются основательные теоретические посылки для изучения соотношения творчества писателя и литературного направления. Правда, мне кажется, автор, определяя «удельный вес» этих слагаемых историко-литературного процесса, иногда несколько недооценивает роль направлений, однако его критические суждения о попытках писать историю «без имен» заслуживают внимания и развития.

Особый интерес вызывают мысли автора о значении крупных имен. Эти мысли лежат в основе предлагаемой М. Б. Храпченко типологической характеристики русского реализма XIX века. Она отличается широтой, опирается на конкретно-историческое понимание роли художественных феноменов в формировании духовного мира общества. Очень важны соответствующие теоретические рекомендации исследователя относительно изучения нашей отечественной литературы.

Принятая типологическая классификация в каких-то деталях может вызвать споры: за пределами тех типов реализма, которые здесь представлены (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Чехов), есть и другие, отнюдь не второстепенные и вполне индивидуальные (художественный реализм Некрасова и Щедрина),— но она служит хорошим научным ориентиром и весьма перспективна.

В книге хорошо показано, как игнорирование или неглубокое по-

нимание творческой индивидуальности сближает сторонников натуралистического копирования, тех, кто считает писателя простым «передатчиком» событий жизни, с теми, кто разделяет «формально-структурный подход к литературе».

Книга М. Б. Храпченко со всей убедительностью свидетельствует: та ориентация на формально-структуралистское изучение искусства, которая получила в последнее время известное распространение и которая предполагает в художественном произведении наличие каких-то особых, внутренне замкнутых, не несущих в себе познавательного содержания элементов, научно бесплодна и не отвечает потребностям развития реалистического искусства.

Это вообще чрезвычайно важная сторона научной концепции данной книги и многих других работ М. Б. Храпченко последнего времени. Современный искусствоведческий структурализм, особенно в его крайних формах, объективно нивелирует художников, игнорирует творческую индивидуальность, подобно тому как структуралистская методология в целом, претендуя на всеобщий, глобальный характер, пренебрегает человеческой личностью.

Следовательно, защита творческой индивидуальности, научная разработка этой проблемы имеют не только теоретико-литературное, но и социально-философское, социально-нравственное значение.

Но при этом — что необходимо еще раз подчеркнуть — содержательность и перспективность такой разработки будут очевидными и значительными при условии постоянного учета историко-типологического аспекта. М. Б. Храпченко справедливо отвергает суждения историков Дильтея и Риккерта, полагавших, будто целью гуманитарных наук — в отличие от естественных — является не открытие законов, а исследование индивидуально-неповторимых явлений. Эта концепция советского ученого приобретает широкое значение, выходя за пределы искусствоведческих задач.

Предложенный метод типологической классификации литературы опирается на глубокое понимание специфики образного отражения жизни.

Хотелось бы обратить внимание читателя на характеристику стиля как литературоведческой и искусствоведческой категории. Помимо последовательно выраженной и в этом разделе методологически важной идеи единства общего и индивидуального (в изучении стиля это наиболее перспективная идея) интересны теоретические рекомендации относительно исследования специфического «языка» конкретного вида искусства, ценны положения о единстве стиля, которое имеет не только генетический, но и функциональный характер (стиль как особый способ убеждать и увлекать читателей). Эти положения органично входят

в общую историко-литературную концепцию автора, согласно которой всегда должны соединяться два подхода к литературе: историко-генетический и историко-функциональный («исследование действенной роли литературы»). Данная концепция особенно ярко выражена в интересном разделе «Время и жизнь литературных произведений».

В книге М. Б. Храпченко немало ценных суждений о судьбах литературы в социалистическом обществе. Конкретно иллюстрированная мысль автора о том, что в определенные исторические периоды социалистические идеи должны выражаться в соответствующих формах, дает ответы на многие вопросы. В частности, она помогает точнее осознать процессы возникновения литературы социалистического реализма, соотношение «старого» и «нового» реализма.

Известно, что принципы научного исследования включают в себя три основных «слагаемых»: анализ, синтез, прогноз. Их единство — высшая цель науки об искусстве. В данном случае эта высокая цель достигнута. И всестороннее рассмотрение художественной индивидуальности, и историко-типологические размышления (все здесь не абстрактно, «проверено» на большом художественном материале), и, наконец, суждения о будущем нашего социалистического искусства — все выступает в той концептуальной завершенности, которая составляет в известном смысле образец теоретико-эстетического труда.

Особую ценность представляют страницы, посвященные характеристике социалистического реализма. Нельзя не воспринять и не пытаться развить глубокие суждения автора о том, как специфические общественные потребности способствуют интенсивному развитию определенных форм социалистического искусства. Соотношение этих форм с конкретными социалистическими идеями, своеобразие художественного прогресса в нашу эпоху — эти чрезвычайно сложные проблемы ставятся и решаются в книге с исключительной научной серьезностью и продуманностью.

И постоянно автор помнит о том, что он говорит об особом духовном феномене человечества — искусстве, не допускает «приблизительного» взгляда ни на одну из специфических категорий искусствознания, определяющих ту или иную сторону художественного творения.

Все эти научные достоинства в той же степени характерны и для другого теоретического труда, вошедшего в настоящее Собрание сочинений, — книги «Художественное творчество, действительность, человек». Отдельными частями она публиковалась в периодической печати,

преимущественно в теоретическом ежегоднике Института мировой литературы имени А. М. Горького «Контекст». Кстати, следует заметить, что все семь выпусков этого нового научного издания открывались работами М. Б. Храпченко.

Указанная книга ученого вновь демонстрирует плодотворность марксистско-ленинской методологии, бесспорное преимущество историко-материалистических принципов изучения художественного творчества перед всеми иными исследовательскими методами.

Достоинства подлинно научной методологии видны в книге сразу — там, где автор остро ставит вопрос о том, что современные эстетические споры сводятся в конечном итоге к проблеме: искусство и демократия. Книга показывает: научное решение данной проблемы отвечает потребностям подлинно демократического общества, антинаучные интерпретации искусства антидемократичны по своей природе.

Та эстетика, которая поставила своей целью защиту буржуазной культуры, давно пыталась обосновать элитарный взгляд на художественное творчество. Несмотря на некоторые исторические модификации (от Ницше до современных авангардистов), взгляд этот остался последовательным в двух основных идеях: искусство — достояние избранных, оно — некоммуникабельно.

Вопреки опыту мирового искусства, величие которого определялось гуманистическим и демократическим пафосом художественных творений, в противоречии с суждениями гениев мировой культуры, считавших, что подлинное искусство объединяет людей, ницшеанцы, фрейдисты, сюрреалисты и иные сторонники декаданса, включая, разумеется, и абстракционистов, всегда ориентировались на потребности социальной элиты и игнорировали духовные интересы масс. В книге убедительно показывается эстетическая бесплодность такой ориентации, ее вред для художественной практики.

М. Б. Храпченко ставит принципиальный вопрос о том, что теории об обратно пропорциональном соотношении между доступностью и художественной значительностью совершенно ошибочны. Понятное не есть упрощенное, банальное. Последнее как раз часто выступает в виде неких усложненных «структур». Классика же покоряет единством эстетической ясности и познавательной глубины.

В книге раскрывается исключительная плодотворность ленинской идеи народности искусства. В ней правильно говорится о том, что массовость еще не является решающим признаком искусства: оно должно учитывать истинные духовные потребности людей труда. Эти потребности советских людей не унифицированы, как твердит буржуазная пропаганда, а необычайно разнообразны: они интенсивно разви-

ваются, и поэтому произведения социалистического искусства должны отличаться масштабностью художественных обобщений, многообразием форм.

Говоря о последних, ученый утверждает, что социалистическое искусство не исключает возникновения «трудных» произведений, авторы которых демонстрируют творческие эксперименты и искания. В этой связи исследователь напоминает об опыте классиков социалистического искусства – о таких произведениях, как эпопея Горького «Жизнь Клима Самгина», некоторые произведения Маяковского, сочинения Шостаковича, С. Прокофьева и других авторов.

В советском литературоведении стало научной традицией рассматривать социалистический реализм как художественную систему, органично связанную с классическим искусством реалистов прошлого. Автор книги, опираясь на эту традицию, высказывает немало новых суждений о великом наследии западноевропейских писателей, об эстетических системах Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чернышевского, Тургенева, Толстого, Чехова и Горького. Современные историко-типологические исследования несомненно обогащаются этими суждениями.

Сопоставление в книге классического и советского искусства связано с разработкой проблем историко-функционального исследования, что составляет особую заслугу ученого. Его теоретические рекомендации очень перспективны: предлагая прослеживать связь между содержанием, внутренним строением художественного произведения и его исторической функцией в последующие эпохи, он помогает глубже понимать и решать проблемы преемственности, традиций и новаторства, жизни литературы и искусства в веках.

Художественные произведения часто по-разному оцениваются в различные эпохи. Нередко возникает, как говорится в данной книге, «динамическая переакцентировка» художественных персонажей и конфликтов. Это осуществляется в литературно-критических работах, в сценических и иных художественных интерпретациях классических творений. Здесь нет ничего неестественного: существуют определенные связи выдающихся художников с движущейся исторической действительностью. Они могут быть, по мнению ученого, противоречивыми, а могут отличаться и внутренним единством, но в любом случае поняты как закономерные.

Никакая исторически меняющаяся интерпретация не дает основания считать, полагает М. Б. Храпченко, верной так называемую теорию открытого произведения. По этой теории, художественные произведения вообще и особенно те, которые созданы в XX веке, не представляют ничего законченного, не имеют ясно определившихся основных элементов своего содержания. Поэтому такие произведения

якобы доступны, «открыты» решительно для любого субъективного восприятия и понимания. М. Б. Храпченко убедительно показывает, что при этом, по существу, снимается вопрос об адекватности истолкования явлений искусства. Субъективистская теория подобной «открытости» произведения характерна для модернистского искусства и соответствующей ему художественной критики.

Подлинно научная эстетика не признает абсолютизации безграничности восприятий и истолкований искусства. М. Б. Храпченко так характеризует диалектику понимания объективного смысла художественного произведения и исторической функции последнего:

«Верно понятая функция различных по своему характеру литературных произведений дает возможность выявить свойства их структуры, точно так же как глубокий анализ самой художественной структуры, рассматриваемой в широкой социально-исторической и эстетической перспективе, позволяет более всесторонне охарактеризовать сложность и изменчивость ее функции».

Опыт разработки исследователем историко-функционального метода в науке лишний раз убеждает в огромных возможностях конкретно-исторической, марксистско-ленинской методологии и ограниченности различных формальных, в том числе и формально-структуралистских, принципов изучения, которым дана объективная характеристика.

В книге подчеркнута необоснованность претензий структуралистов на единственно правильное применение ими системного анализа литературы. Этот анализ, как известно, приобрел в последние годы особую актуальность. Однако существуют, как указывает М. Б. Храпченко, принципиальные различия между системным анализом, который осуществляется на основе марксистско-ленинской науки, и анализом, проводимым в духе «ортодоксального» структурализма.

Вообще же системный анализ не есть нечто совершенно новое в науке. Поскольку самое существенное в нем — установление внутренних связей между художественными явлениями, связей между их главными компонентами, то автор книги справедливо считает необходимым напомнить, что подобное единство интересовало еще ученых античной эпохи и уж тем более XVIII и XIX столетий.

Марксистский системный анализ учитывает весь предшествующий исследовательский опыт и представляет собою в наше время, говорит М. Б. Храпченко, конкретизацию и дальнейшее развитие общих методологических принципов, разработанных основоположниками марксизма-ленинизма.

Как и в предыдущей книге, М. Б. Храпченко и здесь касается вопросов поэтического стиля и многих компонентов художественной формы. Центральной идеей автора является мысль о создании «марк-

систской *исторической* поэтики». Знаменитый опыт (во многом плодотворный) исторической поэтики А. Н. Веселовского должен быть прокорректирован на основе подлинно научной методологии.

Суть состоит в том, чтобы не ограничиваться исторической стилистикой, исследованием лишь поэтической речи, а рассматривать все средства и способы художественного постижения мира, социально-эстетическое функционирование явлений искусства, вообще судьбы художественных открытий.

В числе примеров такого комплексного подхода к литературному развитию автор книги указывает на сопоставление разных форм психологического анализа, на исследование эволюции жанров в их взаимодействии и, конечно, творческой индивидуальности, находящейся в специфических связях с общим литературным процессом.

Все это очень принципиальные проблемы, а создание «марксистской исторической поэтики» — одна из важнейших задач современного литературоведения.

М. Б. Храпченко, анализируя современные литературные теории, прежде всего концепции знаковости (семиотику) в искусстве, в определенном смысле основополагающие в структуралистском литературоведении, утверждает, что «...очень важен историзм не только в самом искусстве, но и в науке об искусстве».

Материалистическая теория познания, разумеется, признает большое значение знаковых явлений как в общественной жизни, так и в искусстве и способствует их изучению. Знак, будучи формой конкретно-чувственного обозначения устойчивых признаков объекта, помогает хранить и передавать нужную людям информацию об этом объекте. Но, не отрицая важности семиотики как науки о знаках и знаковых системах, научная методология не может признать глобального значения знаковых теорий для познания искусства и культуры вообще.

М. Б. Храпченко убедительно показывает это, исследуя различные проявления «знакового фетишизма» в наше время. Ученый высказывает интересные суждения об устойчивых элементах поэтики — таких, например, как символ и аллегория, которые выступают в качестве средства, обозначающего различные представления о мире, то есть в качестве знака. Оригинальны его замечания о знаковых явлениях в культуре XX века у символистов, в современном массовом коммерческом искусстве с его серийным производством стереотипных сюжетов и персонажей.

Но М. Б. Храпченко считает, что подлинно художественные символы и аллегории, как и вообще художественные образы, не могут быть сведены к знаковым качествам. Знак есть своеобразное замеще-

ние реального объекта, но не отражение его глубинных свойств и тенденций. А именно такое отражение – цель искусства.

Книга отвечает важнейшему итоговому положению автора: «Потребности роста литературной науки, тесно связанной с развитием советского общества, его духовной жизнью, диктуют необходимость исследования новых подходов к вопросам теории литературы и искусства, методологии литературоведения и искусствознания».

Но и все труды М. Б. Храпченко, составившие настоящее Собрание его сочинений, выполняют большую научную и общественную функцию: они активно способствуют развитию советского литературоведения; это – значительные явления нашей научной культуры, воздействующие на современную теоретико-эстетическую, литературную и художественную мысль.

П. НИКОЛАЕВ

НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПУТЬ, ВЕЛИЧИЕ ПИСАТЕЛЯ

Глава первая
ГОГОЛЬ И ЕГО ВРЕМЯ

1

Среди замечательных деятелей русской и мировой культуры почетное место принадлежит Николаю Васильевичу Гоголю. Гениальный мастер поэтического слова, он создал великие произведения, покоряющие глубиной и правдивостью своих образов, силой творческого обобщения жизни, художественным совершенством.

Вдохновляемый идеями высокого призвания человека, Гоголь выступил непримиримым противником низменного и пошлого, эгоизма и меркантильности в их различных проявлениях. Писатель смело возвысил свой голос, голос гневного протеста против рабской жизни, общественной несправедливости. Он беспощадно развенчал социальную косность, косность мышления, подверг суровой критике забвение нравственных норм человеческого существования. Удивительно сильно писатель охарактеризовал народных героев, красоту их духовного облика, величие их исторических дел.

Основанные на принципах реализма и демократического гуманизма, художественные произведения Гоголя оказали огромное влияние на развитие общественного самосознания, духовной культуры России и других стран. Его творчество явилось значительным действенным фактором в росте передовой общественной мысли, в формировании революционных сил общества. «Он пробудил в нас сознание о нас самих — вот его ис-

тинная заслуга»[1], — писал в свое время об авторе «Ревизора» и «Мертвых душ» Н. Г. Чернышевский.

Раскрывая истинный смысл явлений действительности, творческие создания Гоголя воспитывали и воспитывают благородные чувства любви к свободе и справедливости, чувства негодования и презрения по отношению к мерзостям жизни, социальному злу, корыстным человеческим стремлениям и поступкам.

Литературной деятельности Гоголя были свойственны идейные и творческие противоречия, особенно сильные в последний период его жизни. Противоречия эти часто использовались и используются в наше время для того, чтобы истолковать жизненный и литературный путь Гоголя, его художественное наследие в духе откровенного консерватизма. Однако такого рода истолкования вступают в непримиримый конфликт с истиной. Основное направление творческой деятельности Гоголя имело своим источником не ложные воззрения, которые так или иначе сказались в его произведениях, а прогрессивные, освободительные идеи, столь ярко в них выраженные. Не предрассудки и заблуждения определяли содержание, сущность творческих созданий писателя, а глубинная жизненная правда, замечательные художественные открытия, осуществленные им.

Реалистические шедевры Гоголя представляют собой крупный вклад в сокровищницу русской и мировой литературы. Художественные обобщения, созданные писателем, стали достоянием всего прогрессивного человечества, вызывают к себе живейший интерес читателей различных национальностей. Гоголь смело утверждал новые творческие принципы, которые оказали широкое влияние на литературу, получили свое дальнейшее развитие в произведениях выдающихся русских писателей и писателей других стран.

Поразительная сила творческих обобщений Гоголя имеет своей основой тесную связь писателя с жизнью В ее движении, ее гуще он черпал и пафос своего вдохновения, и богатство содержания своих произведений. Художник большой общественной страсти, Гоголь пытливо всматривался в процессы, происходившие в реальной

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, с. 20.

действительности. И не как равнодушный наблюдатель, а как гражданин, кровно заинтересованный в судьбах народа, страны, всех людей мира. Для того чтобы понять творчество писателя в его идейном и художественном своеобразии, необходимо выяснить его связи с исторической действительностью, литературным движением эпохи.

Известно, что произведения великих писателей по глубине содержания, смыслу художественных образов далеко выходят за пределы того исторического времени, когда они появились. Крупнейшие художественные создания живут века и тысячелетия, вызывая интерес к себе многих поколений читателей, доставляя им эстетическое наслаждение. Происходит это потому, что творческие обобщения выдающихся художников слова освещают общечеловеческие проблемы, помогают людям разных исторических периодов понять многие, весьма несходные между собой явления жизни.

Каждая новая эпоха по-своему судит о писателе, воспринимая в его творчестве близкие ей художественные начала. Историческое бытие литературных явлений отличается большой сложностью. Тут нередко периоды широкого интереса к писателю, его произведениям сменяются десятилетиями и даже столетиями снижения или угасания заинтересованности в них. При всем том на протяжении времени происходит процесс постепенного раскрытия художественного потенциала классических творений. В возникновении этого потенциала решающая роль принадлежит таланту, индивидуальности художника, его связям с действительностью. Именно поэтому выяснение места писателя в движении жизни, в развитии общества, литературы весьма важно не только для понимания его своеобразия, но и для выяснения судеб его творчества. Игнорирование исторического подхода к художественному наследию порождает субъективизм, всякого рода произвольные суждения и «концепции».

Очевидно, что, рассматривая литературные явления в историческом аспекте, исследователь не свободен от идейных и эстетических критериев, которые существуют в его время, в его социальной среде. Однако, если эти критерии широки и по существу своему прогрессивны, они позволяют глубже охарактеризовать, полнее освоить литературу прошлого. Разумеется, современные эстети-

тинная заслуга»[1], — писал в свое время об авторе «Ревизора» и «Мертвых душ» Н. Г. Чернышевский.

Раскрывая истинный смысл явлений действительности, творческие создания Гоголя воспитывали и воспитывают благородные чувства любви к свободе и справедливости, чувства негодования и презрения по отношению к мерзостям жизни, социальному злу, корыстным человеческим стремлениям и поступкам.

Литературной деятельности Гоголя были свойственны идейные и творческие противоречия, особенно сильные в последний период его жизни. Противоречия эти часто использовались и используются в наше время для того, чтобы истолковать жизненный и литературный путь Гоголя, его художественное наследие в духе откровенного консерватизма. Однако такого рода истолкования вступают в непримиримый конфликт с истиной. Основное направление творческой деятельности Гоголя имело своим источником не ложные воззрения, которые так или иначе сказались в его произведениях, а прогрессивные, освободительные идеи, столь ярко в них выраженные. Не предрассудки и заблуждения определяли содержание, сущность творческих созданий писателя, а глубинная жизненная правда, замечательные художественные открытия, осуществленные им.

Реалистические шедевры Гоголя представляют собой крупный вклад в сокровищницу русской и мировой литературы. Художественные обобщения, созданные писателем, стали достоянием всего прогрессивного человечества, вызывают к себе живейший интерес читателей различных национальностей. Гоголь смело утверждал новые творческие принципы, которые оказали широкое влияние на литературу, получили свое дальнейшее развитие в произведениях выдающихся русских писателей и писателей других стран.

Поразительная сила творческих обобщений Гоголя имеет своей основой тесную связь писателя с жизнью В ее движении, ее гуще он черпал и пафос своего вдохновения, и богатство содержания своих произведений. Художник большой общественной страсти, Гоголь пытливо всматривался в процессы, происходившие в реальной

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, с. 20.

действительности. И не как равнодушный наблюдатель, а как гражданин, кровно заинтересованный в судьбах народа, страны, всех людей мира. Для того чтобы понять творчество писателя в его идейном и художественном своеобразии, необходимо выяснить его связи с исторической действительностью, литературным движением эпохи.

Известно, что произведения великих писателей по глубине содержания, смыслу художественных образов далеко выходят за пределы того исторического времени, когда они появились. Крупнейшие художественные создания живут века и тысячелетия, вызывая интерес к себе многих поколений читателей, доставляя им эстетическое наслаждение. Происходит это потому, что творческие обобщения выдающихся художников слова освещают общечеловеческие проблемы, помогают людям разных исторических периодов понять многие, весьма несходные между собой явления жизни.

Каждая новая эпоха по-своему судит о писателе, воспринимая в его творчестве близкие ей художественные начала. Историческое бытие литературных явлений отличается большой сложностью. Тут нередко периоды широкого интереса к писателю, его произведениям сменяются десятилетиями и даже столетиями снижения или угасания заинтересованности в них. При всем том на протяжении времени происходит процесс постепенного раскрытия художественного потенциала классических творений. В возникновении этого потенциала решающая роль принадлежит таланту, индивидуальности художника, его связям с действительностью. Именно поэтому выяснение места писателя в движении жизни, в развитии общества, литературы весьма важно не только для понимания его своеобразия, но и для выяснения судеб его творчества. Игнорирование исторического подхода к художественному наследию порождает субъективизм, всякого рода произвольные суждения и «концепции».

Очевидно, что, рассматривая литературные явления в историческом аспекте, исследователь не свободен от идейных и эстетических критериев, которые существуют в его время, в его социальной среде. Однако, если эти критерии широки и по существу своему прогрессивны, они позволяют глубже охарактеризовать, полнее освоить литературу прошлого. Разумеется, современные эстети-

ческие критерии никак не могут, не должны быть непосредственным исходным началом для ее оценки. Речь идет о том, что учет современного восприятия литературных явлений создает историческую перспективу, которая дает возможность увидеть, понять в литературном наследии то, что живет долгое время, живет и в наши дни. Исторический подход к произведениям крупного художника в этих условиях переплетается с современным их прочтением. Все это имеет прямое отношение к изучению творчества Гоголя, воздействия на него явлений действительности, его роли в развитии общественного и эстетического сознания.

Время, в которое жил и творил Гоголь, отмечено крупными социальными сдвигами. Детские годы писателя (он родился в 1809 г.) совпали с такими значительными событиями, как разгром Наполеона в Отечественной войне 1812 года, выход России на широкую международную арену. Юношеские годы, годы учения Гоголя относятся к тому периоду, когда декабристы лелеяли планы революционного переустройства России, а затем открыто выступили против самодержавия и крепостничества. На литературное поприще Гоголь вступил в пору жестокой политической реакции. Его творческая деятельность развивалась в 30-е и 40-е годы, когда правящие круги николаевской империи стремились искоренить всякое свободомыслие, всякие бунтарские стремления.

Но в эту же пору происходило и интенсивное критическое осмысление явлений социальной действительности, формировались и росли активные силы общества, создавались культурные ценности большого исторического значения. Передовые люди настойчиво искали новых путей социального развития. А. Герцен называл последекабристскую эпоху временем «наружного рабства и внутреннего освобождения». В статье «О развитии революционных идей в России» он писал: «...внутри государства совершалась великая работа, работа глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная; всюду росло недовольство, революционные идеи за эти двадцать пять лет распространились шире, чем за все предшествовавшее столетие, и тем не менее в народ они не проникли» [1].

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1958, с. 211.

30—40-е годы прошлого века характеризуются углублением кризиса «старого» порядка. Экономическим основанием этого кризиса явился рост буржуазных отношений, изнутри подтачивавших крепостническую систему. Одновременно с тем постепенный отход от натурального хозяйства, воздействие рыночных связей на крепостническую деревню, на весь уклад жизни поместных владетелей привел к усилению социально-экономического угнетения крестьян. Стремясь увеличить доходность своих имений, помещики прибегали к новым способам повышения «производительности» труда — резко усиливали барщину, увеличивали засевы помещичьих земель, отнимая землю у крестьян, повышали стоимость оброка. Усиление крепостнической эксплуатации вызвало значительный рост крестьянского движения.

Большие крестьянские восстания происходили в 1826 году. В народе в то время широко распространился слух о том, что крестьяне получат землю и будут освобождены от податей и повинностей. Николай I поспешил издать манифест, в котором объявлялось, что «всякие толки о свободе казенных поселян от платежа податей.. а помещичьих крестьян и дворовых людей — от повиновения их господам есть слухи ложные, выдуманные и разглашенные злонамеренными людьми», что всякое дальнейшее неповиновение вызовет самое строгое наказание.

Целая волна крестьянских восстаний прокатилась по России в связи с эпидемией холеры в 1830—1831 годах. Так называемые холерные бунты явились своеобразной формой протеста против крепостного режима. Эпидемия холеры вызвала острое проявление недовольства существовавшими порядками. «Изо всех слухов, доходящих до черни,— писал по этому поводу П. Вяземский,— видно, что и в холере она находит больше недуг политический, чем естественный, и называет эту годину революцией» [1].

Летом 1830 года произошло крупное восстание в Севастополе. Причиной его было глубокое возмущение жителей своим тяжелым положением. О размахе событий свидетельствует тот факт, что во время восстания были убиты военный губернатор Столыпин и ряд офицеров.

[1] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. IX. СПб., 1884, с. 146

Крупным событием тех лет было восстание военных поселян Новгородской губернии в июле 1831 года. В восстании приняло участие двенадцать полков. Причиной его было исключительно тяжелое положение военных поселян, испытывавших двойной гнет — военной казармы и крепостного труда. Восставшие говорили о том, что надо «порешить всех дворян». Даже начальник поселенческого корпуса генерал Эйлер должен был признать, что «холера и отрава суть только предлоги, которыми подстрекают толпу, но что настоящая цель бунта есть желание освободиться от военного состояния». Волнения среди военных поселян вызвали серьезные опасения царского правительства. «Обнаружившиеся пагубные последствия существования военных поселений почти у самых ворот столицы,— с тревогой писал шеф жандармов Бенкендорф,— глубоко укоренившееся в поселениях недовольствие к своему положению не могли не обратить на себя особенного внимания» [1].

Значительное усиление крестьянского движения отмечается в конце 30-х и в 40-е годы. В 1839 году крестьянскими волнениями было охвачено двенадцать губерний. Большой размах получило восстание крестьян в Грузии в 1841 году, подавленное с исключительной жестокостью. Крупные крестьянские восстания в 40-х годах происходили в Белоруссии.

В ежегодных докладах III Отделения царю о «расположении умов» систематически повторяется мысль о том, что в народе усиливается недовольство, стремление к свободе. «Год от года распространяется и усиливается между помещичьими крестьянами мысль о вольности. В 1834 году много было примеров неповиновения крестьян своим помещикам... Поныне все случаи сии были отделены один от другого, не имели между собой никакой общей связи... Но могут явиться неблагоприятные обстоятельства — внешняя война, болезни, недостатки; могут явиться люди, которым придет пагубная мысль воспользоваться сиими обстоятельствами ко вреду правительства, и тогда провозглашением свободы их из помещичьего владения им легко будет произвести ве-

---

[1] Н. К. Шильдер. Император Николай Первый, т. II. СПб., 1903, с. 372.

ликие бедствия»[1]. В одном из секретных отчетов указывалось: «Простой народ нынче вовсе не тот, что был за 25 лет перед сим... весь дух народа направлен к одной цели, к освобождению... Вообще крепостное состояние есть пороховой погреб под государством и тем опаснее, что войско составлено из крестьян же»[2].

Рост социальных противоречий в России совпадает с крупными общественными сдвигами на Западе, с периодом бурного роста капитализма, внутренних конфликтов, свойственных ему. Несмотря на различия социального уклада России и ряда стран Запада, в это время между ними непрерывно растут не только государственные, экономические связи, но и связи в сфере культуры. Передовые русские люди, равно как и консервативные деятели, внимательно следят за общественно-политической жизнью на Западе, развитием политической мысли, философии, литературы. Западноевропейский социальный опыт, идейные течения — в сопоставлении их с русской действительностью, ростом русской культуры — вызывают неизменный интерес различных общественных кругов и, естественно, по-разному оцениваются. Наряду с восприятием достижений общественно-научной мысли, культуры западноевропейских стран часто возникает полемика с социально-политическими, философскими идеями и течениями, получившими распространение на Западе. Различная оценка путей социального развития России, западноевропейского социального опыта, достижений Запада в области просвещения привели к возникновению в это время славянофильства и западничества, как общественно-политических течений, которым была свойственна своя внутренняя дифференциация. Естественно, что духовная жизнь эпохи отнюдь не ограничивалась кругом тех идей, воззрений, которые развивались представителями этих двух течений. Она была значительно шире и многообразнее. Формирование духовной, нравственной атмосферы времени протекало под огромным воздействием художественной литературы, ставшей средоточием живых интересов, исканий передовых сил общества.

---

[1] «Крестьянское движение 1827—1869 гг.», вып. I. Соцэкгиз, 1931, с. 15—16.

[2] Там же, с. 31.

2

В тех напряженных идейных столкновениях, которые происходили в 30—40-е годы прошлого века между различными направлениями общественной мысли, литературы, определились некоторые своего рода опорные пункты. К ним принадлежат — проблема народности как жизненного принципа, важнейшего начала в литературе, вопрос о роли личности, личного начала, оценка рационализма и иррационализма, значение историзма в понимании современных процессов, определение путей социального развития России — в связи с общественным развитием других стран. Каждая из этих проблем чаще всего обсуждалась не обособленно от других, а в определенной связи между ними.

Парадоксальным является то обстоятельство, что идеи народности весьма активно развивали в это время представители правящих сфер, реакционных кругов общества. Ими была создана концепция, которая позже получила название «теории официальной народности». Одним из авторов был министр просвещения С. Уваров, которого В. Белинский с полным основанием называл «министром погашения и помрачения просвещения в России». «Мое дело не только блюсти за просвещением, — заявлял Уваров, — но и блюсти за духом поколения. Если мне удастся отодвинуть Россию на пятьдесят лет от того, что готовят ей теории, то я исполню мой долг и умру спокойно. Вот моя теория; я надеюсь, что это исполню. Я имею на то добрую волю и политические средства» [1].

Надеясь укрепить «позиции» существующего порядка, Уваров и другие идеологи реакции настойчиво стремились внедрить в сознание общества, особенно молодого поколения, веру в «истинно русские охранительные начала православия, самодержавия и народности, составляющие последний якорь нашего спасения и вернейший залог силы и величия нашего отечества» [2]. Соединение православия и самодержавия с народностью должно бы-

---

[1] А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Л., Гослитиздат, 1955, с. 174.
[2] М. Лемке. Николаевские жандармы и русская литература 1826—1855 гг. СПб., 1908, с. 83.

ло обозначать широту социальной опоры правительственной политики. Реально этот третий элемент являлся довольно прозрачным псевдонимом крепостного права. Недаром Уваров подчеркивал неразрывную связь трех составных частей его «системы».

Видную роль в разработке и пропаганде теории официальной народности сыграли М. Погодин и С. Шевырев. Развивая основные ее положения, Погодин и Шевырев утверждали, что вся история России служит подтверждением верности русского общества трем ипостасям. Русский исторический процесс, заявляли они, резко отличается от исторического развития других стран Европы, в которых на протяжении многих веков шла острая внутренняя борьба. В то время как западные государства сложились на основе завоевания одного народа другим, русское государство возникло вследствие добровольного приглашения на Русь варягов. «К нам пришли варяги,— заявлял Погодин,— не как победители, а как добровольно избранные» [1]. В этом он видел «первое существенное отличие в зерне, семени русского государства, сравнительно с прочими европейскими» [2].

Отсюда, по мнению Погодина, проистекали и другие существенные особенности русского государства — иное образование сословий, отсутствие «раздора» между ними, доступность прав и т. д. Обосновывая свои идеи, Погодин прибегал к прямой фальсификации исторических фактов, выдвигал всякого рода нелепые теории; его утверждение, например, о доступности прав в крепостническом государстве на фоне тогдашней действительности реально звучало как злая ирония.

В полном согласии с Погодиным Шевырев заявлял, что, в отличие от стран, зараженных революционными веяниями, Россия сохранила исконные постоянные начала, которые и составляют основу ее благоденствия. Особенно настойчиво он отмечал внутреннее единство, гармонию, якобы присущие общественному бытию России.

Теория официальной народности представляла собой тревожный отклик на рост социальных противоречий, реакцию крепостнических кругов на развитие революю-

---

[1] Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. IV. СПб., 1891, с. 74.

[2] Там же.

ционных событий в России и на Западе. Идеям изменения общественного порядка были резко противопоставлены охранительные принципы. Их сторонники надеялись на то, что укрепление «основ» исключит возможность проникновения в русское общество тлетворных влияний.

Если для приверженцев официальной народности, в сущности, не возникал вопрос о путях развития России — будущее должно быть похоже на настоящее,— то для славянофилов и западников он имел весьма важное значение. По убеждению славянофилов (Константин и Иван Аксаковы, Иван и Петр Киреевские, А. Хомяков, Ю. Самарин, А. Кошелев), Россия со времен Петра I *уклонилась* от самобытных начал своего социального бытия, развивалась в ложном направлении.

В отличие от теоретиков официальной народности, утверждавших, что в крепостническом государстве царят социальная гармония, общественное согласие, славянофилы выдвигали на первый план то положение, что между «образованным» обществом, усвоившим ложные идеи, принципы жизни, и народом — носителем самобытной национальной энергии — существует серьезный разрыв. Постоянно отмечая его, славянофилы высказывали свое отрицательное — временами довольно резкое — отношение к полицейским порядкам, бюрократизму, пронизывавшим сверху донизу систему правления в николаевской империи. Критикуя суровую цензуру печати, они признавали необходимой свободу мнений, слова. Отрицательную оценку славянофилов вызывало и крепостное право. В статье «О старом и новом» (1839) А. Хомяков писал: «В наше время мерзость рабства законного, тяжелая для всех нас во всех смыслах, вещественном и нравственном, должна вскоре искорениться общими и прочными мерами» [1].

Важнейшей частью социальных воззрений славянофилов явились их представления о народе. И здесь также проявились значительные различия между ними и теоретиками официальной народности. В то время как для последних социальные низы, крестьяне были лишь объектом строгой и неусыпной опеки, славянофилы считали, что народ играет существенную роль в исторических

[1] А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1914, с. 18

судьбах страны. Тот же А. Хомяков заявлял: «...народ — единственный и постоянный действователь истории» [1].

По мнению славянофилов, народ является не только хранителем национальной самобытности, но и источником внутреннего роста страны. Подвергая критике подражание образованного общества культуре Запада, они неизменно ратовали за сближение с народом, его жизнью. Однако отличительную особенность русского народа славянофилы видели в христианской кротости и смирении.

Большие надежды славянофилы возлагали на крестьянскую общину как форму жизни, противостоящую индивидуалистическому образу мышления, действия, который процветает на Западе. В общинном укладе, так же как и характере русского крестьянства, его мировоззрении, славянофильские теоретики неизменно подчеркивали религиозно-нравственные начала, начала, противодействующие «своеволию» и бунтарству.

Под этим углом зрения они рассматривали все историческое развитие России, его коренное отличие от пути, по которому идут страны Запада. Отличие это, по их мнению, было заложено в самом основании, в истоках русской истории и истории европейских государств. «Все европейские государства,— писал К. Аксаков,— основаны завоеванием. Вражда есть начало их. Власть явилась там неприязненною и вооруженною и насильственно утвердилась у покоренных народов» [2]. Вместе с Погодиным К. Аксаков для обоснования своей теории использовал положения, выдвинутые французским историком О. Тьерри в его книге «История завоевания Англии норманнами».

Неизбежным следствием насильственного утверждения власти — согласно взглядам славянофилов — явилась непрерывная борьба классов и сословий на Западе, которая, в свою очередь, предопределила то, что развитие общества происходит там революционным путем, с помощью «переворотов». «Начавшись насилием,— отмечал И. Киреевский,— государства европейские должны развиваться переворотом, ибо развитие государства есть не

---

[1] А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. 1, с. 38.
[2] К. Аксаков. Полн. собр. соч., т. I. М., 1889, с. 16.

что иное, как раскрытие внутренних начал, на которых оно основано»[1].

Революционные изменения для славянофилов были синонимом распада общества. Отвергая классовую борьбу, «перевороты», славянофилы утверждали, что России совершенно чужды эти формы общественного развития. Русское государство,— заявлял К. Аксаков,— было основано на добровольном признании власти. «Власть явилась у нас желанною, не враждебною, но защитною, и утвердилась с согласия народного»[2]. Несостоятельная теория «призвания» князей послужила обоснованием утверждения, что русский народ издревле был сторонником монархии.

Реакционные идеи в социальной концепции славянофилов причудливо переплетались с прогрессивными взглядами. В различных условиях на первый план выступали то те, то другие ее стороны.

Соприкасаясь в некоторых вопросах со славянофилами, западники (Т. Грановский, К. Кавелин, В. Боткин, П. Анненков, Н. Кетчер и др.) по-иному, чем их «соседи» и соперники, рассматривали прошлое России, современный социальный мир. Они исходили из того, что в историческом развитии различных народов главенствуют общие начала, сходные черты. Критически оценивая социально-политический строй николаевской империи, западники, в известной мере так же, как и славянофилы, выступали против полицейского гнета и крепостного права. Но они не склонны были идеализировать самодержавие, монархию. В отличие от славянофильских теоретиков, западники понимали тесную связь между монархией и тем бесправием, которое существовало в стране. Самодержавное правление поэтому вызывало у них отрицательное отношение.

Сторонники мирного, постепенного развития, западники видели основное средство изменения общественной жизни в росте науки, просвещения, в распространении знаний. В качестве единственно возможного способа социальных преобразований они признавали путь постепенного усвоения культуры, накопленной западноевропей-

---

[1] И. Киреевский. Поли. собр. соч., т. II. М., 1911, с. 192.
[2] К. Аксаков. Полн. собр. соч., т. I, с. 17.

скими государствами, усвоение тех форм быта, которые сложились на Западе.

На этой основе возникали не только негативные оценки своеобразия русского исторического процесса, но и скептицизм относительно роста самобытной русской культуры. «Что хлопочут люди о народности,— писал Станкевич.— Надобно стремиться к человеческому, свое будет поневоле... Выдумывать или сочинять характер народа из его старых обычаев, старых действий, значит хотеть продолжить для него время детства; давайте ему общее, человеческое и смотрите, что он способнее принять, чего нет у него и недостает ему» [1].

Выдвигая на первый план просвещение, знание, западники особую роль отводили развитию личного начала в общественной жизни. «Личность, сознающая сама по себе свое бесконечное, безусловное достоинство,— писал К. Кавелин,— есть необходимое условие всякого духовного развития народа». Весь смысл исторического процесса со времени Петра I Кавелин видел в формировании личности и личного начала. Это развитие личности и ее сознания, по мнению К. Кавелина, должно было послужить главным моментом в тех изменениях общественной жизни, перед которыми стояла Россия.

В тесной связи с этим находилась и характеристика западниками роли народа в историческом процессе, в общественной жизни страны. «Массы,— писал Грановский,— как природа или Скандинавский Тор, бессмысленно-жестоки или бессмысленно-добродушны. Они коснеют под тяжестью исторических и естественных определений, от которых освобождается мыслью только отдельная личность. В этом разложении масс мыслью заключается процесс истории» [2]. Такой взгляд на народ, массы не был личной особенностью Грановского; он составлял характерную черту мировоззрения либерально-западнического течения в целом.

На первом этапе своего общественного самоопределения западники выступали вместе с Герценом и Белинским — людьми иного, революционного склада. Однако с течением времени все яснее раскрывалась непоследовательность западников как в отрицании устаревших форм

---

[1] Н. Станкевич. Переписка. М., 1914, с. 754.

[2] Т. Грановский. Собр. соч., т. II, изд. 3-е. М., 1892, с. 220.

общественной жизни, так и в их отношении к сторонникам теории официальной народности, к консервативным идеям славянофилов. В разгар споров о настоящем и будущем России (в 1842 г.) Грановский вел переговоры с Погодиным о своем сотрудничестве в журнале «Москвитянин». Погодин писал по этому поводу Шевыреву: «Грановский и Корш приезжали ко мне в воскресенье потолковать о «Москвитянине». Я спросил их: возьмут ли они свято соблюдать нашу программу, отрекутся ли от дьявола и «Отечественных записок», будут ли почитать христианскую религию, уважать ее. Подумайте об этом, господа, а я подумаю со своей стороны об условиях и посоветуюсь с Шевыревым» [1]. Переговоры не привели к каким-либо определенным результатам. Однако в 1843 году Грановский печатает в «Москвитянине» свою статью «Начало прусского государства».

Разногласия Герцена, Белинского, с одной стороны, и западников, с другой, привели к идейному размежеванию между ними. Еще более значительные расхождения у революционных мыслителей были со славянофилами, взгляды которых они подвергали острой критике. В идейной борьбе 40-х годов Герцен и Белинский выступали непримиримыми противниками самодержавно-крепостнического строя, сторонниками глубоких общественных перемен.

Герцен был представителем второго поколения дворянских революционеров, пришедшего на смену декабристам. Впитавши в себя еще в юные годы революционные мысли вольнолюбивых произведений Пушкина, Рылеева, Герцен воспринял поражение декабристов как подлинную трагедию. «Казнь Пестеля и его товарищей окончательно разбудила ребяческий сон моей души» [2].

Последующее развитие событий еще более укрепило ненависть Герцена к различным формам социально-политического угнетения и произвола. Этому способствовал и личный опыт Герцена, пережившего две ссылки, подвергавшегося непрестанным преследованиям со стороны царских властей. «Страшное сознание гнусной дей-

---

[1] Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. VI, с. 281.

[2] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 8, с. 61.

ствительности» не покидало его. «Мы всё глубже и глубже,— писал он,— погрязаем в какое-то дикое состояние военного деспотизма и бесправия. Утешает одно — все это зиждется на одной материальной силе,— нравственной, исторической основы никакой» [1].

В социально-исторических теориях славянофилов Герцен увидел «новый елей», «новую цепь, налагаемую на мысль, новое подчинение совести раболепной византийской церкви» и подвергал эти теории решительной критике. Отдавая должное личным качествам славянофилов, благородству их субъективных намерений, Герцен подчеркивал глубокие противоречия между взглядами, которые он защищал, и консервативными славянофильскими воззрениями. «Им (славянофилам) нужно былое, предание, прошедшее — нам хочется оторвать от него Россию; словом, мы не хотим той Руси, которой и нет, т. е. допетровской, а той новой Руси они совершенно не знают, они отрицают ее — так, как мы отрицаем древнюю» [2]. Характеризуя утопическую сущность славянофильства, Герцен указывал, что славянофилы «никаких корней не имеют в народе, они западной наукой дошли до своих национальных теорий, это болезнь литературная и больше никакого значения не имеющая. Они вспоминают то, что народ забывает» [3].

В противовес славянофильской идеализации жизни народа Герцен с глубокой болью писал о бесправном положении и нищенском, рабском существовании русских крестьян. «Глядя на их жизнь,— отмечал он,— кажется чем-то чудовищно-преступным жить в роскоши; обыкновенно мужик здешней полосы никогда не ест мяса, у него едва хватает хлеба; коли побогаче — ест капусту; он каждый день со своей семьей отыгрывается от голодной смерти... Мы дивимся гладиаторам, а разве через век не будут дивиться нам, нашей свирепой жестокости, отсутствию человеколюбия в нас?» [4]

Одновременно с тем Герцен горячо верил в Россию, в русский народ. В центре его внимания была борьба с социальным порабощением народа, раскрепощением

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 2, с. 260.
[2] Там же, с. 407.
[3] Там же, с. 392
[4] Там же, с. 287—288

его сил. Он считал несомненным, что в крупных изменениях нуждается социальный порядок не только в России, но и в странах Западной Европы. В письме к Огареву Герцен отмечал: «Мы чувствуем... что мир ждет обновления, что революция 89 года ломала — и только... надобно другие основания положить обществам Европы; более права, более нравственности, более просвещения» [1].

В 40-х годах мировоззрение Герцена претерпевает эволюцию под знаком идей революционного демократизма, более глубокого понимания того, что решение всех политических и общественных вопросов неразрывно связано с историческими судьбами народа. В этот период Герцен усиленно занимается философскими проблемами. «В крепостной России 40-х годов XIX века, — писал Ленин, — он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени. Он усвоил диалектику Гегеля. Он понял, что она представляет из себя «алгебру революции». Он пошел дальше Гегеля, к материализму, вслед за Фейербахом. Первое из «Писем об изучении природы» — «Эмпирия и идеализм», — написанное в 1844 году, показывает нам мыслителя, который, даже теперь, головой выше бездны современных естествоиспытателей-эмпириков и тьмы тем нынешних философов, идеалистов и полуидеалистов. Герцен вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом» [2].

В начале 1847 года Герцен уезжает за границу. Столкнувшись с действительностью тогдашней Франции, Герцен ясно увидел острые противоречия буржуазного общества. В своих «Письмах из Avenue Marigny» он подвергает суровой критике буржуазию, ставшую хозяином во Франции. Это «класс людей, который при общей потере приобретает... Народ умирает с голоду — они сыты; народ вооружается и идет громить врагов — они поставляют сукна, провиант. Народ завоевывает всю Европу, по всей Европе течет реками кровь — они пользуются континентальной системой». Буржуа «подбил чернь вступиться за себя и ждал за углом, чем все это кончится; чернь победила — и Фигаро выгнал ее в три шеи с него-

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 21, с. 20.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.

дованием и поставил Национальную гвардию с полицией у всех дверей» [1].

Герцен был свидетелем революции 1848 года, свидетелем жестокого подавления движения рабочего класса. Поражение революции 1848 года вызвало у него глубокое разочарование. Трагически пережил он крах своих надежд и ожиданий.

Но сомнения и разочарования не сломили Герцена. Он остался верным принципам освободительной борьбы. В статье «Прощайте» Герцен писал друзьям: «Наша разлука продолжится еще долго,— может, всегда. Теперь я не хочу возвратиться, потом не знаю, будет ли это возможно... Нет, друзья мои, я не могу переступить рубеж этого царства мглы, произвола, молчаливого замиранья, гибели без вести, мучений с платком во рту... Пожалуйста, не ошибитесь: не радость, не рассеяние, не отдых, ни даже личную безопасность нашел я здесь... Я здесь бесцензурная речь ваша, ваш свободный орган» [2]. Надежды Герцена на лучшие времена были нераздельно связаны с верой «в будущность русского народа». Этим определялась и его необыкновенно плодотворная работа как издателя «Полярной звезды» и «Колокола».

Идейное развитие Герцена во многих своих сторонах соприкасалось с общественно-литературной деятельностью В. Г. Белинского. Вступив на литературное поприще в начале 30-х годов, критик сразу же оказывается в центре общественной и литературной жизни своего времени. Путь его был движением от просветительства к позициям революционного демократа.

В творческой деятельности Белинского органически слились качества замечательного литературного критика и убежденного революционера. Он был страстным, непримиримым борцом против социального уклада старой России, выдающимся руководителем передового общественного движения. Пытливый и глубокий ум Белинского давал ясные ответы на сложные вопросы, которые ставила жизнь. Свои положения и выводы Белинский строил на основе широкого изучения современной ему социальной действительности, осмысления исторического опыта.

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 5, с. 34 35
[2] Там же, т. 6, с. 12, 17.

Со страстью революционного демократа Белинский вел борьбу против тех, кто сделал своим знаменем проповедь общественного застоя. «Есть еще особенный род врагов «прогресса»,— указывал Белинский,— это люди, которые тем сильнейшую чувствуют к этому слову ненависть, чем лучше понимают его смысл и значение... Им, этим людям, хотелось бы уверить и себя и других, что застой лучше движения, старое всегда лучше нового и жизнь задним числом есть настоящая, истинная жизнь, исполненная счастия и нравственности. Они соглашаются, хотя и с болью в сердце, что мир всегда изменялся и никогда не стоял долго на точке нравственного замерзания, но в этом-то они и видят причину всех зол на свете» [1].

Глубокой критике подверг Белинский славянофильские социально-исторические теории. Надежды славянофилов повернуть историю вспять, указывал Белинский, являются несбыточными. Жизнь невозможно остановить она непрерывно развивается и идет вперед. «Как и у славянофилов,— писал Белинский,— у нас есть свой идеал нравов, во имя которого мы желали бы их исправления, но наш идеал не в прошедшем, а в будущем, на основании настоящего. Вперед идти можно, назад — нельзя, и, что бы ни привлекало нас в прошедшем, оно прошло безвозвратно» [2].

С особой силой критик обрушивался на теорию славянофилов о смирении и покорности как характерной черте русского народа. Не имея возможности в подцензурной печати ясно, до конца высказать свои взгляды, Белинский отмечал, что теория смирения противоречит всему историческому развитию России. «Дмитрий Донской мечом, а не смирением предсказал татарам конец их владычества над Русью. Иоанны III и IV, оба прозванные «грозными», не отличались смирением... И вообще как-то странно видеть в смирении причину, по которой ничтожное Московское княжество сделалось впоследствии сперва Московским царством, а потом Российскою империею» [3].

---

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 280—281.

[2] Там же, с. 43—44

[3] Там же, с. 24.

Рассматривая вопросы общественного развития России, Белинский выступал как против славянофилов, так и против либеральных западников. Если первые видели сущность национальности в старинных обычаях и нравах, то вторые отрицали своеобразие русского исторического процесса, русской культуры. «Одни смешали с народностью,— писал критик,— старинные обычаи, сохранившиеся теперь только в простонародьи, и не любят, чтобы при них говорили с неуважением о курной и грязной избе, о редьке и квасе, даже о сивухе» [1]. Другие же считают, что «национальность происходит от чисто внешних влияний и выражает собою все, что есть в народе неподвижного, грубого, ограниченного, неразумного, и диаметрально противополагается всему человеческому» [2].

Белинский чувствовал огромные силы русского народа, верил в них. «Россия,— заявлял он,— есть страна будущего. Россия, в лице образованных людей своего общества, носит в душе своей непобедимое предчувствие великости своего назначения, великости своего будущего» [3].

Это великое будущее России Белинский связывал с социальным и духовным освобождением народа. В отличие от либеральных западников, Белинский высоко оценивал роль народа в общественной жизни; в народе он видел источник и основу социального развития. В то же самое время критик не противопоставлял, как это делали славянофилы, народ личности. «Народ,— писал Белинский,— почва, хранящая жизненные соки всякого развития; личность — цвет и плод этой почвы. Развитие всегда и везде совершалось через личности... Люди, которые презирают народ, видя в нем только невежественную и грубую толпу, которую надо держать постоянно в работе и голоде, такие люди... не стоят возражений: это или глупцы, или негодяи, или то и другое вместе» [4].

Мысль о единстве интересов народа и верно понятых потребностей, стремлений личности Белинский развивал в разных аспектах. В письме к Боткину он заявлял: «Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность?

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 23.
[2] Там же, с. 25.
[3] Там же, т. VI, с. 618
[4] Там же, с. 368—369.

Что мне в том, что гений на земле живет в небе, когда толпа валяется в грязи?.. Что мне в том, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? Прочь же от меня блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими!» [1]

Глубокий демократизм Белинского в 40-е годы соединяется с идеями социализма. В социалистическом переустройстве общества Белинский увидел решение всех «проклятых» вопросов жизни. В письме к Боткину от 8 сентября 1841 года Белинский писал о том, что идея социализма стала для него «идеею идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфою и омегою веры и знания. Все из нее, для нее и к ней. Она вопрос и решение вопроса» [2].

До конца своей жизни Белинский боролся за объединение всех передовых сил общества. Страстная непримиримость Белинского к реакционному общественному строю и его идеологии с особой силой выразилась в знаменитом письме к Гоголю. В своем обращении к писателю, которого он так любил и так сурово критиковал, Белинский начертал программу борьбы за демократическое переустройство общества.

В условиях старой России литература была той единственной областью, в которой могла проявиться прогрессивная общественная мысль. «Какова бы ни была наша литература,— писал Белинский,— во всяком случае ее значение для нас гораздо важнее, нежели как может оно казаться: в ней, в одной ей вся наша умственная жизнь и вся поэзия нашей жизни» [3].

Белинский неизменно подчеркивал высокую общественную роль литературы и искусства. «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкою праздных ленивцев» [4]. Критик страстно

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, с. 69.
[2] Там же, т. XII, с. 66.
[3] Там же, т. IX, с. 430
[4] Там же, т. X, с. 311

боролся против искусства для искусства. Чистого искусства, независимого от общества, просто-напросто не существует. «...Мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало»[1]. Борьба за сближение литературы с общественной жизнью составляла содержание критической деятельности Белинского. Он развенчивал уход писателей от коренных вопросов жизни, разрыв литературы с действительностью. Точно так же Белинский восставал против идеализации жизни, приукрашивания ее.

Критик призывал писателей «обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных»[2]. Революционный демократ добивался того, чтобы жизнь народа стала объектом художественного изображения. Он считал необходимым показывать народ без фальшивой идеализации, во всей суровой правде его социального бытия.

Белинский был выдающимся теоретиком и пропагандистом реалистического направления в русской литературе. Опираясь на творческий опыт Пушкина, Гоголя, Лермонтова, он разработал эстетическую теорию реализма. Творчество Гоголя было в центре внимания Белинского на протяжении всей его критической деятельности; защита и пропаганда реалистических принципов, воплощенных в произведениях Гоголя, составили важнейший момент той исторической борьбы, которую вел Белинский за русскую национальную культуру, тесно связанную с жизнью и стремлениями народа.

3

В русской литературе 30—40-е годы прошлого века — время ломки старых эстетических канонов, роста новых художественных течений и прежде всего реалистического искусства, время интенсивных творческих исканий, столкновений художников-новаторов с апологетами старого в жизни и в искусстве.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 304.
[2] Там же, с. 294.

Живым и мощным родником, питавшим русскую литературу великими идеями и образами, было освободительное движение. Реализм в литературе 30—40-х годов развивался в преемственной связи с поэзией декабризма, пронизанной мотивами гражданского служения обществу. Свойственный ей революционный романтизм явился выражением того героического пафоса, которым была насыщена борьба декабристов против самодержавия и крепостничества.

Свое новое развитие революционный романтизм получил в творчестве поэтов, принадлежавших ко второму поколению дворянских революционеров. В период реакции Лермонтов, Полежаев, Огарев сохраняют и развивают революционные традиции декабристов. Страстно ненавидя социальное зло, они воспевают свободу, гневно обличают тиранию и рабство. Близость к декабристской поэзии произведений Лермонтова, Полежаева, Огарева проявляется не только в сходных темах, но и в самом характере лепки художественных образов. И одновременно их творчеству в целом — по сравнению с поэзией декабристов — присуща несравненно большая глубина в трактовке социальных проблем.

Романтические начала в произведениях Лермонтова, Полежаева, Огарева сливаются с утверждением реализма, выразительной обрисовкой явлений общественной жизни. Развивая тему столкновения передового человека с косной средой, писатели раскрывали реальные черты действительности, показывали бессилие одинокой личности в борьбе с социальным злом. Характерную особенность Лермонтова, Полежаева, Огарева составляет их широкий интерес к народным истокам жизни, к народным движениям. В отличие от декабристов, они стремятся преодолеть отрыв от народа. Темы народной поэзии, образы народных героев занимают важное место в их произведениях.

Глубокая разработка и утверждение принципов реализма в русской литературе составляют великую историческую заслугу Пушкина и Гоголя. Каждый по-своему, оба писателя прошли этап романтического творчества. Опираясь на завоевания предшествующей литературы, в том числе на просветительский реализм XVIII века, они — неизмеримо по сравнению с прошлым — развили и углубили реалистический метод, проложили новые пути в литературе.

В статье о «Горе от ума» Белинский писал: «Мечтательность в XIX веке так же смешна, пошла и приторна, как и сентиментальность. *Действительность* — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни. Могучий, мужественный век, он не терпит ничего ложного, поддельного, слабого, расплывающегося, но любит одно мощное, крепкое, существенное»[1].

Освоение действительности как основы художественного творчества в период формирования русского критического реализма происходило в различных направлениях. Оно выражалось прежде всего в раскрытии богатства жизни, ее красоты, многообразия человеческих стремлений и чувств, в утверждении земного бытия в его полноте и подлинном значении. Тем самым реалистическая литература вступала в острый конфликт с религиозно-аскетической моралью, с отношением к земному как призрачному существованию, являющемуся лишь преддверием к нездешнему.

Одновременно с этим писатели-реалисты открывали темные стороны действительности, изображали пороки социального устройства, влияние общественной несправедливости на судьбы, духовный облик людей. Реалистическая литература первой половины XIX века весьма расширила сферу жизненных явлений, ставших объектом художественного творчества, включила в нее повседневное, обыденное.

И тут она встретила упорное сопротивление, нападки, во-первых, сторонников тех взглядов, согласно которым искусство не должно унижать себя отражением обыденного, пошлого, низменного; его подлинное призвание заключается в том, чтобы воплощать высокое, прекрасное, изображать облагороженную натуру. Но еще более сурово-отрицательное отношение к себе у непреклонных защитников «порядка» вызывала критика глубоких общественных изъянов, социального уклада жизни. Восхищение прекрасным, облагороженной натурой и яростная защита «устоев» часто соединялись в выступлениях одних и тех же лиц.

Большая историческая правда, которая содержалась в художественных обобщениях реалистической литера-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, с. 432.

туры, вступала в непримиримое противоречие с официальной ложью, с планомерным, преднамеренным искажением истины, с обширнейшим кругом иллюзорных представлений, взглядов, социальных теорий. Правда эта развенчивала практику правящих сфер. Именно поэтому реакционные круги прилагали настойчивые усилия к тому, чтобы дискредитировать передовые литературные направления, реалистическое творчество и одновременно «возвысить» охранительную литературу.

В литературном движении 30—40-х годов значительную роль играла романтическая литература в ее различных видах. Обычно в романтическом направлении различают два основных течения — активный и пассивный романтизм. Однако это членение весьма расплывчато, аморфно. Оно не учитывает внутренней, достаточно сложной дифференциации этого направления. В русской литературе 30—40-х годов, помимо революционного романтизма, существовал романтизм метафизический, философско-бытовой, исторический романтизм и другие ответвления. В творчестве отдельных писателей эти виды романтизма далеко не всегда представали в своей «чистой» форме. Нередко они смешивались с иными творческими началами.

Романтики метафизического склада с неприязнью относились к идеям рационализма и материализма, получившим значительное распространение в конце XVIII и начале XIX века, ставшим знаменем широкого антифеодального и антиклерикального движения. В резком противоречии и борении с этими идеями формировался среди романтиков метафизической устремленности культ сверхъестественного, ирреального. Важнейшей стороной их мировоззрения было утверждение зависимости жизни человека и общества от «высших» предначертаний. Излюбленные мотивы их поэзии — покорность судьбе, смирение и кротость, безропотное приятие жизненных испытаний. Эта философия предопределенности человеческих и общественных судеб, при всем своем «устремлении» в мир иной, заключала в себе оправдание косного социального порядка.

Проповедуя культ иррационального, романтики метафизического склада видели в художественном творчестве божественное откровение, они утверждали, что поэзия — «небесной религии сестра земная». Как выразi-

тель «вечных» законов, поэт, заявляли они, должен сторониться социальных распрей, обязан нести людям умиротворение. Мысли о «неземном» характере поэзии, ее отрешенности от житейской злободневности развивались различными представителями романтизма в разных планах, но при этом отчетливо выступало противопоставление поэзии, искусства реальной действительности. «Искусство,— писал С. Шевырев,— состоит не в рабском подражании природе, но в свободном преображении того, что в ней находится». Поэт, по Шевыреву, «волен, как сама природа в создании людей и как судьба в создании происшествий, картин порока или добра» [1].

Принципы метафизического романтизма свое определенное выражение получили в творчестве В. А. Жуковского, чье влияние на литературную жизнь было весьма значительным. Выразитель мотивов сентиментализма, меланхолии и душевной скорби, Жуковский постепенно проникается новыми творческими идеями. На протяжении 30—40-х годов он продолжает переводы излюбленных им немецких и английских романтиков, создает собственные произведения романтического склада. В это время появляются его переводы «Ундины» Фуке, «Камоэнса» Гальма, индийского эпоса — «Наль и Дамаянти», «Рустем и Зораб». Как в оригинальных, так и в переводных произведениях Жуковский остается поэтом единого мироощущения.

Облик Жуковского-романтика метко охарактеризовал Пушкин, назвав его певцом «таинственных видений, любви, мечтаний и чертей». В произведениях Жуковского читатель встречается с таинственными пришельцами потустороннего мира, «гениями чистой красоты» и страшными чудовищами. И это не поэтические аллегории, а то, что характеризует мироощущение писателя.

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты:
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты...
Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой.
(«Лалла-Рук»)

[1] «Московский вестник», 1828, № 7, с. 70.

Оценивая творчество Жуковского, Горький отмечал мотивы, преобладающие в нем,— «жизнь окружена страшными тайнами, злые силы играют человеком, владыка жизни — случай, все идет к смерти, все поглощается ею» [1].

Жуковский часто рисовал образы «грешников», которые в увлечении земными благами забывали о потустороннем мире, нарушали нормы христианской морали. Развивая тему «роковых» прегрешений и сурового возмездия, тему раскаявшихся «грешников», Жуковский настойчиво высказывал идею веры в провидение, которое «ведет нас к лучшему концу стезей непостижимой».

Значительное место в поэзии Жуковского занимают образы, характеризующие преданность сложившимся жизненным нормам. Его излюбленные герои — средневековые рыцари, их оруженосцы. Во многих переводных и оригинальных произведениях Жуковского рыцари выступают воплощением чести и благородства, силы и величия; их воля священна для всех подчиненных.

Жуковский осуждал бунт, протест. «Смертных ропот безрассуден»; люди, восстающие против «судьбы», неизбежно гибнут. «Одного душа не позволяй — ропота и отрицания». И если бунт, непокорность ведут к «трагическим» последствиям, то смирение несет с собой истинный душевный покой.

В противоречивом сочетании со всеми этими мотивами и образами, в которых ясно выявляются слабые стороны поэзии Жуковского, в его творчестве представлены и существенно иные начала. Поэт принимал жизнь такой, какой она была. Он не ставил вопроса об ее ином содержании и облике. И в то же время он видел ее непрестанные изменения. Непрерывной чередой идут в жизни человека горе и радость.

И пусть разрушено земное счастье,
Обмануты ласкавшие надежды,
И чистые обруганы мечты...
О них ли сетовать? Таков удел
Всего, всего прекрасного земного!

(«Камоэнс»)

---

[1] М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат. 1939, с. 62.

Противник канонов классицизма, Жуковский тяготел к изображению внутреннего, интимного мира человека. Развивая иррациональные мотивы, он одновременно с тем утверждал идеи высокого назначения человеческой личности. «При мысли великой, что я человек, всегда возвышаюсь душою».

В отражении внутреннего мира человека, его переживаний Жуковский видел одну из важнейших своих художественных задач. Лирика в его творчестве занимает значительное место. Лирическая струя проникает и в его эпические произведения. Жуковский умел убедительно и ярко выразить в поэтическом слове живое человеческое чувство. Он не был поэтом высоких взлетов души, ее напряжений и порывов. Поэтическая сфера Жуковского — элегия, раздумье, воспевание задумчивой грусти и тихой радости. Его привлекают переливы чувств и настроений, их изменчивое течение. Тот особый мир человеческих переживаний, который был близок Жуковскому, получил в его произведениях подлинно мастерское воплощение. Жуковский — один из первых русских поэтов, подошедших к изображению различных сторон внутреннего мира человека.

Рылеев в письме к Пушкину писал: «Неоспоримо, что Жуковский принес важные пользы языку нашему; он имел решительное влияние на стихотворный слог наш — и мы за это навсегда должны остаться ему благодарными, но отнюдь *не за влияние его на дух нашей словесности*, как пишешь ты. К несчастью, влияние это было слишком пагубно; мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали» [1]. Эта характеристика никак не исчерпывает содержания творчества Жуковского, но в ней верно отмечены его слабые стороны. Правдивым отражением внутреннего мира человека, обновлением поэтического языка Жуковский сделал большой и ценный вклад в русскую литературу.

Под непосредственным воздействием Жуковского складывалось творчество ряда писателей 20—30-х годов. Большое влияние поэзии Жуковского на свое идейное

[1] К. Ф. Рылеев. Полн. собр. соч. «Academia», 1934, с. 483.

и художественное развитие отмечал, например, В. Одоевский. «Стихи Жуковского,— писал Одоевский,— были для нас не только стихами, но было что-то другое под звучной речью... До сих пор стихами Жуковского обозначены все происшествия моей внутренней жизни» [1].

В творчестве В. Одоевского — активного участника кружка любомудров, поклонника немецкой литературы и эстетики — ясно отразились идеи и принципы романтизма. В 30-е годы В. Одоевский создает ряд философских новелл, которые были затем объединены в общий цикл, получивший название «Русские ночи». В это же время он пишет фантастические повести, сказки, бытовые новеллы и т. д.

Одна из основных тем, которые разрабатывал В. Одоевский в философских новеллах,— проблема знания. В «Русских ночах» писатель высказывал свою неудовлетворенность наукой, опытным изучением явлений действительности. Вместо подлинного знания мира, утверждал В. Одоевский, человек обладает лишь его видимостью, призраком. Довольствуясь знакомством с внешней стороной явлений, люди переходят от заблуждения к заблуждению. По мнению писателя, опытные знания, не согретые верой в «высший» разум, не могут дать истинного представления о мире, в котором человек на каждом шагу сталкивается с непостижимыми, роковыми тайнами.

Необъяснимое и чудесное является содержанием ряда произведений В. Одоевского. Перед героем рассказа «Сильфида» открываются «тайны» бытия, он приобщается к иному, нездешнему миру. Сплетение реального и сверхъестественного предстает и в рассказе «Саламандра», герой которого не может освободиться от власти потустороннего.

Идея «двоемирия» была важнейшей чертой творчества В. Одоевского. Большое внимание он уделил людям, обладающим силой «экстазического» возбуждения. В них писатель видел тех, кто способен проникнуть за грани видимого мира.

В своих философских новеллах В. Одоевский довольно широко затрагивал социальные проблемы. Он под-

[1] См.: П. Сакулин. Из истории русского идеализма. В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I. М., 1913, с. 90.

вергал критике общественные отношения, присущие буржуазному строю, развивавшемуся в странах Запада.

Одоевский верно схватывал некоторые существенные особенности буржуазного общества. Герой «Русских ночей» Фауст с негодованием говорит о нищете, которую несет с собою капитализм, о росте преступлений в городах. На фабриках дети от шести до десяти лет принуждены трудиться не менее чем одиннадцать часов в день; «новый порядок» не щадит ничего, разрушая мораль, искусство и т. д. Но эта критика буржуазного общества несла на себе отпечаток славянофильских взглядов. В духе славянофилов Одоевский противопоставляет старую Россию буржуазному Западу, видя своеобразие русского общества в отсутствии внутренней борьбы, в социальном единении и мире.

Наряду с философскими и фантастическими новеллами В. Одоевский создал бытовые повести, пользовавшиеся в свое время большим успехом у читателей. Выразитель романтических идей, он выступал в то же время сторонником исправления нравов, горячим защитником просвещения. Писатель критически освещал отдельные стороны жизни дворянского общества, отмечая в ней отсутствие высоких духовных запросов, широких нравственных идеалов. Мелкие интересы «светских» людей, их непрестанные интриги друг против друга составляют содержание повести «Княжна Мими» (1834). Озлобленная неудачами личной жизни, княжна Мими становится ненавистницей всех тех, кто окружает ее. Радость, счастье других людей возбуждают у нее зависть и острую горечь. Интригу, клевету вносит она в чужие жизни, разрушая любовь, дружбу, человеческие привязанности. В повести «Княжна Зизи» (1839) В. Одоевский рассказал историю разочарований молодой девушки, рассматривавшей мир через розовые очки. Сталкиваясь с жизнью, княжна Зизи убеждается в том, что люди ее среды далеки от тех идеальных образцов, которые она считала нормой жизни. Бытовые повести В. Одоевского близко соприкасаются с его сатирическими новеллами («Пестрые сказки»).

Философско-романтическое восприятие мира сказалось во всем творчестве В. Одоевского, но оно, как и у многих романтиков, сочеталось с критическим изображением ряда явлений действительности.

Культ ирреального, нашедший свое выражение в произведениях В. Жуковского и В. Одоевского, получил в литературе 20—30-х годов широкое распространение. А. Погорельскому принадлежит повесть «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», в которой автор рассказывал различные фантастические истории о «таинственном» и «сверхъестественном». Последовательным культом иррационального пронизан роман Н. Греча «Черная женщина», совершенно откровенно заостренный против материализма, «дерзости и насмешек осьмнадцатого века». Он до отказа начинен всякого рода фантастическими историями о предопределенности судьбы человека, о господстве в мире иррациональных сил. Герой романа испытывает беспрестанные и неожиданные для него жестокие удары жизни, но, несмотря ни на что, остается кротким и незлобивым существом. И судьба вознаграждает героя за его терпение: все, что было потеряно, почти чудесным образом он обретает снова. Чудесное, фантастика занимают немалое место и в повестях О. Сенковского, принадлежавшего к числу наиболее непримиримых противников реалистического искусства.

4

Характерную черту исторического романтизма консервативного толка в этот период составляет безудержная идеализация старины, «добрых» нравов прошлого. Одним из видных представителей этого течения был М. Н. Загоскин. В 1829 году вышел его первый исторический роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», имевший шумный успех. В 1831 году Загоскин напечатал роман «Рославлев, или Русские в 1812 году», встреченный публикой уже довольно холодно. В 30—40-е годы Загоскин выпускает одно за другим свои произведения — «Аскольдова могила», «Кузьма Мирошев», «Брынский лес», «Русские в начале XVIII столетия».

Посвященный периоду смуты, «Юрий Милославский» привлекал читателей прежде всего исторической этнографией, описанием нравов, быта России начала XVII века. Загоскин возвеличивал в нем священный для него принцип рода и сана. Люди родовитые, знатные и есть истинные представители Руси. Их служение православию

и престолу — источник благоденствия России и избавления ее от бедствий.

Идеи возвеличения родовой знати, боярства проведены в романе столь последовательно, что даже Минин, которому Загоскин отдает должное за его патриотические чувства, выступает в «Юрии Милославском» человеком, сознающим, что он недостоин в силу своего низкого звания участвовать в решении государственных вопросов наравне с родовитыми боярами. «Не мне,— говорит Минин,— последнему из граждан нижегородских, быть судьею между именитых бояр и воевод; довольно и того, что вы не погнушались допустить меня, простого человека, в ваш боярский совет и дозволили говорить с вами, высокими сановниками царства русского. Нет, бояре! пусть посредником в споре вашем будет равный с вами родом и саном знаменитым»[1].

Исторические события в «Юрии Милославском» были лишь декоративным фоном, позволявшим автору высказать свои заветные мысли, показать путь сановного «патриота». На «своеобразие» историзма своих романов Загоскин указывал сам в предисловии к «Рославлеву»: «Предполагая сочинить сии два романа («Юрия Милославского» и «Рославлева».— *М. Х.*), я имел в виду описать русских в две достопамятные эпохи, сходные меж собою, но разделенные двумя столетиями; я желал доказать — что хотя наружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились, но не изменились вместе с ними непоколебимая верность престолу, привязанность к вере предков и любовь к родимой стороне». Мысли эти отчетливо выявляют характер исторической «концепции» писателя.

В романе «Рославлев» Загоскин описывает Отечественную войну 1812 года. Главное внимание автора сосредоточено на раскрытии в ней роли дворянства. Показывая в иронических чертах галломанию и галломанов, Загоскин наделяет всеми добродетелями дворян-«почвенников». Приверженность к старым устоям, вражда ко всему новому, соединенная с трескучими декларациями о якобы «патриотических» чувствах, представляют собой самые существенные из этих «добродетелей».

[1] Разрядка в цитатах здесь и в дальнейшем моя.— *М. Х.*

Развитие действия и в «Рославлеве» построено на описании многочисленных похождений главного героя, его мелодраматических переживаний. В романе об Отечественной войне совершенно отсутствует изображение народа как защитника родины. Народ в «Рославлеве» — инертная серая толпа, которая может действовать только тогда, когда во главе ее становится человек из привилегированного сословия.

Народная среда в романе Загоскина, по существу, лишена глубоких чувств любви к своей родине. Отрицательное отношение русского народа к иноземным завоевателям он объясняет тем, что русский человек не мог примириться с отсутствием у французов твердого порядка. В одной из сцен «Рославлева» солдаты говорят между собой о французах:

«Да, братец, конечно, народ азартный, а несдобровать им. Право! Уж я тебе говорю. Да и чему быть? Порядку вовсе нет. Я был у них в полону, так насмотрелся. Ну, уж вольница! В грош не ставят своих командиров, а перед фельдфебелем и фуражки не ломают. Наш брат не спрашивает: зачем то, зачем другое? Идет, куда ведут, да и дело с концом; а они так нет; у всякого царь в голове, да добро бы кто-нибудь? А то иной барабанщик и тот норовит своего генерала за пояс заткнуть...» Совершенную покорность властям, подчинение им без всякого размышления Загоскин изображал как идеал простого русского человека, солдата, крестьянина. Свои собственные консервативные взгляды он без оснований приписывал народу.

Близким к Загоскину в своей литературной деятельности был Н. Кукольник — автор многочисленных пьес, повестей, романов. В «Торквато Тассо» (1833) — первой пьесе Кукольника, явившейся своего рода программным сочинением, выдвинута тема поэзии и жизни, роли поэта в обществе. «Поэзия есть благовест святой о неизменной, вечной красоте». Для Кукольника поэзия была не воплощением жизненных начал, а выражением религиозных идей. Сквозь заблуждения земного мира поэт проникает в совершенство мира потустороннего. Торквато Тассо нарисован в трагедии поэтом, пронесшим через земные страдания идеи божественной красоты. «Душа твоя кипела высокими страстями неземными, ты от земли, как небо, отделился, как небо землю ту собой объемля, очи-

стившись от грешных заблуждений, ты снова стал возлюбленником бога». Дешевая риторика, искусственность образов были отличительными чертами «Торквато Тассо».

Особую «известность» получила пьеса Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» (1834). Основная идея пьесы заключалась в том, что божественная мудрость предопределила восшествие на престол дома Романовых. Купец Минин, немощный и больной Пожарский по высшему предопределению становятся во главе народного ополчения, разгромившего «иноземных» завоевателей. С особой ясностью божественная мудрость, утверждал Кукольник, проявилась в том, что после смуты царем стал Михаил Романов. Кукольник всячески старался убедить, будто бы вся Русь с невиданным единодушием призвала нового царя на престол, что он — истинный народный избранник. В уста Пожарского Кукольник вкладывает монолог, полный преклонения пред чудом, которое «снизошло» на Русь. Рабская преданность дому Романовых, подобострастное восхваление самодержавия были выражены в этом сочинении с такой откровенной прямотой, что оно стало синонимом ультрареакционной, бездарной литературы. Не удивительно, что пьеса Кукольника привела в восторг Николая I.

О чем бы Кукольник ни писал, он не выходил из рамок того «метода», по которому создана «Рука всевышнего». Такие пьесы, как «Генерал-поручик Паткуль», «Князь Михаил Скопин-Шуйский», «Боярин Басенок», «Ермил Костров», «Иоанн Антон Лейзевиц» и другие, отличаются крайней ходульностью образов, художественной никчемностью. Но Кукольник был именно тем писателем, который особенно почитался в аристократической среде, сочинения которого превозносились реакционными критиками.

В восхвалении правящих кругов, монархии с Кукольником мог соперничать, пожалуй, лишь Ф. Булгарин, циничный и продажный слуга царского правительства. Тайный осведомитель III Отделения, Булгарин был автором исторических и нравственно-дидактических романов, повестей, нравоописательных очерков, пользовался известностью как журналист и критик, издавал газету «Северная пчела». В своих многочисленных сочинениях он неизменно и с большим рвением развивал охранительные

идеи, последовательно подчиняя им изображение событий и героев. Булгарин решительно выступал против передовых явлений в литературе и журналистике, грубо и оскорбительно «разносил» лучшие произведения Пушкина и Гоголя.

Плодовитый и бездарный сочинитель, он претендовал на одно из первых, если не на первое место в литературе того времени. Его друг Греч в своей «Истории русской литературы» писал, что основателем русского романа является именно Булгарин. Это выразительное свидетельство той настойчивости, с какой реакционные круги стремились утвердить угодных им примитивных сочинителей в качестве столпов русской литературы.

В ином освещении — по сравнению с охранительной литературой — предстает историческое прошлое в произведениях И. Лажечникова. Его романам «Последний Новик» (1833) и «Ледяной дом» (1835) присущи особенности исторического романтизма, но романтизма, обладавшего прогрессивными чертами.

Любовь к отечеству составляет главную идею романа «Последний Новик». В отличие от Кукольника, Лажечников не смешивает любовь к отечеству с преданностью монархии. Герою «Последнего Новика» — Владимиру Кропотову — в юные годы пришлось стать во враждебные отношения с Петром I. Вынужденный бежать за границу, Владимир продолжает горячо любить свою родину. Во имя ее он приносит многие жертвы, обрекает себя на тяжелые невзгоды и страдания. Целью его жизни становится стремление добиться права возвращения на родину. Преданность Кропотова отечеству выдерживает испытания в трудных жизненных условиях.

Эта основная фабульная линия включена в довольно сложное развитие сюжета, одним из существенных моментов которого является описание военных событий в Прибалтике в начале XVIII века. Изображая широкий круг действующих лиц, Лажечников набрасывает картины воинской доблести русского войска, воссоздает образы офицеров, военачальников, показывает лагерь противника. Важное место в структуре романа занимает образ Петра. Лажечников рисует его смелым преобразователем, человеком неутомимых деяний.

Свое отчетливое выражение прогрессивные идеи Лажечникова получили и в романе «Ледяной дом». Писа-

тель обратился в этом произведении к царствованию Анны Иоанновны, к периоду господства Бирона. Лажечников показывает бурные столкновения между Бироном, его приближенными и оппозиционными кругами во главе с Волынским, выступавшим против «самовластия» придворной клики. Исторический Волынский существенно отличается от Волынского, изображенного в романе. Найти в «Ледяном доме» глубокое отражение важнейших событий и процессов эпохи, конечно, трудно. Но вместе с тем роман был примечательным литературным явлением. Мрачный деспотизм Бирона, его ни перед чем не останавливающаяся жестокость, тайные расправы — все это в обстановке 30-х годов воспринималось как живая злободневность.

Умеренно-оппозиционное направление, представителем которого выступает И. Лажечников в 30-е годы, сложилось под известным воздействием идей декабризма; тут мы встречаемся не столько с прямым восприятием этих идей, сколько со своеобразным их отражением и «претворением» в духе либерализма, являющегося отличительной чертой мировоззрения Лажечникова.

Критическое отношение к охранительной идеологии отчетливо отразилось и в литературной деятельности Н. Полевого. В конце 20-х и начале 30-х годов Полевой выступал как критик, историк и беллетрист, как издатель «Московского телеграфа», журнала, являвшегося важным центром общественно-литературной мысли. Белинский, отрицательно оценивавший литературную деятельность Полевого последнего периода, отмечал его значительные заслуги в развитии отечественной литературы. «Первая мысль... которая постоянно одушевляла его, была мысль о необходимости умственного движения, о необходимости следовать за успехами времени, улучшаться, идти вперед, избегать неподвижности и застоя как главной причины гибели просвещения, образования, литературы. Эта мысль, теперь общее место даже для всякого невежды и глупца, тогда была новостью, которую почти все приняли за опасную ересь... Боже мой! как взъелись на него за эту мысль ученые невежды, бесталанные литераторы, плохие журналисты, закосневшие в предрассудках старики! И как усилилась эта буря негодования и злобы умною, оригинальною, чуждою предрассудков критикою «Московского телеграфа», высказы-

вавшего свои мнения прямо, не смотревшего ни на какие авторитеты! И было из чего сердиться на этот журнал: нет возможности пересчитать все авторитеты, уничтоженные им!» [1]

Выступая горячим защитником романтизма, Полевой характеризовал его как течение, которое разрушает дряхлые традиции и каноны классицизма; романтизм открывает, по мнению Полевого, для писателя возможность творить «по неизменным законам человеческого духа». Основную тему романтических повестей Полевого составляет противоречие между мечтой и реальностью. Центральное место в них занимают образы людей, не приемлющих окружающей действительности.

В повести «Живописец» художник Аркадий, разночинец по происхождению, воспитанный в богатой семье, сталкивается с реальной жизнью; героя приводит в изумление прозаичность существования «образованного» общества; здесь отсутствуют глубокие духовные интересы и стремления, ему совершенно чуждо истинное искусство. Неудовлетворенность жизнью, обществом, выраженная в «Живописце», носит довольно отвлеченный, морально-эстетический характер.

Черты романтической отвлеченности присущи и образам повести «Эмма», романа «Аббаддонна» (1834). В «Аббаддонне» Полевой рисует немецкое феодальное общество; в качестве центрального героя романа он показывает человека третьего сословия. Выходец из бюргерских, мещанских кругов, поэт Рейхенбах попадает в среду феодальной знати. Его поражает грубый практицизм, жажда богатства, борьба за теплые места, которые господствуют в обществе «избранных». Не желая мириться с тем, что он встречает в новой для него среде, поэт порывает с обществом, которое раньше так привлекало его. Герои «Аббаддонны» выступают преимущественно как олицетворение каких-либо пороков или добродетелей.

Более правдиво образы героев, явления реальной жизни раскрываются в некоторых произведениях, посвященных изображению простых людей. В «Рассказах русского солдата» Полевой изобразил нищую деревню, ее безрадостное существование. Образ крестьянина, отдан-

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. IX, с. 687–688

ного на военную службу, потерявшего свою семью и счастье, очерчен Полевым с большой силой. Ноты подлинного трагизма звучат в сценах повести, посвященных возвращению солдата на родину. «Рассказы русского солдата» — несомненно, лучшее произведение Полевого.

Закрытие «Московского телеграфа» ознаменовало собой переломный момент в его литературной деятельности. Напуганный суровыми мерами правительства Николая I по отношению к нему, Полевой быстро приспособляется к реакционным кругам, переходит в лагерь охранительной литературы. Тут ясно сказалась неустойчивость либерализма, свойственного ранее этому писателю и журналисту.

Свыше сорока пьес, драматических повестей, водевилей, переделок написал Полевой в период с 1834 по 1846 год. Стремясь заслужить одобрение царского правительства, он превратился в поставщика ультраблагонамеренных сочинений, прославлявших самодержавие, «исконные» устои. «Дедушка русского флота», «Купец Иголкин», «Параша-Сибирячка», «Костромские леса» стали в один ряд с пьесами Кукольника.

В «Купце Иголкине», предельно фальшивой пьеске, Полевой изобразил простолюдина, безгранично преданного идее монархии. В пьесе «Солдатское сердце» в качестве благородного героя он представил... Булгарина. Разрыв Полевого с прогрессивными идеями, которые он защищал раньше, был полным и окончательным.

В качестве редактора «Московского телеграфа» Полевой оказывал серьезную поддержку А. Бестужеву-Марлинскому, печатая его произведения. Творческая судьба А. Бестужева-Марлинского, одного из видных участников декабристского движения, была глубоко драматической. В период подготовки декабрьского восстания творчество Марлинского отличалось большой интенсивностью и разнообразием. Вместе с Рылеевым Марлинский издавал альманах «Полярная звезда». Он напечатал в нем критические обзоры, в которых ярко проявились свежесть и оригинальность его взглядов на литературный процесс.

Перу Марлинского этого периода принадлежит ряд повестей. В повести «Роман и Ольга» (1823) Марлинский обратился к изображению древнего Новгорода. Повесть эта носила в значительной мере абстрактно-романтиче-

ский характер, однако ее интерес заключается в раскрытии вольнолюбивых стремлений, в изображении картин вольного Новгорода.

Повесть «Ревельский турнир» (1825) посвящена изображению рыцарства. В ироническом освещении предстают в ней сословная гордость, чванство, феодальные распри и столкновения. В противовес пустым и смешным рыцарям Марлинский рисует образ молодого человека третьего сословия, сильного и благородного в своих стремлениях; писатель придает своему герою черты возвышенно-романтической исключительности.

Но особенно сильно социальные мотивы были выражены в политической лирике Марлинского, и прежде всего в тех произведениях, которые написаны были им совместно с Рылеевым,— «Ах, тошно мне и в родной стороне», «Ах, где те острова». Протест против самодержавия здесь вырастал до пламенных революционных призывов.

После крушения декабрьского восстания творчество Марлинского претерпевает существенные изменения. Сосланный сначала в Сибирь, а потом на Кавказ, Марлинский в 30-х годах создает большое количество романтических повестей, в которых отразился отход писателя от крупных общественных тем. В этих своих повестях (первая из них — «Испытание» — появилась в печати в 1830 г.) Марлинский изображал людей с бурными, кипящими страстями, людей неукротимых душевных порывов. Но эта страстность, взволнованность, тот пафос, с которым автор описывал своих героев, носили во многом внешний характер; они были лишены большого внутреннего содержания. Источником пафоса писателя были не столько широкие общественные явления, сколько узкий круг интимных переживаний. В описании страстей проявлялась эффектная, риторическая пышность и даже салонная манерность.

«Испытание», «Фрегат «Надежда», «Роман в семи письмах» — светские повести, действие которых развертывается в аристократической среде. Герои их — благородные любовники с «возвышенными» чувствами, безграничной привязанностью друг к другу, люди, для которых не существует окружающего мира. «У меня,— говорит герой «Фрегата «Надежды»,— кровь — жидкий пламень. Она бичует змеями мое воображение. Она па-

лит молниями ум... Пускай же океан протечет между нами, он не зальет моей любви, лишь бы ты, ты, сокровище души моей, была невредима от этого пожара». В повестях Марлинский зачастую критически освещает жизнь великосветского общества. Он видит его пустоту, развращенность, господство нелепых обычаев и моды, но эта сторона жизни чаще всего очерчена неглубоко.

В кавказских повестях, среди которых особой популярностью пользовались «Аммалат-бек» (1831) и «Мулла-Нур» (1836), на первый план выступала экзотика, необычность природы, людей, нравов. Марлинский высказывал в этих повестях сочувствие угнетенным народам царской России, но мотивы эти звучали недостаточно сильно и определенно.

Иногда Марлинскому удавалось отойти от риторики, и тогда из-под пера его выходили сочинения, отличающиеся жизненностью и художественной убедительностью. «Мореход Никитин» (1834) — повесть о русских людях, простых и мужественных, способных на подвиг не ради красного словца. В этом произведении Марлинскому прекрасно удалось показать героизм русского человека, побеждающего врагов и бесстрашием своих действий, и умом, сметкой.

Героические мотивы выразительно выступают и в повести «Лейтенант Белозор» (1831), изображающей действия русских моряков в период войны с Наполеоном. Но произведения этого рода немногочисленны. Общественно-политическая обстановка последекабрьского периода, тяжелейшие условия жизни ссыльного писателя определили его отход от острых проблем социальной действительности.

Марлинский был одним из самых популярных писателей в 30-е годы. Высокая оценка его прозаических произведений давалась на страницах различных журналов. Полевой писал о нем: «Автор русских повестей и рассказов — он может быть назван создателем повести на русском языке. Что у нас было до него в этом роде? Бледные или надутые рассказы, не русские по языку, не европейские по вымыслу, ничтожные по содержанию... Можно сказать решительно, что из живущих ныне повествователей ни один не сравняется с ним в силе творчества».

И только Белинский верно оценил творчество Мар-

линского. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», сопоставляя реалистическую прозу Гоголя с повестями Марлинского, критик показал их искусственность. С тех пор Белинский неоднократно возвращался к творчеству Марлинского, раскрывал несостоятельность романтической риторики, которая составляет существенную черту многих его произведений.

5

Качественно новыми явлениями в русской литературе, оказавшими огромное влияние на ее дальнейшее развитие, были произведения Пушкина и Гоголя — писателей, близких друг другу по некоторым важнейшим принципам своего творчества и в то же время очень разных. Основополагающее значение их литературной деятельности состояло как в разностороннем художественном освоении жизни, о чем уже шла речь, так и в исторической масштабности, глубине их творческих обобщений.

Пушкин стал центром притяжения передовых литературных сил, противостоявших не только реакционно-охранительной идеологии, но и отрешенности литературы от реального мира, его радостей и тревог. Горячо сочувствуя идеям декабристского движения, Пушкин тяжело пережил его катастрофу. Он потерял многих своих личных друзей, в общении с которыми формировалось его мировоззрение. Поражение декабрьского восстания было для поэта крушением надежд на близкое переустройство общества. Пушкин ясно понимал, что новый период в общественной жизни, наступивший после 14 декабря 1825 года, означал усиление реакции на более или менее длительный период времени. Подавленный разгромом декабризма, Пушкин испытывал вначале сомнения в возможности социальных перемен, в успешности борьбы с самодержавием. Выражением этих колебаний были такие стихотворения, как «Стансы» и «Чернь». Однако колебания Пушкина были кратковременными, они не характеризуют основной линии его творческого развития в конце 20-х и в 30-е годы.

Попытки Николая I сделать Пушкина «бардом» самодержавия потерпели крушение. «Монаршья милость», дары царского трона, преследования за «вольности» —

все это должно было, по мысли царского правительства, заставить его перейти в ряды певцов николаевского режима. Однако Пушкин до конца своей жизни оставался непримиримым врагом самодержавия, старого порядка, страстным противником политического, социального угнетения личности, народа.

Реакционные идеологи требовали от поэта воспевания силы, военной мощи империи. И когда их старания не увенчались успехом, они подняли крик о полном упадке его таланта. Булгарин, например, следующим образом оценивал седьмую главу «Онегина», вышедшую из печати в марте 1830 года: «Ни одной мысли в этой водянистой VII главе, ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрения. Совершенное падение... Итак, надежды наши исчезли» [1]. Но ни требования воспевать процветание империи, ни толки об упадке таланта не отвлекли Пушкина от того пути, который он для себя избрал. Это был путь реалистического творчества, глубокого анализа человеческих, общественных отношений.

Тридцатые годы в его творчестве характеризуются ростом и углублением реалистического метода, удивительным размахом художественного обобщения жизни. Если до 1825 года центральное место в творчестве поэта занимали его вольнолюбивые стихотворения и романтические поэмы, то в конце 20-х и в 30-е годы Пушкин нарисовал в своих произведениях широкую картину действительности.

Гоголь был одним из первых, кто очень глубоко раскрыл направление и характер творческого развития Пушкина. В статье «Несколько слов о Пушкине» он писал: «Последние его поэмы, писанные им в то время, когда Кавказ скрылся от него со всем своим грозным величием и державно возносящеюся из-за облак вершиною, и он погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом, — его поэмы уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной смелостью, какими дышит у него все, где ни являются

[1] «Северная пчела», 1830, № 35.

Эльбрус, горцы, Крым и Грузия» [1]. Гоголь проницательно отмечал, что необыкновенным, поражающим взор явлениям Пушкин предпочел исследование реальной, обыкновенной жизни. И в этом сказалось истинное величие писателя, открывшего для литературы новый, неизведанный мир.

Пафос действительности был основным содержанием творчества Пушкина в 30-е годы. «Поэзия его,— писал Белинский,— чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте» [2].

В самые тяжелые периоды своей жизни Пушкин не уходил от пристального изучения действительности. Он решительно отвергал все то, что уводило от реального мира, от общественного бытия, человеческих стремлений и чувств. В земных деяниях, в непрерывном созидании, творчестве видел он смысл жизни. «И в этом-то заключается великое значение поэзии Пушкина,— указывал Добролюбов,— она обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства. Поэтому не должно казаться странным, что *очарование* нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами. В то время нужно было еще показать то, что есть хорошего на земле, чтобы заставить людей спуститься на землю из их воздушных замков» [3].

Пафос жизни для Пушкина был пафосом человеческого освоения мира, утверждением человеческой личности, разорвавшей путы религиозного мировоззрения. Человек с его земными чувствами находит в поэзии Пушкина неповторимое по своей красоте и силе художественное воплощение.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд-во АН СССР, 1952, с. 52. Далее ссылки на это издание даются в тексте; римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 339.

[3] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. I. М.– Л. Гослитиздат, 1961, с. 297.

Воспевая земное, человеческое, поэт широко раскрывал сложность и противоречивость социальных отношений эпохи. Пушкин был совершенно не похож на художника, чуждого «злобе дня», каким его обычно рисовали проповедники «чистого» искусства. Социальные страсти были неотъемлемой и важнейшей чертой творческого облика поэта, решающей стороной его творчества. Гуманизм Пушкина заключал в себе большое историческое содержание; он неотделим от его общественных исканий.

Историки литературы в прошлом нередко высказывали мысль, что пушкинское реалистическое изображение жизни было, в сущности, смиренным принятием действительности; в нем будто бы нет ни больших порывов, ни живой социальной устремленности. Мнение это совершенно неосновательно. Реалистические произведения писателя проникнуты большой ищущей мыслью, это произведения художника, остававшегося верным прогрессивным идеалам, смело боровшегося с реакционными силами. Многогранное искусство Пушкина конца 20—30-х годов — высшая ступень в его творческом развитии.

Неустанное внимание писателя в этот период привлекает к себе формирование и рост человеческой личности в ее взаимоотношениях с социальной действительностью. Тема эта раскрывается, с одной стороны, в показе рождения новых начал жизни и, с другой, в изображении губительного влияния на человека косной общественной среды. Впервые в русской литературе в разной социальной и психологической перспективе Пушкин отразил взаимосвязи человека и общества, показал зависимость человеческой личности от реальных условий жизни и одновременно ее столкновения с жизненными обстоятельствами.

С особой выразительностью тема человека и общества развита Пушкиным в «Евгении Онегине». Люди различных слоев изображены в романе с поразительной рельефностью. Образы основных героев «Евгения Онегина» раскрываются в тесном сплетении с изображением жизни всего общества. Они включены в широкий круг жизненных явлений, отраженных в романе. Социальная действительность выступает здесь в своем реальном движении, в своих внутренних противоречиях.

Реалистическое творчество Пушкина 30-х годов характеризуется широким охватом жизни. Писатель стремится дать как бы анатомию и физиологию всего общества. «Пушкин первый,— отмечал Чернышевский,— стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий русского народа с удивительною верностью и проницательностью» [1].

В «Пиковой даме» писатель создает образ инженера Германна, человека «нового» склада. Германн весь поглощен жаждой богатства. В деньгах он видит единственное средство «устроения» в жизни, путь к славе и власти. Ради богатства Германн готов на все. Беспредельный эгоизм, внутренняя черствость души, неразборчивость в средствах для достижения своих целей составляют определяющие черты характера Германна – героя новой формации, для которого не существует нравственных норм.

«Станционный смотритель» – повесть о жизни людей иной сферы, «маленьких» людей дворянского общества. Находясь на нижних ступенях сословно-иерархической лестницы, Симеон Вырин испытывает всю тяжесть бесправного существования, жестокую силу знатных господ. С глубокой симпатией Пушкин показывает драматические коллизии жизненной судьбы «мученика четырнадцатого разряда».

Суровой правдой насыщена «История села Горюхина», изображающая деревню с ее нищетой и забитостью. Картины поместного быта, образы горюхинских правителей предстают в сатирическом освещении.

Отражение социальной действительности у Пушкина было неразрывно связано с глубоким историческим подходом к общественным явлениям. Историзм – одна из наиболее характерных черт мировоззрения Пушкина. Он выражался во взгляде писателя на социальную жизнь как на изменчивое, постоянно развивающееся явление. Смена общественных форм для Пушкина – непреложный исторический закон. Эта смена непрерывно происходила в прошлом, она должна неизбежно совершаться и впредь. Существующие общественные формы неминуемо подвергнутся изменению так же, как различные со-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, с. 315.

циальные уклады видоизменялись и умирали в прошлом. В одной из своих статей Пушкин писал о том, что «должны еще произойти великие перемены». Мысль о неизбежности великих перемен постоянно жила в сознании писателя.

В 30-х годах Пушкин создал ряд произведений большого социально-философского содержания. «Медный всадник», «Капитанская дочка», «Скупой рыцарь», «Сцены из рыцарских времен» глубоко раскрывают общественно-исторические процессы.

В «Скупом рыцаре» воплощены образы, отражавшие острый конфликт между старым феодально-рыцарским миром и тем новым социальным порядком, который складывался на основе власти золота. Показывая неизбежность гибели средневековых форм жизни, Пушкин с гениальной проницательностью выявил существенные стороны буржуазного общества, тех отношений, которые господствовали в нем.

Но в самой основе той власти, которую утверждают «рыцари» золотого тельца, заключены глубокие коллизии. Создание богатств неотделимо от отчаянной нужды и горя бесчисленного множества людей, счастье и жизнь которых принесены в жертву неумолимому молоху.

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

Раскрытие ведущих тенденций общественного развития в творчестве Пушкина тесно соединяется с отражением исторических судеб «низов» общества, в их связях и столкновениях с правящими верхами. В разных своих проявлениях проблема эта выступает и в «Медном всаднике», и в «Капитанской дочке».

В «Медном всаднике» история и современность слиты воедино. Изображая в поэме Петра I, Пушкин высоко оценивал его преобразовательную деятельность, его борьбу с отсталостью, смелое внедрение им культуры. Поэт воспевает созидательный труд, победу человека над природой. Образ Петербурга с его прекрасными улицами и дворцами, с его изумительными набережными и мостами, образ города, возникшего среди дикой и неприглядн-

ной природы, нарисован Пушкиным с непревзойденным мастерством.

Но Петербург для Пушкина не только олицетворение культуры, он — тот жизненный центр, в котором особенно остро раскрываются социальные коллизии. В величественном Петербурге Пушкин увидел людей, обездоленных и страдающих, тех, для кого жизнь складывается трагически. Основное действующее лицо «Медного всадника» — «гражданин столицы», маленький человек Евгений, с трудом добывающий себе средства к жизни. Он с горечью оценивает свою незавидную судьбу и с завистью смотрит на судьбу тех праздных счастливцев, «которым жизнь куда легка». Евгений лелеет мечту о семейном счастье. Но неожиданно и она рушится. Простой «гражданин столицы» не может устроить свою жизнь в богатом и роскошном городе, где господствует социальная несправедливость. Евгений полон ненависти к тому, кто основал Петербург, где погибли все его надежды на счастье. Маленький человек выражает свое страстное негодование против того устройства жизни, олицетворением которого является самодержавный кумир.

Протест его, однако, обращен не столько к прошлому, сколько к настоящему. Слова поэта «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта» были вопросами не только о судьбах николаевской империи, но и о будущем России, будущем простых людей. Писатель чутко уловил новые явления жизни, те конфликты, которые обозначились в ней.

Глубоким раскрытием социальных противоречий характеризуется и последнее крупное произведение Пушкина — «Капитанская дочка», посвященное крестьянскому восстанию XVIII века. Трактовка Пушкиным этой темы отличалась большой смелостью. Пушкин решительно порвал с традицией дворянской литературы в изображении крестьянского движения. Пугачевское восстание для Пушкина не извращение «законов земных», а крупнейшее историческое событие, заслуживающее пристального изучения. Пушкин не принимал народной революции, но он видел ее неизбежность при сохранении существовавших социальных отношений.

В «Капитанской дочке» Пушкин использовал манеру повествования от имени «благонамеренного» героя, быв-

шего очевидцем исторических событий. Этот повествовательный принцип позволил писателю в условиях жестокой цензуры рельефно показать одно из крупнейших народных движений. В образе Пугачева Пушкин нарисовал человека большого ума, сильной воли, благородной души. Он умеет увлечь, вести за собой народ. С особой симпатией писатель показывает те чувства товарищества и равенства, которые были установлены Пугачевым среди его сподвижников, ту энергию, с которой действует руководитель крестьянского движения. Историческая повесть Пушкина отразила подлинное величие народа, способного выдвинуть таких выдающихся людей, как Пугачев.

Гоголь называл «Капитанскую дочку» лучшим русским произведением в повествовательном роде. «Сравнительно с «Капитанской дочкой»,— писал он,— все наши романы и повести кажутся приторной размазней. Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной» (VIII, 384).

Изображая социальные конфликты эпохи, Пушкин выступал непримиримым противником всего того, что мешало социальному прогрессу; он боролся за раскрепощение народа, его творческих сил. Творчество Пушкина было живым и глубоко действенным явлением современности, и вместе с тем оно было обращено в будущее.

Одним из ближайших продолжателей дела Пушкина был Лермонтов. Его поэзия созрела под мощным воздействием идей декабризма. Революционная смелость и мужество декабристов произвели неизгладимое впечатление на юного Лермонтова, воспринявшего их революционные заветы. Благодатную почву для этого создавал его собственный жизненный опыт, открывавший ему неприглядные стороны действительности.

Уже в ранних произведениях Лермонтов осознает свою связь с декабристами. В поэме «Последний сын вольности» (1830) поэт изображает древний Новгород, гибель свободы, предательски попранной варягами. Обращаясь от прошлого к современности, Лермонтов представил в образах людей, находящихся в изгнании, своих современников — декабристов. Их преданность «вольности святой», их надежды на лучшее будущее внушают поэту веру в дело революции.

Воспевание свободы, социальный протест проходят через все творчество Лермонтова в качестве основной его темы. С большой горечью и болью поэт пишет о том, что в родном краю, который ему бесконечно дорог, властвуют рабство и насилие.

Там рано жизнь тяжка бывает для людей,
Там за утехами несется укоризна,
Там стонет человек от рабства и цепей!
Друг! этот край... моя отчизна!

(«Жалобы турка»)

Значительное место в творчестве Лермонтова занимает воплощение темы крепостного права. В драме «Люди и страсти» выпукло очерчены картины подневольной жизни крепостных людей. Исключительную жестокость помещиков Лермонтов показывает в драме «Странный человек». Но особой широты освещение темы крестьянства достигает в повести «Вадим» (1832—1834). Посвященная пугачевскому восстанию, повесть эта писалась почти одновременно с работой Пушкина над «Капитанской дочкой». Несмотря на черты романтизма, сказавшиеся, в частности, в известной мелодраматичности главного героя, «Вадим» отличается подлинным реализмом в изображении народного восстания. Лермонтов замечательно обрисовал силу, широкий размах народного движения. Подобно Пушкину, Лермонтов не был сторонником народной революции, но и для него народное восстание — не случайность, а закономерное историческое явление, возникновение которого связано с определенными социальными обстоятельствами. И если Пушкин свое внимание концентрирует на образе народного героя — Пугачева, то для Лермонтова основным является изображение народного движения в его взлете, показ народного гнева.

Резкому обличению Лермонтов подвергал привилегированную среду. Поэт остро ощущал свое глубокое противоречие с этой средой, свою отчужденность от нее. Смелым и гневным обвинением светской знати проникнуто стихотворение, вызванное трагической гибелью великого Пушкина. В этом произведении слились и скорбь по поводу безмерной утраты, и презрение ко всем тем, кто подготовлял убийство Пушкина. Слова Лермонтова «И вы не смоете всей вашей черной кровью поэта пра-

ведную кровь» явились ярким выражением его революционных настроений и идей.

Однако Лермонтов не чувствовал широкой и мощной опоры своим революционным стремлениям. Господство реакции, слабость освободительного движения рождали у Лермонтова чувства сомнения и неуверенности в своих силах. «Провозглашать я стал любви и правды чистые ученья, в меня все ближние мои бросали бешено каменья». Эти настроения одиночества иногда перерастали в глубокий скептицизм. «В душе моей, как в океане, надежд разбитых груз лежит». Особенно ярко мотивы разочарования выразились в известном стихотворении Лермонтова «И скучно, и грустно».

Трагические ноты, звучащие в его поэзии, были рождены эпохой, в которую выступали дворянские революционеры второго поколения. Сущность идейных исканий Лермонтова прекрасно охарактеризовал Герцен. «Он полностью принадлежит к нашему поколению,— писал он о поэте.— Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казнь и изгнание. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса,— то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости... Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин. Он влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения. Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах» [1].

Мотивы одиночества, сомнений и даже трагического восприятия жизни не подавляли, однако, активных начал поэзии Лермонтова. Живое ощущение действительности преобладало в его поэзии. Общественно-нравственные цели творчества стояли перед ним как путеводный маяк.

Вера в жизнь, в людей, составлявшая глубокое начало его внутреннего облика, рождала горячий пламень его поэзии. Сообщая в одном из писем о своей встрече с Лермонтовым, Белинский писал: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубо-

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7, с. 225

кой веры в достоинства того и другого»[1]. В стихотворении памяти своего лучшего друга — декабриста А. Одоевского, сосланного на Кавказ и там погибшего, Лермонтов писал: «Он сохранил и блеск лазурных глаз, и звонкий детский смех, и речь живую, и веру гордую в людей и жизнь иную». Эта вера в жизнь иную и людей, характерная и для Лермонтова, вызывала жажду действия, борьбы.

Поэтизация жизни как активного действия, как «боренья» представляет собой замечательную особенность лермонтовской поэзии.

Так жизнь скучна, когда боренья нет.
В минувшее проникнув, различить
В ней мало дел мы можем, в цвете лет
Она души не будет веселить.
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

(«1831-го июня 11 дня»)

В одном из лучших своих стихотворений — «Дума» — Лермонтов развивает тему деяния как высшего блага. Творчество и созидание представляют собой истинный критерий оценки людей.

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.

Поэт сурово упрекает свое поколение за безволие, пассивность, за то, что оно не способно на активное преобразование жизни.

Толпой угрюмою и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.

В этом упреке поэта скрывалось утверждение жизненной борьбы, жизненного дела, под которым Лермонтов понимал служение народу. Именно потому, что стремление к жизненному действию было доминирую-

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. XI, с. 509.

щим в поэзии Лермонтова, мотивы сомнения, разочарования, отрешенности от жизни преодолевались. На этой основе возникло и то развенчание байронического «демонизма», которое так характерно для творчества Лермонтова.

Особенно сильно дано раскрытие внутренних противоречий гордой, замкнутой в себе личности в поэме «Демон», замысел которой относится еще к юношеским годам поэта. Демон – могучий и гордый дух, не верующий ни во что, сеющий вокруг себя зло; отрешенность демона от мира – источник его трагедии. Лермонтов замечательно показал, как гордое одиночество сливается с внутренним трагизмом, как отрешенность от мира рождает отчаянную пустоту души. Отрицание демонизма было отрицанием крайнего индивидуалистического сознания.

Через все творчество Лермонтова проходят поиски сильных, мужественных людей, способных на подвиг. В поэме «Мцыри» Лермонтов нарисовал образ юного схимника, который рвется из стен монастыря на волю для жизни и борьбы. Герой «Мцыри» стремился узнать, «для воли иль тюрьмы на этот свет родимся мы». Картины пребывания юноши на воле – это изображение силы, красоты человека, не боящегося опасностей.

Образ мужественного человека поэт показывает в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». В стремлении защитить свое человеческое достоинство Калашников готов идти на все; его не страшат ни царская немилость, ни угроза смерти. «Чему быть суждено, то и сбудется; постою за правду до последнего». Преданность своему внутреннему долгу, бесстрашие и мужество перед лицом тяжелых испытаний – эти черты героя охарактеризованы с исключительным мастерством. Простых людей, исполненных мужества и героизма, Лермонтов рисует в стихотворении «Бородино», воссоздающем события, духовную атмосферу периода Отечественной войны 1812 года.

Да, были люди в наше время,
Не то что нынешнее племя:
Богатыри – не вы!

На основе живой связи с действительностью, стремления изменить ее возникал реализм Лермонтова. Если ранние поэмы и драмы заключали в себе романтические

мотивы и образы, то уже в таких произведениях, как «Вадим», «Маскарад», виден замечательный рост реалистического мастерства писателя. Да и самый романтизм Лермонтова резко отличался от романтизма ряда других писателей 30-х годов: это был революционный романтизм, заключавший в себе стремление к действию.

Реалистическое творчество Лермонтова наиболее полно раскрылось в романе «Герой нашего времени». По своей идейной проблематике и отдельным образам «Герой нашего времени» в известной мере соприкасается с «Евгением Онегиным»; однако это нисколько не уменьшает глубокого своеобразия этого произведения. Лермонтов раскрыл здесь новые стороны социальной действительности. «Герой нашего времени» показывает не только губительное влияние косной среды на человека, но и горячее стремление личности найти свое место в жизни.

Печорин — человек богатой одаренности, стремящийся к приложению своих больших духовных сил. Однако жизнь закрывает перед ним возможности истинного их применения. Герой раскрывается в своей внутренней двойственности. Он многое мог совершить, но тратит жизнь на пустяки, он размышляет о своем высоком назначении и в то же время находится под властью мелких и ничтожных побуждений. Вместе с тем Печорин отнюдь не олицетворение себялюбия, эгоизма; его душевная опустошенность приносит ему острые страдания; «его беспокойный дух требует движения, деятельность ищет пищи, сердце жаждет интересов жизни» [1].

Изображение внутренней драмы героя сливается в романе с показом людей различных социальных положений, с широкой обрисовкой действительности. Писатель показывает и тех, кто является носителем господствующей «морали», и тех, кто является жертвой социального зла. Высокую оценку «Герою нашего времени» давал Гоголь. «Никто еще,— заявлял он, характеризуя Лермонтова,— не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой» (VIII, 402).

Ярким отражением социальных исканий Лермонтова был его глубокий интерес к народным основам жизни.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 235.

С отрадой многим незнакомой
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

(«Родина»)

В стихотворении «Прощай, немытая Россия» поэт с грустью говорил о том, что «в стране господ» он видит «послушный им народ». Лермонтов страстно хотел видеть русский народ протестующим, борющимся с тиранами. Его привлекает и глубоко волнует образ поэта — народного трибуна, зовущего на битву. Лермонтов мечтал о том, чтобы голос его «звучал, как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных...».

Тема родины, ее судеб занимает в творчестве Пушкина и Лермонтова значительное место. Родина и народ в сознании поэтов — неразделимые понятия. В обращении к народной жизни и поэзии Пушкин и Лермонтов видели неисчерпаемый родник вдохновения.

С новой стороны народная жизнь была раскрыта в творчестве Кольцова. «В русской литературе,— отмечал Глеб Успенский,— есть писатель, которого невозможно иначе назвать, как поэтом земледельческого труда... Это Кольцов. *Никто*, не исключая и самого Пушкина, не трогал *таких* поэтических струн народной души, народного миросозерцания, воспитанного исключительно в условиях земледельческого труда, как это мы находим у поэта-прасола» [1]. Поэт любовно рисует картины крестьянского труда, все то, что им рождено, что им создано. Он показывает радость крестьянина, видящего результаты своего труда. «На гумнах везде, как князья, скирды широко сидят, подняв голову».

Описание крестьянского труда у Кольцова тесно слито с изображением природы. Кольцов нежно и глубоко любил русскую природу: ей он посвятил многие из своих стихотворений. Поэт любил поля и реки родной страны, солнце, проливающее лучи на хлеба, грозу, несущую по-

[1] Г. И. Успенский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1950, с. 36.

лям живительную влагу. С особым увлечением Кольцов воспел ширь и раздолье степей, которые для него были символом нашей необъятной родины.

Степь раздольная
Далеко вокруг,
Широко лежит,
Ковылем-травой
Расстилается!..
Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь,
Пораскинулась,
К морю Черному
Понадвинулась.

(«Косарь»)

Изображая пейзаж родной страны, Кольцов всегда показывает человека, действующего, трудящегося среди природы. Характеризуя поэзию Кольцова, Салтыков-Щедрин верно указывал: «Везде человек на первом плане; везде природа служит ему, везде она радует его и успокаивает, но не поглощает, не порабощает его. Тем именно и велик Кольцов, тем и могуч талант его, что он никогда не привязывается к природе для природы, а везде видит человека, над ней парящего» [1].

В творчестве Кольцова получила ясное выражение тема социального расслоения деревни, тема бедности и богатства. В раннем стихотворении «Земное счастье» Кольцов гневно писал о тех, кто нажил свое богатство насилием.

Не тот счастлив, кто кучи злата
Сбирает жадною рукой
И — за корысть — родного брата
Тревожит радостный покой...
Не тот счастлив, не тот, кто давит
Народ мучительным ярмом,
И кто свое величье ставит
На полуразрушенном другом!

С душевным сочувствием Кольцов описывает в своих стихотворениях горькую долю бедняка, его жизнь, полную лишений. Герой Кольцова обладает и умом, и силой, и ловкостью, но это не изменяет его бедственного положения.

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1966, с. 23.

Кольцов не всегда характеризует основу социального расслоения; иногда он сводит его к случайным причинам, к несчастному стечению обстоятельств. Но симпатии поэта всегда на стороне крестьянина-бедняка.

Трогательными чертами рисует Кольцов образ крестьянской женщины. Мы почти не находим у него изображения счастливой женской доли. Судьба деревенской женщины всегда полна горя и скорби, и тут Кольцов был верен жизни, которую он пытливо изучал.

Лирика Кольцова отличается чистотой и благородством. Изображение чувств и переживаний далеко от того сентиментализма, который был достаточно широко распространен в его время. С другой стороны, в лирике Кольцова нет и натурализма, свойственного многим писателям 30—40-х годов.

Замечательной особенностью поэзии Кольцова было отражение созидательной силы народа. Героям Кольцова присущи нравственное здоровье, чувство большой жизненной энергии. Тот образ широкой степи, который рисовал Кольцов, органически соединялся с образом крепкого, сильного работника, трудящегося на необъятных просторах степей. В описаниях народной жизни, в своей лирике Кольцов часто использует образы орла, сокола, выражающие ощущение народом сил, заложенных в нем. Поэтому так многозначительны слова Кольцова из стихотворения «Думы сокола»: «Иль у сокола крылья связаны, иль пути ему все заказаны?»

Однако мечты о лучшей доле не переросли у Кольцова в изображение активного их утверждения. Рядом с этим мы видим в его творчестве проявление религиозных мотивов. Их Кольцов привносит и в изображение крестьянского труда. Но особенно отчетливо они выражаются в философских произведениях Кольцова, в его «Думах», Добролюбов писал, что поэзии Кольцова «недостает всесторонности взгляда: простой класс народа является у него в уединении от общих интересов, только со своими частными житейскими нуждами» [1]. При всем том совершенно неоспоримы значительный вклад Кольцова в отечественную поэзию, роль его произведений в художественном освоении новых явлений жизни.

---

[1] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2, с. 263.

Важным звеном в развитии русской литературы было творчество Герцена. Как художник слова он сформировался в 40-е годы. В это время им были созданы «Записки одного молодого человека», повести «Доктор Крупов», «Сорока-воровка», роман «Кто виноват?». Герцен проявил себя в них замечательным писателем-реалистом.

«Записки одного молодого человека» (1840) были первым крупным его произведением. Повесть имеет автобиографический характер. «С начала юности,— писал Герцен в предисловии к «Запискам одного молодого человека»,— искал я деятельности, жизни полной; шум житейский манил меня, но едва я начал жить, какая-то Bufera infernale завертела меня, бросила далеко от людей, очертила круг деятельности карманным циркулем, велела сложить руки».

Писателя привлекает к себе тема столкновения передового человека и общества. В ее развитие он вносит новые черты, заключающиеся в широком раскрытии социально-бытового окружения героя, оказывающего на него воздействие. В центре повести — изображение патриархальной дворянской среды. И тут Герцен тесно соприкасается с тем освещением жизни, которое было свойственно Гоголю. Город Малинов, в котором происходят события, предстает в своем удручающем отупении. «Утром Малинов на службе; в два часа Малинов ест очень много и очень жирно, что и обусловливает необходимость двух больших рюмок водки, чтобы сделать снисходительным желудок. После обеда Малинов почивает, а вечером играет в карты и сплетничает. Таким образом, жизнь наполнена, законопачена, и нет ни одной щелки, куда бы прорезался луч восходящего солнца, в которую подул свежий, утренний ветер... Человечество может ходить взад и вперед, Лиссабон — проваливаться, государства — возникать, поэмы Гете и картины Брюллова — являться и исчезать,— малиновцы этого не заметят». В этой среде гибнет всякая живая мысль, всякое благородное стремление. Тина обывательщины постепенно и неудержимо засасывает все живое и ищущее.

В повести изображен один из тех людей, которые стремились к широкой деятельности. Герой «Записок» Трензинский был полон светлых надежд и желаний. Но, попав в Малинов, он занялся сельским хозяйством и нашел удовлетворение в заботах о мелких делах.

Тлетворное влияние среды широко изображено Герценом в романе «Кто виноват?». Основная идея романа — «мысль о достоинстве человеческом, которое унижается предрассудками, невежеством и унижается то несправедливостью человека к своему ближнему, то собственным добровольным искажением самого себя»[1].

Выразительными чертами рисует Герцен в романе образы помещиков-крепостников, которые признают единственное право — право полностью распоряжаться жизнью подчиненных им людей; с презрением относятся крепостники ко всякому намеку на мысль о человеческом достоинстве. Выросший в этой среде Бельтов — один из главных героев романа — наделен недюжинным умом; ему свойственны благородные порывы. И вместе с тем он совершенно не приспособленный к жизни человек. Воспитатели его «завесили от него, что делается на сером свете, и вместо горького посвящения в жизнь передали ему блестящие идеалы; вместо того, чтоб вести на рынок и показать жадную нестройность толпы, мечущейся за деньгами, они привели его на прекрасный балет и уверили ребенка, что эта грация, что это музыкальное сочетание движения с звуками — обыкновенная жизнь». Бельтов оказался непригодным к какой-либо практической деятельности. В жизни он ненужный, «лишний человек». В отличие от Онегина и особенно Печорина, у Бельтова нет даже чувства протеста против окружающей среды; для него характерны пассивность, созерцательность.

«Кто виноват?» рельефно характеризует жизненные истоки «лишнего» человека, ту основу, на которой формируется его психология. Один из героев романа — доктор Крупов — говорит Бельтову: «Вам жизнь надоела от праздности, праздности, основанной на незыблемости Белого Поля (имения Бельтова.— *М. Х.*), праздности, пренебрегающей трудом».

Роман «Кто виноват?» интересен изображением новых героев — разночинцев. Сын скромного лекаря — учитель Круциферский — чужой человек в доме помещиков Негровых. Постоянные заботы о хлебе насущном, чувство неуверенности в завтрашнем дне сделали Круциферского робким, забитым существом. Он близок тем

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 319—320.

маленьким людям, которых показали в своих произведениях Пушкин и Гоголь.

Новые черты наметил Герцен и в образе Любоньки Круциферской. Дочь крестьянки и знатного барина – Круциферская обладала задатками человека сильных и глубоких стремлений. Но ее жизнь сложилась так, что заложенные в ее натуре качества не получили развития. Чистая и благородная в своих чувствах, Круциферская не способна к решительным действиям; она находится во власти сложившихся норм и условий жизни.

Показывая страдания своих героев, Герцен обвинял общество, обрекавшее людей на жалкую участь. Гуманистические идеи творчества Герцена выпукло проявились в романе «Кто виноват?».

Идеями гуманизма проникнута и повесть «Сорока-воровка», посвященная теме крепостной интеллигенции. Повесть эта начинается спором со славянофилом, доказывавшим, что русская женщина является опорой старых, патриархальных устоев. Герцен показывает, что эти старые устои означают не что иное, как полное подавление человека. Блестящий талант, которым обладает крепостная актриса, не может развиваться в условиях деспотизма и произвола. Актриса – собственность помещика, с которой он «волен» поступить, как ему заблагорассудится. Тема крепостной интеллигенции была для Герцена темой рабского существования простого человека, крестьянства. В «Сороке-воровке» Герцен спорил со славянофилами не только об эмансипации женщины, но и о судьбах народа, защищая идеи его социального и духовного раскрепощения.

Обобщенный образ современного писателю общества Герцен дает в «Докторе Крупове». Герой повести – доктор Крупов, психиатр по специальности, внимательно наблюдающий жизнь,– утверждает, что официально патентованные сумасшедшие нисколько не хуже людей, которых он встречает в «нормальном» обществе. Это «нормальное» общество для Крупова – подлинный сумасшедший дом. Иронией и сарказмом проникнуто описание города, где живет Крупов. «Начальство составило сущность, цвет, корень и плод города. Остальные жители – как купцы и мещане – больше находились для порядка, ибо нельзя же быть городу без купцов и мещан... В нашем городе считалось 5000 жителей, из них человек двести

были повергнуты в томительнейшую скуку от отсутствия всякого занятия, а четыре тысячи семьсот человек повергнуты в томительную деятельность от отсутствия всякого отдыха. Те, которые денно и нощно работали, не вырабатывали ничего, а те, которые ничего не делали, беспрерывно вырабатывали и очень много».

«Доктор Крупов» представляет собой замечательный образец того сатирического изображения жизни, выдающимся мастером которого был Гоголь. В реалистических произведениях Герцена 40-х годов отчетливо прослеживается значительное влияние художественного метода автора «Ревизора» и «Мертвых душ».

Литературная деятельность Гоголя различными своими сторонами близко соприкасается с творчеством многих писателей — его современников, писателей других эпох. Гоголь вошел в русскую литературу как глубоко самобытный, великий писатель, творчество которого оказало громадное воздействие на рост и развитие реалистического искусства.

6

Немало литературоведов, критиков — отечественных и зарубежных — трудилось над тем, чтобы представить Гоголя человеком, далеким от прогрессивных течений своего времени. Характеризуя жизненный и творческий путь Гоголя, эти литературоведы и критики настойчиво подчеркивали, что он вырос и сформировался в обстановке поместно-дворянского патриархализма, которая будто бы и предопределила консервативное мировоззрение писателя, оставшееся неизменным на всем протяжении его творческой деятельности.

Несомненно, что представления об изолированности Гоголя от передового движения эпохи, о поместной патриархальности как социальной почве, взрастившей писателя, не соответствуют действительности. В усадебно-поместном кругу протекли детство и юность Гоголя. Однако среда, формировавшая его мировоззрение, вовсе не была патриархальным, идиллическим мирком. В этом смысле немаловажное значение имеет период пребывания Гоголя в Нежинской гимназии высших наук. В кри-

тической литературе сравнительно часто высказывалась мысль о том, что в Нежинском лицее в годы учения Гоголя безраздельно царила затхлая провинциальная атмосфера, исключавшая проникновение каких-либо новых веяний. Как утверждали многие исследователи, обучение и воспитание слушателей лицея велись в духе давно установленных и незыблемых канонов. Однако еще в дореволюционные годы были опубликованы материалы, которые показывали, что представление о Нежинской гимназии высших наук времени Гоголя как о захолустном учебном заведении неверны. Сейчас мы располагаем значительно более обширным материалом, характеризующим идейную атмосферу, в которой жил Гоголь в годы своего учения [1].

В Нежинский лицей Гоголь поступил в мае 1821 года и оставался в нем до окончания курса в течение семи лет. По общему уровню подготовки учащихся Нежинская гимназия высших наук занимала промежуточное место между тогдашними губернскими гимназиями и университетами, как бы соединяя в себе высшее и среднее учебные заведения. Созданная на частные благотворительные средства, Нежинская гимназия в первые годы своего существования оказалась вне воздействия общей системы порядков, которые были установлены в казенных учебных заведениях того времени. Это особое положение Нежинского лицея сказалось прежде всего в том, что состав его преподавателей и профессоров не был столь тщательно профильтрован, как это обычно делалось во времена Рунича и Магницкого.

Когда в 1826 году по распоряжению правительства от преподавателей учебных заведений потребовали подписки о непринадлежности их к тайным обществам, оказалось, что в числе профессоров Нежинского лицея было несколько человек, в свое время входивших в различные тайные общества. В петербургской масонской ложе, хотя и недолго, состоял директор лицея Орлай. Профессор физико-математических наук Шапалинский заявил, что он «принадлежал к ложе братьев масонов, именуемой со-

---

[1] Этому вопросу посвящены специальные работы: Д. И. Иофанов. Н. В. Гоголь. Детские и юношеские годы. Киев, 1951; С. Машинский. Гоголь и «дело о вольнодумстве». М., «Советский писатель», 1959.

единенных славян, состоящей в городе Киеве»[1]. Киевская масонская ложа, к которой принадлежал Шапалинский, находилась в близких связях с декабристскими организациями на Украине. В числе ее членов был участник «Союза благоденствия» В. Л. Лукашевич, а почетным членом состоял С. Г. Волконский.

К тайному обществу принадлежал в свое время еще один профессор Нежинского лицея – Ландражин, состоявший вначале членом минской масонской ложи, а потом киевской ложи соединенных славян. Среди преподавателей лицея выделялся профессор Белоусов, человек прогрессивных взглядов, пользовавшийся большой популярностью у студентов. К этой же группе людей примыкали преподаватели Андрущенко, Зингер, Соловьев.

В своих лекциях, в общении со студентами передовая часть профессуры весьма часто высказывала «крамольные» идеи. Известное время, в силу особого положения лицея, это не привлекало к себе серьезного внимания. Однако в 1827 году возникло шумное «дело о вольнодумстве» среди профессуры. Главными «обвиняемыми» явились Белоусов, Шапалинский, Ландражин и др. Особенно резким нападкам подвергся Белоусов, профессор естественного права, оказавший на своих юных слушателей, в том числе и на Гоголя, большое влияние.

Белоусов утверждал, что идеальным является общество, в котором существуют естественные отношения людей. «Простыми глазами рассматривая человека, не вникая в его природу, мы не будем в силах постигнуть, было ли другое наше состояние, кроме настоящего, в каком мы находимся. Но философия доставляет нам способы через отвлечение приблизиться к идеалу естественного права и постигнуть возможность естественного состояния»[2]. Идея естественного общества у просветителей чаще всего являлась исходным положением для критики современного общественного устройства. Такой характер она носила и в высказываниях Белоусова. В тесной связи с положением о естественном состоянии людей возникал тезис о врожденных правах человека.

[1] «Гоголевский сборник». Киев, 1902, с. 350.
[2] ЦГИА УССР. ф. 377, оп. I, д. 180а, л. 67.

«Все врожденные права,— заявлял Белоусов в своих лекциях,— находятся для всех людей в безусловном равенстве» [1].

Признание равенства врожденных прав людей само по себе уже обозначало отрицательное отношение к некоторым важнейшим институтам тогдашнего общества; защита этого принципа вела к определенным политическим выводам. «Человек имеет право на свое лицо,— утверждал Белоусов,— т. е. он имеет право быть так, как природа образовала его душу, а потому достоинство разумной природы в чувственном мире составляет нерушимость лица» [2]. В несколько туманной и завуалированной форме здесь выражена мысль о неприкосновенности человеческой личности, о ее праве на свободу и независимость, о праве быть такой, какой она создана природой.

Параллельно Белоусов выдвигал формулу, весьма остро звучавшую в условиях того времени,— «обиженный имеет право на наказание того, кто его обидел» [3]. Не ограничиваясь положением о неприкосновенности личности, о врожденных правах человека, Белоусов высказывал на лекциях острые политические суждения. Он утверждал, что в «государстве никто не может самовластно управлять». На одной из своих лекций Белоусов обратился к студентам с вопросом: «Если государь подл и во зло употребляет вверенную ему от народа власть, то что с ним должно делать?» И когда ученики молчали, то он, профессор, сказал, что можно такого государя низвергнуть, убить» [4]. Все эти высказывания Белоусова, несомненно, являются своеобразным отражением тех идей, которые возникли в обстановке декабристского движения. Нет никаких оснований причислять самого Белоусова к сторонникам этого движения, но нельзя одновременно не отметить того воздействия, которое идеи декабристов на него оказали.

Курс естественного права, который читал Белоусов в Нежинской гимназии, вызывал у студентов огромный интерес. Гоголь был одним из восторженных поклонников молодого талантливого преподавателя. В письме

---

[1] Рукоп. отд. Биб-ки АН УССР, Гоголиана, № 1369.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] ЦГИА УССР, ф. 377, оп. 1, д. 180а, л. 32.

к Высоцкому (март 1827 г.) он так характеризовал Белоусова: «Я не знаю, можно ли достойно выхвалить этого редкого человека. Он обходится со всеми нами совершенно как с друзьями своими, заступается за нас против притязаний конференции нашей и профессоров-школяров. И, признаюсь, если бы не он, то у меня недостало бы терпения здесь окончить курс...» (X, 85).

Посещая лекции Белоусова по естественному праву, Гоголь вел систематическую запись их. Записки его, содержавшие ряд «вольнодумных» идей, высказанных Белоусовым, вместе с записями других студентов, были отобраны новым начальством, приступившим к искоренению «крамолы» среди профессуры и студенчества.

Вместе с Белоусовым преследованию за дурное влияние на юношество подверглись профессора Ландражин, Шапалинский и Зингер. Ландражин обвинялся в том, что он «раздает разные книги для чтения ученикам и именно: сочинения Вольтера, Гельвеция, Монтескье, Локка, Грекура и Пиррона» [1]. Ему инкриминировалось также снисходительное отношение к распространению в гимназии недозволенных стихотворений К. Рылеева. «Воспитанники,— указывалось в справке, представленной шефу жандармов Бенкендорфу,— оставаясь без надзора, пели стихотворение, в коем заключалось призывание к свободе и подписанное Кондратий Рылеев» [2]. Ученик Змиев, «когда ему было задано профессором Ландражином что-либо перевести на французский язык... перевел сие стихотворение... и перевод отдал профессору Ландражину, который ответил ему: «хорошо, что это досталось такому, как я, благородному человеку: ты знаешь, что за такие вещи в Вильне сделали несколько молодых людей несчастными; у нас в России правление деспотическое, вольно говорить не позволено» [3].

Профессору Шапалинскому было предъявлено обвинение в том, что, исполняя обязанности директора гимназии, он скрывал факты распространения недозволенных сочинений, поселял «противу правительства в студентах ложные мнения», поддерживал профессоров, чья деятельность была признана вредной. Относительно

---

[1] ЦГИА УССР, ф. 377, оп. 1, д. 180а, л. 27.
[2] ЦГИА СССР, архив III Отд., I экспед., д. 47.
[3] Там же.

Шапалинского высказывалось предположение, что он является главой тайного общества. «Судя по решительному влиянию Шапалинского на лица, принадлежавшие к его партии и по их всегдашней готовности исполнять его волю, подозревают, что они с некоторыми другими составляют какую-то тайную связь и, между прочим, с бывшим Переяславским маршалом Лукашевичем» [1].

Серьезное внимание III Отделения и министерства просвещения привлекло состояние умов студенчества. Как указывается в цитированной уже выше справке, пансионеры Нежинского лицея в ноябре 1825 года говорили надзирателю Масленникову, «что у нас скоро будет перемена, хуже чем во Франции, и что все полетит кверху дном; а пансионеры Прокопович, Данилевский, Мартос и другие их товарищи пели нелепую песню: «о, боже, коль ты еси, всех царей с грязью меси: Мишу, Машу, Колю, Сашу на кол посади!» [2]

Петербургские власти бурно реагировали на события в Нежинской гимназии. О деятельности передовых профессоров было доложено Николаю I, который сурово расправился с ними. Он приказал: «Профессоров гимназии высших наук князя Безбородко: Шапалинского и Белоусова за вредное на юношество влияние, а Ландражина и Зингера сверх того и за дурное поведение отрешить от должности со внесением сих обстоятельств в их паспорт, дабы таковым образом они и впредь не могли быть терпимы в службе по учебному ведомству, и тех из них, кои не русские, выслать за границу, а русских на места их родины, отдав под присмотр полиции» [3].

Все эти факты свидетельствуют о том, что в годы своего учения Гоголь жил в атмосфере умственного брожения, воздействия на него прогрессивной мысли. К главному виновнику «волнений» в гимназии он надолго сохранил уважение и признательность. В письме к Максимовичу (июнь 1834 г.) Гоголь писал: «Приехавши в Киев, ты должен непременно познакомиться с экспрофессором Белоусовым... Скажи ему, что я просил его

---

[1] ЦГИА СССР, архив III Отд., I экспед., д. 47.
[2] Там же.
[3] Там же.

тебя полюбить, как и меня. Он славный малый, и тебе будет приятно сойтись с ним» (X, 328). В апреле 1838 года Гоголь писал Прокоповичу из Рима: «Поклонись от меня Белоусову, ежели увидишь его, скажи ему, что мне очень жаль, что не удалось с ним увидаться в Петербурге» (XI, 135).

На духовное формирование юного Гоголя оказывала воздействие не только гимназия, но и более широкая общественная среда, с которой он соприкасался в это время. Соседями и близкими друзьями родителей Гоголя была семья известного писателя В. В. Капниста — автора прославленной комедии «Ябеда». В имении Капниста Обуховке, расположенном недалеко от Васильевки-Яновщины, часто бывали родители Гоголя и он сам. Обуховку нередко посещали виднейшие деятели декабристского движения. Туда приезжали М. И. и С. И. Муравьевы-Апостолы, связанные родственными узами с семьей Капнистов. Здесь бывали декабристы Лорер и Лунин. В имение Капниста приезжал и руководитель Южного общества декабристов Пестель. «Декабристы Муравьевы, а также Лорер,— пишет один из исследователей истории Украины, Павловский,— были очень дружны с семьей Капнистов, живших в прелестном имении Обуховка на берегу реки Псела... Здесь бывал Пестель, один из главнейших деятелей Южного общества. Здесь Пестель и пропагандировал намерения и цели общества» [1]. Сын В. В. Капниста, Алексей Васильевич Капнист, состоял членом «Союза благоденствия» и был арестован в связи с декабрьским восстанием. Можно предполагать, что юноша Гоголь, часто бывая в семье Капнистов, соприкасался с представителями поколения, объятого жаждой переустройства общества.

Дочь В. В. Капниста, С. В. Скалон, сообщая в своих воспоминаниях о частых посещениях Обуховки будущими декабристами, рассказывает об оживленных беседах передовых представителей молодежи, «споривших горячо и толковавших о политических делах и разных предположениях и преобразованиях» [2]. Будущие декабристы часто

[1] «Труды Полтавской ученой архивной комиссии», вып. 1, 1905, с. 66.

[2] «Исторический вестник», 1891, № 6, с. 606 (перепечатано в сб.: «Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов». М., 1931).

посещали не только дом Капнистов, где бывал Гоголь, но и дом Трощинского, с которым семья Гоголей также была тесно связана.

Следы общения с передовой молодежью, с прогрессивной профессурой Нежинского лицея мы находим в юношеской переписке Гоголя. Уже на школьной скамье у него созревает мысль посвятить свою жизнь большим общественным целям, благу родины. В письме к матери (24 марта 1827 г.) Гоголь писал: «Испытую свои силы для поднятия труда важного, благородного: на пользу отечества, для счастья граждан, для блага жизни подобных» (X, 90). Замыслы больших свершений, увлекавшие юношу Гоголя, были неотделимы от представлений о той общественной пользе, которую он хотел принести. Самодовольное прозябание обывателей вызывало его резко отрицательное отношение. С сарказмом отзывался он о нежинских существователях, которые «задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека» (X, 98).

Это высокое назначение человека тесно связывалось в сознании самого Гоголя с широкой общественной деятельностью. Служение отечеству, труд для счастья его граждан рано определились у Гоголя как сокровенный жизненный идеал. В письме к Косяровскому (октябрь 1827 г.) он с волнением писал о «неугасимой ревности» «сделать жизнь свою нужною для блага государства» (X, 111). В другом письме он заявлял: «...все мои силы будут порываться на то, чтобы означить ее (жизнь.— *М. Х.*) одним благодеянием, одною пользою отечества» (X, 116).

Уже в эти годы служение отечеству обозначало для него борьбу с социальной несправедливостью. Именно поэтому Гоголь и мечтал о деятельности на поприще юстиции. «Я перебирал в уме,— сообщал он Косяровскому,— все состояния, все должности в государстве и остановился на одном. На юстиции.— Я видел, что здесь работы будет более всего, что здесь только я могу быть благодеянием, здесь только буду истинно полезен для человечества. Неправосудие, величайшее в свете несчастие, более всего разрывало мое сердце. Я поклялся ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага. Два года занимался я постоянно

изучением прав других народов и естественных, как основных для всех, законов, теперь занимаюсь отечественными» (X, 111—112). В суждении о естественных правах как исходном начале законов нельзя не видеть отзвука тех идей, которые пропагандировал Белоусов. Мысль о борьбе с неправосудием как социальным бедствием указывает на раннее формирование общественных интересов Гоголя.

В его юношеской переписке обращает на себя внимание еще одна важная особенность. Задумываясь над своим будущим, он отказывается рассматривать барскую усадьбу в качестве источника своего жизненного существования. Юноша Гоголь приходит к твердому убеждению, что средства к жизни он будет добывать собственным трудом. «Ежели для постоянного приобретения знаний не буду иметь всех способов,— писал он Косяровскому (сентябрь 1828 г.),— могу прибегнуть покуда к другому... Я знаю кой-какие ремесла. Хороший портной, недурно раскрашиваю стены алфреской живописью, работаю на кухне и много кой-чего уже разумею из поваренного искусства... теперь ничего из начатого мною я не оставляю, пока совершенно не окончу. Не для того, чтобы хвалить себя, я говорю это, но чтобы обеспечить вас насчет моей будущей участи. Итак, хлеб у меня будет всегда» (X, 133). В настойчивом стремлении жить собственным трудом уже намечался известный психологический отрыв Гоголя от строя мыслей и чувств, порожденных поместно-дворянским укладом жизни.

Гражданский пафос, которым проникнуты высказывания юного Гоголя, сложился под воздействием передовых течений эпохи. Идеи общественного блага, благородного служения отечеству вдохновляли декабристов в их стремлении к политическому переустройству России.

Находясь в общественной среде, куда в различных формах проникали передовые идеи, Гоголь жадно впитывал их. Он остался в стороне от революционных взглядов декабристов; однако несомненно, что в формировании критического подхода к современной ему действительности значительную роль сыграло влияние современного ему общественного движения. Передовые идеи эпохи помогли Гоголю осознать свое место в жизни, явились реальным стимулом к активной деятельности и творчеству.

Человек пытливого ума, тонкой наблюдательности и острой восприимчивости, Гоголь жадно изучал окружающую общественную действительность. Еще в юношеские годы особый интерес он проявлял к жизни и быту простых людей. Товарищ Гоголя по Нежинскому лицею Артынов вспоминал о том, что Гоголь «постоянно, бывало, ходит на Магерки. Магерки — это предместье Нежина. Гоголь там имел много знакомых между крестьянами. Когда у кого из них бывала свадьба, или другое что, или когда просто выгадывался погодливый праздничный день, то Гоголь уже непременно был там» [1].

Другой воспитанник Нежинской гимназии, Любич-Романович, отмечал, что Гоголь держался в стороне от аристократической группы студентов гимназии, которая считала его слишком грубым, «простонародным», «демократом». «От природы впечатлительный,— вспоминал Любич-Романович,— он понимал это отношение как признак столичной кичливости детей аристократов и потому сам по-своему игнорировал нас, знать не хотел... Он искал сближения лишь с людьми, себе равными... Сближение его с людьми простыми, не претендующими на изящество манер, изысканность речи и на выбор предмета беседы, очевидно, давало ему своего рода наслаждение в жизни, удовлетворяло его эстетические потребности и вызывало в нем поэтические настроения. Так, по крайней мере, мы это замечали потому, что он, после каждого такого нового знакомства где-либо, подолгу запирался в своей комнате и заносил на бумагу свои впечатления» [2].

С особой силой социальные противоречия Гоголь ощутил, попав в Петербург. Увлеченный мечтами о большой государственной деятельности, он нетерпеливо ожидал окончания лицея для того, чтобы поскорее перебраться в столицу. В конце 1828 года он уже был на берегах Невы. Здесь ему сразу же пришлось столкнуться с суровой действительностью, которая была весьма далека от его юношеских грез. Надежды относительно широкого применения сил на государственном поприще быстро развеялись. Очень остро встала проблема подыска-

[1] «Русский архив», 1877, № 10, с. 192.
[2] «Исторический вестник», 1902, № 2, с. 551.

ния службы, которая дала бы ему средства для существования. С большим трудом — и то только через год — Гоголь устроился на работу в качестве мелкого чиновника в департамент государственного хозяйства и публичных зданий, откуда перешел в департамент уделов, а затем стал учителем Патриотического института.

В Петербурге перед Гоголем открылась новая сфера жизни с ее острыми коллизиями. В письме к матери он писал: «Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал» (X, 136—137). Гоголь увидел в Петербурге суровую обстановку жизни «маленьких», простых людей. Перед его глазами предстала жестокая борьба за существование, которой наполнен каждый день. Защиты и помощи «маленькому» человеку ждать неоткуда; стоило бедняку заболеть, чтобы он оказался на краю полной гибели. «Тогда-то уже ему почти нет спасенья,— писал Гоголь матери,— источники его доходов прекращаются, издержки на лекарство и лекарей для него совершенно невозможны, и ему остается одно средство — умереть» (X, 166).

Всю тяжесть существования «маленького» человека Гоголь испытал и на собственном опыте. «Заботы и вечные беспокойства,— писал он в апреле 1830 года,— тягчат меня всеми неразлучными с ними неприятностями. Я не понимаю, как я до сих пор с ума не сошел. После бесконечных исканий мне удалось, наконец, сыскать место, очень однако ж незавидное. Но что же делать, важной протекции я не имел никакой, а мои покровители водили меня до тех пор, пока не заставили меня усумниться в сбыточности их обещаний. Теперь моим местом я, можно сказать, обязан своим собственным трудам... Взявши в сравнение свое место с местами, которые занимают другие, я тотчас вижу, что занимаемое мною есть еще не самое худшее, что многие, весьма даже многие захотели бы иметь его» (X, 168—169). В более поздние годы одному из своих корреспондентов Гоголь писал: «Я терпел в жизни строгую нужду, не был богат и не имел никаких связей, но умел гордо презирать одно и не искать другого» (XI, 232).

В столице Гоголь увидел безграничное господство той аристократическо-чиновничьей знати, бюрократии, которая с усердием поддерживалась правительством Ни-

колая I. «Никакой дух не блестит в народе,— писал Гоголь,— все служащие да должностные, все толкуют о своих департаментах да коллегиях, все подавлено, все погрязло в бездельных, ничтожных трудах, в которых бесцельно издерживается жизнь их» (X, 139). Вся атмосфера существования чиновной знати вызывает у Гоголя резко отрицательное отношение: «...изжить там век, где не представляется совершенно впереди ничего, где все лета, проведенные в ничтожных занятьях, будут тяжким упреком звучать душе.— Это убивственно! Что за счастие дослужить в 50 лет до какого-нибудь статского советника, пользоваться жалованием, едва стающим себя содержать прилично, и не иметь силы принесть на копейку добра человечеству» (X, 146).

Оценивая столичную привилегированную среду, Гоголь позже в одном из своих писем заявлял: «О! когда я вспомню наших судий, меценатов, ученых умников, благородное наше аристократство... Сердце мое содрогается при одной мысли» (XI, 91). Тесное соприкосновение с действительностью раскрывало Гоголю истинный облик социального мира, окружавшего его, определяло то восприятие жизни, которое нашло замечательное выражение в художественном творчестве писателя.

Первые успехи Гоголя на литературном поприще горячо приветствовал Пушкин, давший очень яркую характеристику «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В идейно-художественном формировании Гоголя основоположник новой русской литературы сыграл громадную роль. Творчество Пушкина помогло Гоголю яснее и шире осмыслить общественную жизнь; оно являлось для него неизменным источником уверенности в своих силах, в правильности избранного им жизненного и литературного пути.

После выхода в свет «Бориса Годунова» Гоголь посвятил Пушкину вдохновенные строки: «Великий! над сим вечным творением твоим клянусь!.. Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не заронялось в мою душу. Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достояния, если кремень обхватит тихо горящее сердце, если презренная, ничтожная лень окует меня... если опозорю в себе тобой исторг-

нутые звуки... О! тогда пусть обольется оно немолчным ядом, вопьется миллионами жал в невидимого меня, неугасимым пламенем упреков обовьет душу» (VIII, 152).

В живом общении с корифеем русской литературы прошел значительный этап напряженной творческой деятельности Гоголя. Пушкин был для него и старшим товарищем, и неизменным советником в литературных вопросах. В Пушкине Гоголь видел «явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» (VIII, 50). Автор «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» был для Гоголя олицетворением величия новой, грядущей России, его творчество — образцом подлинного национального искусства.

Восприятие пушкинских традиций составляет существенный момент в идейно-художественной эволюции Гоголя. «Когда я творил,— писал он после смерти поэта,— я видел перед собой только Пушкина. Ничто мне были все толки, я плевал на презренную чернь... мне дорого было его вечное и непреложное слово. Ничто не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему... ни одна строка не писалась без того, чтобы он не являлся в то время очам моим. Я тешил себя мыслью, как будет доволен он, угадывал, что будет нравиться ему, и это было моею высшею и первою наградою» (XI, 91).

Творческие искания Гоголя находились также в динамичном взаимодействии с критической деятельностью Белинского. В выработке литературно-эстетических взглядов великого критика, в развитии его социальных воззрений крупнейшая роль принадлежит реалистическому искусству Гоголя. С другой стороны, деятельность Белинского имела важное значение для творческого самоопределения писателя.

Критик-демократ впервые глубоко раскрыл сущность и значение произведений Гоголя. «Нет сомнения,— писал П. Анненков,— что Белинский первый положил твердый камень в основание всей последующей его (Гоголя.— *М. Х.*) известности, начал первый объяснять смысл и значение его произведений. Можно думать, что Белинский

уяснил самому Гоголю его призвание и открыл ему глаза на самого себя»[1].

Критические статьи Белинского, отличавшиеся богатством смелых и глубоких идей, были предметом пристального внимания Гоголя. Тот же Анненков в своих воспоминаниях рассказывает о впечатлении, которое произвела на Гоголя статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», опубликованная в 1835 году. Он «был доволен статьей, и более чем доволен: он был осчастливлен статьей, если вполне верно передавать воспоминания о том времени. С особенным вниманием остановился в ней Гоголь на определении качеств истинного творчества»[2].

Живое восприятие критических выступлений Белинского сохранилось у Гоголя и в последующее время. По поводу критического разбора «Ревизора» (в статье о «Горе от ума») Белинский писал Боткину: «Гоголь доволен моею статьею о «Ревизоре», говорит: многое подмечено верно. Это меня обрадовало»[3]. Характеризуя значение критических оценок литературных произведений, Гоголь писал в одном из своих писем: «Критика придает мне крылья. После критик, всеобщего шума и разноголосья мне всегда ясней предстает мое творенье» (XII, 117.) Несомненно, что слова эти могут быть отнесены прежде всего к критическим статьям Белинского, в которых раскрывалось огромное литературное и общественное значение творчества писателя.

Уже первые значительные произведения, опубликованные Гоголем, тесно связали его с передовой литературой, противопоставили реакционному лагерю. Об отношении к этому лагерю ярко свидетельствуют и публицистические выступления писателя периода расцвета его художественного творчества. Высоко оценивая Гоголя как художника и публициста, Пушкин привлек его к активному участию в своем журнале «Современник», где Гоголь напечатал «Нос», «Коляску» и «Утро делового человека». На страницах «Современника» он выступил и с блестящей статьей «О движении журнальной литера-

[1] П. В. Анненков. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857, с. 77.

[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, с 175.

[3] В Г Белинский. Полн. собр. соч., т XI, с. 496.

туры в 1834 и 1835 году», которую посвятил критике реакционной журналистики.

Основная часть этой статьи была отведена оценке журналов «Библиотека для чтения», «Сын отечества и Северный архив», а также газеты «Северная пчела», выпускавшихся триумвиратом – Булгариным, Гречем и Сенковским. Подробно рассматривая каждое из этих изданий, Гоголь показывал их идейное убожество, беспринципность, которыми была пронизана журналистская деятельность членов триумвирата. Гоголь подчеркивал, что триумвират установил жесткую монополию на выражение общественного мнения. Члены триумвирата стремились навязать обществу свои реакционные оценки общественных и литературных явлений, пытались полностью подчинить общественное мнение своему влиянию. «Монополия, захваченная «Библиотекою для чтения»,– писал Гоголь,– не могла не задеть за живое других журналов. Но «Северная пчела» была издаваема тем же самым г-ном Гречем, которого имя некоторое время стояло на заглавном листе в «Библиотеке» как главного ее редактора... и потому очень естественно, что «Северная пчела» должна была хвалить все помещаемое в «Библиотеке» (VIII, 165).

Гоголь отмечал, что «мнения и сочинения, помещаемые в «Библиотеке для чтения», были расхвалены издателями той же «Библиотеки для чтения», скрывавшимися под разными именами, расхвалены с энтузиазмом, всегда имеющим влияние на большую часть публики... Ропот на такую неслыханную монополию сделался силен» (VIII, 166). В подготовительных материалах к своей статье Гоголь еще резче высказывался о триумвирате, о роли его в общественной и литературной жизни: «Если кто незнающий возьмет в руки, например, хоть петербургские журналы, тот выведет итог, что на Руси никого больше и нет, как только Булгарин, Греч и Сенковский» (VIII, 532).

Гоголь раскрывал идейную несостоятельность реакционных критиков и писателей, стремившихся задавать тон в литературе. «В критике г-н Сенковский показал отсутствие всякого мнения... Он первый поставил г-на Кукольника наряду с Гете, и сам же объявил, что это сделано им потому только, что так ему вздумалось» (VIII, 160). Претенциозным и в то же время мизерным по значению

было и огромное по объему литературное творчество Сенковского. «Его собственные сочинения, повести и тому подобное являлись под фирмой Брамбеуса,— писал Гоголь.— Фантастические сочинения барона Брамбеуса напоминают книги, каких некогда было очень много, как-то: «Не любо — не слушай, а лгать не мешай», и тому подобные. Та же безотчетность и еще менее устремления к доказательству какой-нибудь мысли. Опытные читатели заметили в них чрезвычайно много похищений, сделанных наскоро, на всем бегу» (VIII, 161).

Оценивая «Северную пчелу», Гоголь недвусмысленно намекал на продажность ее редакторов: «Книги часто были разбираемы теми же самыми рецензентами, которые писали известия о новых табачных фабриках, открывавшихся в столице, о помаде и проч.; сии известия иногда довольно остроумны и в шутках своих показывали ловких и хорошо воспитанных людей, без сомнения, имевших основательные причины быть довольными фабрикантами» (VIII, 163).

Гоголь развенчивал и официозную «Северную пчелу» и популярную «Библиотеку для чтения». Он высказывал глубокое сожаление по поводу того, что другие журналы, издававшиеся в то время, не вели резкой борьбы против триумвирата. «Телескоп» в соединении с «Молвою» действовал против «Библиотеки для чтения»,— писал Гоголь,— но действовал слабо, без постоянства, терпения и необходимого хладнокровия. В статьях критических он был часто исполнен негодованием против нового счастливца, шутил над баронством г-на Сенковского, сделал несколько справедливых замечаний относительно его странного подражания французским писателям, но не видел дела во всей ясности» (VIII, 165).

Общий смысл статьи Гоголя сводился к тому, что именно пушкинский «Современник» должен стать тем журналом, которому предстоит вести последовательную борьбу с «монополией» триумвирата, оказывать решительное влияние на рост литературы. И это тем более важно, что русская литература заключает в себе начала мощного развития. «Наша словесность молода,— указывал Гоголь.— Корифеев ее было немного; но для критика мыслящего она представляет целое поле, работу на целые годы. Писатели наши отлились совершенно в особенную форму...» (VIII, 175).

В статье «О движении журнальной литературы» Гоголь оценивал и начавший выходить в 1835 году новый журнал «Московский наблюдатель», вокруг которого объединились деятели будущего славянофильства и теоретики официальной народности. В основное ядро сотрудников «Московского наблюдателя» входили В. Андросов, А. Хомяков, И. Киреевский, Н. Мельгунов, А. Кошелев, Д. Свербеев, Н. Языков, С. Шевырев, М. Погодин и др. Отношение Гоголя к этому журналу представляет тем больший интерес, что с частью перечисленных лиц писателя связывали близкие личные отношения.

С того времени как имя Гоголя приобрело широкую известность, теоретики официальной народности, равно как и славянофилы, настойчиво стремились привлечь его в свои ряды, подчинить его своему влиянию. При создании журнала «Московский наблюдатель» к сотрудничеству в нем был приглашен и Гоголь.

Положительно отзываясь на это приглашение, он писал Погодину в ноябре 1834 года: «Только я бы вот какой совет дал: Журнал наш нужно пустить как можно по дешевой цене. Лучше за первый год отказаться от всяких вознаграждений за статьи, а пустить его непременно подешевле. Этим одним только можно взять вверх и сколько-нибудь оттянуть привал черни к глупой «Библиотеке», которая слишком укрепила за собой читателей своею толщиною... Да чтобы смеху, смеху, особенно при конце. Да и везде недурно нашпиговать им листки. И главное, никак не колоть в бровь, а прямо в глаз» (X, 341).

Новый журнал, начавший выходить еще до того, как Пушкин предпринял выпуск «Современника», Гоголь представлял себе изданием, ориентирующимся на широкие круги читателей. По своему общему направлению журнал должен был быть противопоставлен органам триумвирата, в частности «Библиотеке для чтения». Писатель особенно подчеркивал то боевое содержание, которым необходимо насытить новый журнал. Однако создание такого органа, о каком мечтал Гоголь, вовсе не входило в расчеты основателей «Московского наблюдателя». Они ориентировались не на демократического читателя, а на узкий круг «избранной», аристократической публики. Не удивительно, что из сотрудничества Гоголя

в «Московском наблюдателе» ничего не вышло. Повесть «Нос», которую писатель предложил журналу, была отклонена из-за ее якобы «грязного» содержания.

Характеризуя в своей статье «Московский наблюдатель», Гоголь указывал на его полный неуспех. «Важнейшие причины неуспеха заключались в характере самого журнала» (VIII, 167). Писатель отмечал оторванность его от актуальных вопросов современной жизни. «В журнале не было заметно никакой современной живости, никакого хлопотливого движения» (VIII, 168). Гоголь подверг серьезной критике статью Шевырева «Словесность и торговля», в которой Шевырев, нападая на «коммерческое» направление в литературе, защищал идею о том, что истинное искусство может быть создано лишь людьми, принадлежащими к высшим слоям общества. Подчеркивая, что «Московский наблюдатель» не вел никакой борьбы с органами триумвирата, Гоголь замечал: «Несколько безгласных книжек, выходивших вслед за тем, совершенно погрузили «Московского наблюдателя» в забвение» (VIII, 170).

В пору расцвета реалистического творчества Гоголь не разделял взглядов ни славянофилов, ни западников, не говоря уже о теории официальной народности. В то время, как славянофилы весьма почитали традиционные начала жизни, видели основную черту русского народа в смирении, для Гоголя характерными были смелая критика социального, духовного застоя, активное отрицание темных сторон действительности. В отличие от западников, он придавал большое значение творческим силам народа, которые могут и должны проявиться в непрерывном росте страны, ее обновлении. Славянофилы настойчиво стремились к тому, чтобы Гоголь стал их единомышленником или, по крайней мере, сторонником того направления, которое они представляли в журналистике, литературе. Но этого им не удалось достичь – потому, что Гоголь сам был направлением или, говоря точнее, основоположником оригинального, очень сильного направления в нашей литературе.

Личность крупного художника слова чаще всего характеризуется большой психологической сложностью. Соотношения духовного мира писателя и его творчества также отличаются значительным многообразием. В силу разных обстоятельств не все стороны духовного «я» ху-

дожника находят одинаковое отражение в его произведениях. Одни из них выражены более ясно, рельефно, другие либо слабо выявлены, либо не выявлены совсем. Своеобразными были и соотношения духовного «я» Гоголя с его художественными исканиями, его творчеством. Менее всего здесь может идти речь об их столкновении, резком конфликте. В то же время несомненно, что некоторые стороны мировосприятия Гоголя в период расцвета его творчества не получили в нем широкого воплощения. Это прежде всего касается тех религиозно-нравственных идей, которые увлекали Гоголя с детских лет, его представлений об особой роли закона и верховной государственной власти, идей и представлений, которые позже — во время творческого кризиса — нашли свое развитие в публицистике писателя.

Основными творческими устремлениями Гоголя, определившими особенности его произведений, были глубокий интерес писателя к социальным процессам, типологическим чертам человеческой психологии, критический анализ явлений общественной жизни, осмеяние низменного, пошлого. Критическое осмысление действительности Гоголем не замыкалось в локальных пространственных и временных границах. Оно исходило из представлений о больших общественных сдвигах, происходящих в разных странах, опиралось на сопоставления крупных исторических эпох, в том числе на сопоставления XIX века с предшествующими периодами времени. Писатель настойчиво подчеркивал специфические свойства XIX века, как определенного этапа в жизни общества. «Наш XIX век давно уже приобрел скучную физиономию банкира, наслаждающегося своими миллионами только в виде цифр, выставленных на бумаге» («Портрет»).

Итальянский писатель А. Моравиа считает, что одним из крупнейших открытий в литературе было открытие обыденности. Он связывает его с именем Джойса, предшественником которого явился Флобер. Ни в какой мере не принижая значение этих писателей, следует сказать, что именно Гоголь был тем художником, кто одним из первых очень широко включил в сферу художественного изображения и обобщения повседневное, обыденное. Это его несомненная и очень важная заслуга, что, разумеется, вовсе не устраняет творческих завоеваний других

литературную деятельность Некрасова и Щедрина. Гоголь рассматривается здесь В. И. Лениным в ряду крупнейших писателей демократического направления.

Демократический характер творчества Гоголя не исключает противоречий, присущих идейному, художественному развитию писателя, противоречий, которые с такой очевидностью проявились в 40-е годы. В статье «О «Вехах», опубликованной ранее статьи «Еще один поход на демократию», В. И. Ленин высоко оценивал письмо Белинского к Гоголю, в котором были подвергнуты критике «Выбранные места из переписки с друзьями». Об этом письме Белинского к Гоголю В. И. Ленин вспоминает и в работе «Еще один поход на демократию», говоря о нем сразу же после оценки массовой демократической печати.

Перелом в идейном, творческом развитии Гоголя в известной мере связан с противоречиями, которые были свойственны ему в пору расцвета его художественного гения. Но не они обусловили возникновение творческого кризиса. Позже – в главе восьмой книги – положение это детально будет обосновано. Сейчас же следует сказать, что в резком изменении взглядов Гоголя решающее значение имело развитие исторических событий, и прежде всего обострение классовых конфликтов, выявившиеся перспективы революционной бури в Европе, восприятие этих явлений писателем.

Выражая в своем художественном творчестве настроения широких слоев народа, Гоголь проник в сущность, глубины многих явлений и процессов действительности. Будучи верным жизненной правде, он создал произведения, которые *объективно* заключают в себе революционный смысл. При этом субъективные намерения писателя временами не совпадали с объективным значением его произведений. Более того, именно революционные перспективы в движении общества отрицательным образом воздействовали на писателя, определив поворот в его литературной деятельности. Таковы сложные взаимосвязи различных сторон идейного и творческого развития Гоголя.

Рассматривая это развитие, необходимо помнить о том, что в литературе и искусстве настоящее не зачеркивает прошлое. Отход Гоголя от прогрессивных взглядов никак не уменьшает значения его великих художе-

ственных открытий, его вклада в русскую и мировую литературу. Огромный интерес представляет собой литературный путь писателя, его искания, увенчавшиеся бессмертными творческими завоеваниями. Осмысление их во внутренней связи с жизнью эпохи и в то же время с духовными запросами современного человека представляется делом насущным, очень важным.

Гоголь – это своеобразный мир, познание которого не одновременное действие, а процесс. Его стимулирует неиссякаемый интерес к творчеству писателя новых и новых поколений читателей, которые видят в его произведениях не просто литературные памятники прошлого, а живое, активное, значительное явление духовной культуры человечества.

Глава вторая

«ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

1

Творческое развитие Гоголя было быстрым, стремительным. Период его литературной учебы продолжался недолго, он почти полностью исчерпывается литературными опытами, относящимися ко времени пребывания в Нежинской гимназии. Как свидетельствуют в своих воспоминаниях его товарищи, опыты эти были многочисленными. Известно, что в юности Гоголь писал немало стихов, сочинил стихотворную балладу «Две рыбки», трагедию «Разбойники», повесть «Братья Твердиславичи» и сатирическое обозрение «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан». Большинство сочинений гимназического периода было написано «высоким слогом». «Нечто о Нежине» представляло собой серию сатирических зарисовок, посвященных жизни и быту Нежина. Обозрение делилось на следующие части: «Освящение церкви на греческом кладбище»; «Выборы в греческий магистрат»; «Роспуск и съезд студентов». Все названные сочинения не дошли до нас. О них мы имеем весьма отрывочные сведения.

К начальным литературным опытам надо присоединить и «идиллию» «Ганц Кюхельгартен». Несмотря на свою художественную незрелость, произведение это представляет значительный интерес как отражение литературных исканий автора «Вечеров на хуторе близ Ди-

каньки». Воплощая в себе романтическое восприятие мира, «идиллия», действие которой происходит в Германии, рисует героя, не удовлетворенного окружающей средой с ее незатейливыми, обыденными интересами. Выросший в обстановке безмятежного деревенского существования, Ганц Кюхельгартен преисполнен мечтаний о жизни, насыщенной яркими и волнующими событиями. Воображение героя занимают образы людей больших духовных стремлений и великих дел. В неотразимом обаянии перед ним встают картины жизни древних греков.

Земля классических, прекрасных созиданий,
И славных дел, и вольности земля!
Афины, к вам, в жару чудесных трепетаний,
Душой приковываюсь я!

Древние Афины представляются Ганцу Кюхельгартену необычайно привлекательными своим буйным кипением жизни, широким проявлением творческих способностей человека. Тут «блещет кисть Парразия, Зевкиса», здесь «под портиком божественный мудрец ведет высокое о дальнем мире слово».

Вот от треножников до самого Пирея
Кипит, волнуется торжественный народ;
Где речь Эсхинова, гремя и пламенея,
Все своенравно вслед влечет.

Рядом с картинами Древней Греции Ганцу Кюхельгартену грезится Индия с ее роскошной природой, ее экзотикой, столь отличной от повседневной обыденности немецкой деревни.

Увлеченный мечтами о яркой жизни, о славе, юноша хочет увидеть диковинные страны, необыкновенных людей, испытать высокие чувства, пережить необычные приключения. Но тот прекрасный мир, в который стремился Ганц, разочаровывает его. В Афинах, куда попадает юноша, он видит прежде всего развалины, оставшиеся от прошлых веков.

Печальны древности Афин.
Колонн, статуй ряд обветшалый
Среди глухих стоит равнин.
Печален след веков усталых.

Гибель красоты, разрушение замечательных творений человеческого гения вызывает горестные раздумья Ганца Кюхельгартена о «жертвах бренности слепой».

Печаль его порождена тем торжеством «существенности жалкой», которое он увидел, столкнувшись с реальной действительностью. Острое разочарование Ганц испытывает в людях: они представляются ему далекими от идеалов, с которыми он вступал в жизнь.

Корысть и почести одни
Им лишь и дороги и близки.
Они позорят дивный дар;
И попирают вдохновенье;
И презирают откровенье;
Их холоден притворный жар,
И гибельно их пробужденье.

«Существенность» разрушает мечты Ганца Кюхельгартена. Отказавшись от дерзновенных замыслов, он возвращается в деревню, найдя в мирном сельском бытии свое маленькое человеческое счастье.

Некоторые исследователи утверждали, что «Ганц Кюхельгартен» имеет чисто автобиографический характер. «Ганц — портрет самого Гоголя, — писал Н. Котляревский, — конечно, идеализированный, но в основных чертах верный. Мятежное состояние духа, неясность желаний, стремление в даль, на поиски за чем-то непонятным, недовольство скромной действительностью — все эти приступы меланхолической тревоги духа испытал на себе очень рано и Гоголь»[1]. Признание «Ганца Кюхельгартена» произведением автобиографическим послужило основанием для утверждения, что «идиллия» написана после приезда Гоголя в Петербург, когда он остро ощутил неудовлетворенность окружающей действительностью[2].

Однако ни всемерное сближение автора и его героя, ни отнесение «идиллии» к петербургскому периоду жизни и творчества писателя никак не оправданы. На заглавном листе «Ганца Кюхельгартена», который был издан Гоголем в 1829 году под псевдонимом «В. Алов», отмечено: «Писано в 1827 г.»; в предисловии к «идиллии»

---

[1] Н. А. Котляревский. Николай Васильевич Гоголь, Пг., 1915, с. 17.

[2] И. Шаровольский. Юношеская идиллия Гоголя. — Сб. «Памяти Гоголя». Киев, 1902.

указывалось, что она создана автором в пору «его восемнадцатой юности»; таким образом, сам Гоголь ясно относил «Ганца Кюхельгартена» к 1827 году. Это находит свое реальное подтверждение в том, что здесь в определенной мере отразились идеи, волновавшие его в период пребывания в Нежине. Но отсюда, однако, вовсе не следует вывод, что герой «идиллии» — автопортрет ее создателя.

Рядом с изображением «существовательства» в произведении выражена мысль о высоком общественном призвании человека. Ганц Кюхельгартен отнюдь не является выразителем авторских идеалов. Гоголь осуждает своего героя за то, что он находится во власти пустых мечтаний, и за то, что он мирится с серым обывательским существованием. Подлинное, большое счастье человека возможно лишь тогда,

Когда не грез пустая тень,
Когда не славы блеск мишурный
Его тревожат ночь и день,
Его влекут в мир шумный, бурный;
Но мысль и крепка, и бодра
Его одна объемлет, мучит
Желанье блага и добра;
Его трудам великим учит.
Для них он жизни не щадит.

Стремление к благу и добру — вот подлинная цель жизни. Мысль эта живо перекликается с высказываниями юного Гоголя, готовившего себя для труда важного и благородного «на пользу отечества, для счастья граждан, для блага жизни подобных». Идея общего блага служит критерием для оценки порывов и мечтаний Ганца Кюхельгартена, которому не свойственно понимание истинного назначения человека.

Но не только это осуждает Гоголь в Ганце. Он показывает отсутствие у него стойкости, воли, которая позволила бы ему выдержать жизненные испытания.

Когда ж коварные мечты
Взволнуют жаждой яркой доли,
А нет в душе железной воли,
Нет сил стоять средь суеты,—
Не лучше ль в тишине укромной
По полю жизни протекать,
Семьей довольствоваться скромной
И шуму света не внимать?

Возвращение Ганца к мирному сельскому бытию Гоголь рисует как неспособность его к большим деяниям, как отказ от служения высоким и благородным целям.

В изображении Ганца Кюхельгартена отчетливо проступает развенчание романтического героя, но это не мешает Гоголю остаться здесь целиком в пределах романтической тематики и поэтики.

По своему общему характеру гоголевская «идиллия» существенно отличается от произведений метафизического романтизма. В ней нет обращения к потустороннему миру, она лишена таинственности, преклонения перед иррациональным. Герой «идиллии» далек от тех экзальтированных безумцев, постигающих неведомые тайны мира, которых с таким увлечением изображал, например, В. Одоевский. Гоголь в своем первом произведении в известной мере примыкает к Пушкину периода романтических поэм, хотя «Ганц Кюхельгартен» и лишен того мятежного духа, который свойствен этим пушкинским произведениям.

Близость к Пушкину выражается здесь в утверждении жизни, в стремлении видеть ее иной, более совершенной. Но в то время, как в романтических поэмах Пушкина был воплощен пафос свободы, в «Ганце Кюхельгартене» на первый план выступала идея служения общему благу. Исследователи творчества Гоголя справедливо указывали на влияние Пушкина, сказавшееся в «Ганце Кюхельгартене» [1]. Тут дают себя чувствовать поэтика южных поэм и отзвуки впечатлений от «Евгения Онегина».

При всей несоизмеримости незрелой юношеской «идиллии» Гоголя и гениального пушкинского романа в стихах нельзя не увидеть стремления Гоголя следовать поэтическим образцам великого русского поэта.

О, как она тебя любила!
С каким восторгом чувств живым
Простые речи говорила!
И как внимал речам ты сим!
Как пламенен и как невинен
Был этот блеск ее очей,

[1] Н. В. Гоголь, т. I, с. 495, комментарии.

Как часто ей, в тоске своей,
Тот день казался скучен, длинен,
Когда, раздумью предана,
Тебя не видела она.
И ты ль, и ты ль ее оставил?
Ты ль отвернулся от всего?
В страну чужую путь направил,
И для кого? и для чего?

Примечательную особенность «Ганца Кюхельгартена» составляют живые зарисовки быта, которые выразительно выступают на фоне идиллических сцен сельской жизни, описаний тоски Ганца. Хотя и в очень слабой степени, здесь проявляются те черты, которые в такой блистательной форме раскроются в более поздних произведениях Гоголя.

И вместе с тем у «Ганца Кюхельгартена» мало внутренних связей с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», циклом повестей, созданных непосредственно вслед за «идиллией». Здесь резкий переход к новому. Период литературной учебы сменяется смелым оригинальным творчеством. С точки зрения идейного содержания, мастерства между юношеской «идиллией» и «Вечерами» лежит целая пропасть, хотя эти произведения и отделены друг от друга всего лишь тремя-четырьмя годами.

Но это те годы, когда происходил быстрый и глубокий процесс внутреннего формирования Гоголя. Жизнь в Петербурге открыла перед ним острые общественные противоречия, помогла ему яснее определить свои взгляды на социальную действительность. Это было время напряженных творческих исканий и большого вдохновенного труда. Провал «Ганца Кюхельгартена», подвергшегося суровой критике в печати, показал Гоголю все несовершенство его первого произведения, слабость его творческих позиций. Поставив перед собой сложные художественные задачи, он с огромным увлечением работал над воплощением новых тем и образов.

2

Эти темы и образы были почерпнуты Гоголем из жизни украинского народа, из народного творчества. Еще в период пребывания в Нежинской гимназии Гоголь живо интересовался народным бытом и творчеством. В «Книге всякой всячины», куда он заносил выписки из

различных книг и собственные заметки, содержится довольно много записей, касающихся украинских обычаев, игр и т. п. В эту «подручную энциклопедию» включены, в частности, выписки из книги Н. А. Цертелева «Опыт собрания старинных малороссийских песен» (1819) и сборника украинских песен Максимовича (1827). Не ограничиваясь знакомством с тогдашними немногочисленными публикациями украинского фольклора, Гоголь сам с успехом занимался собиранием народных песен.

Интерес к народному быту и творчеству во время пребывания в Петербурге не только не ослаб, но значительно усилился. Вынашивая замыслы повестей, составивших «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гоголь обращается к матери и сестрам с просьбой прислать ему самые различные сведения об украинских народных обрядах, легендах, поверьях и т. д. «Вы много знаете обычаи и нравы малороссиян наших,— писал он матери в апреле 1829 года,— потому, я знаю, вы не откажетесь сообщать мне их в нашей переписке. Это мне очень, очень нужно. В следующем письме я ожидаю от вас описания полного наряда сельского дьячка от верхнего платья до самых сапогов... равным образом названия платья, носимого нашими крестьянскими девками, до последней ленты, также нынешними замужними и мужиками... Еще обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей... Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках... Множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов, и проч. и проч. и проч. Все это будет для меня чрезвычайно занимательно» (X, 141).

Тема народных обычаев и сказаний неоднократно затрагивается в переписке Гоголя с матерью в 1829—1830 годах. В письме, датированном 24 июля 1829 года, высказывая благодарность за «драгоценные известия о малороссиянах», он просит «не оставлять и впредь таковыми письмами» (X, 150). К этой же теме Гоголь возвращается и в письмах, относящихся к ноябрю 1829 года, февралю и апрелю 1830 года.

Непосредственное знакомство Гоголя с украинским бытом и народным творчеством, различные материалы, собранные им, послужили драгоценным источником его творческого труда. В письме украинскому историку

и фольклористу Максимовичу критик и беллетрист Сомов, сам уроженец Украины, сообщал в ноябре 1831 года: «У Гоголя есть много малороссийских песен, побасенок, сказок и пр., пр., коих я еще ни от кого не слыхивал, и он не откажется поступиться песнями доброму земляку своему, которого заочно уважает. Он человек с отличными дарованиями и знает Малороссию, как пять пальцев; в ней воспитывался, а сюда приехал не более как года три тому назад» [1].

В критической литературе неоднократно высказывалось мнение о том, что обращение Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» к Украине, ее быту являлось лишь откликом на тот интерес к фольклорным и этнографическим материалам, который возник в это время в литературных и общественных кругах [2]. Такое объяснение никак нельзя признать удовлетворительным. Пристальное внимание Гоголя привлекали не сами по себе фольклор и этнография, его глубоко интересовала народная жизнь. Чем острее и отчетливее вырисовывались перед ним очертания чиновно-аристократического мира, с которым он сталкивался в столице, тем сильнее и настойчивее мысль его обращалась к народу, его быту, его поэзии. Народная жизнь с ее непосредственностью и красочностью ясно противополагалась в сознании Гоголя той общественной среде, в которой царил культ казармы, культ чина и звания.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» с огромной художественной силой воплощена мечта о справедливых, разумных общественных отношениях. Русское освободительное движение уже на первом этапе своего развития выдвинуло идею сближения и тесного единства русского и других народов, одинаково испытывавших тяжесть политического и социального гнета. Декабрист С. И. Муравьев-Апостол заявлял: «Там, где дело идет о счастье народном, все должны быть одного племени». Организатор Общества соединенных славян П. Борисов в показаниях следственной комиссии говорил о том, что «соединить вместе все славянские поколения и сделать оные свободными показалось мне предприятием блистательным, ибо я думал чрез то доставить счастье

[1] «Русский архив», 1908, № 10, с. 266.
[2] См.: Н. В. Гоголь, т. I, с. 500, комментарии.

стях ясно отразились черты романтизма. Они проявились не только в воплощении идеального, как его понимал писатель, но и в обрисовке тех мрачных, жестоких сил, которые подрывают естественные связи между людьми, стремятся разрушить высокие принципы и нормы человеческого общества. Силы эти временами предстают в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в сверхреальном облике, они являются источником глубоко драматических событий.

Исследователи творчества Гоголя нередко указывали на то, что писатель в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» не затронул тему крепостного права. Иногда это объяснялось романтической устремленностью Гоголя, чаще идейными соображениями, приверженностью к основам феодального порядка. Но ни одно, ни другое объяснение нельзя признать верным.

Важнейшее значение здесь имеет то обстоятельство, что герои повестей Гоголя — это преимущественно казаки, люди, не находившиеся в непосредственной зависимости от помещичьей власти. Это и определяет общий колорит «Вечеров».

При оценке идейного содержания повестей Гоголя важно учесть некоторые существенные факты исторической действительности. Довольно значительную группу населения России того времени составляли государственные крестьяне, принадлежавшие не отдельным помещикам, а «казне», государству. «На Украине, в районах Полтавщины и Черниговщины, — пишет советский исследователь Н. Дружинин, — государственными крестьянами стали потомки малороссийских казаков; мало-помалу они утратили свое военное значение и в начале XIX века оказались в положении земледельцев, поверстанных государством в оброчный оклад»[1]. Это была довольно большая прослойка сельского населения отдельных районов Украины. В период Отечественной войны 1812 года в Полтавской и Черниговской губерниях было сформировано пятнадцать казачьих полков. По ревизии 1819 года, там насчитывалось «казаков мужеска пола 450 365 душ»[2].

[1] Н. М. Дружинин. Государственные крестьяне и реформа Д. Киселева, т. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1946, с. 39.

[2] «Чтения Московского общества истории и древностей Российских», 1864, кн. 2, раздел V, с. 128.

Украинские казаки привлекали к себе внимание руководителя Южного общества декабристов Пестеля. Характеризуя классы и сословия русского общества, он писал в «Русской правде»: «Вольных земледельцев имеется в России несколько родов: вольные крестьяне, малороссийские казаки, панцирные дворяне, однодворцы, колонисты и разные другие» [1]. Пестель называл «вольными земледельцами» разные группы сельского населения, в том числе малороссийских казаков, в отличие от помещичьих, крепостных крестьян.

Реальная историческая действительность в образах, созданных Гоголем, получила свое особое художественное претворение. В «Вечерах» дана поэтизация свободной жизни, которая несет с собой подлинную красоту и человеческое счастье.

Как и позже в «Тарасе Бульбе», в «Вечерах» писатель не отделял казачество от всего украинского народа; одновременно в обрисовке своих героев он выразительно оттеняет мотивы вольности. Тема вольности подчеркивается обращением писателя к героическому прошлому, к освободительной борьбе украинского народа («Страшная месть»). Поэтизация простых людей заключала в себе протест против социальной несправедливости, крепостнических отношений.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» представляют живое и глубоко своеобразное соединение различных идейно-художественных начал. Романтизм, получивший здесь рельефное выражение, имеет неоднородный характер. В некоторых своих проявлениях он близко соприкасается с реалистическим изображением жизни, которое формируется и приобретает в «Вечерах» свою оригинальную художественную выразительность. Другие формы романтизма связаны с повествованием об ирреальном, которое вторгается в жизнь. Во всем этом сказывается определенная противоречивость творческих исканий Гоголя раннего периода.

В неповторимом сочетании в «Вечерах» предстают народная легенда и быт, реальное и идеальное, история и современность. Положив в основу повестей поэтические легенды, Гоголь перемежает фантастику с яркими реально-бытовыми образами. Рисуя бытовые сцены

[1] «Избр. социально-полит. и философ. произв. декабристов», т. II, с. 116.

комых, выключая только разве Фомы Григорьевича». Рассказчиком повести «Шпонька» во введении к ней назван Степан Иванович Курочка.

Использование образов нескольких рассказчиков характерно в том плане, что оно подчеркивает наличие разных не однородных линий повествования, представленных в «Вечерах». Сам Гоголь ясно ощущал эту неоднородность. Вместе с тем последовательное расчленение отдельных повествовательных форм было не только затруднительно, но и нецелесообразно в силу их переплетения между собой. Поэтому и само «распределение» повестей между отдельными рассказчиками носит преднамеренно незавершенный, неотчетливый характер. В ряде повестей образ рассказчика вовсе не выявлен, и принадлежность их тому или иному повествователю остается неясной. Известная неустойчивость приурочения сказывается даже и тогда, когда рассказчик называется. Фоме Григорьевичу приписывается три повести – «Вечер накануне Ивана Купала», «Заколдованное место» и «Пропавшая грамота», однако первая из них по всему своему колориту существенно отличается от двух последних.

При неотчетливости приурочения повестей отдельным рассказчикам центральный образ «издателя» «Вечеров» Рудого Панька нарисован очень выразительно. Образ этот служит не только целям композиционной связи отдельных повестей, но и отражает основной их характер как произведений, посвященных прежде всего народной жизни. Среда господ, знатных людей для Рудого Панька чуждый мир: «...я говорю, что нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет – батюшки мои! – Это все равно, как случается, иногда зайдешь в покои великого пана: все обступят тебя и пойдут дурачить... «Куда, куда, зачем? пошел, мужик, пошел!..»

Простой человек, Рудый Панько не питает никакой почтительности к знати; с откровенной иронией, неприязнью он говорит о ее пустой чванливости. Сравнивая светские развлечения и народные гулянья, он подчеркивает красочность народного быта, живую непосредственность чувств простых людей. «На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа деву-

шек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрыпачом — подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя».

Рудый Панько высоко ценит народную мудрость. Рассказ его лишен всякой вычурности, он прост и, более того, простодушен, но за этим «простодушием» скрывается умная ирония; в «простодушное» повествование Рудого Панька вплетается живой народный юмор.

Не придавая всем повестям «Вечеров» сказового характера, Гоголь смело использует рядом с разговорно-сказовой манерой формы возвышенно-лирического повествования.

3

Взволнованно-эмоциональным описанием летнего дня на Украине начинается «Сорочинская ярмарка» — описанием, которое определяет общую тональность всего авторского рассказа.

Картины природы, воплощенные в «Сорочинской ярмарке», насыщены мажорными, яркими красками. «Ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев»; «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами»; «серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости». Все это придает картине праздничный, торжественный характер, который распространяется и на другие пейзажные зарисовки. Таково, например, описание реки Псёл. «Сквозь темно- и светло-зеленые листья небрежно раскиданных по лугу осокоров, берез и тополей засверкали огненные, одетые холодом искры, и река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев».

Гоголь замечательно передает и очарование украинской природы, и своеобразие быта, характеров людей. Возвышенно-лирическое повествование перебивается выразительными жанровыми сценами. В первой главе повести такой жанровой сценой является описание «объясне-

ний» Хиври Черевик с парубками, «объяснений», обильно насыщенных просторечием: «Чтоб ты подавился, негодный бурлак! Чтоб твоего отца горшком в голову стукнуло! Чтоб он подскользнулся на льду, антихрист проклятый! Чтоб ему на том свете черт бороду обжег!»

Такого рода контрастные переходы от лирики и патетики к быту, от жанровых сцен к сценам лирическим, сочетание реально-бытовых картин и картин, включающих в себя фантастику, мы встречаем на протяжении всей повести. В главе второй Гоголь дает замечательное описание ярмарки, показывая восприятие Параской новых для нее явлений жизни. «Она находила себе много предметов для наблюдения: ее смешило до крайности, как цыган и мужик били один другого по рукам, вскрикивая сами от боли... как поссорившиеся перекупки перекидывались бранью и раками; как москаль, поглаживая одною рукою свою козлиную бороду, другою...» Вслед за этим писатель переключает повествование из прозаическо-бытового плана в план возвышенный, лирический. «Но вот почувствовала она, кто-то дернул ее за шитый рукав сорочки. Оглянулась — и парубок в белой свитке, с яркими очами, стоял перед нею... «Не бойся, серденько, не бойся! — говорил он ей вполголоса, взявши ее руку,— я ничего не скажу тебе худого!»

Образы Параски и Грицько отражают мир светлых и чистых чувств, высокую поэзию жизни. Параска предстает в повести как живое воплощение красоты и женственности, как олицетворение юности и мечты о счастье. Широта порывов, удаль характеризуют ее возлюбленного, то кроткого и нежного, то способного на дерзость и буйство. Отличительная черта этих героев — естественность жизненного поведения, естественность проявления их чувств и переживаний. Верные себе, своим решениям, они исполнены сознания человеческого достоинства. О своих отношениях с мачехой Параска говорит: «Скорее песок взойдет на камне и дуб погнется в воду, как верба, нежели я нагнусь перед тобою!» В героях, взятых из народной среды, Гоголь увидел подлинную поэтическую одухотворенность, высокие человеческие качества.

Овеянные романтикой образы Параски и Грицько Гоголь рисует в известном контрастном сопоставлении с обыденностью, с характерами, на которых лежит пе-

чать прозаической повседневности. Но и сам быт, и эти характеры отмечены, в свою очередь, яркой колоритностью. Колоритную фигуру представляет собой Хивря Черевик. Властная женщина, она подчинила мужа своему беспрекословному влиянию. Привыкшая повелевать, она не терпит никакого «своеволия». Любящая почтительность, Хивря весьма чувствительна к разного рода «обидам». Старая «прелестница», она воображает себя красавицей, способной производить неотразимое впечатление. По-своему очень «живописен» и простодушный Черевик, любящий чарку, жаждущий провести время с друзьями в задушевной беседе; доверчивый и бесхарактерный, он легко становится объектом всяческих проделок окружающих, «героем» комических приключений.

Комизм «Сорочинской ярмарки» в не малой степени связан с комизмом характеров. Смешон и доверчивый Черевик, симпатии которого так легко завоевывает Грицько, смешна и злая и сварливая Хивря, превращающаяся в нежную, застенчивую любовницу, комичен и начиненный клиросной ученостью попович, пускающийся на опасный путь любовных приключений. Сцена свидания Хиври и поповича особенно ярко раскрывает этот род комизма, представленный в «Сорочинской ярмарке».

При всем том комизм характеров в «Сорочинской ярмарке» широко все же не развернут. Значительное место в повести занимают описания забавных происшествий и событий. Описания эти усиливают общий жизнерадостный колорит произведения.

«Ужас сковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень... Высокий храбрец, в ничем непобедимом страхе, подскочил под потолок и ударился головою об перекладину; доски посунулись, и попович с громом и треском полетел на землю. «Ай, ай! ай!» — кричал один, повалившись на лавке, болтая в ужасе руками и ногами.— «Спасайте!» — горланил другой, закрывшись тулупом.

Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом, пополз в судорогах под подол своей супруги. Высокий храбрец полез в печь, несмотря на узкое отверстие, и сам задвинул себя заслонкою. А Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок, вместо шапки, бросился к дверям и, как полоумный, бежал по улицам».

. Гоголь весело смеется над удивительными приключениями своих героев, над комической несуразностью их поступков, но комизм здесь носит еще во многом внешний характер.

Та возвышенно-романтическая манера повествования, которая воплощена в «Сорочинской ярмарке», свойственна и «Майской ночи». Картины чудесной украинской природы и здесь являются неотъемлемой частью повествования, тем фоном, на котором развертываются события. «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете: и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!..»

Выдвигая в «Майской ночи» на первый план изображение людей высокого строя души, Гоголь раскрывает их стремление к независимости и воле. В образах Левко и Гали шире, чем в образах Параски и Грицько, выявлено то, что характеризует их как личности, привлекательные и своими человеческими чувствами, и своими действиями. Писатель подчеркивает прозрачную чистоту, ясность души своих героев. Любовь Гали и Левко светлая, радостная; это земное чувство, лишенное сентиментального жеманства и циничесой грубости. Непосредственность и безыскусственность чувств и отношений сливается у Гали и Левко с той цельностью натуры, которая свойственна народному характеру.

Исследователи творчества Гоголя неоднократно отмечали, что в образах Левко и Гали сказывается воздействие народно-песенных мотивов. Народно-песенным складом пронизано повествование о них. В речи Левко и Гали ясно ощущаются ритм и мелодика народной песни. «Галю, Галю! ты спишь, или не хочешь ко мне выйти? Ты боишься, верно, чтобы нас кто не увидел, или не хочешь, может быть, показать белое личико на холод! Не бойся: никого нет. Ветер тепел. Но если бы и показался кто, я прикрою тебя свиткою, обмотаю своим поясом, закрою руками тебя — и никто нас не увидит. Но если бы и повеяло холодом, я прижму тебя поближе к сердцу, отогрею поцелуями, надену шапку свою на

твои беленькие ножки. Сердце мое, рыбка моя, ожерелье! выгляни на миг». Той же песенностью проникнута и речь Гали, по своей внутренней структуре похожая на речь Левко.

Обрисовка образов Левко и Гали не осложнена острыми драматическими коллизиями; в изображении героев господствуют светлые, лирические тона. Вместе с тем отражение лирической сферы соединено с раскрытием внутренней непреклонности героев, той жажды свободы, которая характерна для них. Левко и Галя не отступают перед препятствиями, возникающими на их пути, они вовсе не склонны подчиниться внешнему давлению.

В общем развитии действия повести весьма существенное значение имеет изображение конфликта Левко и его товарищей с головою [1]. Порицая голову за его любовные «похождения», Левко говорит: «Что он в самом деле задумал! Он управляется у нас, как будто гетьман какой... он помыкает, как своими холопьями». Не желая мириться с произволом головы, Левко заявляет: «Что ж мы, ребята, за холопья? Разве мы не такого роду, как и он? Мы, слава богу, вольные козаки! Покажем ему, хлопцы, что мы вольные козаки!» Образы смелых и обаятельных героев, которые нарисованы в «Майской ночи», тесно связываются с представлением о свободном человеке, не желающем быть чьим-либо холопом. Поэтизация вольной жизни, характерная для «Вечеров» вообще, выступает здесь с особой силой. Весь тот светлый и радостный мир, который встает перед читателем, вся та чарующая красота жизни, которую так вдохновенно воспел Гоголь, овеяны духом вольности.

Тупое самодурство предстает в образе головы, который изображен в повести в качестве опоры власти и закона. «Что он голова,— говорит о нем Каленик,—что он обливает людей на морозе холодною водою, так и нос поднял!» Сам страж «порядка» Евтух Макогоненко преисполнен о себе высокого мнения. «Они, дурни,— заявляет он по адресу молодежи,— забрали себе в голову,

[1] Головой в то время назывался староста волости, жители которой принадлежали к числу государственных крестьян. В функции головы входило обнародование распоряжений правительства, наблюдение за «благочинием» и «безопасностью», сбор податей и недоимок.

что я им ровень. Они думают, что какой-нибудь их брат, простой козак!» Резко отделяя себя от простых казаков, Евтух Макогоненко намерен решительно покончить со всякими проявлениями непокорности и своеволия. «Пусть знают, что значит власть! От кого же и голова поставлен, как не от царя!» В юмористическом освещении Гоголь показывает «важность», чванство головы, некогда осчастливленного царской «милостью». «Давно еще, очень давно, когда блаженной памяти великая царица Екатерина ездила в Крым, был выбран он в провожатые; целые два дни находился он в этой должности и даже удостоился сидеть на козлах с царицыным кучером... И с той поры голова, об чем бы ни заговорили с ним, всегда умеет поворотить речь на то, как он вез царицу и сидел на козлах царской кареты».

Голова нарисован как живой комический характер. Смешон и его «властительный» гонор, и его расторопная любвеобильность; комизм этого образа усиливается неожиданными смешными положениями, в которые он попадает.

Юмор «Майской ночи» во многом близок к юмору «Сорочинской ярмарки». И здесь при отдельных ярких зарисовках комических характеров преобладает комизм неожиданных ситуаций, веселых происшествий, к которым относятся забавные проделки молодежи, воюющей с головою.

По своему общему светлому настроению рядом с «Майской ночью» и «Сорочинской ярмаркой» стоит «Ночь перед Рождеством». Основной фон, на котором развертывается действие повести,— народный праздник с его красочными обрядами, его задорным весельем. «Трудно рассказать, как хорошо потолкаться, в такую ночь, между кучею хохочущих и поющих девушек и между парубками, готовыми на все шутки и выдумки, какие может только внушить весело смеющаяся ночь. Под плотным кожухом тепло; от мороза еще живее горят щеки; а на шалости сам лукавый подталкивает сзади».

И хотя комические происшествия и приключения героев в «Ночи перед Рождеством» занимают немалое место, Гоголь здесь более тесно сливает юмор с изображением человеческих характеров. В этом отношении «Ночь перед Рождеством», открывающая вторую часть «Вечеров»,— одна из интереснейших повестей, вошедших

в первые сборники гоголевских произведений. Значительно большую жизненную выразительность и реальную конкретность приобретают здесь образы героев, несущих в себе положительные качества.

Вакула — в отличие от некоторых других героев «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — обладает ясно очерченной индивидуальностью. В нем есть и возвышенность чувств, и уверенность жизненного опыта. Силач в прямом и точном смысле слова, Вакула отличается упорством, твердостью характера. Настойчивость неотделима в нем от хитрости, народной сметки, которая позволяет ему добиться желаемого. Робкий и застенчивый с невестой, Вакула становится расторопным и смелым, когда решает преодолеть препятствия, стоящие на его пути. Перед ним отступает и сам черт, которого Вакула ловко надувает. Хитрую «дипломатичность» проявляет Вакула в Петербурге при встрече с запорожцами, а потом и при встрече с царицей. Вакула щедро одарен природой; мастер на все руки, он обладает и художническим талантом. «Торжеством его искусства» была картина, изображавшая сцены Страшного суда. В образе Вакулы получили отражение сила и крепость народного характера, живой народный ум и сметка.

Реальными жизненными чертами Гоголь наделяет и Оксану. Юная красавица избалована постоянным вниманием окружающих. Гордая, любующаяся собой, она свысока принимает ухаживания деревенских парней. Ей доставляет удовольствие испытывать силу своего обаяния. Отвергая и высмеивая любовные признания Вакулы, Оксана вместе с тем и неравнодушна к ним; ее захватывает и покоряет то глубокое чувство, которое питает к ней Вакула. Неожиданно для нее самой у Оксаны вспыхивает большое ответное чувство.

Реальные черты характера раскрываются и в образе Солохи, расчетливой и хитрой женщины, ловко управляющейся со своими многочисленными обожателями. Солоха «так умела причаровать к себе самых степенных козаков (которым, не мешает между прочим заметить, мало было нужды до красоты), что к ней хаживал и голова, и дьяк Осип Никифорович (конечно, если дьячихи не было дома), и козак Корний Чуб, и козак Касьян Свербыгуз. И, к чести ее сказать, она умела искусно обходиться с ними. Ни одному из них и в ум не приходило,

что у него есть соперник... Может быть, эти самые хитрости и сметливость ее были виною, что кое-где начали поговаривать старухи, особливо когда выпивали где-нибудь на веселой сходке лишнее, что Солоха точно ведьма».

Замечательным юмором овеян образ старого ловеласа казака Чуба, человека недалекого, туго соображающего и в то же время упрямого, самоуверенного. Очень выразителен и образ дьяка, занятого поисками земных утех, выступающего в качестве одного из «солидных» конкурентов в шеренге обожателей Солохи.

Характерная особенность «Ночи перед Рождеством» состоит в том, что наряду с образами, взятыми из народной среды, здесь показаны столичные верхи, рядом с фантастикой нарисованы реальные исторические фигуры. Включение в повесть картин, изображающих Петербург, несомненно, содержит в себе определенное сопоставление их со сценами и образами народной жизни. Вакулу более всего поразило в Петербурге обилие «панства». «Господ, в крытых сукном шубах, он увидел так много, что не знал, кому шапку снимать. «Боже ты мой, сколько тут панства! — подумал кузнец. — Я думаю, каждый, кто ни пройдет по улице в шубе, то и заседатель, то и заседатель! а те, что катаются в таких чудных бричках со стеклами, те, когда не городничие, то верно комиссары, а может еще и больше». В первоначальной редакции «Ночи перед Рождеством» впечатление Вакулы от Петербурга было выражено несколько острее: «Сколько панов он вдруг увидел в крытых сукном шубах, что не знал кому шапку снимать. «Боже ты мой! сколько (чиновничества) панства тут», — подумал кузнец».

Иронический тон Гоголь сохраняет и при описании придворной знати, подчеркивая то соединение надменности и раболепия, высокомерия и трусливого заискивания, которое характерно для знатных особ. «Минуту спустя, вошел в сопровождении целой свиты величественного росту довольно плотный человек в гетманском мундире, в желтых сапожках. Волосы на нем были растрепаны, один глаз немного крив, на лице изображалась какая-то надменная величавость, во всех движениях видна была привычка повелевать. Все генералы, которые расхаживали довольно спесиво в золотых мундирах, засуетились

и с низкими поклонами, казалось, ловили его слово и даже малейшее движение, чтобы сейчас лететь выполнять его».

Потемкин нарисован в «Ночи перед Рождеством» властным и хитрым сановником, лукавым царедворцем. Заранее дав «наставления» запорожцам о том, как и что им говорить на приеме у царицы, он зорко следит за исполнением своего «режиссерского» плана. В повести содержится ясное указание на то, что приезд запорожцев в столицу связан с уничтожением Запорожской Сечи, прежних казацких вольностей. Это придает образу Потемкина, так же как и образу Екатерины II, отнюдь не «благостный» облик. Вместе с тем очевидно, что писатель не стремился нарисовать портрет Екатерины II в обличительном духе.

Сопоставление картин народной жизни и картин сановного Петербурга в «Ночи перед Рождеством» широко не развернуто, и тем не менее оно весьма существенно как выражение общей направленности «Вечеров». Тут мы видим развитие тех идей, которые высказаны от имени Рудого Панька в его предисловии к «Вечерам», когда «издатель» повестей сравнивал народный быт с бытом и жизнью знати.

В «Ночи перед Рождеством», так же как и в других повестях, Гоголь широко использовал народные легенды и сказания. В сравнении с «Майской ночью» и «Сорочинской ярмаркой» фантастика в «Ночи перед Рождеством» представлена более широко. И в то же время здесь с большей выразительностью и силой осуществлено ее «снижение», развернуто своеобразное ее «обытовление». Переключенная в «бытовой» план, показанная в юмористическом освещении, фантастика теряет свои очертания необычного, страшного и непонятного, становясь чем-то смешным и забавным. Фантастические фигуры и образы предстают в «Ночи перед Рождеством» в качестве носителей мелочных житейских страстей и стремлений. «Одна только ночь оставалась ему (черту) шататься на белом свете; но и в эту ночь он выискивал чем-нибудь выместить на кузнеце свою злобу. И для этого решился украсть месяц... Таким-то образом, как только черт спрятал в карман свой месяц, вдруг по всему миру сделалось так темно, что не всякий бы нашел дорогу к шинку, не только к дьяку. Ведьма, увидевши себя вдруг в темноте,

вскрикнула. Тут черт, подъехавши мелким бесом, подхватил ее под руку и пустился нашептывать на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду».

Изображение фантастики в юмористическом плане дано и в «Пропавшей грамоте». И в этой повести писатель ярко воссоздает живые черты бытовой обстановки. «На ту пору была там ярмарка: народу высыпало по улицам столько, что в глазах рябело. Но так как было рано, то все еще дремало, протянувшись на земле. Возле коровы лежал гуляка-парубок с покрасневшим, как снегирь, носом; подале храпела, сидя, перекупка с кремнями, синькою, дробью и бубликами; под телегою лежал цыган; на возу с рыбой чумак; на самой дороге раскинул ноги бородач-москаль с поясами и рукавицами».

Переход от изображения быта к фантастике заключает в себе обыденную, прозаическую мотивировку, да и само изображение «необыкновенного» также насыщено бытовыми деталями. Герой повести — человек смелый, казацкого размаха. — попадая в ад в поисках пропавшей грамоты, видит сборище чудовищных, уродливых существ. «Ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадает снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского трепака. Пыль подняли боже упаси какую!.. На деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны». И здесь юмор тесно связан с «обытовлением» фантастики.

Воплощая благородные черты героя, отражая мир глубоких, ярких порывов и чувств, Гоголь в отрицательном свете изображает корысть, жадное стремление к богатству. Тема жажды богатства отчетливо выступает в «Заколдованном месте». Герой повести занят поисками чудесного клада, который, как ему кажется, он и нашел благодаря «участию» фантастических сил. Уверенный в том, что им добыты несметные богатства, герой заявляет: «Ну, хлопцы, будет вам теперь на бублики! Будете, собачьи дети, ходить в золотых жупанах! Посмотри-

те-ка, посмотрите сюда, что я вам принес!» — сказал дед и открыл котел. Что ж бы, вы думали, такое там было? Ну, по малой мере, подумавши хорошенько, а? золото? вот то-то, что не золото: сор, дрязг... стыдно сказать, что такое. Плюнул дед, кинул котел, и руки после того вымыл. И с той поры заклял дед и нас верить когда-либо черту». «Чудесное» развенчивается в «Заколдованном месте» так же, как и в других новеллах, раскрытием его в комическом плане.

Однако не во всех повестях «Вечеров» загадочное показано в юмористическом освещении. Иногда таинственное предстает здесь как источник драматических поворотов в жизни человека, становясь синонимом ужасного, трагического. В таком именно плане развернуты фантастические образы и в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести».

В основу «Вечера накануне Ивана Купала» легла тема власти денег, их губительного влияния на человеческие отношения. Тема эта развивается в повествовании о герое, который подчинился воздействию темных, сверхъестественных сил. Желая достать деньги для того, чтобы преодолеть препятствия к женитьбе на любимой девушке, Петрусь Безродный воспользовался помощью Басаврюка. «Полно горевать тебе, козак!» — загремело что-то басом над ним. Оглянулся: Басаврюк! У! какая образина! Волосы — щетина, очи — как у вола! «Знаю, чего недостает тебе: вот чего!» Тут брякнул он с бесовскою усмешкою кожаным, висевшим у него возле пояса кошельком. Вздрогнул Петро. «Ге, ге, ге! да как горит!» — заревел он, пересыпая на руку червонцы. «Ге, ге, ге! да как звенит! А ведь и дела только одного потребую за целую гору таких цяцек». — «Дьявол! — закричал Петро: — Давай его, на все готов!»

Приобретает деньги Петрусь Безродный ценой убийства маленького брата своей возлюбленной. «Нет, не видать тебе золота, покамест не достанешь крови человеческой!» Несметное богатство, добытое героем, не приносит ему счастья. «Начали жить Пидорка да Петрусь, словно пан с панею. Всего вдоволь, все блестит... Однако же добрые люди качали слегка головами, глядя на житье их. «От черта не будет добра», — поговаривали все в один голос... Ведь в самом деле, не прошло месяца, Петруся никто узнать не мог... Сидит на одном месте,

и хоть бы слово с кем. Все думает и как будто бы хочет что-то припомнить». Точно так же, как неожиданным и загадочным было обогащение Петруся, так неожиданной и загадочной была страшная гибель его.

В отличие от других повестей цикла, в которых выявляется торжество героя, а фантастика освещена юмором, в «Вечере накануне Ивана Купала» загадочное выступает в качестве того начала, которое оказывает свое сокрушительное влияние на жизненное поведение человека, его судьбу. И в этой повести Гоголь пользовался материалом народных легенд, но тут он отходил от глубокого и проникновенного восприятия духа народного творчества, столь ярко проявившегося в других его произведениях. Живое и увлекательное изображение народных героев уступает место в «Вечере накануне Ивана Купала» ирреальной символике. При всем том во многих местах повести мы видим силу кисти замечательного художника – таково описание отношений Петруся и Пидорки, Петруся и Коржа, картина свадьбы, насыщенная богатством красок, живописных деталей.

В повести «Страшная месть» широко развита тема защиты родной земли. Вместе с тем по некоторым своим существенным мотивам она близка «Вечеру накануне Ивана Купала». Крушение человеческих отношений, братских уз привлекает и здесь внимание писателя. О борьбе за богатство, являющейся причиной этого крушения, речь идет в эпилоге – в рассказе о двух братьях, получивших вознаграждение за службу и воинские подвиги.

Желая воспользоваться всем достоянием, один из братьев сталкивает другого – вместе с маленьким сыном – в пропасть. «Ухватился, однако ж, козак за сук, и один только конь полетел на дно. Стал он карабкаться с сыном за плечами, вверх; немного уже не добрался, поднял глаза и увидел, что Петро наставил пику, чтобы столкнуть его назад... «Брат мой милый! коли меня пикой, когда уже мне так написано на роду, но возьми сына! чем безвинный младенец виноват, чтобы ему пропасть такою лютою смертью?» Засмеялся Петро и толкнул его пикой, и козак с младенцем полетел на дно. Забрал себе Петро все добро и стал жить, как паша». Но проклятье легло на весь род Петра, на всех его потомков. Последний в роде стал злодеем, какого еще

и не бывало на свете. Эпилог «Страшной мести» тесно связывается с основной сюжетной линией повести, с рассказом о колдуне, который и явился этим последним в роде Петра.

Художественную силу и значительность «Страшной мести» определяет раскрытие героических образов прошлого, характеров, которые глубоко захвачены идеями преданного служения родине. В повести нашла своеобразное отражение эпоха борьбы казачества с польской шляхтой. Герой «Страшной мести» Данило Бурульбаш вспоминает о своем участии в военных походах под предводительством гетмана Конашевича [1]. «Он был еще жив, честь и слава нашего войска, старый Конашевич! как будто перед очами моими проходят теперь козацкие полки! — Это было золотое время, Катерина!» Идея защиты родины от врагов, от польской шляхты, от набегов турецких войск проходит красной нитью через рассказ о прошлом. Повесть воссоздает атмосферу военных столкновений, вооруженных схваток, жестокой борьбы против национального и социального угнетения. «Паны веселятся и хвастают, говорят про небывалые дела свои, насмехаются над православьем, зовут народ украинский своими холопьями...»

Главного героя «Страшной мести» Данилу Бурульбаша Гоголь рисует смелым, бесстрашным защитником родной земли. Он жестоко бился с польской шляхтой, с турками и всегда готов к новым сражениям с врагами отчизны. Сам казак, Бурульбаш высоко ценит вольность, тот мужественный, суровый дух казачества, который складывался в тяжелых испытаниях. «Козак, — говорит он, — слава богу, ни чертей, ни ксензов не боится». Горячо преданный благородным патриотическим стремлениям, Бурульбаш остро переживает разброд, неурядицы, мешающие успешной борьбе с поработителями родной земли. «Порядку нет в Украине: полковники и есаулы грызутся, как собаки, между собою. Нет старшей головы над всеми. Шляхетство наше все переменило на польский

[1] Петр Конашевич-Сагайдачный был казацким гетманом с 1610 по 1619 г. и затем в 1621—1622 гг.; некоторое время в начале 30-х годов гетманом был Антон Конашевич-Бут. Можно полагать, что в «Страшной мести» речь идет о Конашевиче-Сагайдачном, талантливом полководце, боровшемся против национального угнетения украинского народа польской шляхтой; имя его упоминается и в «Вечере накануне Ивана Купала».

обычай, переняло лукавство... продало душу, принявши унию». Бурульбаш изображен не только воином, но и любящим мужем, нежным отцом; однако всегда, когда возникает конфликт между семейным и патриотическим долгом, он не испытывает никаких колебаний в том, чтобы поставить выше всего свой патриотический долг.

Столкновение Бурульбаша с отцом его жены Катерины основано прежде всего на том, что отец Катерины враждебно относился к казацким обычаям и порядкам; проведший много лет в чужих краях, он оказался предателем родной земли. Суровым, гневным тоном проникнут рассказ о старом колдуне, изменнике отчизны. Заслуженную расплату он должен понести «за тайное предательство, за сговоры с врагами православной русской земли продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви». В мире не существует таких преступлений, которые не мог бы совершить этот таинственный предатель; он способен на любые самые страшные и гнусные злодеяния.

Воссоздавая исторический колорит эпохи казацких войн, Гоголь в то же время насыщает повесть мрачной фантастикой, которой овеян, в частности, образ изменника-колдуна. Обладая некоторыми живыми реальными чертами, образ этот одновременно предстает как воплощение сверхъестественного. В повести большое место занимает описание причудливых фантастических видений, всякого рода таинственных превращений. Перед этими описаниями временами отступает на задний план изображение картин и образов исторического прошлого.

В определенной связи с повествованием о вмешательстве в жизнь человека иррационального находится и то утверждение идей христианской религии, которое характерно для «Страшной мести». «Дьявольскому» в повести противополагаются религиозные идеалы. Противоречивость творческих исканий Гоголя, отразившаяся в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», проявляется тут достаточно отчетливо.

Героико-эпическое начало «Страшной мести» находится в соприкосновении с лирико-патетическим повествованием «Вечеров»; одновременно оно контрастирует с тем отражением жизненной прозы, которое особенно широко воплощено в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

В критических работах о Гоголе, в комментариях к его сочинениям неоднократно отмечалась «неорганичность» повести «Шпонька» в составе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и обособленность ее от других повестей цикла [1]. Мнение это никак нельзя признать обоснованным. «Шпонька» органически входит в «Вечера», раскрывая широкий и многогранный замысел писателя.

Внутренняя связь «Шпоньки» с другими повестями «Вечеров» заключается в том, что мир народной жизни с его непосредственностью, красочностью Гоголь сопоставляет с миром духовного убожества, который представлен Шпонькой, его тетушкой Василисой Кашпоровной, дворянином Сторченко. Поэтичность, одухотворенность народных образов находится в резком контрасте с глубоким прозаизмом поместных хозяев. В то время как у народных героев мы видим живые человеческие чувства, сильные порывы, в привилегированной среде сталкиваемся с мелкими, низменными побуждениями, с грубыми, животными чувствами. Один мир – движение, яркие краски, богатство жизни, другой – неподвижность, унылая серость, мертвенная скука. Если в «Ночи перед Рождеством» сопоставление народной жизни с жизнью господ, «панов» было лишь намечено, то в «Шпоньке» оно проведено последовательно и глубоко.

«Кроткая душа» Ивана Федоровича Шпоньки не обременена какими-либо значительными помыслами, живыми стремлениями и чувствами. По своему воспитанию, характеру восприятия жизни Шпонька своеобразный «недоросль». Годы ученья в школе не оказали существенного влияния на его духовное развитие. «Было уже ему без малого пятнадцать лет, когда перешел он во второй класс, где, вместо сокращенного катехизиса и четырех правил арифметики, принялся он за пространный, за книгу о должностях человека и за дроби. Но, увидевши, что

---

[1] См., например: Н. В. Гоголь, т. I, с. 549, комментарии: «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по своему реалистическому характеру, уже во многом близкому к наиболее реалистическим произведениям Гоголя («Женитьба», «Мертвые души»), стоит особняком среди других повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

чем дальше в лес, тем больше дров, и получивши известие, что батюшка приказал долго жить, пробыл еще два года и, с согласия матушки, вступил потом в П* пехотный полк».

В полку Иван Федорович был самым исправным офицером, старательно нес служебные обязанности. Однако и в это время его умственный кругозор не отличался особой широтой. Человек духовной скудости и незрелости, Шпонька остался таким и тогда, когда достиг почтенного возраста. «Воно ще молода дытына! — говорила о нем его тетушка, несмотря на то, что Ивану Федоровичу было без малого сорок лет. — «Где ему все знать!»

Обедненность сознания Шпоньки не результат его биологической неполноценности, а следствие тех условий, в которых он живет. Все интересы его сводятся к «кроткому», безмятежному существованию. Круг явлений действительности, которые входят в поле зрения Шпоньки, крайне узок. Внимание его поглощено ничтожными пустяками. До примитивности беден и его эмоциональный мир.

Ограниченность, узость духовного кругозора сближают Шпоньку и его тетушку Василису Кашпоровну. Однако, в отличие от Шпоньки, Василиса Кашпоровна обнаруживает немалую житейскую цепкость, проявляет ту властность и грубое своеволие, которые характеризуют ее отношения к окружающим. Она «стояла неотлучно над косарями, знала наперечет число дынь и арбузов на баштане, брала пошлину по пяти копеек с воза, проезжавшего через ее греблю, влезала на дерево и трусила груши, била ленивых вассалов своей страшной рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки».

Если Шпонька и его тетушка — примитивные существа, то иное впечатление производит их сосед Сторченко. На первый взгляд это человек широкой души, хлебосол и приятный собеседник. Но недаром Василиса Кашпоровна называет его «пузатой шельмой». Он обладает изрядной ловкостью, умением обделывать разного рода темные дела. Наглец и грубиян, он изображен в повести свирепым крепостником. Гоголь выразительно сопоставляет отношение Сторченко к людям своей среды и к тем, кому он отказывает во всяком человеческом до-

стоинстве, — своим крепостным. В речи героя рельефно выступает двойственность интонации: ласково-обходительная сменяется грозной, деспотической.

В главе «Дорога» Сторченко знакомится со Шпонькой и, рассыпаясь в любезностях, приглашает его к себе в гости. «Непременно, непременно, милостивый государь, и знать вас не хочу, если не приедете в гости в село Хортыще. Я теперь спешу по надобности... А что это?» — проговорил он кротким голосом вошедшему своему жокею, мальчику в козацкой свитке, с заплатанными локтями, с недоумевающею миною ставившему на стол узлы и ящики. «Что это? что?» — и голос Григория Григорьевича незаметно делался грознее и грознее. «Разве я это сюда велел ставить тебе, любезный? Разве я это сюда говорил ставить тебе, подлец? Разве я не говорил тебе наперед разогреть курицу, мошенник? Пошел!» — вскрикнул он, топнув ногою. «Постой, рожа! Где погребец со штофиками? Иван Федорович! — говорил он, наливая в рюмку настойки, — прошу покорно лекарственной!»

Такого же рода сцену Гоголь рисует и в главе «Обед». «Иван Федорович, возьмите крылышко, вон другое, с пупком! Да что ж вы так мало взяли? Возьмите стегнышко! Ты что разинул рот с блюдом? Проси! Становись, подлец, на колени! Говори сейчас: «Иван Федорович, возьмите стегнышко!» «Иван Федорович, возьмите стегнышко!» — проревел, став на колени, официант с блюдом».

Образ Сторченко является своеобразным предшественником тургеневского Пеночкина из «Записок охотника». Соединение «изящества» и жестокости, «открытости» и лицемерия, которое характеризует Пеночкина, ясно намечено в образе Сторченко.

Низменную пошлость героев «Шпоньки», их духовную скудость Гоголь замечательно оттеняет, рисуя чарующие картины природы, картины, овеянные поэзией труда. «Единодушный взмах десятка и более блестящих кос; шум падающей стройными рядами травы; изредка заливающиеся песни жниц, то веселые, как встреча гостей, то заунывные, как разлука; спокойный, чистый вечер, и что за вечер! как волен и свеж воздух! как тогда оживленно все: степь краснеет, синеет и горит цветами; перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи на-

секомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор; и все не молчит ни на минуту. А солнце садится и кроется. У! как свежо и хорошо!» Этот прием сопоставления щедрой природы с духовно ничтожными «хозяевами жизни» писатель позже использует и в своих гениальных «Мертвых душах».

В отличие от народных повестей, «Шпонька» не имеет резко очерченного сюжета. В этом нельзя не видеть отражения общего замысла произведения. Гоголь подчеркивает, что в мире шпонек ничего примечательного, значительного не происходит. Центр тяжести здесь заключен не в рассказе о событиях, а в раскрытии характеров. Повесть состоит из ряда внутренне связанных между собой картин, которые, по существу, представляют собой развернутые портреты героев. Главы повести так и называются «Иван Федорович Шпонька», «Тетушка»; глава «Обед» в значительной своей части посвящена характеристике Сторченко.

«Незаконченность» повести иногда рассматривалась как следование «традициям» Стерна. Однако ничего «стерновского» в этом произведении нет. Глубоко оригинальная по своему содержанию и по своей форме, повесть эта создана на основе реального жизненного материала. Незаконченность ее мнимая. Характеры героев обрисованы в ней с исчерпывающей полнотой, и именно поэтому дальнейшее ее продолжение оказывалось излишним, что Гоголь и оттенял резким обрывом повествования.

«Шпонька» открывает собой критическое изображение «хозяев жизни». Весь рассказ о героях произведения проникнут тоном глубокой иронии. Повествовательная манера «Шпоньки» существенно отличается от тех повествовательных форм, которые Гоголь использовал в других новеллах «Вечеров». В тех случаях, когда писатель, изображая народных героев, прибегает к приемам сказа, повествователем выступает знаток народного быта, человек, много видевший, много переживший, умудренный житейским опытом. Такими рассказчиками в «Вечерах» предстают и «издатель» Рудый Панько, и Фома Григорьевич. Тот и другой склонны иногда прикинуться простачками, но за этим их внешним обликом скрываются «лукавство», живой народный ум, понимание людей, которое позволяет им увлекательно повество-

вать о радостных и печальных событиях, о страшном и смешном.

Совершенно иными чертами характеризуется рассказчик «Шпоньки». Это человек, принадлежащий к среде провинциально-дворянского захолустья. Его интересы не выходят за рамки этой ограниченной среды. У него те же навыки мысли, тот же взгляд на жизнь, что и у героев повести. Рассказчика «Шпоньки» отличает наивное умиление их «добродетелями», их «кротким» и безмятежным существованием. В целях комического изображения действующих лиц Гоголь очень тонко использует контраст между этим «умилением» рассказчика и реальной мизерностью героев повести. «Иной на его месте, получивши такой чин, возгордился бы, но гордость совершенно была ему неизвестна. И, сделавшись подпоручиком, он был тот же самый Иван Федорович, каким был некогда и в прапорщичьем чине». Неотъемлемой частью этого «умилительного» повествования является совершенно «серьезный» разговор о самых ничтожных вещах, пустяках. «Впрочем, Иван Федорович, как уже имел я случай заметить прежде, был такой человек, который не допускал к себе скуки. В то время развязывал он чемодан, вынимал белье, рассматривал его хорошенько, так ли вымыто, так ли сложено, снимал осторожно пушок с нового мундира, сшитого уже без погончиков, и снова все это укладывал наилучшим образом».

Характерную особенность «умилительного» повествования составляет постоянное смешение важного и незначительного, существенного и мелочного. «Милостивая государыня, тетушка Василиса Кашпоровна! Много благодарю вас за присылку белья. Особенно карпетки у меня очень старые, что даже денщик штопал их четыре раза, и очень от того стали узкие. Насчет вашего мнения о моей службе, я совершенно согласен с вами, и третьего дня подал в отставку...» Карпетки в письме Шпоньки стоят раньше сообщений о его службе, известие об отставке столь же важно здесь, как и то, что карпетки стали старыми.

Повествовательная манера повести представляет собой зародыш тех форм юмористического изображения действительности, которые с такой блистательной силой раскроются в последующих произведениях Гоголя.

вами: «Выноси меня отсюда скорей!» — и вдруг очутился над шлагбаумом», а следующие за ними сцены в Диканьке начинаются словами: «Утонул! ей-богу, утонул! вот: чтобы я не сошла с этого места, если не утонул!» — лепетала толстая ткачиха». Намеренно «замедляя» рассказ, писатель сопоставляет феерический успех героя с мнимой трагичностью его судьбы. Описание счастливого сватовства Вакулы завершает основную линию развития действия. Однако писатель дает еще эпилог повести, который интересен тем, что здесь находит свое завершение линия фантастики, с которой начинается произведение.

В разных своих формах принцип неожиданного переключения повествования из одного тематическо-композиционного плана в другой применяется писателем и в других повестях. Внутренняя «многоплановость» «Вечеров на хуторе близ Диканьки» ясно сказывается и в их языке. Специфическими особенностями словесной структуры выделяется патетико-лирическая манера повествования, о которой мы уже говорили ранее. Существенной ее стороной является использование лексики, передающей красочность, величие описываемых явлений, событий. «Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» Писатель густо насыщает поэтическую речь эпитетами, чаще всего парными, носящими «эмоциональный» характер, подчеркивающими значительность, силу тех черт, которые присущи описываемому явлению — «недвижно, вдохновенно стали леса», «холод и мрак вод их», «все дивно, торжественно», «божественная ночь, очаровательная ночь».

Рядом с этим здесь отчетливо ощущается мелодическое звучание поэтической речи; она не только богата красками, но и «напевна». Эта напевность неотделима от

того внутреннего ритма, который ясно выражен в данном повествовательном эпизоде, как и во многих других местах «Вечеров». Гоголь замечательно владел мастерством ритмизированной прозы; однако ритм для него не был самоцелью, простым украшением рассказа; он возникал как выражение эмоционально-взволнованного восприятия мира.

Возвышенно-лирическая повествовательная манера «Вечеров» некоторыми чертами и прежде всего отдельными особенностями лексического состава близка «высокому» повествованию писателей карамзинской школы. «Девственные чащи черемух и черешен», «толпы серебряных видений» и другие аналогичные элементы стиля находятся в русле традиций этой школы. Одновременно с тем патетико-лирическая струя «Вечеров» вбирает в себя народно-поэтическую стихию. Широко опираясь при создании ранних повестей на народную поэзию, Гоголь вдумчиво использовал ее образы и язык Как уже отмечалось, в «Майской ночи» речь Левко и Гали отражает глубокое воздействие народно-песенных источников. Это же можно сказать и о речи Параски, отчасти — Грицько. Живые отзвуки народной поэзии мы ощущаем и в траурном плаче Катерины («Страшная месть»), вызванном гибелью Данилы Бурульбаша. «Муж мой, ты ли лежишь тут, закрывши очи? Встань, мой ненаглядный сокол, протяни ручку свою! приподымись! погляди хоть раз на твою Катерину, пошевели устами, вымолви хоть одно словечко!.. Но ты молчишь, ты молчишь, мой ясный пан! Ты посинел, как черное море. Сердце твое не бьется!... Видно, не громок плач мой, не разбудить им тебя! Кто же поведет теперь полки твои? Кто понесется на твоем вороном коникe? громко загукает и замашет саблей пред козаками?» Исследователь языка Гоголя справедливо отмечает близость этих скорбных сетований Катерины и по своей форме, и по содержанию к народным «заплачкам» [1].

Наряду с художественным претворением лирических жанров народной поэзии в повестях «Вечеров» ясно проявилось также живое, глубоко плодотворное воздействие языка народно-эпических произведений. Оно сказывается,

---

[1] Е. М. Галкина-Федорук. О языке ранних произведений Н. В. Гоголя. — «Вестник Московского университета», 1952, № 4, с. 51

в частности, в той героико-патетической струе, которая представлена в «Страшной мести». В этой повести Гоголь впервые открыл и разработал принципы широкого, эпически-величавого повествования, получившего позже столь яркое выражение в «Тарасе Бульбе». По своему синтаксическому строю и по своей лексике ряд эпизодов «Страшной мести» очень близок народным думам, былинам. «И пошла по горам потеха. И запировал пир; гуляют мечи; летают пули; ржут и топочут кони... Но виден в толпе красный верх козацкой шапки пана Данила; мечется в глаза золотой пояс на синем жупане; вихрем вьется грива вороного коня. Как птица, мелькает он там и там; покрикивает и машет дамасской саблей и рубит с правого и левого плеча. Руби, козак! гуляй, козак! тешь молодецкое сердце; но не заглядывайся на золотые сбруи и жупаны! топчи под ноги золото и каменья! Коли, козак! гуляй, козак! но оглянись назад: нечестивые ляхи зажигают уже хаты и угоняют напуганный скот. И как вихорь, поворотил пан Данило назад, и шапка с красным верхом мелькает уже возле хат, и редеет вокруг его толпа».

Торжественно-величавый тон повествованию придает прежде всего последовательное использование писателем глагольной инверсии – «ржут и топочут кони»; «мелькает он там и там»; «поворотил пан Данило назад»; «и редеет вокруг толпа». Этой же цели служит и включение в поэтическую речь повторов – «руби, козак! гуляй, козак!», «коли, козак! гуляй, козак!». Лирические отступления, входящие в героико-эпический рассказ, усиливают его внутреннее напряжение, придавая ему наряду с величавостью эмоциональную взволнованность. Лексика рассматриваемого повествовательного эпизода точно так же отражает несомненное влияние народного эпоса. В этом смысле особенно характерны такие обороты речи, как «и запировал пир», «гуляют мечи», «вихрем вьется грива вороного коня», «мечется в глаза золотой пояс», «пошла по горам потеха».

Характерные особенности словесной структуры патетико-эпического повествования можно проиллюстрировать и другими примерами из «Страшной мести». «Шумит, гремит конец Киева. Есаул Горобець празднует свадьбу своего сына. Наехало много людей к есаулу в гости. В старину любили хорошенько поесть, еще луч-

ше любили попить, а еще лучше любили повеселиться. Приехал на гнедом коне своем и запорожец Микитка прямо с разгульной попойки с Перешляя поля, где поил он семь дней и семь ночей королевских шляхтичей красным вином. Приехал и названый брат есаула, Данило Бурульбаш, с другого берега Днепра». И здесь мы встречаемся со словесными конструкциями, включающими в себя глагольную инверсию, повторы, с построением речи, отличающимся торжественной размеренностью.

Создавая «Вечера», Гоголь, помимо освоения языкового богатства народной поэзии, внимательно и глубоко изучал разговорный язык. Широкое использование его драгоценных сокровищ для воплощения художественных образов, тесное сближение литературного языка с языком разговорным – эти задачи со всей отчетливостью и глубиной писатель поставил перед собой уже в пору создания своего первого повествовательного цикла.

В. В. Виноградов в интересной статье «О языке ранней прозы Гоголя» [1], анализируя две редакции «Вечера накануне Ивана Купала», подробно раскрыл напряженную творческую работу писателя над тем, чтобы приблизить язык повести к разговорной речи, преодолеть и устранить книжные словесные обороты и конструкции.

Используя форму народного сказа, Гоголь насыщал его живой разговорной речью; писатель смело разрушал литературно-языковые каноны, выработанные сентименталистами и консервативными романтиками, пуристами из аристократических салонов. Рудый Панько, обращаясь к читателям в предисловии к первой книге «Вечеров», заявлял: «...вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму». Установка на живую разговорную речь остро подчеркивалась как самим образом «издателя» и рассказчика, так и всем строем его высказываний. «Это что за невидаль: Вечера на хуторе близ Диканьки? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник!»

Мастерское использование разговорной речи выпукло проявляется в лексике рассказа Рудого Панька, в отборе слов и речевых оборотов, отличающихся яркой вырази-

[1] Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. II. М., Изд-во АН СССР, 1951.

тельностью. «Нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет — батюшки мои!»; «дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими!»; «на балы если вы едете... чтобы повертеть ногами и позевать в руку»; «Что за истории умел он отпускать!»; «А один из гостей... пойдет рассказывать — вычурно да хитро, как в печатных книжках!.. Откуда он слов понабрался таких!»; «раз ему насчет этого славную сплел присказку»; «пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю»; «такие выкапывал страшные истории, что волосы ходили по голове».

Широкое использование лексики разговорной речи как источника художественной выразительности повествования весьма характерно не только для рассказа самого Рудого Панька, но и для всех повестей, написанных в народно-сказовой форме. Вот примеры из «Пропавшей грамоты», показывающие замечательное умение Гоголя пользоваться сокровищами живого разговорного языка. «Что ж бы такое рассказать вам? Вдруг не взбредет на ум... Да, расскажу я вам, как ведьмы играли с покойным дедом *в дурни*»; «в праздник отхватает Апостола, бывало, так, что теперь и попович иной спрячется»; «тогдашний полковой писарь, вот нелегкая его возьми, и прозвища не вспомню»; «народу высыпало по улицам столько, что в глазах рябело»; «попойка завелась, как на свадьбе перед постом великим»; «нашего запорожца раздобар взял страшный»; «истории и присказки такие диковинные, что дед несколько раз хватался за бока и чуть не надсадил своего живота со смеху»; «кинулся достать чужого ума»; «дед таки, не мешает вам знать, не упускал при случае перехватить того-сего на зубы»; «подняли такой смех, что у деда на душе захолонуло»; «за что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку».

Аналогичные примеры можно привести и из «Вечера накануне Ивана Купала», и из «Заколдованного места», которые точно так же имеют сказовый характер. Но и тогда, когда сказовый элемент в повестях не выступает

сколько-нибудь отчетливо, авторская повествовательная речь отражает тесную ее связь с разговорным языком.

Мастерски найденное слово или разговорный речевой оборот не являются в «Вечерах» чем-то дополнительным, преследующим лишь «колористические» цели; они органически входят в повествование, являясь важнейшим моментом его выразительности. Убедительным свидетельством этого может служить, например, повествовательная речь «Сорочинской ярмарки». «Местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня»; «подходил к одному возу, щупал другой, применивался к ценам»; «продавица бубликов... раскланивалась весь день без надобности и писала ногами совершенное подобие своего лакомого товара»; «вставай, вставай!» – дребезжала на ухо нежная супруга, дергая его из всей силы за руку»; «баклажка прокатилась по столу и сделала гостей еще веселее прежнего».

Столь же широко и выразительно лексика разговорной речи использована и в «Ночи перед Рождеством». «Все миски, из которых диканьские козаки хлебали борщ, были размалеваны кузнецом»; «теперь же и заседатель, и подкоморий отсмолили себе новые шубы из решетиловских смушек с суконною покрышкою»; «в сундуках у Чуба водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами»; «А черт улетел снова в трубу, в твердой уверенности, что Чуб возвратится вместе с кумом назад, застанет кузнеца и отпотчевает его так, что он долго будет не в силах взять в руки кисть и малевать обидные карикатуры»; «а чтобы каким-нибудь образом сын Вакула не подъехал к его дочери... она прибегнула к обыкновенному средству всех сорокалетних кумушек»; «тут, схвативши хворостину, отвесил он ему три удара, и бедный черт припустил бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель».

Характерную особенность повестей, в которых отсутствует сказовое начало, составляет диалогическое их построение. Если в «Пропавшей грамоте», «Заколдованном месте», «Вечере накануне Ивана Купала» преобладает повествовательный элемент, то в «Сорочинской ярмар-

ке», «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством» на первый план часто выступает диалог, являющийся важным элементом произведения. Создавая диалог, Гоголь широко опирался на просторечие, добиваясь тем самым бытовой конкретности и жизненной убедительности речи героев.

«Ну, жинка! а я нашел жениха дочке!»

«Вот, как раз до того теперь, чтобы женихов отыскивать. Дурень, дурень! тебе, верно, и на роду написано остаться таким!.. Ты подумал бы лучше, как пшеницу с рук сбыть; хорош должно быть и жених там! думаю, оборваннейший из всех голодрабцев».

«Э, как бы не так, посмотрела бы ты, что там за парубок! Одна свитка больше стоит, чем твоя зеленая кофта и красные сапоги. А как сивуху важно дует... Черт меня возьми вместе с тобою, если я видел на веку своем, чтобы парубок духом вытянул полкварты не поморщившись».

«Ну, так: ему если пьяница да бродяга, так и его масти. Бьюсь об заклад, если это не тот самый сорванец, который увязался за нами на мосту. Жаль, что до сих пор он не попадется мне: я бы ему дала знать».

Выступая решительным противником салонной литературы, Гоголь избегал в повествовании, в диалоге того, что Пушкин называл «робкой чопорностью, смешной надутостью». Диалог героев «Вечеров» включает в себя прямые, «откровенные» суждения и оценки. «Полно, полно тебе чепуху молоть»; «Недаром, когда я собирался на эту проклятую ярмарку, на душе было так тяжело, как будто кто взвалил на тебя дохлую корову, и волы два раза сами поворачивали домой», «Я скорее тресну, чем допущу до этого!» — кричала сожительница Солопия...» «Не бесись, не бесись, жинка! — говорил хладнокровно Черевик, видя, что пара дюжих цыган овладела ее руками, — что сделано, то сделано; я переменять не люблю!» («Сорочинская ярмарка»). «Постой же, старый хрен, ты у меня будешь знать, как шататься под окнами молодых девушек»; «ты не свихнулся еще с последнего ума? Была ли в одноглазой башке твоей хоть капля мозгу, когда толкнул ты меня в темную комору»; «потом доберемся и до других хлопцев: я не забыл, как проклятые сорванцы вогнали в огород стадо свиней, переевших мою капусту и огурцы; я не забыл, как чертовы де-

ти отказалися вымолотить мое жито; я не забыл...» («Майская ночь»). «Дернет же нечистая сила потаскаться по такой вьюге! не забудь закричать, когда найдешь дорогу. Эк, какую кучу снега напустил в очи сатана!»; «Постой ты, бесовский кузнец, чтоб черт поколотил и тебя, и твою кузницу, ты у меня напляшешься!» («Ночь перед Рождеством»).

Использование просторечия в диалоге повестей связано с общей характеристикой действующих лиц. Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь ставил перед собой задачу раскрытия характерности, индивидуальности языка героя. Решение этой сложной задачи писатель находил не сразу. В языке таких героев, как Хивря и Солопий, Черевик, Чуб и голова, имеют место еще элементы как бы «нейтральные», не сливающиеся полностью с обликом действующего лица. И сама характерность, индивидуальность еще недостаточно выявлена.

Однако творческие искания Гоголя в этом направлении были весьма интенсивными, и они дали свои значительные результаты. Речевая манера Шпоньки отличается выразительной «определенностью». Это смесь тугодумства с тщетными попытками говорить красиво. Услышав на обеде у Сторченко разговор о книге «Путешествие Коробейникова ко святым местам», Шпонька говорит: «Истинно удивительно, государь мой, как подумаешь, что простой мещанин прошел все места эти. Более трех тысяч верст, государь мой! более трех тысяч верст! Подлинно его сам господь сподобил побывать в Палестине и Иерусалиме». Шпонька был сердечно доволен тем, что выговорил столь длинную и трудную фразу»: «Не мешает здесь и мне сказать,— заявляет рассказчик повести,— что он вообще не был щедр на слова. Может быть, это происходило от робости, а может, и от желания выражаться красивее».

Живой характерностью отличается и речь поповича из «Сорочинской ярмарки», речь, в которой обывательские суждения перемежаются с церковно-архаическим «штилем». «Сущая безделица, Хавронья Никифоровна; батюшка всего получил за весь пост мешков пятнадцать ярового, проса мешка четыре, кнышей с сотню, а кур, если сосчитать, то не будет и пятидесяти штук, яйца же большею частью протухлые. Но воистину сладостные

приношения, сказать примерно, единственно от вас предстоит получить, Хавронья Никифоровна».

Творческие искания Гоголя в «Вечерах» были началом его замечательных художественных побед и достижений.

6

«Вечера на хуторе близ Диканьки», объединившие в себе разнообразные творческие начала, послужили истоком развития различных тенденций художественного творчества Гоголя. В своих начальных формах здесь представлены в живом единстве юмор и героика, романтическое отношение к миру и живописное отражение реального быта. Богатство содержания, замечательная выразительность художественных образов, неповторимое своеобразие поэтического стиля делают «Вечера» произведением глубоко оригинальным, самобытным.

Опубликованные в 1831—1832 годах «Вечера на хуторе близ Диканьки» привлекли к себе широкое внимание читателей, вызвали оживленные споры в критике. Одной из первых критических оценок была оценка Пушкина, который глубоко определил значение этого цикла произведений Гоголя. После выхода первой части «Вечеров» Пушкин писал Воейкову: «Сейчас прочел Вечера близ Диканьки. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился... Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов. Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на *неприличие* его выражений, на *дурной тон* и проч.»[1]

В этом письме, которое было опубликовано в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду», Пушкин подчеркивал оригинальность «Вечеров» («все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился»), их народный характер, проявляющийся в непринужденной веселости «без жеманства, без чопорности».

---

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 216.

Высокую оценку «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Пушкин дал и в статье, опубликованной в «Современнике» в 1836 году в связи с выходом второго издания украинских повестей Гоголя. «Читатели наши конечно помнят впечатление,— писал Пушкин,— произведенное над ними появлением «Вечеров на хуторе»: все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времени Фонвизина!» [1] И в этой статье Пушкин отмечал народность «Вечеров», ставя их рядом с «Недорослем» Фонвизина. Пушкин тонко подметил особенности юмора гоголевских повестей, в которых выступает веселость, простодушная и вместе с тем лукавая.

Оценки Пушкина сыграли значительную роль в литературной судьбе Гоголя, оказав решительную поддержку новаторским исканиям молодого писателя. Это было тем более важно, что, как и предвидел Пушкин, повести Гоголя вызвали у ряда критиков резко отрицательное отношение. В письме к Гоголю в ответ на сообщение о том, как приняли «Вечера» наборщики, печатавшие повести, Пушкин заявлял: «Поздравляю Вас с первым вашим торжеством, с фырканьем наборщиков и изъяснениями фактора. С нетерпением ожидаю и другого: толков журналистов и отзыва остренького сидельца» [2].

Остренький сиделец, под которым Пушкин разумел Н. Полевого, быстро отозвался на появление первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», поместив в «Московском телеграфе» «разносную» статью. «Все ваши сказки,— писал Полевой, обращаясь к автору «Вечеров»,— так несвязны, что, несмотря на многие прелестные подробности, которые принадлежат явно народу, с трудом дочитываешь каждую из этих сказок. Желание подделаться под малоруссизм спутало до такой степени ваш язык и все ваше изложение, что в иных местах и толку не доберешься» [3]. Полевой находил в «Вече-

---

[1] Пушкин. Поли. собр. соч., т. 12, с. 27.
[2] Там же, т. 14, с. 215.
[3] «Московский телеграф», 1831, № 17, с. 94.

рах» бедность воображения, упрекал писателя за то, что он не умеет увлекать читателя подробностями, не умеет быть ловким в смешном и всего менее умеет шутить.

В качестве образца, которому нужно следовать и на котором необходимо было учиться Гоголю, Полевой выдвигал повести Марлинского. «Посмотрите-ка на одного сказочника, который написал повесть «Лейтенант Белозор». — Вот художник! Его голландец Саарвайзен как живой перед вами! Сколько раз вы сами, верно, хохотали от души над голландцами, которых живописует автор, а он, может быть, не бывал и близко Голландии! Но таков творческий дар!» [1] Повесть «Лейтенант Белозор» — одно из лучших произведений Марлинского, но она никак не могла быть образцом для Гоголя — художника иного склада, своеобразие которого Полевой не смог понять.

Большой успех «Вечеров» заставил Полевого внести «коррективы» в свою первоначальную точку зрения. В статье о второй части цикла он вынужден был высказать несколько иные, чем раньше, суждения. «Во второй книжке «Вечеров на хуторе», — писал Полевой, — автор во многих местах очень хорошо воспользовался юмором своих земляков и многое представил в живописном, истинном виде. Его неистощимая веселость дала ему средства оживить свои рассказы» [2]. Но и тут Полевой соединял похвалы с довольно резкими негативными суждениями о «Вечерах». «С удовольствием читаете, — отмечал критик, — «Ночь перед Рождеством», «Ивана Федоровича Шпоньку», «Заколдованное место», но, прочитав, забываете все; ни одна мысль, ни одна картина, ни одно выражение не западет в душу» [3]. Полевой не принимал ни возвышенного гоголевского лиризма, ни гоголевского юмора. «Автор беспрестанно берется за то оружие, которым лучше владеет он, за насмешку; но насмешка и насмешка, в продолжение целой книги, становится, наконец, утомительна» [4].

Положительную оценку повести Гоголя получили в статье Надеждина, напечатанной в «Телескопе». За-

---

[1] «Московский телеграф», 1831, № 17, с. 95.
[2] Там же, 1832, № 6, с. 263.
[3] Там же, с. 264.
[4] Там же, с. 265.

являя о том, что Украина является «заветным ковчегом, в коем сохраняются живейшие черты славянской физиономии», Надеждин писал: «Ее народный быт, ограждаемый пока от чуждого влияния детской привязанностью к родной старине, сохраняет поныне сие достоинство... Но никто еще доныне не умел представлять их так верно, так живо, так очаровательно, как добрый Пасичник Рудый Панько»[1]. Основное достоинство «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Надеждин увидел в том, что гоголевские повести хорошо передают «печать местности», тот этнографический колорит, который свойствен Украине.

В передаче местного колорита увидел ценность «Вечеров» и беллетрист, критик В. Ушаков. В этом смысле он ставит «Вечера» в один ряд с «Дмитрием Самозванцем» Булгарина и с «Юрием Милославским» Загоскина. «Новейшие наши писатели,— писал В. Ушаков,— желая отцветить свои исторические картины народными красками, как будто бы условившись, искали оных в быту малороссийском. «Дмитрий Самозванец» и «Юрий Милославский», изданные в одно время, равно обнаружили сие направление... Из сей-то среды, богатой материалами, искусный Панько извлек характеры и действия для своих повестей»[2]. В. Ушаков хотел включить Гоголя в тот поток литературы, представителями которого были Булгарин и Загоскин. Похвалы автору перемежаются с упреками в недостатке творческой фантазии, в слабости слога «Вечеров». Так же как и Полевой, Ушаков ставит в пример Гоголю высокое совершенство прозы Марлинского. «Описания его (Гоголя.— *М. Х.*) не имеют ни верности, ни полноты, ни смелости, которые отличают автора «Наездов», «Испытания» и пр.»[3]

В то время как «Северная пчела» хвалила Гоголя за отражение «местного колорита», журнал «Сын отечества и Северный архив», издававшийся Гречем и Булгариным, в статье Андрия Царынного (Стороженко) подвергал Гоголя самой придирчивой критике за «ошибки» в описании украинского быта. Андрий Царынный подробно

---

[1] Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. М., «Художественная литература», 1972, с. 281.

[2] «Северная пчела», 1831, № 219.

[3] Там же.

останавливался на мелких бытовых деталях, вроде того, что Гоголем неверно описано в «Сорочинской ярмарке» сватовство или народные обычаи в «Майской ночи». «У нас играют на бандуре или слепые или казачки, выученные на сем инструменте для утехи праздных панычей и панов. Другое дело на балалайке, на оной и у нас бренчат многие парубки, а чтобы сын почетного казака и притом головы, управляющего волостью... ходил с бандурою по улице — это не похоже на дело» [1].

Эта этнографическая критика свидетельствовала более о недружелюбном отношении А. Царынного к основному направлению повестей Гоголя, чем о понимании их критиком. Писатель вовсе не ставил перед собой задачу создать этнографический справочник, свою цель он увидел в том, чтобы отразить народную жизнь в ее существенных проявлениях, отразить дух народа. Опубликование статьи Царынного в журнале Булгарина и Греча было весьма показательным. Стремясь подчинить Гоголя своему влиянию, Булгарин вместе с тем пытался принизить значение «Вечеров», умалить самобытный талант Гоголя.

Некоторая внешняя «благожелательность» в сочетании с отрицательным отношением к замечательному произведению Гоголя характеризовала позицию ближайшего «соратника» Булгарина — Сенковского. В статье, опубликованной в «Библиотеке для чтения» после выхода второго издания «Вечеров», Сенковский писал: «В продолжение двух томов вы только и видите, что малороссийских мужиков, казаков, дьячков, мастеровых. Публика Гоголя «утирает нос полою своего балахона» и жестоко пахнет дегтем, и все его повести, или, правильнее, сказки, имеют одинаковую физиономию» [2]. Одним из первых Сенковский пустил в оборот теорию о «низменности» произведений Гоголя, теорию, которую затем подхватила реакционная критика, перепевая ее на все лады. «Литература эта,— заявлял Сенковский, оценивая «Вечера на хуторе близ Диканьки»,— конечно, не высока; эта публика еще одной ступенью ниже знаменитой публики Поль де Коковой» [3].

---

[1] «Сын отечества и Северный архив», 1832, № 4, с. 229.
[2] «Библиотека для чтения», 1836, т. 15, ч. VI, с. 3.
[3] Там же.

В своей рецензии Сенковский выступал против той характеристики творчества Гоголя, которая была дана незадолго до этого Белинским. Не называя его имени, Сенковский направлял свои стрелы против автора статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя». Высокую оценку «Вечеров» Белинский высказал уже в своей первой крупной статье «Литературные мечтания», явившейся программным выступлением критика. «Гоголь, так мило прикинувшийся Пасичником,— писал Белинский,— принадлежит к числу необыкновенных талантов. Кому неизвестны его «Вечера на хуторе близ Диканьки»? Сколько в них остроумия, веселости, поэзии и народности?» [1]

Мысль о народности «Вечеров» находит дальнейшее развитие в статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», посвященной целостной характеристике творчества писателя после опубликования им «Миргорода» и «Арабесок». «Гоголь сделался известным своими «Вечерами на хуторе»,— писал в этой статье Белинский.— Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах Гоголя. Это была поэзия юная, свежая, благоуханная, роскошная, упоительная...» [2]

Народность «Вечеров» Белинский связывает с их правдивостью, верностью жизни. Вместе с тем он указывает и на те возвышенно-поэтические черты, которые свойственны гоголевским повестям («...все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах Гоголя»). В своем восприятии «Вечеров», их характеристике Белинский тесно соприкасался с Пушкиным; поэт и критик глубоко раскрыли значение первого цикла повестей Гоголя, выступили в защиту того нового, что принес писатель в литературу.

Последующие высказывания Белинского о «Вечерах» шли в плане развития и расширения его первоначальных оценок. В статье об «Очерках русской литературы»

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 97.
[2] Там же, с. 301.

Н. Полевого (1840) Белинский писал: «В самом деле, возьмите «Вечера на хуторе» и «Миргород» – и укажите в европейской или в русской литературе хоть что-нибудь похожее на эти *первые опыты молодого человека*, хоть что-нибудь, что бы могло натолкнуть его на мысль писать так. Не есть ли это, напротив, совершенно новый, небывалый мир искусства?» [1]

Глубокую оригинальность «Вечеров» Белинский подчеркивает и в статье «Русская литература в 1843 году»: «Приученная к тону и манере повестей Марлинского, русская публика не знала, что и подумать о «Вечерах» Гоголя. Это был совершенно новый мир творчества, которого никто не подозревал и возможности» [2]. Великие деятели русской литературы – Пушкин и Белинский, – одинаково высоко оценивая первый повествовательный цикл Гоголя, увидели в его создателе художника огромных творческих возможностей, утверждавшего новые плодотворные начала в русской литературе.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, с. 503–504.
[2] Там же, т. VIII, с. 80.

Глава третья

«МИРГОРОД»

1

В творческом развитии Гоголя период после создания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» отмечен напряженными художественными исканиями. Как ни значителен был тот вклад, который внес Гоголь в литературу своим первым повествовательным циклом, ограничиваться кругом уже знакомых тем, найденными принципами их воплощения он, естественно, не мог и не хотел. В живой связи с действительностью рождались новые замыслы. Но они требовали и нового художественного решения, которое писатель находил не сразу.

Отражением тех творческих трудностей, которые переживал Гоголь в это время, являются его неоднократные высказывания в письмах, относящихся к 1833 году. «Вот скоро будет год,— сообщал он Максимовичу 2 июля 1833 года,— как я ни строчки. Как ни принуждаю себя, нет да и только» (X, 273). В письме к Погодину (28 сентября того же года) писатель с огорчением заявлял: «Какой ужасный для меня этот 1833-й год!.. Сколько я поначинал, сколько пережег, сколько бросил! Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольну самим собою» (X, 277).

Через глубокие раздумья, через большой творческий труд Гоголь шел к созданию своих новых творений с их неповторимыми художественными образами. Отвечая на

просьбу Максимовича прислать ему что-либо в альманах «Денница», он писал: «Я чертовски досадую на себя за то, что ничего не имею, чтобы прислать вам в вашу Денницу. У меня есть сто разных начал и ни одной повести, и ни одного даже отрывка полного, годного для альманаха» (X, 283).

Это «сто разных начал» было метафорическим обозначением многосторонности творческих опытов писателя. Круг идей и образов, волновавших Гоголя в это время, был действительно необычайно широк и разнообразен. Тут сталкивались замыслы повестей «Миргорода» и образы петербургских повестей, идеи целого ряда публицистических статей и творческие опыты в области драматургии («Владимир третьей степени», первая редакция «Женитьбы»). Красной нитью через все творческие искания писателя проходит стремление к глубокому освоению жизни, к овладению принципами реалистического письма.

Между новыми произведениями и «Вечерами на хуторе близ Диканьки» сохранились, однако, известные связи, что особенно отчетливо видно в повестях «Миргорода». И это Гоголь подчеркнул, дав «Миргороду» подзаголовок — «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

В составе двух отдельных сборников «Миргород» появился в печати в начале 1835 года. Но работа над произведениями, вошедшими в эти сборники, началась вскоре же после окончания «Вечеров». Немаловажную роль тут сыграли те жизненные впечатления, которыми обогатила Гоголя его поездка на Украину в 1832 году. В письме к И. И. Дмитриеву он писал: «Теперь я живу в деревне, совершенно такой, какая описана незабвенным Карамзиным... Чего бы, казалось, недоставало этому краю? Полное, роскошное лето! Хлеба, фруктов, всего растительного гибель! А народ беден, имения разорены и недоимки неоплатные» (X, 239). Вслед за теми социальными коллизиями, с которыми Гоголь столкнулся в Петербурге, внимание его привлек резкий контраст между природными богатствами, огромными возможностями страны и бедностью народа Новое соприкосновение с украинским бытом, украинской национальной культурой еще более углубило интерес писателя к истории украинского народа, которая зани-

мала его творческое воображение затем в течение многих лет.

Из повестей «Миргорода» ранее других появилась в печати «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; впервые она была опубликована в альманахе «Новоселье», изданном Смирдиным в 1834 году. Перед тем как напечатать это свое произведение, Гоголь читал его Пушкину, который в дневнике (3 декабря 1833 г.) записал: «Вчера Гоголь читал мне сказку «Как Ив. Ив. поссорился с Ив. Тимоф.» – очень оригинально, и очень смешно».

Через цензуру повесть прошла с большими трудностями. Разрешение на ее опубликование было дано лишь после того, как из нее были изъяты некоторые «недозволительные» места. Цензор А. В. Никитенко записал в своем дневнике (14 апреля 1834 г.): «Был у Плетнева. Видел там Гоголя; он сердит на меня за некоторые непропущенные места в его повести, напечатанной в «Новоселье»[1]. Восстановить текст этих «непропущенных мест» сейчас не представляется возможным, так как рукопись произведения до нас не дошла. Цензурные злоключения продолжались и во время печатания повести в сборнике «Миргород». Из текста сборника было изъято предисловие, написанное Гоголем уже после появления этого произведения в смирдинском «Новоселье». Предисловие это подчеркивало общий критический дух повести. «Долгом почитаю предуведомить,– заявлял Гоголь,– что происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка. Теперь Миргород совсем не то. Строения другие; лужа среди города давно уже высохла, и все сановники: судья, подсудок и городничий – люди почтенные и благонамеренные». Цензурные неприятности коснулись и других повестей «Миргорода», в частности «Вия».

По своему содержанию «Миргород» не отличается целостностью, единством. В нем опубликованы произведения скорее разнородные, чем близкие друг к другу. Но именно эта «разнородность» и характеризовала широту художественного охвата социальной действительности.

---

[1] А. В. Никитенко. Дневник, т. I, с. 142.

Та связь «Миргорода» с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», на которую указывал и сам писатель, пожалуй, более всего выступает в «Вие». Повесть эта во многом выросла из фольклорных источников. В примечании к ней Гоголь писал: «Вий» — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал». Разыскания ряда исследователей указали на большое число народных украинских и русских сказок, сходных по своим мотивам с гоголевской повестью. В статье «Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» проф. Сумцов отмечал: «В повести «Вий» обнаруживается двоякое влияние: в начале повести незначительное, почти незаметное, влияние «Бурсака» Нарежного и затем, в главной части повести, сильное влияние народной сказки о езде парубка на ведьме, смерти ведьмы и чтении парубком над ней в церкви псалтыри. Из народных же поверий заимствован и самый образ Вия. Сходство «Вия» Гоголя с народными сказками о смерти ведьмы так велико, что повесть можно считать переделкой сказки»[1]. При всей своей близости к фольклору «Вий», однако, отнюдь не является простой переделкой народных сказок. Фольклорные мотивы являются здесь канвой, на которой писатель рисует свои глубоко своеобразные художественные образы.

В «Вие» Гоголь не только продолжал линию фольклорных повестей «Вечеров», но в значительной мере и завершал ее. Отличительная особенность «Вия» состоит в том, что сказочный, фантастический сюжет писатель использовал для максимального насыщения его реальными картинами и сценами. Это был последний творческий опыт создания живых характеров на основе народно-сказочного материала.

Современная Гоголю критика отметила особые, специфические черты фантастики «Вия». В своей статье

[1] Н. Ф. Сумцов. Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий». — «Киевская старина», 1892, № 3, с. 472.

о «Миргороде» С. Шевырев указывал на то, что фантастические видения, изображенные в повести, «не производят ужаса, потому что они слишком подробно описаны. Ужасное не может быть подробно; призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность» [1].

Шевырева не удовлетворяли фантастические картины «Вия», он требовал того, чтобы они вызывали ужас. «Создайте мне для этого какой-нибудь новый, другой, прерывистый язык, в звуках, в бессвязии которого был бы след вашего собственного страха... Испугайтесь сами и заговорите в испуге, заикайтесь от него, хлопайте зубами... Я вам поверю, и мне самому будет страшно... А пока ваш период в рассказах ужасного будет спокоен и плавен... я не верю в ваш страх» [2]. Но ни бессвязности языка, ни «заикания», ни авторского ощущения страха перед фантастическими образами в «Вие» не было, и это меньше всего можно было отнести к недостаткам произведения. Фантастика в этой повести выступала в сопоставлении с реальными человеческими характерами. И само обилие подробностей в фантастических картинах «Вия» являлось своеобразным свидетельством того ощущения действительности, которое отразилось и в других сказочных образах, созданных писателем. Весьма интересно то, что как раз из картины, насыщенной фантастикой, цензура вычеркнула очень важные строки: Хома Брут «чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе». Строки эти очень выразительно говорят и о глубоком восприятии жизни, и о демократических истоках «Вия».

Подобно повестям «Вечеров», в «Вие» на первый план выступает изображение простых людей. К их числу принадлежит главный герой повести – Хома Брут. Сын неизвестных родителей, он далек от кругов провинциальной аристократии. Когда Хома Брут приезжает в усадьбу сотника, его помещают вместе с дворовыми людьми владельца усадьбы. Это среда, которая близка ему и которой близок он; тут «философ» находит пони-

[1] «Московский наблюдатель», 1835, март, кн. 2, с. 410.
[2] Там же, с. 410–411.

мание своих огорчений и тревог. Здесь же он развеивает и свои скорбные думы.

По всему складу своей натуры Хома Брут — человек веселого нрава. Он крепко любит жизнь, те блага, которыми она весьма скупо наделяет его. Чуждый аскетизма, Хома Брут никогда не отказывает себе в удовольствии попировать, повеселиться, когда для этого представится хоть какая-нибудь возможность; он вовсе не стремится к тому, чтобы стать образцом ходячей добродетели. При первой встрече с Хомой Брутом сотник говорит ему: «Ты, добрый человек, верно, известен святою жизнию своею и богоугодными делами...» «Кто? Я? — сказал бурсак, отступивши от изумления. — Я святой жизни? — произнес он, посмотрев прямо в глаза сотнику. — Бог с вами, пан! Что вы это говорите! да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого страстного четверга».

«Святая» жизнь совсем не по душе Хоме Бруту. Мертвой церковной схоластике он предпочитает земные радости. Будучи жизнелюбцем, Хома Брут в то же время терпеливо выносит испытания, которые выпадают на его долю. В семинарии «он часто пробовал *крупного гороху*, но совершенно с философическим равнодушием, говоря, что чему быть, того не миновать». Это «философическое» отношение к событиям Хома Брут сохраняет и во время своих необычайных приключений.

Образ Хомы Брута отчетливо противопоставлен образу сотника, человека деспотического характера. Облеченный властью, именитый и богатый сотник привык к беспрекословному повиновению окружающих его людей. Не считаясь с желаниями «философа», он налагает на него тяжелые обязанности, самовластно заставляет его подчиниться своим приказаниям. «Слушай, философ! — сказал сотник, и голос его сделался крепок и грозен, — я не люблю этих выдумок. Ты можешь это делать в вашей бурсе. А у меня не так: я уже как отдеру, так не то, что ректор. Знаешь ли ты, что такое хорошие кожаные канчуки?» — «Как не знать! — сказал философ, понизив голос. — Всякому известно, что такое кожаные канчуки: при большом количестве вещь нестерпимая». — «Да. Только ты не знаешь еще, как хлопцы мои умеют парить! — сказал сотник грозно, подымаясь на ноги. и лицо его приняло повелительное и свирепое выра-

жение, обнаружившее весь необузданный его характер, усыпленный только на время горестью.— У меня прежде выпарят, потом вспрыснут горелкою, а после опять. Ступай, ступай! исправляй свое дело!» Хоме Бруту после встречи с сотником недаром припоминается народная поговорка: «Скачи, враже, як пан каже!»

Выразительность характеристики сотника усиливается тем, что воплощением темных, таинственных сил в повести выступает панночка, его дочь. Дворовые сотника рассказывают Хоме Бруту о том, что она стала причиной гибели прекрасного парня — псаря Миколы. Роковая встреча с ведьмой-панночкой явилась источником неожиданных злоключений и для самого Хомы Брута. Он также оказался в кругу действия страшной таинственной стихии, неразрывно связанной с именем панночки. В разговоре с сотником Хома Брут заявляет: «Да ваша, пан, дочка... По здравому рассуждению, она, конечно, есть панского роду; в том никто не станет прекословить; только не во гнев будь сказано, упокой бог ее душу... Припустила к себе сатану. Такие страхи задает, что никакое писание не учитывается».

Стараясь быть мужественным и твердым, Хома Брут, однако, не смог преодолеть в себе страха перед необыкновенными событиями. «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся»,— говорит один из героев повести. Развитие темы столкновений Хомы Брута с сотником, с темными силами раскрывает социальные мотивы повести, проступающие через то сплетение фантастики и реальности, которое дано в «Вие».

Реалистические начала в «Вие» проявились более отчетливо, чем в фольклорных повестях «Вечеров». Гоголь живописует простоту и грубость нравов бурсацкого «сословия», выразительно запечатлевает образ ректора семинарии, для которого просьба именитого сотника, сопровождаемая подарками, является законом. «Тебя никакой черт,— говорит он Хоме Бруту,— и не спрашивает о том, хочешь ли ты ехать, или не хочешь. Я тебе скажу только то, что если ты еще будешь показывать свою рысь да мудрствовать, то прикажу тебя по спине и по прочему так отстегать молодым березняком, что и в баню больше не нужно ходить». Рельефно очерчена фигура верного слуги сотника казака Явтуха. Писатель дает красочные зарисовки народного быта, жизни дворовых людей. В со-

единении с замечательной характеристикой Хомы Брута все эти образы и картины определяют широкую реально-бытовую насыщенность произведения.

Повествование в «Вие» окрашено юмором, который, пронизывая все реальные сцены, создает общий эмоциональный тон повести, накладывая определенный отпечаток и на ее фантастику.

3

Крупной победой реалистического искусства явились «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Если «Вий» завершал фольклорную линию «Вечеров», то «Старосветские помещики» и повесть о ссоре продолжали те начала, которые наиболее сильное выражение получили в «Шпоньке». Поэтически-возвышенные образы все более и более уступали место изображению обыденности, жизненной прозы. От воплощения сильных, ярких человеческих страстей, свойственных народным героям, писатель переходил к раскрытию той мелочности и пошлости, которую он увидел в привилегированной среде.

Рисуя обитателей усадеб, мелких, захолустных городков, Гоголь развенчивал пасторально-идиллическое восприятие действительности. Писатель выступал против норм и канонов того сентиментального изображения жизни, которое широко было распространено в литературе и вело свое начало от Карамзина. Сохраняя в повестях внешние черты сельской «патриархальности», Гоголь раскрывал ее истинный облик.

«Старосветские помещики» на первый взгляд представляют собой поэтизацию патриархального быта. его чистоты и непосредственности. Идиллические мотивы даже как бы подчеркнуты в общем тоне повествования, в обрисовке героев. «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими. Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы». «Неизъяснимую прелесть» имеют

и природа, окружающая имение старосветских помещиков, и бытовой уклад их «скромных уголков».

Герои повести – Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна – добрые и кроткие существа. Они питают друг к другу чувства трогательной привязанности; неизменной заботой друг о друге наполнено все их бытие, не омрачаемое никакими резкими столкновениями. Полные душевного расположения, Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна с искренней приветливостью и радушием встречают тех, кто попадает в замкнутую сферу их жизни. «Но интереснее всего казались для меня старички в то время, когда бывали у них гости. Тогда все в их доме принимало другой вид. Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей. Все, что у них ни было лучшего, все это выносилось. Они наперерыв старались угостить вас всем, что только производило их хозяйство».

Оттеняя чистую и ясную простоту добрых и бесхитростных старичков, писатель противопоставляет их тем «низким малороссиянам», «которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают, наконец, капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *въ*».

Подчеркивая «идиллические» мотивы, писатель использует их для того, чтобы отчетливее выявить жизненную прозу. Избрав форму «простодушного» рассказа, Гоголь дает не поэтизацию поместной идиллии, а ироническое ее освещение.

По мере развития повествования образы кротких, добродушных героев теряют свое идиллическое очарование, приобретая иную психологическую характеристику Рисуя портрет Афанасия Ивановича, Гоголь отмечает, что он «всегда почти улыбался, хотя бы рассказывал или просто слушал». Возвращаясь через некоторое время вновь к этой черте героя, писатель придает уже другой колорит портретной зарисовке. «Он всегда слушал с приятною улыбкой гостей, приезжавших к нему, иногда и сам говорил, но более расспрашивал... расспрашивая вас, показывал большое любопытство и участие в обстоятельствах вашей собственной жизни, удачах и неудачах, которыми обыкновенно интересуются все добрые старики, хотя оно несколько похоже на любопыт-

ство ребенка, который в то время, когда говорит с вами, рассматривает печатку ваших часов». И светлая, оптимистическая настроенность Афанасия Ивановича, и его участие в жизни других людей выявляются не как нечто осмысленное и целеустремленное, а как своего рода автоматические действия и реакции.

В отличие от Афанасия Ивановича, Пульхерия Ивановна «была несколько сурьезна, почти никогда не смеялась». И вместе с тем «на лице и в глазах ее было написано столько доброты, столько готовности угостить вас всем, что было у них лучшего, что вы, верно, нашли бы улыбку уже чересчур приторною для ее доброго лица».

Те привлекательные человеческие качества, которые свойственны героям повести, лишены, однако, большого человеческого содержания, ибо они находят свое выражение вне какой-либо органической связи с миром, с жизнью общества. Широкие интересы чужды старосветским помещикам, им чуждо все, что выходит за рамки их уединенного бытия. «Идиллия» далека от горестей и радостей всего остального мира. Человеческие чувства, действия героев повести представляют собой скорее привычки, сложившиеся в течение длительного времени, чем живые проявления человеческих чувств. Яркие движения души, взлеты мысли, порывы не свойственны Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне, они заменены давно устоявшимися нормами поведения, нерушимо хранимыми традициями.

Инертный характер жизни концентрирует весь строй их мыслей и чувств вокруг забот растительного существования. Все самое примечательное и существенное в жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны связано по преимуществу с удовлетворением потребностей этого рода. Здесь источник того несложного комплекса «идей» и эмоций, которые занимают и волнуют старосветских помещиков. То немногое, что вносит разнообразие в их однотонное бытие,— приезд гостей,— они превращают прежде всего в приятный повод для демонстрации изделий своей кухни.

Рассказ об Афанасии Ивановиче и Пульхерии Ивановне раскрывает тоскливый прозаизм их уединенного существования. «Идиллия» не только не несет с собой

живых и ярких красок, напротив, она обесцвечивает человеческую жизнь, делая ее унылой, лишенной подлинных волнений и душевных взлетов.

Изображение старосветских помещиков проникнуто тонким юмором. Герои повести вызывают улыбку потому, что свое бездуховное существование они принимают за истинную жизнь; комическое впечатление производит та почти торжественная серьезность, с какою они совершают свои, более чем немудреные житейские дела, их сосредоточенная погруженность в свой маленький мирок. Контраст между реальным содержанием жизни и тем, как ее воспринимают сами герои, между воображаемым и действительным, привлекательным и пошлым раскрывает комическую сущность характеров.

Однако в юморе повести явственно ощущаются и глубоко скорбные ноты, вызываемые зрелищем гибели человека. Обладая привлекательными душевными качествами, герои «Старосветских помещиков» находятся во власти мелочных чувств и побуждений. Изолировавшись от жизни, они обрекли себя на тяжелые испытания глубокого одиночества. Трагические начала с особой силой выступают в рассказе о потрясениях, которые переживают герои повести. Потрясения эти вызывают к жизни, пробуждают у них настоящие человеческие чувства. Безутешное горе Афанасия Ивановича, потерявшего единственно близкого ему человека, его одиночество рисуются писателем в истинно трагических тонах.

Отличительную особенность повести составляет обрисовка действующих лиц в тесной связи с социальным бытом. Если в «Шпоньке» Гоголь раскрывал психологический облик героя, показывая ограниченный круг его представлений о жизни, то в «Старосветских помещиках» писатель впервые характеризует действующих лиц, широко изображая то материально-бытовое «окружение», в котором они постоянно пребывают. С огромным мастерством Гоголь использует детали быта для выявления существенных черт жизни героев, их психологии.

Повествование об Афанасии Ивановиче и Пульхерии Ивановне и начинается, собственно, с изображения бытовой обстановки. «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущею вокруг всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась до-

ждем. За ним душистая черемуха, целые ряды низеньких фруктовых дерев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом; развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер».

Детали пейзажа, которые даются здесь, сразу же обрастают бытовыми подробностями, открывающими читателю медлительный, ленивый ритм жизни героев. «Перед домом просторный двор с низенькою свежею травкою, с протоптанною дорожкою от амбара до кухни и от кухни до барских покоев; длинношейный гусь, пьющий воду с молодыми и нежными, как пух, гусятами; частокол, обвешенный связками сушеных груш и яблок и проветривающимися коврами, воз с дынями, стоящий возле амбара, отпряженный вол, лениво лежащий возле него».

Господство давних привычек, «традиций», неизменность, своеобразная законсервированность составляют характерную черту бытового уклада старосветских помещиков. Герои повести, по существу, неотделимы от окружающей их обстановки, они стали как бы ее составной частью. «Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучочками. Множество узелков и мешков с семенами, цветочными, огородными, арбузными, висели по стенам. Множество клубков с разноцветной шерстью, лоскутков старинных платьев, шитых за полстолетия прежде, были укладены по углам в сундучках и между сундучками».

Вместе с застойностью быта писатель рисует неизменное постоянство жизненного поведения героев повести. «Как только занималась заря (они всегда вставали рано) и двери заводили свой разногласный концерт, они уже сидели за столиком и пили кофий. Напившись кофею, Афанасий Иванович выходил в сени и, стряхнувши платком, говорил: «Киш, киш! пошли, гуси, с крыльца!» На дворе ему обыкновенно попадался приказчик. Он, по обыкновению, вступал с ним в разговор, расспрашивал о работах, с величайшею подробностью». В таком же плане описаны и «занятия» Пульхерии Ивановны. «Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запирании кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений. Ее дом был совершенно похож

на химическую лабораторию. Под яблонею вечно был разложен огонь; и никогда почти не снимался с железного треножника котел или медный таз с вареньем, желем, пастилою, деланными на меду, в сахаре и не помню еще на чем. Под другим деревом кучер вечно перегонял в медном лембике водку на персиковые листья, на черемуховый цвет, на золототысячник, на вишневые косточки».

Живую взаимосвязь между социальным бытом и человеком писатель раскрывает и тогда, когда рисует резкие изменения психологического состояния героя. Описывая перемену, происшедшую с Афанасием Ивановичем после смерти его жены, Гоголь по-иному дает и изображение бытовой обстановки. «Когда я подъехал ко двору, дом мне показался вдвое старее, крестьянские избы совсем легли набок,– без сомнения, так же, как и владельцы их; частокол и плетень в дворе были совсем разрушены, и я видел сам, как кухарка выдергивала из него палки для затопки печи, тогда как ей нужно было сделать два шага лишних, чтобы достать тут же наваленного хвороста».

В «Старосветских помещиках» Гоголь развивает тему распада «идиллического» мирка. По существу, вся повесть делится на две резко очерченные части: первая – «мирное» житье героев и вторая – картины их угасания, гибели патриархального уклада жизни. «Добрые старички! Но повествование мое приближается к весьма печальному событию, изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка. Событие это покажется тем более разительным, что произошло от самого маловажного случая».

Водоразделом между двумя частями повести Гоголь очень искусно избрал весьма незначительное происшествие. Собственно ни в каких крупных событиях или потрясениях для показа распада «идиллии» и не было необходимости. Незначительность и даже анекдотичность происшествия, потрясшего весь строй жизни старосветских помещиков, как раз и оттеняют призрачность «идиллии». История с серой кошечкой вплетается в историю жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны как воплощение ничтожных причин, разрушивших «мирное» бытие. В замкнутом, микроскопическом мирке старосветских помещиков свои измерения значения собы-

тий. Происшествие, послужившее рубежом в их жизни, замечательно гармонирует с этими измерениями.

Рассказ о дальнем родственнике — «страшном реформаторе», унаследовавшем имение старосветских помещиков, выразительно завершает тему угасания, распада поместной «патриархальности».

Наследник имения «увидел тотчас величайшее расстройство и упущение в хозяйственных делах; все это решился он непременно искоренить, исправить и ввести во всем порядок. Накупил шесть прекрасных английских серпов, приколотил к каждой избе особенный номер, и наконец так хорошо распорядился, что имение через шесть месяцев взято было в опеку».

Показывая распад «патриархальности», Гоголь с огромной силой отразил унылое однообразие жизни людей, которые замкнулись в своем обособленном, изолированном существовании.

4

В то время как «Старосветские помещики» почти лишены внешних острых коллизий, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» предстают напряженные столкновения, непрерывная борьба. Если в жизни героев в первой повести отсутствуют какие-либо душевные порывы, то во второй выступает буйное кипение «страстей». В «Старосветских помещиках» Гоголь развенчал поместную «идиллию»; в повести о ссоре, изображая людей провинциального дворянского круга, писатель раскрыл острое противоречие между их внешней значительностью и реальной ничтожностью.

Герои повести о ссоре принадлежат к числу тех, кто в своей среде почитается образцом благонравия, мудрости и доброты. Иван Иванович и Иван Никифорович твердо убеждены в том, что они являются носителями высоких и благородных принципов жизненного поведения. Мысль об «избранности», аристократизме ни на минуту не покидает их. Сознание принадлежности к «благородному» сословию преисполняет героев повести чувством необычайной гордости. С тщеславной самоудовлетворенностью они толкуют о своем дворянском звании

и положении. Звание и чин для них самое главное, то, что освящает человека, наделяет его любыми положительными качествами. Связывая со званием и положением все свои «добродетели», герои повести с большой щепетильностью воспринимают малейшее нарушение их «чести».

Претенциозная выспренность особенно характерна для Ивана Ивановича Перерепенко. В своем кругу он слывет человеком большой образованности и тонкого воспитания. Сам он непоколебимо уверен в том, что в совершенстве владеет искусством хорошего поведения в обществе. «Иван Иванович чрезвычайно тонкий человек и в порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова и тотчас обидится, если услышит его». Ощущением «значительности» и самодовольства проникнуто все поведение Ивана Ивановича. Он весьма доволен собой, своим положением, своим благосостоянием. «Господи, боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоянная; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего же еще нет у меня?.. Хотел бы я знать, чего нет у меня?»

Рядом с «тонким» обращением в облике Ивана Ивановича выступает холодная черствость. Самодовольство его тесно сплетается со скупостью. Он весьма ценит все, что принадлежит ему, и ни при каких обстоятельствах не желает поступиться хотя бы ничтожной мелочью. Его разговор с нищими обычно кончается словами: «Ну, ступай же с богом... Чего ж ты стоишь? в е д ь я т е б я н е б ь ю!»

То открытое «простодушие», которое отличает Ивана Никифоровича, не мешает ему чувствовать себя также человеком, наделенным особыми качествами, человеком избранным. И если Иван Никифорович не рядится в тогу выспренности, то ни он сам, ни окружающие его не отказывают ему ни в благородстве души, ни в примерной нравственности. Свою грубую «простоту» Иван Никифорович склонен также считать несомненной добродетелью, украшающей его дворянскую особу.

Образцом для окружающих были не только сами главные герои повести, но и их отношения между собой. «Каждый день, бывало, Иван Иванович и Иван Никифорович посылают друг к другу узнать о здоровье и часто

переговариваются друг с другом с своих балконов и говорят друг другу такие приятные речи, что сердцу любо слушать было. По воскресным дням, бывало, Иван Иванович в штаметовой бекеше, Иван Никифорович в нанковом желто-коричневом казакине направляются почти об руку друг с другом в церковь. И если Иван Иванович, который имел глаза чрезвычайно зоркие, первый замечал лужу или какую-нибудь нечистоту посреди улицы, что бывает иногда в Миргороде, то всегда говорил Ивану Никифоровичу: «Берегитесь, не ступите сюда ногою, ибо здесь нехорошо».

Значительность и достоинства героев, все их многочисленные «добродетели» Гоголь примеряет к малому, к незначительному. Как и в «Старосветских помещиках», где мелкое происшествие явилось началом крушения «идиллии», в повести о ссоре ничтожный повод развеял в прах все достоинства и добродетели действующих лиц. Микроскопический, вздорный пустяк стал истинной мерой «высокого». Слово «гусак» посеяло непримиримую вражду между героями.

«Известный всему свету своими богопротивными, в омерзение приводящими и всякую меру превышающими законопреступными поступками, дворянин Иван, Никифоров сын, Довгочхун, сего 1810 года Июля 7 дня учинил мне смертельную обиду, как персонально, до чести моей относящуюся, так равномерно в уничижение и конфузию чина моего и фамилии. Оный дворянин и сам притом гнусного вида, характер имеет бранчивый и преисполнен разного рода богохулениями и бранными словами!» Столкновение Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича «снимает» внешнее, обнажая подлинный характер их помыслов и интересов.

Связанные узами тесной дружбы, «благородные мужи» — Иван Иванович и Иван Никифорович — соревнуются между собой в том, чтобы устроить друг другу «неприятности». Каждый из них напрягает ум свой для изыскания новой гадости, которая позволила бы нанести сокрушительный удар своему врагу. Они готовы на все, для того чтобы уничтожить друг друга. «Посему прошу оного дворянина, яко разбойника, святотатца, мошенника, уличенного уже в воровстве и грабительстве, в кандалы заковать и в тюрьму или государственный острог препроводить, и там уже, по усмотрению, лиша чинов

и дворянства, добре барбарами шмаровать и в Сибирь на каторгу по надобности заточить, проторы, убытки велеть ему заплатить».

Обвиняя один другого в подлых замыслах и делах, каждый из них, в сущности, прав. Благородные душевные качества, которые приводили в восхищение окружающих, оказались видимостью. За велеречивой выспренностью, кичливым гонором, «благонравием» скрывались низменные чувства и побуждения. Активность Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича проистекает не из желания что-либо создавать, она определена их стремлением к взаимному уничтожению. От ленивого, сонного прозябания они «просыпаются» лишь для того, чтобы творить всякого рода несообразности. «Деяние» у героев повести приобретает характер мелочной и злобной суеты, ничтожной борьбы.

История вражды Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича тесно сплетается с картинами жизни провинциального города. В повести дано и описание поветового суда, городских чиновников и характеристика «цвета» миргородского общества. Эти картины не являются просто фоном, на котором развертывается действие повести. Между рассказом о ссоре и описанием города есть внутренняя связь, выявляющаяся не только в развитии сюжета, но и в общем тоне освещения уклада жизни.

Как в образах Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича раскрывается неприглядная правда, так и в городских картинах перед читателем предстают лишенными всякого ореола служители власти, блюстители порядка. Корыстные мотивы служат направляющим началом деятельности этих людей, тут они черпают и свое рвение, и свою «преданность» справедливости.

Живыми, выразительными фигурами предстают в повести члены провинциального дворянского общества. Среди «почтенных» обитателей Миргорода внимание читателя останавливает на себе Антон Прокофьевич Голопузя. Это был «совершенно добродетельный человек во всем значении этого слова: даст ли ему кто из почтенных людей в Миргороде платок на шею или исподнее — он благодарит; щелкнет ли его кто слегка в нос, он и тогда благодарит». Жил и действовал Антон Прокофьевич с большим размахом. Дом свой он продал, а на полученные деньги купил тройку лошадей и бричку. «Но так

как с ними много было хлопот, и притом нужны были деньги на овес, то Антон Прокофьевич их променял на скрыпку и дворовую девку, взявши придачи двадцатипятирублевую бумажку. Потом скрыпку Антон Прокофьевич продал, а девку променял за кисет сафьянный с золотом. И теперь у него кисет такой, какого ни у кого нет». Эти черты крепостного быта как нельзя более гармонируют с общим обликом изображаемой среды. Обрисовка образов знатных обитателей провинциального городка сливается в целостную картину, которая вызывает у писателя горькое и скорбное чувство: «Скучно на этом свете, господа!»

Соединение мнимовозвышенного и мелочного определяет не только структуру образов повести, но и формирует ее стиль. Так же, как и в некоторых других своих произведениях, в повести о ссоре Гоголь строит повествование, используя образ рассказчика. Рассказ о «добродетельных» Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, их столкновении ведется от имени человека, живущего в той среде, к которой принадлежат и герои произведения.

По своему отношению к жизненным явлениям безымянный рассказчик из повести о ссоре близок к Степану Курочке – рассказчику повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Но если в «Шпоньке» воплощено «простодушное» умиление рассказчика благонравием и кротостью героя, то в повести о ссоре это умиление перерастает в своеобразную патетику. И именно потому, что это «возвышенное» повествование имеет своим содержанием мелочное, пошлое, патетика приобретает комическое звучание, выполняет сатирическую функцию. Она необыкновенно выразительно подчеркивает ничтожество, низменность героев.

Уже первые строки произведения вводят читателя в сферу восторгов, восхищений рассказчика не только самими героями, но и всем тем, что имеет к ним касательство. «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните ради бога на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните с боку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат, серебро! огонь!»

Ироническая патетика в повести о ссоре предстает в различных своих гранях, в разнообразных формах. Тут и восхищение «высокими» качествами героев, и острая взволнованность в связи с «необычными» происшествиями, и «драматическая» скорбь по поводу острых коллизий.

Восторженность рассказчика выступает не только в характеристике самих действующих лиц, но и в «комментариях» к некоторым из их поступков и речей. «Комментарии» эти ярко представлены в описании, например, посещений героями повести поветового суда. «Бог в помощь! желаю здравствовать!» — произнес Иван Иванович, поклонившись на все стороны с свойственною ему одному приятностию... Боже мой, как он умел обворожить всех своим обращением! Тонкости такой я нигде не видывал!» И далее, после церемонии усаживания героя, судья предлагает ему чашечку чая. «Уж так и быть, разве чашечку!» — произнес Иван Иванович и протянул руку к подносу.

Господи боже! какая бездна тонкости бывает у человека! Нельзя рассказать, какое приятное впечатление производят такие поступки!»

Глубоко комический характер носит и то «волнение», тот подъем, с которым рассказчик повествует о развитии мнимодраматических событий. В этом смысле весьма примечательно описание того, как Иван Иванович производил разрушение гусиного хлева, принадлежавшего его бывшему другу, описание, в котором использованы условно-сопоставительные периоды, словесные повторы для того, чтобы оттенить «напряженность» и остроту обстановки. «О, если бы я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звезды... Но вряд ли бы я мог изобразить Ивана Ивановича, вышедшего в эту ночь с пилою в руке. Сколько на лице у него было написано разных чувств! Тихо, тихо подкрался он и полез под гусиный хлев... Первый столб был подпилен; Иван Иванович принялся за другой. Глаза его горели и ничего не видали от страха. Вдруг Иван Иванович вскрикнул и обомлел: ему показался мертвец; но скоро он пришел в себя, увидевши, что это был гусь, просунувший к нему свою шею».

В этом же комически-«возвышенном» духе выдержан и рассказ о попытках примирить Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, о встрече их на званом обеде у городничего. Иван Иванович «как-то нечаянно взглянул насупротив; творец небесный, как это было странно! Против него сидел Иван Никифорович. В одно и то же самое время взглянул и Иван Никифорович!.. Нет!.. не могу!.. Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расчепом для этой картины!»

В «патетике» рассказчика повести о ссоре Гоголь выявляет черты захолустно-обывательского мышления. Они находят свое выражение не только в восторженных излияниях по поводу явлений мнимозначительных, но и в той «домашней», «свойской» манере рассказа, когда заранее предполагается, что слушателю хорошо знакомы многие лица, происшествия, детали, достаточно известные в определенном кругу людей. «Что за асамблею дал городничий! Позвольте, я перечту всех, которые были там: Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович, не тот Иван Иванович, а другой, Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич... Не могу далее! не в силах!»

Характерной чертой отмеченной манеры рассказа являются внутренние перебои, отвлечения в сторону побочных «обстоятельств». «Господи боже мой! Николай Чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекеши! Он сшил ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя».

Эти внутренние перебои в ходе рассказа создаются ничем не мотивированными переходами, сопоставлением несопоставимых явлений. Вслед за сообщением об Агафии Федосеевне, которая откусила ухо у заседателя, рассказчик восклицает: «Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде! Вокруг него со всех сторон навес на дубовых столбах, под навесом везде скамейки».

Между предыдущим повествованием и заявлением о том, что Иван Иванович — прекрасный человек, нет никакой внутренней связи, так же как нет связи между «достоинствами» героя и особенностями дома, которым он владеет.

Эта черта комической патетики довольно широко представлена в повести о ссоре. «Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни. Это его любимое кушанье». Или в том же роде: «Прекрасный человек Иван Иванович! Его знает и комиссар полтавский!» Аргументом для рассказчика служат вещи, которые никак не могут быть соотнесены с тем, что он хочет доказать. Свидетельством прекрасной души Ивана Ивановича с одинаковым успехом служат и его бекеша, и его любовь к дыням, и то, что его знает полтавский комиссар.

Но еще более ясно этот принцип выявляется в таких, например, сопоставлениях: «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». Это «напротив того» прекрасно передает особенности переходов и сопоставлений в повествовании. Нередко одну нелепость рассказчик повести стремится опровергнуть с помощью другой, не менее явной нелепости. «Пронесли было, что Иван Никифорович родился с хвостом назади. Но эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична, что я даже не почитаю нужным опровергать перед просвещенными читателями, которым, без всякого сомнения, известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назади хвост, которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому».

Элементы гротеска, характерные для повести о ссоре, явственно выступают и в сюжетном построении произведения, в частности, в эпизоде с похищением из суда свиньей, принадлежавшей Ивану Ивановичу, челобитной Ивана Никифоровича. В главе пятой повести между Иваном Ивановичем и городничим происходит по этому поводу обстоятельное объяснение. «Прежде всего,— говорит городничий,— осмелюсь доложить вам, любезный друг и благодетель Иван Иванович, что вы... с моей стороны я, извольте видеть, я ничего, но виды правительства, виды правительства этого требуют: вы нарушили порядок благочиния!» Черты гротескности не только составляют особенность реализма повести, так же, как и других произведений писателя; они по-своему рельефно выявляют их реалистическую сущность.

Важное место в повести занимают портретные изображения героев. Меткие портретные зарисовки Гоголь давал и в «Шпоньке». Однако в повести о ссоре портрет приобретает значительно большую художественную выразительность. Уже здесь сказались те особенности портретного искусства Гоголя, которые затем найдут свое поистине великолепное воплощение в «Мертвых душах».

Гоголь дает не расплывчатый набросок облика героя, а четкий рисунок, в котором все решающие черты выступают сильно и зримо. Писатель не стремится к чрезмерному насыщению портрета множеством деталей, он показывает несколько наиболее характерных, запоминающихся черт: «Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз, голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх».

В этой же художественной манере подчеркивания некоторых наиболее выразительных особенностей внешнего облика героя нарисован и портрет судьи: «Судья довольно полный человек, хотя несколько тонее Ивана Никифоровича, с доброю миною, в замасленном халате, с трубкою и чашкою чая, разговаривал с подсудком. У судьи губы находились под самым носом, и от того нос его мог нюхать верхнюю губу, сколько душе угодно было. Эта губа служила ему вместо табакерки, потому что табак, адресуемый в нос, почти всегда сеялся на нее».

Даже тогда, когда писатель не дает портрета в собственном смысле, он несколькими штрихами очерчивает фигуру героя. Таково, например, описание городничего: «Левая нога была у него прострелена в последней кампании, и потому он, прихрамывая, закидывал ею так далеко в сторону, что разрушал этим почти весь труд правой ноги. Чем быстрее действовал городничий своею пехотою, тем менее она подвигалась вперед».

Стремясь создать осязаемый облик действующего лица, Гоголь прибегает к сравнению его с предметным миром, которое подчеркивает «антиинтеллектуальность» героя. Вот, например, портрет Агафии Федосеевны: «Весь стан ее похож был на кадушку, и оттого отыскать ее талию было так же трудно, как увидеть без зеркала свой

нос. Ножки ее были коротенькие, сформированные на образец двух подушек».

В повести о ссоре рельефно проявились черты гоголевского комизма; осмеянию здесь подвергнуты пошлость, выступающая в облике самовлюбленной «значительности», низость, прикрывающаяся маской добропорядочности и благородства.

Повесть эта знаменовала собой значительное расширение художественно-выразительных средств писателя. Принципы комической патетики, найденные и разработанные здесь Гоголем, станут одним из составных элементов стиля писателя, получат свою дальнейшую разработку в ряде других произведений.

* * *

К социально-бытовым повестям «Миргорода» по некоторым своим особенностям примыкает появившаяся несколько позже них повесть «Коляска». Написанная в середине 1835 года, она была опубликована в первом номере пушкинского «Современника». С повестями «Миргорода» «Коляску» сближает изображение провинциально-дворянской среды, жизни обитателей мелких городков. Обрисовка тусклого прозябания владетелей усадеб, чиновных особ, развернутая в повести о ссоре и в «Старосветских помещиках», находит в «Коляске» свое непосредственное продолжение. Однако рядом с этим в ней выступают и те новые черты, которые выявляют связи «Коляски» с повествовательной манерой «Мертвых душ».

По своей внутренней структуре «Коляска» делится на два звена, на две части. Первая из этих составных частей – описание городка Б., вторая – рассказ о помещике Чертокуцком, «истории», приключившейся с ним. Картины, изображающие маленький провинциальный городок, запечатлевают атмосферу, уклад, общий тон жизни героев повести.

Рисуя город Б. до того, как в нем остановился кавалерийский полк, писатель насыщает повествование колоритными бытовыми деталями. «Когда, бывало, проезжаешь его и взглянешь на низенькие мазаные домики, которые смотрят на улицу до невероятности кисло, то...

невозможно выразить, что делается тогда на сердце... Глина на них обвалилась от дождя, и стены вместо белых сделались пегими; крыши большею частию крыты тростником, как обыкновенно бывает в южных городах наших; садики для лучшего вида городничий давно приказал вырубить».

Описание «городского» быта в «Коляске» сразу же обрастает социально-типологическими зарисовками. «Низенькие домики часто видели проходящего мимо ловкого, статного офицера с султаном на голове, шедшего к товарищу поговорить о производстве, об отличнейшем табаке,, а иногда поставить на карточку дрожки, которые должно было назвать полковыми, потому что они, не выходя из полку, успевали обходить всех: сегодня катался в них майор, завтра они появлялись в поручиковой конюшне, а чрез неделю, смотри, опять майорский денщик подмазывал их салом». Типологические зарисовки составляют органическую часть описания городского «общества». «Окружные помещики, о которых существовании никто бы до того времени не догадался, начали приезжать почаще в уездный городок, чтобы видеться с господами офицерами, а иногда поиграть в банчик, который уже чрезвычайно темно грезился в голове их, захлопотанной посевами, женинымн поручениями и зайцами».

Так же как изображение быта переходит в типологические зарисовки, так и описание провинциально-дворянской среды в «Коляске» тесно соединяется с раскрытием образа главного героя, его «приключений». Между первым разделом повести и ее второй частью существует тесная связь; герой предстает здесь как составной элемент определенной сферы жизни.

Подобно Ивану Ивановичу и Ивану Никифоровичу, Чертокуцкий принадлежит к «сливкам» провинциально-дворянской среды. Он — «один из главных аристократов Б... уезда, более всех шумевший на выборах и приезжавший туда в щегольском экипаже». Человек «размашистого» характера, Чертокуцкий ведет «широкий» образ жизни, постоянно находится в поисках новых впечатлений и удовольствий. «Он бывал на всех многолюдных ярмарках, куда внутренность России, состоящая из мамок, детей, дочек и толстых помещиков, наезжала веселиться бричками, таратайками, тарантасами и такими каретами,

какие и во сне никому не снились. Он пронюхивал носом, где стоял кавалерийский полк, и всегда приезжал видеться с господами офицерами».

В облике Чертокуцкого есть черты, сближающие его с Ноздревым. Так же, как и Ноздрев, он отличается необыкновенной подвижностью, той активностью, которая не заключает в себе никакого целенаправленного начала. Чертокуцкого неудержимо тянет ко всякого рода «затеям». Капитал, полученный им в приданое, «был тотчас употреблен на шестерку действительно отличных лошадей, вызолоченные замки к дверям, ручную обезьяну для дома и француза дворецкого. Двести же душ вместе с двумястами его собственных были заложены в ломбард для каких-то коммерческих оборотов». Для Чертокуцкого так же, как и для Ноздрева, характерны «пылкое» хвастовство, постоянное стремление «приукрасить» себя.

«Аристократ» Чертокуцкий желает предстать перед окружающими во всем блеске своего положения. Но блеск этот показной, фальшивый. «Деятельность» Чертокуцкого носит пустопорожний характер, его огромная чванливость имеет своей изнанкой душевную скудость и трусость. Рассказ о пребывании Чертокуцкого на обеде у генерала и «конфузе», приключившемся затем с ним, построен таким образом, что в нем резко сопоставлены два совершенно разных облика героя – важного, самоуверенного барина и ничтожного хвастунишки, жалкого труса. И если первое – видимость, то второе – подлинное существо героя. Беря в качестве основы сюжетного развития повести один эпизод из жизни действующего лица, писатель рисует характер Чертокуцкого, глубоко раскрывая призрачность его внешней значительности. И так же, как коляска, которую Чертокуцкий расписывал как необыкновенную, оказалась на деле самой неказистой, так и «представительный» герой оказался человеком непривлекательного облика, не заключающим в себе «совершенно ничего хорошего».

Изображая героя в единстве со средой, Гоголь создал в «Коляске» значительные художественные обобщения, развенчивавшие знать, тех, кто считал себя солью земли. В этом плане «Коляска» явилась своего рода соединительным звеном между «поместными» повестями и «Мертвыми душами».

В совсем иную сферу жизни переносит читателя напечатанная в «Миргороде» историческая эпопея «Тарас Бульба». Это одно из любимейших произведений Гоголя, над которым он работал с особым увлечением, придавая ему громадное значение. Образы эпопеи увлекали и волновали писателя в течение многих лет. Опубликовав «Тараса Бульбу» в 1835 году, Гоголь вновь возвращается к этому произведению в 1839—1842 годах и заново переделывает его. Вторая его редакция столь существенно отличается от первой, что можно говорить о создании нового произведения. Длительная работа писателя над исторической эпопеей отнюдь не случайна: в «Тарасе Бульбе» Гоголь затронул очень важные темы, поставил крупные общественные проблемы.

В литературе конца 20-х и 30-х годов прошлого века, как уже указывалось, проявился широкий интерес к исторической тематике. В 1827 году Пушкин пишет «Арапа Петра Великого»; в 1829 году печатается «Юрий Милославский» Загоскина, через два года Загоскин выпускает «Рославлева»; в 1832 году Полевой публикует исторический роман «Клятва при гробе господнем»; в следующем, 1833 году выходит из печати «Последний Новик» Лажечникова. На 1832—1834 годы падает работа Лермонтова над «Вадимом». В 1834 году появляется «Мазепа» Булгарина. В начале 1834 года в сборнике «Миргород» Гоголь публикует «Тараса Бульбу». В 1835 году выходит в свет «Ледяной дом» Лажечникова. К 1833—1835 годам относится работа Пушкина над «Капитанской дочкой».

Этот широкий интерес к исторической тематике у писателей различных направлений вовсе не случаен. Декабристское движение, так же как и крупные изменения в социальной структуре некоторых западноевропейских стран, со всей определенностью поставило перед людьми разных мировоззрений проблему путей исторического развития России. Каковы те основные элементы, из которых складывается жизнь русского общества, каковы те силы, которые управляют ею, неизбежны ли социально-политические изменения и перевороты — все эти вопросы стали предметом пристального внимания русских писателей. Раскрытие исторических судеб России, обращение

к наиболее знаменательным событиям исторического прошлого страны приобретали исключительную важность и для оценки современной действительности, и для определения перспектив общественной жизни.

В области исторического романа, как и во всем литературном движении эпохи, со всей отчетливостью выявляется идейный водораздел между писателями, принадлежащими к так называемому охранительному лагерю, и передовыми, прогрессивными писателями того времени. Для представителей охранительного исторического романа – Булгарина, Масальского и других – события прошлого служили лишь средством для доказательства прочности, незыблемости тех устоев, на которых покоилась крепостническая Россия. Сама история представлялась им скорее повторением одного и того же, б е г о м н а м е с т е, чем непрерывным движением вперед.

Творцом истории для писателей охранительного лагеря были люди высшего сословия, люди знатного рода и сана. И не просто люди знатного рода и сана, а люди, преданные традициям, вековым устоям. Именно они, с точки зрения этих писателей, определяли судьбы страны, способствовали ее благоденствию и процветанию. Народ в их произведениях выступал лишенным какого-либо творческого начала; это была та серая масса, которая могла действовать, например, против иноземного врага лишь тогда, когда ею управляли «разум» и воля людей знатного рода и сана.

В отличие от писателей консервативного лагеря Пушкин, Гоголь Лермонтов воспринимают историю как непрерывный процесс развития, как закономерное движение, как смену общественных явлений. В статье «О преподавании всеобщей истории», характеризуя предмет истории, Гоголь писал:

«Предмет ее велик: она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество – каким образом оно из своего первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовалось и, наконец, достигло нынешней эпохи. Показать весь этот великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой и исполинскими препятствиями – вот цель всеобщей истории!» (VIII, 26).

Историческое развитие для Гоголя – это великий процесс, процесс борьбы человечества с природой и невежеством. Человечество, отмечает он, кровавыми трудами завоевывает свое движение вперед. Оно преодолевает на своем пути исполинские препятствия; в результате борьбы с природой, невежеством человечество непрестанно развивается, совершенствуется. В своем понимании закономерности исторического процесса, движения человечества по пути прогресса Гоголь, несомненно, близко соприкасался с Пушкиным. Социально-исторические воззрения их отличны друг от друга, но оба они были врагами общественного застоя, врагами той консервации общественной жизни, которая была знаменем охранительного лагеря.

Обращение к историческому прошлому для Пушкина, Гоголя и Лермонтова означало прежде всего выяснение движущих начал общественного развития. Совсем не случайно то, что все эти писатели показывают решающую роль народа в историческом процессе. «Тарас Бульба», «Вадим», «Капитанская дочка» по-разному, с разных сторон освещают общую для них, основную тему. Носителем исторической справедливости, исторического разума являются не высшие сословия, не узкая каста людей, а широкие слои народа.

В письме к Погодину по поводу его исторических пьес и, в частности, исторической драмы «Марфа-Посадница» Гоголь писал: «Ради бога, прибавьте боярам несколько глупой физиономии. Это необходимо так даже, чтобы они непременно были смешны. Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время» (X, 255). Это суждение писателя весьма примечательно. Гоголь излагает здесь как бы результат своих длительных размышлений относительно исторического развития и современной общественной жизни.

Эти мысли Гоголя живо перекликаются с другим не менее важным его высказыванием. В письме к тому же Погодину (в мае 1833 г.) Гоголь сообщал: «Пушкин уже почти кончил Историю Пугачева. Это будет единственное у нас в этом роде сочинение. Замечательна очень вся жизнь Пугачева. Интересу пропасть! Совершенный роман!» (X, 269). Высокая оценка Гоголем работы Пушкина над историей Пугачева, едва ли не первым слушателем

которой он был, делает не только честь его проницательности, но и характеризует широту его исторических воззрений. Пушкин, несомненно, был посвящен в творческие замыслы «Тараса Бульбы» так же, как Гоголь был осведомлен о ходе работы Пушкина над исторической темой. И в то же самое время, не зная ни о замыслах Пушкина, ни о замыслах Гоголя, Лермонтов работает над «Вадимом».

В этом одновременном обращении к истории, к теме народа трех корифеев русской литературы есть своя внутренняя логика, логика жизни, точно так же, как есть своя закономерность в появлении в этот период целой серии исторических романов Булгарина, исторических драм Кукольника, мутного потока охранительной исторической литературы.

В то время как Пушкин, Гоголь, Лермонтов при изображении исторического прошлого опирались на реалистические принципы — каждый по-своему, весьма своеобразно, но, несомненно, в основе реалистически подходили к показу прошлого,— представители охранительного исторического романа были антиреалистами, реакционными романтиками.

«Историзм» Булгарина, Масальского и других носил чисто декоративный, бутафорский характер. Дело вовсе не меняется от того, что, скажем, Булгарин выступал под флагом документальности. «Документализм» у Булгарина переплетался с авантюрностью. Историческая эпоха в произведениях Булгарина характеризовалась в лучшем случае лишь отдельными бытовыми деталями, изображением некоторых черт внешнего облика жизни людей; основные исторические конфликты, противоречия оставались в стороне, черты эпохи отсутствовали и в показе героев, их психологии, их действий.

Исторический декоративизм многих романов на исторические темы прекрасно охарактеризован Пушкиным в его известном высказывании: «В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений. Под беретом, осененным перьями, узнаете вы голову, причесанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу a la Henry IV проглядывает накрахмаленный галстук нынешнего dandy ...Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений!

Сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!» [1]

Эта пушкинская характеристика может быть полностью распространена на все сочинения исторического жанра представителей охранительного лагеря. В противовес историческому декоративизму Пушкин выдвигал принцип — «воскресить минувший век во всей его истине». Пушкин, а вместе с ним и Гоголь изображали определенную историческую эпоху в ее жизненной конкретности, в ее противоречиях, борьбе. Герой в их произведениях несет в своем внутреннем облике, в своей психологии черты, типичные для эпохи, в которой он живет и действует. Реалистическое изображение людей, характеров тесно сливалось здесь с утверждением передовых идей.

Своеобразие, идейно-художественные особенности «Тараса Бульбы» определяются прежде всего своеобразием тех исторических проблем, которые раскрываются Гоголем в его эпопее. Ко времени ее создания украинская историческая тема была, в общем, довольно широко представлена в русской литературе. Она заняла значительное место в творчестве писателей-декабристов.

6

Одним из ранних обращений декабристов к украинской исторической тематике является роман Ф. Глинки «Зинобий Богдан Хмельницкий» (1817). Роман этот, посвященный интереснейшей эпохе истории Украины, нес на себе печать двойственности. Очень сильно отразились в нем черты сентиментализма. В духе канонов сентиментальной школы Ф. Глинка рисует образ Хмельницкого, его детство, те жизненные испытания, которые пришлось выдержать юному Богдану. Изображая сцены жизни Хмельницкого после разорения имения его отца польским магнатом, Ф. Глинка пишет: «Зинобий помогал старому служителю приготовлять дичь, принесенную им из лесов, потчевал отца своего медом диких пчел, постилал ему ложе из листьев и душистых трав, и Филомар плакал от умиления при сих знаках горячей привязанно-

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 92.

сти сыновней». Юного Хмельницкого Ф. Глинка отправляет в ханский Крым, который представляется Хмельницкому обетованной страной. Здесь Хмельницкий учится военному искусству и выдвигается как выдающийся полководец. В полном противоречии с истиной Глинка изображает ханский Крым как страну, в которой существует естественная простота нравов, царит мир и благоденствие, люди наслаждаются дарами природы.

За этими условными, вымышленными образами в романе Глинки выступают живые политические идеи, отдельные правдивые зарисовки. Набрасывая картины жизни Украины, Ф. Глинка развивает мысль о том, что свобода является одним из краеугольных камней народного счастья. «Свобода, разумеется, законная, благоразумная,— есть одна из главнейших составных частей счастья народного». В романе сильно звучат ноты протеста против самовластия. Размышляя о судьбах различных народов, Хмельницкий сопоставляет «страны, цветущие под благословенным владычеством закона, и народы, стенящие под тяжким игом своевольства, слепо правящего судьбами миллионов по единому внушению страстей своих». Хотя и очень бегло, Ф. Глинка показывает угнетение Украины польской шляхтой.

К эпохе освободительной борьбы на Украине в конце XVI и XVII веке обращается и Рылеев. В поэме «Наливайко» (1824—1825) он живо отразил страдания порабощенного польскими панами украинского народа.

Лазурь небес, цветы полей
Для угнетенных не отрадны.
Рабы и сумрачны и хладны.
Питая грусть в душе своей,
Глядят уныло на детей,
Все радости для них противны,
И песни дев их заунывны,
Как заунывен звук цепей.

Рылеев изображает Наливайко — исторического деятеля освободительного движения на Украине — пламенным борцом против поработителей родной страны.

Но вековые оскорбленья
Тиранам родины прощать
И стыд обиды оставлять
Без справедливого отмщенья
Не в силах я...

Вдохновенно Рылеев выразил и пламенную ненависть Наливайко к угнетателям, и надежды его на торжество свободы.

В думе «Богдан Хмельницкий» (1821), рисуя образ любимого сына украинского народа, Рылеев раскрывает сокровенные замыслы и чаяния своего героя, жаждущего нанести сокрушительные удары врагам родины, освободить ее от рабства.

Так, так,— он думал,— час настанет!
Освобожденный от оков,
Забытый узник бурей грянет
На притеснителей врагов;
Отмстит холодное презренье
К священнейшим правам людей;
Отмстит убийства и хищенье,
Бесчестье жен и дочерей;
Позорные разрушит цепи
И, рабства сокруша кумир,
Вновь водворит в родные степи
С святой свободой тихий мир.

Рылеев показывает, как в битве на Желтых Водах «сошлися два народа, и с яростью вступили в бой с тиранством бодрая свобода, кипя отвагой молодой». Результатом этой битвы было освобождение Украины:

И воцарилася свобода
С тех пор в украинских степях,
И стала с счастием народа
Цвесть радость в селах и градах.

В украинских поэмах и думах Рылеев сосредоточивает свое творческое внимание на изображении мужественных героев. И Наливайко и Хмельницкий — подлинные патриоты. Любовь к отечеству у них сливается с любовью к свободе. Рылеев верно отразил некоторые существенные черты реальных исторических деятелей. Однако, рисуя образы героев, поэт все же в значительной мере отвлекался от конкретно-исторической обстановки эпохи, от тех конкретных особенностей, которые были свойственны деятелям освободительной борьбы на Украине. В своих исторических произведениях Рылеев говорит о «священнейших правах людей», о «притеснителях врагах», вкладывая в эти слова то содержание, кото-

рое придавали им декабристы, оценивая современную политическую действительность. В изображении Рылеева Наливайко и Богдан Хмельницкий предстают могучими одиночками. Народ в творчестве Рылеева показан мало; он в лучшем случае покорно следует за героем, который своей смелостью, решительностью увлекает его за собой.

«Тараса Бульбу» Гоголя нужно рассматривать в преемственной связи с традициями декабристской поэзии. Преемственность мы можем видеть здесь в том освободительном пафосе, которым проникнута гоголевская эпопея и который был основным содержанием дум и поэм Рылеева. Совершенно бесспорно, что отождествлять или даже сближать политические взгляды Рылеева и Гоголя нет никаких оснований; различие их несомненно. Но в то же время нельзя не видеть живой, реальной связи между освободительными идеями, выраженными в декабристской поэзии на украинские темы, и освободительным пафосом «Тараса Бульбы». Так же, как и у Рылеева, в гоголевской эпопее патриотические идеи сливаются с освободительными, определяя сущность, характер произведения в целом.

Опираясь на творческий опыт декабристов, Гоголь в разработке исторической темы шел, однако, своим путем. Прежде всего он преодолел в «Тарасе Бульбе» то противоречие героя и народа, которое было у поэтов-декабристов, изображавших героев-одиночек. В отличие от писателей-декабристов, Гоголь показал широкий размах народного движения против национального гнета. Утверждая принципы реалистического искусства, Гоголь встал на позиции историзма; он во многом преодолел черты надысторической абстрактности, свойственной образам Ф. Глинки и К. Рылеева, рисуя людей, эпоху в их конкретном, историческом своеобразии.

7

Темы истории Украины занимали творческое воображение Гоголя уже в пору создания «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Отражение исторических событий, борьбы казачества с польской шляхтой дано в «Страшной мести». Но тут образы казацкой старины, как уже отмечалось, тесно сплетены с фантастикой, с демоноло-

гией. Исторический элемент здесь еще довольно ограничен.

В период работы над «Вечерами» Гоголь писал свой исторический роман «Гетьман». Главу из этого романа, рассказывавшую о казацком полковнике Глечике и польском посланнике Лапчинском, Гоголь опубликовал в «Северных цветах» (1831). Позже глава эта была перепечатана в «Арабесках», где, кроме того, был опубликован отрывок из романа под названием «Пленник». При опубликовании в «Арабесках» главы из исторического романа, посвященной Глечику, Гоголь поместил примечание: «Из романа под заглавием «Гетьман». Первая часть его была написана и сожжена, потому что сам автор не был ею доволен; две главы, напечатанные в периодических изданиях, помещаются в этом собрании».

После смерти Гоголя были опубликованы шесть глав из неоконченной исторической повести, действие которых относится к первой половине XVII века. Центральным героем этих глав выступает казацкий сотник Тарас Остраница. Связь этих глав с «Пленником» и с отрывками из романа «Гетьман» оставалась неясной до тех пор, пока не было найдено запрещенное цензурой продолжение «Пленника». Оно носило название «Кровавый бандурист» и было опубликовано лишь в 1924 году. В «Кровавом бандуристе» описывается возлюбленная Остраницы, которую схватили польские уланы вместо самого Остраницы. Это сюжетное сплетение «Пленника» с главами неоконченной исторической повести, изображающей Остраницу, указывает на внутреннее единство нескольких отдельных новелл на исторические темы. Отсюда можно сделать вывод о том, что все они представляют собою части одного незаконченного романа «Гетьман».

Гоголь стремился нарисовать в нем широкую картину жизни Украины XVII века, острых национальных столкновений. В сохранившихся главах романа мы видим живо очерченные сцены. В манере, существенно отличающейся от той, в которой написана «Страшная месть», Гоголь описывает пасхальный праздник на Украине; четкими штрихами изображено здесь столкновение Остраницы с польским полковником, сочными красками написана сцена встречи героя и его боевого товарища Пудько. Гоголю хорошо удался образ старого запорожца, проведшего свою жизнь в битвах, полного ненависти

к польским панам. Ярко нарисовал Гоголь образ матери Пудько – старой женщины, на долю которой выпало мало радостей, но зато горя она испытала в избытке. Образ этот сильно напоминает образ жены Тараса Бульбы, представляя собой как бы предварительный его набросок. Живо очерчен в сохранившихся частях романа и миргородский полковник Глечик, хитрый и осторожный, простой и скромный в быту, успешно состязающийся в дипломатии с польским посланником Лапчинским.

Однако, насколько можно судить по тем частям романа, которые дошли до нас, замысел его не был достаточно отчетливым. Противоречивость творческих стремлений автора ясно выступает и в известных нам отрывках. Она ощущается прежде всего в образе основного героя существующих глав «Гетьмана» Тараса Остраницы. Тарас Остраница принадлежит к числу тех казаков, которые с оружием в руках боролись против польских панов. Он не только участвовал в битвах с поляками, но и был одним из руководителей антишляхетского восстания. Приехав на родину, Остраница должен скрываться от взоров блюстителей «порядка». Но ненависть к угнетателям у него перебивается иными мыслями и чувствами.

Полюбив дочь своего врага – сторонника польских панов, Остраница мечтает о том, чтобы выхлопотать себе прощение и зажить мирной, тихой жизнью. Своей возлюбленной Гале Остраница говорит: «Когда любишь, слушай же, что я скажу тебе: убежим отсюда! Мы поедем в Польшу к королю. Он, верно, даст нам землю. Не то поедем хоть в Галицию, или хоть к султану; и он даст мне землю. Мы с тобой не разлучимся тогда и заживем так же хорошо, еще лучше, чем на хуторах наших. Золота у меня много, ходить есть в чем,– сукон, епанечек, чего захочешь только».

Остраница не сразу отказывается от борьбы с польскими панами, он колеблется между желанием мстить врагам своего народа и стремлением к личному счастью. «Подожди, ляше, увидишь, как растопчет тебя вольный рыцарский народ! Что же? Вот тебе и похвалился! Увидел хорошую дивчину – и все позабыл, все к черту. Ох, очи, черные очи! Захотел бог погубить людей за беззаконья и послал вас... И вот я снова приехал сюда с вата-

гою товарищей; но не правда, и месть, и жажда искупить себе славу силой и кровью завели меня, – все вы, все вы, черные брови! Дивно диво – любовь! Ни об чем не думаешь, ничего на свете не хочешь, только сидеть бы возле ней, уставивши на нее очи, прижавши ближе к себе, так, чтобы пылающие щеки коснулись щеки и все бы глядеть».

В обрисовке героя преобладает сентиментально-чувствительный тон, им густо окрашено описание отношений Гали и Остраницы. Этот тон резко противоречит тому суровому колориту, в котором написаны сцены столкновений с поляками. Гоголь не сумел найти верный способ изображения действующих лиц конкретной исторической эпохи.

Противоречивость романа «Гетьман» выражается и в том, что реалистические картины переплетаются с подчеркнуто мелодраматическими сценами, сценами, насыщенными фантастикой. Именно такой характер носят эпизоды, описанные в «Кровавом бандуристе». Гоголь изображает здесь мрачное подземелье, кровавые истязания пленника, невидимые голоса, ободряющие истязаемого и наводящие ужас на поляков. Все это переводило повествование в иной план, далекий от верного изображения исторических событий.

Общий противоречивый замысел романа, разнородность его отдельных частей, несомненно, давали себя чувствовать по мере развертывания работы над романом. При этом отчетливо сказывалось недостаточное знание эпохи. Все это вместе, по всей вероятности, и явилось причиной того, что Гоголь прекратил работу над романом «Гетьман»; однако он не оставил мысли написать произведение, посвященное тем событиям, которые были затронуты в романе.

Между «Тарасом Бульбой» и «Гетьманом» есть несомненные черты сходства, отдельные образы и сцены «Гетьмана» являются как бы эскизами для «Тараса Бульбы». Кроме отмеченной уже связи образа матери Пудько и жены Тараса Бульбы, можно указать на известную перекличку образа Остраницы с образом Андрия. Сцена встречи Остраницы с Пудько положена в основу сцены встречи Тараса Бульбы со своими боевыми товарищами, в которой вспоминаются погибшие друзья. В «Тарасе Бульбе» упоминается и Остраница – казацкий

гетман, к войскам которого принадлежит и полк, предводительствуемый Тарасом Бульбой. При всем том эпопея является произведением с неизмеримо более высокими идейными и художественными качествами, чем «Гетьман». Источником коренного отличия «Тараса Бульбы» от первых опытов на исторические темы является глубокое проникновение в эпоху, в историческое прошлое.

8

К исторической эпопее Гоголь подошел, когда более четко определился его реалистический метод. До этого были созданы не только «Старосветские помещики» и повесть о ссоре, но и сцены «Владимира третьей степени», первая редакция «Женитьбы». Метод работы над «Тарасом Бульбой» существенно отличен от того, какой лежит в основе «Вечеров» и «Гетьмана». Литературоведы довольно часто истолковывали «Тараса Бульбу» как романтическое произведение, в котором преобладает скорее игра творческой фантазии писателя, нежели отражение исторической действительности.

«В «Тарасе Бульбе»,— писал, например, В. Шенрок,— можно искать не столько трезвой исторической правды, от которой поэма действительно далека уже по своему «лирическому течению», сколько отвлечения от всего будничного, прозаического, идеальных сторон казачества, собранных вместе в одном волшебном фокусе»[1].

Нередко высказывалась мысль о том, что основным источником, питавшим Гоголя при создании «Тараса Бульбы», была устная народная поэзия. В этом случае точно так же берется под сомнение реальное знание писателем исторического материала. Такого рода взгляды неверно освещают и самый процесс творческого труда Гоголя, и его результаты.

Как известно, во второй половине 1833 и в 1834 годах Гоголь усиленно занимался историей Украины, намереваясь написать научный труд. С целью возможно более широкого сбора неопубликованных материалов он напечатал статью «Об издании истории малороссийских каза-

[1] В. И. Шенрок. Материалы для биографии Гоголя, т. II. М., 1893, с. 131.

ков», в которой обращался к широкой публике с просьбой прислать ему в копиях или оригиналах неопубликованные летописи, записи, песни, деловые бумаги и т. д. Все источники, которые удалось собрать, Гоголь тщательно изучил. Научный труд по истории Украины ему написать не пришлось, однако материалы, относящиеся в первую очередь к истории казачества, были использованы им в его творческой работе над эпопеей.

Гоголь изучил прежде всего такие труды, как «История Малой России» Д. Н. Бантыш-Каменского[1] и «История Русов или Малой России» Г. Конисского (принадлежащую, по всей вероятности, перу Г. А. Полетики). «История Русов» в период работы писателя над «Тарасом Бульбой» не была еще опубликована, но была широко известна в рукописных воспроизведениях. Труды эти содержали в себе довольно большое количество разнообразных сведений, характеризующих историю Украины. В предисловии к своей книге Бантыш-Каменский приводил довольно длинный перечень материалов, рукописных и печатных, которые он использовал при составлении своего труда. В письме к И. И. Срезневскому (6 марта 1834 г.) Гоголь писал: «Печатные есть у меня почти все те, которыми пользовался Бантыш-Каменский» (X, 300).

Среди материалов, легших в основу труда Бантыш-Каменского, были указаны и рукописные источники:

1. Подлинные дела с 1620 по 1657 год, хранящиеся в московском архиве Коллегии иностранных дел.
2. Записки о Малой России историографа Миллера.
3. Записки Чены.
4. Записки о Малой России Шафонского.
5. Краткое описание о казацком малороссийском народе и его военных делах Петра Симоновского, 1765 год.
6. Летописное повествование о Малой России Ригельмана.
7. История о казаках запорожских; как оные древле завелись, откуда происхождение имеют и в каком состоянии находятся.

Рукописные материалы по истории казачества были указаны и в «Запорожской старине» Срезневского, опубликованной в это время. Гоголь внимательно изучал

[1] Книгу Д. Н. Бантыш-Каменского использовал Пушкин при работе над «Полтавой».

ставшие ему известными рукописные источники. В письме к Срезневскому он отмечал: «Из означенных вами в «Запорожской старине» мне неизвестны две: Пространная повесть об Украине до смерти Хмельницкого. Заглавие этой рукописи показалось мне незнакомым. Уведомите меня, имеется ли в ней что-нибудь новое против летописей Кониского, Шафонского, Ригельмана?» (X, 299). Рукописи Шафонского и Ригельмана, названные в труде Бантыш-Каменского, таким образом, были хорошо знакомы Гоголю.

Не ограничиваясь известными материалами, Гоголь предпринимает самостоятельные поиски источников. «Я очень знаю,— отмечал он,— что наши списки летописей иногда между собою разнят: у одних выпущено что-нибудь и у других прибавлено. Иногда одна прибавка стоит всей летописи. Потому-то и имею и стараюсь иметь по нескольку списков» (X, 299—300). Кроме летописей и хроник, Гоголь использовал и другие материалы, в частности записки французского инженера XVII века Боплана, служившего у поляков. В этих записках, опубликованных на русском языке в 1832 году под названием «Описание Украины», внимание Гоголя привлекли рассказ о внутреннем устройстве казацкого войска, о занятиях казаков в мирное время, а также детали, касающиеся воинских походов казаков.

Но ни сводные труды, ни отдельные хроники не удовлетворяли полностью Гоголя. В летописях, хрониках было не только много противоречий, но и сам материал был нередко весьма скуден, мало давал пищи воображению художника. «Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать» (X, 298),— заявлял писатель. И тут ему неоценимую помощь оказывало народное творчество, народные песни, которые он изучал, начиная еще с нежинского периода своей жизни.

«Историк,— писал Гоголь об украинских песнях,— не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции: в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего ве-

ка, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (VIII, 91).

Народное творчество открывало Гоголю дух эпохи, общую картину событий, их социальный смысл. Но это постижение целого, в свою очередь, толкало писателя на путь более тщательного, кропотливого изучения фактического материала. «Если бы наш край,— писал Гоголь,— не имел такого богатства песень — я бы никогда не писал Истории его, потому что я не постигнул бы и не имел понятия о прошедшем... Эти-то песни заставили меня с жадностью читать все летописи и лоскутки какого бы то ни было вздору. Я имел случай многие перечесть и, к сожалению, пропустил случай многие переписать» (X, 299). Высказывание это отчетливо показывает, как Гоголь органически сочетал накопление фактических сведений об эпохе с использованием народного творчества для воссоздания ее целостного облика.

Набросок этой общей картины писатель дал в статье «Взгляд на составление Малороссии». Характеризуя происхождение казачества, Гоголь писал там о южнорусских степях: «...беззащитная, открытая земля эта была землей опустошений и набегов,— местом, где сшибались три враждующие нации... Это была земля страха; и потому в ней мог образоваться только народ воинственный, сильный своим соединением, народ отчаянный, которого вся жизнь была повита и взлелеяна войною. И вот выходцы вольные и невольные, бездомные, те, которым нечего было терять, которым жизнь — копейка, которых буйная воля не могла терпеть законов и власти, которым везде грозила виселица, расположились и выбрали самое опасное место в виду азиатских завоевателей — татар и турков. Эта толпа, разросшись и увеличившись, составила целый народ, набросивший свой характер и, можно сказать, колорит на всю Украину...» (VIII, 46).

С большой проницательностью Гоголь указывал на истоки образования казачества. Спасаясь от крепостного гнета, крестьяне бежали на южные окраины, в степи, где они оказывались вне власти феодалов, становились вольными людьми. Стремление к воле, бегство от притеснений закона и власти — вот в чем он видел важнейшую причину возникновения казачества и Запорожской Сечи.

Широта исторических воззрений Гоголя становится особенно ясной, если сравнить его высказывания с существовавшими в то время взглядами на эту проблему. Д. Н. Бантыш-Каменский в «Истории Малой России» писал: «Запорожцы, должно думать, переселились за Днепр с Кавказа, где ныне обитают черкесы, народ воинственный, упражняющийся в разбоях. Одно название, одинакий нрав, одинакая склонность к набегам подтверждают сию догадку. Или изгнаны они из отчизны междоусобною бранью, у азиатских народов обыкновенною, или, опустошая смежные земли, избрали себе новое жилище в местах, орошаемых величественным Днепром» [1].

В этих высказываниях нет и намека на социальные причины, породившие казачество, нет решительно никаких указаний на связи казачества с украинским народом, более того, казачество рассматривается как чуждая Украине народность. В таком же духе объяснял появление казачества и другой историк — Г. Конисский.

По его мнению, казачество произошло от иноземных воинских отрядов, которые набирались «для войны и обороны отечества, коему служили в собственном вооружении, комплектуясь и переменяясь также своими семействами. Но когда во время военное выходили они вне своих пределов, то другие гражданского состояния жители делали им подмогу, и для сего положения была у них складка общественная, или подать, прозвавшаяся, наконец, с негодованием дань козарам. Воины сии, вспомоществуя часто союзникам своим, а паче грекам, в войнах с их неприятелями, переименованы от царя греческого, Константина Мономаха, из козар казаками, и таковое название навсегда уже у них осталось» [2].

В своем взгляде на историю Украины Гоголь поднялся неизмеримо выше своих современников. Те идеи, которые были высказаны писателем в статье «Взгляд на составление Малороссии», получили свое воплощение и развитие в «Тарасе Бульбе», являясь формирующим

---

[1] Д. Н. Бантыш-Каменский. История Малой России, ч. I. М., 1842, с. 97.

[2] Г. Конисский. История Русов или Малой России. М., 1846, с. 2.

началом в той широкой картине жизни и борьбы казачества, которая нарисована в эпопее.

Характеризуя Запорожскую Сечь, Гоголь пишет в «Тарасе Бульбе»: «Здесь были те, у которых уже моталась около шеи веревка и которые, вместо бледной смерти, увидели жизнь, и жизнь во всем разгуле»; «здесь были те, которые дотоле червонец считали богатством». Запорожская Сечь в изображении Гоголя выступает как воплощение вольнолюбивого духа, духа борьбы за попранные права народа. «Так вот она, Сечь! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украйну». Воля и казачество для Гоголя – синонимы; появление казачества он связывает со стремлением к свободе.

Но само стремление к воле писатель рассматривал не только в социальном аспекте, как результат общественного гнета, но и в общегуманистическом плане, как жажду простора для человеческой личности, для проявления ее внутренних сил. «Здесь были те, которые, по благородному обычаю, не могли удержать в кармане своем копейки»; «здесь были все бурсаки, которые не вынесли академических лоз... но вместе с этим здесь были и те, которые знали, что такое Гораций, Цицерон и римская республика. Тут было много тех офицеров, которые потом отличались в королевских войсках; тут было множество образовавшихся опытных партизанов, которые имели благородное убеждение мыслить, что все равно, где бы ни воевать, только бы воевать... Много было и таких, которые пришли на Сечь с тем, чтобы потом сказать, что они были на Сечи, и уже закаленные рыцари. Но кого тут не было?» Сочетание социально-исторического подхода с общегуманистическими воззрениями весьма характерно для Гоголя, через творчество которого красной нитью проходит мысль о высоком призвании человека.

В исторической концепции «Тараса Бульбы» весьма существенны и другие ее составные элементы. Казачество для Гоголя – это та сила, которая сыграла крупнейшую роль в защите русской земли от внешних врагов. «Его вышибло из народной груди огниво бед. Вместо прежних уделов, мелких городков, наполненных псарями и ловчими, вместо враждующих и торгующих городами мелких князей возникли грозные селения, курени и околицы, связанные общей опасностью и ненавистью против нехри-

стианских хищников. Уже известно всем из истории, как их вечная борьба и беспокойная жизнь спасли Европу от сих неукротимых стремлений, грозивших ее опрокинуть».

Гоголь противопоставляет преданность казаков родине, бесстрашную защиту ее от нападений извне той корыстной, мелкой вражде, которую вели между собой князья, пренебрегая интересами родной земли. Писатель глубоко и верно показывает значение казачества в обороне страны от иноземных врагов. Образовавшееся на ее окраинах казачество в суровых битвах защищало русскую землю от опустошительных набегов степных кочевников, крымских татар, турок.

Идея единства исторических судеб украинского и русского народов, нерушимой крепости их братских связей пронизывает с начала до конца «Тараса Бульбу». Она ярко выражена и в описании исторической обстановки, сложившейся в Восточной Европе в XVI—XVII веках, и в изображении воинских подвигов героев эпопеи, и в характеристике казачества, его происхождения — «когда бранным пламенем объялся древлемирный славянский дух, и завелось козачество — широкая, разгульная замашка русской природы». В понимании Гоголя «русская природа» соединяла в себе украинский и русский народы; писатель подчеркивал здесь общность их судеб и стремлений.

Рисуя казачество XVI—XVII веков как проявление силы народа, Гоголь следовал исторической правде. Но вместе с тем он склонен был придавать казачеству абстрактные, внеисторические черты. В казачестве он видел не только своеобразный общественный организм, возникший в определенных исторических условиях, но и воплощение коренных свойств «русской природы».

Подчеркивая вольнолюбивый дух Запорожской Сечи, Гоголь не показывал внутреннего социального расслоения казачества, хотя деление на богатых и бедных (голоту) было историческим фактом, относящимся к самому началу формирования казачества. Правда, в «Тарасе Бульбе» мы встречаем ряд деталей, показывающих различия в общественном положении отдельных представителей казачества (вспомним, например, что Тарас имеет в своем подчинении немало казаков, живущих вместе с ним на его хуторе), тем не менее социальная дифферен-

циация казацкой среды осталась вне пределов творческого внимания Гоголя.

И если в этом подходе писателя к явлениям прошлого сказывается противоречивость исторической его концепции, то сила Гоголя выразилась в показе могучего взлета освободительных стремлений украинского народа. В своей эпопее писатель показывает тот период в жизни украинского народа, который ведет свое начало с Люблинской унии 1569 года, узаконившей объединение княжества Литовского с Польшей в единую Речь Посполитую. Входившие ранее в состав Литовского княжества украинские земли после Люблинской унии стали объектом широкой экспансии со стороны польских магнатов, польской шляхты. Феодальная знать Польши, польское дворянство устремились на восток, захватывая там громадные земельные владения, подчиняя своей власти украинский народ. Тяжелый социальный и политический гнет соединялся с гнетом национальным, с жестоким преследованием украинской культуры. Социальное и национальное подавление украинского народа еще более усилилось после Брестской унии 1596 года, имевшей целью закрепить власть польских панов над Украиной.

На все возраставшее социальное и национальное угнетение украинский народ ответил бурным освободительным движением. В начале 90-х годов XVI века произошло крупное восстание под руководством Косинского. Не успели польские магнаты справиться с ним, как в 1594 году вспыхнуло новое, еще более широкое по своему размаху восстание, руководителем которого был Наливайко, одержавший вначале ряд серьезных побед. В конце 20-х годов XVII века крупное восстание возглавляет Тарас Трясило, затем в 30-х годах одно за другим следуют восстания под предводительством Павлюка, Гуни, Острянина. В 1648 году начинается великая историческая борьба украинского народа за свое освобождение, возглавляемая Богданом Хмельницким, борьба, приведшая к воссоединению двух братских народов — украинского и русского.

События, изображенные в «Тарасе Бульбе», относятся к эпохе подъема освободительного движения на Украине. «Светлица была убрана во вкусе... того бранного, трудного времени, когда начались разыгрываться схватки и битвы на Украине за унию». Действие повести приурочено к тому времени, когда во главе казацких войск

стоял Остpянин, или Остраница. В главе двенадцатой говорится о том, что «молодой, но сильный духом гетьман Остраница предводил всею несметною козацкой силою» Встречающиеся в повести упоминания о XV веке не противоречат общей исторической приуроченности событий в эпопее, ибо упоминания эти относятся к характеристике той эпохи, в которую формировалось казачество с его специфическими особенностями.

Гоголь не стремился сделать героями своей повести каких-либо определенных исторических деятелей. Его интересовала не биография выдающейся исторической личности, а обобщенный образ народных героев освободительного движения на Украине.

На первом плане в «Тарасе Бульбе» стоит отображение могучего, неудержимого стремления украинского народа отстоять свою свободу и независимость. «Поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа,— поднялась отмстить за посмеянье прав своих, за позорное своих унижение, за оскорбление веры предков и святого обычая, за посрамление церквей, за бесчинства чужеземных панов, за угнетенье, за унию...»

Запорожская Сечь в изображении Гоголя выступает как воплощение вольнолюбивого духа украинского народа, духа борьбы за попранные права. Казачество — зачинатель, активный возбудитель протеста народа против национального гнета. Огромная сила патриотических чувств раскрывается во всем развитии событий, во всем течении эпопеи.

Для того чтобы правильно понять это проникновенное воплощение пафоса освободительного движения в «Тарасе Бульбе», необходимо вспомнить слова В. И. Ленина из статьи «Критические замечания по национальному вопросу»:

«Прогрессивно пробуждение масс от феодальной спячки, их борьба против всякого национального гнета, за суверенность народа, за суверенность нации»[1].

Остро выраженные национальные мотивы в «Тарасе Бульбе» принимают религиозную окраску. Некоторые исследователи подвергали Гоголя за это суровой критике, видя в его эпопее проповедь религиозно-мистических идей. Однако сплетение национальных и религиозных

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, с. 132.

мотивов не является продуктом творческой фантазии писателя, а представляет собой реальную особенность, отличавшую освободительное движение на Украине в XVII веке. Казачество не случайно выступило против унии между православной и католической церквами. Уния была одним из средств национального и социального закрепощения украинского народа польской шляхтой. Религиозная окраска освободительного движения — широко распространенное историческое явление. Энгельс указывал на то, что освободительные движения вплоть до буржуазной революции во Франции носили на себе печать религиозных идей. «...Всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать теологическую форму. Чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде» [1].

Изображая национально-освободительное движение на Украине, Гоголь находился перед опасностью оказаться в плену антипольских настроений. Можно сказать, что в целом писатель мудро избежал этой опасности. Он не пошел по пути противопоставления двух наций, двух народов, выдвинув на первый план отношения к украинскому народу польской шляхты.

В том мощном народном протесте, который выражен в «Тарасе Бульбе», отчетливо проступают социальные мотивы. Народный гнев вызывают не только позорные унижения, оскорбления веры предков и обычаев, но и «бесчинства чужеземных панов». Громадный накал и острота столкновений, изображенных в повести, имеют своим источником не только национальные, но и социальные противоречия.

В качестве двух враждебных лагерей в «Тарасе Бульбе» показаны украинский народ и польская знать. В этом смысле весьма интересно описание польских шляхтичей в сценах, посвященных осаде Дубно. «Польские витязи, один другого красивей, стояли на валу. Медные шапки сияли, как солнцы, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые и голубые, с перегнутыми набекрень верхами; кафтаны с откидными рукавами, шитые и золотом и просто выложенные шнур-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 314.

ками; у тех сабли и ружья в дорогих оправах, за которые дорого приплачивались паны,— и много было всяких других убранств. Напереди стоял спесиво в красной шапке, убранной золотом, буджановский полковник... И много было видно за ним и всякой шляхты, вооружившейся, кто на свои червонцы, кто на королевскую казну... Не мало было и всяких сенаторских нахлебников, которых брали с собою сенаторы на обеды для почета, которые крали со стола и буфетов серебряные кубки и после сегодняшнего почета на другой день садились на козлы править конями у какого-нибудь пана. Много всяких было там. Иной раз и выпить было не на что, а на войну все принарядились». Картина эта выразительно выявляет то, что против казачества, украинского народа выступают польские магнаты, шляхта и их наемники. Писатель оттеняет здесь и пышность нарядов польских шляхтичей, и пустую спесь, свойственную им.

А рядом с этим выразительно показана суровая простота мужественных и смелых казаков. «Козацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было на них ни на ком золота, только разве кое-где блестело оно на сабельных рукоятях и ружейных оправах. Не любили козаки богато наряжаться на битвах; простые были на них кальчуги и свиты, и далеко чернели и червонели черные черноверхие бараньи их шапки».

Сопоставление польской шляхты и народных украинских героев дано и в сцене казни запорожцев на площади в Варшаве. Вот описание публики, с любопытством ожидающей «занятного» зрелища. «На переднем плане, возле самых усачей, составлявших городовую гвардию. стоял молодой шляхтич, или казавшийся шляхтичем, в военном костюме, который надел на себя решительно все, что у него ни было, так что на его квартире оставалась только изодранная рубашка да старые сапоги». Этот шляхтич просто и «ясно» объясняет своей «душечке» Юзысе процедуру казни: «И как начнет колесовать и другие делать муки, то преступник еще будет жив; а как отрубят голову, то он, душечка, тотчас и умрет». Среди публики особо выделена польская знать. «На балконах, под балдахинами, сидело аристократство. Хорошенькая ручка смеющейся, блистающей, как белый са-

хар, панны держалась за перила. Я с н о в е л ь м о ж н ы е п а н ы, д о в о л ь н о п л о т н ы е, г л я д е л и с в а ж н ы м в и д о м».

Этой панской публике, жадной до кровавых зрелищ, писатель противопоставляет сильных духом, несгибаемых и в последние минуты жизни запорожцев. «Они шли с открытыми головами, с длинными чубами; бороды у них были отпущены. Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какою-то тихою горделивостью».

Глубину не только национальных, но и социальных конфликтов, воплощенных в гоголевской эпопее, хорошо прочувствовал, например, украинский писатель и публицист П. Кулиш. В письме в Шенроку, оценивая «Тараса Бульбу», его героев, он критиковал Гоголя за то, что писатель «потратил силу творчества на возведение грубой толпы в достоинство героев чести, веры и патриотизма». Это П. Кулишу казалось тем более странным, что «та же самая казатчина, в которой коренилась мысль истребления дворянского сословия в Польше, высидела и замысел превращения России в мужицкую гегемонию»[1]. П. Кулиш имел в виду здесь пугачевщину, с которой он сравнивал воспетое Гоголем освободительное движение украинского народа. Эта оценка лишь подчеркивает социальную насыщенность гоголевской эпопеи.

9

Две основные редакции «Тараса Бульбы» весьма существенно отличаются друг от друга. Однако идейный замысел произведения не претерпел резких изменений. Во второй редакции он получил более глубокое выражение. Переработка «Тараса Бульбы» шла прежде всего под знаком усиления народно-героического элемента. Основное отличие второй редакции от первой состоит в расширении массовых сцен, в развитии эпопейных черт произведения. Более обстоятельное освещение во второй редакции получает Запорожская Сечь. Гоголь подробно описывает внутренний распорядок жизни запорожских казаков. Значительно расширяется характеристика истории Сечи, ее состава. Заново написана, в частно-

[1] Рукоп. отд. Биб-ки АН УССР, Гоголиана, № 358.

сти, сцена выбора кошевого, имеющая большое значение для изображения всего уклада жизни запорожского казачества. Носящие в первой редакции несколько эскизный характер сцены, посвященные осаде Дубно, во второй редакции развертываются в широкую панораму героических подвигов казаков. Они заняли во второй редакции повести-эпопеи центральное место. Из двенадцати глав «Тараса Бульбы» во второй редакции пять посвящено событиям, связанным с осадой Дубно (главы пятая – девятая).

Углубление общего замысла произведения определило и более широкое развитие сюжетной линии, характеризующей Андрия, его отношения с польской панной. Во второй редакции рельефнее выявлены черты, придающие произведению характер народно-героической эпопеи, в которой неразрывно слито описание народного движения и изображение героев.

В основу эпопеи положена идея служения Родине, глубокой преданности народу. Личная, любовная тема развивается лишь на определенном этапе повествования параллельно с его главным течением и является важным средством выражения общего замысла эпопеи.

Стремление писателя показать народное движение определило масштабность, широту обрисовки событий, людей. Судьба Тараса и его сыновей в эпопее неразрывно соединена с судьбой целого коллектива, с развитием освободительной борьбы. И по своему отношению к жизни Тарас и Остап не только не отделены от своих товарищей из Запорожской Сечи, но слиты с ними в едином общем стремлении. Вводя Тараса и его сыновей в круг Запорожской Сечи, Гоголь показывает в качестве героев эпопеи и их самих, и их сподвижников, боевых друзей.

В изображении Гоголя Запорожская Сечь, в свою очередь, не отделена от всего украинского народа. Запорожские казаки живут мыслями и желаниями всего народа. Они выступают зачинателями освободительной борьбы В своих свободолюбивых стремлениях, в своем желании служить родной стране герои эпопеи выражают черты и качества народного характера. Преданность родине, горячие патриотические чувства формируют тот высокий строй души, которым отмечены и Тарас, и Остап, и многие их сподвижники.

Патриотические стремления героев предстают у Гоголя в глубоко поэтическом выражении; идеи гражданского долга проникают в самую душу, сердце героев. Беззаветно борясь за свободу отчизны, герои эпопеи проникнуты общей мыслью и чувством. Пафос освободительной борьбы рождает сильных и смелых героев, могучие характеры. Любовь к родине для них выше мелких, эгоистических желаний и побуждений. Великодушное, народное дело – главное для героев «Тараса Бульбы». Ему они посвящают свою жизнь. И именно потому, что большие, благородные цели являются основным содержанием их жизни, им чужды рабская привязанность к богатству, узкое корыстолюбие.

В суровой борьбе с врагами родины героев «Тараса Бульбы» объединяет то чувство товарищества, которое неотделимо от всего уклада Запорожской Сечи. Рожденное всем строем жизни казаков, непрерывными опасностями, оно стало неписаным законом боевого содружества. «Нет уз святее товарищества! Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей». Боевое содружество включает в себя непреклонную верность своему долгу, беззаветную самоотверженность в борьбе за счастье родины.

Центральное звено гоголевской эпопеи – изображение героики. В мировой литературе можно указать немного произведений, которые бы с такой громадной художественной силой запечатлевали величие героического духа народа. Характерную особенность обрисовки событий и людей в эпопее составляет то, что высокие порывы, героические дела не являются в ней уделом лишь отдельных избранных личностей. Рядом с центральными героями – Тарасом, Остапом – Гоголь рисует других смелых, бесстрашных рыцарей, совершающих замечательные подвиги. Между этими действующими лицами и главными героями нет принципиальной разницы. Демид Попович, Мосий Шило, Бовдюг, Кукубенко и другие в своем мужестве не ниже Тараса и Остапа.

В описании сражений под Дубно эти эпизодические действующие лица даже выдвинуты на первый план.

В первой битве с самого начала ее выделяется Демид Попович. «Все сбились в кучу, и каждому привел случай показать себя. Демид Попович трех заколол простых и двух лучших шляхтичей сбил с коней...» Автор затем рассказывает о гибели доброго казака Кобиты, после чего дана картина геройских подвигов Кукубенко. Затем показана гибель Бородатого, польстившегося на дорогие доспехи польского шляхтича, и лишь вслед за этим развернуто описание героизма Остапа и военной хитрости Тараса Бульбы. А заканчивается эта батальная сцена следующими словами: «Многие показали себя: Метелица, Шило, оба Пысаренки, Вовтузенко, и не мало было всяких других».

Рассказывая о разделении казацкого войска на два отряда, Гоголь замечает: «Не мало было также сильно и сильно добрых козаков между теми, которые захотели остаться: куренные Демытрович, Кукубенко, Вертыхвист, Балабан, Бульбенко Остап. Потом много было еще других именитых и дюжих козаков. Вовтузенко, Черевыченко, Степан Гуска, Охрим Гуска, Мыкола Густый, Задорожный, Метелица, Иван Закрутыгуба, Мосий Шило, Дёгтяренко, Сыдоренко, Пысаренко, потом другой Пысаренко, потом еще Пысаренко, и много было других добрых козаков».

В описаниях второй битвы под Дубно вначале речь идет о Мосии Шило, о его мужестве и доблести в прошлом, о его героизме в теперешнем сражении с поляками; на смену Шило, павшему в бою, приходят другие герои – Кукубенко, Степан Гуска, Метелица, Бовдюг. Тарас Бульба активно направляет ход сражения, вдохновляя своих друзей и соратников. Заключительная часть десятой главы посвящена снова мужеству и бесстрашию Тараса и Остапа. Такое соотношение главных и второстепенных героев, последовательно проведенное писателем, подчеркивает народный характер героики.

Рисуя в «Тарасе Бульбе» жизнь, нравы, этические нормы общественного коллектива, Гоголь нисколько не принижает своих основных героев. Напротив, тесная связь с народным движением, патриотические стремления и придают герою подлинную силу. Отдельная личность становится значительной и богатой по внутреннему содержанию в меру своего соприкосновения с общим, «великодушным» делом.

На основе раскрытия большой общественной темы Гоголь создал сильные и разносторонние характеры, резко отличающиеся от показанных им в «Старосветских помещиках», в повести о ссоре. Если поместная «идиллия» тесно сливалась с угасанием человека, то служение великому делу обозначало расцвет человеческой личности. В то время как в повести о ссоре перед читателем предстают люди, которыми владеют мелкие, низменные чувства, в «Тарасе Бульбе» выступают люди больших страстей, высоких патриотических стремлений.

Вместе с тем реалистическое изображение жизни в «Тарасе Бульбе» имеет иной характер, чем в других повестях «Миргорода». Способ обрисовки действующих лиц в гоголевской эпопее существенно отличается от того раскрытия образов, которое мы видим в «Старосветских помещиках» и в повести о ссоре. Формирование характера Тараса Бульбы обусловлено всей сложной обстановкой, в которой жило казачество, теми крупными событиями, свидетелем и участником которых он был. В атмосфере непрерывных опасностей, постоянной борьбы с врагами родной земли сложился характер гоголевского героя. Широкая и кипучая жизнь породила и взрастила его. Писатель рисует Тараса Бульбу как живое воплощение типических черт казачества, «широкой замашки русской природы». Он был «один из тех характеров», которые сложились «на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах, в виду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете».

Тарас Бульба крепкими нитями связан со средой казаков, живет ее интересами и стремлениями, любит их простую суровую жизнь; ему чужды барская изысканность и изнеженность. Горячий патриот, Тарас Бульба выступает в эпопее как выразитель национальных интересов украинского народа. Он страстно любит родную землю; ее освобождение от чужеземного гнета — его заветная мечта, которая безраздельно владеет им. С глубоким презрением и ненавистью относится Тарас Бульба к тем,

кто не заботится об интересах родной земли, к тем, кто изменяет ей: «Знаю, подло завелось теперь на земле нашей; думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают черт знает какие бусурманские обычаи; гнушаются языком своим; свой с своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке. Милость чужого короля, да и не короля, а поскудная милость польского магната, который желтым чеботом своим бьет их в морду, дороже для них всякого братства. Но у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и в поклонничестве, есть и у того, братцы, крупица русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело».

Насилие над народом вызывает страстный протест Тараса Бульбы. Он «самоуправно входил в села, где только жаловались на притеснения арендаторов и на прибавку новых пошлин с дыма. Сам с своими казаками производил над ними расправу». Тарас Бульба впитал в себя живые народные соки, и потому так ярки те чувства и стремления, которыми он живет.

Рисуя его, Гоголь не стремился дать образ «идеального» героя. Это живой, реальный характер. Смело, широкими мазками писатель изображает различные его стороны. Вспомним сцены в доме Бульбы, в которых преобладает комический колорит, картины, посвященные выбору кошевого, раскрывающие «закулисные» действия Тараса. Вспомним сцены в Варшаве, в которых юмор сливается с трагической напряженностью. А рядом с этим картины воинской доблести Бульбы, сцены казни Андрия, затем Остапа и, наконец, сцена сожжения самого Тараса.

Характерен тот художественный лаконизм, с которым писатель изображает решающие моменты в жизни Тараса Бульбы. В них нет никакого фразеологического пафоса, нет и тени риторики, но есть внутренняя сила. Когда перечитываешь сцену казни Андрия, удивляешься, как мало она занимает места, как скупа, сжата и как неотразима в этой своей сжатости. Гоголь замечательно схватил в образе Тараса типические черты человека опреде-

ленной эпохи, страстного борца за народное дело. Сцена казни Андрия, например, живо перекликается с одним из эпизодов в «Гайдамаках» Шевченко. Там главный герой поэмы Гонта, подобно Тарасу, убивает своих малолетних сыновей, крещенных их матерью-полячкой в католическую веру, убивает, придя к убеждению, что эта жертва необходима для успешной борьбы с угнетателями.

Неповторимый колорит эпохи запечатлен и в Остапе. Неустрашимый и мужественный, он точно кремень, из которого высекают искры огня. В суровых условиях воспитывался он в киевской академии. Но настоящей школой жизненного воспитания была для него Запорожская Сечь. Здесь он сложился как воин, как смелый защитник родной земли. В отличие от отца, склонного к буйному проявлению чувств, он сдержан и внутренне сосредоточен. Но это не сдержанность бесхарактерности, холодного безразличия к жизни, а сдержанность целеустремленности. Остап замкнут в себе, но за этой замкнутостью скрывается живая отзывчивость, глубокое чувство товарищества, привязанности к боевым друзьям. За внешней суровостью Остапа таится горячая любовь к родине, которая ведет его на подвиги.

«Остапу, казалось, был на роду написан битвенный путь и трудное знанье вершить ратные дела. Ни разу не растерявшись и не смутившись ни от какого случая, с хладнокровием, почти неестественным для двадцатидвухлетнего, он в один миг мог вымерять всю опасность и все положение дела, тут же мог найти средства, как уклониться от нее, но уклониться с тем, чтобы потом верней преодолеть ее... Крепкое слышалось в его теле, и рыцарские его качества уже приобрели широкую силу качеств льва». Глубокие патриотические чувства, преданность освободительной борьбе народа закалили его волю, сделали его несгибаемым, исполненным неукротимой силы духа и в минуты трагической гибели.

В ином плане раскрывается характер Андрия. В нем воплощены те начала личного, индивидуалистического, которые противостоят гражданским, патриотическим стремлениям других героев эпопеи. Рисуя этот образ, Гоголь оттеняет прежде всего лирическую стихию, главенствующую в нем. Склонность к бурному порыву чувств рано развилась в его живой и страстной натуре. Но уже

в школьные годы она у Андрия шла рядом с обособлением его от коллектива товарищей и сверстников. «Он тщательно скрывал от своих товарищей эти движения страстной юношеской души, потому что в тогдашний век было стыдно и бесчестно думать козаку о женщине и любви, не отведав битвы. Вообще в последние годы он реже являлся предводителем какой-нибудь ватаги, но чаще бродил один где-нибудь в уединенном закоулке Киева».

Горячий и увлекающийся Андрий преисполнен сильных, кипучих порывов. Он постоянно находится во власти своих чувств, которые господствуют над его разумом, его действиями. «Он не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы. Бешеную негу и упоенье он видел в битве. Пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах всё мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется, как пьяный, в свисте пуль, в сабельном блеске и в собственном жару, нанося всем удары и не слыша нанесенных. И не раз дивился старый Тарас, видя, как Андрий, понуждаемый одним только запальчивым увлечением, устремляется на то, на что бы никогда не отважился хладнокровный и разумный...»

Но запальчивые увлечения Андрия не привели его к органическому слиянию с тем движением, с которым неразрывными нитями связаны его отец и брат. Героика казацкой борьбы полностью не захватила его. Внутренне он остался вне ее воздействия. В отличие от Тараса и Остапа, для Андрия главное в жизни — не «великодушное», общее дело, не служение родине, а свое отдельное, личное счастье. Сопоставляя высокие патриотические порывы с индивидуалистическими стремлениями Андрия, Гоголь раскрывал этот конфликт как конфликт большого идейного значения.

Андрием руководят не мелкие эгоистические чувства, не корыстолюбивые желания. Он чужд их. Андрий обладает привлекательными чертами, в том числе и такими, как смелость, бесстрашие. С интересами коллектива сталкивается глубокое чувство любви, которое Андрий питает к польской панне. Гоголь вовсе не стремится принизить это чувство. Напротив, он показывает его как бы в укрупненном плане, рисуя и юношескую его непо-

средственность, романтическую приподнятость, и ту громадную силу, с какой оно захватило Андрия.

Но как бы ни было сильно чувство любви Андрия к панне, оно должно померкнуть перед тем великим делом, которому отдают всего себя его товарищи, его отец и брат. И потому Гоголь развенчивает Андрия. Личного счастья Андрий стемится достигнуть роковыми жертвами, изменой родной стране. «А что мне отец, товарищи и отчизна?» — говорит Андрий польской панне. «Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты!» И чем неудержимее порывы Андрия, чем стремительнее его отказ от родины, тем острее выступает справедливость постигшего его возмездия.

Тема личного счастья и отступничества в образе Андрия неразрывно слита с темой преклонения перед панской культурой, которая оказывает на него огромное воздействие. Польская панна при встрече с Андрием в осажденном городе поразила его не только своей красотой, но и изяществом своей речи; он почувствовал, что «не ему, воспитанному в бурсе и бранной кочевой жизни, отвечать на такие речи, и *вознегодовал на свою козацкую натуру*». В сравнении с польской панной Андрий считает себя человеком более низкого ранга; он преисполнен счастья от того внимания, которое оказывает ему женщина, принадлежащая к высшему обществу. «Но знаю,— говорит он,— что, может быть, несу глупые речи, и некстати, и нейдет все это сюда, что не мне, проведшему жизнь в бурсе и на Запорожьи, говорить так, как в обычае говорить там, *где бывают короли, князья и все, что ни есть лучшего в вельможном рыцарстве*. Вижу, что ты иное творенье бога, нежели все мы, и далеки пред тобою все другие боярские жены и дочери — девы». Когда Андрий попадает в круг польской знати, он сам действует «как наибогатейший польский пан». Резко изменяется его поведение, его внешний облик. «И наплечники в золоте и нарукавники в золоте, и зерцало в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото». Развенчивая Андрия, Гоголь развенчивает и преклонение перед панской культурой, которой противопоставлены «широкий размет» и высота народного духа, вольнолюбивые стремления народа.

Героическая эпопея, созданная Гоголем, овеяна оптимистическим восприятием жизни и одновременно проникнута трагическими мотивами. Стоит сравнить «Тараса Бульбу» со «Страшной местью», чтобы ясно видеть, какая разница заключена в их основной тональности. Если «Страшная месть» окрашена мрачным колоритом, который придавала ей демоническая фантастика, то в «Тарасе Бульбе» преобладают светлые тона бодрого, оптимистического мироощущения. Оптимизм эпопеи выявляется как неотъемлемая особенность того духа вольности, который Гоголь воссоздал, описывая Запорожскую Сечь, казачество. Оптимизм «Тараса Бульбы» проистекал из сознания силы, заключенной в патриотических стремлениях народа. В этом смысле некоторые основные мотивы «Тараса Бульбы» можно рассматривать как отзвук Отечественной войны 1812 года, несмотря на то что Гоголь изображал другую историческую эпоху. Впечатления от Отечественной войны в 30-е годы были так живы, ее значение для истории России было так ощутимо, что общее восприятие партиотического подъема 1812 года не могло не отразиться на произведении, в котором так сильно выступала патриотическая идея.

Трагические мотивы «Тараса Бульбы» отнюдь не создают в повести настроения мрачной обреченности; они раскрываются прежде всего в изображении тех суровых жертв, которых требует жестокая борьба с врагами народа. Остро и сильно трагедийные мотивы звучат во всех «испытаниях», через которые проходят герои повести, во всех тех острых столкновениях, которые в ней развиваются. Но именно здесь и проявляется трагическое величие гоголевских героев, сохраняющих стойкость и мужество, высокий моральный дух и перед лицом смерти, в момент своей гибели. Не с ощущением отчаяния и бессилия перед роком связаны трагические мотивы «Тараса Бульбы»; они тесно сплетены с твердой убежденностью героев в своей исторической правоте, с сознанием того, что «не погибнет ни одно великодушное дело, и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, казацкая слава». И потому трагические мотивы не диссонируют с оптимистическим восприятием жизни, и потому так величава трагическая мощь гоголевской эпопеи.

В «Тарасе Бульбе» в единый узел стянуто изображение судьбы героев и описание народного движения.

В статье «О малороссийских песнях» из «Арабесок», характеризуя казачество, Гоголь писал: «Везде видна (в песнях.— *М. Х.*) та сила, радость,могущество, с какой козак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв, опасностей и разгульного пиршества с товарищами. Ни чернобровая подруга, пылающая свежестью, с карими очами, с ослепительным блеском зубов, вся преданная любви, удерживающая за стремя коня его, ни престарелая мать, разливающаяся как ручей слезами... — ничто не в силах удержать его. Упрямый, непреклонный, он спешит в степи, в вольницу товарищей. Его жену, мать, сестру, братьев — все заменяет ватага гульливых рыцарей набегов. Узы этого братства для него выше всего, сильнее любви» (VIII, 91).

Слова эти дают нам возможность понять некоторые особенности художественной структуры «Тараса Бульбы». Действие в эпопее развивается на основе постепенного расширения масштаба событий, включения героев в широкий поток жизни. Начальные картины повести — это картины домашней, частной жизни героев. Но очень быстро Гоголь переключает повествование в иной план. Рассказав о намерении Бульбы вести своих сыновей в Запорожскую Сечь, писатель дает характеристику Тараса, которая содержит в себе описание казачества, его происхождения, его обычаев и нравов. Картины путешествия Тараса с сыновьями являются как бы соединительным звеном между «домашними» сценами и сценами «массовыми», изображающими Запорожскую Сечь.

В главе, посвященной путешествию, Гоголь рассказывает о годах ученья Остапа и Андрия, о первой встрече Андрия с польской панной. Глава эта, помимо рассказа об Остапе и Андрии, примечательна описанием степей. Выразительные картины южных степей с их необъятными просторами, бесконечным разнообразием красок являются непосредственным введением в изображение Сечи, широкого размета казацкой души. «Нигде не попадались им деревья, все та же бесконечная, вольная, прекрасная степь».

Показывая вхождение героев в новую сферу жизни, Гоголь рисует яркие народные сцены, полные внутренней динамики. Тут и картины, характеризующие устройство Сечи, и описание жизненного пиршества. История героев соединяется с историей общей борьбы, но не растворяется в ней. В момент напряженного развития событий рядом с темой героической возникает тема личная, завершающаяся казнью Андрия.

Кульминационным картинам эпопеи (битва под Дубно, казнь запорожцев) предшествуют сцены, изображающие стан противника. В первый раз они появляются в связи с описанием перехода Андрия на сторону шляхты и даны как бы через его восприятие; второй раз они включены в рассказ о поездке Тараса в Варшаву и носят существенно иной характер, чем эти первые сцены.

Основной линией повествования является судьба Тараса, тесно переплетающаяся с общим ходом событий. И тут раскрывается интересная особенность развития образа и структуры произведения в целом. Гоголь ведет своего героя по пути «испытаний». Измена Андрия была первым испытанием. Не колеблясь, Тарас совершает сам суровый суд. Второе испытание Тараса – это взятие в плен Остапа, а затем его казнь. Казнь Остапа потрясла Тараса, но не сломила его. Он продолжает борьбу.

Неустрашимый воин, Тарас Бульба оказывается перед новым испытанием: он попадает сам в плен, его сжигают на костре, но и в этот последний момент он думает не о себе, а о своих товарищах. «Не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его; глядел он, сердечный, в ту сторону, где отстреливались козаки; ему с высоты все было видно, как на ладони. «Занимайте, хлопцы, занимайте скорее,– кричал он,– горку, что за лесом; туда не подступят они!» Но ветер не донес его слов. «Вот пропадут, пропадут ни за что!» – говорил он отчаянно и взглянул вниз, где сверкал Днестр. Радость блеснула в очах его. Он увидел выдвинувшиеся из-за кустарника четыре кормы, собрал всю силу голоса и зычно закричал: «К берегу! к берегу, хлопцы! Спускайтесь подгорной дорожкой, что налево. У берега стоят челны, все забирайте, чтобы не было погони!»

Примечательной особенностью «Тараса Бульбы» является лирический тон, окрашивающий всю эпопею. Рассказ о людях и событиях насыщен лирическими отступлениями, которые воспринимаются не как нечто обособленное от повествования, а как органический его элемент. Свою особую выразительность лирические отступления приобретают в героических сценах. Автор здесь становится как бы живым участником событий, высказывающим свои суждения о действующих лицах, их поступках. В минуты крайнего напряжения борьбы он призывает воинов к стойкости. «Козаки, козаки! Не выдавайте лучшего цвета вашего войска!» Он как бы предостерегает героев от грозящей им опасности: «Не добивай, козак, врага, а лучше поворотись назад! Не поворотился козак назад, и тут же один из слуг битого хватил его ножом в шею». Он скорбит о гибели героев. «Не по одному козаку взрыдает старая мать, ударяя себя костистыми руками в дряхлые перси. Не одна останется вдова в Глухове, Немирове, Чернигове и других городах. Будет, сердечная, выбегать всякий день на базар, хватаясь за всех проходящих, распознавая каждого из них в очи, нет ли между их одного, милейшего всех». С той же взволнованностью автор говорит о казацкой славе, которая пройдет через многие поколения.

Лирическую окраску приобретает и само описание событий. «Так, как будто и не бывало половины Незамайковского куреня! Как градом выбивает вдруг всю ниву, где, что полновесный червонец, красовался всякий колос, так их выбило и положило. Как же вскинулись козаки! Как схватились все! Как закипел куренной атаман Кукубенко, увидевши, что лучшей половины куреня его нет!»

Поэтический язык эпопеи характеризуется слиянием взволнованной приподнятости, своеобразной «былинности» с яркой изобразительностью. Патетика повествовательной речи в «Тарасе Бульбе» отнюдь не исключает ни живой выразительности слова в описаниях людей и событий, ни широкого насыщения речи «обычными», разговорными формами и оборотами. Взволнованная торжественность не противостоит конкретности, красочности словесного выражения, но вбирает ее в себя как свою составную часть.

Работая над второй редакцией «Тараса Бульбы», Го-

голь одновременно с последовательным усилением эпопейных черт произведения, патетического строя речи всемерно углублял конкретно-изобразительные начала языка эпопеи, широко обращаясь к разговорно-бытовой лексике. Вот несколько примеров работы писателя над повествовательной речью и речью героев.

Редакция 1835 г.

«Ну, давай на кулаки!» — говорил Бульба, засучив рукава. И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали преусердно колотить друг друга».

Редакция 1842 г.

«Ну, давай на кулаки!» — говорил Бульба, засучив рукава,— посмотрю я, что за человек ты в кулаке!» И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали садить друг другу тумаки и в бока, и в поясницу, и в грудь, то отступая и оглядываясь, то вновь наступая».

Тут весьма характерна и замена «колотить друг друга» словами «садить друг другу тумаки», и введение такого оборота, как «посмотрю я, что за человек ты в кулаке», и общая тенденция к детализации, конкретности изображения — «то отступая и оглядываясь, то вновь наступая». Тенденция эта проявляется в разных местах эпопеи. В этом смысле характерно, например, описание светлицы в доме Тараса Бульбы.

Редакция 1835 г.

«Все было чисто, вымазано глиною. Вся стена была убрана саблями и ружьями. Окна в светлице были маленькие, с круглыми матовыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквах».

Редакция 1842 г.

«Все было чисто, вымазано цветной глиною. На стенах — сабли, нагайки, сетки для птиц, невода и ружья, хитро обделанный рог для пороху, золотая уздечка на коня и путы с серебряными бляхами. Окна в светлице были маленькие, с круглыми тусклыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквах, сквозь которые иначе нельзя было глядеть, как приподняв надвижное стекло».

Обогащая повествование выразительными подробностями, раскрытием своеобразных черт жизненной обстановки, писатель использует конкретно-изобразительные элементы рассказа и для усиления его величаво-эпического звучания.

Редакция 1835 г.

«Немалая река Днестр; а как погонит ветер с моря, то вал дохлестывает до самого месяца. Козаки плыли под пулями и выстрелами, осторожно минали зеленые острова, хорошенько выправляли парус, дружно и мерно ударяли веслами и говорили про своего атамана».

Редакция 1842 г.

«Немалая река Днестр, и много в ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубоководных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях. Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами, осторожно минали отмели, всполашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана».

Вместо описания, носящего в известной мере «перечислительный» характер, Гоголь дает картину, отличающуюся «живописной» деталировкой; проистекающая отсюда замедленность рассказа, в сочетании с его внутренним напряжением, сильнее, ярче, чем в первой редакции, подчеркивает эпическую монументальность завершающей сцены «Тараса Бульбы».

Во вторую редакцию эпопеи писатель включил значительное число новых эпизодов и картин, примечательных своей «разговорной» выразительностью. В главе третьей, например, существенно расширен диалог Тараса с кошевым относительно военного похода.

«Так не бывать войне?» – спросил опять Тарас.

«Нет».

«Так уж и думать об этом нечего?»

«И думать об этом нечего».

«Постой же ты, чертов кулак! – сказал Бульба про себя, – ты у меня будешь знать!» И положил тут же отмстить кошевому».

С еще большей четкостью «разговорная» лексика и фразеология предстает в сцене выбора кошевого, впервые включенной во вторую редакцию эпопеи.

«Кукубенка выбрать!» — кричала часть.

«Не хотим Кукубенко! — кричала другая. — Рано ему, еще молоко не обсохло!»

«Шило пусть будет атаманом! — кричали одни. — Шила посадить в кошевые!»

«В спину тебе шило! — кричала с бранью толпа. — То он за козак, когда прокрался, собачий сын, как татарин? К черту в мешок пьяницу Шила!»

«Бородатого, Бородатого посадим в кошевые!»

«Не хотим Бородатого! К нечистой матери Бородатого!»

«Кричите Кирдюга!» — шепнул Тарас Бульба некоторым.

«Кирдюга! Кирдюга! — кричала толпа. — Бородатого! Бородатого! Кирдюга! Кирдюга! Шила! К черту с Шилом! Кирдюга!»

Эта струя обыденно-разговорной речи, вливаясь в героико-эпическое повествование, не только обогащает его, но и оттеняет своеобразие других составных элементов.

Патетическая приподнятость, свойственная языку «Тараса Бульбы», находит свое выражение в самой организации поэтической речи, в словесном строе произведения. Насыщая повествование внутренней динамикой, действием, Гоголь широко использует при описании событий, героев приемы инверсии, в частности глагольной, придавая рассказу величавый, «былинный» характер. «И ударили со всех сторон козаки, сбили и смешали их, и сами смешались. Не дали даже и стрельбы произвести, пошло дело на мечи да на копья. Все сбились в кучу, и каждому привел случай показать себя».

Выразительное использование глагольной инверсии можно проиллюстрировать множеством примеров. «Четыре дни бились и боролись козаки, отбиваясь кирпичами и каменьями. Но истощились запасы и силы, и решился Тарас пробиться сквозь ряды. И пробились было уже козаки и, может быть, еще раз послужили бы им верно быстрые кони, как вдруг, среди самого бегу остановился Тарас и вскрикнул: «Стой! выпала люлька с табаком: не хочу,

чтобы и люлька досталась вражьим ляхам!» — и нагнулся старый атаман и стал отыскивать в траве свою люльку».

Характерную особенность патетического строя языка «Тараса Бульбы» составляет мастерское воплощение приема нарастания при построении как отдельных предложений, так и целых повествовательных эпизодов. «Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство. Она с жаром, с страстью, с слезами, как степная чайка, вилась над детьми своими».

Прием нарастания нередко пронизывает сложную систему словесных единиц, придавая повествовательной речи особую художественную экспрессию. «И много было других добрых козаков. Все были хожалые, езжалые: ходили по анатолийским берегам, по крымским солончакам и степям, по всем речкам большим и малым, которые впадали в Днепр, по всем заходам и днепровским островам; бывали в молдавской, волошской, в турецкой земле; изъездили все Черное море двухрульными козацкими челнами; нападали в пятьдесят челнов в ряд на богатейшие и превысокие корабли, перетопили немало турецких галер и много-много выстрелили пороху на своем веку. Не раз драли на онучи дорогие наволоки и оксамиты. Не раз черешни у штанных очурков набивали все чистыми цехинами».

Смысловая и эмоциональная насыщенность повествовательного эпизода достигается здесь не только посредством все расширяющейся характеристики действий «хожалых, езжалых» казаков, но и усилением, имеющимся внутри отдельных частей речевой системы,— «ходили по анатолийским берегам, по крымским солончакам и степям, по всем речкам большим и малым».

Нередко с большим художественным эффектом прием усиления в эпопее реализуется в словесных повторах. «Ее сыновей, ее милых сыновей, берут от нее, берут для того, чтоб не увидеть их никогда». Или вот еще пример несколько иного плана: «И козаки все, сколько ни было, брали, у кого были ковш, у кого черпак, которым поил коня, у кого рукавица, у кого шапка, а кто подставлял и так обе горсти».

Словесные повторы в повествовательной речи эпопеи

выполняют разнообразную стилевую функцию, но чаще всего они используются писателем для того, чтобы подчеркнуть напряженность событий, глубину переживаний. «Старый Тарас думал о давнем: перед ним проходила его молодость, его лета, его протекшие лета». Или: «Будет, будет бандурист, с седою по грудь бородою, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое могучее слово».

Прием усиления и повторов находит свое отражение и в речи действующих лиц эпопеи. Тарас говорит кошевому: «Так, стало быть, следует, чтобы пропадала даром казацкая сила, чтобы человек сгинул, как собака, без доброго слова, чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы? Так на что же мы живем, на какого черта мы живем, растолкуй ты мне это. Ты человек умный, тебя недаром выбрали в кошевые, растолкуй ты мне, на что мы живем?»

В патетическом строе языка «Тараса Бульбы» выделяется выразительное использование писателем парных синонимов при изображении событий, действий героев. «Коли время бурно, все превращается в р е в и г р о м, б у г р я и п о д ы м а я валы, как не поднять их бессильным рекам»; «пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все м е л ь к а е т и м е ш а е т с я»; «четыре дни б и л и с ь и б о р о л и с ь казаки».

Своеобразными чертами отличается применение Гоголем сопоставительных синтаксических конструкций, органически входящих в систему эпического повествования. «Теперь отделяйтесь, паны братья! Кто хочет идти, ступай по правую сторону; кто остается, отходи на левую! Куды бо́льшая часть куреня переходит, туды и атаман; коли меньшая часть переходит, приставай к другим куреням». И все стали переходить, кто на правую, кто на левую сторону. Которого куреня бо́льшая часть переходила, туда и куренной атаман переходил; которого малая часть, та приставала к другим куреням».

Повествовательная речь здесь дана в параллельном течении, в прямых сопоставлениях с речью действующего лица; такого рода «перекличка», вступая в живое взаимодействие с другими стилевыми элементами, оттеняет многозначительность происходящего.

Характерную особенность поэтического языка «Тараса Бульбы» составляют развернутые эпические сравнения. «Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела,— так Тарасов сын, Остап, налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку».

Эпические сравнения часто используются писателем не только при описании воинских подвигов, героики, но и при изображении лирической стихии. «Бросила прочь она от себя платок, отдернула налезавшие на очи длинные волосы косы своей и вся разлилася в жалостных речах, выговаривая их тихим-тихим голосом, подобно когда ветер, поднявшись прекрасным вечером, пробежит вдруг по густой чаще приводного тростника: зашелестят, зазвучат и понесутся вдруг унывно-тонкие звуки, и ловит их с непонятной грустью путник, не чуя ни погасающего вечера, ни несущихся веселых песен народа...»

Обладая большой эмоциональной насыщенностью, эпические сравнения такого рода служат одним из художественных средств, позволяющих добиться тесного слияния разных линий повествования.

В «Тарасе Бульбе» мы нередко встречаемся с такими повествовательными эпизодами, в которых при помощи глагольной инверсии, словесных повторов, использования приема усиления писатель достигает замечательного внутреннего ритма рассказа. «Потом с е л и кругами все курени вечерять и долго г о в о р и л и о делах и подвигах, доставшихся в удел каждому, на вечный рассказ пришельцам и потомству. Долго н е л о ж и л и с ь они. А долее всех н е л о ж и л с я старый Тарас, все размышляя, что бы значило, что Андрия не было между вражьих воев».

Гоголь отнюдь не стремился подчинить все повествование требованиям ритма, но в ряде наиболее важных, значительных мест писатель с огромным мастерством придает рассказу ритмический характер. «И пойдет дым по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них. Ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого чистого сереб-

ра, чтобы далече по городам, лачугам, палатам и весям разносился красный звон, сзывая равно всех на святую молитву».

Патетический строй языка «Тараса Бульбы» во многом перекликается со словесным строем народного эпоса – русских былин, украинских народных дум [1]. Отражая героические черты народа, Гоголь с огромной смелостью художника-новатора нашел новые выразительные средства поэтического языка, все элементы которого органически слиты с тем идейно-образным содержанием, которое выражено в эпопее.

11

Многие критики и исследователи видели, как уже отмечалось, в «Тарасе Бульбе» произведение, образы которого лишены жизненной и исторической правды. По мнению такого рода исследователей, гоголевская эпопея представляет собой уход писателя в романтический мир, в сферу чистой мечты, фантазии, породившей эффектные, но нереальные образы. Такой взгляд в известной мере объясняется тем, что по способу претворения действительности «Тарас Бульба» во многом несхож с другими реалистическими произведениями писателя. Но это отнюдь не может служить доказательством романтической сущности «Тараса Бульбы», а лишь свидетельствует о том, что Гоголь развивал разные формы реалистического искусства. Его эпопея, несомненно, реалистична; реалистична потому, что, обращаясь к историческому прошлому, писатель глубоко запечатлел характерные черты эпохи, создал живые типические образы. Он не переносил современность в прошлое, а стремился «воскресить минувший век во всей его истине». И это ему прекрасно удалось. Разве мы не представляем себе эпоху крестьянских войн на Украине в определенной мере «по Гоголю», разве для широких кругов читателей «Тарас Бульба» не является тем произведением, которое и сейчас открывает перед нами целый период жизни

[1] См. по этому вопросу работу Н. Шведовой «Принципы исторической стилизации в языке повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953).

украинского народа? Бесспорно, это так. Но это и означает, что «Тарас Бульба» содержит в себе большую историческую правду, дает реалистическое изображение эпохи.

«Тарас Бульба», — писал Белинский, — есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!.. И в самом деле, разве здесь не все казачество с его странною цивилизациею, его удалою, разгульною жизнью, его беспечностию и ленью, неутомимостью и деятельностью, его буйными оргиями и кровавыми набегами?.. Скажите мне, чего нет в этой картине? Чего недостает к ее полноте? не выхвачено ли все это со дна жизни, не бьется ли здесь огромный пульс всей этой жизни?»[1].

Белинский прав, говоря о том, что в «Тарасе Бульбе» бьется огромный пульс жизни, что картины, нарисованные Гоголем, взяты из самой жизни, раскрывают ее сущность. Перед нами возникают страницы прошлого в его различных сторонах и гранях. Вспомним, например, описание суровой расправы казаков со своими врагами. «Пожары обхватывали деревню; скот и лошади, которые не угонялись за войском, были избиваемы тут же на месте. Казалось, больше пировали они, чем совершали поход свой. Дыбом воздвигнулся бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы. Избитые младенцы, обрезанные груди у женщин, содранные кожи с ног по колени у выпущенных на свободу, — словом, крупною монетою отплачивали козаки прежние долги». Воссоздавая черты эпохи, народного движения, писатель оставался верен исторической действительности.

Отличительную особенность «Тараса Бульбы» составляет то, что здесь в сплетении с романтикой предстает реализм больших страстей, сильных и нередко противоречивых характеров, высоких порывов человеческой личности и народной массы. Реальные черты героев эпопеи заострены, подчеркнуты писателем, при этом не только не нарушена цельность характеров, но глубоко выявлены их существенные стороны, их своеобразие.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1, с. 304—305.

Отказываясь от «летописной» последовательности и бесстрастности в описании событий, от плоского документализма, Гоголь выделяет решающие моменты в повествовании о народном движении. «Нечего описывать всех битв, где показали себя козаки, ни всего постепенного хода кампании: все это внесено в летописные страницы». И именно потому, что писатель изображает героику, подъем народных сил, он оставляет в стороне иные стороны событий, многие их детали. «В летописных страницах изображено подробно, как бежали польские гарнизоны из освобождаемых городов... как слаб был Коронный Гетман Николай Потоцкий... как разбитый, преследуемый перетопил он в небольшой речке лучшую часть своего войска» и т. п.

Реалистическое, героико-эпическое изображение исторической действительности в «Тарасе Бульбе» весьма своеобразно сочетается с романтическими тенденциями. Иногда эти романтические начала видят в «укрупненности» образов гоголевской эпопеи, в широком использовании писателем гиперболы. Однако ни «укрупненность» образов, ни использование гиперболы нельзя признать характерными признаками романтического стиля. И то и другое часто представляет собой составной элемент реалистических произведений.

И тем не менее следует говорить о романтических началах в гоголевской эпопее. Они выступают тогда, когда реальному писатель придавал черты «идеального», когда свои мечты о лучшем общественном устройстве он воплощал, рисуя социальные отношения, сложившиеся в прошлом, в определенных исторических условиях, отношения, характеризовавшиеся большими внутренними противоречиями.

Романтические тенденции отчетливо сказались в описании общественно-бытового уклада Сечи, форм жизни вольного казачества. Гоголь подчеркивал торжество равенства и справедливости в «своевольной» казацкой республике, «естественность» жизненных связей, свойственных неиспорченной природе человека.

Черты романтизма раскрывались и в том способе, в тех приемах, которыми изображены некоторые действующие лица «Тараса Бульбы». Вспомним, например, описание польской панны. Стремясь реалистически

мотивировать поведение Андрия, желая создать такой образ, который бы соответствовал силе и мощи страстей, изображенных в эпопее, Гоголь нарисовал портрет, не обладающий реальностью жизненных красок, портрет, в котором перед нами предстает чистая «идеальность». «Грудь, шея и плечи заключались в те прекрасные границы, которые назначены вполне развившейся красоте; волосы, которые прежде разносились легкими кудрями по лицу ее, теперь обратились в густую роскошную косу, часть которой была подобрана, а часть разбросалась по всей длине руки и тонкими, длинными, прекрасно согнутыми волосами упадала на грудь... Она потупила книзу свои очи; прекрасными снежными полукружьями надвинулись на них веки, окраенные длинными, как стрелы, ресницами. Наклонилося все чудное лицо ее, и тонкий румянец оттенил его снизу».

Романтические начала в «Тарасе Бульбе» не являются чем-то внешним, чужеродным, они своеобразно переплетаются с широким героико-эпическим повествованием, в котором во всей своей силе проявляется реалистическое мастерство писателя, чей гений с новой стороны раскрывался в исторической эпопее.

12

Вместе со «Старосветскими помещиками» и повестью о ссоре «Тарас Бульба» знаменовал собой крупный этап в творчестве Гоголя. «Миргород», появившийся в печати почти одновременно с «Арабесками», привлек к себе пристальное внимание критики и широкой публики.

Современная Гоголю критика не была единодушна в оценке повестей «Миргорода». Если Белинский, анализируя произведения, вошедшие в «Миргород» и «Арабески», увидел в Гоголе крупного художника и провозгласил его главою русской литературы, то реакционная журналистика либо отвергала реализм Гоголя в силу якобы его «низменности», либо, произнося похвалы Гоголю, стремилась направить его творчество по ложному пути.

Критик «Северной пчелы» Юркевич писал в своей статье о том, что в «Миргороде» так же, как и в «Вечерах», «есть Малороссия, целая Малороссия, с ясным ее

небом, с ее вишневыми садами, черноглазыми казачками, горилкою; с ее поверьями, нравами, обычаями, с оригинальным бытом ее обитателей нынешних и прежних»[1]. Положительное отношение Юркевича встречала бытовая экзотика, которую он увидел в «Миргороде». Критик не возражал против описания малороссийских поверий, нравов и обычаев, против «местных красок».

Однако решительное осуждение Юркевича вызывал реализм Гоголя, критические начала его творчества. Касаясь повести о ссоре, Юркевич отмечал: «В ней описана прозаическая жизнь двух соседей бедного, уездного городка, со всеми ее незанимательными подробностями, описана с удивительной верностью и живостью красок. Но какая цель этих сцен, не возбуждающих в душе читателя ничего, кроме жалости и отвращения? В них нет ни забавного, ни трогательного, ни смешного. Зачем же показывать нам эти рубища, эти грязные лохмотья, как бы ни были они искусно представлены? Зачем рисовать неприятную картину заднего двора жизни и человечества, без всякой видимой цели»[2].

В этих высказываниях отразились те оценки Гоголя, которые потом бесчисленное количество раз повторялись и при жизни писателя, и после его смерти и сводились к тому, что основной порок Гоголя – это обращение его к темным сторонам жизни. Юркевич попытался противопоставить повесть о ссоре другим повестям «Миргорода», реализм Гоголя – тому сентиментальному этнографизму, который будто бы был свойствен писателю и составлял его истинное призвание. Но эти жалкие попытки, естественно, не могли иметь и тени убедительности.

С иной стороны к оценке «Миргорода» подошел С. Шевырев, также не разделявший реалистических принципов гоголевского творчества. В статье, напечатанной в «Московском наблюдателе», С. Шевырев расточал немало похвальных слов по адресу автора «Миргорода». Однако сущность творчества писателя не только не была им верно понята, но и сильно искажена. Видя основную особенность повестей «Миргорода» в их простодушном и неистощимом смехе, Шевырев развивал свою «ори-

[1] «Северная пчела», 1835, № 73
[2] Там же.

гинальную» теорию комического, долженствующую объяснить сущность гоголевских повестей.

В качестве основы комического С. Шевырев выдвигал бессмыслицу, которая притом должна была быть непременно безвредной. «Безвредная бессмыслица,— писал он,— вот стихия комического, вот истинно смешное»[1]. Это положение, по мнению Шевырева, охватывает самые различные виды комического, в том числе и «смешное, прямо снятое с жизни». Касаясь повестей «Миргорода», Шевырев писал: «Автор «Вечеров Диканьки» имеет от природы чудный дар схватывать эту бессмыслицу в жизни человеческой и обращать ее в неизъяснимую поэзию смеха»[2]. Шевырев пытался представить повести Гоголя безобидной шуткой, незначительным пустяком. Он решительно ставил под сомнение их жизненную правду. «Как ни рисуйте нам верно провинцию,— все она покажется карикатурою, потому что она не в наших нравах»[3].

Одна из основных мыслей статьи Шевырева заключалась в том, что Гоголю следует обратиться к изображению высшего общества и отнюдь не с целью его глубокого художественного анализа, а для того, чтобы увлечь читателя безобидным смехом. «Как бы хотелось, чтобы автор, который, кажется, каким-то магнитом притягивает к себе все смешное, рассмешил нас нами же самими; чтобы он открыл эту бессмыслицу в нашей собственной жизни, в кругу так называемом образованном, в нашей гостиной, среди модных фраков и галстуков, под модными головными уборами... Вот что ожидает его кисти»[4]. Не сумев увидеть и оценить подлинные свойства дарования Гоголя, подходя к его произведениям с предвзятой точки зрения, Шевырев своими советами стремился придать его творчеству салонный характер.

Подлинное значение реализма Гоголя прекрасно раскрыл Белинский, давший в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» глубокую характеристику творчества писателя. Анализируя развитие русской повести, критик отмечает неповторимое своеобразие творчества

---

[1] «Московский наблюдатель», 1835, март, кн. 2, с. 401
[2] Там же, с. 402.
[3] Там же, с. 403.
[4] Там же, с. 402–403.

Гоголя, показавшего социальную действительность так, как до него не изображали ее. «Отличительный характер повестей Гоголя,— писал Белинский,— составляют — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность...» [1] Критик подчеркивает ту мысль, что Гоголь в своих повестях берет самые простые и обыденные явления, будничные события жизни и потрясает читателя проникновенным воплощением жизненной правды.

Образы повестей Гоголя, отмечал Белинский, обладают глубокой типичностью, представляя собой многогранные художественные обобщения. «Не говорите: вот человек, который во всю жизнь не ведал ни одной человеческой мысли, ни одного человеческого чувства, который во всю жизнь не знал, что у человека есть страдания и горести, кроме холода, бессонницы, клопов, блох, голода и жажды, есть восторги и радости, кроме спокойного сна, сытного стола, цветочного чаю, что в жизни человека бывают случаи поважнее съеденной дыни, что у него есть занятия и обязанности, кроме ежедневного осмотра своих сундуков, анбаров и хлевов, есть честолюбие выше уверенности, что он первая персона в какомнибудь захолустье; о, не тратьте так много фраз, так много слов — скажите просто: вот Иван Иванович Перерепенко, или: вот Иван Никифорович Довгочхун! И поверьте, вас скорее поймут все» [2].

С большой проницательностью критик характеризовал гоголевский юмор, в котором смех сливается с затаенной грустью. «Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнию. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно!» [3]. Оценивая произведения Гоголя, в которых еще далеко не в полной мере раскрылся его гений, Белинский в юморе писателя увидел то обличительное начало, которое явилось пафосом его творчества. Критик был глубоко прав, когда писал о том, что гоголевский юмор «...не щадит ничтожества, не скрывает и не скрашивает его безобразия, ибо,

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. I, с. 284.
[2] Там же, с. 296.
[3] Там же, с. 290.

пленяя изображением этого ничтожества, возбуждает к нему отвращение» [1].

В отличие от теоретиков типа Шевырева, Белинский не только верно понял основное направление творчества Гоголя, но всячески поддерживал развитие тех его сторон, которые явились неоценимым вкладом в сокровищницу русской литературы.

Народность повестей Гоголя Белинский видел в их правдивости и верности жизни. «Повести Гоголя народны в высочайшей степени... если под народностию должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны» [2]. В противовес реакционной критике, обвинявшей Гоголя в отсутствии нравственных начал, высоких и благородных целей творчества, Белинский утверждал глубокое нравственное значение творчества Гоголя. «После «Горя от ума» я не знаю ничего на русском языке, что бы отличалось такою чистейшею нравственностию и что бы могло иметь сильнейшее и благодетельнейшее влияние на нравы, как повести Гоголя» [3].

Характеризуя новаторскую сущность повестей Гоголя, Белинский определил общее значение творчества писателя: «Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы» [4]. Оценка эта, данная в 1835 году, до появления «Ревизора» и «Мертвых душ», «Женитьбы» и «Шинели», многими была воспринята как неоправданное увлечение критика. Но жизнь показала, как проницателен был Белинский, говоря о великом историческом значении творчества Гоголя.

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский характеризовал не только «Миргород», но и повести, опубликованные в «Арабесках». Будучи близки повестям «Миргорода» своими реалистическими чертами, они затрагивали свой особый мир, показывали новые стороны жизни.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 298.
[2] Там же, с. 295.
[3] Там же, с. 299.
[4] Там же, с. 306.

Глава четвертая
ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ

1

Параллельно с воплощением образов народных героев, с изображением поместно-усадебной среды писатель создавал произведения, отражавшие жизнь большого города с характерным для нее развитием капиталистических начал. Через повести «Арабесок» — «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего» — живой нитью проходит тема Петербурга.

Над «Невским проспектом» и «Портретом» Гоголь начал работать еще в период создания «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В его записной книге, хранящейся в рукописном отделении Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, черновые наброски «Портрета» и «Невского проспекта» перемежаются с черновыми набросками «Ночи перед Рождеством». На с. 49—50 этой книги находится черновик начала «Портрета», с. 51—70 заняты черновиком «Невского проспекта», а на с. 87 начинается рукописный текст «Ночи перед Рождеством», занимающий место до с. 133. Вслед за этим идут наброски статей «Несколько слов о Пушкине», «Об архитектуре нынешнего времени», «Шлецер, Миллер и Гердер», после чего Гоголь вновь возвращается к «Портрету». Это соседство «Невского проспекта» и «Портрета» с «Ночью перед Рождеством» позволяет отнести первоначальные наброски петербургских повестей по крайней мере к 1831 году; цензурное разрешение на издание вто-

рой части «Вечеров», где помещена «Ночь перед Рождеством», помечено 31 января 1832 года [1].

Завершение работы над повестями «Арабесок» относится ко второй половине 1834 года; в начале следующего года «Арабески» вышли из печати. Между началом работы и ее окончанием лежит тот промежуток времени, который отмечен формированием и углублением реалистического метода писателя. Отсюда в петербургских повестях мы видим, с одной стороны, определенные связи с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», а с другой — существенное отличие от них, заключающееся не только в освещении иных явлений действительности, но и в самом характере художественного их отражения.

Готовя к печати «Арабески», Гоголь, верный своему постоянному правилу советоваться в важных творческих делах с Пушкиным, познакомил его с художественными

---

[1] В. Комарович, автор комментариев к петербургским повестям в академическом собрании сочинений Гоголя, относит начало работы Гоголя над «Портретом» и «Невским проспектом» к концу 1833 г. (Н. В. Гоголь. т. III, с. 637). Останавливаясь на этой датировке первоначальных рукописей «Портрета» и «Невского проспекта», В. Комарович не заметил того, что черновые наброски этих повестей были сделаны даже раньше, чем Гоголь приступил к работе над повестью «Ночь перед Рождеством», а это несомненно опровергает его доводы в пользу 1833 г.

Неверная датировка «Портрета» и «Невского проспекта» заставляет В. Комаровича произвольно устанавливать и время написания других произведений Гоголя. Печатая в «Арабесках» статьи «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», Гоголь поставил перед ними дату: 1831 г. Исходя из того, что статья «Скульптура, живопись и музыка» находится в записной книге перед «Портретом» (она оканчивается на с. 48), В. Комарович объявляет даты, указанные Гоголем, вымышленными и относит названные статьи к 1833 г. Но наличие первых вариантов статей «Арабесок» в рукописи рядом с «Ночью перед Рождеством» и «Портретом» служит как раз убедительным доказательством правильности дат, поставленных самим Гоголем. И, с другой стороны, приурочение Гоголем своей работы над статьями «Арабесок» к 1831 г. подтверждает верность наших соображений о том, что начало работы над петербургскими повестями относится к этому же периоду.

В своей статье «Заметки о Гоголе» («Ученые записки Ленинградского университета», вып. 11, Л., 1941, с. 8) В. Гиппиус считает необходимым отнести исходную дату работы Гоголя над «Невским проспектом» еще дальше — на февраль — март 1834 г., основываясь на том, что отрывок повести «Дождь», из замысла которой якобы вырос «Невский проспект», написан в 1834 г. Но это сложное построение В. Гиппиуса так же неубедительно, как и соображения В. Комаровича.

произведениями, вошедшими в эти сборники. Извещая Гоголя о прочтении перед посылкой в цензуру «Невского проспекта», Пушкин писал: «Прочел с большим удовольствием; кажется, все может быть пропущено. Секуцию жаль выпустить: она, мне кажется, необходима для полного эффекта вечерней мазурки. Авось, бог вынесет» [1]. В начале ноября 1834 года Гоголь сообщил Пушкину о неприятностях в цензуре со сборником «Арабески»: «Вышла вчера довольно неприятная зацепа по цензуре по поводу «Записок сумасшедшего». Но, слава богу, сегодня немного лучше. По крайней мере я должен ограничиться выкидкою лучших мест» (X, 346). Здесь же Гоголь обращается к Пушкину с просьбой посмотреть предисловие к «Арабескам». «Я посылаю вам предисловие. Сделайте милость, посмотрите и если что, то поправьте и перемените тут же чернилами. Я ведь, сколько вам известно, сурьезных предисловий еще не писал, и потому в этом деле совершенно неопытен» (X, 346).

К тому циклу произведений, которые были напечатаны в «Арабесках», тесно примыкает повесть «Нос», опубликованная в «Современнике» в 1836 году. Первоначально Гоголь, как уже отмечалось, намеревался напечатать ее в журнале «Московский наблюдатель». В письме к Погодину (март 1835 г.) Гоголь писал: «Посылаю тебе «Нос»... Если в случае ваша глупая цензура привяжется к тому, что Нос не может быть в Казанской церкви, то, пожалуй, можно его перевести в католическую. Впрочем, я не думаю, чтобы она до такой степени уж выжила из ума» (X, 355). Редакция «Московского наблюдателя», защищавшая позиции «аристократического» искусства, отказалась опубликовать эту повесть Гоголя. Но тем с большей охотой ее напечатал Пушкин в «Современнике», поместив к ней примечание: «Н. В. Гоголь долго не соглашался на печатание этой шутки, но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикой удовольствием, которое доставила нам его рукопись».

Своеобразным завершением цикла петербургских повестей явилась «Шинель», напечатанная впервые в Полном собрании сочинений Гоголя 1842 года. Примыкая по

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 15, с. 198.

своей проблематике к повестям «Арабесок», «Шинель» в то же самое время живо перекликается с идеями и образами «Мертвых душ».

Образы петербургских повестей явились результатом живых впечатлений и постоянных наблюдений художника-новатора. На передовых людей того времени официальный, чиновный Петербург производил тяжелое впечатление. Белинский, приехав в северную столицу, увидел там царство «чинолюбия, крестолюбия, взяточничества... отсутствия всяких духовных интересов, торжества бесстыдной и наглой глупости, посредственности, бездарности» [1]. Высказывая свое отношение к петербургской жизни, Белинский с горечью писал в другом письме: «Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в *человеке* все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя – человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем – человек...» [2].

Восприятие тогдашнего Петербурга Гоголем в некоторых своих существенных чертах было близко к впечатлениям, какие вызвал он у Белинского, приехавшего в северную столицу через четыре года после выхода в свет «Невского проспекта» и «Портрета». Однако в пестром, бурном течении петербургской жизни писатель увидел не только чинолюбие и чинопочитание, но и рождение, рост капиталистических начал. Он широко показал «меркантильный интерес, объемлющий весь Петербург». В лирических заметках, относящихся к 1834 году, Гоголь писал: «Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами? Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности» (IX, 17). «Кипящую меркантильность» писатель отмечает в качестве характерной особенности петербургской жизни вместе с засильем чиновников, господством «безобразной кучи мод». Культ денег процветает в столице рядом с культом чина; власть привилегированной знати сплетается с властью золота. Гоголь проницательно уловил новые

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI, с. 577.
[2] Там же, с. 418.

тенденции, свойственные общественному развитию не только России, но и других стран Европы.

Сложный комплекс явлений, изображенный в петербургских повестях, раскрывается в разных своих очертаниях и гранях. Жизнь большого города предстает здесь в ее резкой дисгармоничности, неустроенности. Она полна контрастов и неурядиц. Парадный Петербург, внешнее великолепие столицы не могут скрыть тяжелые, отрицательные стороны социального бытия различных слоев ее населения. Внимание писателя привлекают к себе глубокие социальные противоречия и конфликты, которые вырисовываются в калейдоскопе столичной жизни.

Герои повестей Гоголя – люди разного общественного положения, различных умонастроений. Это прежде всего незнатные, мало защищенные обитатели Петербурга, испытывающие суровые удары судьбы, несущие трудное бремя повседневной борьбы за существование. Это затем люди преуспевающие, либо страстно жаждущие преуспевания и, наконец, действующие лица, олицетворяющие собой «порядок» и власть, силу правящих сфер, равно как и силу злата.

Тема «маленьких» людей – важнейшая в петербургских повестях. Если в «Тарасе Бульбе» писатель воплотил образы народных героев, взятых из исторического прошлого, то в повестях «Арабесок», в «Шинели», обращаясь к современности, он нарисовал обездоленных и униженных, тех, кто принадлежит к социальным низам. С большой художественной правдой Гоголь отразил думы, переживания, горести и страдания «маленького» человека, его неравноправное положение в обществе.

С этим тесно соприкасается то трагическое напряжение, которое ясно выступает в петербургских повестях. Трагические мотивы, выраженные ранее в «Старосветских помещиках», имели своим источником забвение героями подлинных человеческих ценностей, самими ими избранное тусклое существование. Новый цикл произведений Гоголя открыл трагизм иного рода. Он проистекает из столкновения героев с окружающим миром, из общественного состояния, в котором они находятся. Иногда трагическое восприятие мира обусловлено теми отвратительными явлениями действительности, которые поражают героя до глубины души, разрушают его мечту о лучшем, прекрасном. Таковы переживания и умона-

строения, например, Пискарева после встречи его с красавицей – падшей женщиной. Но особенно рельефно в петербургских повестях выступает трагизм обездоленности «маленьких» людей, трагизм обреченности их на жизнь, наполненную тревогами и бедствиями, постоянными унижениями человеческого достоинства. Все это находит свое впечатляющее выражение в жизненной истории Поприщина и Башмачкина. Трагические коллизии заключены и в притягательной силе, очаровании, которыми обладает богатство. Неудержимое стремление к его приобретению нередко толкает людей на ложный, роковой путь. На него вступил талантливый художник Чартков, стремясь добиться легкого успеха, и это привело его к жизненной катастрофе.

Петербургские повести представляют собой значительный и своеобразный этап в творческом развитии Гоголя. Образное претворение и обобщение новых жизненных явлений требовали и новых художественных средств. Они не существовали в «готовом» виде или же в виде каких-либо «полуфабрикатов». Писателю нужно было найти, создать их самому. И он нашел свои, оригинальные способы и средства решения важнейших художественных проблем.

Некоторые исследователи рассматривают петербургские повести под знаком воплощения романтических идей и образов. Творческий путь Гоголя им представляется похожим на колебание маятника: романтизм – реализм, снова романтизм и опять реализм. Но такой взгляд на его художественное развитие не соответствует истине. Поиски действенных средств реалистического письма для раскрытия сложности и разнообразия процессов жизни были ведущими в литературном труде писателя в пору создания им петербургских повестей, точно так же, как и повестей «Миргорода». Но это вовсе не значит, что романтические начала не присутствуют в его петербургских повестях. Да и романтизм, как известно, совершенно неправомерно характеризовать в качестве однозначного явления, преимущественно в негативном духе.

Если в романтических произведениях повседневная действительность, жизненная проза являются лишь отправным моментом для воплощения больших чувств, высоких стремлений героя или же соприкосновений его с нездешним миром, то в петербургских повестях на пер-

вом плане обрисовка самой действительности. Она предстает как непреложный критерий оценки мечтаний героя, его надежд и заблуждений; она властно вторгается в мир иллюзий, разрушает их либо выявляет их зыбкость, эфемерность. В то же самое время мечта героя о возвышенном и прекрасном проливает свет на саму действительность, подчеркивая ее неприглядные явления. В дисгармоническом движении жизни, в психологии и поступках героев Гоголь ищет характерное, общезначимое, необыкновенно выразительно запечатлевая их черты и свойства.

Особенности реализма петербургских повестей заключаются в том, что человек в них изображен в тесной зависимости от широкой и противоречивой совокупности социальных, жизненных факторов, какие действуют в большом городе. Одновременно с тем гоголевские герои в силу различных обстоятельств обычно внутренне отчуждены от мира, их окружающего. Однако город для них не просто внешняя среда; он входит в их повседневное бытие как важнейшая определяющая величина. Общая атмосфера жизни города, социальные конфликты, характеризующие ее, оказывают неотразимое влияние на мысли, чувства, поступки героев петербургских повестей.

В отличие от повествовательной манеры «Старосветских помещиков» и повести о ссоре, домашний уклад, быт не играют здесь существенной роли. Характерно, что у большинства героев отсутствует семья. Изображение героя преимущественно вне бытового уклада, в его соотнесенности с различными явлениями социальной действительности в известной мере соприкасается с теми чертами обрисовки действующих лиц, которые проявились в «Тарасе Бульбе». Однако петербургский цикл отличается от исторической эпопеи тем, что в нем отсутствует единство героя и среды. Отражение общности стремлений различных действующих лиц и народного движения сменяется показом человеческой разобщенности, одиночества и обособленности героев.

В петербургских повестях ясно выступает тот двойной угол зрения, который заключается в сопоставлении мнимого и реального, кажущегося и действительного, истинного и ложного. Использование этого способа изображения жизни дало возможность Гоголю очень рельефно показать подлинный облик людей, социальных явлений. Мнимое и ложное – это свойства суждений и поступков

ряда действующих лиц, так же как кажущееся, видимое – особенности жизненных процессов, точнее – их восприятия. И в той мере, в какой писатель характеризовал истинное, настоящее, снимал покровы иллюзорного, замечательные победы одерживало его реалистическое искусство. В ином качестве этот способ обрисовки получил свое претворение в «Ревизоре» и «Мертвых душах».

Однако временами Гоголя увлекало резкое противоположение разнородных начал человеческой природы, возникавшее в процессе анализа действительности. Это особенно касалось сопоставлений прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. И тогда писатель создавал художественные образы в духе романтического раздвоения мира. Тут сказывалась склонность к тому, что сам Гоголь называл «идеальностью», склонность, не раз появлявшаяся у писателя. Романтизм этого рода нашел свое выражение в «Невском проспекте» – в описании терзаний Пискарева, в оценке произведений христианского искусства во второй части «Портрета».

Отличительную черту петербургских повестей составляет использование фантастики в целях реалистического анализа жизни. С особым блеском писатель осуществил это в «Носе» – произведении поистине великолепном. Важную функцию выполняет фантастика и в «Шинели», являясь действенным и, в сущности, незаменимым средством раскрытия определенных сторон действительности. Но фантастика в петербургском цикле в известной мере так же неоднородна, как и в «Вечерах». Развивая тему искусства, проникнутого христианскими идеями, Гоголь в «Портрете» отдал дань ирреальной символике.

Не следует забывать о том, что в 30-е годы прошлого века романтизм в различных его ответвлениях привлекал к себе живое внимание и пользовался еще серьезным творческим «весом». Поэтому не удивительно, что в произведениях Гоголя не только раннего периода, но и времени стремительного роста художественного мастерства писателя сказались особенности романтизма как метода. Однако это не задержало расширения и углубления его исследования жизни, развития его реалистического искусства, отмеченного в петербургских повестях крупными художественными завоеваниями.

«Самым полным» из произведений Гоголя, появившихся до «Ревизора», Пушкин назвал «Невский проспект». Он, несомненно, имел в виду ту широту, с которой отражена здесь современная обоим писателям действительность.

Открывающее повесть описание Невского проспекта представляет собой своеобразный «физиологический» очерк Петербурга, блещущий разнообразием жизненных красок, богатством представленных в нем образов. Невский проспект для Гоголя — олицетворение всего Петербурга, тех жизненных контрастов, которые он включает в себя.

Изображая Невский проспект в разное время дня, Гоголь как бы характеризует социальный профиль Петербурга, его общественную структуру. Среди петербургского населения писатель выделяет прежде всего простых людей, людей, имеющих занятия, несущих на себе бремя жизни. Ранним утром «по улицам плетется нужный народ; иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, запачканных известью, которых и Екатерининский канал, известный своею чистотою, не в состоянии бы был обмыть... Можно сказать решительно, что в это время, то есть до 12 часов, Невский проспект не составляет ни для кого цели, он служит только средством: он постепенно наполняется лицами, имеющими свои занятия, свои заботы, свои досады, но вовсе не думающими о нем».

С простыми людьми, занятыми своим делом, трудом, писатель сопоставляет «избранную», знатную публику, убивающую время на пустяки; для них Невский проспект «составляет цель» — это место, где можно показать себя. Описание знатного, чиновного Петербурга проникнуто иронией.

Гоголь замечательно использует здесь ироническую патетику. Если в повести о ссоре ироническая патетика являлась одним из средств отражения мизерности самодовольных провинциальных «существователей», то в «Невском проспекте» она служит целям развенчания парадного великолепия столичной знати, развенчания нарядной, блистательной пошлости.

«Восторгаясь» чинами, пышностью, блеском «благородной» публики, автор показывает ее внутреннюю пустоту, ее «низкую бесцветность». «Боже, какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают и услаждают душу! Но, увы! я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников... Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни... В это благословенное время от двух до трех часов пополудни, которое может назваться движущеюся столицею Невского проспекта, происходит *главная выставка всех лучших произведений человека*. Один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку...»

«Низкую бесцветность» людей «высшего» общества, их антиинтеллектуальность Гоголь выразительно характеризует, описывая вместо примечательных лиц, фигур «примечательные» детали их внешнего облика. Шляпки и рукава, бакенбарды и усы предстают в качестве единственной отличительной черты разных представителей «цвета» общества. Внешняя «блистательность» сочетается здесь с полной обезличенностью человека.

Широкая панорама Петербурга [R] вводит читателя в мир стремлений, чувств и действий отдельных героев. В качестве прямого контраста картинам, рисующим знатную публику, изображена незавидная судьба художника Пискарева, чья жизненная история вбирает в себя волнующие коллизии, раскрывает сложные вопросы действительности.

Пискарев – простой, незнатный человек. По своему положению в обществе, по своему духовному складу он чужд окружающей его среде. «Этот молодой человек принадлежал к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление и столько же принадлежит к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру. Это

исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник. Не правда ли, странное явление? Художник петербургский!»

Ни служебное преуспевание, ни меркантильные интересы не занимают Пискарева. Его не увлекает то, чем живет светская публика, что волнует ее. «Меня никто не знает, — говорит Пискарев, — да и кому какое до меня дело, да и мне тоже нет до них дела». Человек чистой и благородной души, Пискарев погружен в свое искусство, в творчество.

Жизнь не балует Пискарева какими-либо, даже не очень щедрыми дарами. Всего Пискарев должен достигать своими собственными усилиями. Творческий труд для него не только источник существования, но и источник подлинного наслаждения. Искусство и реальный мир для Пискарева не противопоставлены друг другу. Как и его друзья художники, он рисует «какую-нибудь нищую старуху», «перспективу своей комнаты, в которой является всякий художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками, с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках».

В то же время Пискарев страстно влюблен в красоту. Красота для него — это высшее, что есть в мире. В человеческой личности она неотделима от внутренней чистоты и благородства. Культ красоты в сознании Пискарева сливается с неясной мечтой о жизненной гармонии, о гармоническом устройстве человеческого бытия.

Действительность, однако, приносит ему жестокие разочарования. Она предстает перед Пискаревым иной, чем казалась ему вначале, иной, чем хотелось бы ее видеть. Человеческая красота, поразившая воображение художника, оказалась ложной, фальшивой, растленной красотой. Восхищаясь девушкой, столь очаровательной и прекрасной, что она представилась ему сошедшей с картины великого мастера, Пискарев сталкивается с проституткой. «Такая красавица, такие божественные черты — и где же? в каком месте!..» Вот все, что он мог выговорить. В самом деле, никогда жалость так сильно

не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата. Пусть бы еще безобразие дружилось с ним, но красота, красота нежная... она только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях».

Вместе с Пискаревым Гоголь ведет читателя на самое дно жизни, показывая обитателей публичного дома, отверженных обществом. Перед Пискаревым открываются мрачные стороны действительности.

Тема красоты человеческой жизни была широко развита Гоголем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Воплощение этой темы неразрывно соединялось с отражением образов народных героев, их стремления к свободе, их благородного духовного облика. В отличие от «Вечеров», в «Невском проспекте» Гоголь развивал тему ложной красоты. И тут прежде всего выступает изображение знатного, «меркантильного» Петербурга, блеск и красота которого так обманчивы.

Но с этой обманчивостью связано и другое. В мире, где властвуют золото и деньги, красота становится объектом беззастенчивой торговли. Гоголь сопоставляет красоту и нравственное безобразие, благородные порывы и падение человека. Сопоставление это открывает не только надругательство над красотой, но и бесчеловечность господствующих форм жизни.

Жестокая жизненная правда колеблет мечты Пискарева о человеческом счастье, о гармоническом устройстве мира. Он болезненно, трагически переживает противоречие идеала и действительности. Миру тления и распада, с которым встречается художник, он пытается противопоставить жизнь, насыщенную трудом. В труде он видит то облагораживающее начало, которое способно возродить человека.

Желая спасти погибающую женщину, Пискарев пытается убедить ее в том, что им обоим счастье принесет совместная трудовая жизнь. «Правда, я беден,— сказал, наконец, после долгого и поучительного увещевания Пискарев,— но мы станем трудиться; мы постараемся наперерыв, один перед другим, улучшить нашу жизнь. Нет ничего приятнее, как быть обязану во всем самому себе».

Но и тут Пискарев терпит крах. Условия жизни, окружающая обстановка нравственно искалечили избранницу его сердца, породили в ней отвратительное подобие

«аристократства». «Как можно! – прервала она речь с выражением какого-то презрения. – Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работою». Боже! в этих словах выразилась вся низкая, вся презренная жизнь, – жизнь, исполненная пустоты и праздности, верных спутников разврата».

Кроме мечты о независимой трудовой жизни, Пискарев ничего не может противопоставить суровой действительности. Его идеалы красоты и гармонии мира носят еще очень расплывчатый характер. Гоголь рисует в образе Пискарева не человека активной целеустремленности, не протестанта, а того благородного мечтателя, который осознает дисгармонию жизни. В ее восприятии художником больше раздумий и страдания, чем попыток найти выход, но это страдания человека, увидевшего пороки окружавшего его мира.

Изображение столкновений Пискарева с суровой действительностью, его драма, как уже отмечено, несет на себе отпечаток способов и приемов романтического письма. Особенно отчетливо это сказывается на обрисовке падшей женщины, которая предстает одновременно как воплощение божественной красоты и отталкивающего нравственного безобразия. Во всем колорите повествования о противоречиях между низменным и возвышенным, о слиянии прекрасного и разврата, праздности и порока ясно выступают романтические традиции. Гоголь использовал конфликт, который до того неоднократно и по-разному разрабатывался в литературе романтизма. Но он придал ему новое качество. Конфликт этот не является стержнем самостоятельного, отдельного рассказа. Он развивается в рамках глубокого анализа реального и играет важную роль в снятии покровов парадности, внешнего очарования описываемой среды, в освещении подлинного облика явлений действительности, раскрытии живых человеческих стремлений и чувств. При некоторой своей романтической условности Пискарев – основной герой первой части «Невского проспекта» – обладает выразительными чертами реального характера. История его жизни и гибели озарена чувством скорби и любви к простому, незнатному человеку, проникнута живым и смелым протестом.

Та «существенность», низменность, которые вызвали трагическую раздвоенность Пискарева, глубоко выра-

жены в образе Пирогова. Внутреннее сопоставление этих образов подчеркнуто Гоголем и в самой композиции повести. Непосредственно за рассказом о гибели Пискарева писатель начинает повествование о похождениях Пирогова. «Даже поручик Пирогов не пришел посмотреть на труп несчастного бедняка, которому он при жизни оказывал свое высокое покровительство. Впрочем, ему было вовсе не до того: он был занят чрезвычайным происшествием. Но обратимся к нему». И Гоголь рисует человека совсем иного, чем Пискарев, склада, иного облика.

Для Пирогова главное в жизни – личное преуспевание, возможность занять местечко потеплее под солнцем. Это ось, вокруг которой вращаются все помыслы и желания Пирогова. Меньше всего склонен он «терзать» себя решением сложных жизненных проблем. Поглощенный стремлением жить легко и привольно, Пирогов не чувствует в этом никакой надобности. Он предпочитает пользоваться удовольствиями жизни, а не размышлять над тем, что не имеет к ним прямого отношения. Живое воплощение пошлости, Пирогов интересуется лишь тем, что входит или вошло в моду, стало в той или иной мере нормой поведения «избранной» публики.

Как магнит, притягивает его к себе светское общество; решительно во всем он стремится быть похожим на его представителей. Люди типа Пирогова «любят потолковать об литературе; хвалят Булгарина, Пушкина и Греча и говорят с презрением и остроумными колкостями об А. А. Орлове». Пирогов увлекается театром, живописью, он даже оказывает «покровительство» Пискареву. И все это делает он потому, что «увлечения» эти – признак «хорошего» тона, «изысканной жизни».

У Пирогова есть одна большая и настоящая привязанность – чин. Это предмет его «обожаний», «предмет «взволнованных» дум и стремлений. Звание, чин Пирогов ценит превыше всего, потому что, определяя место в «обществе», он является источником благ земных, основой легкого и привольного существования. Пирогов «был очень доволен своим чином, в который был произведен недавно, и хотя иногда, ложась на диван, он говорил: «Ох, ох! суета, всё суета! Что из этого, что я поручик?» Но втайне его очень льстило это новое достоинство; он в разговоре часто старался намекнуть

о нем обиняком, и один раз, когда попался ему на улице какой-то писарь, показавшийся ему невежливым, он немедленно остановил его и в немногих, но резких словах дал заметить ему, что перед ним стоял поручик, а не другой какой офицер».

Гоголь блистательно изображает подмену человека чином. Отсутствие положительных качеств не только не мешает, но скорее помогает самоуверенности Пирогова, его развязной наглости. В отношениях с людьми, от которых он не зависит, Пирогов не особенно затрудняет себя в выборе формы обращения.

В отличие от Пискарева, которому свойственно чистое и благородное отношение к женщине, Пирогов — грубый циник. «Секуция», которой подвергает его жестяных дел мастер Шиллер, явилась как бы решающим испытанием его чести, гордости, высоких представлений о самом себе. Реакция Пирогова на жестокое оскорбление со стороны Шиллера обнаруживает полное отсутствие в нем человеческого достоинства. «Буря», поднявшаяся в душе Пирогова, быстро затихает. Для этого вовсе не потребовалось никаких крупных событий, никаких новых «сильных» ощущений. «По дороге он зашел в кондитерскую, съел два слоеных пирожка, прочитал кое-что из «Северной пчелы» и вышел уже не в столь гневном положении. Притом довольно приятный прохладный вечер заставил его несколько пройтись по Невскому проспекту; к девяти часам он успокоился и нашел, что в воскресенье нехорошо беспокоить генерала».

Противопоставление образов Пирогова и Пискарева, положенное в основу «Невского проспекта», дано в самых различных планах. Один из них — человек прекрасной души, другой — пошлое, аморальное существо. Пискарев жаждет совершенства в жизни, отвергая ее мерзости. Пирогов ничего не отвергает, являясь сам воплощением «низкой» действительности. Пискарев настойчиво пытается решить сложные проблемы, Пирогов, не размышляя, использует все, что ему удается вырвать у жизни. Один из них несет в себе достоинство человеческой личности, другой же лишен его полностью. Первый из них гибнет, другой преуспевает. Пискарев — образ трагический. Пирогов — образ комический.

И здесь вновь — в другой перспективе — необходимо сказать о соотношениях «Невского проспекта» с роман-

тической литературой. Сопоставление Пискарева и Пирогова – при известном сходстве его с обрисовкой романтиками противоречий между истинно человеческим и житейской пошлостью – отнюдь не является вариацией романтической коллизии. В повести Гоголя предстает не столкновение двух извечных начал, существующих в мире, а «сосуществование» резко несхожих между собой характеров, выражающих различные тенденции жизни.

«Невский проспект» противостоял тому направлению в романтизме, которому были свойственны устремления в сферу потустороннего. Но повесть также весьма существенно отличалась и от произведений других романтиков, в частности от тех сочинений, в которых освещалась тема отношений художника и общества. Н. Полевой в повести «Живописец», Н. Павлов в «Именинах», А. Тимофеев в повести «Художник» с разных сторон трактовали эту проблему. С большей или меньшей отчетливостью во всех этих произведениях выступала идея бедственного положения художника, вышедшего из средних и низших слоев общества. Коллизия между талантом и неравноправным, зависимым положением его в дворянском обществе является сюжетной основой указанных произведений. Однако, несмотря на известную остроту конфликта, в повестях Н. Полевого, Н. Павлова, А. Тимофеева отсутствуют значительные художественные обобщения. Жизненная драма таланта, изображенная в повестях Н. Полевого, Н. Павлова, А. Тимофеева, либо приобретает отвлеченно-гуманистический характер, либо получает узколичное, психологическое раскрытие.

В «Невском проспекте» Пискарев и Пирогов показаны в органической связи с широкой характеристикой социальных противоречий. В центре внимания писателя – сложные процессы жизни, художественное обобщение которых определяет реалистическую силу и направленность произведения. Эта реалистическая насыщенность повести выразительно выявляется и в таком замечательном обобщении, как образ Шиллера.

Если, рисуя Пирогова, писатель показал *преуспевающую пошлость*, господство чина над человеком, то в фигуре Шиллера он раскрыл проявления той буржуазной меркантильности, которая все более давала себя знать в общественной жизни. Образ Шиллера – это

меркантильность в ее мещанско-бюргерском выражении. Жажда денег определяет все жизненные устремления героя; она ведет не только к ограничению материальных потребностей, но и к подавлению живых человеческих чувств и страстей. Взамен богатства человеческих переживаний выступает голый, сухой расчет, стирающий человеческую индивидуальность, нивелирующий людей.

Решив составить капитал из пятидесяти тысяч, Шиллер неуклонно следует по намеченному пути. «Ни в каком случае не увеличивал он своих издержек, и если цена на картофель слишком поднималась против обыкновенного, он не прибавлял ни одной копейки, но уменьшал только количество, и хотя оставался иногда несколько голодным, но, однако же, привыкал к этому. Аккуратность его простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз, а чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз, он никогда не клал перцу более одной ложечки в свой суп; впрочем, в воскресный день это правило не так строго исполнялось». Меркантильный интерес вносит в жизнь Шиллера ту размеренность, которая проявляется в форме своеобразной автоматизации человека. Человеческая личность превращается в какой-то бездушный механизм, подчиняющийся лишь законам выгоды, расчета.

По своей художественной структуре «Невский проспект» представляет собой слияние картин, отражающих общую «панораму» жизни, с историей трех героев, трех характеров. Начальное и заключительное описания «Невского проспекта» являются не простым обрамлением рассказа о героях, не композиционной рамкой, в которую включен этот рассказ, а тем воссозданием общего движения жизни, которое освещает судьбу отдельного человека.

Поэтому не правы те исследователи, которые пытались доказать, что отдельные части «Невского проспекта» соединены будто бы совершенно механически. Отсутствие единого сюжета здесь заменяет внутренняя связь образов, обусловленная глубоким замыслом писателя. Соединяя изображение героев с раскрытием общих начал жизни, Гоголь достигал подлинного единства произведения. И в то же время самый замысел писателя определял построение повести на основе резких внутренних контрастов.

Контрастны начало и финал «Невского проспекта». Если в начале повести показан парадный, «блистательный» Петербург, то в ее финале выступает обнажение лжи, фальши этой «парадности». «О, не верьте этому Невскому проспекту!» «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект». Острые, динамические переходы мы видим и в изображении жизни героев. Мечты Пискарева о красоте и гармонии жизни разрушаются тягостным зрелищем падения человека. Самодовольный и самовлюбленный Пирогов неожиданно попадает в весьма неприглядное положение, оказавшись объектом секуции. Претерпев тяжелейшее оскорбление, он быстро приходит в свое «нормальное» состояние.

Принцип контрастности, проведенный в «Невском проспекте», получает свое отражение и в языке повести. Здесь мы находим насыщенный живым юмором рассказ и гневную патетику, тонкую иронию и взволнованно-драматическую повествовательную манеру. Однако сфера применения и использования различных повествовательных форм в этом произведении достаточно четко разграничена. Если рассказ о Пискареве выдержан преимущественно в напряженно-драматическом плане, то повествование о Пирогове проникнуто иронией.

Высокая настроенность, напряженность авторского рассказа, передающего трагические переживания Пискарева, находят свое выражение в самой структуре повествовательной речи, характеризующейся широким использованием синтаксических параллелизмов, построением как отдельной фразы, так и целого повествовательного эпизода по принципу внутреннего возрастания. «О н а бы составила неоцененный перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга; о н а была бы прекрасной тихой звездой в незаметном семейном кругу и одним движением прекрасных уст своих давала бы сладкие приказания. О н а бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников, — но, увы! о н а была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину». Тут рельефно выступает внутренняя насыщенность каждой отдельной фразы — «весь мир, весь рай, все богатство»; «в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске

свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников». Столь же выразительно здесь раскрывается и последовательное нарастание внутри повествовательного эпизода, подчеркнутое синтаксическим параллелизмом.

Использование синтаксического параллелизма как приема передачи внутреннего напряжения можно проиллюстрировать и на других примерах. «В голове его родились странные мысли. «Может быть,— думал он,— она вовлечена каким-нибудь невольным ужасным случаем в разврат; может быть, движения души ее склонны к раскаянию; может быть, она желала бы сама вырваться из ужасного состояния своего. И неужели равнодушно допустить ее гибель, и притом тогда, когда только стоит подать руку, чтобы спасти ее от потопления?»

Взволнованно-драматическая манера повествования своеобразна и по своей лексике. С одной стороны, здесь достаточно широко представлены слова и словосочетания, свойственные «высокому» стилю. «Ужели та, за один небесный взгляд которой он готов был отдать всю жизнь, приблизиться к жилищу которой он уже почитал за неизъяснимое блаженство, ужели та была сейчас так благосклонна и внимательна к нему»; «Колени его дрожали, чувства, мысли горели, молния радости нестерпимым острием вонзилась в его сердце».

Но эта лексика «высокого» стиля как бы «прослаивается» словесными оборотами обыденно-разговорной речи: «Но вот он продрался-таки вперед и взглянул на свое платье, желая прилично оправиться... Он покраснел до ушей и, потупив голову, хотел провалиться, но провалиться решительно было некуда: камер-юнкеры в блестящем костюме сдвинулись позади его совершенною стеною».

Вкрапливание обыденно-разговорных элементов во взволнованно-драматическое повествование принимает разные формы. Иногда оно дается как бы пунктиром, но нередко писатель прямо подчеркивает эти элементы, используя здесь и просторечие. Особенно отчетливо это выделение «жанрово»-просторечной лексики выступает, например, в описании встречи Пискарева с персиянином.

С большим мастерством Гоголь переходит от взволнованно-драматической манеры повествования к иронически-юмористическому рассказу. В сцене похорон Пискарева писатель смело соединяет трагическую скорбь с юмористическими нотами. «Никто не поплакал над ним»; «гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту»; и тут же: «за ним идучи, плакал один только солдат-сторож, и то потому, что выпил лишний штоф водки». А вслед за этим автор замечает: «Я не люблю трупов и покойников, и мне всегда неприятно, когда переходит мою дорогу длинная погребальная процессия и инвалидный солдат, одетый каким-то капуцином, нюхает левою рукою табак, потому, что правая занята факелом».

Именно это включение юмористических элементов в повествование о драматической судьбе человека позволяет Гоголю совершенно естественно перейти к юмористическому рассказу о жизненных успехах Пирогова. «Модуляция» здесь развернута поистине блистательно.

«Мы, кажется, оставили поручика Пирогова на том, как он расстался с бедным Пискаревым и устремился за блондинкою. Эта блондинка была легонькое, довольно интересное созданьице. Она останавливалась перед каждым магазином и заглядывалась на выставленные в окнах кушаки, косынки, серьги, перчатки и другие безделушки, беспрестанно вертелась, глазела во все стороны и оглядывалась назад. «Ты, голубушка, моя!» — говорил с самоуверенностью Пирогов, продолжая свое преследование и закутавши лицо свое воротником шинели, чтобы не встретить кого-нибудь из знакомых».

В этом отрывке мы видим иной строй речи по сравнению с рассказом о Пискареве. Разговорная лексика служит здесь целям иронического освещения действующих лиц повести. Блондинка «беспрестанно вертелась», она «глазела во все стороны», это «довольно интересное созданьице». Живая выразительность разговорного языка прекрасно используется писателем в сценах, изображающих жизненную прозу. «Еще с двадцатилетнего возраста, с того счастливого времени, в которое русский живет на фуфу, уже Шиллер размерил всю свою жизнь и никакого, ни в каком случае не делал исключения. Он положил

вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье».

Рядом с взволнованно-драматической манерой повествования, юмором в «Невском проспекте» ярко представлена ироническая патетика, образцы которой приводились уже выше. Смелое соединение различных повествовательных форм – отличительная особенность «Невского проспекта», произведения, проникнутого единой творческой концепцией.

В плане идейной взаимосвязи с «Невским проспектом» большой интерес представляет статья Гоголя «Петербургские записки», опубликованная уже после появления в печати «Арабесок».

И в «Петербургских записках» (в первой их части), характеризуя тогдашний Петербург, писатель оттенял господство в нем «светскости», чиновной бюрократии, растущего меркантилизма. «Петербург наблюдает большое приличие в своей одежде, не любит пестрых цветов, никаких резких и дерзких отступлений от моды... В петербургских журналах говорят только о публике и благонамеренности... В Москве журналы идут наряду с веком, но опаздывают книжками; в Петербурге журналы не идут наравне с веком, но выходят аккуратно, в положенное время. В Москве литераторы проживаются, в Петербурге наживаются. Москва всегда едет, завернувшись в медвежью шубу и большей частью на обед; Петербург, в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или в должность».

В сравнительной характеристике Петербурга и Москвы содержится замечательное определение роли тогдашнего чиновного Петербурга. «Москва,– писал Гоголь,– не глядит на своих жителей, а шлет товары на всю Русь; Петербург продает галстуки и перчатки своим чиновникам... Москва нужна для России, для Петербурга нужна Россия».

Та часть петербургского общества, которой нужна была Россия, связывалась в сознании Гоголя прежде всего с представлениями о бюрократии, гражданской и военной знати. Изображение этого мира приобретает сатирическую заостренность в повести «Нос».

«Фантасмагория» «Носа» создала ему славу одного из самых загадочных произведений Гоголя. В рассказе о приключениях майора Ковалева многие критики видели художественное выражение идей господства иррациональных сил в жизни людей.

Однако ничего ирреального, мистического в повести «Нос» нет. «Фантасмагория» «Носа» обусловлена тем сатирическим заданием, которое поставил перед собой писатель, создавая это произведение. В первоначальной редакции «Носа» все «приключения» майора Ковалева происходили во сне. «Впрочем, все это, что ни описано здесь, виделось майору во сне. И когда он проснулся, то в такую пришел радость, что вскочил с кровати, подбежал к зеркалу и, увидевши все на своих местах, бросился плясать в одной рубашке по всей комнате». Исключение мотива сна имело целью обострить характеристику майора Ковалева, обрисовку его жизненного поведения.

Сатирические черты «Носа» объясняют то, почему цензура отнеслась к повести с особой придирчивостью. В первоначальный текст повести Гоголь вынужден был внести существенные изменения. Так, например, сцена встречи майора Ковалева со своим двойником была перенесена из Казанского собора в Гостиный двор, что, естественно, приводило к ослаблению остроты ситуации. Цензура сделала в повести ряд купюр, изъяв из нее рассуждения о майорах, указание на то, что Ковалев дает взятку квартальному, и т. д. Всеми этими «поправками» и «изъятиями» цензура стремилась устранить сатирический дух произведения; однако он выражался не в отдельных фразах или даже эпизодах, а в тех основных образах, которые рисовал здесь Гоголь.

Необычные ситуации, фантастика являются в «Носе» исходным моментом для воплощения живых человеческих характеров, отражения социальных взаимоотношений. По своему жанру повесть эта представляет сатирический гротеск, в котором писатель, используя фантастику, создал блистательные художественные обобщения.

В центре повести находится образ майора Ковалева, отличающийся большой жизненной правдой. «Вы знакомы с майором Ковалевым? — писал Белинский. — Отчего он так заинтересовал вас, отчего так смешит он вас

несбыточным происшествием со своим злополучным носом? Оттого что он есть не майор Ковалев, а *майоры Ковалевы*, так что, после знакомства с ним, хотя бы вы зараз встретили целую сотню Ковалевых, – тотчас узнаете их, отличите среди тысячей»[1]. Ковалев принадлежит к числу тех, кто с головы до ног ушел в делание карьеры, к числу тех, кто посвятил ей все свои помыслы. Без особых трудов Ковалеву даются его служебные успехи. Чин коллежского асессора он получил на Кавказе, где продвижение по службе, повышение в чинах во время николаевской монархии производилось быстрее и легче, чем в других местах российского государства.

Так же как и Пирогов, Ковалев упоен своим чином, своим положением. «Ковалев был кавказский коллежский асессор. Он два года только еще состоял в этом звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором». Звание, чин для Ковалева – все; это и положение в обществе, и возведение в ранг добродетельного благородного человека. Потому Ковалев с такой нетерпимостью и относится ко всякому неодобрительному слову, касающемуся его чина.

Ковалев объят неукротимым желанием побыстрее продвинуться возможно выше. Он торопится, хочет поскорее заскочить вперед. Потому он и спешит назвать себя майором, чтобы «более придать себе благородства и веса». В отличие от Пирогова, Ковалев – птица более крупного полета. Он не ограничивает себя теми рамками, в которых вращается жизнь Пирогова, Ковалев хватает шире и крупнее; он человек другого масштаба и иной сноровки. «Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то – экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте. Майор Ковалев был не прочь и жениться, но только в таком случае, когда за невестою случится двести тысяч капиталу».

Неожиданное «несчастье», приключившееся с Ковалевым, обостряет все его поведение; оно точно выворачивает его наизнанку, показывает в нем все то, что было

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. III, с. 52–53.

глубоко скрыто от постороннего глаза. Неприятное происшествие обозначает крушение его надежд на успешную карьеру, на обольстительно манившие его чины и богатство. Сознание утери веса в обществе заставляет Ковалева болезненно, «трагически» переживать «страшное» событие его жизни. «Трагедия» Ковалева раскрыта в своем остро комическом звучании, показана, как веселая трагикомедия. Представительность, которая так необходима для успеха в обществе, утеряна майором Ковалевым, он приобрел «пасквильный вид», становящийся непреодолимым препятствием на том пути, по которому так уверенно двигался Ковалев. «Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами: Чехтарева, статская советница, и другие... Вы посудите сами...»

Тут со всей ясностью и выявляется художественная функция фантастики. Как лакмусовая бумага, фантастическое «происшествие» выявляет реальные стремления Ковалева, спрятанные под маской благонравия и приличия. «Исчезновение» носа мгновенно привело героя к утрате им всех его «достоинств». Ковалев сразу потерял облик важной персоны. Самоуверенный и необычайно важный, он мгновенно лишился своего апломба. Но при этом Ковалев не забывает высказать своего глубокого презрения к простым людям. И это главное, что твердо сохранилось у него после «происшествия».

В «Невском проспекте» в качестве отличительной черты знатных особ Гоголь рисовал детали их внешнего облика. В «Носе» писатель в остро сатирическом плане показал, как «изменение» этого внешнего облика, исчезновение одной из его «деталей», мгновенно превращает героя из павы в ворону. Превращение это делает удивительно комичной лихорадочную суетливость Ковалева, хлопочущего о восстановлении нарушенной «справедливости». Но так же, как «неожиданным» была утрата «достоинства» героя, так же мгновенным оказалось его «восстановление». Пережив «катастрофу», Ковалев снова оказывается на «высоте» положения. «После того майора

Ковалева видели вечно в хорошем юморе, улыбающегося, преследующего решительно всех хорошеньких дам и даже остановившегося один раз перед лавочкой в Гостином дворе и покупавшего какую-то орденскую ленточку, неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена».

Сатирический характер носит рассказ о носе, который превратился в статского советника и действует как заправский представитель знати. «Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника. По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел в обе стороны, закричал кучеру: «Подавай!», сел и уехал».

В рассказе о носе – статском советнике Гоголь в форме гротеска раскрыл ту реальную истину, что в современном ему обществе предметом безграничного почитания является чин, звание, а вовсе не тот, кто ими обладает. Носитель мундира, звания может быть пустышкой, ничем, простой фикцией, но это не изменит к нему отношения. Само по себе звание достаточно для того, чтобы вращаться в обществе и пользоваться весом. Это ничто, одетое в мундир статского советника, и изображено в «Носе». Фантастика и здесь служит прекрасным средством раскрытия нелепости реальных явлений жизни. Весьма характерно, что двойник Ковалева выше чином, чем он сам. В то время как Ковалев носит чин восьмого класса (коллежский асессор), двойник носит чин пятого класса (статский советник).

Весь рассказ о злоключениях Ковалева проникнут искрящимся комизмом. Живой и увлекательный юмор, обладающий сатирическими красками, носит глубоко жизненный и целенаправленный характер.

Фантастическое событие служит в повести той сюжетной основой, которая позволяет писателю показать не только Ковалева, но и образы людей различного общественного положения. Тут цирюльник Иван Яковлевич и частный пристав, квартальный надзиратель и чиновник газетной экспедиции, доктор и штабс-офицерша Подточина. Странное происшествие, «несообразности», при-

ключившиеся с Ковалевым, выразительно оттеняют ту мертвящую скованность, которая характеризует общественную среду, изображенную в «Носе».

Рассказывая о частном приставе, Гоголь резкими штрихами набрасывает выразительный портрет стража законности. «Частный был большой поощритель всех искусств и мануфактурностей, но государственную ассигнацию предпочитал всему. «Это вещь,— обыкновенно говорил он,— уж нет ничего лучше этой вещи: есть не просит, места займет немного, в кармане всегда поместится, уронишь — не расшибется».

Не менее характерен и портрет квартального, проявившего необыкновенную «проницательность» и задержавшего мнимого статского советника. Выполнив свои «государственные обязанности», доставив Ковалеву исчезнувший нос, квартальный жалуется на дороговизну жизни. «Очень большая поднялась дороговизна на все припасы... У меня в доме живет и теща, то есть мать моей жены, и дети; старший особенно подает большие надежды: очень умный мальчишка, но средств для воспитания совершенно нет никаких». Ковалев слишком хорошо знает порядок, существующий в его среде. Он «догадался и, схватив со стола красную ассигнацию, сунул в руки надзирателю, который, расшаркавшись, вышел за дверь, и в ту же минуту Ковалев слышал уже голос его на улице, где он увещевал по зубам одного глупого мужика, наехавшего с своею телегою как раз на бульвар».

Используя жанр сатирического гротеска, писатель насыщал его большим общественным содержанием. Весьма существенно то близкое соприкосновение между повестями «Нос» и «Невский проспект», которое обнаруживается в обрисовке образов Ковалева и Пирогова — пустых, ничтожных людей, объятых жаждой «возвышения», погруженных в заботы о карьере. Писатель развенчивал тот культ чина, который составлял неотъемлемую особенность социальной жизни эпохи. Характеризуя привилегированную среду, ее «правоверных» представителей, декабрист Улыбышев писал: «Чины, кресты и ленты — их кумиры, исключительное мерило их уважения и почтения, главный двигатель их деятельности и единственная цель существования. Таким образом, степень достоинства определяется у них только густотою эполет или же та-

белью о 14 классах»[1]. Тот же «закон», действовавший в жизни общества, очень метко определил Белинский, который писал в шестой статье о Пушкине: «В то время высокий и священный сан *человека* не признавался ни за что, и *человек* считался ниже не только титулярного советника, но и простого канцеляриста»[2].

В освещении темы чин и человек Гоголь продолжал и развивал те идеи, которые были воплощены в творчестве писателей предшествующего периода. Грибоедов в «Горе от ума» раскрыл столкновение передового человека эпохи с закостеневшими формами жизни, с представлениями, нормами поведения привилегированной среды. Идеал Фамусова – екатерининский вельможа Максим Петрович, который ловко умел добиваться наград и чинов. Друг и единомышленник Фамусова Скалозуб заявляет: «Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы; об них как истинный философ я сужу; мне только бы досталось в генералы».

Горячее, возбужденное преклонение перед высоким рангом, чином вызывает негодование Чацкого. Он не может мириться с унижением достоинства человека, с тем, что человеческая личность сама по себе никак не ценится.

Мундир! Один мундир! Он в прежнем их быту
Когда-то укрывал, расшитый и красивый,
Их слабодушие, рассудка нищету;
И нам за ними в путь счастливый!
И в женах, дочерях к мундиру та же страсть!
Я сам к нему давно ль от нежности отрекся?!
Теперь уж в это мне ребячество не впасть.

Всякое отклонение от культа звания и сана в обществе фамусовых и скалозубов встречается как бунт, как потрясение основ.

Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется: враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным,
Они тотчас: – разбой! пожар!
И прослывет у них мечтателем! опасным!!

---

[1] «Избр. социально-полит. и философ. произв. декабристов», т. I, с. 280.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 369.

Намеченная Грибоедовым тема получила в творчестве Гоголя не только более широкое раскрытие, но и сатирическое наполнение. Показывая преклонение перед чином, Гоголь глубоко охарактеризовал ничтожество его носителей. Тема подмены человеческого достоинства званием развивается не только в «Невском проспекте» и «Носе», но и в «Ревизоре», «Мертвых душах», получая каждый раз новое освещение. Развенчание чиномании тесно соединяется у Гоголя с широким живописанием характеров, жизни господствующих слоев общества, с изображением судеб приниженных, обездоленных людей. Образ «маленького» человека в его отталкиваниях и притяжениях с миром «власть имущих» писатель замечательно нарисовал в «Записках сумасшедшего».

4

В черновом плане «Арабесок» повесть эта носила название «Записки сумасшедшего музыканта». Первоначальный замысел повести, можно полагать, в той или иной мере соприкасался с распространенной в 30-е годы тематикой романтических повестей и рассказов, посвященных «страстным безумцам» — поэтам, художникам, музыкантам, пытавшимся постигнуть сокровенный смысл бытия. В своем окончательном воплощении замысел «Записок сумасшедшего» весьма далек от содержания такого рода произведений. В отличие от романтических повестей, в которых обычно трактовались метафизические проблемы, основная тема «Записок сумасшедшего» — тема большого социального напряжения.

Гоголь развивает ее, воплощая образ человека смятенного сознания. С поразительной проникновенностью писатель рисует болезнь героя, ее историю, устанавливает ее истоки. Однако отнюдь не сам по себе процесс течения болезни интересует писателя; его внимание привлекает в первую очередь социальная атмосфера, определившая смятенность героя, характерные черты человека, который оказался под воздействием сложных обстоятельств, те жизненные противоречия, с которыми сталкивается герой.

Если в «Невском проспекте» судьба «маленького» человека изображена в сопоставлении с судьбой другого,

«преуспевающего» героя, то в «Записках сумасшедшего» внутренняя коллизия выявляется в плане отношения героя к аристократической среде и одновременно с тем в плане столкновения жестокой жизненной правды с иллюзиями и ложными представлениями о действительности.

Герой «Записок сумасшедшего» Поприщин находится на самом низу иерархической лестницы. По своему положению он весьма далек «от власть имущих». Его причастность к сильным мира сего выражается лишь в том, что он очинивает перья для своего начальника. «Ну, посмотри на себя,— говорит Поприщину начальник отделения,— подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою». Жизнь Поприщина — это жизнь, полная вечных забот о хлебе насущном, о том, как свести концы с концами. Ходом событий Поприщин поставлен в положение тех людей, которые обречены общественной системой на горькое и безрадостное существование. Принадлежа по условиям своего социального бытия к городским низам, Поприщин остро чувствует на себе тяжесть общественной обстановки.

Суровость, жестокость жизни он видит не только в материальных лишениях, которые сами по себе огромны, но и в том постоянном унижении его как человека, которое он испытывает, сталкиваясь с людьми более высокого ранга. Выполнение служебных обязанностей, общение с миром приносит Поприщину постоянное оскорбление его человеческого достоинства.

Подавленный окружающей средой, Поприщин высказывает чувство огромной горечи и обиды. Из глубины души у него вырывается протест против социальной несправедливости, общественного неравенства. Поприщина мучительно терзает мысль о том, почему в обществе все так устроено, что одни блаженствуют, а другие страдают. «Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности. Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?»

Острую неприязнь вызывают у Поприщина люди, владеющие всеми благами мира, стоящие наверху общественной пирамиды. «А вот эти все, чиновные отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору и говорят, что они патриоты, и то и сё: аренды, аренды

хотят эти патриоты! Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!» Недовольный устройством жизни, Поприщин готов признать полную несправедливость социального неравенства, готов признать одинаковые права людей всех сословий на жизненные блага. «Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого».

Однако общественный протест у Поприщина уживается с болезненным стремлением «возвыситься», войти в круг «избранных», приобрести богатство. Принадлежность Поприщина к дворянскому сословию обостряет это желание, которое становится его idée fixe, приобретает всепоглощающий характер. «Я разве из каких-нибудь разночинцев, из портных или из унтер-офицерских детей? Я дворянин. Что ж, и я могу дослужиться. Мне еще сорок два года – время такое, в которое, по-настоящему, только что начинается служба. Погоди, приятель! будем и мы полковником, а может быть, если бог даст, то чем-нибудь и побольше. Заведем и мы себе репутацию еще и получше твоей».

Ореол, сияющий вокруг обладателей богатства и власти, зачаровал Поприщина, затуманил его сознание. Негодование против властителей живет рядом с благоговением перед ними. Высшее общество, куда стремится Поприщин, представляется ему безгранично привлекательным. Там все полно блеска, красоты, благородства. Удовлетворение своему оскорбленному самолюбию Поприщин ищет в мире воображаемом, в несбыточной мечте. «Вдруг, например, я вхожу в генеральском мундире: у меня и на правом плече эполета и на левом плече эполета, через плечо голубая лента – что? как тогда запоет красавица моя? что скажет и сам папа, директор наш?»

Подражая аристократическим кругам, Поприщин с презрением относится к простым людям. Все, кто не принадлежит к дворянскому сословию, для Поприщина – черный, грязный народ, общение с которым недостойно благородного человека. «Я терпеть не могу лакейского круга: всегда развалится в передней и хоть бы головою потрудился кивнуть. Этого мало: один раз одна из этих бестий вздумала меня, не вставая с места, потче-

вать табачком. Да знаешь ли ты, глупый холоп, что я чиновник, я благородного происхождения».

В образе Поприщина причудливо соединяются реальное и иллюзорное, живое, человеческое и болезненная фантазия. С глубоким сочувствием Гоголь изображает страдания и боль униженного человека. Образ Поприщина несет в себе подлинный драматизм, те трагические начала, которые с различной степенью ясности проявляются и в других произведениях писателя. Но Поприщин – фигура не только драматическая, в нем сильны комические черты. Он смешон своей жаждой чинов, иллюзорными представлениями о себе как о важной особе, смешон своими «аристократическими» замашками.

«Аристократические» претензии Поприщина писатель использует для развенчания той среды, куда стремится попасть Поприщин. И безумная жажда Поприщиным почета, богатства, и мания величия, и презрение к «низшим» – все это по-своему является лишь отражением всеобщей «болезни», которой заражены верхи общества. С этой стороны Поприщин лишь тень, некое подобие людей, принадлежащих к верхам.

Обрисовка аристократических верхов дается в «Записках сумасшедшего» смелым пародированием жизненного поведения представителей светского общества. Этой цели служит введенная в записки Поприщина «переписка» двух собачек, в которой как бы повторяются, копируются отношения людей «избранного» круга. «Милая Фидель! я всё не могу привыкнуть к твоему мещанскому имени. Как будто бы уже не могли дать тебе лучшего? Фидель, Роза – какой пошлый тон, однако ж всё это в сторону. Я очень рада, что мы задумали писать друг к другу... Мне кажется, что разделять мысли, чувства и впечатления с другим есть одно из первых благ на свете».

Остро пародийный характер в «Записках сумасшедшего» имеет перенесенное в мир животных деление на благородных и низких, вульгарных. «А какой страшный дога останавливается перед моим окном! Если бы он стал на задние лапы, чего, грубиян, он, верно, не умеет, – то он бы был целою головою выше папа моей Софи, который тоже довольно высокого роста и толст собою. Этот болван, должно быть, наглец преужасный. Я поворчала на него, но ему и нуждочки мало. Хотя бы

поморщился! высунул свой язык, повесил огромные уши и глядит в окно – такой мужик!»

Пользуясь приемом «параллелей», Гоголь включает в «Записки сумасшедшего» сцены с обнаженной комической установкой. Поприщин, знакомящийся с «перепиской», заявляет: «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи, той, которая бы питала и услаждала мою душу». После этих слов Поприщина Гоголь дает отрывок из «переписки», описывающей встречу Софи, дочери начальника департамента, с ее женихом. «Ах, ma chère! о каком вздоре они говорили! Они говорили о том, как одна дама в танцах вместо одной какой-то фигуры сделала другую; также что какой-то Бобов был очень похож в своем жабо на аиста и чуть было не упал; что какая-то Лидина воображает, что у ней голубые глаза, между тем как они зеленые,– и тому подобное. «Куда ж,– подумала я сама в себе, если сравнить камер-юнкера с Трезором! Небо! какая разница!»

«Записки сумасшедшего» в известной мере так же, как и «Нос», построены на включении в повествование «необычного», но здесь это необычное предстает как выражение иллюзорности, свойственной жизневосприятию героя. Подобно тому как фантастика в «Носе» явилась средством раскрытия реальных отношений, в «Записках сумасшедшего» мнимое, воображаемое обостряет характеристику общественных противоречий. Писатель остро оттеняет то, что и сама иллюзорность рождена этими противоречиями.

Показывая «заблуждения» героя, его болезненную фантазию, Гоголь с изумительным мастерством воссоздает жестокую правду жизни, трагедию униженного человека. Трагические мотивы с особой силой звучат в кульминационные моменты «смятенности» героя. «Что я сделал им ? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя, и все кружится предо мною... Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете!»

5

Пристальное внимание Гоголя на разных этапах творческого развития привлекал вопрос о взаимоотношении искусства и действительности. Художник и общество, искусство и жизнь, идейно-творческие задачи художника – все эти проблемы глубоко волновали его в период работы над «Миргородом» и «Арабесками». Решению этих вопросов и посвящена повесть «Портрет».

Над «Портретом» Гоголь работал в течение продолжительного времени. Опубликовав повесть в «Арабесках», писатель снова вернулся к ней в конце 30-х и в начале 40-х годов, создав ее новую редакцию, существенно отличавшуюся от первой. Проблемы искусства, занимавшие Гоголя в период создания петербургских повестей и «Миргорода», получили свое отражение не только в «Портрете», но и в ряде публицистических статей писателя, напечатанных в «Арабесках»,– «Несколько слов о Пушкине», «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи». Правильно понять «Портрет» вне органической связи с названными статьями, на наш взгляд, невозможно, точно так же, как невозможно верно оценить эту повесть, взяв ее вне процесса творческой эволюции писателя.

В своем внутреннем строении «Портрет» отчетливо делится на две части; в первой из них Гоголь рассказывает жизненную историю художника Чарткова и его падения; вторая повествует о происхождении страшного портрета, о ростовщике Петромихали и художнике-монахе, искупающем свои грехи. Деление это Гоголь сохранил неизменным в обеих редакциях повести. Существенное различие между ними состоит в том, что «таинственность», занимающая большое место в первой редакции «Портрета», во второй в значительной мере преодолена. Реалистические черты в этой редакции повести резко усилены. Вместе с тем некоторые идеи, свидетельствовавшие о противоречиях мировоззрения Гоголя, сохранились и здесь.

Рассказ о жизненной истории Чарткова раскрывает крупные социальные и художественные проблемы. Скромным и незаметным художником начинает свою деятельность герой «Портрета». Это был человек, глубо-

ко любивший искусство, отдававший ему все свои силы. Он «с самоотвержением предан был своему труду», своему призванию. Бескорыстный труженик, Чартков не расставался с нуждой и лишениями. Приютившийся в маленькой комнатке в доме на Пятнадцатой линии Васильевского острова, он находился под постоянной угрозой оказаться на улице. Подобно Пискареву, молодой художник Чартков живет в мире высоких идей. В творческом труде его вдохновляют великие создания мастеров искусства прошлого, в произведениях которых является «человек вольный, свободный, таков, каким он создан природою».

Неожиданные перемены в жизни Чарткова оказались связанными со странным портретом, привлекшим внимание художника на аукционе. В первой редакции повести портрет, который Чартков только собирался купить, фантастическим образом появляется в его комнате; во второй редакции Гоголь «снимает» фантастику, описывая покупку портрета за двугривенный и доставку его самим художником к себе на квартиру. Сцену фантастического «оживления» портрета, которая дана в первой редакции, Гоголь также затем видоизменил, введя мотив сна, дающий реалистическое объяснение «видениям» художника.

Деньги, которые неожиданно достались Чарткову, оказали губительное влияние на всю его дальнейшую судьбу. Они открыли ему возможность беззаботного существования, возбудили в нем жажду новых богатств. «Все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслажденьем, целью». Без труда и волнений, не ставя перед собой больших художественных задач, Чартков пишет многочисленные портреты, ловко приспособляясь ко вкусам и требованиям заказчиков, добиваясь легкой славы.

Во второй редакции повести в распространении славы Чарткова немалая роль отведена продажному журналисту, который за десять червонцев, врученных ему художником, опубликовал в газете шумную, рекламную статью под названием «О необыкновенных талантах Чарткова». Вводя в повесть сцену с продажным журналистом, Гоголь, несомненно, имел в виду Булгарина, который монопольно пользовался правом издавать политическую газету. И это указание на связь успехов

художника с выступлением продажного журналиста подчеркивало всю опасность пути Чарткова.

Жажда денег у Чарткова неотделима от его желания войти в круг людей, принадлежащих к «высшему» обществу. Во второй редакции «Портрета» выпукло рисуется социальный облик тех, кому стал служить художник. «Аристократическая дама совершенно очаровала его (Чарткова. – *М. Х.*). До сих пор он глядел на подобные существа как на что-то недоступное, которые рождены только для того, чтобы пронестись в великолепной коляске с ливрейными лакеями и щегольским кучером и бросить равнодушный взгляд на бредущего пешком, в небогатом плащишке человека. И вдруг теперь одно из этих существ вошло к нему в комнату: он пишет портрет, приглашен на обед в аристократический дом. Довольство овладело им необыкновенное: он был упоен совершенно».

Следование и в жизни, и в искусстве моде, ее нелепым причудам, служение пошлым вкусам заказчиков, «избранной» публики стало для Чарткова непреложным законом. И это с катастрофической быстротой сказывается на его творчестве. «Ценители» таланта Чарткова были весьма далеки от понимания истинного искусства. Меньше всего они хотели правдивого воссоздания жизни. Давая заказ художнику написать портрет, они требовали идеализированного изображения натуры. Ловкая идеализация, всяческое приукрашивание – это то главное, что определяло успех художника у «избранной» публики. «Дамы требовали, чтобы преимущественно только душа и характер изображались в портретах, чтобы остального иногда вовсе не придерживаться, округлить все углы, облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе».

Жизнь и искусство, творчество и труд в практике Чарткова оказались разделенными глубокой пропастью. Отступив от тех высоких идейных, художественных требований, которые должен предъявлять к себе подлинный художник, Чартков быстро освоил те незатейливые приемы живописного письма, которые позволяли ему удовлетворять запросы «высшего» общества. «Даже из двух, трех слов смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положенье и по-

ворот». Это забвение правды в искусстве жестоко мстит за себя. «Кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы. Однообразные, холодные, вечно прибранные и, так сказать, застегнутые лица чиновников, военных и штатских не много представляли поля для кисти: она позабывала и великолепные драпировки, и сильные движения, и страсти... Пред ним были только мундир да корсет, да фрак, пред которыми чувствует холод художник и падает всякое воображение».

Сделавший своим «призванием» накопление богатств, угодливое служение «верхам» общества, Чартков мог создавать лишь стандартные, лишенные всякой живой мысли, живого чувства портреты знатных сановников, аристократических дам, но он потерял дар передать в искусстве большую жизненную правду. Талантливый художник превратился в жалкого ремесленника, не способного создавать подлинные идейные и художественные ценности. Трагедия Чарткова в том и состоит, что он сам загубил свой талант, поставив дешевую славу, материальный успех выше искусства. Это трагедия человека, изменившего своему призванию, высоким творческим принципам ради расчетливого преуспевания.

Проблемы, поставленные в «Портрете», заключают в себе глубокое жизненное содержание. В определенном смысле они касались и самого Гоголя, его жизненного и творческого пути, так же, как и других передовых художников. В разных областях искусства в 30—40-е годы происходили процессы формирования и роста реалистического, демократического направления, складывавшегося в суровой борьбе с официальной идеологией. Тяжелые невзгоды и лишения вставали на пути передовых художников, которые смело вели такую борьбу. Но именно независимость от реакционных «верхов», от требований моды, коммерческих расчетов позволяла талантливым художникам создавать подлинное искусство. В этой связи очень интересны суждения, высказанные художником Александром Ивановым в письме к отцу (декабрь 1838 г.): «Вы полагаете, что жалованье в 6—8 тысяч по смерть, получить красивый угол в Академии — есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное для него несчастье. Художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не подчинен,

независимость его должна быть беспредельна... Купеческие расчеты никогда не подвинут вперед художества, а в шитом, высоко стоящем воротнике тоже ничего нельзя сделать, кроме стоять, вытянувшись...» [1].

В «Портрете» выражены горячая защита подлинного демократического искусства, страстное отрицание того псевдоискусства, которое создавалось в соответствии с требованиями и вкусами привилегированных кругов. Обрисовав «преуспевание» Чарткова, писатель показал всю гибельность подчинения художественного творчества уродливым запросам богатых и знатных заказчиков, гибельность отхода от высокого общественного назначения искусства. Некоторые из этих проблем Гоголь освещал и в своих публицистических работах.

В статье «Несколько слов о Пушкине», рассматривая отношения писателя и «общества», Гоголь писал о том, что «масса публики» «очень странна в своих желаниях; она кричит: изобрази нас так, как мы есть, в совершенной истине, представь дела наших предков в таком виде, как они были. Но попробуй поэт, послушный ее велению, изобразить все в совершенной истине и так, как было, она тотчас заговорит: это вяло, это слабо, это нехорошо, это нимало не похоже на то, что было» (VIII, 52). Эта характеристика требований «публики» во многом совпадает с теми претензиями, которые предъявляли Чарткову люди светского круга. В статье о Пушкине Гоголь подчеркивал, что общественные «верхи» добиваются от поэта полного подчинения их взглядам и вкусам. Поэт должен либо покорно следовать за их нелепыми требованиями, и тогда он будет поднят на пьедестал, либо, верный истине, он вступит в противоречие с привилегированной средой, и тогда его ждет тяжелая участь.

Величие Пушкина, указывал Гоголь, состоит в том, что он, не считаясь со взглядами «избранной» публики, создавал свои гениальные произведения, в которых отразилась великая правда жизни. Непреходящее значение его творчества определяется тем, что поэт воплотил в своих художественных созданиях русский народный характер, дух русского народа. «Он,— писал Гоголь,— при самом начале своем уже был национален, потому что ис-

[1] «Мастера искусства об искусстве», т. IV. М.— Л., «Искусство», 1937, с. 135.

тинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа» (VIII, 51).

Это замечательное определение народности Пушкина тесно соединялось в сознании Гоголя с пониманием коренных проблем литературы, ее сущности. О народных истоках искусства Гоголь писал в «Петербургских записках», давая яркую характеристику русской народно-песенной культуры, указывая, что она и должна явиться основой создания нашей национальной оперы. Глубокие мысли о народности драматического искусства писатель высказывал и в «Театральном разъезде».

Все это позволяет отчетливее уяснить глубокий смысл художественных обобщений «Портрета». В тесной связи с характеристикой «избранного» общества, его «вкусов» писатель показал в повести возраставшее воздействие капиталистических отношений на художественное творчество. Власть рынка, подчинение его «нормам» несет с собой вырождение, гибель искусства.

Отражая сложные и противоречивые процессы русской культуры, Гоголь отнюдь не разделял взглядов реакционных теоретиков искусства, сокрушавшихся по поводу проникновения «коммерции» в «чистое искусство». Почти одновременно с опубликованием первой редакции «Портрета» С. Шевырев напечатал в «Московском наблюдателе» статью «Словесность и торговля», в которой доказывал, что «порча» литературных нравов, упадок литературы происходит оттого, что занятие литературой и журналистикой приобрело «торговый» характер. Если раньше, утверждал Шевырев, писатель, создавая свои произведения, исходил из неустранимой внутренней потребности и потому не требовал за них никакого вознаграждения, то теперь, когда творческий труд стал оплачиваться, литература сделалась отраслью коммерции. «Торговля теперь управляет нашей словесностью,— писал С. Шевырев.— И все подчинилось ее расчетам; все произведения словесного искусства расчленены на оборотах торговых; на мысли и на формы наложен курс!»[1] Шевырев выступал защитником и апологетом той литературы, которая создавалась «просвещенными» аристократами, людьми обеспеченными и не нуждающимися

[1] С. Шевырев. Словесность и торговля.— «Московский наблюдатель», 1835, № 1, с. 19.

в литературном гонораре. Острие статьи Шевырева было направлено против профессионализации писательского труда, против прогрессивных писателей, для которых литература являлась не просто приятным развлечением, а огромной важности общественным делом. Одним из первых защитников профессионального труда писателя был Пушкин.

Гоголь выступил против аристократической теории Шевырева. В статье «О движении журнальной литературы» он писал: «Наблюдатель» начался оппозиционною статьею Шевырева о торговле, зародившейся в нашей литературе. В ней автор нападает на торговлю в ученом мире, на всеобщее стремление составить себе доход из литературных занятий... сии нападения были несправедливы, потому что устремлялись на непреложный закон всякого действия. Литература должна была обратиться в торговлю, потому что читатели и потребность чтения увеличились» (VIII, 168). В то время как Шевырев стоял на позиции безусловного отрицания демократизации литературы, смотрел назад, Гоголь, понимая непреложность исторического развития, отстаивал профессионализацию писателей и одновременно выступал против подавления искусства рыночными отношениями.

В оценке взглядов С. Шевырева Гоголь близко соприкасался с Белинским, который, возражая автору статьи «Словесность и торговля», указывал на прогрессивный характер профессионализации литературного труда. Это дало возможность, по словам Белинского, писателям заниматься искусством, «а не посторонними и чуждыми их призванию трудами» [1].

Проблема — художник и общество — неразрывно связана для Гоголя с вопросом об отношении искусства к действительности. И здесь мы видим несомненную связь между «Портретом» и статьями Гоголя об искусстве. Важнейший момент «Портрета» — это утверждение действительности во всем многообразии ее сторон в качестве объекта искусства. Гоголь осуждает «отрешение» Чарткова от жизни. В пору своей молодости Чартков был иным: он умел изображать жизнь такой, как она есть. Во второй редакции «Портрета» дана сцена, харак-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, с.128.

теризующая творческие устремления молодого Чарткова. Пришедший к художнику хозяин дома так оценивает картины Чарткова: «Добро бы были картины с благородным содержанием, чтобы можно было на стену повесить, хоть какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет, а то вон мужика нарисовал, мужика в рубахе, слуги-то, что трет краски. Еще с него, свиньи, портрет рисовать; ему я шею наколочу: он у меня все гвозди из задвижек повыдергивал, мошенник. Вот посмотрите, какие предметы: вот комнату рисует. Добро бы уж взял комнату прибранную, опрятную, а он вон как нарисовал ее, со всем сором и дрязгом, какой ни валялся».

Изображение «сора и дрязга» жизни, с точки зрения Гоголя, ни в какой мере не являлось недостатком. Деление природы, окружающей действительности на «низкую», якобы недостойную искусства, и «возвышенную», идеальную, будто бы и составляющую истинное его содержание, Гоголь решительно отвергал. Обыденная, повседневная действительность не только может, но и должна войти в сферу искусства. Развивая мысль о том, что повседневные, обыкновенные события и явления жизни людей должны привлечь внимание писателей, Гоголь писал в статье о Пушкине: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» (VIII, 54).

Защищая права художника на изображение повседневной действительности, Гоголь утверждал принципы реализма. Включение в сферу литературы и искусства действительности во всем ее разнообразии выдвигало вопрос о границах искусства, о характере художественного изображения жизни. В «Портрете» молодой Чартков размышляет по поводу страшного впечатления, которое произвел на него портрет ростовщика. «Что это? — невольно вопрошал себя художник.— Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не

озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли...»

В «Портрете» Гоголь выступал горячим противником бесстрастного, натуралистического изображения действительности, рабского ее копирования. Он подчеркивал необходимость для художника общей идеи, освещающей всю воссозданную им картину жизни. Именно эта общая идея позволяет ему объяснить самые разнообразные явления мира, позволяет понять их и воплотить в своем произведении.

«Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом, в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего».

Однако содержание тех общих идей, которые Гоголь считал важными для постижения высокой тайны создания, в «Портрете» раскрывалось противоречиво. Утверждая действительность в качестве единственного объекта искусства, писатель в этом произведении защищал мысль об особой важности для художника религиозно-христианских воззрений, вне которых, по его мнению, невозможно совершенное познание мира в его целостности. Эта противоречивость писателя сказалась и в том, что, несмотря на глубокое чувство действительности, он уклонился в «Портрете» в сторону иррационального изображения жизни. Вторая часть «Портрета», где этот уход от действительности сказался более всего, и при переработке повести подверглась меньшим изменениям. Иррациональный характер Гоголь придал образу ростовщика, играющего важную роль в идейном замысле повести. Особенно резко это выступает в первой редакции «Портрета», где ростовщик Петромихали нарисован таинственным и страшным существом, прямым подобием дьявола. В его облике почти полностью отсутствуют черты реальной человеческой личности. Он представляет собою олицетворение темных, разрушительных сил, действующих в мире.

Владелец несметных богатств, Петромихали непрестанно умножает их, не брезгуя ничем, беспощадно ис-

пользуя людские несчастья и беды. «Все комнаты его, выключая небольшой лачужки, которую он занимал сам, были холодные кладовые, в которых кучами были набросаны фарфоровые, золотые, яшмовые вазы, всякой хлам, даже мебели, которые приносили ему в залог разных чинов и званий должники, потому что Петромихали не пренебрегал ничем, и несмотря на то, что давал по сотне тысяч, он также готов был служить суммою, не превышавшею рубля».

Деньги дали власть Петромихали над окружающими людьми; при помощи денег он сеет вокруг себя зло. Всех, кто ни обращался к ростовщику за вынужденными услугами, постигало несчастье; неумолимый рок обрушивался на их головы. Все зло, вся мерзость, которые нес с собою Петромихали, воплотились в его портрете, написанном перед смертью. «Я узнал,— говорит ростовщик художнику,— что половина жизни моей перейдет в мой портрет, если только он будет сделан искусным живописцем».

После смерти ростовщика портрет его фантастическим образом продолжает приносить людям несчастья. Художник, которому пришлось писать Петромихали, говорит своему сыну, что «тот дивный ростовщик, которого дерзнул я, окаянный, изобразить преступною своею кистью», «был сам антихрист». «Дивись, сын мой, ужасному могуществу беса. Он во всё силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо, без образа на земле. Это тот черный дух, который врывается к нам даже в минуту самых чистых и святых помышлений».

Создатель прекрасных художественных образов — Гоголь на этот раз сконструировал безжизненные аллегорические фигуры. Смело смотревший в лицо действительности, он попадал здесь в плен ложных представлений о мире. И вместе с тем рядом с лишенным художественной ценности образом ростовщика писатель нарисовал замечательные картины жизни того мира бедных, незнатных людей, который так ощутимо отличается от салонного Петербурга первой части повести.

В сфере религиозных идей Гоголь оставался и в изображении художника-монаха (во второй части «Портрета»), который, по мысли автора, являлся воплощением

мудрости и добродетели. Свою «вину» в создании портрета ростовщика художник искупает не только церковным покаянием, вступлением в монастырь, но и выполнением церковных росписей, созданием картины, «изображавшей божью матерь, благословляющую народ».

В «Портрете» Гоголь попытался сблизить искусство и религию, предпринял попытку примирить идеи иррационализма с глубоким отражением действительности. Характерно, что уклонения в сторону религиозных, мистических воззрений возникли тогда, когда писатель пытался решать наиболее общие, философские проблемы искусства. Тут и выступали слабые стороны мировоззрения Гоголя.

Аллегорическая фантастика «Портрета» в определенной мере близка ирреальной символике «Вечера накануне Ивана Купала», «Страшной мести». Тут и там Гоголь отходил от живого восприятия действительности, становясь на позиции того искусства, противником которого он выступал в своих реалистических произведениях.

Однако в период 30-х и начала 40-х годов отход от трезвой правды не занимал значительного места в творчестве Гоголя. Реализм, демократические идеи неизменно определяли магистральную линию его идейно-художественного развития. В цикле петербургских повестей эта линия вела от «Невского проспекта» и «Записок сумасшедшего» к такому шедевру реалистической прозы, как «Шинель».

6

Повесть о бедном чиновнике создавалась Гоголем в период работы над «Мертвыми душами». Творческий ее замысел не сразу получил свое художественное воплощение. Первый набросок «Шинели» относится к середине 1839 года, когда под диктовку автора Погодиным было записано начало «повести о чиновнике, крадущем шинели». Углубление замысла и его осуществление происходили постепенно; прерываемая другими творческими интересами работа по завершению «Шинели» продолжалась вплоть до 1842 года.

Написанная в пору высшего расцвета творческого гения Гоголя, «Шинель» по жизненной своей насыщенности, по силе мастерства представляет собою одно из наиболее совершенных и замечательных произведений великого художника. Примыкая по своей проблематике к петербургским повестям, «Шинель» развивает тему униженного человека. Тема эта остро звучала и в обрисовке образа Пискарева, и в скорбных сетованиях на несправедливость судьбы героя «Записок сумасшедшего». Но именно в «Шинели» она получила свое наиболее полное выражение.

Образ Акакия Акакиевича Башмачкина нарисован писателем с несравненно большей художественной глубиной, чем образы Пискарева и Поприщина. Если изображение судьбы Пискарева было лишь частью общей картины жизни, то Башмачкин является главным героем повести; если в образе Поприщина трагедия «маленького» человека осложнена мотивами сословной исключительности, то в «Шинели» она раскрывается в своей суровой простоте и безыскусственности.

Тему «маленького» человека Гоголь развивает в «Шинели» как большую проблему общественной жизни. В образе Акакия Акакиевича писатель показал «существо никем не защищенное, никому не дорогое», олицетворяющее собой угнетенных и обездоленных людей, обреченных на нечеловеческое существование. Гоголь выступает горячим защитником этих «маленьких» людей, чья жизнь полна лишений и страданий.

Общий колорит «Шинели» определяет юмор, которым проникнута повесть. Судьба «маленького» человека раскрывается – в отличие, например, от «Невского проспекта» – не в рассказе, полном высокого, острого напряжения, а в юмористическом повествовании. Однако комизм здесь носит иной характер, чем, например, при изображении Ковалева или Пирогова. В «Шинели», как и в «Записках сумасшедшего», ярко выступает сочувственный юмор; освещая «несообразности» жизни, он служит средством выявления глубокого драматизма, который заключен и в образе героя, и в отношениях его с окружающим миром.

Гоголь начинает повесть ироническим описанием «предопределенности» судьбы своего героя – Башмачкина. Незавидная участь выпала на долю Акакия Акакиеви-

ча уже тогда, когда выбирали ему имя. «Родильнице предоставили на выбор любое из трех, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата». Но так как все имена не понравились, «развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий». Затем появились «Павсикахий и Вахтисий». «Ну, уж я вижу,— сказала старуха,— что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его». Рассказчик иронически добавляет: «Мы привели потому это, чтобы читатель мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно».

«Предопределенность» судьбы героя постепенно выявляется в повести как суровая зависимость от общих условий жизни. Вечный титулярный советник Башмачкин занимает весьма скромное, малозаметное место в обществе. В сложной чиновной машине, которая создана государством, ему отведена незначительная, ничтожная роль. Воспитанный в атмосфере слепого подчинения велениям начальства, механического их исполнения, он не привык размышлять над смыслом и содержанием своей работы. Труд Башмачкина лишен какой бы то ни было инициативы, какого бы то ни было творческого начала. Вся его жизненная деятельность сведена к механическим функциям переписчика канцелярских бумаг.

Безропотно выполняющий все служебные установления, Башмачкин превратился в безостановочно действующий автомат, копирующий департаментские документы. Многолетняя муштровка Акакия Акакиевича в качестве механического исполнителя лишила его способности сколько-нибудь самостоятельно мыслить, самостоятельно действовать.

Духовная жизнь Акакия Акакиевича до крайности обеднена; она замкнута в узком кругу и даже не в пределах департамента, а в тех до чрезвычайности ограниченных рамках служебных обязанностей, которые выполняет сам Башмачкин. Переживания, мысли и чувства Акакия Акакиевича сконцентрировались вокруг его беспредельно скудных содержанием должностных функций. «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил

ревностно, нет, он служил с любовью. Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». Иного мира, кроме того, который определен Башмачкину его местом в департаменте, вечный титулярный советник не видел и не знал. И домашний уклад жизни титулярного советника это некое подобие службы – те же занятия, но для «собственного удовольствия»!

Мелкий чиновник Акакий Акакиевич живет в атмосфере отчаянной борьбы за существование, в атмосфере острых волнений и забот, которые властно врываются и в изолированную сферу его интересов. Своим непрестанным трудом Акакий Акакиевич не в состоянии обеспечить даже сведенные к минимуму потребности.

Башмачкин принадлежит к числу тех людей, которые лишены всякой защиты. Там, где господствует поклонение сильным и знатным, Башмачкин не существует как личность. В том кругу людей, с которыми Акакий Акакиевич связан своей трудовой деятельностью, он встречает отношение либо холодно-равнодушное, либо насмешливо-оскорбительное.

Впитавший в себя дух окружающей его социальной среды, Башмачкин не видит ничего анормального ни в своем существовании, ни в отношении к нему со стороны его сослуживцев и начальства. Акакий Акакиевич считает естественными те условия жизни, в которых он находится. Он не только мирится с ними, но и не желает для себя ничего лучшего. Безропотно относится Башмачкин и к тому постоянному унижению, которое он встречает в департаменте. Насмешки и оскорбления не вызывают у него никакого протеста. «Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним; это не имело даже влияния на занятия его: среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме. Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»

И лишь после встречи со «значительным лицом», лишь в состоянии беспамятства он проявляет «буйство», произнося «самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего

подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство».

Трагедия Башмачкина заключается в том, что он лишен прав на человеческую жизнь, в том, что общество уничтожает в нем человеческое «я», черты полноценной личности. Но это угасание человеческих качеств раскрывается и в комическом плане. В комическом освещении выступает погруженность Акакия Акакиевича в мир канцелярских эмоций, в сферу убогих жизненных интересов.

Башмачкин стоит как бы в стороне от окружающего его мира. Но в самой этой изолированности во многом и выявляются характерные особенности героя. Это не обособленность замкнутой в себе, отвергающей мир гордой личности, это одиночество подавленного условиями своего существования человека.

Рассказывая о «делах и днях» Башмачкина, Гоголь не рисует «ужасных» картин, он отражает обыденную жизнь. Но в этом повседневном «бытии» героя писатель и раскрывает трагические начала. Подробности этого повседневного существования, обыденные мелочи приобретают в повести широкое обобщающее значение. С особой силой в «Шинели» оттенено постоянство тех норм, которые вошли в жизнь Акакия Акакиевича, довлеют над ней. «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице»; «даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо... даже в то время, когда все чиновники рассеиваются по маленьким квартиркам своих приятелей поиграть в штурмовой вист... словом, даже тогда, когда все стремится развлечься,— Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению».

Подавленность, приниженность героя писатель заставляет остро почувствовать и тогда, когда вовсе не идет речь о прямых отношениях Башмачкина с социальным окружением. В тот момент, когда герой полностью погружается в мир канцелярских эмоций, в переписывание бумаг, когда дома, забыв обо всем, он снимает копии с документов, замечательных «не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу», в это время мы ясно ощущаем не только убогость интересов героя, но и силу его приниженности. Стирание ин-

дивидуальных качеств человеческой личности, превращение Акакия Акакиевича в серое, жалкое, безликое существо представляет собой острое выражение этой подавленности.

Духовное вырождение Башмачкина Гоголь изображает отнюдь не как исключение, оно не является фактом лишь его индивидуальной биографии. Именно потому, что источник страшного измельчания личности заключен в социальной униженности «маленького» человека, образ Акакия Акакиевича вырастает в художественное обобщение огромного диапазона. Судьба Башмачкина является уделом многих других, таких же, как он, «маленьких» людей.

Это очень выразительно оттенено в следующей сцене повести. «Таким образом узнали в департаменте о смерти Акакия Акакиевича, и на другой день уже на его месте сидел новый чиновник, гораздо выше ростом и выставлявший буквы уже не таким прямым почерком, а гораздо наклоннее и косее». Вся разница между Акакием Акакиевичем и новым механическим исполнителем состояла лишь в том, что этот новый Башмачкин был выше ростом и ставил буквы «наклоннее».

Делая Башмачкина центральным героем «Шинели», Гоголь включает в повесть еще всего лишь два рельефно очерченных характера – это Петрович и «значительное лицо». На первый взгляд такая «суженность» круга жизненных явлений, охватываемых повестью, может показаться неоправданной. Однако именно в этом художественном лаконизме и проявилось высочайшее мастерство писателя. В образах Петровича и «значительного лица» Гоголь замечательно нарисовал социальное «окружение». В самом выборе этих фигур отчетливо выявляется их внутреннее противопоставление друг другу.

Портной Петрович – единственный человек, который принимает живое участие в Башмачкине. Он единственный, кому оказались понятными его тревожные волнения. И это происходит потому, что Петрович сам принадлежит к «маленьким» людям. «Сначала он назывался просто Григорий и был крепостным человеком у какого-то барина; Петровичем он начал называться с тех пор, как получил отпускную и стал попивать довольно сильно по всяким праздникам».

И в изображении Петровича явственно проглядывает тот сочувственный юмор, который выражен в характеристике Акакия Акакиевича. Жизнь приносит Петровичу так же мало радостей, как и Башмачкину. Средства существования он добывает себе обслуживанием людей, которые находятся в бедственном положении. Ютился Петрович «где-то в четвертом этаже по черной лестнице» «и занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков, разумеется, когда бывал в трезвом состоянии и не питал в голове какого-нибудь другого предприятия».

За суровым и малопривлекательным внешним обликом Петровича скрывается отзывчивая душа простого человека. Хорошо зная тяжесть жизни, тяжесть борьбы за существование, Петрович проявляет живой интерес к заботам Башмачкина, к тому, что приобрело для него столь важное значение. Вместе с Башмачкиным он разделяет и его долгожданную радость. «Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо».

В то время как в Петровиче представлены люди, близкие Башмачкину, с человеческим участием относящиеся к нему, в образе «значительного лица» показана жестокость представителей власти и закона. Рисуя оскорбления, которым Акакий Акакиевич подвергался в департаменте, Гоголь показал, «как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной и образованной светскости».

Живым воплощением этого «бесчеловечья», «свирепой грубости» и является образ «значительного лица». Характерно то, что Гоголь не дает даже имени этому своему герою. В отличие от Башмачкина и Петровича, «значительное лицо» изображено сатирическими красками: «Приемы и обычаи значительного лица были солидны и величественны, но не многосложны. Главным основанием его системы была строгость. «Строгость, строгость и — строгость»,— говаривал он обыкновенно и при последнем слове обыкновенно смотрел очень значительно в лицо тому, которому говорил... Обыкновенный разговор его с низшими отзывался строгостью

и состоял почти из трех фраз: «Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?»

В своих отношениях с «низшими», в своей общественной практике «значительное лицо» выражает господствующие «нормы»; его личные качества не играют при этом сколько-нибудь существенной роли. «Он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив...», «но как только случалось ему быть в обществе, где были люди хоть одним чином пониже его, там он был просто хоть из рук вон».

Олицетворение грубой и жестокой силы, «значительное лицо» заботится лишь о незыблемости «основ», о том, чтобы не было и намека на вольные мысли. Обращение Башмачкина к «значительному лицу» за помощью вызывает гнев высокопоставленной особы. Когда Башмачкин робко замечает: «...я ваше превосходительство осмелился утрудить потому, что секретари того... ненадежный народ...» — на него обрушивается буря негодования. «Что, что, что? — сказал значительное лицо.— Откуда вы набрались такого духу? откуда вы мыслей таких набрались? что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших!»

Весьма сильное впечатление, которое производит это распекание на Башмачкина, вызывает полное удовлетворение «значительного лица». Он упоен мыслью о том, «что слово его может лишить даже чувств человека».

Сцены, рисующие «значительное лицо», расширяют и обобщают то воздействие общественного уклада, которое предопределило течение всей жизни Акакия Акакиевича, привело его к гибели. В одной из редакций «Шинели» содержатся следующие строки: «А мы, однако ж, оставили совершенно без внимания главную причину всего несчастья, именно значительное лицо». Несомненно, что это место было видоизменено писателем под давлением цензурных требований, в печатном тексте оно приобрело иную редакцию. «Но мы, однако же, совершенно оставили одно значительное лицо, который, по-настоящему, едва ли не был причиною фантастического направления, впрочем, совершенно истинной истории».

Встреча Башмачкина со «значительным лицом» показана в «Шинели» как столкновение не с дурным челове-

ком, а с «обычным» порядком, с постоянной практикой «власть имущих». Башмачкин страдает не от бесчеловечности отдельных людей, а от того бесправия, в которое он поставлен своим общественным положением.

Изображая в «Шинели» «маленького» человека, Гоголь выступал как великий гуманист. Гуманизм его носил не абстрактно-созерцательный, а действенный, социальный характер. Писатель защищал права тех людей, которые лишены их в обществе. Слова «я брат твой» явились отражением идей социальной справедливости, общественного равенства.

Акакий Акакиевич нарисован человеком, который покорно несет свой тяжелый крест в жизни, не поднимая голоса протеста против жестокостей общества. Башмачкин — жертва, не сознающая трагичности своего положения, не задумывающаяся над возможностью иной жизни. В первоначальной редакции эпилога повести писатель с горечью отмечал покорность судьбе, безропотность Башмачкина. «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное и никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя взгляда естествонаблюдателя и только покорно понесшее канцелярские насмешки и никогда во всю жизнь свою не изрекшее ропота на свою участь и не знавшее, есть ли на свете лучшая участь».

«Смирение» героя «Шинели» отнюдь не означало примирения Гоголя с действительностью. Показывая героя в качестве безропотной жертвы общества, писатель выражал свой гневный протест против социального порядка.

«Шинель», как и другие повести Гоголя об униженном человеке, находится в преемственной связи с пушкинским «Станционным смотрителем». Опираясь на творческий опыт Пушкина, Гоголь создавал в петербургских повестях глубоко оригинальные художественные обобщения. В центре внимания автора «Станционного смотрителя» было изображение острых столкновений «маленького» человека со знатными, сильными мира сего, столкновений, которые имели своим результатом крушение счастья героя. Гоголь шире отразил социальное неравенство «маленьких» людей, показав не только их беззащитность, но и суровую борьбу за повседневное существование. Изображение жизненной судьбы героев у Гоголя неразрывно сливается с раскрытием

постоянного общественного гнета, который, обрекая «маленького» человека на страдания, безжалостно калечит, уродует его, стирая живую человеческую индивидуальность.

Тот глубокий драматизм, которым проникнута «Шинель», выявляется, с одной стороны, в обрисовке обыденного и — с другой — в показе «потрясений» героя. На этом внутреннем столкновении и строится прежде всего развитие сюжета в повести. «Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмя стами жалованья умел быть довольным своим жребием, и дотекла бы, может быть, до глубокой старости, если бы не было разных бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам». Рассказ о приобретении шинели — это повседневность, раскрытая в ее драматическом напряжении. Обыкновенное, заурядное явление предстает в виде «бедствия»; незначительное событие, как в фокусе, концентрирует в себе отражение существенных сторон действительности.

Изображение «бедствия» как обыденного факта сливается с описанием «чрезвычайных» происшествий — похищения шинели, встречи со «значительным лицом». Каждое из этих событий составляет как бы кульминацию отдельных частей повествования. Развитие сюжета, действия в «Шинели» идет от картин безропотного, повседневного прозябания героя к сценам столкновений его с представителем правящих верхов общества.

Напряженность и драматизм этих столкновений делают органичным финал повести, в который автор вводит фантастику. В отличие от «Портрета», фантастический элемент не имеет здесь иррационального характера. Фантастика в «Шинели» является необходимым элементом раскрытия основной идеи повести. В специфической форме здесь выражен тот протест, который отсутствует у самого героя произведения. В финале повести раскрывается тема возмездия. «Потрясения» вынужден пережить не только Башмачкин, но и виновник его страданий — «значительное лицо».

«Шинель» принадлежит к числу тех произведений, в которых писатель прибегает к приему повествования от имени рассказчика. Но рассказчик в «Шинели» вовсе не похож на Рудого Панька, несущего с собой особую, ре-

зко выраженную манеру повествования; он не похож и на рассказчика из повести о ссоре, отличающегося яркой «характерностью». В «Шинели» рассказчик не выдвинут на первый план, но в то же время этот образ ясно ощущается в повести. «Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде». Сохраняя черты некоторого внешнего простодушия, рассказчик в «Шинели» далек от «непосредственности» повествователей, принадлежащих к патриархальному мирку.

«Шинель» написана отнюдь не в приемах сказа; тем не менее в ряде мест Гоголь тонко отмечает языковые особенности рассказчика: «...родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта... Матушка еще лежала на кровати против дверей, а по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова»; «в таком состоянии Петрович обыкновенно очень охотно уступал и соглашался, всякий раз даже кланялся и благодарил. Потом, правда, приходила жена, плачась, что муж-де был пьян и потому дешево взялся; но гривенник, бывало, один прибавишь, и дело в шляпе».

Образ рассказчика несет в себе ясно выраженное сочувствие незнатному, простому человеку. Рядом с этим писатель в отдельных эпизодах повествования высказывает и в прямой, непосредственной форме свое отношение к герою произведения. Это и определяет ту лирико-патетическую струю повести, которая выявляется и в словах о жестоком «бесчеловечье», и в размышлениях в связи со смертью Акакия Акакиевича («исчезло и скрылось существо»).

Создавая «Шинель», Гоголь опирался на свои громадные творческие завоевания в использовании богатств народного языка. В отличие от ряда других своих произведений, писатель в этой повести почти не обращался к живописно-конкретному описанию быта, «окружения» героя, которое давало возможность ярко очертить его

психологический облик. Важнейшая творческая задача, которую ставил перед собой Гоголь в «Шинели», заключалась раньше всего в том, чтобы выпукло показать микроскопический мир униженного героя, а затем уже охарактеризовать отношения подавленного человека с окружающим его социальным миром. Последовательно осуществляя эту творческую задачу, Гоголь добивался поразительной концентрированности словесного выражения, необычайной меткости художественного слова. «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его».

Богатство и меткость гоголевской метафоры составляет неотъемлемую особенность описания действий героя, событий его жизни. «Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря на то, что он старался перебежать как можно скорее законное пространство. Он подумал, наконец, не заключается ли каких грехов в его шинели. Рассмотрев ее хорошенько у себя дома, он открыл, что в двух, трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка». Метко найденное слово, выразительная метафора очень часто как бы подводят итог целому повествовательному эпизоду. «Он возвратился домой в самом счастливом расположении духа, скинул шинель и повесил ее бережно на стене, налюбовавшись еще раз сукном и подкладкой, и потом нарочно вытащил, для сравненья, прежний капот свой, совершенно расползшийся. Он взглянул на него, и сам даже засмеялся: такая была далекая разница! И долго еще потом за обедом он все усмехался, как только приходило ему на ум положение, в котором находился капот».

Характеризуя реальное место героя в общественной жизни, его отношение к действительности, писатель широко пользуется приемом внутренних сопоставлений, ко-

торый становится организующим началом и в построении самого предложения, в отборе его лексического состава. «Если бы соразмерно его рвению давали ему награды, он, к изумлению своему, может быть, даже попал бы в статские советники; но выслужил он, как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу да нажил геморрой в поясницу».

Внутренние сопоставления в повествовательной речи «Шинели» отличаются большим многообразием, они строятся на столкновении воображаемого и действительного, возвышенного и прозаического. «Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник». Или: «Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата, болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать, и когда явился доктор, то он, пощупавши пульс, ничего не нашелся сделать, как только прописать припарку, единственно уже для того, чтобы больной не остался без благодетельной помощи медицины».

Использование внутренних сопоставлений в структуре предложения или целой группы предложений нередко соединяется с подчеркиванием, «обыгрыванием» одного ударного слова. «Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы».

«Игру» слов Гоголь блистательно использует для выразительной характеристики героев, явлений социальной действительности. В этом смысле очень интересно то раскрытие различных смысловых оттенков слова «значительный», которое предстает в описании «значительного лица». «Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом. Впрочем, место его и теперь не почиталось значительным в сравнении с другими, еще значительнейшими. Но всегда найдется такой круг людей, для которых незначительное в глазах прочих есть уже значи-

т е л ь н о е. Впрочем, он старался усилить з н а ч и т е л ь н о с т ь многими другими средствами». Сопоставление в разных связях «значительного» с «незначительным» придает иронический характер рассказу о высокопоставленной особе.

В сатирических целях Гоголь с большим мастерством соединяет, казалось бы, исключающие друг друга смысловые значения слов и достигает при этом замечательного эффекта. «В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, ж и в о г о и л и м е р т в о г о, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом». Постоянная формула ревнителей порядка о поимке и наказании виновных предстает здесь в своей комической нелепости.

Речевая характеристика героев «Шинели» не занимает такого важного места, которое отведено ей, например, в «Мертвых душах». В повести мы находим лишь диалог Башмачкина с Петровичем и нечто похожее на диалог Башмачкина со «значительным лицом». Однако при всей своей сжатости речевая характеристика Акакия Акакиевича очень выпукла. «А я вот того, Петрович... Шинельто, сукно... вот видишь, везде в других местах совсем крепкое, оно немножко запылилось, и кажется, как будто старое, а оно новое, да вот только в одном месте немного того... на спине, да еще вот на плече одном немного попротерлось, да вот на этом плече немножко — видишь, вот и все. И работы немного». Ни содержанием, ни средствами своего выражения речь Башмачкина не блещет: мысль его прикована к одному и тому же предмету и все время вращается вокруг него. Боясь сурового приговора Петровича насчет шинели, Акакий Акакиевич всячески пытается смягчить положение дел. Сукно «немножко запылилось», «немного того», «немного попротерлось».

Пребывающий чаще всего в состоянии молчаливого одиночества, Башмачкин с трудом объясняется, он не находит слов для выражения того, что́ хочет сказать, мысль его, сама по себе весьма бедная, постоянно прерывается. «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчи-

вать фразы, так что весьма часто начавши речь словами: «Это, право, совершенно того...», а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил».

Если речь Башмачкина косноязычна, то Петрович обладает уменьем говорить коротко, но «весомо». «Нет, нельзя поправить: худой гардероб»; «уж об шинели не извольте беспокоиться: она ни на какую годность не годится»; «Уж вы лучше, как придет зимнее холодное время, наделайте из нее себе онучек, потому что чулок не греет». На вопрос Башмачкина, сколько же будет стоить новая шинель, Петрович отвечает: «Да три полсотни с лишком надо будет приложить». Краткость высказываний Петровича не лишает их своеобразной красочности и яркости. «Да-с,— сказал Петрович,— да еще какова шинель. Если положить на воротник куницу да пустить капишон на шелковой подкладке, так и в двести войдет».

Великолепное мастерство, с которым нарисованы образы «Шинели», неотделимо от развития и углубления творческого метода писателя. «Шинель» представляет собой высшую ступень в анализе явлений жизни, ставших источником и реальной основой петербургских повестей. Глубина и значительность художественных обобщений делают эту повесть одним из самых выдающихся произведений Гоголя.

Петербургские повести и особенно «Шинель» оказали огромное влияние на развитие русской литературы. С суровой, беспощадной правдой Гоголь отразил темные стороны действительности; снимая покров парадного благополучия и блеска, он показал социальное зло в его реальном облике; раскрывая глубинные процессы жизни, писатель создал ярчайшие типы. Всем этим Гоголь прокладывал пути критическому освещению действительности, в частности, тех явлений, которые были связаны с ростом буржуазных отношений в России.

Под воздействием гоголевских петербургских повестей в 40-х годах широко развиваются «физиологическая» повесть и «физиологический» очерк, авторы которых (Д. Григорович, В. Даль, И. Панаев и многие другие) стремились правдиво запечатлеть повседневный быт, отразить «закоулки» жизни. Однако подлинные тра-

диции автора «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего» сказались не столько в «физиологической» повести, нередко несшей на себе отпечаток натурализма, сколько в разнообразных по жанрам произведениях крупнейших русских писателей, ярко освещавших социальные коллизии жизни большого города. В преемственной связи с петербургскими повестями в этом плане находятся такие произведения Некрасова, как «Петербургские углы», «Убогая и нарядная», «О погоде», «Песня о свободном слове»; Салтыкова-Щедрина – «Запутанное дело», «Губернские очерки»; Достоевского – «Бедные люди», «Записки из Мертвого дома», «Униженные и оскорбленные»; Гл. Успенского – «Нравы Растеряевой улицы»; Гаршина – «Художники»; Чехова – «Три года» и др.

Крупнейшую роль в развитии русской литературы сыграли образы «маленьких» людей, воплощенные Гоголем. Гуманистический пафос писателя выразился в глубоком сочувствии к простому, незнатному человеку. Гоголь, отмечал Белинский, «первый навел всех (и в этом его заслуга, которой подобной уже никому более не оказать) на эти забитые существования в нашей действительности» [1]. Об этом же писал и Чернышевский, указывая, что «Гоголю многим обязаны те, которые нуждаются в защите; он стал во главе тех, которые отрицают злое и пошлое» [2].

Темы и образы «Шинели», «Записок сумасшедшего» получили свое дальнейшее широкое развитие в творчестве выдающихся русских писателей XIX века. Жизнь и судьбы простых людей, их чаяния и стремления заняли важнейшее место в произведениях Герцена, Щедрина, Некрасова, Островского, Толстого, Чехова. Описание обездоленности, подавленности «маленького» человека переросло в изображение социальных бедствий, обездоленности народа. Правдивое отражение жизни простых, «маленьких» людей, народной жизни в творчестве выдающихся русских писателей неразрывно сливалось с раскрытием несостоятельности всего общественного строя, с поисками новых путей духовного, социального развития. Тут выявляются те связи и отношения, ко-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, с. 552.
[2] Н. Г. Чернышевский. Поли. собр. соч., т. III, с. 22.

торые подчеркивают глубокую плодотворность, действенность гуманистических идей Гоголя.

Петербургские повести отразили существенные стороны действительности, но за пределами этих повестей остались многие сложные темы, которые волновали Гоголя. В изображении движущих начал общественной жизни значительное место принадлежит произведениям драматургии и прежде всего бессмертному «Ревизору»

Глава пятая
ДРАМАТУРГИЯ

1

На сцене русских театров в ту пору, когда Гоголь вступил в литературу, главенствующее место занимали мелодрама и водевиль. Шумный успех в то время имели мелодрамы Дюканжа, Дюма с их «эффектными» героями. Неизменные восторги знатной публики вызывали псевдопатриотические мелодрамы Кукольника и Полевого, воспевавшие величие самодержавной власти, ее преданных слуг. Не меньшим успехом, чем мелодрама, пользовался и водевиль, в первую очередь переводной французский водевиль. Лишенный какого-либо серьезного содержания, построенный часто на всякого рода пустяках и несообразностях, водевиль этот стал одним из самых распространенных «модных» зрелищ.

Гоголь резко отрицательно относился к репертуару театров 30-х годов, к общему его направлению. Суровой критике он подвергал основу тогдашнего репертуара — мелодраму и водевиль. «Странное сделалось сюжетом нынешней драмы,— писал Гоголь.— Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах!.. Палачи, яды — эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия» (VIII, 182). Отсутствие всякой

правды и естественности – вот что характеризует мелодраму, составляет ее сущность. «Главное в мелодрамах эффект, оглушить вдруг чем-нибудь зрителей, хотя на одно мгновенье» (VIII, 555).

С горечью писатель отмечал оторванность театра и драматургии от реальной действительности, от всего того, что повседневно окружает нас. «Где же жизнь наша? – спрашивал он, характеризуя театральное искусство своего времени, – где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее мы видели в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...» (VIII, 182). Ничтожный, антихудожественный репертуар пагубно отражался на творчестве актеров, принужденных отдавать свой талант работе над сценическим воссозданием пошлых произведений.

Глубоко заинтересованный в развитии русского народного театра, национальной русской драматургии, Гоголь подчеркивал важность воплощения на сцене различных явлений современной социальной жизни, ее национальных черт. «...Дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» – заявлял он (VIII, 186).

Социальная комедия, которой Гоголь придавал большое значение, мыслилась им как «верный список общества, движущегося пред нами». Впечатление на зрителей она оказывает своим значительным содержанием; «глубокостью своей иронии» она производит смех – «не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, – но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» (VIII, 181).

Отвергая карикатурные создания модных писателей, Гоголь требовал от драматургии глубокого проникновения в сущность социальных явлений. Драматическое произведение талантливого передового художника не может не раскрывать типические черты жизни. В противовес господствующей драматургии Гоголь считал необхо-

димым строить драматическое произведение не на изображении «невиданных» страстей и забавных случаев, а на показе живых человеческих характеров, их столкновений.

В драматургии, так же как и вообще в литературном творчестве, писатель решительно отвергал бездумное описание наблюдаемых явлений и фактов. Глубину замысла, идею драматического произведения, его направленность писатель считал тем моментом, который во многом определяет качество художественного создания. «Значительность поэзии драматической или повествовательной,— отмечал Гоголь,— уменьшается по мере того, как автор теряет из виду значительную и сильную мысль, подвигающую его на творчество» (VIII, 477).

Развенчивая драматургию, оторванную от жизни, Гоголь утверждал драматургию реалистическую, насыщенную большим общественным содержанием. Истинная драматургия, по глубокому убеждению Гоголя, должна ставить крупные социальные проблемы, должна «заметить общие элементы нашего общества, двигающие его пружины» (VIII, 555). Отразив жизнь общества в ее определяющих чертах, драматическое произведение, проникнутое свежей и интересной мыслью, способно оказывать сильное воздействие на читателей и зрителей.

Глубоко, проницательно писатель определял ту огромную воспитательную роль, которую может выполнять театральное искусство, создаваемое на основе передовой драматургии. «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок, где, при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и, при тайном голосе всеобщего участия, выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство» (VIII, 186–187).

Отвергая пустое, бессодержательное театральное искусство, рассчитанное на удовлетворение прихотей привилегированных слоев общества, Гоголь выступал страстным глашатаем идей народности драматургии и театра. В «Театральном разъезде» устами любителя искусства писатель утверждал, что «в самом начале комедия была общественным, народным созданием. По

крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку». Назначение драматургии и театра отнюдь не в том, чтобы забавлять и развлекать «избранную публику». Театр и драматургия должны обращаться к широким слоям народа, неся им правдивые, жизненные идеи и образы. Обслуживая демократические слои общества, театр и драматургия перестают быть побрякушкой, забавой, они будут выполнять благородную роль учителя жизни.

Вопрос о сущности театра и драматургии, их отношении к действительности не был для Гоголя чисто теоретическим, тема эта непосредственным образом касалась его творческой практики. Живой интерес к театру и драматургии возник у писателя еще в юношеские годы. Он был частым зрителем спектаклей домашнего театра в имении Д. Трощинского, на сцене которого ставились и пьесы его отца — Василия Афанасьевича. Деятельное участие Гоголь принимал в школьных спектаклях в Нежинской гимназии, выступил инициатором создания школьного театра. На почве увлечения театром у него произошли серьезные столкновения с главой консервативной профессуры Билевичем, который подозрительно относился к занятиям студентов, не входившим в утвержденную начальством программу. Участвуя в гимназических спектаклях, Гоголь проявил, по отзыву товарищей, большое дарование актера. Недаром в первый год своей жизни в Петербурге он стремился попасть в Александринский театр, не без основания считая, что для этого у него были достаточные данные. Но не только само по себе увлечение театром толкало Гоголя к драматургии. Тут сказалось своеобразие его творческого восприятия действительности, его острое ощущение жизненных коллизий. Гоголь обладал несравненным чувством комического, гениальным умением видеть комизм в обыденной жизни.

С. Аксаков в своих воспоминаниях рассказывает о том большом впечатлении, которое произвели на него суждения молодого Гоголя о комическом в жизни и в искусстве. Во время первой их встречи, в 1832 году, они оживленно обсуждали многие вопросы. Зашел разговор о Загоскине. «Гоголь хвалил его за веселость, но сказал,

что он не то пишет, что следует, особенно для театра Я легкомысленно возразил, что у нас писать не о чем, что в свете все так однообразно гладко, прилично и пусто, что

...даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой, –

но Гоголь посмотрел на меня как-то значительно и сказал, что «это неправда, что комизм кроется везде, что живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его...». Из последующих слов я заметил, что русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный на нее взгляд» [1]

2

Замысел первой комедии у Гоголя появился сразу же после окончания им «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Плетнев в письме Жуковскому (8 декабря 1832 г.) сообщал: «У Гоголя вертится на уме комедия, не знаю, разродится ли он ею нынешней зимой; но я ожидаю в этом роде от него необыкновенного совершенства. В его сказках меня всегда поражали драматические места» [2]. Несколько позже Гоголь сам поделился с Погодиным мыслями о работе над своей первой комедией. «Я не писал тебе: я помешался на комедии. Она, когда я был в Москве, в дороге, и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей, но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: *«Владимир 3-ей степени»*, и сколько злости! смеху! соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит. А что из того, когда пьеса не будет играться? Драма живет только на сцене... Мне больше ничего не остается. как выдумать сюжет самый невинный, которым даже

---

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3. М., Гослитиздат. 1956 с. 153.

П. Плетнев. Собр. соч., т. III. СПб., 1885, с. 522.

квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости! Итак, за комедию не могу приняться» (X, 262–263).

И хотя Гоголь сообщал, что он не может приняться за комедию, замысел ее получил свое, хотя и частичное, осуществление. Им был написан ряд сцен «Владимира третьей степени». Одну из этих сцен – «Утро делового человека» – Гоголь поместил в 1836 году в пушкинском «Современнике». Над другими отрывками своей первой комедии Гоголь работал в 1840 году, желая дать новый сценический материал для М. Щепкина. В собрании сочинений, вышедшем в 1842 году, Гоголь опубликовал в виде отдельных драматических картин «Утро делового человека», «Тяжбу», «Лакейскую», «Отрывок», представляющие собой переработанные сцены неоконченной комедии «Владимир третьей степени».

Сопоставление этих отдельных сцен не может не привести к выводу о широте и значительности творческого замысла первой комедии Гоголя. В них более или менее отчетливо проступают главные линии незаконченного произведения, живо очерчены некоторые основные его действующие лица. Одним из главных героев «Владимира третьей степени» должен был явиться Иван Петрович Барсуков, изображенный в «Утре делового человека». Крупный петербургский чиновник, Барсуков до конца поглощен своей служебной карьерой. Объятый жаждой высоких чинов и отличий, Барсуков настойчиво добивается получения ордена Владимира третьей степени. Не пренебрегая никакими средствами, он хочет для достижения своих честолюбивых стремлений использовать знакомого чиновника Александра Ивановича, находящегося в близких отношениях с министром. Однако Александр Иванович, сам уязвленный честолюбием, собирается «удружить» Барсукову, помешав ему получить «орденок».

В пьесе выступал в качестве важного действующего лица брат Барсукова – помещик Христофор Петрович. Он приезжает в Петербург с намерением начать судебное дело против своего брата Ивана Петровича, обвиняя того в подделке духовного завещания их богатой тетки, в похищении следуемой ему части наследства. Христофор Петрович обращается к чиновнику, близко знавшему его брата и враждебно к нему настроенному. «Тяжба»

посвящена изображению этого эпизода. Здесь показаны помещик, носящий фамилию Бурдюкова, и чиновник Пролетов. Усердный читатель «Северной пчелы» сенатский обер-секретарь Пролетов приходит в изумление от сообщений о наградах его знакомых. «Что это? что это? Неужели Бурдюков? Да, он, Павел Петрович Бурдюков, произведен! а? каково? Взяточник, два раза был под судом, отец – вор, обокрал казну, гнуснейший человек, какого только можно представить себе,– каково? И ведь весь свет почитает его за прямодушного человека!» С удивлением Пролетов узнает от слуги, что к нему приехал Бурдюков, который оказывается братом его соперника, желающим найти управу на своего высокопоставленного родственника.

Пролетов чрезвычайно рад неожиданной встрече с Христофором Петровичем Бурдюковым. Новое дело обещает ему немалые выгоды, наконец он может произвести свои расчеты с Павлом Петровичем Бурдюковым. «Вот неожиданный клад! вот подарок! Просто бог на шапку послал. Странно сказать, а по душе чувствуешь такое какое-то эдакое неизъяснимое удовольствие, как будто или жена в первый раз сына родила, или министр поцеловал при всех чиновниках в полном присутствии... А, наконец-таки, насилу и на нашу улицу пришло веселье! Постой же, теперь я сяду играть, да и посмотрим, как ты будешь подплясывать. А уж коли из сенатских музыкантов наберу оркестр, так ты у меня так запляшешь, что во всю жизнь не отдохнут у тебя бока».

В той части пьесы, которая после переработки получила название «Отрывок», изображены сестра Барсуковых – Повалищева и ее сын Миша. В первоначальной редакции героиня носила имя Марии Петровны, в тексте «Отрывка» она названа Марьей Александровной. Так же как и ее брат, Марья Александровна отравлена ядом честолюбия. Она желает блистать в высшем обществе. Своего сына, служащего по гражданской части, Марья Александровна хочет перевести на военную службу, в гвардию, где он будет на виду. Этим она сможет хотя бы в какой-то мере удовлетворить свое непомерно уязвленное самолюбие. «Губомазова, эта дура, третьего дня у Рогожинских говорит, и нарочно так, чтобы я слышала... «Я очень рада, что на придворных балах не пускают штатских. Это такие все, говорит, «mauvais genre», чем-

то неблагородным от них отзывается. Я рада, говорит, что мой Алексис не носит этого скверного фрака». — И все это произнесла с таким жеманством, с таким тоном... так, право... я не знаю, что бы я сделала с нею».

Стремясь устроить судьбу своего сына, Марья Александровна хочет, кроме того, выгодно женить его на княжне Шлепохвостовой. «Да ведь она, матушка, дура первоклассная», — заявляет ее сын Миша. «Вовсе не первоклассная, — отвечает мать, — а такая же, как и все другие. Прекрасная девушка, вот только что памяти нет; иной раз забывается, скажет невпопад, но это от рассеянности, а уж зато вовсе не сплетница и никогда ничего дурного не выдумает».

Сын Марьи Александровны, Михаил, держится иных взглядов на брак и на семью, он намерен жениться не по расчету, а по любви. Увлеченный дочерью бедного чиновника Одосимова, он не хочет уступить настояниям матери, вызывая ее резкие упреки в вольнодумстве. В одной из редакций «Отрывка» содержатся следующие слова Марьи Александровны: «Ну, так! я вот как будто предчувствовала. Все это масонские правила. Все это от рылеевских стихов». Выразительно в «Отрывке» очерчен образ Собачкина — плута, интригана и сплетника. Войдя лестью в доверие к Марье Александровне, он за солидное вознаграждение принимает от нее поручение расстроить предполагаемый брак Миши Повалищева с дочерью бедного чиновника.

Драматическая сцена «Лакейская» переносит нас в иную область жизни, характеризуя новые стороны быта, социальных отношений. В первоначальной редакции «Лакейской» выведен департаментский чиновник Закатищев, который должен был сыграть заметную роль в развертывавшейся острой борьбе между героями пьесы. Узнав о происках Христофора Петровича Барсукова, Закатищев прибегал к Ивану Петровичу Барсукову (действие «Лакейской» происходило в его доме), надеясь выторговать немалое вознаграждение за сообщение новости. «Однако ж я даром ему не скажу об этом сюрпризце, который готовит ему родной братец. Нет, Иван Петрович! Извините — представьте меня непременно к награде! Я уж чересчур усердно вам служу, доставляю запрещенный товар. Нет, тысячонки четыре вы мне должны пожаловать!»

В сохранившихся сценах «Владимира третьей степени» ясно намечены три основные линии развития действия: стремление к чинам Ивана Петровича Барсукова, борьба за наследство, устройство выгодной женитьбы. Судя по всему, эти три линии в творческом замысле писателя сплетались в единую сюжетную основу пьесы. О характере сюжетной интриги позволяют судить отдельные намеки, разбросанные в сохранившихся сценах и, в частности, в их черновых редакциях. Судебное дело, затеянное Христофором Петровичем Барсуковым, явилось препятствием для карьеры его брата Ивана Петровича. Устройство женитьбы Михаила Повалищева на княжне Шлепохвостовой осложнилось тем, что разбором судебной тяжбы о наследстве, которое затрагивало и Повалищеву, занимался чиновник, в дочь которого был влюблен ее сын. В сценах из «Владимира третьей степени» намечены образы чиновников, заинтересованных в развертывавшейся борьбе. Это Пролетов («Тяжба») и Закатищев (первоначальная редакция «Лакейской»). Некоторые сведения о развитии событий в пьесе содержит сообщение И. В. Родиславского со слов М. С. Щепкина: «Старания героя пьесы получить орден составляли сюжет комедии и давали для него обширную канву, которою, как говорят, превосходно воспользовался наш великий комик. В конце пьесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир III степени. С особенной похвалой М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире III степени и воображает, что этот крест уже на нем» [1].

Комедия «Владимир третьей степени», по замыслу Гоголя, должна была затронуть важные жизненные проблемы. Здесь раскрывались честолюбивые замыслы, корыстные стремления чиновных людей, показывалась та внутренняя механика «управления», неотъемлемыми элементами которой были коррупция, подкуп, нажива и обогащение «управлявших». Писатель намеревался вывести на чистую воду продажных «блюстителей» закона, темных дельцов, которые должны были предстать в качестве глубоко типических фигур.

---

[1] «Беседы в Обществе любителей российской словесности при Московском университете». М., 1871, с. 140.

Оценивая «Утро делового человека», Белинский писал: «...«Утро делового человека», говорят, есть отрывок из его (Гоголя.— *М. Х.*) комедии. Во всяком случае, она представляет собою нечто целое, отличающееся необыкновенною оригинальностию и удивительною верностию. Если вся комедия такова, то одна она могла бы составить эпоху в истории нашего театра и нашей литературы» [1].

Комедия «Владимир третьей степени», по замыслу писателя, должна была быть насыщена правдой и злостью. Гоголь был прав, заявляя в письме к Погодину, что перо его «так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит». В этом смысле весьма показательно, что сцена из пьесы, получившая название «Тяжба», в свое время была запрещена для исполнения на сцене. «Весь сюжет пьесы,— указывал цензор в своем рапорте,— состоит в том, что подьячий радуется тяжбе. Пьеса написана грязно и подлежит запрещению» [2]. Лишь после настойчивых ходатайств М. С. Щепкина «Тяжба» с рядом купюр получила разрешение на сценическое исполнение.

Предстоявшие осложнения с цензурой сыграли важную роль в том, что «Владимир третьей степени» так и не был Гоголем закончен. Известное значение, нужно думать, имели здесь и трудности творческого характера. Слишком широким и всеобъемлющим оказался круг явлений, который должен был быть охвачен в комедии. Идея создания «Владимира третьей степени» возникла при переходе от фольклорных повестей «Вечеров» к широкому реалистическому отражению противоречий общественной жизни. Это была не только первая пьеса Гоголя, но и одно из первых его крупных реалистических творений. «Владимир третьей степени» в концентрированном виде заключал в себе те темы, идеи и образы, которые Гоголь воплотил затем в других своих произведениях, и прежде всего в петербургских повестях.

Исследователи неоднократно указывали на связь «Владимира третьей степени» с «Записками сумасшедше-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, с. 180.

[2] Н. В. Дризен. Драматическая цензура двух эпох, 1825—1881.[Пг.], [1917], с. 46.

го» [1]. Однако замысел первой гоголевской комедии перекликается не столько с «Записками сумасшедшего», сколько с «Невским проспектом» и «Носом». В образе Ивана Петровича Барсукова явственно ощущаются черты, роднящие с Пироговым и Ковалевым. Сущностью его является та же неутолимая жажда возвышения, жажда чинов и званий, которая отличает и этих героев петербургских повестей.

Тема выгодного брака, взятая в аспекте социально-бытовых отношений, составляла одну из линий «Владимира третьей степени». Эта тема широко развита Гоголем в «Женитьбе». Изображение бюрократии, чиновников с их темными делами в известной мере намечало те идеи и образы, которые в ином качестве воплощены писателем в «Ревизоре». Сама по себе «всеобщность» замысла «Владимира третьей степени» являлась свидетельством глубоких творческих исканий Гоголя, тесно связанных с проблемами современной ему действительности.

3

Не закончив «Владимира третьей степени», Гоголь обращается к новому драматическому замыслу. В 1833 году он приступает к работе над «Женитьбой», комедией, которая в первоначальном варианте носила название «Женихи». Пьеса эта имеет длинную творческую историю. На протяжении ряда лет она подвергалась неоднократным переделкам, прежде чем получила окончательную редакцию. Взяв более частную тему по сравнению с обширным замыслом «Владимира третьей степени», Гоголь стремился насытить ее большим содержанием. Поиски наиболее удачного решения темы, работа над углублением характеров проходят через всю творческую историю «Женитьбы».

Пушкин в дневнике от 3 мая 1834 года записал: «Гоголь читал у Дашкова свою комедию». Можно предполагать, что речь здесь идет о первом варианте «Женитьбы», ибо «Владимира третьей степени» в завершен-

[1] В. И. Шенрок. Материалы для биографии Гоголя, т. II. М., 1893; В. В. Гиппиус. Гоголь. Л., «Мысль», 1924.

ном виде не существовало, а замысел «Ревизора» относится к более позднему времени. Дошедшие до нас сцены «Женитьбы» в первой редакции («Женихи») по-своему очень выразительны; они содержат в себе живой и острый набросок ряда образов комедии. Действие ее – в отличие от окончательного текста – происходило в помещичьей усадьбе. Бойкая, разбитная владелица поместья Авдотья Гавриловна хочет выйти замуж; по ее поручению сваха Марфа на ярмарке ищет женихов. В помещичью усадьбу съезжались претенденты на руку и сердце Авдотьи Гавриловны, среди которых были Яичница, Анучкин, Жевакин, Пантелеев. Однако в числе действующих лиц комедии еще нет Подколесина, Кочкарева, становящихся в дальнейшем основными героями «Женитьбы». Отдельные персонажи комедии уже в первой ее редакции отличались своей особенной «характерностью». Жевакин, например, с увлечением рассказывал о своем путешествии в Сицилию. Анучкин заявлял о своем желании иметь жену, знающую французский язык. Между женихами происходило острое столкновение. Взбешенный грубыми отзывами Яичницы о морских офицерах, Жевакин хотел вызвать его на дуэль. Появлявшаяся среди женихов Авдотья Гавриловна не могла ни на ком остановить свой выбор, заявляя, что все женихи ей одинаково нравятся.

В полном своем виде первая редакция комедии до нас не дошла; однако есть основания предполагать, что она была закончена. Об этом свидетельствует не только чтение у Дашкова, но и письмо Гоголя Максимовичу осенью 1834 года, в котором Гоголь сообщал: «На театр здешний я ставлю пиесу, которая, надеюсь, кое-что принесет мне, да еще готовлю из-под полы другую» (X, 337). Ставить в театре Гоголь намеревался, несомненно, «Женитьбу», ибо другой законченной пьесы у него в это время не было. Под пьесой, которую он «готовил из-под полы», писатель подразумевал комедию «Владимир третьей степени», над которой он работал исподволь, испытывая большие сомнения насчет ее судьбы.

Первая редакция «Женитьбы» не удовлетворила Гоголя. Весной 1835 года он существенно перерабатывает пьесу. Действие ее переносится в Петербург, в купеческо-чиновную среду, вводятся новые герои – Подколесин,

Кочкарев, носивший вначале фамилию Кохтина [1]. В мае того же года писатель читал свою комедию в Москве, в доме Погодина в присутствии многих литераторов. Она вызвала оживленные толки, однако настоящего одобрения здесь не встретила. Литературное окружение Погодина увидело в «Женитьбе» простой фарс. С. Т. Аксаков об этом событии вспоминал: «Гоголь до того мастерски читал или, лучше сказать, играл свою пьесу, что многие понимающие это дело люди до сих пор говорят, что на сцене, несмотря на хорошую игру актеров, особенно Садовского в роли Подколесина, эта комедия... не так смешна, как в чтении самого автора... Слушатели до того смеялись, что некоторым сделалось почти дурно; но, увы, комедия не была понята! Большая часть говорила, что пьеса неестественный фарс, но что Гоголь ужасно смешно читает» [2].

Мнение погодинского кружка не было для Гоголя достаточно авторитетным. Верной, глубокой оценки нового произведения Гоголь, как всегда, ожидал от Пушкина, чье мнение имело для него решающее значение. Осенью 1835 года он писал Пушкину, находившемуся в то время в отъезде: «Пришлите, прошу вас убедительно, если вы взяли с собою мою комедию, которой в вашем кабинете не находится и которую я принес вам для замечаний» (X, 374). В этом же письме Гоголь просил Пушкина дать ему сюжет для новой комедии. Беседы с Пушкиным в этот период привели, как известно, к возникновению замысла «Ревизора». Полностью поглощенный захватившей его идеей создания социально-сатирической комедии, Гоголь приостанавливает работу над «Женитьбой».

В декабре 1835 года он писал Погодину: «Той комедии, которую я читал у вас в Москве, давать не намерен на театр» (X, 379). К работе над «Женитьбой» писатель возвращается уже после окончания «Ревизора». В письме к Щепкину (апрель 1836 г.) Гоголь сообщал: «Комедию мою, читанную мною вам в Москве, под заглавием «Женитьба», я теперь переделал и переправил, и она несколько похожа теперь на что-нибудь путное» (XI, 38). Редак-

---

[1] А. Слонимский. История создания «Женитьбы» Гоголя. — Сб. «Русские классики и театр». М.—Л., 1947; см. также: Н. В. Гоголь, т. V, комментарии к «Женитьбе».

[2] С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, с. 156—157.

ция «Женитьбы» 1836 года (первая полная дошедшая до нас редакция пьесы) содержит в себе все те основные идеи и образы, которые характеризуют это произведение в печатном тексте. Однако Гоголь приложил еще немало труда для совершенствования своей комедии. Окончательная отделка «Женитьбы» была завершена в 1841 году, а впервые опубликована она была в собрании сочинений писателя.

В критических работах, посвященных «Женитьбе», неоднократно высказывалось мнение о том, что, создавая эту пьесу, писатель испытывал сильное влияние традиционных схем водевиля и так называемой легкой комедии, несмотря на его отрицательное отношение к водевилю. Зависимость Гоголя от легкой комедии и водевиля нередко видят в том стремлении к развлекательности, которое будто бы наложило свой ясный отпечаток на всю структуру пьесы; эту зависимость усматривают в условности комических положений «Женитьбы», в нарочитости ее ситуаций. Некоторая видимость достоверности не делает, однако, эту точку зрения сколько-нибудь серьезно обоснованной. Драматические произведения Гоголя не только не продолжали традиции комедийно-развлекательного жанра театра, но резко противостояли всему тому мутному потоку водевильной литературы, бессодержательной легкой комедии, который затоплял театр 30-х годов.

В то время как водевиль, легкая комедия сводились к изображению забавных случаев, разного рода курьезов, запутанных приключений, Гоголь с первых шагов своей драматургической деятельности стремился к созданию глубоких и правдивых характеров. Это с достаточной ясностью выразилось уже во «Владимире третьей степени». Характерно, что в сценах этой комедии нет и намека на водевильные ситуации. То сложное развитие сюжета, которое намечалось во «Владимире третьей степени», определялось большим идейным замыслом писателя. И если в своем первом драматическом произведении Гоголь выступал новатором в искусстве драматургии, то тем менее оснований утверждать, что «Женитьба», законченная писателем уже после «Ревизора», создавалась по канонам водевиля или легкой комедии.

Исследователи, настаивающие на водевильных началах в пьесах Гоголя, не различают водевильность в ее

сложившихся формах и заостренные изображения характеров с использованием необычного, исключительного. А между тем это не одно и то же. Необычное как очень важный момент в обрисовке глубоко типических характеров — отличительная черта ряда произведений Гоголя, одно из существенных свойств его реализма. Было бы весьма странным видеть водевильные начала в похождениях Чичикова, в похищении шинели Башмачкина, в удивительных происшествиях, описанных в «Носе». В основу сюжета «Женитьбы» Гоголь смело положил «совершенно невероятное событие» и сделал это в целях более выпуклого показа типических черт героев, их психологии. Развивая сюжетную линию комедии, писатель, однако, ни в какой мере не сводил к описанию невероятного события содержание произведения, которое раскрывается в обрисовке характеров, их столкновений. И в то же самое время замечательная рельефность образов «Женитьбы» возникает не вопреки сюжету пьесы, не вопреки ситуациям, а в единстве с ними.

На первое место в комедии выдвинута интимно-«лирическая» сторона жизни героев. Внутренний смысл обращения к ней писателя заключается в обнажении того, что чистой и благородной человеческой лирики как раз и не существует в среде подколесиных, жевакиных и анучкиных. Любовь, глубокая привязанность к человеку, искренние и высокие порывы души, живые человеческие чувства чужды героям «Женитьбы». Брак, любовь для них — это лишь выгодная сделка, откровенная купля-продажа, в которой каждый из участников ее превращается в некий «живой» товар. Поразительная упрощенность человеческих отношений кажется гоголевским персонажам нормальной, естественной.

Обрисовка жизненного прозаизма в комедии тесно связана с темой косности сознания, быта. Внутреннюю «застойность» мы ощущаем во всех основных образах пьесы. Но с особой выразительностью она предстает в Подколесине. Углубление первоначального замысла «Женихов», включение в комедию образа Подколесина помогало раскрытию консерватизма мышления, жизненного поведения.

Изображение «меркантильности», растущего влияния буржуазных отношений в определенной мере сближает «Женитьбу» с петербургскими повестями. В этом смысле

характерно то, что действие комедии Гоголь перенес из помещичье-усадебной среды в Петербург, в среду чиновничества и купечества. Однако в сравнении с петербургскими повестями действительность раскрывалась здесь с новой стороны: рисуя «упрощенность» человеческих отношений, писатель показывал слияние косности и стяжательства.

Начальные сцены пьесы являются своеобразным введением в тот круг отношений, который составляет объект изображения в «Женитьбе». Подколесин погружен в приготовления к «решающему шагу» своей жизни. Готовясь вступить в брак, Подколесин педантично предусматривает многие «необходимые» вещи: он уже заказал себе черный фрак, основательно взвесив, что черный цвет костюма более подходит ему, носящему чин надворного советника. Он заказал себе новые сапоги и очень озабочен тем, чтобы они были сшиты хорошо. «А ведь хлопотливая, черт возьми, вещь женитьба! То да се, да это». Занятый деятельными приготовлениями к женитьбе, Подколесин, собственно, еще не знает самого главного — на ком он собирается жениться. Сваха давно уже ходит в его дом, но у него весьма смутное представление о невесте. Диалог его со свахой Феклой Ивановной в этом смысле весьма примечателен.

«Подколесин. А, здравствуй, здравствуй, Фекла Ивановна. Ну что? как? Возьми стул, садись да и рассказывай. Ну, так как же, как? Как бишь ее: Меланья?..

Фекла. Агафья Тихоновна.

Подколесин. Да, Агафья Тихоновна. И, верно, какая-нибудь сорокалетняя дева?

Фекла. Уж вот нет, так нет. То есть, как женитесь, так каждый день станете похваливать да благодарить».

Подколесина интересует не столько жена, сколько ее приданое. «А приданое-то, приданое? Расскажи-ка вновь». И только после того, как сваха подробно рассказывает о приданом, Подколесин расспрашивает ее о достоинствах самой невесты. Особенно беспокоит его то, как бы жена не оказалась неподходящей к его чину и званию. Успокаивают Подколесина заверения свахи в том, что невеста — дочь купца третьей гильдии, которая и генералу может составить пару — «княгиня просто». «Да ведь я-то потому тебя спрашивал,— говорит Подколесин,— что я надворный советник, так мне, пони-

маешь...» Прозаически-деловой характер беседы резюмирует Фекла Ивановна, заявляя: «Ну, так что ж? Коли смотреть, так и смотри. На то товар, чтобы смотреть».

Появляющийся в доме Подколесина Кочкарев вносит в ход событий ту стремительность, которой недостает инертному Подколесину. Сам женившийся при содействии Феклы Ивановны лишь для того, чтобы «исполнить закон», Кочкарев настойчиво преодолевает колебания своего друга, ускоряя затеянное «дело».

Первая сцена в доме Агафьи Тихоновны представляет собой известную параллель к сценам с Подколесиным. Разговор Агафьи Тихоновны с Ариной Пантелеймоновной и свахой сосредоточен вокруг замужества и поисков женихов. Главное требование, выставляемое Агафьей Тихоновной, состоит в том, чтобы ее будущий муж был непременно дворянин.

«Арина Пантелеймоновна. Да ведь где же достать хорошего дворянина? Ведь его на улице не сыщешь.

Агафья Тихоновна. Фекла Ивановна сыщет. Она обещалась сыскать самого лучшего».

У свахи, принесшей вести о женихах, Агафья Тихоновна раньше всего спрашивает: «Что ж они: дворяне?» «Все, как на подбор, — отвечает Фекла Ивановна. — Уж такие дворяне, что еще и не было таких». И лишь вслед за этим сваха аттестует каждого из женихов соответственно с его индивидуальными особенностями.

На фоне перечисления сомнительных достоинств женихов свой особый акцент приобретает спор между Ариной Пантелеймоновной и Феклой Ивановной о преимуществах дворянина перед купцом.

«Арина Пантелеймоновна. Да что с них, с дворян-то твоих? Хоть их у тебя и шестеро, а право, купец один станет за всех.

Фекла. А нет, Арина Пантелеймоновна. Дворянин будет почтенней».

Но сама «почтенность» дворянина здесь бралась под сомнение. «Разносилась с дворянином! — заявляет Арина Пантелеймоновна, — а дворянин при случае так же гнет шапку». В одной из редакций «Женитьбы» содержались очень резкие суждения о дворянском сословии, подчеркивающие общий смысл этой сцены. «Дворянин, дворянин,

а только слава — что имя. Такой же холоп, только перед черным народом дуется, а чуть только кто немного починовнее его, знай так покланивается, что инда еле шеи не сломит... Купец хоть и обманет, да себе в прибыль. А дворянин что ни выподличает, ни себе, ни другим, а только растранжирит мошенникам». Очевидная невозможность провести через цензуру диалог заставила Гоголя изменить его.

Центральный момент первого действия — последовательное появление в доме Агафьи Тихоновны искателей «счастья». С удивительным художественным лаконизмом писатель создает необыкновенно выразительные портреты героев. С первых фраз, произнесенных действующим лицом, становятся ощутимыми характерные черты его облика.

Коллежский асессор Яичница пришел на смотрины между делом, не намереваясь здесь долго задерживаться. «Пожалуй, пождать — подождем,— заявляет он сразу же после прихода,— как бы только не замешкаться. Отлучился ведь только на минутку из департамента». Тупой и грубый Яичница действует решительно и смело, он не признает никаких деликатностей, тонкостей обращения. На все происходящее в жизни Яичница привык смотреть весьма просто, отказываясь от всяких лишних «философствований». Брак, по его убеждению, дело, в общем, довольно несложное. Чем быстрее окончатся всякие «формальности», тем лучше, и вовсе не следует тратить на них много времени. «Вот за что не люблю сватаний, пойдет возня: сегодня нельзя, да пожалуйте завтра, да еще послезавтра на чашку, да нужно еще подумать. А ведь дело дрянь, ничуть не головоломное».

Выбор невесты для коллежского асессора Яичницы не представляет особых затруднений. Главное не то, какова невеста, а то, сколько он получит приданого вместе с нею. Яичницу нисколько не смутило утверждение Кочкарева, что Агафья Тихоновна — сплошная дура. «Да, конечно,— заявляет Яичница,— лучше, если бы она была умней, а впрочем, и дура тоже хорошо. Были бы только статьи прибавочные в хорошем порядке».

Появившись в доме Агафьи Тихоновны, не успев даже еще познакомиться с невестой, Яичница дотошно, по

списку проверяет предназначенное в приданое имущество. Забота о материальной выгоде, неразборчивая меркантильность – характернейшая черта Яичницы. Он полон желания приобрести ценности, обеспечивающие ему уют и довольство. Больше всего беспокоит его, чтобы не было обмана по части «прибавочных статей». Это – основное, а остальное приложится. Услышав от Кочкарева категорическое заявление о том, что за невестой нет никакого приданого, Яичница решительно и бесповоротно отказывается от «притязаний» на руку и сердце Агафьи Тихоновны. Чувствуя себя обманутым в своих «лучших» ожиданиях и надеждах, Яичница поносит не только сваху, но и невесту, внимания которой он только что добивался; в ругани он изливает свое огорчение и негодование по поводу расстроившегося «дела».

Лейтенант морской службы в отставке Жевакин не кажется столь грубым и тупым, как Яичница. И в своем поведении и манере объясняться он обнаруживает явственную претензию на галантность. Жевакин кое-что видел на свете и поэтому отнюдь не склонен к преуменьшению значимости своей особы. Когда-то он побывал в Сицилии вместе с морской эскадрой, и это на всю жизнь преисполнило его сознанием чего-то большого и яркого, вошедшего в его жизнь. Но посещение Сицилии – то немногое, чем может похвастаться лейтенант в отставке. Поэтому он и пользуется любой возможностью ввернуть в беседу рассказ о своем путешествии. Впрочем, впечатления Жевакина от этого путешествия весьма скудны и жалки. Всюду, где ни бывал он, одни лишь «раскрасоточки» привлекали его внимание.

Жевакин готов без конца толковать об «эдаких розанчиках». «Бывало, пойдешь по улице,– рассказывает он о своем пребывании в Сицилии,– ну, русский лейтенант... Натурально, здесь эполеты (*показывает на плеча*), золотое шитье, и эдак красоточки черномазенькие – у них ведь возле каждого дома балкончики и крыши, вот как этот пол, совершенно плоски.– Бывало, эдак смотришь, и сидит эдакой розанчик... Ну, натурально, чтобы не ударить лицом в грязь... (*Кланяется и размахивает рукою.*) И она эдак только. (*Делает рукою движение.*) Натурально, одета: здесь у ней какая-нибудь тафтица, шнуровочка, дамские разные сережки... ну, словом, такой лакомый кусочек...»

Жевакин весь выявляется в грубо-чувственном отношении к женщине, которое составляет существо его натуры. Весьма недвусмысленно его признание относительно впечатления, произведенного на него Агафьей Тихоновной: «А сказать правду — мне понравилась она потому, что полная женщина. Я большой аматёр со стороны женской полноты». «Увлеченный» Агафьей Тихоновной, Жевакин настойчиво добивается ее взаимности. В отличие от Яичницы, он готов отказаться от «прибавочных статей». «С эдакою прелюбезною девицею, с ее обхожденьями можно прожить и без приданого». Не впервые Жевакин переживает столь сильное «увлеченье». Он сватается уже в семнадцатый раз и постоянно терпит поражение, получая отказ. Похожий на «кисет, из которого вытрясли табак», Жевакин все еще продолжает лелеять надежды на успех. На крайний случай у него в запасе есть неотразимое средство — стишки, «против которых точно ни одна не устоит». Незадачливый волокита, низменный сластолюбец, Жевакин до конца остается верен себе.

Как и у других претендентов, у Анучкина есть своя «страсть». Он ищет жену, которая была бы знакома с обхождением высшего общества и знала по-французски. Сам Анучкин не вхож в высшие круги, французским языком не владеет и, в сущности, не представляет, для чего нужно жене его знание французского языка. Но отраженное воздействие «морали» высшего общества, о котором что-то слышал Анучкин, столь сильно, притягательная сила высших сфер столь велика, что ему представляется совершенно невозможным жениться на девушке, которая бы не говорила по-французски. «Нужно, чтобы она непременно знала, а без того у ней и то и это... (*показывает жестами*) всё уж будет не то». Ничего больше, кроме светских манер и владения французским языком, Анучкина в невесте не интересует. Это решающий критерий оценки его будущей жены, критерий тем более странный, что Анучкин сам-то и не может определить с этой точки зрения достоинства невесты. «Позвольте вас побеспокоить тоже вопросом,— обращается он к Кочкареву.— Признаюсь, не зная французского языка, чрезвычайно трудно судить самому, знает ли женщина по-французски или нет. Как хозяйка дома, знает?..»

Если основной стержень первого действия «Же-

нитьбы» — «дефиляция» женихов, их соперничество выявляющее убогий строй души каждого из них, то во втором акте центр тяжести переносится на изображение Подколесина, Кочкарева и Агафьи Тихоновны. Образ Подколесина получает тут ясность и законченность крупного художественного обобщения. Внутренняя аморфность, бесхребетность Подколесина раскрывается во всей полноте. «Почтенный» представитель чиновной бюрократии, гордящийся своим чином надворного советника Подколесин лишен твердых внутренних устоев. «Господи ты боже мой, что это за человек! — говорит о нем Кочкарев. — Это просто старый бабий башмак, а не человек, насмешка над человеком, сатира на человека!»

Подколесин никак не может составить собственного мнения о том или ином явлении жизни, он все время находится под чьим-нибудь влиянием, постоянно повторяя чужие мнения и суждения. Достаточно было Яичнице заявить, что у невесты длинный нос, как Подколесин уже готов поверить, что это действительно так. Стоило Анучкину высказаться о том, что без знания французского языка невеста — неполноценное существо, как Подколесин уже повторяет его слова.

«Кочкарев. Ну что, ведь правда, хозяйка мила?

Подколесин. Да что! мне, признаюсь, она не нравится.

Кочкарев. Вот на! это что? Да ведь ты сам согласился, что она хороша.

Подколесин. Да так, как-то не того: и нос длинный, и по-французски не знает.

Кочкарев. Это еще что? тебе на что по-французски?

Подколесин. Ну, все-таки невеста должна знать по-французски.

Кочкарев. Почему ж?

Подколесин. Да потому, что... уж я не знаю почему, а все уж будет у ней не то.

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».

Начав разубеждать Подколесина, Кочкарев быстро достигает цели, заставив поверить его в то, что Агафья Тихоновна истинная красавица... «Да теперь-то я опять вижу, что она как будто хороша», – соглашается Подколесин. Анемичный и недалекий Подколесин с трудом схватывает проходящие перед ним жизненные события. Он медленно и туго соображает, жизненный кругозор его столь невелик, что даже Жевакин и Яичница выигрывают по сравнению с ним.

Наиболее характерная черта Подколесина – боязнь всего нового, страх перед всякими изменениями в жизни. Он так врос в свой обычный уклад, что не мыслит себе в нем никаких резких перемен. Перспектива нарушения установленного распорядка жизни рождает в нем тревожные сомнения и раздумья. Из-за страха перед новым Подколесин не может отважиться ни на какой серьезный шаг, который бы внес значительные изменения в его привычное бытие. Старое, привычное для него лучше неизвестного, нового; когда Подколесину требуется принять важное решение, он предпочитает уклониться, уйти в сторону, отступить, проявляя в этом неизменное постоянство. Гоголь замечательно обрисовал эту внутреннюю «логику» образа.

Вступив в соперничество с другими претендентами на руку и сердце Агафьи Тихоновны, Подколесин испытывает большое удовольствие от того, что невеста остановила свой выбор именно на нем; этот крупный успех льстит его самолюбию. Однако на окончательное объяснение с невестой Подколесин решиться никак не может. Предложение Кочкарева открыть сию же минуту Агафье Тихоновне сердце встречает его судорожное сопротивление. Сцена «интимной» беседы Подколесина и Агафьи Тихоновны замечательна не только яркой обрисовкой духовной убогости героя комедии, но и выразительным изображением внутренней аморфности Подколесина.

В качестве солидного и «почтенного» человека Подколесин проявляет инициативу в беседе, направляет, «ведет» ее. Беседа движется, как тяжелая, до отказу нагруженная колымага, то и дело она останавливается. «Вы, сударыня, любите кататься?..»; «Вы, сударыня, какой цветок больше любите?..»; «Вот скоро будет екатерингофское гулянье...»; «Какой это смелый русский народ!» Вынужденная, мучительно выжатая «инициатива» отте-

няет киселеобразность Подколесина, его неспособность к живой мысли, к активным действиям и решениям

После беседы с Агафьей Тихоновной Подколесин заявляет Кочкареву: «Да зачем же мне оставаться здесь? Ведь я все уже сказал, что следует.

Кочкарев. Стало быть, сердце ей ты уже открыл?

Подколесин. Да вот только разве что сердца еще не открыл».

Отказывается Подколесин от «решительных» объяснений с Агафьей Тихоновной отнюдь не потому, что у него появились какие-либо новые соображения на этот счет Его связывает инертность, боязнь неизбежных изменений сложившегося распорядка жизни. Подколесин хочет повременить, получить хотя бы месяц роздыху.

Во второй сцене объяснений Подколесина с Агафьей Тихоновной, предпринятых под нажимом Кочкарева, еще более заострена устойчивая нерешительность Подколесина, комизм его положения. Поставленный перед суровой необходимостью «открыть сердце», он изъясняется с Агафьей Тихоновной, тая в душе надежду на то, что беседа их не будет иметь никаких последствий. Потому-то Подколесин никак и не может добраться до главного предмета беседы, он усиленно распространяется о том, не покажется ли Агафье Тихоновне странным этот разговор.

«Подколесин (*запинаясь*). Я пришел вам, сударыня, изъяснить одно дельце... Только я бы хотел прежде знать, не покажется ли оно вам странным?

Агафья Тихоновна (*потупляя глаза*). Что же такое?

Подколесин. Нет, сударыня, вы скажите наперед: не покажется ли вам странно?

Агафья Тихоновна (*так же*). Не могу знать, что такое.

Подколесин. Но признайтесь: верно, вам покажется странным то, что я вам скажу?

Агафья Тихоновна. Помилуйте, как можно, чтобы было странно – от вас все приятно слышать.

Подколесин. Но этого вы еще никогда не слышали... Это вот в чем... Но пусть лучше я вам скажу когда-нибудь после».

И на этот раз Подколесин «оставил вопрос открытым», и лишь вмешательство Кочкарева «благополучно»

завершает объяснение его с Агафьей Тихоновной. Сделав решающий шаг, Подколесин вначале чувствует себя совсем счастливым человеком. Он даже как будто выходит из своего обычного состояния инертности, проявляет известную даже расторопность, требуя, чтобы венчание состоялось немедленно, «непременно сей же час». Кочкарева он горячо благодарит за дружеское участие и помощь в устройстве его дел. «Ну, брат, благодарю! Теперь я вижу всю твою услугу. Отец родной для меня не сделал бы того, что ты. Вижу, что ты действовал из дружбы. Спасибо, брат, век буду помнить твою услугу. (*Тронутый.*) Будущей весною навещу непременно могилу твоего отца».

Но стоило остаться Подколесину одному, как сомнения вновь нахлынули на него. Сцена раздумий Подколесина и его бегства из дома Агафьи Тихоновны замечательно завершает мастерское изображение характера героя, представляя собою кульминацию второго акта и комедии в целом. Взволнованный происшедшими событиями, Подколесин хочет «осмыслить» случившееся с ним. Прошлая его жизнь представляется ему в довольно мрачном свете. Теперь предстоит решительная перемена. Подколесин находится на рубеже новой жизни. Но как только эта мысль полностью доходит до сознания Подколесина, им овладевает страх.

«Однако ж, что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя, и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего – все кончено, все сделано». С особой рельефностью сущность Подколесина раскрывается в этом его последнем отступлении, в бегстве тайком уже после принятого решения.

Многие современники осуждали Гоголя за такое «несообразное» развитие событий в комедии. С точки зрения театральных канонов, существовавших во времена Гоголя, оно представлялось весьма неудачным, пьеса не имела нужного, эффектного конца, действие ее как бы обрывалось, не получив своего завершения. Однако Гоголь решительно пренебрег театральными канонами и соображениями о «странности» поступка героя во имя истины, правды характера.

В начале четвертой части «Подростка» Достоевского содержатся интересные суждения о Подколесине: «В дей-

ствительности женихи ужасно редко прыгают из окошек – перед своими свадьбами, потому что это не говоря уже о прочем даже и неудобно; тем не менее сколько женихов, даже людей достойных и умных, перед венцом сами себя в глубине совести готовы были признать подколесиными».

Кочкарев в противоположность Подколесину – человек, находящийся постоянно в движении, в действии. Он не может без того, чтобы не хлопотать, не суетиться, не устраивать чего-либо. Разные делишки Кочкарев обделывает с большой ловкостью, с каким-то особым рвением и даже, пожалуй, пафосом, который он проявляет во всем, за что только ни берется. Увидев малейшую возможность для приложения своих «сил», Кочкарев мгновенно «загорается», и тогда уже его невозможно остановить. Он действует, забывая решительно обо всем, стремясь добиться желаемого. Кочкареву, собственно, безразлично, вокруг чего ему суетиться, что устраивать, во имя чего развивать свою активность. Суетится Кочкарев не столько из-за существа дела, сколько ради того удовольствия, которое доставляют ему всякие хлопоты Активность Кочкарева лишена какой-либо целенаправленности.

Несмотря на свою видимую противоположность Подколесину, Кочкарев имеет с ним и много общего. Эта общность заключена в отсутствии внутренних устоев, характерном для обоих действующих лиц. С одинаковым усердием Кочкарев может действовать в диаметрально противоположных целях. С одинаковой горячностью он может защищать то, что опровергал, и опровергать то, что защищал. Все зависит от того, в какую колею попадет Кочкарев. Его почти искренняя убежденность в том, что он утверждает, его нахальство оказывают неотразимое влияние на людей, с которыми он сталкивается. Яичницу ему удается убедить в том, что за невестой нет приданого, Жевакину он внушает мысль, что сам устроит его судьбу, Подколесина он заставляет действовать так, как ему кажется нужным. Агафья Тихоновна, в свою очередь, следует его советам. Результатом всей этой столь энергичной «деятельности» является конфуз Кочкарева, полный провал его намерений «устроить» жизнь Подколесина и Агафьи Тихоновны.

Образ Агафьи Тихоновны интересен тем, что героиня

как бы олицетворяет то желаемое совершенство, которого ищут соперники. Для одних, как, например, для Яичницы, она является привлекательной обладательницей «прибавочных статей». Жевакина она покорила иными своими качествами. Одинаково достойной парой для себя считает ее купец Стариков и надворный советник Подколесин. Но во всех этих случаях Агафья Тихоновна выступает как некое ироническое подобие «совершенства». Соединяя в себе почти все «достоинства», которые ценят в ней женихи, она не обладает ни одним значительным человеческим качеством. Застенчивая и даже робкая, Агафья Тихоновна столь же далека от живых и искренних порывов души, как и все те, с кем ей приходится сталкиваться.

В первой сцене второго действия Агафья Тихоновна сетует на свое «несчастное положение – девицы, особливо еще влюбленной». Это признание «влюбленной» девицы – лишь легкая игра с собой, поза, тем более комическая, что Агафья Тихоновна не успела определить еще, в кого ей следует влюбиться. Раньше всего она «влюблена» в дворянское звание своего будущего мужа. Характерная деталь – из пяти соперников в своих расчетах она принимает во внимание лишь четырех, принадлежащих к дворянскому сословию. Тот «идеальный» образ, который создает себе Агафья Тихоновна, выбирая мужа, вовсе не включает настоящие человеческие качества. Благородство, ум, духовная красота здесь совершенно отсутствуют.

В качестве дворянина каждый из претендентов имеет для Агафьи Тихоновны, по существу, одинаковую привлекательность. Жевакин так же хорош, как и Яичница. Подколесин столь же интересен, как и Анучкин. Показывая Агафью Тихоновну кидающей жребий при выборе мужа, писатель остро подчеркивает малую значимость для нее индивидуальных черт женихов. «Ах, если бы бог дал, чтобы вынулся Никанор Иванович; нет, отчего же он? Лучше же Иван Кузьмич. Отчего же Иван Кузьмич? чем же худы те, другие... Нет, нет, не хочу... Какой выберется, такой пусть и будет».

Агафья Тихоновна быстро соглашается с Кочкаревым, что ей лучше всего остановить свой выбор на Подколесине. Это вовсе не потому, что Кочкарев выставляет какие-либо неотразимые доводы. Как раз наобо-

рот, ничего серьезного и убедительного о своем «подопечном» он сказать не может. Кочкарев просто заявляет, что все другие женихи, кроме Подколесина, ничего не стоят.

Встретившись с Подколесиным, Агафья Тихоновна приходит к убеждению, что Кочкарев был полностью прав, с похвалой отзываясь о друге. После «содержательной» беседы со своим избранником Агафья Тихоновна уже в восторге от него. Подколесин мгновенно становится героем, который безраздельно владеет ее сердцем. «Уж так, право, бьется сердце, что изъяснить трудно. Везде, куды ни поворочусь, везде так вот и стоит Иван Кузьмич. Точно правда, что от судьбы никак нельзя уйти. Давича совершенно хотела было думать о другом, но чем ни займусь – пробовала сматывать нитки, шила ридикуль – а Иван Кузьмич все так и лезет в руку». Это быстрое превращение Агафьи Тихоновны в нежно влюбленное существо – замечательный момент в характеристике героини комедии. Гоголь мастерски показывает, что чувства Агафьи Тихоновны носят некий обязательный характер. Она «переживает» не столько потому, что ее действительно глубоко захватили чувства, сколько оттого, что так принято, так полагается.

Прощаясь с девичьей жизнью, Агафья Тихоновна, как и положено по обычаю, плачет. «Столько лет провела в спокойствии... Вот жила, жила – а теперь приходится выходить замуж! Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый, а там и девочки пойдут; подрастут – выдавай их замуж. Хорошо еще, если выйдут за хороших, а если за пьяниц, или за таких, что готов сегодня же поставить на карточку все, что ни есть на нем! (*Начинает мало-помалу опять рыдать*)». «Скорбь» Агафьи Тихоновны кажется совсем безутешной. Но уже следующая фраза невесты придает остро комическое звучание этим ее «драматическим» переживаниям. «Не удалось и повеселиться мне девическим состоянием, и двадцати семи лет не пробыла в девках...» А вслед за этим в ее монологе дан неожиданный поворот, резко обнажающий «подражательность» терзаний Агафьи Тихоновны. «(*Переменяя голос.*) Да что ж Иван Кузьмич так долго мешкается?»

Подлинные мысли и желания Агафьи Тихоновны отражены в следующей сцене – второго объяснения ее

с Подколесиным. Напускная стыдливость не может скрыть того нетерпения, с которым она дожидается признания Подколесина. Агафья Тихоновна не придает большого значения тому, что признание она слышит не от самого Подколесина, а от Кочкарева, который, видя нерешительность своего друга, спешит спасти положение.

«Так что же, сударыня? — говорит Кочкарев, — решаетесь вы сему смертному доставить счастье?» Агафья Тихоновна не заставляет себя долго ждать, она спешит высказаться: «Я никак не смею думать, чтобы я могла составить счастье... а впрочем, я согласна».

Когда же Кочкарев предлагает Агафье Тихоновне и Подколесину венчаться незамедлительно, сразу же после объяснения, Агафья Тихоновна как будто несколько удивлена. «Уж это, может быть, очень скоро». Но оказывается, что Кочкарев уже послал за каретой, пригласил гостей. «Ведь у вас венчальное платье готово, я знаю», — заявляет Кочкарев. «Как же, давно готово. Я в минуточку оденусь», — быстро уступает Агафья Тихоновна. Это «в минуточку» замечательно оттеняет строй мыслей и чувств Агафьи Тихоновны, только что перед этим проливавшей слезы насчет своей девической жизни.

Бегство Подколесина обрывает «сговор», брачную сделку, уже расцвеченную имитацией чувств. Писатель оставляет Агафью Тихоновну как бы в застывшем состоянии, не прибавляя никаких новых штрихов к ее портрету, но в этом и не было никакой надобности, ибо портрет этот до конца завершен.

В собрании рельефно очерченных героев комедии колоритную фигуру представляет собой сваха Фекла Ивановна. «Лицо свахи, — отмечал Белинский, — одно из самых живых и типических созданий Гоголя. Бойкость, яркость движений, трещоточный разговор должны быть прежде всего схвачены актрисой, выполняющей эту роль... Это баба, наметавшаяся в своем ремесле; ее не расстроит никакое обстоятельство, не смутит никакое возражение, у нее готов ответ на всякий вопрос» [1].

Построение сюжета в «Женитьбе» показывает замечательное использование неожиданных положений, «невероятных» ситуаций. Но нельзя назвать ни одной сцены пьесы, где бы острота ситуации являлась самоцелью,

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. VI, с. 576.

развивалась бы вне раскрытия тех или иных черт действующих лиц. Будь то встреча женихов, гаданье Агафьи Тихоновны, отказ женихам, объяснение с Подколесиным, бегство Подколесина — всюду определяющим моментом является обрисовка характеров, внутренней логики их поведения. А эта внутренняя логика заключена прежде всего в соединении прозаизма, своеобразной деловитости героев с их отчетливой жизненной несостоятельностью.

Течение действия в «Женитьбе» отличается какой-то внутренней неравномерностью. Оно то развивается медленно, трудно, то приобретает быстрый, стремительный темп. Этот неровный, неустойчивый ритм действия, его колебания преднамеренны,— они подчеркивают особенности и внутреннего конфликта комедии, и ее характеров.

В «Женитьбе» мы видим пример той художественной концентрированности, которая является отличительной чертой лучших созданий Гоголя. Концентрированность эта получает свое мастерское выражение в слове, речи как важнейшем средстве характеристики действующих лиц. Тут не только все художественно оправдано, но и чрезвычайно весомо, выразительно.

Стоит сравнить речевую манеру поистершегося ловеласа Жевакина и грубого, практичного Яичницы, чтобы видеть значение слова в раскрытии образа. Желание казаться галантным, приятным находит свое выражение у Жевакина в частом употреблении уменьшительно-ласкательных форм слов: «Пожалуйста, душенька, почисть меня»; «вон там, пожалуйста, сними пушинку»; «вот еще, посмотри, там как будто паучок лазит»; «суконцо-то ведь англицкое!» Речь Жевакина пересыпана словечками, передающими его чувствительные восторги: «Натурально, сидит эдакая италианочка, такой розанчик, одета: манишечка, платочек»; «ну, словом, такой лакомый кусочек». Речевая манера Жевакина пронизана стремлением к витиеватости: «вид, я вам доложу, восхитительный: эдакие горы, эдак деревцо какое-нибудь гранатное»; «хотели ли бы вы, сударыня, иметь мужем человека, знакомого с морскими бурями?»

В отличие от Жевакина, Яичница изъясняется с подчеркнутой деловитостью и казенной точностью. «А по газетам узнал я, что желаете вступить в подряды насчет

поставки лесу и дров, и потому, находясь в должности экзекутора при казенном месте, я пришел узнать, какого роду лес, в каком количестве и к какому времени можете его поставить». Этой пунктуальности придерживается он и тогда, когда вступает в лирические объяснения с невестой. «Теперь я нахожу подругу жизни. Подруга эта вы. Скажите напрямик: да или нет?» Речь Яичницы насыщена резкими, откровенными суждениями, «крепкими» словами. Он, что называется, не стесняется в выражениях, особенно тогда, когда приходит в состояние раздражения и гнева. «Ну черт с французским! Но как сваха-то проклятая... Ах ты, бестия эдакая, ведьма!»; «Дом строен в один кирпич, старая подошва, а ты наврала и с мезонинами и черт знает с чем»; «Черти бы тебя съели, ведьма ты проклятая!»; «А невесте скажи, что она подлец! слышишь, непременно скажи».

Если в речи Яичницы проявляется грубая откровенность, то словесная манера Подколесина ярко отражает его тугодумность, медлительность, расплывчатость мысли. «Да, это вещь... вещь не того... трудная вещь»; «как говорится, этого... вот позабыл слово»; «теперь предо мною открылся совершенно новый мир, теперь я вот вижу, что всё это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется, как-то эдак, не знаешь даже сам, что делается». Высказываясь о чем-либо, Подколесин долго топчется на одном месте, пытаясь выразить то, что ему хочется. Речь Подколесина, так же как и его мысль, движется толчками, она то и дело обрывается, как бы спотыкаясь о непреодолимые препятствия.

Сила проникновения в явления действительности, высота художественного мастерства придают образам «Женитьбы» значение крупных художественных обобщений. Жизнь в комедии показана с той стороны, с какой она до Гоголя не была воссоздана. Этот особый угол зрения на действительность был тесно связан с общим отношением писателя к современному ему обществу. Верность Гоголя жизненной правде, его историческая проницательность подтверждены действенной силой его образов, рельефно проявляющейся и в наши дни; они подтверждены и тем влиянием, которое оказала «Женитьба» на творческие создания некоторых крупнейших русских писателей. Рабо-

тая над «Обломовым», Гончаров в немалой степени опирался на творческий опыт Гоголя, в том числе и на художественные завоевания, достигнутые в «Женитьбе». Гоголевская комедия явилась непосредственной предшественницей драматургии Островского, предвосхитив некоторые существенные ее темы и образы. Эта преемственная связь опиралась не только на использование художественного опыта, но и, естественно, на близость жизненных впечатлений двух замечательных писателей.

Гоголь увидел те особенности человеческих характеров, которые стали после него предметом глубокого изучения и художественного отражения.

4

И до возникновения замысла «Женитьбы» и в то время, когда над ней шла работа, Гоголь настойчиво искал путей к раскрытию в драматургии больших социальных идей и явлений. Одним из отражений этих исканий являются отрывки незаконченной драмы из английской истории, опубликованные после смерти писателя. Гоголем были написаны вчерне первое действие и начало второго. По имени главного героя эта незаконченная пьеса, не имевшая в набросках Гоголя определенного наименования, получила название «Альфред». Над «Альфредом» Гоголь работал летом 1835 года, после того как им были закончены «Миргород» и «Арабески».

«Альфред» примечателен прежде всего широтой намеченных в нем проблем. Можно полагать, что, попытавшись создать социально-сатирическую пьесу на современном материале и увидев крайнюю трудность ее опубликования из-за цензурных требований, Гоголь задумал построить социальную драму на материале истории. События, которые взяты в основу «Альфреда», относятся к отдаленному прошлому, к IX веку, но в тех частях пьесы, которые дошли до нас, меньше всего можно усмотреть архивный подход к прошлому. «Сколько можно судить по началу,— писал Чернышевский об «Альфреде»,— в этой драме мы имели бы нечто подобное прекрасным «Сценам из рыцарских времен» Пушкина» [1].

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, с. 527.

Как известно, Чернышевский очень высоко ценил пушкинские «Сцены из рыцарских времен», в которых он видел выражение большой философской идеи; сравнивая с ними «Альфреда», Чернышевский подчеркивал значимость этого произведения, его социальной проблематики.

Тема борьбы за независимость страны переплетается в «Альфреде» с темой социальных столкновений. «Рыцари» (таны), закабаляющие народ, беспощадно угнетающие его, предают свою страну, выступая пособниками иностранных завоевателей; они «держат руку неприятелей». Страна, в которой все более жестоким становится рабство, где происходят непрерывные распри между феодалами, не способна противостоять завоевателям. В этом причина того, что небольшое войско датчан громит многотысячную армию англосаксов.

В «Альфреде» писатель отводит немало места изображению процесса закабаления вольных землепашцев (кёрлей, или сиорлей) «рыцарями» [1]. «Рыцари» захватывают земли кёрлей, превращая их самих в своих рабов. Нигде, ни у кого в стране простые люди не могут найти защиты. Всюду они наталкиваются на власть хищных и невежественных танов. Это господство «рыцарей» означает упадок, запустение страны, обезоруженность ее перед силой внешних противников. Страна погружена в состояние дикости и невежества.

В «Альфреде» выражена тема развития просвещения как важнейшего момента общественной жизни народа, нации. Носителем идей борьбы с невежеством, защитником просвещения в пьесе предстает король Альфред. Он хочет «разогнать варварство и невежество, в котором тяготеет англо-сакская нация»; Альфред стремится положить конец произволу и своеволию танов, их бесконечным раздорам, полон решимости отстоять независимость государства. Характеризуя «Альфреда», Чернышевский отмечал: «Все содержание отрывка наводит на мысль, что выбор сюжета был внушен Гоголю возможностью найти аналогию между Петром Великим и Альфредом, который у него невольно напоминает читателю о просветителе земли русской, положившем основание перевесу ее над соседями, прежде безнаказанно ее терзав-

[1] См.: М. Алексеев. Драма Гоголя из англо-саксонской истории. – Сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. II. М. – Л., 1936.

шими. Его Альфред несомненно был бы символическим апотеозом Петра»[1].

В развитии основных тем и образов «Альфреда» отразилась противоречивость социальных позиций Гоголя. Мы видим здесь, с одной стороны, стремление писателя широко показать угнетение землепашцев «рыцарями», нежелание и неспособность последних защищать национальные интересы. Одновременно с тем на первый план в пьесе выдвигался образ просвещенного монарха, центральным ее моментом являлось, по-видимому, изображение реформаторских начинаний Альфреда. Общественные преобразования в стране связывались с деятельностью просвещенного правителя, объединяющего вокруг себя лучшие силы нации. Незаконченность «Альфреда», можно думать, имеет своим источником как раз неясность социального идеала, намечавшегося в пьесе.

О настойчивом желании Гоголя создать историческую драму, поднимавшую большие национальные и социальные проблемы, говорят дошедшие до нас свидетельства о замыслах трагедии из истории Украины. В 1839 году Гоголь рассказывал об этой своей трагедии С. Т. Аксакову: «Он (Гоголь.— *М. Х.*) с любовью и радостью начал говорить о том, что у него уже готово в мыслях... что кроме труда, завещанного ему Пушкиным, совершение которого он считает задачей своей жизни, то есть «Мертвые души», у него составлена в голове трагедия из истории Запорожья, в которой все готово, до последней нитки, даже в одежде действующих лиц; что это его давнишнее, любимое дитя, что он считает, что эта пьеса будет лучшим его произведением и что ему будет слишком достаточно двух месяцев, чтобы переписать ее на бумагу»[2]. В это же время Гоголь о новой своей пьесе рассказывал и М. С. Щепкину: «Ну, Михаил Семенович, будет вам славная работа: у меня есть драма за выбритый ус, вроде Тараса Бульбы. И скоро ее окончу».

Была ли закончена писателем драма из истории Украины, об этом достоверных сведений не имеется. Осенью 1840 года с отдельными сценами пьесы писатель познакомил жившего в то время вместе с ним Панова. Панов сообщал в письме к С. Аксакову: Гоголь «меня

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, с. 527.
[2] С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, с. 173.

угостил началом нового произведения... Это будет, как он мне сказал, трагедия. План ее он задумал еще в Вене, начал писать здесь. Действие в Малороссии. В нескольких сценах, которые он уже написал и прочел мне, есть одно лицо комическое, которое, выражаясь не столько в действии, сколько в словах, теперь уже совершенство. О прочих судить нельзя: они должны еще обрисоваться в самом действии. Главное лицо еще не обозначилось» [1].

В мемуарах современников сохранились также сведения о том, что Гоголь читал Жуковскому трагедию, которая, не получив одобрения, тут же была автором сожжена. Проф. Ф. В. Чижов передавал следующий рассказ Жуковского: «Знаете ли, что он (Гоголь.— *М. Х.*) написал было трагедию? Читал он мне ее во Франкфурте. Сначала я слушал; было скучно; потом решительно не мог удержаться и задремал. Когда Гоголь кончил и спросил, как я нахожу, я говорю: «Ну, брат, Николай Васильевич, прости, мне сильно спать хотелось».— «А когда спать захотелось, тогда можно и сжечь ее»,— отвечал он и тут же бросил в камин. Я говорю: «И хорошо, брат, сделал» [2]. Сообщение это обычно относится исследователями к драме из истории Украины. Неизвестно, однако, читал ли Гоголь законченную пьесу либо отрывки из нее, да и сама достоверность рассказа о сожжении драмы после чтения ее у Жуковского вызывает серьезные сомнения. Мало вероятно, чтобы Гоголь мог уничтожить свою пьесу, которую он считал своим любимым произведением, лишь потому, что она не произвела впечатления на Жуковского.

По всей вероятности, Гоголь, занятый работой над другими своими произведениями, так и не реализовал в сколько-нибудь широком объеме свой замысел драмы, построенный на материале истории Украины. О характере самого замысла трагедии мы можем судить лишь по разрозненным заметкам, дошедшим до нас. В одной из таких заметок Гоголь писал: «Осветить ее всю минувшим и вызванным из строя удалившихся веков, полным старины временем, обвить разгулом, козачком и всем раздольем воли.

---

[1] Н. В. Гоголь. Письма, под ред. В. И. Шенрока, т. II, СПб., 1901, с. 89.

[2] «Гоголь в воспоминаниях современников». М., 1952, с. 228–229.

И в потоп речей неугасаемой страсти, и в решительный, отрывистый лаконизм силы и свободы, и в ужасный, дышащий диким мщением порыв, и в грубые, суровые добродетели, и в железные несмягченные пороки, и в самоотвержение неслыханное, дикое и нечеловечески-великодушное» (V, 199). «Раздолье воли», «отрывистый лаконизм силы и свободы», «самоотвержение неслыханное» — вот что составляло, нужно полагать, основную нить пьесы.

Тема угнетения крестьянства, борьбы народа, судя по всему, занимала в ней немалое место. В одной из заметок речь идет о пане, который негодует по поводу бунтарства мужиков и казаков. «Войны, кажется, ожидать не нужно, потому что мужицкая и козацкая сноровка бунтовать — так, чтобы не побунтовать, не может проклятый народ; так вот у него рука чешется; дармоедничает да повесничает по шинкам да по улицам» (V, 199—200). Эта характеристика крестьянства паном перекликается с заметками, отражающими настроение крестьян. «Разговор между мужиками. Вздорожало все, дорого. За землю, ейбогу, не длиннее вот этого пальца — 20 четвериков. 4 пары цыплят, к Духову дню, да к Пасхе — пару гусей, да 10 с каждой свиньи, с меду, да и после каждых трех лет третьего вола». Второй отрывок, относящийся к крестьянину, еще более характерен: «Рассказывают про клады и сокровища запорожцев». «Уйду на Запорожье, здесь всякий черт тебя колотит» (V, 200).

Внимание писателя привлекали народные образы; видное место в пьесе должны были занимать крестьяне — Демьян и Самко, убегавшие в Сечь. В сохранившихся набросках намечены отдельные народные сцены. «Народ кипит и толчется на площади, около дома обоих полковников, требуя их принять участие в деле, начальство над ними» (V, 200). Судя по всему, в пьесе намечалось переплетение социальной и национальной тематики, о чем свидетельствует следующая заметка: «Бегите и спасайтесь, жены и бабы! Ляхи за нами и грабят и жгут». (V, 121).

Все эти разрозненные фрагменты, конечно, недостаточны для полной характеристики замысла трагедии, но они, однако, дают некоторое представление о творческих исканиях писателя.

5

Со времени возникновения замысла «Владимира третьей степени» Гоголя не оставляла мысль о создании социальной комедии. В октябре 1835 года, запрашивая мнение Пушкина о «Женитьбе», Гоголь писал ему одновременно: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Если ж сего не случится, то у меня пропадет даром время, и я не знаю, что делать тогда с моими обстоятельствами... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов и, клянусь, будет смешнее черта» (X, 375). Известно, что Пушкин с большим участием отнесся к просьбе Гоголя, поделившись с ним тем сюжетом, который занимал и его самого. В бумагах Пушкина сохранилась следующая программа произведения: «Криспин (Свиньин) приезжает в губернию на ярмонку, его принимают за... Губернатор – честный дурак, губернаторша с ним проказит. Криспин сватается за дочь».

Совет Пушкина написать комедию о мнимом ревизоре был как нельзя более удачен. Взятый из самой жизни, сюжет этот давал возможность Гоголю воплотить свои многочисленные наблюдения над характерами чиновных людей. Наблюдения эти отмечались исключительной меткостью.

Ряд исследователей (Тихонравов, Котляревский, Шенрок) приурочивал начало работы над «Ревизором» к 1834 году или даже к 1833 году, при этом предполагалось, что письмо с просьбой о сюжете относится не к «Ревизору», а к какой-то другой комедии, которую Гоголь намеревался написать. Однако эту точку зрения нельзя признать соответствующей действительности. Нет никаких серьезных оснований утверждать, что Гоголь замышлял новую пятиактную комедию в то время, как «Ревизор» не был закончен. Самый тон письма Гоголя показывает, что он жаждал написать острую современную комедию.

Надобность в сюжете для такой комедии, конечно, не могла бы возникнуть, если бы Гоголь в это время уже писал «Ревизора». Несомненно правы те ис-

следователи (Н. Коробка, Н. Бродский, В. Гиппиус) [1], которые считают, что над «Ревизором» Гоголь начал работать осенью 1835 года и что его письмо Пушкину 7 октября этого года имеет непосредственное отношение к «Ревизору».

Над своей комедией Гоголь работал с исключительным увлечением, с громадным творческим подъемом. Уже 6 декабря того же года Гоголь сообщал Погодину, что «третьего дни» окончил пьесу и просил передать «...милому Щепкину: что ему десять ролей в одной комедии; какую хочет, пусть такую берет, даже может разом все играть» (X, 379). Бесспорно, что комедия в это время еще не была в достаточной мере отделана, ибо в письме к тому же Погодину через полтора месяца (18 января 1836 г.) Гоголь писал: «Извини, что до сих пор не посылаю комедию. Она совсем готова была и переписана, но я должен непременно, как увидел теперь, переделать несколько явлений» (XI, 31). А еще через месяц писатель сообщал своему прежнему адресату: «Я теперь занят постановкою комедии. Не посылаю тебе экземпляра потому, что беспрестанно переправляю» (XI, 35).

Первоначальный вариант комедии подвергся существенной переработке, в результате которой комедия приобрела более органический и целостный облик. В эту вторую редакцию писатель вновь внес ряд изменений, и лишь после этого пьеса была представлена в театральную цензуру, а затем передана в печать. Разрешение театральной цензуры на постановку комедии было дано 2 марта, но и после этого Гоголь еще поправлял и улучшал пьесу. Последние поправки были рассмотрены театральной цензурой за пять дней до первого представления «Ревизора», состоявшегося 19 апреля 1836 года. Таким образом, над текстом комедии, который исполнялся на сцене при первой постановке «Ревизора», писатель работал пять с лишним месяцев.

Нельзя не поражаться исключительной интенсивности

[1] Н. И. Коробка. Комментарии к «Ревизору». – Полн. собр. соч. Н. В. Гоголя, т. V. СПб., Изд-во «Деятель», 1914; Н. Л. Бродский. Вступительная статья к «Ревизору». – «Русские и мировые классики». М. – Л., Госиздат, 1927; В. В. Гиппиус. Литературное общение Гоголя с Пушкиным. – «Ученые записки Пермского университета», вып. II, 1931.

творческого труда писателя, той быстроте, с какой комедия была завершена. Тут выразилось не только гениальное дарование Гоголя, но и его внутренняя, творческая подготовленность к созданию комедии, подготовленность не в смысле одного лишь желания, потребности, но и в смысле накопления жизненного материала. Недаром Гоголь заявлял Пушкину с такой уверенностью о том, что «духом будет комедия из пяти актов и, клянусь, будет смешнее черта». Очевидно, что идея и многие образы социальной комедии к этому времени уже вполне «созрели» у Гоголя. Нужно было найти «обстоятельства», в которых развивалось бы действие пьесы; эту службу и сослужил сюжет, данный Пушкиным.

В процессе создания «Ревизора» Гоголь не испытывал тех мучительных трудностей, которые нередко сопровождают работу писателя над крупным произведением. Образы комедии в их определяющих очертаниях сложились сразу; уже в первой редакции мы видим основное ядро «Ревизора», его главные ситуации, почти всех действующих лиц с их отличительными чертами. Сложный творческий процесс заключался не в поисках основных линий комедии, а в углублении характеров, в поисках наибольшей выразительности каждой ее сцены.

«Ревизору» Гоголь придавал громадное значение. Этим и объясняется тот факт, что он продолжал работу над комедией после первого ее издания. Погодину, который испрашивал согласия на выпуск второго издания «Ревизора», Гоголь в декабре 1838 года писал: «Ты хочешь... печатать «Ревизора»! Мне, признаюсь, хотелось бы немного обождать... Я начал переделывать и поправлять некоторые сцены, которые были написаны довольно небрежно и неосмотрительно. Я хотел бы издать его теперь исправленного и совершенного» (XI, 187). Писатель здесь имел в виду прежде всего сцены встречи Хлестакова с чиновниками в начале четвертого акта, которые мало удовлетворяли его. Об этих сценах «в письме к одному литератору» Гоголь писал: «Во время представления я заметил, что начало четвертого акта холодно; кажется, будто течение пьесы, дотоле плавное, здесь прервалось и влечется лениво».

Начальные сцены четвертого акта комедии Гоголь серьезно переработал, придав им большую естественность и динамичность. С этими изменениями в 1841 году

вышло второе издание «Ревизора». Занятый «Мертвыми душами», Гоголь не хотел «на скорую руку» делать значительные поправки в «Ревизоре», однако свою работу над комедией он не считал законченной.

Выпустив в свет «Мертвые души», Гоголь занялся вновь «Ревизором», готовя его для своего собрания сочинений. Осенью 1842 года писатель произвел новую тщательную обработку пьесы в целом. Это был тот поистине замечательный процесс художественной отделки произведения, в результате которого оно приобрело и большую глубину характеров, и большую внутреннюю динамику, и отточенность каждой своей детали. В комедии оказалось немного сцен, которых бы Гоголь в той или иной мере не затронул, добиваясь максимальной выразительности образов и художественной речи. Лишь шестая редакция комедии оказалась последней и окончательной.

При своем появлении в печати и на сцене «Ревизор» не претерпел тех суровых цензурных притеснений, с которыми было связано опубликование большинства произведений Гоголя; комедия не встретила первоначально осуждения правительственных кругов, в том числе и Николая I, читавшего ее в рукописи. Такое отношение к «Ревизору» со стороны «высших» сфер обусловлено вовсе не какими-либо особыми, тонкими «видами», желанием как-то «приспособить», использовать гоголевскую комедию в своих целях. Объясняется это, на наш взгляд, тем, что Николай I, не отличавшийся ни силой ума, ни глубокой проницательностью, просто-напросто не понял смысла «Ревизора», его сатирической сущности. Страстный любитель водевилей, он воспринял «Ревизора» как веселый рассказ о всякого рода комических происшествиях, забавных случаях.

Николаю I приписывают слова, сказанные будто бы после посещения спектакля в Александринском театре: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне более всех!» Однако «эпизод» этот с достаточным основанием можно отнести к числу исторических легенд. Известно в то же время, что спектакль царю понравился; он «был чрезвычайно доволен, хохотал от всей души» [1]. Герцен по этому пово-

[1] А. Храповицкий. Дневник.— «Русская старина», 1879, № 2, с. 34.

ду писал: «Поэт в отчаянии, что вызвал всего лишь августейшее веселие да самодовольный смех чиновников, совершенно подобных тем, которых он изобразил, но пользовавшихся большим покровительством цензуры, счел своим долгом разъяснить в предуведомлении, что его комедия не только очень смешна, но и очень печальна...» [1].

Восприятие «Ревизора» как водевиля мы видим и в отзыве о комедии, представленном в III отделение цензором Ольдекопом уже после прочтения ее Николаем I [2]. Содержание «Ревизора» в этом отзыве сводилось к описанию приключений Хлестакова. Внимание цензора привлекал внешний ход событий, смешные происшествия. После обстоятельного пересказа фабулы комедии цензор делал вывод о том, что «пьеса не заключает в себе ничего предосудительного». Как забавный водевиль, как фарс, «Ревизор» был разыгран и рядом участников спектакля в Александринском театре. Исполнитель роли Хлестакова Дюр представил героев гоголевской комедии «чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров» (IV, 99).

Однако, несмотря на такое сценическое истолкование, комедия Гоголя произвела сильнейшее впечатление на общество. Реакция зрителей и читателей «Ревизора» заставила правящие круги николаевской монархии прийти к выводу, что ими был допущен серьезный «промах». Представления комедии вскоре стали подвергаться резкому ограничению. В качестве «дополнения» к «Ревизору» кн. Цициановым была наспех состряпана предельно бездарная пьеска под названием «Настоящий ревизор», которую ставили одновременно с гоголевской комедией. Но самое главное, что было предпринято охранителями «устоев» в отношении «Ревизора», — это ожесточенные нападки реакционной критики, стремившейся развенчать гениальную комедию, затушевать ее общественное значение и влияние.

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7, с. 229.

[2] Н. Дризен. Драматическая цензура двух эпох, с. 41—42.

В течение многих десятилетий реакционная критика предъявляла суровые обвинения автору «Ревизора». Сколько нелепых измышлений, ругательств сыпалось на великого художника! И одновременно с этим неоднократно предпринимались попытки истолковать «Ревизора» в духе консервативной идеологии. Н. Котляревский, например, в книге о Гоголе заявлял: «Ревизор» был, в сущности, апологией правительственной бдительной власти, и одним из главных незримых действующих лиц комедии было «недремлющее око» этой власти» [1].

Не было недостатка и во всякого рода «ограничительных» истолкованиях бессмертной гоголевской комедии, замысел которой будто бы заключался в критике отдельных злоупотреблений, частных недостатков.

Характеризуя процесс своего творческого развития, Гоголь писал в «Авторской исповеди» о созревшем у него в определенный период жизни твердом намерении: «Если смеяться, так уж лучше смеяться сильно и над тем, что достойной осмеяния всеобщего. В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем» (VIII, 440).

Писатель ставил перед собой цель – «смеяться сильно» над тем, что «достойно осмеяния всеобщего». В первоначальных набросках «Театрального разъезда», относящихся к 1836 году, Гоголь отмечал, что в «Ревизоре» показан «сборный город всей темной стороны».

Местом действия писатель избрал маленький провинциальный городок, от которого «хоть три года скачи, до границы не доедешь»; героями комедии он вывел провинциальных чиновников. Показывая их, он, однако, остро чувствовал глубину и обширность зла, царившего в современном ему обществе. Отвечая на выдвинутые после выхода «Ревизора» обвинения в подрыве основ, Гоголь в одном из писем заявлял: «Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если

[1] Н. Котляревский. Н. В. Гоголь. Пг., 1915, с. 309.

бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы? Я огорчен не нынешним ожесточением против моей пьесы; меня заботит моя печальная будущность. Провинция уже слабо рисуется в моей памяти, черты ее уже бледны, но жизнь петербургская ярка перед моими глазами, краски ее живы и резки в моей памяти. Малейшая черта ее – и как тогда заговорят мои соотечественники?» (XI, 45). Обращение к провинциальной среде позволило Гоголю обойти те непреодолимые «внешние» преграды, которые он отчетливо представлял себе еще тогда, когда намеревался написать «Владимира третьей степени».

Жизненный материал, положенный в основу комедии, как будто серьезно ограничивал возможности показа «всего дурного». Однако гениальный писатель с необычайной художественной силой сумел в «небольшом» раскрыть те конфликты, которые характеризовали общественное развитие целой исторической эпохи, он сумел создать художественные образы громадного социального диапазона. Маленький городок в «Ревизоре» предстал как своеобразный микрокосм, изображая который Гоголь запечатлел типические черты общественных отношений различных исторических периодов.

Основной конфликт, на котором построена комедия, заключен в глубоком противоречии между всей социальной практикой привилегированной бюрократии и интересами народа. Беззакония, казнокрадство, взяточничество, корыстные мотивы деятельности вместо заботы об общественном благе – все это показано в «Ревизоре» не в качестве индивидуальных пороков отдельных чиновников, а в виде тех общепризнанных «норм» жизни, вне которых управители не мыслят себе свое существование. Вся внутренняя логика комедии раскрывает ту определяющую идею, что «философия» и практика правителей провинциального города не только не представляют собой какого-либо отступления от общих правил, действующих повсеместно, но как раз воплощением этих общих правил и являются.

Оценивая образ городничего, Белинский писал: «... он получил в наследство от отца и от окружающего его мира следующее правило веры и жизни: в жизни надо быть счастливым, а для этого нужны деньги и чины, а для приобретения их взяточничество, казнокрадство, низкопоклонничество и подличанье перед властями, знат-

ностью и богатством, ломанье и скотская грубость перед низшими себя. Простая философия! Но заметьте, что в нем это не разврат, а его нравственное развитие... и он оправдывает себя простым правилом всех пошлых людей: «Не я первый, не я последний, все так делают» [1]. Эта характеристика относится, конечно, не только к городничему, но и ко всем другим градоправителям. Они «управляют» так, как управляют во всех других маленьких и больших городах, везде действуют одни и те же порядки и обычаи. Гоголевские чиновники твердо убеждены, что иначе и не может быть в «благоустроенном государстве».

Сила гоголевского разоблачения заключается в том, что он не ограничивается показом своекорыстия, невежества чиновников. Писатель показывает привилегированную бюрократию как орудие угнетения народа. Пользуясь неограниченной властью, чиновники безнаказанно творят произвол и насилие. В статье «Задачи русских социал-демократов» В. И. Ленин писал: «Отсталости России и ее абсолютизму соответствует *полное бесправие* народа перед чиновничеством, *полная* бесконтрольность привилегированной бюрократии... Против всевластного, безответственного, подкупного, дикого, невежественного и тунеядствующего русского чиновничества восстановлены весьма многочисленные и самые разнообразные слои русского народа» [2]. Ленинская характеристика привилегированной бюрократии помогает нам по достоинству оценить правду и глубину того изображения жизни, которое дано в «Ревизоре». Гоголь великолепно показал типы «всевластного, безответственного, подкупного, дикого, невежественного и тунеядствующего» чиновничества, типы людей, которые не только существуют, но и весьма активно действуют в современную эпоху в странах, где господствуют социальное неравенство, неравноправие в различных своих формах.

Необходимо отметить и иную весьма важную сторону социально-исторического содержания образов «Ревизора». Забвение общественного долга, постоянное оправдание «самовластья» привилегированными чиновными

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, с. 453.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, с. 455—456.

особами часто переплетаются в их сознании и поведении с безудержной жаждой «возвышения», все возрастающей власти. Высокомерие и угодничество, раболепие и чванливость тут постоянно меняются местами. А это, в свою очередь, рождает у гоголевских героев, у всех тех, кто по своему духовному складу схож с ними, иллюзорные представления о жизни, самих себе, об их деяниях и возможностях.

Обличая все «дурное», Гоголь не разделял идей революционного переустройства общества. Он верил в торжество справедливости, которая победит, как только люди осознают всю гибельность «дурного»; крупнейшую роль в обновлении общественной жизни писатель в это время отводил просвещению, которое в его понимании было широким и многообразным явлением, включающим в себя все то, что содействует росту общественного самосознания. Большое значение Гоголь придавал появлению справедливых, истинных законов, их верному применению; особая ответственность, по мнению писателя, ложится на «исполнителей», от которых в значительной мере и зависит осуществление принципов справедливости.

Однако, оставаясь верным жизненной правде, беспощадно разоблачая «преступления и пороки», писатель создал произведение, которое объективно носило революционный характер.

7

С поразительной чуткостью Гоголь уловил определяющие черты общественно-политического порядка, с непревзойденным мастерством он нарисовал глубокие социальные типы. Показывая героев комедии прежде всего в их общественной практике, писатель сразу же вводит читателя и зрителя в круг тревожных «забот» управителей.

Городничий уже в первых сценах комедии выступает как глава корпорации чиновников, противопоставляющей свои корыстные интересы общественным интересам. Весть о приезде ревизора заставляет городничего немедленно собрать своих сослуживцев. Опытный и по-своему умный, ни в чем не стесняющийся делец, он хочет

устроить так, чтобы все было «в полном порядке». Обстоятельно, со «знанием» дела он «обозревает» разные отрасли управления, предупреждая, наставляя, давая советы своим коллегам. Между «своими» людьми не положено что-либо скрывать, да и каждый из чиновников, присутствующих на совете у городничего, знает решительно все о любом сослуживце, и потому беседа городничего со своими коллегами носит достаточно откровенный характер, тем более что речь идет об «общей пользе» всей корпорации.

Писатель замечательно оттеняет то, что в качестве стража «обычных» норм правителей городничий весьма придирчив и требователен.

Но, кроме наставлений корпорации, у Сквозник-Дмухановского предостаточно и своих собственных хлопот. Он слишком хорошо знает, сколько у него «прегрешений», чтобы даже при его опытности оставаться спокойным. Тревога, томившая городничего, перерастает в открытый страх, когда он узнает, что ревизор уже две недели как живет в городе.

Однако опытный делец, обманувший до того трех губернаторов, отнюдь не подавлен страхом, он надеется на свой «богатый» опыт, помогавший ему благополучно выходить из разных передряг. Беря на себя самую тяжелую обязанность – «обхождение» ревизора, Сквозник-Дмухановский уверен, что лучше его этого никто не сделает. «Бывали трудные случаи в жизни, сходили, еще даже и спасибо получал. Авось бог вынесет и теперь. (*Обращаясь к Бобчинскому.*) Вы говорите, он молодой человек?»

В ином облике, в новом качестве Гоголь рисует городничего во втором и третьем актах. Перед Хлестаковым появляется не наглый и циничный градоправитель, а человек, полный широкого расположения к окружающим, неустанно заботящийся об общественном благе. Городничий всячески стремится создать впечатление у приезжего из Петербурга, что «польза государственная» для него превыше всего; только о ней он и заботится, дни и ночи проводя в неустанных трудах. «Справедливо изволили заметить: что можно сделать в глуши? Ведь вот хоть бы здесь: ночь не спишь, стараешься для отечества, не жалеешь ничего, а награда, неизвестно еще, когда будет». Живым и светлым воплоще-

нием бескорыстия, преданности общественному благу, отечеству хочет предстать городничий перед лицом «ревизора». Самый малый порок не запятнал его «благородной» и «высокой» души.

Но городничий не только выставляет напоказ свою «добродетель» — он все время намекает приезжему из столицы на то, что эту добродетель следовало бы оплатить, она-то ведь что-нибудь да стоит! Искушенный в житейских и административных делах, градоправитель хочет возможно дороже продать свою несуществующую добродетель. «Иной городничий, конечно, радел бы о своих выгодах; но, верите ли, что, даже когда ложишься спать, всё думаешь: господи боже ты мой, как бы так устроить, чтобы начальство увидело мою ревность и было довольно... Наградит ли оно или нет, конечно, в его воле, по крайней мере я буду спокоен в сердце. Когда в городе во всем порядок, улицы выметены, арестанты хорошо содержатся, пьяниц мало... то чего ж мне больше? ей-ей, и почестей никаких не хочу. Оно, конечно, заманчиво, но пред добродетелью всё прах и суета».

Распространяясь о добродетели, городничий ни на минуту не упускает из виду главного — обвести вокруг пальца «ревизора». Из-под маски благочиния проглядывает сильный хищник.

В течение почти всего четвертого акта городничий не присутствует на сцене, появляясь лишь в самом конце действия. Но именно он — одно из главных действующих лиц тех событий, которые развертываются в этом акте. Оставляя городничего за сценой, писатель дает выразительную характеристику его действий, характеристику, которая находится в резком противоречии с елейными излияниями Сквозник-Дмухановского относительно добродетелей.

Гоголь показывает тут городничего в восприятии и оценке тех людей, в отношении которых и проявляется его «искусство» градоправителя, в восприятии и оценке опекаемых, в полной мере испытавших «заботы» Сквозник-Дмухановского. В жалобах просителей, пришедших к Хлестакову, раскрываются произвол, грубое насилие, творимые градоправителем. Гоголь вывел на сцену представителей различных слоев населения города — купцов, унтер-офицершу, слесаршу. Все они испытывают суровый гнет Сквозник-Дмухановского.

В сцене приема жалоб Хлестаковым воссоздается картина деятельности градоправителя. Помимо купцов, унтер-офицерши и слесарши, заявить свои жалобы приходит много других обиженных. «В окно высовываются руки с просьбами», – гласит авторская ремарка. «Пошли, пошли! не время, завтра приходите!» – кричит Осип. «Дверь отворяется, и выставляется какая-то фигура во фризовой шинели, с небритою бородою, раздутою губою и перевязанною щекою; за нею в перспективе показывается несколько других».

Свое блистательное завершение образ городничего получает в пятом акте комедии. И здесь используется принцип резких сдвигов, переключений, смены своего рода волн, но основное тут не в сопоставлении мнимых добродетелей и реальной практики, а в раскрытии перехода от поражения героя к его «торжеству», которое выявляет самое «сокровенное» в облике городничего, а затем перехода от «торжества» к развенчанию героя.

Еще недавно чувствовавший себя на краю гибели, Сквозник-Дмухановский, по его убеждению, не только выходит сухим из воды, но и становится родственником такого человека, какого «и на свете еще не было», который «может всё сделать, всё, всё, всё». Страх сменяется буйной радостью, ликованием, упоением победой. Городничий чувствует себя настоящим «триумфатором». Чем больше он ощущает себя прикосновенным к высшим кругам, тем наглее, циничнее ведет себя.

Увлеченный неожиданными перспективами, раскрывшимися перед ним, городничий мечтает «зашибить» большой чин, а со временем влезть и в генералы. Жажда «возвышения», с такой буйной стремительностью проявляющаяся у Сквозник-Дмухановского, связана с желанием видеть вокруг себя рабское поклонение, унижение окружающих людей. Ничто не может доставить городничему большего наслаждения, как воображаемая картина всеобщего раболепия, священного трепета перед его персоной. «Ведь почему хочется быть генералом? – потому, что случится, поедешь куда-нибудь – фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: «Лошадей!» И там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там – стой, городничий! Хе, хе, хе! (*Заливается и помирает со*

смеху.) Вот что, канальство, заманчиво!» В минуты торжества городничий высказывает не только свое затаенное желание, но и формулирует господствующую «философию» жизни, «философию» подавления тех, кто по своему общественному положению стоит ниже, и рабского преклонения перед теми, кто находится выше.

«Породнившись» с «важной персоной», городничий чувствует себя существом особого рода. Соответственно этому самоощущению он меняет тон и характер своего поведения. В надменной важности и тупом самодовольстве Сквозник-Дмухановского с еще большей силой проявляется его грубый деспотизм, его презрение ко всем тем, кого он считает стоящими ниже себя.

Высоко вознеся городничего в его тщеславных замыслах, Гоголь заставляет своего героя очень остро ощутить крушение надежд. «Вот когда зарезал так зарезал! Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего...» Последний монолог Сквозник-Дмухановского, представляя собой заключительный аккорд в обрисовке героя, дает одновременно обобщение идейного содержания комедии в целом. Городничий беспредельно потрясен тем, что он, который так ловко надувал всех, теперь оказался сам обманутым. «Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду. Трех губернаторов обманул!.. Что губернаторов! *(махнул рукой)* нечего и говорить про губернаторов...» Признание городничего в том, что он сумел обмануть не только губернаторов, но и людей более высокого калибра, прекрасно оттеняет «масштабность» фигуры провинциального градоправителя.

Гоголевский городничий, конечно, ничего не выдумал, говоря о своих отношениях с низами и верхами, о своем богатом опыте обмана и надувательства. Жизнь неопровержимо доказывала «всеобщность» того способа действий, который осуществлял Сквозник-Дмухановский. «Чему смеетесь? над собою смеетесь!» Слова эти метко характеризовали внутренний пафос «Ревизора», широкий, обобщающий смысл его образов.

Выделив Сквозник-Дмухановского как наиболее крупную фигуру среди «хозяев» города, Гоголь развернул це-

лую панораму ярких типов «правителей», в изображении которых он последовательно проводит социальный критерий.

Попечитель богоугодных заведений Земляника — «достойный» соратник Сквозник-Дмухановского. В своей деятельности он руководствуется той же «моралью», которой придерживается и городничий, «моралью» корыстолюбивого управителя, менее всего склонного к заботам об общественных интересах. Гоголь показывает отношение Земляники к простому человеку как определяющую черту его общественного облика. Твердо усвоив мысль о неполноценности людей «низкого» звания, Земляника считает, что вверенные ему «богоугодные заведения» (больницы и дома призрения) никак не обязаны проявлять какую-либо заботу о простом человеке. «Насчет врачеванья мы с Христианом Ивановичем взяли свои меры: чем ближе к натуре, тем лучше; лекарств дорогих мы не употребляем. Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет».

Так же как и городничий, Земляника проникнут высокомерием и презрением к «черным людям». Этот чиновный «аристократизм» живет в нем рядом с аморальностью. «Проныра и плут», Земляника хорошо знает существующие административные порядки, обладает немалой ловкостью и изворотливостью. Предлагая чиновникам представиться приезжему из Петербурга поодиночке и «потолковать» с ним с глазу на глаз, Земляника опирается на хорошо проверенную практику. «Слушайте: эти дела не так делаются в благоустроенном государстве. Зачем нас здесь целый эскадрон? Представиться нужно поодиночке, да между четырех глаз и того... как там следует — чтобы и уши не слыхали. Вот как в обществе благоустроенном делается».

Прожженный карьерист, Земляника считает, что все способы хороши для продвижения по служебной лестнице. Он готов так же, как и городничий, предстать если не рыцарем высоких добродетелей, то, по крайней мере, предельно исполнительным и добросовестным чиновником. Надеясь заработать себе репутацию на подсиживаниях и доносах, Земляника без колебаний «продает» всех своих «друзей». При этом Земляника уверяет Хлестакова, что делает это лишь «для пользы отечества».

Там же, где можно «подладиться», Земляника никогда не упустит случая сделать это, зная, что подхалимство и лесть окупят себя полностью. «Возвышение» городничего вызывает у Земляники острое чувство зависти: «Этакой свинье лезет всегда в рот счастье!» Но расчетливый попечитель богоугодных заведений хочет заранее запастись расположением сильного человека. «Эка, черт возьми, уж и в генералы лезет! Чего доброго, может, и будет генералом. Ведь у него важности, лукавый не взял бы его, довольно. (*Обращаясь к нему.*) Тогда, Антон Антонович, и нас не позабудьте».

Рядом с трезвым и деловым Земляникой судья Ляпкин-Тяпкин – это живое воплощение вдохновенного «глубокомыслия». Невежественный и самоуверенный, Ляпкин-Тяпкин воображает себя человеком, которому открыты многие тайны жизни, недоступные для других. Он не чувствует никакой необходимости ни в каком научном знании; доморощенный, самодельный «философ», он до всего доходит собственным умом, поражая окружающих «смелостью» своих суждений. Любящий для удовольствия потолковать о разных вещах, судья слывет в кругу своих сослуживцев Цицероном.

«Артемий Филиппович. ...У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел.

Аммос Федорович. Что вы? что вы: Цицерон! Смотрите, что выдумали! Что иной раз увлечешься, говоря о домашней своре или гончей ищейке...»

«Глубокомыслие», которым так старательно щеголяет Ляпкин-Тяпкин, создает у него твердую уверенность в том, что если кто уж и заслуживает иного предназначения, то только он и никто больше. «Вот выкинет штуку, когда в самом деле сделается генералом! Вот уж кому пристало генеральство, как корове седло! Ну, нет, до этого еще далека песня. Тут и почище тебя есть, а до сих пор еще не генералы».

Но та высокая самооценка, которая характерна для судьи, менее всего связана с успехами его государственной деятельности. Рисуя образ судьи, писатель рельефно оттеняет его несостоятельность именно как защитника правды и справедливости. «Я вот уж пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку – а! только рукой махну. Сам Соломон не разрешит, что в ней правда, и что неправда».

В отличие от судьи, смотритель училищ Хлопов лишен всякого гонора, всякой самоуверенности. Обладая скромным чином титулярного советника, он робко держится в среде градоправителей. Существо до крайности безликое, Хлопов воспитан в духе подобострастного почитания начальства, священного благоговения перед ним. «Я, признаюсь, так воспитан, что говори со мною одним чином кто-нибудь повыше, у меня просто и души нет, и язык как в грязь завязнул». Свободный от всякой свежей мысли, Хлопов делает все так, как повелось, как было прежде. Живое выражение рабской покорности, рутины и косности, Хлопов заведует делом воспитания и просвещения юношества. Но и этому хранителю порядка, благоговеющему перед всяким начальственным словом, делается серьезное взыскание — «зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству». А Земляника убеждает Хлестакова в том, что Хлопов совершенно крамольная личность. «Он хуже, чем якобинец, и такие внушает юношеству неблагонамеренные правила, что даже выразить трудно».

Завершает галерею чиновных людей почтмейстер Шпекин — страстный любитель всяческих новостей, различных историй и пассажей, которые он черпает из чужой переписки, проходящей через его руки. Читая «больше из любопытства» чужую корреспонденцию, Шпекин с большим удовольствием соглашается выполнить просьбу городничего просматривать всякое письмо, приходящее в почтовую контору, на предмет того, «не содержится ли в нем какого-нибудь донесения или просто переписки».

Изобразив «городских помещиков» — Бобчинского и Добчинского, Гоголь представил без всяких прикрас уездную дворянскую среду. «Это городские шуты, уездные сплетники,— писал о Добчинском и Бобчинском Белинский,— их все знают, как дураков, и обходятся с ними или с видом презрения, или с видом покровительства. Они бессознательно это чувствуют и потому изо всей мочи перед всеми подличают и, чтобы только их терпели, как собак и кошек в комнате, всем подслуживаются новостями и сплетнями, составляющими субъективную, объективную и абсолютную жизнь уездных городков» [1]. Добчинский и Бобчинский не облечены ника-

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. III, с. 457.

кими служебными обязанностями, они не несут ответственности за управление городом, но тот трепет перед вельможей, перед важными персонами, который составляет характерную особенность чиновной среды, испытывают и они. Неотразимое впечатление на них произвели светские манеры, столичное обращение Хлестакова.

8

Хлестаков – главное действующее лицо «Ревизора», центральная фигура комедийного действия. В статье о «Горе от ума» Белинский называл Хлестакова «вторым лицом» комедии, считая, что основным героем «Ревизора» является городничий. «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом,– писал Белинский.– Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а *ревизором*. Но кто его сделал ревизором? *страх городничего*, следовательно, он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести. Поэтому он является во втором действии и исчезает в четвертом,– и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало: интерес зрителя сосредоточен на тех, которых страх создал этот фантом... Герой комедии – городничий, как представитель этого мира призраков» [1]. Позже Белинский отказался от этой точки зрения. В письме к Гоголю (20 апреля 1842 г.) он заявил: «Теперь я понял, почему вы Хлестакова считаете героем вашей комедии, и понял, что он точно герой ее» [2].

Главным действующим лицом комедии Хлестаков является, конечно, не только потому, что с ним связано, вокруг него вращается все действие «Ревизора». Место Хлестакова в общей системе образов комедии определяется прежде всего тем, что он стал невольным олицетворением высших сфер, которые многим внушали священный трепет. Но к этому не сводится его значение как центральной фигуры пьесы. Хлестаков наиболее полно выражает то сочетание чрезвычайной амбициозности и ду-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III, с. 465.
[2] Там же, т. XII, с. 108.

ховного ничтожества, павлиньей спесивости и творческой немощи, которое было столь характерно как для верхов, так и для иных различных кругов управителей и не только управителей. Олицетворением высших сфер Хлестаков стал в результате ошибки, но ошибки закономерной. Похожесть его на посланца «верхов» была весьма разительной, она ввела в заблуждение и такого опытного, видавшего виды пройдоху, как Сквозник-Дмухановский.

Городничий не заметил в нем никаких особых отличий от тех многочисленных ревизоров и высокопоставленных особ, с которыми он встречался раньше. Тут вступала в действие сила страха, затмившего городничему и его коллегам глаза туманом, но ведь страх, имея в виду масштаб прегрешений Сквозник-Дмухановского, посещал, наверное, его и раньше, при других визитах «больших» людей. Следовательно, дело здесь не только в страхе, а в том, что Хлестакова вполне возможно было принять за ревизора.

Гоголь не случайно вывел в роли мнимого ревизора человека, жившего в Петербурге и служившего в департаменте. Приезжий из столицы понадобился писателю вовсе не только для большего правдоподобия сюжета. Бобчинского и Добчинского поразил самый факт — «молодой человек, чиновник, да-с», «едущий из Петербурга», «а по фамилии», говорит, «Иван Александрович Хлестаков-с, а едет», говорит, в «Саратовскую губернию» и, говорит, «престранно себя аттестует». Но, конечно, не только ради этой внешней убедительности Гоголь показывает Хлестакова жителем столицы. Хлестаков воспитан, порожден чиновно-аристократическим Петербургом. Он впитал в себя, как губка, все то, чем жил, что занимало столичный чиновный мир, чиновно-аристократические круги.

Сын саратовского помещика Хлестаков, служа в департаменте мелким чиновником, хочет жить на широкую ногу, пускается в развлечения, старательно подражая светским денди. «Батюшка пришлет денежки, чем бы их попридержать — и куды!.. Пошел кутить: ездит на извозчике, каждый день ты доставай в кеятр билет, а там через неделю — глядь и посылает на толкучий продавать новый фрак... вместо того, чтобы в должность, а он идет гулять по прешпекту, в картишки играет».

В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», Гоголь указывал на то, что, исполняя роль Хлестакова, необходимо передать «пустую светскую ветреность». Еще более отчетливо писатель оттенял эту особенность облика Хлестакова в письме к артисту Сосницкому, указывая на то, что «эту роль (Хлестакова.— *М. Х.*) непременно нужно сыграть в виде светского человека comme il faut, вовсе не с желанием сыграть лгуна и щелкопера, но, напротив, с чистосердечным желанием сыграть роль чином выше своей собственной» (XIII, 127—128). «Светскость Хлестакова выражается не только во внешних формах поведения, но и во всем том отношении к жизни, которое он усвоил в Петербурге. Именно поэтому Хлестаков органически входит в систему образов «Ревизора», представляя собой главное лицо в комедии, изображающей мир управителей.

Этому нисколько не противоречит «незначительность» Хлестакова, более того, именно эта «незначительность» в соединении с неимоверной претенциозностью необыкновенно выразительно раскрывает глубокий замысел комедии. «Хлестаков, сам по себе, ничтожный человек,— писал Гоголь в «Предуведомлении».— Даже пустые люди называют его пустейшим» (IV, 116). Фокус, в котором сходятся все его устремления,— это безграничное желание казаться важной персоной, человеком особого, высшего образца. Хлестаков — человеческая мелюзга, вообразившая себя величиной, ничтожество, возомнившее себя солью земли. Человек без царя в голове, он одержим неодолимой страстью «порисоваться», пустить пыль в глаза, произвести эффект, сильное впечатление на окружающих. «Профинтив» деньги в дороге, Хлестаков живет в захолустном, провинциальном городке без гроша в кармане, выискивая, что бы ему из платья пустить в оборот, но воображение его неустанно работает. «Хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: «кто такой, что такое?» А лакей входит (*вытягиваясь и представляя лакея*): «Иван Александрович Хлестаков из Петербурга, прикажете принять?» Они, пентюхи, и не знают, что такое значит «прикажете принять».

Обхаживая трактирного слугу, выклянчивая у него обед, Хлестаков в то же время преисполнен кичливой заносчивости, он предъявляет серьезные претензии хозяину гостиницы, который не хочет понять того, что он ведь не простой человек и что к нему должно быть проявлено особое отношение. «Ты растолкуй ему сурьезно, что мне нужно есть. Деньги сами собою... Он думает, что как ему, мужику, ничего, если не поесть день, так и другим тоже. Вот новости!» В поведении Хлестакова унижение и гонор, наглость и трусость тесно переплетаются между собою. С трудом добившись продления «кредита» у хозяина гостиницы, Хлестаков уже разносит в пух и прах тех, перед кем он только что унижался. «Мошенники, канальи, чем они кормят! и челюсти заболят, если съешь один такой кусок. (*Ковыряет пальцами в зубах.*) Подлецы! совершенно как деревянная кора, ничем вытащить нельзя, и зубы почернеют после этих блюд. Мошенники!»

Воинственный пыл Хлестакова мгновенно исчезает, как только он узнает о прибытии городничего. Хлестаков не на шутку перетрусил, опасаясь, что городничий потащит его прямо в тюрьму. Особенно он обеспокоен тем, что это происшествие испортит эффект, произведенный уже им на обитателей городка. «Что, если в самом деле он потащит меня в тюрьму? Что ж, если благородным образом, я пожалуй... нет, нет, не хочу! Там в городе таскаются офицеры и народ, а я, как нарочно, задал тону и перемигнулся с одной купеческой дочкой... Нет, не хочу». Испытывая острый страх, Хлестаков стремится подбодрить себя, встать в позу неприступности. «Да что он, как он смеет в самом деле? Что я ему разве купец или ремесленник? (*Бодрится и выпрямливается.*) Да я ему прямо скажу: «Как вы смеете, как вы?..» (*У дверей вертится ручка; Хлестаков бледнеет и съеживается.*)»

Появление городничего резко понижает настроение Хлестакова, приводя его в состояние растерянности и подавленности. Однако робость городничего перед мнимым ревизором действует как своеобразный катализатор, усиливая «воинственность» Хлестакова. «Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть в тюрьму. Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?.. Да вот я... Я служу в Петербурге. (*Бодрится.*) Я, я, я...» Убедившись в том, что городничий не только не

собирается тащить его в тюрьму, но готов ему оказать всяческие услуги, в том числе и в виде денег, данных «взаймы», Хлестаков меняет свой тон. Человек «с легкостью необыкновенной» в мыслях, он относит услуги городничего за счет искреннего и бескорыстного расположения к своей персоне.

В атмосфере всеобщего почитания Хлестаков буквально «расцветает». Найдя для себя благоприятную среду, он раскрывается в своих сокровенных мыслях, в своих затаенных мечтаниях. В третьем акте комедии Хлестаков показан в минуты взлета своей безудержной фантазии. С упоением Хлестаков развертывает перед зачарованными и потрясенными слушателями одну грандиознее другой картины собственной жизни, рисует полный величия, ума и силы свой образ. «Он разговорился, никак не зная в начале разговора, куда поведет его речь. Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор. Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не мешает» (IV, 117). Хлестаков не знает, собственно, где же и на чем он остановится. «Он бы и подальше добрался в речах своих,— отмечает Гоголь,— но язык его уже не оказался больше годным, по какой причине чиновники нашлись принужденными отвести его, с почтением и страхом, на отведенный ночлег» (IV, 117).

Хлестаков лжет не из каких-либо отчетливых побуждений и ясных целей. Легкость в мыслях не позволяет ему делать твердого расчета относительно всех последствий его поступков. Лжет он из пустого тщеславия, лжет, чтобы похвастаться высоким положением. Он «чистосердечно» увлекается собственной ложью, находясь во власти своей быстро несущейся, легковерной фантазии. Знакомый Гоголя Арнольди приводит в своих воспоминаниях интересное высказывание писателя относительно исполнения артистом Шумским сцены вранья: «Он (Гоголь.— *М. Х.*) находил, что Шумский передавал этот монолог слишком тихо, вяло, с остановками, а он желал представить в Хлестакове человека, который рассказывает небылицы с жаром, с увлечением, который сам не знает, каким образом слова вылетают у него изо рта, который в ту минуту, как лжет, не думает вовсе, что он лжет, а просто рассказывает то, что грезится ему по-

стоянно, чего он желал бы достигнуть, и рассказывает, как будто эти грезы его воображения сделались уже действительностью» [1].

Хлестаков воспринимает пышную встречу, устроенную ему провинциальными чиновниками, как должное, как признание его личных достоинств. Он долго не догадывается об истинных причинах столь предупредительного отношения к нему, столь необыкновенного благоговения перед ним. Лишь после того как чиновники обильно снабдили его деньгами, ему приходит в голову мысль, что его принимают за кого-то другого, за государственного человека. Но это не мешает Хлестакову попрежнему испытывать удовольствие от пребывания в кругу людей, которые так замечательно приняли его. Он хотел продлить это удовольствие и пожить бы еще здесь. Лишенный какой-либо внутренней цельности, Хлестаков легко подчиняется течению событий.

В четвертом акте комедии Гоголь показывает Хлестакова уже не только с его выспренними претензиями, но и как «действующую» личность, действующую стихийно, но в то же время со своеобразным размахом. Непринужденно, без всяких раздумий, Хлестаков устраивает сбор денег, получает приношения от чиновников, купцов, разбирает жалобы горожан. На всем этом лежит печать беззаботной, простодушной наглости. Хлестакова отличает полная неразборчивость в способах и средствах действия; для него не представляет никаких внутренних затруднений совершить любой обман, любую подлость.

Став невольным участником крупной аферы, Хлестаков без всякой тени смущения, с огромным удовольствием выполняет «функции» государственного человека. В сценах приема купцов и горожан Гоголь замечательно рисует «подражание» Хлестакова важному лицу. Он возмущается самоуправством городничего. «Ах, какой мошенник! Да за это просто в Сибирь». «Категорически» он отказывается взять приношения.

«Хлестаков. Нет, вы этого не думайте: я не беру совсем никаких взяток. Вот если бы вы, например, предложили мне взаймы рублей триста,— ну тогда совсем другое дело: взаймы я могу взять.

---

[1] «Гоголь в воспоминаниях современников», с. 495.

Купцы. Изволь, отец наш! (*Вынимают деньги.*) Да что триста! Уж лучше пятьсот возьми, помоги только.

Хлестаков. Извольте: взаймы — я ни слова: я возьму.

Купцы (*подносят ему на серебряном подносе деньги*). Уж, пожалуйста, и подносик вместе возьмите.

Хлестаков. Ну, и подносик можно».

Хлестаков резко дифференцирует свое отношение к различным категориям просителей. Купцам он обещает непременно, непременно помочь в их просьбе. Слесаршу он просто выпроваживает, ничего не обещая ей. Унтер-офицерше он снисходительно заявляет: «Хорошо, хорошо. Ступайте, ступайте! Я распоряжусь». И общая манера поведения Хлестакова, и эта тонкая градация его внимания исключительно метко характеризуют «освоение» Хлестаковым того, что являлось обязательным «минимумом» для государственного человека.

С необыкновенной быстротой и легкостью Хлестаков переключается из «государственной» сферы в лирический план. Как только исчезли посетители из поля его зрения, он мгновенно забывает о них. Приход Марьи Антоновны сразу же настраивает Хлестакова на лирический лад. И тут он действует, не отдавая себе отчета в том, куда повлекут его события, главным участником которых он является сам. «Лирические» сцены ярко раскрывают Хлестакова с новой стороны, со стороны поэзии чувства, поэзии сердца. В разговорах с Лукой Лукичом Хлоповым он признается: «Вот еще насчет женского полу, никак не могу быть равнодушен». Тут так же, как и в других случаях жизни, Хлестаков придерживается своего правила: «Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия».

В объяснениях с Марьей Антоновной и Анной Андреевной Хлестаков предстает человеком, пользующимся убогим набором пошлых приемов, банальных изречений, дешевыми, залежавшимися суррогатами лирики. Любовные объяснения Хлестакова подчеркивают не только его духовную «зыбкость», аморфность, но и отсутствие у него живых человеческих чувств. В письме к Сосницкому Гоголь отмечал, что роль Хлестакова надо сыграть «так, чтобы вышло само собою в итоге всего и лгунишка, и подляшка, и трусишка, и щелкопер во всех от-

ношениях» (XII, 128). Гоголь великолепно этого достиг в своей комедии. Хлестаков показан в самых различных проявлениях, в самых различных гранях своей «феерическо»-мелкотравчатой натуры.

Образ Хлестакова явился гениальным художественным обобщением. Объективный смысл и значение этого образа состоят в том, что он представляет собой нерасторжимое единство «значительности» и ничтожества, грандиозных претензий и внутренней пустоты. В нем необычайно глубоко раскрыты широко распространенные психические качества. Весьма существенно то, что образ Хлестакова некоторыми своими сторонами тесно соприкасается с образами градоправителей. «Хлестаковское» есть у городничего, и у Земляники, и у Ляпкина-Тяпкина. Оно выражается не только в полном отсутствии у них нравственных устоев, не только в их наглой развязности, способности совершить любую подлость, но и в их непомерных претензиях, в желании «сыграть роль чином выше своей собственной», в оценке себя, как людей, предназначенных к высокому положению в обществе. Рядом с грубым насилием, деспотизмом в облике градоправителей ясно выступает иллюзорное восприятие действительности, иллюзорная оценка самих себя.

В дневнике, относящемся к 1843 году, характеризуя официальные сферы, Герцен записал: «Нет определенных воззрений, нет определенных целей, и вечный тип Хлестакова, повторяющийся от волостного писаря до царя» [1]. Герцен очень метко оценил хлестаковщину как знамение времени.

Характеризуя «Ревизора» как общественную комедию, Гоголь неоднократно подчеркивал глубокое обобщающее содержание ее образов, и прежде всего образа Хлестакова. В письмах к одному литератору писатель указал на то, что Хлестаков – это «...тип многого разбросанного в разных русских характерах... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым» (IV, 101).

Давящий произвол городничего, тупая жестокая ис-

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 2, с. 267.

полнительность Держиморды, моральное и умственное ничтожество Хлестакова, мнящего себя героем, – все это обобщения широчайшего социального смысла. И именно потому, что жизнь эпохи отражена в «Ревизоре» с огромной силой, образы гоголевской комедии стали теми художественными типами, которые позволяют яснее понять социальные явления других стран, других эпох.

9

«Ревизор» обозначил собой новую, исключительно важную ступень в развитии реалистического искусства Гоголя. От освещения отдельных сторон общественной жизни писатель пришел к раскрытию глубинных начал и тенденций социальной действительности.

Опубликование «Ревизора» было выдающимся событием в русской и мировой литературе. Комедия Гоголя явилась одним из важнейших звеньев в становлении и развитии критического реализма, формировавшегося под мощным воздействием освободительного движения. По всему своему содержанию, по своей художественной структуре «Ревизор» представляет замечательный образец социальной комедии.

В «Театральном разъезде» Гоголь отмечал: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

В «Ревизоре» писатель смело вынес действие за пределы семейно-бытовых, любовно-лирических отношений. В основу комедии положены острые общественные конфликты, которыми определено все ее внутреннее развитие. Социальная практика действующих лиц выступает в комедии как решающий критерий оценки человеческих качеств. Герои «Ревизора» терпят поражение не просто вследствие своей моральной ущербности, а в силу своей общественной несостоятельности. Основной идее комедии подчинена и обрисовка семьи городничего, принимающей столь активное участие в пышной встрече приезжего из столицы.

Гоголь отказался от введения в комедию положительных героев. И это было до конца обдуманным решением. «Забавней всего,— писал он в «Театральном разъезде»,— слышать автору упреки: зачем лица и герои его непривлекательны, тогда как он употреблял все, чтобы оттолкнуть от них. Да если бы хотя одно лицо честное было помещено в комедию, и помещено со всей увлекательностью, то уже все до одного перешли бы на сторону этого честного лица и позабыли бы вовсе о тех, которые так испугали их теперь». Сатирическое изображение жизни в комедии отнюдь не означало забвения писателем положительных идеалов. Как раз наоборот — исходя из этих положительных идеалов, заключающихся в раскрепощении народа, развитии его сил и процветании, Гоголь и характеризовал общественные явления. Не случайно писатель отмечал, что «яркостью собранных преступлений и пороков уже рисуется сама собою противуположность в голове каждого» (V, 387—388). Подлинным положительным героем в комедии, по словам писателя, явился смех.

Канонам нравоучительно-дидактической драматургии, легкой комедиографии в «Ревизоре» Гоголь смело противопоставил новые принципы реалистической, общественной комедии. В нравоучительной драматургии, как и в нравственно-сатирическом романе того времени, отрицательный герой наделялся абстрактными пороками, которые якобы свойственны людям вообще, вне зависимости от исторического времени, от обстоятельств их социального бытия.

Вместо отвлеченных пороков в гоголевской комедии предстала реальная жизнь в ее сложности и разнообразии, богатстве красок; вместо схем выступали живые человеческие характеры, вместо аллегорий — глубоко обобщенные типы. Оторванности героев нравоучительной комедии от реальной почвы Гоголь противопоставил отражение жизненных истоков поведения действующих лиц, освещение реального смысла их деятельности.

Противостоя дидактической комедиографии, «Ревизор» находится в преемственной связи с драматургией Фонвизина, Грибоедова, Пушкина. «Недоросль», «Горе от ума», «Борис Годунов» осветили большие обще-

ственные проблемы, явились крупными вехами в формировании и утверждении русской реалистической драматургии. В творчестве Фонвизина сатира впервые становится способом раскрытия характеров, воплощения художественных типов. «Недоросль» в этом плане существенно отличается как от комедии классицистической, так и от нравственно-бытовой комедии XVIII века. «Горе от ума» обозначило собой значительное углубление реалистических принципов. Нарисовав живую картину общественных нравов, Грибоедов развил в комедии драматическую линию, связанную с образом Чацкого. В отличие от «Недоросля», где положительные герои оставались еще простым олицетворением добра, «Горе от ума» воплотило типический образ положительного героя. В народной трагедии «Борис Годунов» Пушкин дал замечательное по своей художественной глубине изображение больших исторических событий, показал столкновение общественных сил, волнение народных «страстей». Пушкинская обрисовка героев в их исторической и социальной конкретности, в их связях с социально-политической борьбой прокладывала широкие пути реалистической драматургии.

Действенно развивая традиции драматического искусства Фонвизина, Грибоедова, Пушкина, Гоголь взял в основу своей комедии большую общественную тему. По своей жизненной насыщенности, по широте социальной проблематики «Ревизор» в известной мере перекликается с «Борисом Годуновым»; но если для Пушкина основным было раскрытие движущих начал исторического развития, то для Гоголя определяющим моментом явилось сатирическое развенчание общественного порядка, чуждого народным интересам. От комедий Фонвизина и Грибоедова «Ревизора» отличает не только объемность проблематики, но и масштабность его художественных обобщений.

Важную особенность комедии Гоголя составляет то, что в ней показана повседневная действительность, но раскрывается она в своих глубинных основах. Так же как и в петербургских повестях, в комедии получила свое воплощение, хотя и в ином виде, тема господства чина, стремлений к «возвышению», но тут эта тема выступает в качестве подчиненной по отношению к проблеме государственной власти.

Стремясь показать во всей полноте общественные «пороки и преступления», Гоголь рисовал своих героев «крупным планом». Жизненная, социальная конкретность соединяется в образах «Ревизора» с сатирической акцентировкой их важнейших черт. В «Театральном разъезде» Гоголь. характеризуя «Ревизора», отмечал, что смех «углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека». Сатирическая акцентировка в гоголевской комедии выражается не только в выделении, подчеркивании тех или иных качеств, свойственных героям, но и в обрисовке широкой распространенности тех жизненных «норм», которым они следуют. Одну из характерных черт художественного метода «Ревизора» в сравнении с повестями «Миргорода» и «Арабесок» и составляет сочетание «мелочности» и «укрупненности», изображения низменного, порочного в сопоставлении с широкими народными интересами.

Рисуя героев комедии «крупным планом», Гоголь смело прибегал к гиперболе. Отсюда возникают «курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе: тридцать пять тысяч одних курьеров!» Или такие характеристики: «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака старому подлецу! (*Грозит самому себе кулаком.*) ...Вон он теперь по всей дороге заливает колокольчиком! Разнесет по всему свету историю». Заострение определенных черт героя, гипербола позволяет не только выразительно, крупно очертить действующих лиц, но и включить их в широкие социальные соизмерения.

Этим же целям служит и использование писателем в «Ревизоре» чрезвычайного, исключительного. Чрезвычайный характер имеет основная ситуация комедии — приезд ревизора. Необычное явление представляет собой и та серьезная ошибка, которую допускают чиновники, принимая Хлестакова за представителя верховной власти. В качестве исключительного происшествия предстает и «взлет» городничего. В отличие от «Женитьбы», необычное в «Ревизоре» не является невероятным. При всей своей сверхординарности оно не выходит за рамки возможного. Чрезвычайное, так же как и гипербола, как

раз и подчеркивает своеобразную «масштабность» героев комедии. Одновременно с тем исключительное дает возможность глубоко раскрыть их внутренний мир, комическую сущность характеров.

В «Театральном разъезде» словами «очень скромно одетого человека» Гоголь метко определил своеобразные черты комизма действующих лиц «Ревизора»: «В ней (комедии. — *М. Х.*), как мне кажется, сильней и глубже всего поражено смехом лицемерие, благопристойная маска, под которою является низость и подлость, плут, корчащий рожу благонамеренного человека. Признаюсь, я чувствовал радость, видя, как смешны благонамеренные слова в устах плута и как уморительно смешна стала всем, от кресел до райка, надетая им маска». Слова эти относятся не только к городничему, но и к другим чиновным правителям.

Точно так же, как смешна маска лицемерия и ханжества, неотразимое комическое впечатление производят необъятные претензии ничтожных людей на значительность, мудрость и величие, которые мы встречаем не только у Хлестакова, но и у Ляпкина-Тяпкина, убежденного в необычайной тонкости и глубине своего ума, и у Земляники, уверенного в том, что если кто и достоин высоких почестей, так именно он. И городничий смешон не только тогда, когда он изливается в благонамеренных речах, но и в том случае, когда самодовольно хвастается, какой важной птицей он стал, соединившись узами родства с Хлестаковым.

Работая над комедией, Гоголь стремился произвести «плотное создание, сущное, твердое, освобожденное от излишеств и неумеренности, вполне ясное и совершенное в высокой трезвости духа» (XII, 143). Этому художественному заданию был подчинен тот громадный творческий труд, который писатель предпринял, неоднократно переделывая свою комедию. Процесс творческой работы над «Ревизором», запечатленный в дошедших до нас различных редакциях комедии, показывает нам поиски и открытия ярких, выразительных средств воплощения жизненной правды.

Одаренный острым чувством жизни, гениальным умением видеть отличительное, характерное в психологии людей, Гоголь обладал огромным запасом наблюдений, которые он стремился воплотить в художественных

образах. Писателю приходилось в этом смысле ограничивать себя, отбирая то, что было наиболее существенно, важно для раскрытия основной идеи комедии, для обрисовки героев.

В первоначальных редакциях «Ревизора» было немало разного рода «излишеств», которые отяжеляли комедию, затрудняли развитие действия, мешали отчетливому выявлению характеров. Неустанно шлифуя свою комедию, отчеканивая каждую ее сцену, Гоголь беспощадно сокращал лишнее. Так, из четвертого акта начальной редакции были вначале опущены эпизоды встречи Хлестакова с помещиками Погоняевым и Люлюковым, а затем позже были выключены, как замедляющие течение пьесы, вполне обработанные и законченные сцены из третьего акта – рассказ Анны Андреевны об ухаживаниях за ней штаб-ротмистра Ставрокопытова и из четвертого акта – сцена встречи Хлестакова с Растаковским. Сокращению подверглись монологи городничего в первом акте, носившие вначале повествовательно-резонерский характер, существенные изменения претерпели монологи Хлестакова, которые в первоначальном их варианте были перенасыщены анекдотическими рассказами и многими ненужными деталями.

Добиваясь внутреннего единства комедии, Гоголь устранял из нее все то, что носило черты внешнего комизма. В первых редакциях «Ревизора» городничий советовал привязать к стулу чересчур экспансивного учителя истории. Хлестаков, ожидая всяких неприятностей от городничего, собирался защищаться с помощью бутылки. В третьем акте Анна Андреевна рассказывала дочери о том, как в куле с куропатками, который прислали ей на дом, спрятался ухаживавший за ней штаб-ротмистр. Унтер-офицерша в сцене приема посетителей Хлестаковым собиралась для большей убедительности показать ему телесные знаки, свидетельствовавшие о том, что ее высекли. Все эти и некоторые другие детали, вошедшие первоначально в комедию, противоречили тем основным принципам, на которых был построен «Ревизор».

Очищая «Ревизора» от такого рода деталей, от внешнего комизма, Гоголь настойчиво работал над углублением образов, раскрытием их жизненной правдивости, выразительной их обрисовкой. Так, например, важней-

шая для всей комедии сцена вранья Хлестакова подвергалась неоднократно переделкам. Во второй редакции «Ревизора» Хлестаков в этой сцене рассказывал длинный анекдот о куропатке, мало помогавший обрисовке образа. Речь Хлестакова была еще в достаточной мере аморфной. Несравненно большую конденсированность и яркость она приобрела в первой печатной редакции «Ревизора», но и то, чего достиг здесь писатель, во многом не удовлетворяло его. Сравнение этой редакции комедии с ее окончательным текстом показывает, какой тонкой и филигранной была отделка знаменитой сцены уже после того, как «Ревизор» был сыгран на театре и опубликован в печати. Писатель достиг максимальной уплотненности, необыкновенной выразительности каждой реплики героя.

Страстное желание Хлестакова вращаться в кругу больших людей, быть с ними на дружеской ноге остро подчеркнуто в окончательной редакции рассказом о Пушкине, которого не было в первой печатной редакции: «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну, что, брат, Пушкин?» – «Да так, брат, – отвечает, бывало, – так как-то все...» Большой оригинал».

К достижениям окончательной редакции относится и реплика Хлестакова: «У меня легкость необыкновенная в мыслях» и его заявление: «У меня дом первый в Петербурге. Так уж и известен: дом Ивана Александровича», и «тридцать пять тысяч одних курьеров», и многие другие детали. Существенные изменения, которые были внесены в монолог Хлестакова, шли как по линии углубления мотивировок поведения героя, так и по линии заострения характерных его черт, усиления «масштабности» образа. Конец монолога Хлестакова в окончательной редакции приобрел значительно более яркий и выразительный характер по сравнению с первой печатной редакцией.

Первая печатная редакция	*Окончательная редакция*
«Хлестаков.	«Хлестаков.
«Извольте, говорю, господа, я принимаю должность, только	«Извольте, господа, я принимаю должность, я принимаю, го-

уж у меня прошу не так, уж теперь ни, ни, ни!.. Уж у меня ухо востро держите! Я уж!» И точно, бывало, как прохожу, то у меня чиновники все вот так трясутся. (*Городничий и прочие трясутся от страха.*) Я и в государственном совете присутствую. И во дворец, если иногда балы случатся, за мною всегда уж посылают. Меня даже хотели сделать вице-канцлером. (*Зевает во всю глотку.*) О чем бишь я говорил?»

ворю, так и быть, говорю, я принимаю, только уж у меня, ни-ни-ни!.. Уж у меня ухо востро! уж я...» И точно, бывало, как прохожу через департамент – просто землетрясение, все дрожит и трясется, как лист. (*Городничий и прочие трясутся от страха. Хлестаков горячится сильнее.*) О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится. Да что в самом деле? Я такой! я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: «Я сам себя знаю, сам». Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш... (*Подскальзывается и чуть-чуть не шлепнулся на пол, но с почтеньем поддерживается чиновниками.*)».

Оттенок преднамеренной лжи, характерной для первой печатной редакции, при окончательной доработке комедии был полностью устранен. Хлестаков лжет, находясь в состоянии крайнего возбуждения, экзальтации, вызванной тем, что он «несколько» увлекся угощениями. Он «выкладывает» всего себя, все, что рождает его разгоряченная фантазия. В окончательной редакции подчеркнуты, заострены властолюбивые мечтания Хлестакова, его стремление выглядеть важной особой, крупной величиной. Тут появляются такие замечательные «пассажи», как «прохожу через департамент – просто землетрясение, все дрожит и трясется, как лист»; «Меня сам государственный совет боится»; «Я сам себя знаю, сам. Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу».

Более убедительная мотивировка поведения Хлестакова предопределила и более глубокую характеристику городничего, его отношений с Хлестаковым. В окончательной редакции комедии Гоголь вставил весьма существенную для общего развития действия реплику городничего: «И не рад, что напоил. Ну, что если хоть одна половина из того, что он говорил, правда? (*Задумывается.*) Да как же и не быть правде? Подгулявши, чело-

век всё несет наружу. Что на сердце, то и на языке. Конечно, прилгнул немного. Да ведь, не прилгнувши, не говорится никакая речь. С министрами играет и во дворец ездит...» Внутренняя логика развития характеров раскрывается здесь с глубокой убедительностью.

10

В «Предуведомлении», указывая на то, как нужно играть роли комедии, Гоголь писал: «Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального, даже в последних ролях... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачей своей жизни. Зрителю со стороны виден пустяк их заботы» (IV, 112). Писатель справедливо подчеркивал здесь естественность поведения действующих лиц «Ревизора» в той реальной обстановке, которая в нем отражена.

Основное движущее начало комедии на первый взгляд заключается в столкновении чиновников и мнимого ревизора. Однако за этой коллизией вырисовывается тот более глубокий конфликт, который и определяет внутреннее течение пьесы. Это противоречие между деятельностью чиновных правителей и интересами народа, нации.

Развивая сюжетную линию — мнимый ревизор и перепуганные чиновники, Гоголь мастерски использует ее для раскрытия этого основного конфликта комедии. Он выявляется уже в начальных сценах «Ревизора» — в беседе чиновников относительно их «грешков», в рассуждениях Земляники об отношении к простому человеку, в заявлении городничего: «купечество да гражданство меня смущают», так же как и в его предупреждениях Держиморде — не слишком давать волю кулакам.

И затем на протяжении всей комедии мы ясно ощущаем развитие этой ведущей коллизии. Основной кон-

фликт ясно выступает в стремлениях городничего, чиновников представить мнимому ревизору свою деятельность как неустанное служение государственному, общественному благу. С особой силой конфликт комедии очерчивается в четвертом акте «Ревизора», в сценах встречи Хлестакова с просителями, в которых показаны и принципы управления властителей уездного городка, и масштаб их темных деяний. Столь же отчетливо ведущая коллизия пьесы прослеживается и в грозных филиппиках городничего по адресу «подопечных», осмеливавшихся жаловаться, и в его драматических сетованиях по поводу неслыханного обмана.

Очень важные стороны этой коллизии выявляются при изображении Хлестакова, действий этого героя, который явился как бы олицетворением «высшей» справедливости. Обрисовка образа Хлестакова придает конфликту широкий, всеобъемлющий характер.

Внутренняя динамичность, стремительность отличают развитие сюжета комедии. «Самые замечательные мастера театра,— писал В. И. Немирович-Данченко,— не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза: «Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх... Как сценически крепко надо было овладеть замыслом комедии, чтобы так смело и в то же время так просто приступать к ней» [1].

Гоголь сразу же вводит нас в круг «забот» действующих лиц, сразу же показывает все «тайны» чиновных правителей, их помыслы и намерения. Интерес читателя и зрителя сосредоточивается не на постепенном выяснении скрытого от посторонних взглядов, а на изображении того, как герои, намерения которых уже известны, пытаются выйти из трудного положения, как они действуют, каковы их поступки. И если начальным сценам комедии свойственно сравнительно медленное течение, ибо здесь тревога, озабоченность правителей сочетается с их деловитой уверенностью, то примерно с середины первого акта — после сообщения Добчинского и Бобчинского о встрече с ревизором — ритм действия

[1] Сб. «Гоголь и театр». М., 1952, с. 492—493.

резко усиливается, встревоженность сменяется переполохом.

Во втором акте изображен в своем подлинном облике мнимый ревизор. Уже из монолога Осипа, открывающего второе действие комедии, читатель и зритель узнают, что приезжий из столицы отнюдь не какая-либо важная персона, а простой «елистратишка», по легкомыслию и глупости попавший в беду. Гоголь не стремится как-либо завуалировать фигуру Хлестакова, окружить его тайной. И если для градоправителей он почти до конца действия остается высокопоставленной особой, то читателю и зрителю Гоголь сразу же «открывает», что Хлестаков не имеет никакого отношения к ожидаемому ревизору, и более того — в первых же сценах второго акта он обнажает мизерность своего героя, вызвавшего переполох среди чиновников. Такое «вхождение» героя в развитие действия комедии как будто очень серьезно затрудняет психологически оправданное изображение последующей встречи городничего и Хлестакова, столь важной для дальнейшего хода событий.

Ведь городничий с необычайным старанием «обхаживает» человека, пустота и ничтожество которого зрителю и читателю уже достаточно ясны. Писатель, конечно, мог бы избрать и иной, более легкий путь показа героев. Но именно в таком развитии сюжета и в том методе раскрытия образов, который воплощен в комедии, во всей силе и проявилось гениальное мастерство Гоголя. Используя острую сюжетную ситуацию, писатель решительно отказывается от подчинения действия внешней интриге. «Затмение» городничего обусловливалось не каким-либо случайным обстоятельством или внешним поводом, а его психологическим состоянием.

Хлестаков в комедии не выступает сознательным обманщиком, стремящимся ввести в заблуждение чиновников. Он далек от мысли предстать перед ними ревизором. Однако, находясь в бедственном положении, Хлестаков преисполнен такого нестерпимого желания выглядеть значительным лицом, что легко принимает «обхаживание» городничего как знак глубокого уважения и почтения к его личности.

Подчеркивая тесное сцепление событий, изображаемых в комедии, Гоголь дает третий акт как непосредственное продолжение первого. Это находит свое выра-

жение не только в определении места действия — дом городничего, — но и в тождестве мизансцен, которыми кончается один акт и начинается другой: «Анна Андреевна и Марья Антоновна стоят у окна в тех же самых положениях». Но вместе с тем третий акт стремительно развивает те отношения, которые определились в сцене беседы городничего и Хлестакова. Центральная сцена этого акта — сцена «взлета» Хлестакова, сцена рождения «большого» человека.

Сокровенные думы, мечтания Хлестакова и градоправителей Гоголь великолепно изображает, используя прием неожиданного «возвышения» героя и столь же быстрого его «снижения», падения. Если вершину третьего акта составляет сцена вранья, то кульминацией четвертого действия является сцена приема Хлестаковым посетителей. Хлестаков достигает здесь своего «апофеоза». Параллельно с этим «возвышением» происходит стремительное «снижение» городничего, чиновников, их развенчание. Четвертый акт — это не только «апофеоз» Хлестакова, но и разоблачение градоправителей.

Однако здесь же, в конце четвертого акта, писатель дает новый замечательный поворот сюжета — «катастрофа» городничего сменяется его мнимой победой.

Аналогично тому, как в четвертом акте городничий почти не присутствует на сцене, оставаясь в центре действия, в пятом акте отсутствует Хлестаков, являясь в то же время одной из основных действующих фигур. И так же как «возвышение» Хлестакова раскрывает очень важные стороны его характера, так и «победа» городничего дает новое освещение его облика. Именно в моменты «подъема» Сквозник-Дмухановский встает во весь свой рост.

И если «победа» городничего была прежде всего его личной победой, то окончательное поражение его представляет собой одновременно и поражение всей корпорации чиновников. В письме Хлестакова чиновники поименованы один за другим, каждый из них получает свою нелестную характеристику. Единство корпорации тонко подчеркнуто в словах Аммоса Федоровича: «Как же это, господа? Как это, в самом деле, мы так оплошали?» В этом смысле очень знаменательна параллель между первым действием комедии, в котором корпорация готовилась к «боям», и ее последним актом, параллель, отте-

няющая основной конфликт, на котором построено произведение.

В сцене чтения письма Хлестакова катастрофа, которую претерпели чиновники, очерчена до конца. Суд над ними совершен. Подлинная развязка комедии заключена в монологе городничего, в его гневных высказываниях по своему адресу, по адресу щелкоперов, бумагомарателей, в его саркастических словах: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..»

Не ограничиваясь этой реальной развязкой, Гоголь завершает комедию появлением жандарма, создавая дополнительную внешнюю развязку. Сам по себе эпизод с жандармом не составляет органической части «Ревизора», он не диктуется внутренним развитием действия; здесь отразилась вера писателя в торжество справедливого закона. Внешняя развязка комедии не определяет реальной логики развития характеров, выражающих глубокую жизненную правду.

Воплощая образы героев в их жизненных противоречиях и столкновениях, Гоголь с исключительной тщательностью шлифовал диалоги действующих лиц. Добиваясь максимальной выразительности речи героев, он настойчиво устранял из диалогов длинноты, элементы резонерства, книжности. Вот характерные в этом смысле примеры работы писателя над диалогом:

Первая печатная редакция

«Аммос Федорович.

...Это значит, Россия хочет вести войну и потому министерия нарочно отправляет чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены.

Городничий. Нет, Аммос Федорович, вы хотя и ученый человек, но не туда попали. Где нашему уездному городишке? Если бы как-нибудь возможно предположить; а то стоит черт знает где – в глуши... Отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь.

Аммос Федорович. Нет, я вам скажу, начальство имеет тонкие виды: даром, что далеко, а оно себе мотает на ус.

Окончательная редакция

«Аммос Федорович.

...Это значит вот что: Россия... да... хочет вести войну, и министерия-то, вот видите, и подослала чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены.

Городничий. Эк куда хватили! Еще умный человек. В уездном городе измена! Что он, пограничный, что ли? Да отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь.

Аммос Федорович. Нет, я вам скажу, вы не того... Вы не... Начальство имеет тонкие виды: даром, что далеко, а оно себе мотает на ус.

Городничий (*махнув рукой*). Ну... вас, я знаю, не переговоришь. Я, господа, собрал вас нарочно...»

Городничий. Мотает или не мотает, а я вас, господа, предуведомил. Смотрите! по своей части я кое-какие распоряженья сделал, советую и вам».

Общая мысль, движение диалога остаются теми же самыми, но в окончательной редакции они приобретают значительно более совершенную форму. Это же можно сказать и о других сценах комедии. Вот, например, как изменился диалог городничего и почтмейстера в первом действии:

Первая печатная редакция

«Городничий. Здравствуйте, Иван Кузьмич, я нарочно посылал за вами с тем, чтобы сообщить очень важную вещь.

Почтмейстер. Я слышал уже от Петра Ивановича Бобчинского. Он только что был у меня в почтовой конторе.

Городничий. Ну что? как вы думаете об этом?

Почтмейстер. А что думаю? Война с турками будет.

Аммос Федорович. В одно слово! я сам то же думал.

Городничий. Нет, нет! совсем не то.

Почтмейстер. Право, война с турками. Это все француз гадит.

Городничий. Какая тут война с турками! Где тут турки? Тут просто нам плохо будет, а не туркам. Это уж известно: меня уведомляет достоверный человек, что именно едет чиновник, чтобы осмотреть в нашем городе все гражданское устройство.

Почтмейстер. А, может быть, очень может. И это правда.

Городничий. Ну, как вы, Иван Кузьмич, а меня даже немного по коже подирает.

Почтмейстер. Да я сам чувствую... а вы очень боитесь?

Окончательная редакция

«Почтмейстер. Объясните, господа, что, какой чиновник едет?

Городничий. А вы разве не слышали?

Почтмейстер. Слышал от Петра Ивановича Бобчинского. Он только что был у меня в почтовой конторе.

Городничий. Ну что? как вы думаете об этом?

Почтмейстер. А что думаю? Война с турками будет.

Аммос Федорович. В одно слово! я сам то же думал.

Городничий. Да, оба пальцем в небо попали!

Почтмейстер. Право, война с турками. Это все француз гадит.

Городничий. Какая война с турками! просто нам плохо будет, а не туркам. Это уже известно: у меня письмо.

Почтмейстер. А если так, то не будет войны с турками.

Городничий. Ну что же, как вы, Иван Кузьмич?

Почтмейстер. Да что я? Как вы, Антон Антонович?

Городничий. Чего же бояться? боязни нет, а так как-то неловко... больше со стороны купечества и гражданства здешнего. Я, признаться сказать, им немножко солоно пришелся».	Городничий. Да что я? страху-то нет, а так немножко... Купечество да гражданство меня смущает. Говорят, что я им солоно пришелся, а я вот, ей-богу, если и взял с иного, то, право, без всякой ненависти».

Тут мы видим и новые важные штрихи в характеристике почтмейстера, весьма легко меняющего свои мнения, — «а если так, то не будет войны с турками», и большую выразительность речи городничего — «оба пальцем в небо попали»; «купечество да гражданство меня смущает»; «это уже известно: у меня письмо».

Жизненная полнота и «определенность» характеров комедии находят свое замечательное воплощение в речевой манере действующих лиц. Развивая те принципы речевой характеристики героев, которые ярко проявились в некоторых повестях «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в повестях «Миргорода» и «Арабесок», в ранних драматургических опытах, Гоголь в «Ревизоре» поднялся на новую, более высокую ступень художественного мастерства. Речевая манера героя не только стала неотделимой от его психологического облика, но она выступает в комедии в качестве важнейшего средства раскрытия его характерных черт. Своеобразное в языке героев предстает здесь не только в тех или иных лексических или фразеологических образованиях, но и в самом строе речи действующих лиц, который выражает их отношение к жизни.

В речевой манере городничего мы видим несколько тесно слитых между собой, образующих ее начал. Административная «умудренность» Сквозник-Дмухановского проявляется в насыщенности его речи афористическими «формулами» и сентенциями на разные случаи жизни, «обобщающими» умозаключениями, подсказанными «здравым смыслом». «Оно чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя»; «да и странно говорить: нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят»; «не по чину берешь»; «таков уже неизъяснимый закон судеб: умный человек или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси»; «оно, конечно, Александр Ма-

кедонский герой, но зачем же стулья ломать? от этого убыток казне».

Речи городничего в немалой степени присуща та казенно-чиновная «многозначительность», которая неотделима от наставительно-начальственного тона, свойственного градоправителю. «Конечно, если он ученику сделает такую рожу, то о н о еще ничего: может быть, о н о там и нужно так, об этом я не могу судить; но вы посудите сами, если он сделает э т о посетителю — э т о может быть очень худо: господин ревизор или другой кто может принять э т о на свой счет. Из э т о г о черт знает что может произойти». Весьма характерно здесь и использование любимого Сквозник-Дмухановским словечка «оно», обозначающего нечто широкое, но достаточно расплывчатое, и неоднократное повторение в разных вариантах словечка «это», повторение, позволяющее городничему невинное нарушение «благочиния» представить в виде крупного события. «Нажим» на «чрезвычайность», вращение вокруг одного и того же выявляют комический характер «многозначительной» реплики городничего.

Наряду с чиновно-бюрократической наставительностью, формулами административно-канцелярской премудрости в речевой манере городничего широко предстает просторечие в его различных проявлениях. Старый служака, прошедший огонь и воду, беззастенчивый вымогатель, Сквозник-Дмухановский привык рассматривать людей, жизненные события весьма трезво, просто, с чисто утилитарной точки зрения. В то же время он вынужден приспосабливаться к официально-казенным декларациям и оценкам; в моменты опасности городничий стремится маскировать свои действия «благонамеренными» излияниями. Отсюда проистекает та «двойственность», которая необыкновенно рельефно воплощена писателем в речевой манере городничего.

В суждениях Сквозник-Дмухановского по поводу ожидаемого приезда ревизора очень выразительно выступает просторечие. «Батюшки, сватушки, выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии! На улицах кабак, нечистота!» Эти откровенные высказывания городничего по мере приближения встречи с «ревизором» «на ходу» обрастают казенно-«гражданственной» фразеологией. «Молодого скорее пронюхаешь. Беда, ес-

ли старый черт, а молодой весь наверху. Вы, господа, приготовляйтесь по своей части, а я отправлюсь сам, или вот хоть с Петром Ивановичем, приватно, для прогулки, наведаться, не терпят ли приезжающие неприятностей». Примечательно, что эта витиеватая формула является лишь вынужденным дополнением, «добавкой» к обычной «вольной» манере суждений городничего.

В совсем ином соотношении «гражданственная» фразеология и просторечие предстают в беседе Сквозник-Дмухановского с мнимым ревизором. Тут не только увеличивается «доза» казенно-книжной словесности, но речь городничего как бы разделяется на два русла: про себя (в сторону) он говорит в духе просторечия; с Хлестаковым же городничий изъясняется, пользуясь книжными, казенно-благонамеренными оборотами речи. «Городничий (*в сторону*). Нужно быть посмелее. Он хочет, чтобы считали его инкогнитом. Хорошо, подпустим и мы турусы; прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек. (*Вслух.*) Мы, проезжаясь по делам должности, вот с Петром Ивановичем Добчинским, здешним помещиком, зашли нарочно в гостиницу, чтобы осведомиться, хорошо ли содержатся проезжающие, потому что я не так, как иной городничий, которому ни до чего дела нет; но я, я, кроме должности, еще по христианскому человеколюбию хочу, чтобы всякому смертному оказывался хороший прием, и вот как будто в награду случай доставил такое приятное знакомство».

Различие между первой и второй частями высказывания городничего весьма ощутимо. В первом случае встречаются такие обороты, как «подпустим и мы турусы», «считали его инкогнитом», во втором – «по христианскому человеколюбию хочу», «как будто в награду случай доставил такое приятное знакомство».

Не менее характерно в этом отношении и следующее высказывание Сквозник-Дмухановского. «Городничий (*в сторону*). Славно завязал узелок! Врет-врет – и нигде не оборвется! А ведь какой невзрачный, низенький. Кажется, ногтем бы придавил его. Ну, да постой, ты у меня проговоришься. Я тебя уж заставлю побольше рассказать. (*Вслух.*) Справедливо изволили заметить: что

можно сделать в глуши? Ведь вот хоть бы здесь: ночь не спишь, стараешься для отечества, не жалеешь ничего, а награда, неизвестно еще, когда будет». И тут лексика, структура речи «про себя» весьма существенно отличаются от лексики и структуры при обращении к мнимому ревизору.

Выразительное сплетение просторечия и «книжности» выявляется и в тех случаях, когда городничий обращается к «своим» и одновременно к предполагаемому начальству. «Городничий (*тихо Добчинскому*). Слушайте: вы побегите, да бегом, во все лопатки, и снесите две записки, одну в богоугодное заведение Землянике, а другую жене. (*Хлестакову.*) Осмелюсь ли я попросить позволения написать в вашем присутствии одну строчку к жене, чтоб она приготовилась к принятию почтенного гостя». Такие речевые обороты, как «бегом, во все лопатки», остро контрастируют с «закругленной» фразой «осмелюсь ли я попросить позволения».

Книжная, казенно-«гражданственная» фразеология городничего не отличается большим разнообразием. Он пускает в ход немногие, но твердо выученные им формулы, хорошо рассчитанные на благосклонный прием у тех, кто выше Сквозник-Дмухановского. «А здесь, можно сказать, нет другого помышления, кроме того, чтобы благочинием и бдительностию заслужить внимание начальства»; «словом, наиумнейший человек пришел бы в затруднение, но, благодарение богу, всё идет благополучно»; «пред добродетелью все прах и суета».

И если казенная словесность в языке городничего лишена особой изобретательности, то просторечие его характеризуется большим разнообразием. Одержав «победу», Сквозник-Дмухановский сразу же отбрасывает книжную «закругленность». «Теперь можно большой чин зашибить»; «можно влезть в генералы»; «какие мы с тобой теперь птицы сделались! а, Анна Андреевна? высокого полета, черт побери!»; «просто из какой-нибудь городничихи и вдруг, фу ты, канальство, с каким дьяволом породнились!»

Существенную сторону просторечия, свойственного языку городничего, составляют его суждения относитель-

но общественного «порядка», его обращения к «опекаемым» гражданам. «Что, самоварники, аршинники, жаловаться? Архиплуты, протобестии, надувайлы морские! жаловаться? Что? много взяли! вот, думают, так в тюрьму его и засадят!.. Знаете ли вы, семь чертей и одна ведьма вам в зубы, что...» Просторечие здесь приобретает особо «выразительные» формы, становится средством воплощения административного «пыла», разносного «пафоса». «Постойте ж, голубчики! Прежде я вас кормил до усов только, а теперь накормлю до бороды. Запиши всех, кто только ходил бить челом на меня, и вот этих больше всего писак, писак, которые закручивали им просьбы».

Грубому и деспотическому градоправителю, поклоннику «реальности» Сквозник-Дмухановскому нельзя отказать в житейской опытности. Его речь уснащена меткими, по-своему красочными словесными оборотами: «Смотри у меня, ухо востро!.. Что ты сделал с купцом Черняевым, а? он тебе на мундир дал два аршина сукна, а ты стянул всю штуку»; «прошу посмотреть, какие пули отливает! и старика отца приплел», «поддевал на уду»; «А вот посмотрим, как пойдет дело после фриштика, да бутылки толстобрюшки! Да есть у нас губернская мадера, неказиста на вид, а слона повалит с ног».

Если речь городничего отличается «весомостью», «приземленностью», то манера объяснений Анны Андреевны характеризуется тяготением к «изысканности». Лелея надежды на переезд в Петербург, Анна Андреевна заявляет мужу: «Только я, право, боюсь за тебя, ты иногда вымолвишь такое словцо, какого в хорошем обществе никогда не услышишь».

Представления Анны Андреевны о «хорошем обществе» весьма примитивны, а ее «изысканность» носит комический характер; она не простирается дальше употребления нескольких фраз «салонного» образца: «Я думаю, вам после столицы вояжировка показалась очень неприятною»; «как можно-с! Вы это так изволите говорить для комплимента»; «Как можно-с, вы делаете много чести. Я этого не заслуживаю».

Провинциальная «галантность» в речи Анны Андреевны перемежается с дешевой «умилительной» восторженностью. «Но только какое тонкое обращение! сейчас можно увидеть столичную штучку. Приемы и всё

это такое. Ах! как хорошо! я страх люблю таких людей! я просто без памяти».

Убежденная в том, что «хороший тон» требует особого, необычного языка, Анна Андреевна любит при случае блеснуть «кудрявым» словечком: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первым в столице, и чтоб у меня в комнате такое было а м б р е, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза»; «но позвольте, я еще не понимаю вполне значения слов. Если не ошибаюсь, вы делаете д е к л а р а ц и ю насчет моей дочери?»

Но при всей склонности Анны Андреевны к «изящному», в речи ее резко выявляются свойственная ей вульгарность, обывательская «простота». «Ну вот видишь, дура,— говорит она дочери,— ну вот видишь: из-за тебя, этакой дряни, гость изволил стоять на коленях; а ты вдруг вбежала как сумасшедшая», «ах, какой чурбан в самом деле!» — аттестует Анна Андреевна своего мужа; «да ведь не всякой же мелюзге оказывать покровительство».

Остро характерными чертами отличается речевая манера любого из действующих лиц «Ревизора». В речи, например, Осипа выпукло проявляются рассудительная «обстоятельность», «определенность» суждений. Крепостной слуга, он критически оценивает своего барина, все его поведение. Обладая живой народной сметкой, Осип красочно характеризует наблюдаемые им явления. «Профинтил дорогою денежки, голубчик, теперь сидит и х в о с т п о д в е р н у л, и не горячится»; «Иной раз в с е д о п о с л е д н е й р у б а ш к и с п у с т и т, так что на нем всего останется сюртучишка да шинелишка,— ейбогу, правда! И сукно такое в а ж н о е, аглицкое! рублев полтораста е м у о д и н ф р а к станет, а на рынке с п у с т и т рублей з а д в а д ц а т ь; а о брюках и говорить нечего — н и п о ч е м и д у т».

«Обстоятельность» в речевой манере Осипа соединяется с тяготением к кратким «моралистическим» резюме, своего рода изречениям. «Коли служить, так служи»; «с проезжающим знакомится, а потом в картишки — вот тебе и доигрался»; «на пустое брюхо всякая ноша кажется тяжела». Живя в Петербурге, Осип «приобщился» к городской культуре, которая сказывается в пользовании новыми и нередко непонятными для него словами. Отсюда проистекает очень оригинальное их переосмыс-

ление: «галантерейное, черт возьми, обхождение» (вместо «галантное»); «добро бы было в самом деле что-нибудь путное, а то ведь елистратишка простой» (вместо «коллежский регистратор»).

Критически оценивая Хлестакова, Осип оказался подверженным влиянию того образа жизни, который ведет его патрон. Увлеченный прелестями «легкого» времяпрепровождения, он перенимает кое-что и из речевой манеры своего барина: «Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная»; «разговаривает всё на тонкой деликатности»; «оно хоть нет публичности, да и заботности меньше». Живая выразительность речи Осипа получает густое наслоение в виде «подражательных» элементов.

В отличие от «основательной» манеры изъяснений, характерной для городничего, речи Хлестакова свойственна легковесность, неустойчивость ее внутреннего развития. В «Замечаниях для актеров» Гоголь указывал на то, что Хлестаков «не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно». В этом плане особенно характерны сцены «взлета» Хлестакова: монолог в третьем акте, прием посетителей и любовные объяснения в четвертом действии. Отсутствие внутренней целеустремленности в речи, неожиданные смещения, «перебои» в ней проявляются тут с особенной отчетливостью.

При всем отличии речевых манер Хлестакова и городничего есть одна особенность, которая в известной мере сближает их. Как городничий, так и Хлестаков с простыми людьми и «про себя» говорят совсем иначе, чем в том кругу, при тех обстоятельствах, когда они хотят «показать» себя. Размышляя во втором акте о несчастливо сложившихся для него обстоятельствах, Хлестаков заявляет: «Пехотный капитан сильно поддел меня, штосы удивительно, бестия, срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел и всё обобрал. А при всем том страх хотелось бы с ним еще раз сразиться, случай только не привел». Здесь выразительно предстают обыденно-разговорные словесные обороты.

Еще более отчетливо «прозаическая» струя дает себя знать в разговоре Хлестакова с Осипом и трактирным

слугой, где герой ведет себя без особых стеснений, предстает, так сказать, неглиже. «Ну, хозяин, хозяин... Я плевать на твоего хозяина!»; «поросенок ты скверный»; «Ну, ну, ну... оставь, дурак; ты привык там обращаться с другими: я, брат, не такого рода»; «Мошенники, канальи, чем они кормят!»; «подлецы! совершенно, как деревянная кора, ничем вытащить нельзя»; «канальи! подлецы! и даже хотя бы какой-нибудь соус или пирожное. Бездельники! дерут только с проезжающих».

В беседе с городничим — во втором акте — речь Хлестакова приобретает иную окраску. Тут очень ярко выступает смешение «прозаизма» и салонной «утонченности». И если в начале беседы испуганный Хлестаков говорит обыденным языком, то по мере того, как он убеждается в почтении к своей особе, речь его становится все более «светской». Характерно то, что в окончательной редакции комедии это соединение разнородных элементов в речи Хлестакова подчеркнуто значительно острее в сравнении с первоначальным текстом:

Первая печатная редакция	*Окончательная редакция*
«Хлестаков. Не знаю. Мне не хотелось бы жить с мужиками; помещики тоже не имеют образованности: однако ж в отставку подал».	«Хлестаков. Право, не знаю. Ведь мой отец упрям и глуп, старый хрен, как бревно. Я ему прямо скажу: как хотите, я не могу жить без Петербурга. За что ж, в самом деле, я должен погубить жизнь с мужиками? Теперь не те потребности; душа моя жаждет просвещения».

В окончательной редакции «Ревизора» Гоголь рельефнее выявлял нарастание, усиление «светского» тона, которым отмечены «высказывания» Хлестакова в его беседе с градоправителями.

Первая печатная редакция	*Окончательная редакция*
«Хлестаков. Покорно благодарю вас. Мне тоже вы очень понравились».	«Хлестаков. Покорно благодарю. Я сам тоже, я не люблю людей двуличных. Мне очень нравится ваша откровенность и радушие, и я бы, признаюсь, больше бы ничего и не требовал, как только оказывай мне преданность и уваженье, уваженье и преданность».

«Светская» манера изъяснений Хлестакова особенно развертывается тогда, когда он получает широкую возможность порисоваться перед уездным обществом в качестве почитаемой особы. «Привыкши жить, comprenez vous, в свете и вдруг очутиться в дороге: грязные трактиры, мрак невежества... Если бы, признаюсь, не такой случай, который меня... так вознаградил за все»; «Да, деревня, впрочем, тоже имеет свои пригорки, ручейки... Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом. Эх, Петербург! что за жизнь, право!»; «Я всякий день на балах. Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я».

В своих «светских» рассуждениях Хлестаков пользуется весьма скудным запасом словесных оборотов, фраз, относящихся к той немудреной «изящной словесности», которая была в ходу у «избранной» публики. Это особенно сильно проявляется в сценах любовных объяснений Хлестакова с Марьей Антоновной и Анной Андреевной. Обрывки ходячих «поэтических» сентенций, выцветшие формулы дешевого сентиментализма служат основным средством выражения лирического «пафоса» героя. «Как бы я желал, сударыня, быть вашим платочком, чтобы обнимать вашу лилейную шейку»; «Жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете постоянную любовь мою, то я недостоин земного существования. С пламенем в груди прошу руки вашей»; «для любви нет различия, и Карамзин сказал: «Законы осуждают». Мы удалимся под сень струй. Руки вашей, руки прошу». Писатель замечательно оттеняет истертость, заношенность лирических откровений Хлестакова, их удручающую банальность, пошлость. Почерпнутые из модных сентиментальных стишков и повестей, они существуют в качестве некоих условных наименований, лишенных реального содержания. Тут — и «удалимся под сень струй», и «лилейная шейка», и «недостоин земного существования», и «жизнь моя на волоске».

Воплощая «галантную» манеру речи Хлестакова, Гоголь одновременно с тем и в сценах «взлета» — в монологах героя, в его высказываниях «про себя» — дает характерные для него «прозаические» речевые обороты. В монологе четвертого действия Хлестаков говорит: «Я, кажется, всхрапнул порядком. Откуда они набрали

таких тюфяков и перин? даже вспотел. Кажется, они вчера мне подсунули чего-то за завтраком... А дочка городничего очень недурна, да и матушка такая, что еще можно бы...» После приема чиновников Хлестаков заявляет: «Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека. Верно, я вчера им подпустил пыли. Экое дурачье! напишу-ка я обо всем в Петербург к Тряпичкину. Он пописывает статейки, пусть-ка он их общелкает хорошенько».

Хлестаковская «галантность» имеет разные формы. В сценах приема чиновников и просителей речь Хлестакова носит то «снисходительно-ласкательный», то «величаво»-самонадеянный характер. Переходы от одного к другому быстры и неожиданны. «А мне нравится здешний городок. Конечно, не так многолюдно – ну, что ж? Ведь это не столица. Не правда ли, ведь это не столица?», «А! а! не хотите сказать. Верно уж, какая-нибудь брюнетка сделала вам маленькую загвоздочку. Признайтесь, сделала?» И тут же рядом совершенно иная «тональность» речи: «Оробели? А в моих глазах, точно, есть что-то такое, что внушает робость. По крайней мере, я знаю, что ни одна женщина не может их выдержать; не так ли?» – Такие же неожиданные переключения из одного плана в другой мы видим и в разговоре Хлестакова, например, с Земляникой. «Хлестаков (*провожая*). Нет, ничего. Это всё очень смешно, что вы говорили. Пожалуйста, и в другое тоже время... Я это очень люблю... Эй вы! как вас? я всё позабываю, как ваше имя и отчество».

Если в пору «необыкновенных» успехов у Хлестакова преобладает «светский» тон, а прозаическо-обыденная речевая манера проходит как бы «вторым планом», то в письме, обращенном к Тряпичкину, в качестве главенствующего начала вновь предстает прозаическо-обыденная речь, насыщенная просторечием. «Спешу уведомить тебя, душа Тряпичкин, какие со мной чудеса. На дороге обчистил меня кругом пехотный капитан... Помнишь, как мы с тобой бедствовали, обедали на широмыжку, и как один раз было кондитер схватил меня за воротник по поводу съеденных пирожков на счет доходов аглицкого короля?.. Ты, я знаю, пишешь статейки; помести их в свою литературу. Во-первых: городничий – глуп, как

сивый мерин... Почтмейстер точь-в-точь департаментский сторож Михеев; должно быть, также, подлец, пьет горькую... Надзиратель за богоугодным заведением Земляника — совершенная свинья в ермолке».

Исчезновение «светского», «галантного» тона очень характерно, оно до конца выявляет незатейливый характер его маскарадной костюмировки. Но Хлестаков не был бы сам собой, если бы он отказался от стремления порисоваться. И Гоголь замечательно подчеркивает то, что даже в письме к другу Хлестаков преисполнен желания «пустить пыль в глаза». «Я сам, по примеру твоему, хочу заняться литературой. Скучно, брат, так жить, хочешь наконец пищи для души. Вижу: точно, нужно чем-нибудь высоким заняться».

В статье «Мильон терзаний» Гончаров метко сказал о языке «Ревизора»: «Каждая фраза Гоголя так типична и так же заключает в себе свою особую комедию, независимо от общей фабулы, как и каждый грибоедовский стих» [1]. Это замечательное качество языка гоголевской комедии явилось результатом громадного труда гениального писателя. Когда читаешь первую печатную редакцию «Ревизора», не можешь не восхищаться сверкающим талантом Гоголя, но тем более поражает та строгая требовательность, которую предъявлял к себе писатель, та высота мастерства, которой он достиг, создав произведение глубочайшего содержания и чеканной формы.

II

Первая постановка «Ревизора» на театральной сцене совпала с выходом пьесы из печати. Комедия Гоголя, привлекшая к себе широкое внимание, сразу же стала объектом суровых нападок реакционной критики, которая увидела в ней «опасное» явление. Лидеры реакционной журналистики — Булгарин и Сенковский — стремились доказать, что комедия Гоголя лишена жизненной правды, далека от реальной действительности.

В статье, напечатанной в «Северной пчеле», Булгарин писал: «Он (Гоголь) основал свою пьесу не на сходстве

[1] И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, М., Гослитиздат, 1955, с. 39.

единял свой голос и «либерально» настроенный Лажечников. В письме к Белинскому он заявлял: «Высоко уважаю талант автора «Старосветских помещиков» и «Бульбы», но не дам гроша за то, чтобы написать «Ревизора», эту потешку райка русского. Признаюсь, я сержусь на вас: вы пристрастны!.. Зачем, взыскивая с других за все и про все, вы прощаете все Гоголю?»[1] П. Анненков, рассказывая о первом представлении «Ревизора», отмечал, что «общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: «Это — невозможность, клевета и фарс»[2].

Оценку комедии Гоголя, отличную от той, которую давали ей Булгарин и Сенковский, содержали в себе статьи В. Андросова («Московский наблюдатель») и П. Вяземского («Современник»). Главное достоинство «Ревизора» В. Андросов видел в том, что это — современная комедия, затрагивающая общественные темы, рисующая живых людей, а не отвлеченные человеческие пороки. Подчеркивая с этой точки зрения значение «Ревизора», он указывал на то, что гоголевская комедия — «явление чрезвычайно важное в нашей словесности». Оспаривая мнение о неправдоподобности «Ревизора», В. Андросов, однако, приходил к выводу, что в «Ревизоре» выразилась не истина действительного, а истина возможного. Гоголь, по мнению критика, изобразил «не то, что думал, говорил или как действовал тот или другой в том или другом положении, но то, что каждый из них по свойству своей природы мог и должен был бы чувствовать, мыслить или как поступать в данных обстоятельствах... И потому в «Ревизоре» мы напрасно будем искать этой наружной истины, которой мы привыкли до сих пор требовать от комедии. Тут есть истина идеи, истина внутренняя»[3].

Противопоставляя возможное действительному, видя в «Ревизоре» лишь истину возможного, В. Андросов серьезно приуменьшал значение жизненного содержания комедии, той истины действительности, которую она в себе заключала. Высокая оценка пьесы принимала в не-

[1] «В. Г. Белинский и его корреспонденты». Под ред. Н. Л. Бродского. М., 1948, с. 181.

[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, с. 82.

[3] «Московский наблюдатель», 1836, ч. VII, с. 126—127.

малой мере «условный» характер. Не случайно В. Андросов подчеркивал, что комедия не может и не должна затрагивать государственной власти. Когда комедия изображает «дурное свойство человека, поддерживаемого общественным положением», то она «карает не человека, а злоупотребление». «Но смеясь над ним,— писал критик,— не ослабляем ли мы этим уважение к таким предметам, которые для блага общественного должны быть благоговейно уважены? Нисколько; напротив, это очищает, укрепляет наше уважение к ним. Власть всегда свята: в душе каждого есть неискоренимое уважение к ней... и как нет ничего смешного ни в порядке, ни в справедливости, так ничего нет смешного и в идее власти» [1]. При всем том статья В. Андросова имела положительный смысл: она так или иначе противостояла потоку хулы на «Ревизора».

С похвалой о гоголевской комедии отзывался П. Вяземский в своей статье о ней. Возражая тем, кто обвинял «Ревизора» в неправдоподобии, он указывал на то, что события, подобные описанному в комедии, нередко происходят в реальной действительности. Критик решительно не соглашался и с обвинениями Гоголя в безнравственности. «Кто из зрителей «Ревизора»,— писал он,— пожелал бы быть Хлестаковым, Земляникой, Шпекиным или даже невинными Петрами Ивановичами Бобчинским и Добчинским? Верно, никто! Следовательно, в действии, производимом комедией, нет ничего безнравственного» [2].

Однако, когда Вяземский доходил до определения общественного значения «Ревизора», обнаруживалось его желание смягчить сатирическую остроту комедии. «Зачем искать оскорбления народному честолюбию в шуточном замысле автора,— писал он.— Есть ли на белом свете люди, похожие на тех, которые выведены в комедии? Бесспорно есть. Довольно этого... Зачем клепать и на сценические лица? Они более смешны, нежели гнусны: в них более невежества, необразованности, нежели порочности» [3]. Формула о том, что действующие лица гоголевской ко-

[1] «Московский наблюдатель», 1836, ч. VII, с. 123—124.
[2] П. А. Вяземский. Поли. собр. соч., т. II, с. 267.
[3] Там же, с. 268.

медии «более смешны, нежели гнусны», явилась центральной идеей статьи Вяземского, которая отчетливо показывает, что и он не смог по-настоящему понять «Ревизора».

Среди критических откликов на постановку и первое издание «Ревизора» выделяется статья, напечатанная в журнале «Молва» за подписью «А. Б. В.». Относительно авторской ее принадлежности были высказаны различные предположения. Статья эта попеременно приписывалась В. Г. Белинскому, С. Т. Аксакову, Н. И. Надеждину и некоторым другим лицам. Сейчас исследователи вопроса приводят серьезные доказательства в пользу того, что она принадлежит Н. И. Надеждину — известному журналисту и критику того времени.

Автор статьи, напечатанной в «Молве», сосредоточил свое внимание главным образом на характеристике спектакля в Малом театре, на оценке отношения публики к «Ревизору». Но, рассматривая постановку, А. Б. В. высказывает очень важные суждения о пьесе и ее авторе. В Гоголе критик «Молвы» видит «великого комика жизни действительной». Решительно и резко критик возражает Булгарину и Сенковскому, старания которых развенчать комедию явно не имели успеха. «Напрасно, — пишет А. Б. В., — Фаддей Бенедиктович Булгарин и профессор Осип Иванович Сенковский, уцепясь за «Ревизора» с первого явления, потащили его на плаху своих литературных суждений; напрасно, печатно и письменно, уверяли они, что это создание допотопное, нелепое, баснословное» [1]. Для критика «Молвы» комедия Гоголя — воплощение самой реальности, самой жизни. Герои «Ревизора» представляют собою не измышление творческой фантазии писателя, они — верный сколок с действительности. «Имена действующих лиц из «Ревизора» обратились на другой день в собственные названия: Хлестаковы, Анны Андреевны, Марьи Антоновны, Городничие, Земляники, Тяпкины-Ляпкины пошли под руку с Фамусовым, Молчалиным, Чацким, Простаковыми... Посмотрите: они, эти господа и госпожи, гуляют по Тверскому бульвару, в парке, по городу, и везде, везде, где есть де-

[1] «Молва», 1836, ч. XI, с. 251—252.

сяток народу, между ними наверно один выходец из комедии Гоголя»[1].

Критик «Молвы» называет «Ревизора» русской, всероссийской пьесой, которая возникла не из подражания, а из собственного, быть может, горького чувства автора. Содержание «Ревизора» более серьезно и глубоко, чем это кажется многим. «Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи, но внутри это горе-гореваньицо, лыком подпоясано, мочалами испутано»[2]. Характеризуя публику, которая наполняла театр во время представления «Ревизора», критик «Молвы» подчеркивает, что высший круг, так называемая «лучшая публика», не может понять и оценить гоголевскую комедию. Для этой публики люди, изображенные в комедии,— это те, о которых они либо знают понаслышке, либо видели их в своих передних в качестве просителей.

Совсем иное отношение к комедии, к ее действующим лицам, заявляет А. Б. В., у нас, простолюдинов, для которых эти лица составляют власть, у которых они возбуждают страх и уважение. «Различие необъятное: смотреть на предмет сверху или снизу... Что значит для богатого вельможи буднишняя, мелочная жизнь этих чиновников? И как много значит она, какое влияние имеет на класс, от них зависящий? С этой-то точки глядя на собравшуюся публику, пробираясь на местечко между действительными и статскими советниками, извиняясь перед джентльменами, обладающими несколькими тысячами душ, мы невольно думали: вряд ли «Ревизор» им понравится, вряд ли почувствуют наслаждение видеть в натуре эти лица, так для нас страшные»[3]. Автор статьи в «Молве» рассматривал «Ревизора» как произведение, в котором показана чуждая народу, жестокая власть. Эта демократическая точка зрения противостояла не только взглядам Булгарина и Сенковского, но и теориям некоторых «защитников» «Ревизора». Критик «Молвы» подчеркивал, что герои гоголевской комедии не просто смешны. «...пожалеем, что в пьесе, вероятной донельзя,— писал он,— допущены нелепые допотопные костюмы, что она

[1] «Молва», 1836, ч. XI, с. 251.
[2] Там же, с. 257.
[3] Там же, с. 257–258.

не объяснена артистам и что они сами худо в нее вникнули. Они думали быть смешны: мысль ложная! Они должны быть жалки, страшны, и все это должно проистекать от точного выполнения характеров, без всякого увеличения, усиления, прибауток»[1].

Несмотря на то что критик «Молвы» не намеревался давать и не давал развернутого анализа «Ревизора», статья его является тем замечательным историческим документом, в котором выражено отношение передовой, демократической России к комедии Гоголя. С еще большей глубиной и силой это отношение выразилось позже в статье В. Белинского о «Горе от ума» (1840), в которой критик-демократ дал блестящий анализ гоголевской комедии.

Исключительно высоко оценивал «Ревизора» выдающийся русский актер, основоположник реализма в русском театре — М. С. Щепкин. В письме к Гоголю, отвечая на присылку ему печатного издания комедии, Щепкин заявлял: «Благодарю вас от души за «Ревизора» — не как за книгу, а как за комедию, которая, так сказать, осуществила все мои надежды, и я совершенно ожил. Давно уже я не чувствовал такой радости, ибо, к несчастью, все мои радости сосредоточены в одной сцене... Со стороны же публики, чем более будут на вас злиться, тем более я буду радоваться, ибо это будет значить, что она разделяет мое мнение о комедии и вы достигли своей цели»[2].

Очень интересный отклик на появление «Ревизора» мы находим в письме декабриста В. Л. Давыдова из Сибири к его дочерям. «Я завидую вашему знакомству с Гоголем, мои дорогие дети,— писал В. Л. Давыдов в феврале 1841 года,— мне известна его комедия «Ревизор» и некоторые другие его сочинения, и я составил себе самое высокое мнение о его таланте. Это писатель, созданный для того, чтобы быть достойным представителем нашей литературы, так же как он мог бы представлять и всякую иную. Вы не можете оценить его комедию так, как она этого заслуживает, потому что вы не знаете ни нравов, в ней обрисованных, ни (простите, крошки!)

---

[1] «Молва», 1836, ч. XI, с. 260—261.

[2] М. С. Щепкин. Записки и письма. М., «Искусство», 1952, с. 186.

человеческого сердца — и слава богу! Вы не можете судить об удивительной правдивости кисти Гоголя, о vis comica (силе комизма.— *М. Х.*), о глубине этого поэта, и, однако, вы имели удовольствие слышать его «Ревизора».— Я прочел его раз десять и перечту еще снова: по моему мнению, это — шедевр» [1].

О громадном впечатлении, которое произвел «Ревизор» на тогдашнюю передовую молодежь, рассказал в своих воспоминаниях В. Стасов. «Некоторые из нас,— писал он,— видели тогда тоже и «Ревизора» на сцене. Все были в восторге, как и вся вообще тогдашняя молодежь... Дома или в гостях нам приходилось нередко вступать в горячие прения с разными пожилыми (а иной раз, к стыду, даже и не пожилыми) людьми, негодовавшими на нового идола молодежи и уверявшими, что никакой натуры у Гоголя нет, что это все его собственные выдумки и карикатуры, что таких людей вовсе нет на свете... Схватки выходили жаркие, продолжительные, до пота на лице и на ладонях, до сверкающих глаз и глухо начинающейся ненависти или презрения, но старики не могли изменить в нас ни единой черточки, и наше фанатическое обожание Гоголя разрасталось все только больше и больше» [2].

Отклики на «Ревизора» передовой, демократической части общества сталкивались с той неистовой враждебностью, с какой восприняли комедию охранители «основ», представители общественных групп, нашедших в ней свое отражение. Сообщая М. С. Щепкину о том, как был принят «Ревизор», Гоголь писал: «Действие, произведенное ею (комедией.— *М. Х.*), было большое и шумное. Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня... Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший призрак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия» (XI, 38). Прием, оказанный комедии, произвел на Гоголя сильное впечатление.

Убежденный в том, что «Ревизор» должен сыграть

[1] «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, с. 598.

[2] «Гоголь в воспоминаниях современников», с. 399—400.

громадную роль в развитии общественного самосознания, в уяснении глубины социального зла, Гоголь был не только чрезвычайно огорчен, но и по-настоящему потрясен тем, что комедия не оказала ожидаемого воздействия на общество в целом. Для Гоголя это было горьким свидетельством непонимания различными общественными слоями («целыми сословиями») масштабов социального бедствия.

Существует мнение, что в откликах на «Ревизора» Гоголя прежде всего поразило несоответствие между замыслом комедии, в которой он будто бы не ставил никаких широких проблем, и тем реальным звучанием, которое получил «Ревизор», оцененный «массою публики» как произведение бунтарское, направленное на подрыв государственных основ. Эту точку зрения нужно признать несостоятельной. Гоголь остро воспринимал вовсе не тот факт, что комедия его произвела на общество слишком сильное впечатление, большее, чем он хотел; наоборот, его глубоко волновало, что разные слои общества, «целые сословия», не захотели увидеть и понять колющую правду, воплощенную в «Ревизоре», того, что в нем было сказано верно и живо.

Писатель верил, что общество сумеет правильно оценить вскрытые им пороки и преступления, найти пути своего обновления. И именно то, что понимания жизненной правдивости, истины «Ревизора» он не обнаружил у многих читателей и зрителей комедии, вызывало у него чувство острой горечи. Гоголь тяжело переживал отсутствие широкой поддержки его общественных устремлений. «Грустно, когда видишь, в каком еще жалком состоянии находится у нас писатель. Все против него и нет никакой сколько-нибудь равносильной стороны за него» (XI, 45).

Но то, что не было равносильной стороны, разделявшей убеждения писателя, не заставило его отступить, пересмотреть свои творческие и общественные позиции. Писатель был горячо убежден в правоте того общественного дела, которое он делал, обличая в художественных образах социальные порядки. «Что против меня уже решительно восстали теперь все сословия, я не смущаюсь этим»,— заявлял он в письме к Погодину (XI, 41). Более того, Гоголь ясно сознавал, что в «Ревизоре» он сказал еще далеко не все, что нужно было сказать о современ-

ном ему обществе. Чернышевский был совершенно прав, указывая, что «Гоголь не только понимал необходимость быть грозным сатириком, понимал также, что слаба еще и мелка та сатира, которою он должен был ограничиться в «Ревизоре». В этой, оставшейся неудовлетворенною, потребности расширить границы своей сатиры надобно видеть одну из причин недовольства его своими произведениями» [1].

В период создания «Ревизора» Гоголь не испытывал ни колебаний, ни сомнений в истинности избранного им пути. Именно потому, что писатель был уверен в своей правоте, он продолжал совершенствовать комедию, углубляя и расширяя ее сатирические начала. В окончательную редакцию «Ревизора» в качестве эпиграфа Гоголь включил народную пословицу: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Сила и страстность социальной критики Гоголя питались его тесной связью с жизнью страны, с жизнью народа, которому он самоотверженно служил, вступив в жестокую борьбу с миром произвола и насилия, миром лжи и обмана.

12

Год выхода в свет «Ревизора» был годом, когда внимание писателя особо привлекали драматургические замыслы. Помимо «Женитьбы», которой Гоголь занимался в это время, он сделал наброски новых пьес: «Игроки» и «Театральный разъезд». Окончательно как та, так и другая пьесы были завершены осенью 1842 года. «Театральный разъезд», в первых своих вариантах явившийся непосредственным откликом на многочисленные толки вокруг «Ревизора», приобрел в своей окончательной редакции более широкое значение, получил характер своеобразного драматургического трактата писателя. «Игроки» коренным образом видоизменяли характер, облик так называемой «малой» драматургии. Гоголь прекрасно доказал, что и эта область драматической литературы может и должна быть насыщена большим содержанием. В отличие от авторов бесчисленных водевилей, Гоголь свою одноактную комедию создавал отнюдь не с желанием смешить во что бы то ни стало,

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 655—656.

смешить любыми средствами. Целью писателя и на сей раз было воплощение значительной идеи, обрисовка характеров.

Действие «Игроков» развертывается вокруг «денежного капитала». Он — двигатель поступков и поведения героев пьесы. К нему устремлены все их мысли и желания. Жажда быстрого обогащения порождает тот извращенный, паразитический образ жизни, который вошел в плоть и кровь людей, изображенных в «Игроках», ту имитацию деятельности, пародию на нее, которая стала содержанием их бытия. «Поверить нельзя, как возродилась во мне теперь жажда деятельности», — говорит Ихарев, желая обыграть кого-либо в карты. «Представить не можете, какую испытал я скуку во все это время. Скука, скука смертная!» Другой герой «Игроков», Швохнев, отвечает Ихареву: «Я понимаю это положение. Это все равно, что полководец: что он должен чувствовать, когда нет войны? Это, любезнейший, просто фатальный антракт. Я знаю это по себе, с этим нечего шутить».

У героев «Игроков» не только нет ощущения аморального характера своих действий, но они полностью оправдывают их. «Еще поутру было только восемьдесят тысяч, а к вечеру уже двести. А? Ведь это для иного век службы, трудов, цена вечных сидений, лишений, здоровья. А тут в несколько часов, в несколько минут — владетельный принц!» Плутовство и обман Ихарев считает верным средством для того, чтобы стать просвещенным человеком, «споспешествовать» образованию. Мошенничество он считает истинным путем для того, чтобы стать «с веком наравне». «Теперь вот я обеспечен. Теперь время у меня свободно. Могу заняться тем, что споспешествует к образованью... Могу одеться по столичному образцу, могу стать наравне с другими, исполнить долг просвещенного человека».

Тот способ жизни, которым пользуется Ихарев, он считает подлинным достижением человеческой мудрости. Чему он обязан своими успехами? — спрашивает себя Ихарев. «Именно тому, что называют плутовством. И вздор, вовсе не плутовство. Плутом можно сделаться в одну минуту, а ведь тут практика, изученье. Ну, положим — плутовство. Да ведь необходимая вещь: что ж можно без него сделать?.. В свете нужна тонкость. Я смотрю на жизнь совершенно с другой точки. Этак

прожить, как дурак проживет, это не штука, но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обманутому самому — вот настоящая задача и цель».

Искусством обмана герои «Игроков» владеют в совершенстве. Прожженные мошенники, они ловко прикрываются маской добродетели. Восторженным поклонником товарищества, дружбы предстает в пьесе Утешительный. «Не могу, не могу часу пробыть без дружеского общества», — утверждает он, стремясь войти в доверие к Ихареву. Человек, по мнению Утешительного, должен весь без остатка принадлежать обществу. «Это обязанность... Это, это, это... это долг!» Священные обязанности и долг здесь в ходу потому, что это хорошее прикрытие для обмана.

Исповедуя мошенничество как самый совершенный способ жизни, главный герой «Игроков» Ихарев сам оказывается жестоко обманутым. Ловко надувая других, он, в свою очередь, становится жертвой тонкого, виртуозного плутовства. Комизм положения усиливается тем, что «шулер первой степени» Ихарев страстно негодует по поводу аморальности тех, которые обманывают «доверие и честность добродушных людей». «Ведь существуют же к стыду и поношенью человека эдакие мошенники». Комическое впечатление производит горькая скорбь Ихарева по поводу того, что его упорный и терпеливый труд пошел прахом. «Хитри после этого! Употребляй тонкость ума! Изощряй, изыскивай средства!.. Черт побери, не стоит просто ни благородного рвенья, ни трудов».

На протяжении одного действия писатель сумел очертить ряд образов, дать им яркую характеристику. В своем живом, индивидуальном облике предстает не только Ихарев — этот вдохновенный философ мошенничества, но и Утешительный, проповедующий с целью обмана идеи дружбы, долга и обязанности, но и Кругель, методичный, пунктуальный исполнитель предначертаний Утешительного. Исключительно выразительны и те образы, которые «сыграны» участниками обмана Ихарева — Глов-старший, Глов-младший, чиновник из приказа Замухрышкин. Это отнюдь не условные фигуры, а реальные типы, метко схваченные в своих характерных особенностях.

Темой обманутого обманщика «Игроки» в известной

мере перекликаются с «Ревизором», с образом городничего. Некоторые параллели здесь напрашиваются сами собой. Это оттеняет тот факт, что для Гоголя не существовало какого-либо принципиального деления на большую и малую драматургию, и в той и в другой он выражал значительные замыслы и образы, опираясь на глубокое знание жизни.

«Театральный разъезд» был посвящен уяснению того пути, которым писатель шел в драматургии, характеристике отношения общества к лучшему его драматургическому созданию — «Ревизору». Гоголь показывал в «Театральном разъезде» столкновения самых разнообразных мнений о социальной комедии. Писатель широко использует здесь реальные отзывы и суждения, высказанные после появления «Ревизора»; в частности, разговор двух литераторов воспроизводит те основные положения, с которыми выступила враждебная писателю критика. Очевидно, что и многие другие суждения зрителей о «Ревизоре», слышанные Гоголем, нашли свое отражение в «Театральном разъезде». В этом смысле «Театральный разъезд» воплощает реальную пестроту толков, разнообразие и противоречивость мнений о гоголевской комедии.

За каждым именем здесь стоят люди определенного общественного положения, определенной социальной позиции. В сценах «Театрального разъезда» Гоголь немногими штрихами живо рисует разнохарактерные образы зрителей — и тех людей привилегированного общества, кто воспринимает театр лишь как приятное зрелище, кого совершенно не трогает общественное содержание комедии, и тех, кто возмущен ее дерзостью, и страстных защитников пьесы, по-разному понимающих ее содержание, и свирепых ее ненавистников.

Однако «Театральный разъезд» отнюдь не просто верная картина мнений о комедии; это горячая защита ее сатирической остроты, правдивости ее художественных образов. Совершенно неверен тот взгляд, что «Театральный разъезд» представляет собою отход Гоголя от его прежнего отношения к современной ему общественной жизни, от прежних взглядов его на искусство. Это, несомненно, не так. Нельзя не вспомнить о том, что «Театральный разъезд» был написан в период выхода из печати первого тома «Мертвых душ», завершения ра-

боты над «Женитьбой», «Игроками», «Шинелью», в период создания окончательной редакции «Ревизора». Это уже само по себе свидетельствует о неосновательности указанной точки зрения. Вместе с тем нельзя не видеть того, что «Театральный разъезд» отразил не только сильные, но и слабые стороны воззрений Гоголя, противоречия его мировоззрения. Здесь в первую очередь должна быть отмечена вера писателя в возможность торжества справедливости, закона в том обществе, которое он подвергал такой сокрушительной критике. Торжество справедливости в его представлении связывалось с действиями высшей власти страны, действиями монарха.

Но рядом с этим мы видим совсем иное. Гоголь великолепно обосновывает необходимость того смелого, глубоко правдивого изображения общества, которое содержится в «Ревизоре». Писатель показывает народный характер социальной комедии, ее большую прогрессивную роль. Речь идет о мощном воздействии такого рода комедии, о ее «всеобщем» значении. «В самом начале комедия была общественным народным созданием» – вот важнейшая мысль, которую Гоголь, говоря о «Ревизоре», защищает в «Театральном разъезде». Социальная комедия, по убеждению писателя, должна затрагивать большие проблемы, выражать глубокие идеи. «Правит пьесою идея, мысль. Без нее в ней нет единства». В «Театральном разъезде» Гоголь вновь подвергает уничтожающей критике безыдейную комедиографию, уводящую общество от значительных, коренных тем жизни. Это та комедиография, которая строится на мелких смешных случаях. «Ну, положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую или к Смольному монастырю. Мало ли есть всяких смешных сцеплений?» Комедий, которые изображают такого рода нелепые пустяки, великое множество. В театре «всякий день вы увидите пиесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу». Этой пустой, никчемной комедиографии противопоставлена насыщенная содержанием реальной жизни общественная комедия.

Разъясняя смысл «Ревизора», Гоголь указывал на роль смеха, сатиры: «... мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе. Да, было одно

честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо – был смех. Он был благороден, потому что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете».

Гоголь подчеркивает, что он решился выступить с осмеянием презренного и ничтожного, зная о том, что это вызовет к нему неприязнь многих. В смехе, в выведении на «всеобщие очи» дурного Гоголь видел могучее средство воздействия на общество. «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей; – но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, – излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его». Здесь Гоголь определял самое главное, самое существенное в своих эстетических воззрениях, в своем отношении к обществу. Оно заключалось в обосновании позиций страстного защитника правды, грозного обличителя социального зла.

Писатель заканчивал «Театральный разъезд» словами: «Бодрей же в путь! И да не смутится душа от осуждений, но да примет благодарно указанья недостатков, не омрачаясь даже и тогда, если бы отказали ей в высоких движеньях и в святой любви к человечеству!» Здесь же писатель говорит о том, что время подтвердит истинное и отметет ложное. «Мир – как водоворот: движутся в нем вечно мненья и толки; но все перемалывает время! как шелуха, слетают ложные, и, как твердые зерна, остаются недвижные истины». Слова эти применимы и к самому Гоголю. Ряд его суждений, высказанных в «Театральном разъезде», утерял всякое значение, но остались незыблемыми многие «недвижные истины», те недвижные истины, которые получили свое воплощение в бессмертных образах его драматургии.

Созданная на основе глубочайшего проникновения в сущность общественных явлений, насыщенная пафосом социального протеста, драматургия Гоголя, и прежде всего гениальный «Ревизор», сыграла громадную роль в развитии общественного самосознания. Высокий реализм тесно слился в «Ревизоре» с сатирой, сатира – с воплощением широких социальных идей. Тупое насилие

и корыстолюбие, забвение общественного долга и претенциозное невежество, властительное чванство и изворотливое подхалимство нашли в гоголевской комедии необыкновенно яркое и глубокое выражение. Ее образы оказывали и оказывают действенное влияние на общество, продолжают интенсивно жить, вступая в тесное соприкосновение со многими социальными явлениями, часто существенно отличающимися от тех, которые были их жизненным источником.

«Ревизор» — лучшая социальная комедия нового времени. Ее появление обозначило значительный этап в развитии как русской, так и мировой драматургии.

Глава шестая

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

I

Ни над одним из произведений, включая и «Ревизора», Гоголь не работал с такою верою в свое призвание писателя-гражданина, с какой он создавал «Мертвые души». Никакому другому своему произведению он не посвятил столько глубоких творческих раздумий, напряженного труда и времени. Создание «Мертвых душ» писатель считал самым важным, самым крупным делом своей жизни.

Работу над поэмой-романом Гоголь начал осенью 1835 года, до того, как приступил к «Ревизору». В том самом письме, в котором он рассказывал Пушкину о своем намерении приняться за комедию, Гоголь сообщал: «Начал писать «Мертвых душ». Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтись. Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375). По признанию Гоголя, сюжет «Мертвых душ», так же как и «Ревизора», был подсказан ему Пушкиным. Вначале Пушкин собирался написать на этот сюжет роман или повесть, но, по всей вероятности, почувствовав, что тема нового произведения ближе творческому дарованию Гоголя, передал ему свой сюжет.

Ни в какой мере нельзя признать достоверными заявления, содержащиеся в мемуарах племянника Пушкина Л. Павлищева и П. Анненкова, о том, что Гоголь самовольно воспользовался рассказанным ему сюжетом, не получив на то согласия Пушкина. По сведениям мемуаристов, это обстоятельство будто бы осложнило личные отношения писателей. Однако факты решительно противоречат этим сообщениям. Как одному из самых близких людей, как вдохновителю своего нового творческого труда, Гоголь сообщает Пушкину о работе над «Мертвыми душами»; он поверяет поэту свое сокровенное желание написать острую комедию на современную тему, встречая с его стороны живейший отклик. Одновременно с тем, начиная издание «Современника», Пушкин привлекает Гоголя в группу основных сотрудников своего журнала. В первых номерах «Современника» Гоголь печатает повести «Коляска», «Нос», статью «О движении журнальной литературы» и ряд рецензий.

В тесном общении с Пушкиным родилась идея «Мертвых душ»; его проникновенное одобрение получили первые готовые главы поэмы-романа, которые Гоголь читал ему перед своим отъездом за границу. О том впечатлении, какое произвели на Пушкина «Мертвые души», Гоголь рассказывал следующим образом: «...когда я начал читать Пушкину первые главы из «Мертвых душ» в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец, сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия!» (VIII, 294).

По всей вероятности, Гоголь познакомил Пушкина с теми тремя главами поэмы, о которых шла речь в письме, посланном к нему 7 октября 1835 года. Работа над «Мертвыми душами» в тот период находилась еще в начальной стадии. Впереди Гоголю предстоял большой напряженный труд, посвященный созданию широкого эпического полотна, каким с самого начала рисовались ему «Мертвые души».

После окончания «Ревизора» писатель сосредоточил все свое внимание на «Мертвых душах», стремясь в них сказать новое слово о современной ему жизни. В письме

к А. Данилевскому из-за границы (23 октября 1836 г.) Гоголь сообщал: «... я начал здесь писать и продолжал моих «Мертвых душ», которых было оставил» (XI, 72). Более подробно о своей работе над поэмой-романом Гоголь рассказывал в письме к Жуковскому (ноябрь 1836 г.): «...я принялся за «Мертвых душ», которых было начал в Петербурге. Все начатое переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись... Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!» (XI, 73—74). Находясь за границей, Гоголь был полностью поглощен темами и образами, которые родила русская действительность; его остро волновали проблемы общественной жизни. В том же письме к Жуковскому Гоголь писал: «...мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши, наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, наши мужики, наши избы... теперь я погружен весь в «Мертвые души». Огромно, велико мое творение, и не скоро конец его» (XI, 74—75).

Чувство громадной ответственности неизменно сопровождало работу писателя над поэмой-романом. Это определяло особую тщательность, с какой он создавал картины и образы своего нового произведения. В конце 1839 года, во время своего приезда в Россию, Гоголь читал отдельные главы «Мертвых душ» в Петербурге у Н. Прокоповича; позже, в феврале — апреле 1840 года, в несколько приемов состоялось чтение ряда глав в Москве, в доме С. Аксакова.

К этому времени первый том «Мертвых душ» в своей первоначальной редакции был, по-видимому, уже завершен, но затем последовал длительный труд по его художественной отделке, шлифовке. В декабре 1840 года Гоголь сообщал С. Аксакову: «Я теперь приготовляю к совершенной очистке первый том «Мертвых душ». Переменяю, перечищаю, многое перерабатываю вовсе и вижу, что их печатание не может обойтись без моего присутствия» (XI, 322). В результате переработки появилась новая редакция «Мертвых душ», в свою очередь подвергшаяся серьезной правке. Весной и летом 1841 года Гоголь с помощью Панова и Анненкова заново пере-

писал исправленный текст «Мертвых душ», создав, таким образом, третью редакцию поэмы.

П. Анненков подробно рассказал в своих воспоминаниях о работе писателя над «Мертвыми душами» в этот период. «Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку... весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета... Случалось также, что прежде исполнения моей обязанности переписчика я в некоторых местах опрокидывался назад и разражался хохотом. Гоголь глядел на меня хладнокровно, но ласково улыбался и только приговаривал: «Старайтесь не смеяться, Жюль...» П. Анненков передает, что с особым подъемом Гоголь диктовал главу шестую поэмы. «Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте. Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится в эту минуту перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом. По окончании всей этой изумительной VI главы я был в волнении и, положив перо на стол, сказал откровенно: «Я считаю эту главу, Николай Васильевич, гениальной вещью». Гоголь крепко сжал маленькую тетрадку, по которой диктовал, в кольцо и произнес тонким, едва слышным голосом: «Поверьте, что и другие не хуже ее» [1].

Однако и третья редакция поэмы, созданная весной и летом 1841 года, не была окончательной; писатель продолжал и после этого совершенствовать текст произведения, внося в него многочисленные исправления. Приехав осенью 1841 года из-за границы в Москву, Гоголь завершил работу над первым томом поэмы-романа. Рукопись, продиктованная Панову и Анненкову, подвергшаяся многочисленным переделкам, была заново переписана. В эту четвертую редакцию поэмы, в свою очередь, было внесено большое количество изменений. Основательной переработке подверглись главы седьмая, девя-

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, с. 87–88.

тая, одиннадцатая; другие же главы были испещрены мелкими стилистическими поправками. Лишь после этого была подготовлена для представления в цензуру рукопись, в которой писатель также сделал ряд изменений.

Произведение, которому Гоголь отдал столько творческих сил, сразу же встретило серьезные цензурные препоны. Московская цензура безоговорочно запретила печатание поэмы. В письме к Плетневу Гоголь красочно рассказывал о прохождении «Мертвых душ» в московской цензуре: «Как только занимавший место президента (цензурного комитета. – *М. Х.*) Голохвастов услышал название «Мертвые души», закричал голосом древнего римлянина: «Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна; мертвой души не может быть; автор вооружается против бессмертья...» Как только взял он в толк и взяли в толк вместе с ним другие цензора, что мертвые значит ревижские души, произошла еще большая кутерьма. «Нет! – закричал председатель и за ним половина цензоров. – Этого и подавно нельзя позволить, хотя бы в рукописи ничего не было, а стояло только одно слово: ревижская душа – уж этого нельзя позволить, это значит против крепостного права» (XII, 28). После того как стало известно категорическое решение Московского цензурного комитета, Гоголь предпринял попытку провести «Мертвые души» через петербургскую цензуру. Горячее участие в этом принял В. Белинский, встретившийся с Гоголем во время своего приезда в Москву.

Рукопись «Мертвых душ», доставленная Белинским в Петербург, несмотря на хлопоты друзей, крайне медленно продвигалась в недрах цензуры. Решение о судьбе поэмы оттягивалось из месяца в месяц. Цензоры вовсе не торопились разрешать «Мертвые души» к печати. Неясность положения с опубликованием поэмы чрезвычайно волновала Гоголя. Письма его в это время полны глубокой тревоги и скорби. Испытав долгие мытарства в цензуре, «Мертвые души» получили наконец разрешение к печати.

Однако из произведения была изъята повесть о капитане Копейкине и, кроме того, внесено свыше двадцати частных поправок и изменений. Извещая о дозволении печатать поэму, А. Никитенко, бывший ее цензором, писал Гоголю: «Вы, вероятно, уже получили рукопись ва-

шу «Мертвые души»... Сочинение это, как вы видите, прошло цензуру благополучно; путь ее узок и тесен, и потому не удивительно, что на нем осталось несколько царапин и его нежная и роскошная кожа кое-где поистерлась... Совершенно невозможным к пропуску оказался эпизод Копейкина — ничья власть не могла защитить его от гибели, и вы сами, конечно, согласитесь, что тут нечего было делать» [1].

Гоголь никак не мог согласиться с изъятием «эпизода» Копейкина. Желая сохранить повесть о Копейкине в составе «Мертвых душ», писатель подверг ее переработке, резко ослабив остроту рассказа о злоключениях участника Отечественной войны. В новом виде повесть не встретила цензурных возражений. 21 мая 1842 года «Мертвые души» вышли из печати, сразу же став в центре идейных споров и столкновений.

По своей общей направленности «Мертвые души» находятся в прямой и тесной связи с «Ревизором». Те большие творческие задачи, которые ставил перед собой писатель, создавая социальную комедию, вдохновляли его в работе над первым томом поэмы-романа.

Сущность своего отношения к социальной действительности автор «Мертвых душ» ярко раскрыл в лирическом отступлении, открывающем седьмую главу поэмы. Гоголь сопоставляет здесь путь писателя, «который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным ничтожным своим собратьям», и путь писателя, дерзнувшего вызвать наружу «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога». Писателю, который изображает низменное, пошлость жизни, не избежать «лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта».

Показывая этот тяжелый удел передового писателя-реалиста, Гоголь имел в виду свою собственную писа-

[1] «Русская старина», 1889, август, с. 384—385.

гельскую судьбу и, в частности, то отношение общества, которое ожидало его при появлении в свет «Мертвых душ». Хорошо представляя этот трудный путь, Гоголь добровольно избрал его, убежденный в том, что, поступая иначе, он не выполнит свой долг писателя и гражданина.

В этом плане приобретают особую значимость те высказывания, которые содержатся в одной из первоначальных редакций поэмы-романа, где лирический момент выявлен более сильно и где писатель с глубокой взволнованностью говорит о своем страстном утверждении идей социального обличения. «Вот определенный тебе путь. Тебя назовут низким, ничтожным; участия не будет к тебе современников; напротив, тебе отведут самый презренный угол и твои создания поместят в самый низкий слой литературы... От тебя отнимут и душу, и сердце, и это еще не все. Тебя поставят в ряд грязных, бесчувственных, оскорбляющих человечество писателей и уравнят тебя с ними, и это еще не все. Все качества твоих героев придадут тебе самому, составят истории, и о тебе распустят истории, и это еще не все. Самый смех, который вдохновенно удалось возбудить тебе, обрушится на тебя же... Все это в позор тебе, но ты иди по этой дороге»[1]. Эти строки, полные большого и горячего чувства, яркой и благородной мысли, живо перекликаются со словами, которые высказал Гоголь в письме к Жуковскому: «Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что ж мне делать! Уже судьба моя враждовать с моими земляками» (XI, 75).

Основная тема поэмы-романа – пути развития России, ее настоящее и будущее. Горячая любовь писателя к родной стране рождала его негодование против тех, кто сковывал развитие творческих сил нации, народа. Страстно веря в лучшее будущее России, Гоголь развенчивал «хозяев жизни» – тот класс общества, который считал себя носителем высокой исторической мудрости, создателем всех духовных ценностей, накопленных страною в течение веков. Образы, нарисованные писателем, свидетельствовали о том, что люди, подобные Манилову, Собакевичу, Плюшкину, не могут быть ни воплоще-

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т.7, изд. Х. СПб., 1896, с. 81

нием исторического разума, ни создателями духовных ценностей. Нищие духом, они не способны на подлинное проявление творческой энергии. В третьем письме по поводу «Мертвых душ» Гоголь отмечал, что именно ничтожность героев поэмы показалась особенно страшной охранителям.

Угасание человеческого в привилегированной среде выражается не только в духовном оскудении, но и в моральной деградации. В большинстве своем действующие лица поэмы охвачены эгоистическими чувствами, корыстными стремлениями, иных человеческих отношений для них не существует. Выключенные из сферы полезной человеческой деятельности, живущие своими узкими ограниченными интересами – маниловы, коробочки, собакевичи и плюшкины выступают носителями отсталости и инерции, неподвижности и творческой немощи.

В общую идейно-творческую концепцию поэмы-романа органически входит и образ Чичикова, который несет иные жизненные начала. Сформировавшийся вне дворянской усадьбы, Чичиков развертывает активную деятельность в сфере буржуазно-коммерческого предпринимательства. Стремясь накопить деньги, приобрести капитал, он проявляет бурную энергию. В отличие от маниловых и коробочек, Чичиков не страдает особой приверженностью к неподвижности и инерции. Настойчиво проявляя громадную изобретательность, он действует в любой обстановке, в любых условиях. Но вся активность Чичикова также направлена на достижение личных, грубо эгоистических целей; деятельность его носит хищнический характер. Та нравственная деградация, которая составляет неотъемлемую особенность обитателей усадеб, в полной мере характеризует и Чичикова – героя «нового» склада. Глубокая отчужденность от больших интересов нации столь же ясно проявляется в образе Чичикова, как и в образах помещиков.

В первом томе «Мертвых душ» Гоголь раскрыл не только отчужденность собакевичей, коробочек, плюшкиных от живых потребностей страны, но и то, что формы жизни, утверждаемые ими, находятся в резком противоречии с запросами и нуждами исторического развития России. Исторический прогресс никак не совместим с косностью, застоем, которые олицетворяют собой герои «Мертвых душ». Одновременно писатель показал,

что и чичиковы в своей активной деятельности исходят также отнюдь не из интересов нации, народа.

Такое изображение действительности было возможно потому, что Гоголь ясно ощущал, какие необъятные живые силы кроются в недрах страны, в недрах русского народа. Образам ничтожных, мелочных людей — поместных владетелей, приобретателя Чичикова, в поэме-романе ясно противопоставлен образ великой Руси, обладающей богатырской мощью. Здесь как раз и получает свое полное раскрытие основная идея первого тома «Мертвых душ», заключающаяся в отрицании социального порабощения, в отрицании общественного застоя во имя прогресса, во имя широкого развития творческих сил народа.

Стремясь показать в поэме-романе «всю Русь», Гоголь хотел в последующих ее частях нарисовать и положительные образы. Однако из этого вовсе не следует, что положительные образы в первоначальном замысле «Мертвых душ» представали именно в том виде, как они определились позже, в 40-е годы. Напротив, можно с достаточным основанием утверждать, что сначала положительные герои рисовались Гоголю в ином плане, чем он показал их во втором томе поэмы.

В пору работы над «Мертвыми душами» писатель отдал немало творческих усилий созданию второй редакции «Тараса Бульбы». В исторической эпопее Гоголь и воплотил образы тех людей, которые несли в себе высокие положительные начала. Несомненно, что в той или иной мере близкими к этим героям исторического прошлого, так или иначе похожими на них, представлялись писателю и положительные образы, которые он хотел изобразить во втором томе «Мертвых душ». На первый план, по всей вероятности, должны были выступить такие черты действующих лиц, как преданность родине и общенародному делу, способность преодолевать личные, эгоистические стремления во имя интересов страны, народа. И как бы мы ни оценивали трудности, ожидавшие Гоголя при такой попытке воплотить образы положительных героев на материале современной ему действительности, это не снимает вопроса об идеалах, которые волновали писателя в то время.

Поэтому совершенно неправомерным является мнение о том, что уже первоначальный замысел поэмы-ро-

мана предусматривал создание образов, представлявших собой апологию консерватизма. Художник, с такой силой воплотивший в «Тарасе Бульбе» пафос казацкой воли, жажду свободы, не мог в то же время восторгаться крепостническими «деяниями» Костанжогло. Насыщенную освободительными идеями историческую эпопею нельзя было написать, стоя на той позиции, что Констанжогло и Муразов — разум и совесть России.

Несомненно, что общая идейная концепция поэмы-романа с течением времени претерпела существенные изменения. Об этом наглядно свидетельствуют последующая неудовлетворенность Гоголя первым томом «Мертвых душ» и та коренная перестройка второго тома, которую он дважды предпринимал в 40-х годах. В письмах по поводу «Мертвых душ» Гоголь, объясняя необходимость этой перестройки, заявлял: «Вывести несколько прекрасных характеров, обнаруживающих высокое благородство нашей породы, ни к чему не поведет. Оно возбудит только одну пустую гордость и хвастовство» (VIII, 298). Слова эти ясно подчеркивают, что вначале писатель намеревался просто показать несколько положительных образов, в полной мере сохраняя свое критическое отношение к современной ему общественной жизни, и лишь позже пришел к пересмотру этого отношения.

Отсюда следует, что первоначальный замысел поэмы-романа неправомерно смешивать с теми мыслями и образами, которые возникли в период идейного кризиса писателя. Это важно оттенить и потому, что в историко-литературных трудах, посвященных Гоголю, часто повторялась мысль о неизменности его социальных воззрений на всем протяжении творческого пути. Но даже и в тех случаях, когда принимаются во внимание глубокие сдвиги, происшедшие в творческом развитии писателя в первой половине 40-х годов, общий идейный замысел «Мертвых душ» тем не менее нередко рассматривается как нечто неподвижное, неизменное, независимое от эволюции писателя. Говоря о замысле «Мертвых душ» в целом, крайне важно подчеркнуть тот факт, что первый том поэмы-романа представляет собой самостоятельное, цельное произведение, созданное на основе ясно выраженной идейно-художественной концепции.

2

В первом томе «Мертвых душ» Гоголь широко развернул картины русской действительности, картины жизни различных слоев общества. Писатель создал огромное эпическое полотно, в котором отразилась вся Русь, хотя и «с одного бока». Изображая людей привилегированной среды, Гоголь в первом томе поэмы-романа решительно отказался от показа «возвеличенных образов»; он рисует отрицательных героев — «холодные», «раздробленные» характеры. В «Мертвых душах» получили свое дальнейшее развитие художественные принципы, воплощенные в «Ревизоре». Обрисовка мелочных, пошлых героев здесь сливается с воплощением больших социальных тем. «Повседневные», «раздробленные» характеры раскрыты в свете широких общественных начал: изображение каждого действующего лица тесно соединено с развитием темы России и народа.

Неоднократно высказывалась та точка зрения, что в «Мертвых душах» показан ряд отдельных, независимых друг от друга, самостоятельно существующих образов и что будто бы Гоголь не сумел органически связать их между собой. Взгляд этот совершенно неправилен. Внешнюю обособленность ряда героев поэмы сторонники данной теории рассматривают в качестве отличительной черты всей структуры произведения. При этом, однако, упускается из виду глубокая внутренняя связь отдельных частей поэмы-романа, которой писатель достигал, развивая тему России и народа. Игнорируя эту важнейшую сторону произведения, невозможно понять его идейно-творческую концепцию, те принципы, которые лежат в основе обрисовки характеров.

Изображая героев в тесной связи с воплощением темы России и народа, Гоголь большое внимание уделял описанию той конкретной социально-бытовой среды, которая породила их и от которой они, в сущности, неотделимы. Показ среды приобретал особую значимость и потому, что писатель в «Мертвых душах» раскрывал не только судьбы отдельных героев, но и судьбу целого социального уклада.

Общественная среда нарисована в поэме-романе как многообразное и сложное явление. Сюда входили и господствующие воззрения, оказывающие свое воздействие

на людей, и установившиеся нормы поведения, формы воспитания; однако с особой ясностью в «Мертвых душах» выявлено значение тех условий жизни, в которых находятся люди. Взаимоотношение человека и социальной среды для Гоголя было исходным моментом в показе психологии и поведения действующих лиц.

Описывая встречу Чичикова в дороге с молодой очаровательной блондинкой, Гоголь устами своего героя высказывает важные мысли о человеке и обществе. Речь идет о судьбе этой молодой девушки. «Она теперь как дитя, все в ней просто; она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться. Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь! Вот пусть-ка только за нее примутся теперь маменьки и тетушки. В один год так ее наполнят всяким бабьем, что сам родной отец не узнает. Откуда возьмется и надутость, и чопорность; станет ворочаться по вытверженным наставлениям, станет ломать голову и придумывать, с кем, и как, и сколько нужно говорить, как на кого смотреть, всякую минуту будет бояться, чтобы не сказать больше, чем нужно; запутается наконец сама и кончится тем, что станет наконец врать всю жизнь, и выйдет просто черт знает что!» Чистое, светлое, с богатыми природными задатками существо в результате влияния окружающей среды превращается в нечто весьма уродливое и отвратительное.

Рассказывая во втором томе поэмы о жизни Тентетникова, Гоголь задает вопрос: «Родятся ли уже такие характеры или потом образуются, как порождение печальных обстоятельств, сурово обстанавливающих человека? Вместо ответа на это, лучше рассказать историю его воспитания и детства». Но характеры людей формируются не только воспитанием, а и всей совокупностью тех жизненных принципов, которые господствуют в данном обществе.

При рассмотрении способов обрисовки образов в «Мертвых душах» обычно отмечают важную роль бытовой обстановки, замечательно раскрытой писателем. Несомненно, Гоголь уделял ей большое внимание, тщательно выписывал материальное окружение, материальный мир, в сфере которого живут его герои. Те приемы характеристики действующих лиц, которые писатель разработал еще в «Старосветских помещиках», полу-

чили в поэме-романе свое новое развитие, поразительно-эффективное воплощение. Бытовая среда дает яркое представление об облике героев.

Вспомним, с каким мастерством изображена обстановка дома Плюшкина, превратившего свое жилье в хранилище никому не нужных вещей, всякого рода отбросов. Вспомним и описание дома Собакевича, в котором каждая вещь по своему виду напоминает хозяина. «Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства: словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича».

В использовании предметно-бытового окружения героя для выразительного раскрытия особенностей его характера Гоголь был близок Бальзаку. Оба художника пристально исследовали и глубоко изобразили ту жажду богатства, накопления, которая столь сильно проявилась в эпоху роста буржуазных отношений. Бальзак и Гоголь – каждый в разных сферах жизни и по-своему – показали влияние привязанностей к вещам на духовный мир людей. Они открыли то «сращение» человека и окружающей его предметно-бытовой среды, при котором предметное окружение приобретает отпечаток характера людей, тесно соприкасающихся с ним, а сам человек начинает быть похожим на вещи, на то, что им накоплено. У Бальзака даже целые улицы Парижа охарактеризованы как имеющие свой особенный облик, отражающий привычки, нравы, психический склад тех, кто живет на них.

Однако само по себе описание бытового уклада не является в «Мертвых душах» единственным средством характеристики действующих лиц. Показывая людей господствующего класса, Гоголь оттенял связь их с крепостнической собственностью, составлявшей основу их бытия. Оценивая творчество Фонвизина, М. Горький писал: «В «Недоросле» впервые выведено на свет и на сцену растлевающее значение крепостного права и его влияние на дворянство, духовно погубленное, выродившееся и развращенное именно рабством крестьянства» [1]. Эту характеристику «Недоросля» в определенной мере можно

[1] М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, с. 22.

отнести к «Мертвым душам». Вместе с тем здесь необходимо подчеркнуть то существенное обстоятельство, что на жизнь и психологию героев «Мертвых душ» оказывают ощутимое воздействие веяния буржуазной эпохи. Они выражаются в том, что «коммерция» властно входит в их обособленное существование; жажда накопления, обогащения неотразимо захватывает «хозяев жизни». Но все это не только не изменяет их социальной косности, а скорее укрепляет ее.

Повествование о покупке и продаже мертвых душ заключает в себе раскрытие сложных противоречий эпохи. Взяв в качестве сюжетной канвы сверхординарное событие, Гоголь блистательно нарисовал портреты тех, кто владеет живыми душами, выразительно характеризуя положение подневольных крестьян. Отношение к народу представляет собой важнейшее средство выявления определяющих черт психологии, поведения действующих лиц. Тут обнаруживается самое существенное, самое главное в их облике.

Мелочность, пошлость, убожество действующих лиц в поэме трактуются не в узкобытовом или чисто психологическом плане, а в широком социально-историческом аспекте. Источниками духовной и нравственной деградации являются паразитическое существование, холодная меркантильность, жадное приобретательство. И потому мертвыми душами оказываются одновременно восторженные мечтатели и трезвые дельцы, любители широкого размаха и мелочные скопидомы, веселые жизнелюбцы и мрачные мизантропы.

Все это определяет и раскрытие комической сущности образов. Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин по-настоящему комичны и смешны потому, что весь их облик никчемных людей находился в резком противоречии с тем положением «хозяев жизни», которое они занимали. Убогие существа, они считали себя солью земли, воплощением мудрости и добродетели.

Как уже отмечено, в «Старосветских помещиках», в «Тарасе Бульбе», в петербургских повестях рельефно отражены трагические начала жизни в их различных формах. Изображая в «Мертвых душах» нравственное, духовное падение человека, которое по мере развития повествования выступает все более сильно, Гоголь не только подвергал осмеянию своих героев, но и выражал по по-

воду гибели человека и человеческого в окружающем его мире чувства горечи и скорби. Если справедливы по отношению к Гоголю слова «горьким смехом моим посмеюся», то они в наибольшей мере могут быть отнесены к «Мертвым душам».

Горечь и скорбь здесь чаще всего неотделимы от юмора и осуждения, они нередко слиты с ними в нечто единое, целое. И вместе с тем скорбные чувства находят и свое самостоятельное выражение в лирических отступлениях поэмы, в высказываниях писателя о господствующей корысти и пошлости, о добродетельных и отрицательных героях, о страшной тине мелочей, опутывающих нашу жизнь, и т. д. Эти разные способы воплощения эмоционального, нравственного отношения к изображаемым явлениям составляют органический элемент повествования. Комизм и чувства скорби, пронизывающие изображение основных героев поэмы, сочетаются с раскрытием трагедии народа, каждодневно испытывавшего ничем не ограниченную власть «хозяев жизни».

Писатель подчеркивает, что изображаемые им действующие лица представляют собой не какие-либо уникумы, печальные исключения, а обыденные, широко распространенные характеры. Оттеняя типичность своих героев, писатель нередко сопоставляет отдельных действующих лиц поэмы с обширной группой людей, встречающихся в жизни. Так мы читаем: «Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать не мало. Они называются разбитными малыми, слывут еще в детстве и в школе за хороших товарищей... Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты... Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный».

Определив тот круг людей, к которому принадлежит Ноздрев, Гоголь развертывает яркую характеристику героя и потом вновь возвращается к сопоставлению его с разного рода людьми, которым он близок теми или иными сторонами своего характера. «Есть люди, имеющие страстишку нагадить ближнему, иногда вовсе без всякой причины. Иной, например, даже человек в чинах, с благородною наружностью, со звездой на груди, будет вам жать руку, разговорится с вами о предметах глубоких, вызывающих на размышления, а потом, смотришь,

тут же, пред вашими глазами и нагадит вам... Такую же странную страсть имел и Ноздрев».

Изображая Манилова, Гоголь точно так же прибегает к способу сопоставлений, не только сближающих характер героя с другими людьми, но и отличающих его от иных, повседневных характеров. «Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова». А далее, описывая различного рода страсти, увлекающие людей, Гоголь отмечает: «... у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было». Этим отсутствием задора как раз и определяются родовые особенности Манилова.

В обрисовке образа Коробочки писатель оттеняет ее заурядность, обычность. «Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набивают понемногу деньжонок в нестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов».

Принадлежность к определенному роду людей Гоголь подчеркивает и в характеристике Собакевича. «Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча... Такой же самый крепкий и на диво стаченный образ был у Собакевича».

Подчеркивая противоположность своего художественного метода методу романтиков, Гоголь характеризовал приемы романтиков в следующих словах: «Черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ,— и портрет готов». Совсем иные задачи возникают перед писателем-реалистом, изображающим господ, «которых много на свете и которые с вида очень похожи между собою». «Тут,— говорил Гоголь,— придется сильно напрягать внимание, пока за-

ставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд». В результате этого «выпытывания», проникновения в психологию обыденных людей писатель создавал рельефно очерченные, своеобразные, отличные друг от друга характеры.

Решительно отказываясь от плоского описательства, Гоголь в «Мертвых душах», как и в других своих произведениях, широко использовал приемы заострения, укрупнения отдельных черт образа. Такой способ обрисовки действующих лиц получил в поэме-романе художественно наиболее совершенное выражение. «Все тонкие, почти невидимые черты» мелких, пошлых героев писатель здесь выставлял «ярко и выпукло на всенародные очи», на всенародное осмеяние. И тут Гоголь не только не страшился укрупненности образов, но именно добивался ее.

В психологическом облике героя, в его портрете писатель выделяет некоторые главенствующие черты, являющиеся как бы первоосновой характера. В любом из образов, изображенных в «Мертвых душах», легко указать эти главенствующие черты, отчетливо обозначенные. Однако характеры героев вовсе не сводятся к этим основным психологическим чертам. Мы представляем себе, скажем, Собакевича не только как воплощение грубости и чревоугодничества, но как широко развернутый и законченный характер, ясный нам в различных своих проявлениях. Собакевича мы можем мысленно поставить в обстановку, отличную от той, в которой он действует, и для нас не представит затруднений решить, каково будет его поведение. То же можно сказать и о Манилове, Ноздреве, Чичикове. Разве при имени каждого из этих героев не вырисовывается перед нами особый характер, со своим определенным отношением к жизни, отличительными особенностями чувствований и мыслей, со специфической манерой поведения? Изображение этих действующих лиц столь объемно и конкретно, что мы воспринимаем их в самых разнообразных связях и отношениях. Этого никак не могло бы случиться, если бы образы «Мертвых душ» были однолинейными.

Выделение, заострение некоторых главенствующих черт не только не ограничивало полноты и конкретности

изображения действующих лиц, но как раз позволяло Гоголю добиться целостной обрисовки «раздробленных» характеров. Объединяя вокруг ведущих особенностей все другие стороны образа, писатель вместе с тем уделял большое внимание изображению тех разнородных мелочей жизни, которыми «захвачены» действующие лица «Мертвых душ», к которым они испытывают влечение и привязанность. Деталь в поэме-романе выполняет особо важную роль. «Тем-то и велико создание «Мертвые души»,— писал Белинский,— что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение» [1].

Своеобразие творческой манеры Гоголя отчетливо выявляется как в характере художественных деталей, им воссозданных, так и в способе их отбора. Прозу, например, Пушкина отличает динамическое раскрытие действий героя, событий, в которых он участвует, и на этой основе его психологического облика; художественная деталь в пушкинской прозе является неотъемлемым элементом обрисовки действующих лиц в их намерениях и поступках, в «событийных» взаимосвязях. Гоголя же интересовала совокупность деталей, выразительно характеризующих душевный строй героя, его социально-бытовую среду, тот тип людей, к которым он принадлежит.

По принципу выделения характерных, запоминающихся деталей построено в «Мертвых душах» описание различных сторон жизненного уклада и психологии героев. В доме Манилова «чего-нибудь вечно недоставало: в гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей, которая, верно, стоила весьма недешево; но на два кресла ее недостало, и кресла стояли обтянуты просто рогожею; впрочем, хозяин в продолжение нескольких лет всякий раз предостерегал своего гостя словами: «Не садитесь на эти кресла, они еще не готовы...» Ввечеру подавался на стол очень щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутным щегольским щитом, и рядом с ним ставился какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале, хотя этого не замечал ни хозяин, ни хозяйка, ни слуги». И щегольской подсвечник в соседстве с медным инвалидом,

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, с. 431.

и кресла шикарные рядом с покрытыми рогожей, так же как и кучи золы, расставленные на окнах кабинета очень красивыми рядами, как и книга, заложенная закладкой на 14-й странице, которую Манилов читал уже два года,— все эти детали существуют не сами по себе, а метко отобраны для характеристики Манилова.

Исключительной выразительностью отличаются детали в описании дома Ноздрева. В кабинете его «не было заметно следов того, что бывает в кабинетах, то есть книг или бумаги; висели только сабли и два ружья, одно в триста, а другое в восемьсот рублей... Потом были показаны турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: Мастер Савелий Сибиряков. Вслед за тем показалась гостям шарманка. Ноздрев тут же провертел пред ними кое-что. Шарманка играла не без приятности, но в средине ее, кажется, что-то случилось: ибо мазурка оканчивалась песнею: «Мальбруг в поход поехал»; а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом... Потом показались трубки деревянные, глиняные, пенковые, обкуренные и необкуренные, обтянутые замшею и необтянутые, чубук с янтарным мундштуком, недавно выигранный, и кисет, вышитый какою-то графинею, где-то на почтовой станции влюбившеюся в него по уши». В приведенных примерах мы встречаемся с предметными, «вещными» деталями. Их очень много в «Мертвых душах», и они всегда очень выразительны. Кто не помнит чичиковскую шкатулку, которую он возил с собою повсюду, старательно укрывая ее содержимое от любопытных взоров? Кому из читателей «Мертвых душ» не вспомнится его фрак брусничного цвета с искрой; а его серебряная табакерка, на дно которой были положены две фиалки для запаха, а зажаренная курица, бывшая неизменным спутником его путешествий? С каждым образом соединяется немало таких деталей, остающихся в памяти читателя.

Но Гоголь пользуется не только предметными деталями; он насыщает повествование и деталями иного рода, которые имеют «общее значение». Как замечательно, например, выступает характер Собакевича в том, что в списке проданных им Чичикову мертвых душ оказалась под видом мужчины Елизавет Воробей. Удивительно ярко раскрывает черты характера Ноздрева и такая под-

робность, как показ им своих владений. «Вот граница! – сказал Ноздрев. – Все что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вот синеет, и все, что за лесом, все это мое».

Часто Гоголю достаточно одной яркой детали для того, чтобы весь человек предстал как живой. В беседе с Чичиковым по поводу оформления покупки мертвых душ председатель палаты говорит: «Все будет сделано, а чиновным вы никому не давайте ничего, об этом я вас прошу. Приятели мои не должны платить». Освобождение приятеля от необходимости подчиниться всеобщему «порядку», от «обязанности» дать взятку подчиненным очень выразительно характеризует облик представителя власти, исполнителя законов.

Художественные детали никогда не были для Гоголя самоцелью, они всегда включаются в повествование не вследствие излишнего интереса писателя к подробностям, а в силу значения их для воплощения идей и образов. Поэтому, несмотря на обилие деталей в «Мертвых душах», повествование не раздробляется на описание незначительных, несущественных предметов, развертывается как изумительно яркий рассказ о человеческих характерах, их отношении к действительности. Изображение отдельных характеров в «Мертвых душах» строго подчинено общему замыслу. Произведение с начала до конца пронизывает единая общая мысль, стройная идейно-художественная концепция, определяющая как самый выбор действующих лиц поэмы, так и обрисовку каждого отдельного образа. Одну из основных внутренних линий первого тома «Мертвых душ» составляет показ во все возрастающей степени ничтожества и пошлости «хозяев жизни».

3

Галерею портретов поместных владетелей Гоголь открывает изображением героя, который на первый взгляд кажется обладающим немалыми привлекательными чертами. Сам Манилов искренне убежден в том, что он живет в сфере возвышенных человеческих интересов. Таким он представляется и многим окружающим его людям.

В облике Манилова бросается в глаза прежде всего именно «приятность», его желание всем нравиться. Чичиков, приехав в губернский город, среди других лиц знакомится «с весьма обходительным и учтивым помещиком Маниловым». Как отличительный знак, как свидетельство особых качеств души Манилов «носит» в себе эти «достоинства», жадно ищет им применения. Любуясь собственными тонкими манерами, гордясь ими, Манилов преисполнен веры в то, что он владеет подлинными достижениями человеческой культуры. В полку, где он когда-то служил, его считали не только деликатнейшим, но и образованнейшим человеком. «Дома он говорил очень мало и большею частью размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве богу было известно». О склонности Манилова заниматься «высокими» предметами выразительно свидетельствует и тот «храм уединенного размышления», который им предусмотрительно был сооружен в парке.

Во время беседы с Чичиковым Манилов толкует о том, как хорошо бы вдвоем с другом «следить какую-нибудь этакую науку, чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое...» Однако «паренье» явно не под силу Манилову, из этого ровно ничего не получается и не может получиться. Точно так же, как обходительность Манилова поворачивается неприятной приторностью, так и причастность его к культуре выступает лишь как видимость. В приятность маниловского обращения «чересчур было передано сахару», велеречивость его лишена всякого содержания.

Впечатление, которое производит вначале Манилов, по мере более близкого знакомства с ним, пристального «вглядывания» в него непрерывно меняется. «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую затем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: черт знает, что такое! и отойдешь подальше; если же не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную».

Слияние «изящной» видимости и реальной мизерности представляет собой характерную особенность обрисовки образа Манилова, в котором писатель очень выразительно оттеняет свойства пошлой сентиментальности.

Манилов сентиментален во всем. Он сентиментален прежде всего в своем семейном быту. «Несмотря на то,

что минуло более восьми лет их супружеству, из них все еще каждый приносил другому или кусочек яблочка, или конфетку, или орешек и говорил трогательно-нежным голосом, выражавшим совершенную любовь: «Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек». – Само собой разумеется, что ротик раскрывался при этом случае очень грациозно. Ко дню рождения приготовляемы были сюрпризы: какой-нибудь бисерный чехольчик на зубочистку». Но сентиментальность проявляется у Манилова не только в интимно-лирической сфере.

Отличительную черту облика Манилова составляет сентиментально-идиллическое представление о людях, об окружающей его жизни. Коснувшись в разговоре с Чичиковым чиновников губернского города, Манилов характеризует всех их как самых прекрасных, самых замечательных людей. Губернатор – «препочтеннейший, прелюбезнейший человек». «Как он может, этак, знаете, принять всякого, наблюсти деликатность в своих поступках», – присовокупил Манилов с улыбкою и от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем». Милым человеком оказывается вице-губернатор, очень приятным – полицеймейстер, разлюбезной женщиной – жена полицеймейстера, превосходными – и другие чиновники. Неотразимо привлекательным представляется Манилову и Чичиков с его образованием, умом, манерой вести себя в обществе.

С первой встречи коллежский советник завоевал горячие симпатии и любовь Манилова. Недавнее знакомство не мешает ему считать Чичикова своим бесценным другом. Свои отношения с Чичиковым он оценивает как образец дружеской привязанности и духовного единства. Ему грезится не только то, как они вместе с Чичиковым «обвораживают всех приятностью своего обращения», но и то, что государь, узнав об их дружбе, пожалует их званием генералов.

«Прекраснодушный» Манилов представляет себе отношения между людьми в духе идиллических пасторалей. Кроткая, нежная дружба, сердечная привязанность рисуются ему как единственные формы человеческих связей. В его восприятии жизнь – это полная и совершенная гармония. Никаких коллизий и столкновений Манилов

в ней не видит и не хочет видеть. Знание жизни он подменяет пустыми фантазиями.

Находясь в стороне от реальных процессов жизни, Манилов создает свой иллюзорный мир. Самые различные прожекты возникают в его воображении, вытесняя друг друга. Возникают эти прожекты вовсе не потому, что у Манилова есть какое-либо желание создавать. Само фантазирование доставляет Манилову наслаждение. Его увлекает не существо дела, а игра воображения; красивая оболочка для Манилова неизмеримо дороже самого содержания. Поэтому он так любит красивую фразу, приходя в блаженное состояние от любого витиеватого оборота речи. Именно такое впечатление производят на него рассуждения Чичикова. «Манилов, о б в о р о ж е н н ы й ф р а з о ю, от удовольствия только потряхивал одобрительно головою, погрузясь в такое положение, в каком находится любитель музыки, когда певица перещеголяла самую скрыпку и пискнула такую тонкую ноту, какая невмочь и птичьему горлу».

Сентиментальный фантазер, Манилов совершенно не способен к какому-либо реальному действию. Сибаритство, праздность вошли в его кровь и плоть, став неотъемлемой частью его натуры. Паразитическое существование вызвало в нем полную атрофию активного, творческого начала. Манилов лишен живой мысли, живого стремления. Это человек, у которого отсутствует всякая страсть, всякое глубокое влечение. Та «возвышенность», которой так гордился Манилов, его претенциозная «изысканность» – все это лишь своего рода стихийный маскарад, скрывающий за собой тряпичную натуру героя.

Манилов – единственный из поместных владетелей, изображенных в «Мертвых душах», который вспоминает о законе, интересах страны, России. Но рассуждения его об этих важных предметах носят нелепый характер, приобретают комическое звучание. Взволнованный и испуганный предложением Чичикова уступить ему мертвые души, Манилов заявляет: «Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие, или, чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция, так не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» Здесь Манилов, сделавши некоторое движение головою, посмотрел очень значительно в лицо Чичикова, показав во всех чертах лица своего

и сжатых губах такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела».

Себя и своего собеседника Манилов хочет убедить, что он непоколебимо стоит на страже общественного благополучия. Ему страшно хочется выглядеть человеком, который горячо заботится об общественных интересах, соразмеряя свои действия с дальнейшими видами России. «Но Чичиков сказал просто, что подобное предприятие, или негоция, никак не будет не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России, а чрез минуту потом прибавил, что казна получит даже выгоды, ибо получит законные пошлины.

— Так вы полагаете?..

— Я полагаю, что это будет хорошо.

— А если хорошо, это другое дело: я против этого ничего, — сказал Манилов и совершенно успокоился».

И здесь, так же как и во всем облике Манилова, заурядность, пошлость соединяются с иллюзорными представлениями героя о его сопричастности к высоким интересам и стремлениям, с его желанием предстать образцом мудрости.

* * *

Если маниловская пошлость пытается рядиться в узорчатые одежды выспренности, то в образе Коробочки обмельчание человека, духовная скудость предстают в своем естественном состоянии. В отличие от Манилова, Коробочку характеризуют отсутствие всяких претензий на высшую культуру, какая-то своеобразная, весьма незатейливая «простота». Отсутствие «парадности» подчеркнуто Гоголем уже во внешнем портрете Коробочки, запечатлевающем ее малопривлекательный, затрапезный вид. «Простота» поместной матушки находит свое отражение и в ее отношениях с людьми. «Эх, отец мой, — обращается она к Чичикову, — да у тебя-то, к а к у б о р о в а, в с я с п и н а и б о к в г р я з и! где так изволил засалиться?»

Та известная житейская непосредственность, которая обращает на себя внимание при переходе от образа Манилова к образу Коробочки, раскрывается прежде всего как выражение прозаизма и обыденности, расчетливого

и цепкого практицизма. Все мысли и желания Коробочки сосредоточились вокруг хозяйственного упрочения ее поместья, вокруг непрестанного накопления. Обособленность от мира сливается у нее с жаждой обогащения. Коробочка, в отличие от Манилова,— не бездеятельный фантазер, а трезвый, вечно копошащийся у своего жилья приобретатель.

Однако «хозяйственность» Коробочки как раз и обнаруживает ее внутреннее убожество. Приобретательские побуждения и стремления заполняют все сознание Коробочки, не оставляя места ни для каких иных чувств. Из всего она стремится извлечь пользу, начиная от домашних мелочей и кончая выгодной продажей крепостных крестьян. Коробочка торгует ими, когда это кажется ей необходимым, с такою же обычной деловитостью и расчетливостью, с какой она продает пеньку, сало и птичьи перья проезжим скупщикам. Крепостные крестьяне для нее – это прежде всего ее имущество, которым она вправе распоряжаться, как ей вздумается.

Любую свою собственность, любое имущество Коробочка стремится использовать «с толком», так, чтобы ничто не пропадало «даром». С этой меркой она подходит и к предложению Чичикова уступить ему мертвые души. Ее пугает необычность такой сделки, но еще больше страшит ее перспектива что-то упустить, недобрать, быть обманутой. «Старуха задумалась. Она видела, что дело, точно, как будто выгодно, да только уж слишком новое и небывалое; а потому начала сильно побаиваться, чтобы как-нибудь не надул ее этот покупщик; приехал же бог знает откуда, да еще и в ночное время».

Чичиков тщетно пытается внушить Коробочке мысль о том, что мертвые души она может уступить за незначительное вознаграждение. Отвечая на ее предложение купить мед, Чичиков заявляет: «Ну, видите ли? Так зато это мед. Вы собирали его, может быть, около года с заботами, со старанием, хлопотами... а мертвые души — дело не от мира сего. Тут вы с своей стороны никакого не прилагали старания: на то была воля божья, чтоб они оставили мир сей, нанеся ущерб вашему хозяйству. Там вы получили за труд, за старание двенадцать рублей, а тут вы берете ни за что, даром, да и не двенадцать, а пятнадцать, да и не серебром, а все синими ассигнациями».

Однако поместная владетельница вовсе не склонна высоко оценивать труд сам по себе, те «старания», о которых толкует Чичиков, ибо это труд ее крепостных. Для нее самое важное — выгода, которую она может извлечь из собственности и прежде всего из крепостных душ. И потому она совершенно равнодушна к любым аргументам Чичикова. «Право, отвечала помещица: мое такое неопытное вдовье дело! лучше ж я маленько повременю, авось понаедут купцы, да приценюсь к ценам». Гоголь замечательно оттеняет здесь тупое корыстолюбие Коробочки, ее судорожную привязанность к тому, что она считает своей собственностью.

Недаром Чичиков называет Коробочку «дубинноголовой». Соединение патриархальной замкнутости с грубым стяжательством определяет крайнюю бедность духовной жизни Коробочки. Сознание ее охватывает чрезвычайно узкий круг жизненных явлений. Весь мир для нее замкнулся в поместье, вне которого она и не видит ничего значительного и важного.

Однако Коробочка совсем не так простодушна, как Манилов. Зная порядки в чиновном мире, она «подмасливает» заседателя. Услышав о том, что Чичиков будто бы ведает казенными подрядами и потому может быть полезен ей, Коробочка, вопреки своему обычному правилу, становится гостеприимной хозяйкой и не скупится на угощение.

Ее хитрость носит на себе печать заскорузлой примитивности. Все, что попадает в поле ее зрения, она мерит привычными, давно устоявшимися микроскопическими мерками. Жизнь в восприятии Коробочки лишена какого-либо движения.

И именно в этих своих качествах образ Коробочки представляет собой художественное обобщение широкого значения. В лирическом отступлении писатель заявляет: «Да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита, где ей предстанет поле блеснуть умом и высказать вытверженные мысли».

* * *

Точно так же, как при переходе повествования от Манилова к Коробочке ясно ощущается внутреннее сопоставление этих образов, и в главе, посвященной Ноздреву, отчетливо выявляется контраст между этим новым действующим лицом и Коробочкой. В противоположность мелочно-скопидомной, заскорузлой помещице, Ноздрев отличается буйной удалью, «широким» размахом натуры. Он чрезвычайно активен, подвижен, задорен. Ни на мгновение не задумываясь, Ноздрев готов заняться любым делом, всем, что только по тому или иному поводу приходит ему в голову. «В ту же минуту он предлагал вам ехать куда угодно, хоть на край света, войти в какое хотите предприятие, менять все, что ни есть, на все, что хотите».

Энергия Ноздрева лишена какой-либо направляющей идеи, цели. С одинаковой легкостью он и начинает любое свое предприятие, и бросает его, сразу же забывая о том, что еще некоторое время тому назад привлекало его внимание. Увлечение Ноздрева различными занятиями никогда не приводит к каким-либо положительным следствиям. Все то, что он затевает, кончается либо пустяками, либо разного рода «историями», на которые Ноздрев большой мастер. Он принадлежит к числу тех, кого называют кутилами и лихачами. «Охотник погулять», Ноздрев оказывается повсюду, где могут ожидать его удовольствия жизни, где он может развернуться во всю ширь своей натуры. «Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст, где была ярмарка со всякими съездами и балами; он уже в одно мгновенье ока был там». Для того чтобы развлечься, Ноздрев не жалеет ничего.

Идеалом его являются люди, которые умеют шумно и весело жить, не обременяя себя никакими повседневными заботами. «Я знаю, что ты бы не расстался с поручиком Кувшинниковым,— говорит Ноздрев Чичикову, сообщая ему о своих похождениях на ярмарке.— Уж как бы вы с ним хорошо сошлись! Это не то, что прокурор и все губернские скряги в нашем городе, которые так трясутся за каждую копейку. Этот, братец, и в гальбик, и в банчишку, и во все, что хочешь».

Сцены с Ноздревым скупы на детали, отражающие

крепостной быт, но вся характеристика Ноздрева дана так, что она, собственно, не оставляет неясностей и относительно этой стороны жизни. Нигде и ни в чем Ноздрев не признает каких-либо ограничений. Для него существуют лишь его собственные желания и побуждения. Удовлетворению этих желаний должно служить все, что принадлежит Ноздреву. Человеческая личность и вещи уравниваются между собой, крепостные люди и имущество становятся равнозначными, оказываясь лишь ставкой в азартной игре «страстей» Ноздрева. Лишенный человеческого достоинства, он не способен хотя бы в малейшей степени считаться с человеческим достоинством других людей, тем более крепостных крестьян.

Изображая быт Ноздрева, Гоголь иронически оттеняет чрезвычайную привязанность его к животным, которые были предметом его особых забот. Очень выразительно дана писателем картина осмотра обширной псарни, принадлежавшей Ноздреву: «Тут были все клички, все повелительные наклонения: стреляй, обругай, порхай, пожар, скосырь, черкай, допекай, припекай, северга, касатка, награда, попечительница. Ноздрев был средь их совершенно как отец средь семейства: все они, тут же пустивши вверх хвосты, зовомые у собачеев правилами, полетели прямо навстречу гостям и стали с ними здороваться». «Как отец среди семейства» — это замечательная деталь, обнажающая существенные черты героя, лишенного истинных человеческих качеств.

И потому, что Ноздрев не несет в себе ничего человечески значимого, его бурная «деятельность» принимает специфический характер. Всюду, где только ни появлялся Ноздрев, затевается кутерьма, сумятица, возникают скандалы.

Самому Ноздреву его жизнь кажется насыщенной до краев. Тут он кое в чем походит на Манилова, но ноздревская «активность» существенно отличается от маниловской созерцательной мечтательности. Ноздрев, любящий во всем «размах», создает бесконечно преувеличенное представление о своих возможностях и успехах.

Хвастовство, ложь составляют неотъемлемую особенность Ноздрева. В отличие от Хлестакова, у которого ложь сливается с его мечтой о высоком положении, Ноздрев не путает реальность со своей выдумкой. И тем не

менее Ноздрев испытывает постоянное тяготение к безудержному хвастовству, неодолимое желание произвести сильное впечатление на окружающих.

Показывая свое имение Чичикову, Ноздрев хвастается не столько реально существующим, сколько существовавшим и то преимущественно в его собственном воображении. Тут и «пруд, в котором, по словам Ноздрева, водилась рыба такой величины, что два человека с трудом вытаскивали штуку»; тут оказывалась и крымская сука, которая была уже слепой и, по свидетельству Ноздрева, должна была скоро сдохнуть, «но два года тому назад была очень хорошая сука»; здесь фигурировало и поле, на котором русаков такая гибель, что земли не видно. «Я сам,— утверждал Ноздрев,— своими руками поймал одного за задние ноги».

Ноздрев неистощим в своей лжи, которая для него стала столь органичным явлением, что он лжет, даже не ощущая в том какой-либо ясной необходимости. Чем больше входит он во вкус различного рода измышлений и выдумок, тем неожиданнее и фантастичнее они становятся.

Свое вранье он расцвечивает разными подробностями, которые должны придать достоверность тому, о чем он рассказывает. Когда губернские чиновники, сбитые с толку известиями о покупке мертвых душ, расспрашивают Ноздрева о том, кто такой Чичиков, он мгновенно сочиняет одну версию за другой. На вопрос, не шпион ли Чичиков, «Ноздрев отвечал, что шпион, что еще в школе, где он с ним вместе учился, его называли фискалом и что за это товарищи, а в том числе и он, несколько его поизмяли, так что нужно было потом приставить к одним вискам 240 пьявок, то есть он хотел было сказать 40, но 200 сказалось как-то само собою». Утверждая, что Чичиков собирался увезти губернаторскую дочку и что он сам взялся ему помогать, Ноздрев сообщает «такие интересные подробности, от которых никак нельзя было отказаться: даже названа была по имени деревня, где находилась та приходская церковь, в которой положено было венчаться, именно деревня Трухмачевка, поп отец Сидор, за венчание 75 рублей, и то не согласился бы, если бы он не припугнул его».

В той свободе, с какой Ноздрев сочинительствует, есть не только развязность, но и наглость, проистекающая из коренных особенностей его характера. Ноздрев быстро и легко сходится с любым человеком, который встречается на его жизненном пути. Со всеми знакомыми он запанибрата, держится с ними на короткой ноге, сразу же переходя на интимные формы обращения. Каждого, кто побывал в компании с ним, с кем он едва успел поболтать, Ноздрев считает своим приятелем и другом. Но так же, как и во всем ином, он никогда не остается верен ни своим словам, ни своим отношениям с людьми.

Легкость сближения прямо пропорциональна легкости громких ссор и скандалов. Ноздрев принадлежит к разряду тех людей, которые «дружбу заведут, кажется, навек; но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке». Превращение из друга в недруга и наоборот совершается с молниеносной быстротой. Закадычный друг Ноздрева через минуту может стать негодной дрянью, так же как тот, кто заклеймен именем подлеца, чаще всего вновь превращается в любимого друга. Более того, в одно и то же время один и тот же человек может называться и подлецом и другом. Это отсутствие у Ноздрева устойчивых моральных критериев очень тонко раскрывается Гоголем.

Мижуев, отказавшийся остаться в доме Ноздрева и принять участие в «банчишке», сразу же лишается его расположения. «Ну, черт с тобою, поезжай бабиться с женою, фетюк!» — заявляет Ноздрев, и когда Мижуев уезжает, он посылает ему вдогонку — «такая дрянь». В разговоре Ноздрева с Чичиковым представлена целая гамма различных форм «дружеских» отношений. Обращаясь к Чичикову на «ты», Ноздрев восклицает при встрече с ним в дороге: «Эх, Чичиков, ну что бы тебе стоило приехать? Право, *свинтус ты за это, скотовод эдакой!* поцелуй меня, душа, *смерть люблю тебя!*» Но весьма скоро дружеская привязанность и любовь Ноздрева к Чичикову принимают новый, весьма колоритный оттенок. «Ну да ведь я знаю тебя: ведь ты *большой мошенник, позволь мне это сказать тебе по дружбе!* Ежели бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве».

Раздосадованный отказом Чичикова производить вся-

кого рода покупки и обмены, сыграть в картишки, Ноздрев не стесняется в оценках своего «друга». «Теперь я очень хорошо тебя знаю. Такая, право, ракалия!..», «Дрянь же ты!..», «Такой шильник, печник гадкой!», «Фетюк, просто! Я думал было прежде, что ты хоть сколько-нибудь порядочный человек, а ты никакого не понимаешь обращения. С тобой никак нельзя говорить, как с человеком близким... никакого прямодушия, ни искренности! совершенный Собакевич, такой подлец!». В результате «дружеских» объяснений Чичиков едва унес ноги из дома Ноздрева.

Все это не помешало Ноздреву при новой встрече с Чичиковым на балу у губернатора опять толковать о своей дружбе. Развенчивая Чичикова перед губернским обществом, Ноздрев продолжает заверять его в своей искренней симпатии. «А, херсонский помещик, херсонский помещик! — кричал он, подходя и заливаясь смехом, от которого дрожали его свежие, румяные, как весенняя роза, щеки. — Что? много наторговал мертвых? Ведь вы не знаете, ваше превосходительство, — горланил он тут же, обратившись к губернатору, — он торгует мертвыми душами! Ей-богу! Послушай, Чичиков! ведь ты, я тебе говорю по дружбе, вот мы все здесь твои друзья, вот и его превосходительство здесь, — я бы тебя повесил, ей-богу, повесил!»

И тут же, не испытывая решительно никакой неловкости, не видя никакого противоречия в своих словах и поступках, Ноздрев уверяет Чичикова: «Послушай, Чичиков, ведь тебе, право, стыдно, у тебя, ты сам знаешь, нет лучшего друга, как я... Вы не поверите, ваше превосходительство, как мы друг к другу привязаны, то есть, просто если бы вы сказали, вот, я тут стою, а вы бы сказали: «Ноздрев, скажи по совести, кто тебе дороже, отец родной или Чичиков?» — скажу: Чичиков, ей-богу...»

Стихийная «размашистость» Ноздрева проявляется не только в этой амплитуде его «колебаний», но и в желании всем «напакостить». «Чем кто ближе с ним сходился, тому он скорее всех насаливал: распускал небылицу, глупее которой трудно выдумать, расстраивал свадьбу, торговую сделку и вовсе не почитал себя вашим неприятелем; напротив, если случай приводил его опять встретиться с вами, он обходился вновь по-дружески и даже

говорил: «Ведь ты такой подлец, никогда ко мне не заедешь».

Само по себе стремление вносить хаос, сумятицу, желание всюду пакостить выразительно характеризует нравственный облик Ноздрева. Но с этим соединяются и другие черты, раскрывающие его моральную нечистоплотность. Интересно, что, давая в первой главе поэмы эскизный набросок портрета Ноздрева, Гоголь оттеняет эту сторону его характера: «...но когда сели играть в большую игру, полицеймейстер и прокурор чрезвычайно внимательно рассматривали его взятки и следили почти за всякою картою, с которой он ходил». То, что Ноздрев нечист на руку, это широко известно в кругу его знакомых, он достаточно зарекомендовал себя с этой стороны. По части обмана и «передержки» Ноздрев не дилетант, а человек, обладающий опытом, непрестанно совершенствующий свое «искусство».

Во всем своем поведении он проявляет себя как «многосторонний» человек. Но вся эта «многосторонность», замечательно нарисованная Гоголем, лишена какого-либо положительного начала, она показывает Ноздрева как мелкого и пошлого человека, «свободного» от всяких нравственных принципов.

При некоторых общих чертах, которые свойственны героям «Мертвых душ», поразительны разнообразие и яркость типов, воплощенных писателем в поэме-романе.

* * *

Собакевича никак нельзя причислить к людям, которые витают в облаках, тешат себя иллюзиями. Наоборот, он обеими ногами стоит на земле, весьма трезво оценивает людей и жизнь. Когда это необходимо, Собакевич умеет действовать и добивается того, чего он хочет. Характеризуя бытовой уклад жизни Собакевича, Гоголь оттеняет то, что здесь все «было упористо, без пошатки». Основательность, крепость – отличительные черты как самого Собакевича, так и той бытовой обстановки, которая его окружает.

Но одновременно с тем на всем его жизненном укладе лежит печать неуклюжести, уродливости. Дом Собакевича был «вроде тех, какие у нас строят для военных поселений и немецких колонистов. Было заметно, что при

постройке его зодчий беспрестанно боролся со вкусом хозяина. Зодчий был педант и хотел симметрии, хозяин – удобства и, как видно, вследствие того заколотил на одной стороне все отвечающие окна и провертел на место их одно маленькое, вероятно понадобившееся для темного чулана. Фронтон тоже никак не пришелся посреди дома, как ни бился архитектор, потому что хозяин приказал одну колонну сбоку выкинуть, и оттого очутилось не четыре колонны, как было назначено, а только три». Вкусы хозяина решительно сказались и во внутреннем убранстве дома. В гостиной у Собакевича висели картины, на которых были изображены «греческие полководцы»; «все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу». Рядом с полководцами разместилась «героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные».

Физическая крепость и уродливая неуклюжесть выступают и в облике самого Собакевича, похожего на медведя средней величины. Сравнение с медведем имеет не только внешний характер; оно подводит к раскрытию его психологических особенностей. Животное начало главенствует в натуре Собакевича, и не помышляющего ни о каких высоких духовных запросах. Он далек от всякой философии, мечтаний и порывов. Заниматься какими-либо отвлеченными, высокими «материями» для Собакевича значит заниматься пустяками, тратить время совершенно зря. По твердому его убеждению, единственным жизненным делом может быть только забота о собственном существовании, которое он также не склонен усложнять.

Насыщение желудка стоит здесь на первом плане и является тем важнейшим моментом, который, в сущности, и определяет содержание и смысл его жизни. И потому, что радости бытия для Собакевича связаны прежде всего с процессом насыщения, он – сторонник самого полного приложения сил на этом поприще. «Возьмите барана,– продолжал он, обращаясь к Чичикову,– это бараний бок с кашей! Это не те фрикасе, что делаются на барских кухнях из баранины, какая суток по четыре на рынке валяется! Это все выдумали доктора немцы да французы: я бы их перевешал за это!.. У меня не так.

У меня когда свинина, всю свинью давай на стол, баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует».

Противник высоких «материй», Собакевич враждебен ко всему, что относится к культуре и просвещению. Грубый и низменный человек, он считает просвещение не только ненужной, но и вредной выдумкой. «Толкуют – просвещенье, просвещенье, а это просвещенье – фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично».

Отвергая излишние мудрствования, Собакевич держится трезвого и расчетливого практицизма. Существователь уживается в нем рядом с накопителем. В отличие от Коробочки, Собакевич хорошо понимает окружающую обстановку, знает людей. Это хитрый и наглый делец. Провести этого поместного хозяина, надуть его вряд ли кто сможет. Он сам всех надувает. Торгаш и кулак, Собакевич неуклонно стремится к обогащению; он все оценивает с точки зрения возможности своего преуспевания.

Чичиков, встретившись с Собакевичем, издалека начал разговор о главном предмете своего визита. Он коснулся «вообще всего русского государства», затем перешел к умершим ревизским душам, за которые владельцы должны вносить подати. «Собакевич слушал все по-прежнему, нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось на лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности».

Подход издалека к щекотливой теме беседы на сей раз оказался излишним. Собакевичу не нужно длинных объяснений, он сразу понимает, о чем идет речь. Туманные, витиеватые намеки Чичикова относительно передачи мертвых душ Собакевич немедленно переводит на язык деловой прозы:

«– Итак?.. – сказал Чичиков, ожидая не без некоторого волнения ответа.

– Вам нужно мертвых душ? – спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе.

— Да, — отвечал Чичиков и опять смягчил выражение, прибавивши: — несуществующих.

— Найдутся, почему не быть... — сказал Собакевич.

— А если найдутся, то вам, без сомнения... будет приятно от них избавиться?

— Извольте, я готов продать, — сказал Собакевич, уже несколько приподнявши голову и смекнувши, что покупщик, верно, должен иметь здесь какую-нибудь выгоду».

Чичиков еще не успел и слова промолвить насчет покупки, а Собакевич уже предложил ему сделку с мертвыми душами, предложил так, как будто речь зашла о самом обыденном предмете. Тут же без всяких раздумий он называет и цену, обычную при продаже реальных крепостных крестьян. Подобно Коробочке, которая «уступила» Протопопову двух девок по сто рублей каждую, Собакевич требует такую же сумму и за мертвые души, заявляя Чичикову: «Да чтобы не запрашивать с вас лишнего, по сту рублей з а ш т у к у». Охваченный коммерческим запалом, Собакевич намеренно не проводит никакой грани между «несуществующими» и реальными ревизскими душами. Чуждый лирических восторгов, он поднимается до своеобразного торгашеского пафоса, щедро расхваливая достоинства... умерших крестьян.

Для достижения нужных результатов Собакевич никого и ничего не хочет стесняться. С медвежьей силой и упрямством он прокладывает себе дорогу в жизни. Стяжательство в его натуре срастается с дубовой прямолинейностью, наглой грубостью. Вместе с тем нередко он маскирует свои намерения в наряд человеческого доброжелательства. В случае необходимости Собакевич может заговорить и о дружеских чувствах. Лицемерие опытного дельца свойственно ему в такой же мере, как и откровенность циника.

Собакевич решительно никому не верит не только в большом, но и в малом. Различные люди, с которыми ему приходится встречаться, по убеждению Собакевича, нисколько не отличаются друг от друга, все они в равной мере мошенники и надуватели. Во всем этом проявляется своеобразный нигилизм торгаша, нигилизм хозяина-приобретателя.

Точно так же как это было в доме Манилова, Чичи-

ков с Собакевичем перебирают своих общих знакомых. Но если в представлении Манилова все эти знакомые без исключения оказываются прекраснейшими людьми, то в оценке Собакевича все они первейшие разбойники, негодяи и дураки. С его точки зрения, среди них «только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья». По существу, Собакевич не задумывается о том, кого конкретно касается его очень резкое суждение. В глубине души Собакевич полностью убежден в том, что в обществе нет и не может быть порядочных людей. Черствый мизантроп, он населяет весь мир собственными двойниками – проходимцами и подлецами. В ином качестве жизнь, люди для него не существуют. Даже воображение не подсказывает ему ни образов благородных людей, ни честных, прямых отношений между ними.

Практическая хватка, которая выделяет Собакевича среди других поместных владетелей, изображенных в «Мертвых душах», неотделима от всего его психологического облика. Он обладает способностью активного действия, но это не только не уменьшает, а как раз усиливает его низменные стремления.

* * *

Однако и то исчезновение подлинно человеческих качеств, которое дано в образе Собакевича, не исчерпывает меры падения человека. Мелочность, ничтожность достигают предельного выражения в образе Плюшкина, который завершает портретную галерею «хозяев жизни». Подобно Коробочке и Собакевичу, Плюшкин поглощен заботами о накоплении богатств; подобно им, он находится во власти эгоистических чувств и желаний. Но эти эгоистические желания приобретают у Плюшкина характер всеобъемлющей страсти, довлеющей на всем скупости.

Накопление становится единственной жизненной целью, вне которой для него решительно ничего не существует. Весь целиком, с головы до ног Плюшкин уходит в собирание «богатств». Ненасытная жадность ведет к тому, что он теряет ощущение значимости вещей, перестает отличать важное от мелочи, полезное от ненужного. При такой внутренней обесцененности предметного мира особую притягательность неизбежно приобретает

малозначительное, несущественное, ничтожное; на нем и сосредоточивает свое внимание Плюшкин. «Он уже позабывал сам, сколько у него было чего, и помнил только, в каком месте стоял у него в шкафу графинчик с остатком какой-нибудь настойки, на котором он сам сделал наметку, чтобы никто воровским образом ее не выпил, да где лежало перышко или сургучик». Боязнь что-либо упустить заставляет Плюшкина с неутомимой энергией собирать всякий хлам, всякую ветошь, все то, что давно перестало служить жизненным потребностям человека.

Плюшкин превращается в преданного раба вещей, раба своей страсти. Жажда накопления толкает его на путь всяческих самоограничений. Он не позволяет себе ни малейших излишеств, он готов питаться впроголодь, одеваться в тряпье, и все это для того, чтобы не подорвать основ своего «благосостояния».

Человеческое в Плюшкине совершенно стерлось, исчезло. Характерно, что при встрече с ним Чичиков долго не мог разобрать, к какому полу принадлежит то существо, которое он увидел, он не мог понять – ключник это или ключница.

Плюшкин не всегда был жадным скупцом, когда-то он слыл хорошим семьянином, отличался опытностью и знанием жизни. Скрягой он стал вследствие жизненных обстоятельств. В отличие от других поместных владетелей, биографий которых писатель не дает, Плюшкин изображен в процессе жизненного развития. Биография Плюшкина не только раскрывает реальные истоки всепоглощающей страсти, она отражает то, до какой глубочайшей деградации может дойти человек в определенных социальных условиях. «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком». Чем больше овладевала Плюшкиным жажда накопления, тем ничтожнее становилась его жизнь, он сам. «Человеческие чувства... мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине». Духовное оскудение человека, его нравственное падение вызывают авторские чувства горечи и скорби. Они не случайно с такой ясностью высказаны в главе о Плюшкине. В главе этой показана, пожалуй, наибольшая мера угасания человеческого, наи-

большая потому, что Плюшкин был не всегда таким, каким он предстает перед читателем.

Ненасытная скупость разрушает всякие человеческие связи, всякое общение Плюшкина с людьми. Он безжалостно обрезает нити, некогда соединявшие его с кругом знакомых и друзей. Поглощенный своей страстью, Плюшкин не испытывает никакой потребности ни в дружеских отношениях, ни в общении с окружающим миром. И это не только потому, что дружеские, как и всякие иные, человеческие чувства из него полностью выветрились, но и оттого, что общение с окружающими людьми, с точки зрения Плюшкина, должно нанести ущерб его материальному благополучию. Всякое посещение друзей и знакомых означает расходы, а их-то Плюшкин безумно страшится. Всякий гость и посетитель для него это истинное огорчение, зло, которого лучше избежать. Ко всем, кто посещает его имение, он относится с явным подозрением, видя в любом посетителе своего недоброжелателя и даже потенциального врага.

Страшная скупость создала непроходимую пропасть между Плюшкиным и его детьми. И по отношению к ним Плюшкин не питает никаких чувств, и для них он не желает пойти ни на какие, даже самые незначительные жертвы. Их, так же как и всех окружающих, Плюшкин рассматривает в качестве возможных и даже, пожалуй, самых опасных расхитителей его имущества. Поэтому он не только не принимает никаких шагов к примирению со своими детьми, но и тогда, когда его дочь приезжает к нему, он встречает ее без всякой радости. Плюшкин прощает ей уход из дома, но поступиться чем-либо ради нее он не хочет.

Оборвав связи с окружающим миром, Плюшкин остается одиноким в своем стяжательстве. Изолировавшись от жизни, он чувствует страх перед ней, перед тем, что происходит вокруг него. Самому себе Плюшкин представляется беззащитным существом, окруженным людьми, готовыми каждую минуту его ограбить. Он объят постоянным страхом, причем не столько за свою собственную участь, сколько за сохранность своих вещей. Всюду и везде Плюшкину чудится возможность похищения накопленных им ценностей.

Обладая большим богатством, Плюшкин перед всеми, с кем он сталкивается, старается преуменьшить его,

хочет предстать человеком, который принужден бедствовать.

Скупость Плюшкина – это уродливое порождение паразитических форм жизни, паразитического бытия. Плюшкин накопляет, увеличивает те предметные ценности, которые созданы трудом его крепостных крестьян Несмотря на то что произведенные ранее вещи, оставаясь без употребления, бесполезно гибнут, сбор «податей» в его имении продолжается с неизменным постоянством и неумолимой твердостью. «А между тем в хозяйстве доход собирался по-прежнему: столько же оброку должен был принесть мужик, таким же приносом орехов обложена была всякая баба, столько же поставов холста должна была наткать ткачиха,– все это сваливалось в кладовые, и все становилось гниль и прореха».

То расхищение жизненных благ, которое мы отмечали, говоря о Ноздреве, еще в большей степени характерно для Плюшкина. «Сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз, хоть разводи на них капусту, мука в подвалах превратилась в камень, и нужно было ее рубить, к сукнам, к холстам и домашним материям страшно было притронуться: они обращались в пыль». Накопительство Плюшкина превращается в собственную противоположность, приводя к самому дикому, бессмысленному уничтожению созданных трудом человека ценностей. Скопидомство и расхищение, накопление и уничтожение – все это неотделимо друг от друга, все это сливается в единый процесс в его жизни.

Накопляя и оберегая свои сокровища, Плюшкин с глубокой неприязнью, враждебностью относится к крестьянам, создающим все его богатства. Крестьяне для Плюшкина – это тунеядцы и лентяи, мошенники и воры. Он наделяет их всяческими пороками, приписывает им любые низкие поступки. Превратившийся в жалкое подобие человека Плюшкин считает своих крепостных не столько людьми, сколько существами какого-то неизмеримо более низкого порядка. «Вот посмотрите, батюшка, какая рожа! – сказал Плюшкин Чичикову, указывая пальцем на лицо Прошки.– Глуп ведь, как дерево, а попробуй что-нибудь положить, мигом украдет! Ну, чего ты пришел, дурак, скажи, чего?» – Тут он произвел небольшое молчание, на которое Прошка отвечал тоже молчанием».

Плюшкин постоянно допекает своих дворовых, подозревая их в воровстве и обмане. Разговор Плюшкина с Маврой любопытен не только раскрытием этого отношения к крепостным, но и сопоставлением тупости Плюшкина и того здравого смысла, простодушной естественности, которыми обладает Мавра.

«— Куда ты дела, разбойница, бумагу?

— Ей-богу, барин, не видывала, опричь небольшого лоскутка, которым изволили прикрыть рюмку.

— А вот я по глазам вижу, что подтибрила.

— Да на что ж бы я подтибрила? Ведь мне проку с ней никакого; я грамоте не знаю.

— Врешь, ты снесла пономаренку: он маракует, так ты ему и снесла.

— Да пономаренок, если захочет, так достанет себе бумаги. Не видал он вашего лоскутка!

— Вот, погоди-ка: на Страшном суде черти припекут тебя за это железными рогатками! Вот посмотришь, как припекут!

— Да за что же припекут, коли я не брала и в руки четвертки? Уж скорее другой какой бабьей слабостью, а воровством меня еще никто не попрекал.

— А вот черти-то тебя и припекут! скажут: «А вот тебе, мошенница, за то, что барина-то обманывала!», — да горячими-то тебя и припекут!

— А я скажу: «Не за что! ей-богу, не за что, не брала я...» Да вон она лежит на столе. Всегда понапраслиной попрекаете!»

Раскрытие образа Плюшкина неотделимо от показа бедственного положения его крепостных крестьян. Уже внешний вид деревни говорит об их нищенском существовании и полном разорении. «Бревно на избах было темно и старо; многие крыши сквозили, как решето; на иных оставался только конек вверху да жерди по сторонам в виде ребр... Окна в избенках были без стекол, иные были заткнуты тряпкой или зипуном; балкончики под крышами с перилами, неизвестно для каких причин делаемые в иных русских избах, покосились и почернели даже не живописно». Картина становится тем более выразительной, что непосредственно вслед за этим Гоголь описывает бесполезно гибнущие огромные скирды хлеба, составляющие собственность Плюшкина. «Из-за изб тянулись во многих местах рядами огромные клади хлеба,

застоявшиеся, как видно, долго; цветом походили они на старый, плохо выжженный кирпич, на верхушке их росла всякая дрянь, и даже прицепился сбоку кустарник. Хлеб, как видно, был господский».

Отражение жизни крестьян мы находим в разных местах главы, посвященной Плюшкину. По существу, тема эта проходит через все описание его быта, психологического облика и поведения. Она раскрывается не только в беседах Плюшкина с Чичиковым, но и в сценах с Прошкой, с Маврой, в изображении отдельных картин и деталей.

Не желая производить «лишних» расходов, Плюшкин морит голодом своих крестьян. Не удивительно поэтому то огромное число мертвых душ, которое оказывается у него. Недаром цифра, сообщенная Плюшкиным, вызывает такое радостное возбуждение Чичикова. Отказываясь мириться со своим страшным положением, спасаясь от голода, крепостные Плюшкина убегают из его вотчины. «Ведь у меня, что год, то бегут. Народ-то больно прожорлив, от праздности завел привычку трескать, а у меня есть и самому нечего». Разорение крестьян, их вымирание, бегство из-под помещичьего гнета – все это придает картинам жизни Плюшкина особое социальное звучание.

Совсем не случайно тема крепостного крестьянства острее всего выступает в главе о Плюшкине. Образ этот, как уже сказано, является самым глубоким выражением духовной деградации «хозяев жизни». И именно потому, что внутренние качества поместных владетелей раскрывались в их отношении к крепостнической собственности, тема крестьянства в этой главе приобретала свое наиболее рельефное воплощение.

Обрисовка неподвижности жизни, оскудения человека тем самым тесно соединялась с освещением положения народа. Тут ясно вырисовывались не только несправедливость, но и историческая несостоятельность социального порабощения. Эта общая идея была неизбежным результатом того изображения «хозяев жизни», которое дано в поэме, того критического пафоса, которым она проникнута.

В связи с этим большой интерес представляет запись Погодиным его беседы с Гоголем относительно «Мертвых душ». В 1839 году в Мариенбаде Гоголь «чи-

тал отрывки из «Мертвых душ» и уверял, что при жизни они не будут напечатаны»[1]. Достоверность этого сообщения подтверждается письмом Погодина к Гоголю от 26 июля 1847 года, в котором Погодин, вспоминая прежний разговор, писал: «Ты в 1839 году в Мариенбаде уверял меня, что «Мертвые души» при жизни не будешь печатать»[2]. Мысль о том, что «Мертвые души» не будут напечатаны, возникла у Гоголя в самый напряженный период работы над ними отнюдь не вследствие авторских сомнений в достоинствах своего произведения, а в силу того, что писателю представлялось невозможным опубликовать его, имея в виду критическую направленность «Мертвых душ». Это обстоятельство лишний раз показывает глубину идейного замысла поэмы-романа.

Образы «хозяев жизни», нарисованные в «Мертвых душах», представляют собой художественные обобщения широчайшего общественно-исторического диапазона. Социальный паразитизм героев поэмы-романа сплетается с жаждой накопления, поместная замкнутость и изолированность с безудержным стремлением к приобретательству. Воплощая характерные черты, свойственные феодальной эпохе, герои поэмы-романа отражают в своем поведении, в своем психологическом облике острое воздействие новой буржуазной «морали».

Отличаясь конкретно-историческим своеобразием, образы поместных владетелей ярко раскрывают уродства собственнической среды, собственнического общества в целом. Поместные герои «Мертвых душ» выступают и в качестве носителей, защитников застоя, всего отжившего, и одновременно в качестве ярчайшего выражения собственнического эгоизма, грубого стяжательства, они предстают перед нами как воплощение духовного прозябания, омертвения.

4

В тесной связи с раскрытием типических черт «существователей» в поэме-романе предстает и образ Чичикова. Чичиков – центральный герой «Мертвых душ»; рассказ о нем проходит сквозной нитью через всю по-

[1] «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, с. 794.
[2] Там же, с. 830.

эму; другие ее герои характеризуются во многом через свои отношения с Чичиковым. «Читатели не должны негодовать на автора,– замечает Гоголь в XI главе,– если лица, доныне являвшиеся, не пришлись по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться».

Тут уместно вспомнить о том, что по требованию цензуры авторское название поэмы «Мертвые души» в первых изданиях было заменено другим: «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Цензура пыталась сделать так, чтобы поэма была воспринята читателем прежде всего и главным образом как описание приключений Чичикова. Переименование это, однако, шло вразрез с общим замыслом писателя. Хотя Чичиков и занимает в поэме очень важное место, однако Гоголь ни в какой мере не мыслил себе «Мертвые души» как повествование о его жизненной судьбе и тем более как рассказ о его приключениях.

Писатель отнюдь не сводил свое произведение к истории одного или даже нескольких характеров; свою задачу он видел в том, чтобы проанализировать различные процессы жизни страны. Будучи центральным героем поэмы, Чичиков отражает лишь определенную сторону действительности, не раскрывая целого ряда важнейших явлений, связанных с изображением России и народа.

Вращающийся в кругу поместных хозяев, Чичиков представляет собой человека, который несет иные жизненные начала. По своему происхождению он принадлежит к дворянскому сословию, но усадьба не является источником его существования. Отец Чичикова не был богатым человеком и не оставил ему наследственных имений. «В наследстве оказались четыре заношенные безвозвратно фуфайки, два старых сюртука, подбитых мерлушками, и незначительная сумма денег... Чичиков продал тут же ветхой дворишко с ничтожной землицей за тысячу рублей, а семью людей перевел в город, располагаясь основаться в нем и заняться службой».

В отличие от потомков владетельных и знатных особ, Чичиков собственными усилиями пробивал себе дорогу в жизни, твердо и навсегда усвоив те правила, которые внушал его родитель, отправляя юного Павлушу в плавание по морю житейскому. «Коли будешь угождать начальнику, то, хоть и в науке не успеешь и таланту бог не

дал, все пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат; а если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными... больше всего береги и копи копейку; эта вещь надежнее всего на свете. Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой». С юных лет Чичиков неукоснительно следовал этим наставлениям.

Еще во время пребывания в школе он проявил поразительную оборотливость по части приобретения копейки. Его фантазия бойко работала над изобретением разного рода коммерческих операций. Еще на школьной скамье Чичиков обнаружил немалые способности и по части обхождения с начальством. Он ловко умел войти в доверие к школьным наставникам, снискав их похвальные отзывы своим кротким, смиренным поведением, своей необыкновенной почтительностью. В течение школьных лет Чичиков был «на отличном счету и при выпуске получил полное удостоение во всех науках, аттестат и книгу с золотыми буквами *за примерное прилежание и благонадежное поведение*».

Уже в юношеские годы он приучился оценивать отношения с людьми с точки зрения той реальной пользы, которую они могут принести. Проявляя полнейшее благонравие, исключительное внимание и предупредительность к своему школьному наставнику, Чичиков отказывается помочь ему, когда тот попадает в трудное положение.

Все душевные качества Чичикова с особой силой выявляются, когда он вступает на путь самостоятельной жизненной деятельности. Стремление приобрести копейку, руководившее им с раннего детства, превратилось теперь в страстную жажду богатства. Она безраздельно владеет им, направляя все его мысли и чувства. Неотразимо возбуждающее воздействие на Чичикова оказывают картины богатой, роскошной жизни, с которыми ему приходилось сталкиваться. «Когда проносился мимо его богач на пролетных красивых дрожках, на рысаках в богатой упряжи, он как вкопанный останавливался на месте и потом, очнувшись, как после долгого сна, говорил: «А ведь был конторщик, волосы носил в кружок!» И все,

что ни отзывалось богатством и довольством, производило на него впечатление, непостижимое им самим». Чичиков весь охвачен желанием стать обладателем капиталов, которые принесут с собой «жизнь во всех довольствах».

Поставив своей целью завоевание богатства, он проявляет исключительное упорство, громадную энергию и неистощимую изобретательность. Никакие трудности не могут остановить его на этом раз и навсегда избранном пути. Упорно, настойчиво Чичиков преодолевает служебные барьеры, постепенно поднимаясь вверх по административной лестнице. Примерную исполнительность, рвение к службе Чичиков соединяет с изумительной способностью приспособиться к начальству, завоевать его расположение и доверие.

Особенно трудными были для Чичикова первые шаги на служебном поприще, но чем дальше, тем все большими становились его успехи. «Все оказалось в нем, что нужно для этого мира: и приятность в оборотах и поступках, и бойкость в деловых делах. С такими средствами добыл он в непродолжительное время то, что называют хлебное местечко, и воспользовался им отличным образом».

Участие Чичикова в комиссии для построения какого-то казенного весьма капитального здания (в первоначальной редакции речь шла о построении церкви) принесло ему солидные приобретения, значительно превысившие те доходы, которые он собирал, занимая небольшое «хлебное местечко». «Тут только долговременный пост наконец был смягчен, и оказалось, что он всегда не был чужд разных наслаждений, от которых умел удержаться в лета пылкой молодости, когда ни один человек совершенно не властен над собою... Уже сукна купил он себе такого, какого не носила вся губерния, и с этих пор стал держаться более коричневых и красноватых цветов с искрою; уже приобрел он отличную пару и сам держал одну вожжу, заставляя пристяжную виться кольцом; уже завел он обычай вытираться губкой, намоченной в воде, смешанной с одеколоном; уже покупал он весьма недешево какое-то мыло для сообщения гладкости кожи; уже...»

Неожиданное разоблачение аферы с построением казенного здания мгновенно развеяло блаженное состояние

Чичикова. Катастрофа, разразившаяся над ним, снесла почти до основания плоды его «трудов». Почти все, что с такой изворотливостью было приобретено, оказалось безвозвратно утерянным. Это огорчило, но не поколебало Чичикова, не заставило его отступить от намеченной цели.

Пройдя через горнило жизни, Чичиков вновь обретает поприще, на котором находят применение его незаурядные «таланты». Служба в таможне, которой он усердно добивался, приносит ему феерические успехи. Виртуозными мошенническими операциями Чичиков в короткое время наживает себе состояние. Деньги потоком плывут к нему в руки, быстро увеличивая его капиталы. Низвергнутый с вершины, которой он достиг, Чичиков воспринял новую катастрофу острее, болезненнее не только потому, что это был новый провал, а главным образом потому, что в этой катастрофе погиб приобретенный им громадный капитал.

Однако как бы ни было велико «бедствие», оно не сокрушило его. И на этот раз Чичиков не пал духом, не сдался... «Надобно отдать справедливость непреодолимой силе его характера. После всего того, что бы достаточно было если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека, в нем не потухла непостижимая страсть. Он был в горе, в досаде, роптал на весь свет, сердился на несправедливость судьбы, негодовал на несправедливость людей и, однако же, не мог отказаться от новых попыток... Он рассуждал, и в рассуждениях его видна была некоторая сторона справедливости: «Почему ж я? зачем на меня обрушилась беда? Кто ж зевает теперь на должности? – все приобретают».

Несмотря ни на что, Чичиков жадно стремится «приобретать». Вне приобретения он не представляет себе своего существования. Любые способы и средства изыскивает он для того, чтобы стать владельцем богатства. Чичиков пускается на любые аферы и спекуляции, если они сулят ему солидные барыши. В поисках этих барышей он и открыл возможность выгодных сделок с мертвыми душами. «Конечно, трудно, хлопотливо, страшно, чтобы как-нибудь еще не досталось, чтобы не вывести из этого истории. Ну, да ведь дан же человеку на что-нибудь ум. А главное, то хорошо, что предмет-то покажется совсем невероятным, никто не поверит».

Спекуляция с мертвыми душами нагляднее всего раскрывает коммерческий, предпринимательский характер деятельности Чичикова. Его чиновная карьера была лишь подступом к этой его деятельности, предверием к ней. «Хозяин, приобретатель», как иронически называет Чичикова Гоголь, был мало заражен болезнью чиномании. Восхищение Чичикова вызывали не люди, обладающие высоким саном, а люди, обладающие богатством. И на службе внимание Чичикова привлекали не столько чины, сколько то, какие возможности они открывали перед ним в отношении приобретений. Он весьма ловко пользуется своим положением человека, занимавшего пост чиновника. Живя и действуя в дворянском обществе, Чичиков изобретательно приспособляется к тем формам жизни, которые господствуют в нем. Однако по своему психологическому облику, по своей социальной практике Чичиков представляет собой воплощение буржуазного предпринимательства в той его специфической форме, которая характеризует период первоначального накопления. Тут и заключено основное различие между центральным героем и образами поместных хозяев.

Весьма существенно то обстоятельство, что и самый способ раскрытия образа Чичикова во многом отличается от того пути, по которому шел Гоголь, показывая других действующих лиц поэмы. Широко примененный писателем метод характеристики героев через отношение к народу, описание быта и определенного уклада жизни не мог быть использован при изображении Чичикова. Этого своего героя Гоголь показывает в непрерывном действии, в процессе претворения им в жизнь своих замыслов. Если поместные герои, за исключением Плюшкина, взяты в статике, то Чичиков дан в своем становлении и развитии. Он, в сущности, единственный из героев «Мертвых душ», который обладает широко развернутой биографией, и это выделение Чичикова вполне понятно. В то время как владетели поместий представляют собой нечто устоявшееся и косное, Чичиков олицетворяет явление новое, формирующееся, растущее в недрах общественного организма. Изображая помещиков, Гоголь выделял некоторые их главные, определяющие черты, которые составляют как бы основу психологического рисунка героя. В отличие от этого, образ Чичикова строит-

ся на раскрытии «многосторонности», чрезвычайной эластичности героя, на показе его приспособляемости к самым различным жизненным обстоятельствам. В своих отношениях с людьми Чичиков «многокачественен», многолик.

На первый взгляд в этой «многосторонности» как будто нет внутреннего единства. Однако изумительное мастерство, с которым написан этот образ, в том и состоит, что за всеми сложными изгибами поведения Чичикова выпукло вырисовывается определенность характера, обладающего твердой целеустремленностью. С поразительным искусством Гоголь изображает многоликость героя и его внутреннюю «несокрушимость», постоянный интерес к окружающим людям, широкую общительность Чичикова и его чрезвычайную замкнутость в самом себе, внешнюю обаятельность и беззастенчивое хищничество. Писатель подчеркивает, что людей, подобных Чичикову, разгадать нелегко.

В результате долгой жизненной практики Чичиков блистательно выработал в себе способность к мимикрии. Он обладает своеобразным талантом приспособления. Оказываясь в любой новой обстановке, в любой среде, он сразу же приобретает ее цвет, окраску, всюду становясь «своим», близким человеком. Постоянная приспособляемость прекрасно отшлифовала Чичикова; резкие, острые черты чужды его облику; печать какой-то обтекаемости лежит и на его внешнем портрете. «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

Появляясь в губернском городе под видом помещика по своим надобностям, Чичиков чрезвычайно быстро не только входит в «избранное» общество, но и завоевывает всеобщие симпатии. Он умеет показать себя человеком хорошего светского тона, обладающим большой и разносторонней культурой. «Приезжий во всем как-то умел найтиться и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною

палатой,— он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки... Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек».

Но главная сила его воздействия заключалась в умении найти к каждому лицу, в котором он заинтересован, свой особый подход. С ловкостью виртуоза Чичиков играет на слабых струнах человека, неизменно добиваясь расположения и симпатии самых разнообразных людей У разных лиц он вызывает разное впечатление, но оно всегда такое, какое особенно импонирует данному человеку. «Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор, что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты, что он знающий и почтенный человек; полицеймейстер, что он почтенный и любезный человек; жена полицеймейстера, что он любезнейший и обходительнейший человек».

Чичиков очень легко «перевоплощается», легко переходит от одной манеры поведения к другой, не изменяя, однако, ни в чем ни себе, ни своим целям. В беседе с Маниловым он выглядит почти совсем как сам Манилов Он так же галантен и обходителен, как Манилов, питает такую же склонность к занятиям «высокими» материями, преисполнен той же нежной чувствительности, как и его новый друг. Чичиков отлично знает, что может произвести сильное впечатление на Манилова, что ему особенно нравится, и потому не скупится на душевные излияния, на «чистосердечные» признания. «Каких гонений, каких преследований не испытал, какого горя не вкусил, а за что? за то, что соблюдал правду, был чист на своей совести, что подавал руку и вдовице беспомощной, и сироте горемыке!..» Тут даже он отер платком выкатившуюся слезу. Манилов был совершенно растроган. Оба приятеля долго жали друг другу руку и долго смотрели молча один другому в глаза, в которых видны были навернувшиеся слезы».

Но ни душевной мягкости, ни особой галантности Чичиков не проявляет, встречаясь с Коробочкой. Беседа с ней носит совсем иной характер, чем с Маниловым. Многоопытный Чичиков быстро разгадывает сущность ее характера и потому действует весьма развязно и бес-

церемонно. В переговорах с тугодумной помещицей он не считает нужным особенно стесняться; деликатностями на этот раз не добиться уступки мертвых душ. Вначале он пытается «вразумить» Коробочку, но, не добившись результата, «вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол и посулил ей черта». Обходительность и изящество Чичикова тут точно ветром сдуло.

Заключив торговую сделку с Коробочкой, Чичиков опять меняет манеру своего поведения, переходя на снисходительно-пренебрежительный тон разговора, обещая ей казенные подряды, закупку разных хозяйственных продуктов.

При встрече с Ноздревым Чичиков старательно приспособляется к вольному и размашистому стилю поведения своего нового знакомого. Иных отношений, кроме «приятельских», «дружеских», Ноздрев не признает, и Чичиков ведет себя так, как будто они с Ноздревым старые закадычные приятели. Ноздрев разговаривает с ним на «ты». Тем же отвечает ему и Чичиков. В то время как Ноздрев безудержно хвастается, Чичиков помалкивает, охотно предоставляя право высказывать всякие сомнения по этому поводу зятю Мижуеву. Ноздрев собирается надуть Чичикова, но тот зорко следит за тем, чтобы не попасть в расставленные сети.

«Прямота» и «непосредственность» Чичикова совершенно исчезают при встрече с Собакевичем, сменяясь осторожным нащупыванием верных форм взаимоотношений с этим неуклюжим провинциальным медведем. Рассуждения на возвышенные темы нисколько не тронули Собакевича, он оказался не таким простодушным, как можно было подумать, и тогда, отбрасывая всякие высокие материи, Чичиков вступает в азартный торг, в котором каждый стремится перещеголять другого. Коса нашла на камень. С дельцом Собакевичем Чичиков показывает себя умудренным коммерсантом, знающим всяческие приемы воздействия на партнера. «Его не собьешь, неподатлив!» – думает про себя Собакевич.

К Плюшкину Чичиков находит доступ, приняв позу великодушного доброжелателя, желающего помочь одинокому и беззащитному старику.

Совершив свои многочисленные метаморфозы, герой снова обретает в кругу губернского общества облик приятного человека, вызывающего шумные восторги. Легкость перевоплощения открывает необыкновенную изворотливость и энергию Чичикова. Эластичность и обтекаемость представляют собой выражение не бесформенности характера, а его твердости и устойчивости. За внешней мягкостью и изяществом скрывается расчетливая и хищная натура.

Чичиков ничего не признает и ни во что не верит, кроме денег. Появляясь в обществе в костюме добродетели, он ни в малейшей степени не склонен поклоняться ей. Выставляя напоказ свою благожелательность к людям, он заинтересован лишь в том, чтобы выгодно использовать их расположение. Показная добродетель и хороший тон служат ему средством для того, чтобы успешнее совершать свои операции. В них он вкладывает всего себя, все свое познание жизни, все свои таланты.

Обуреваемый страстью к богатству, Чичиков не похож на самозабвенного игрока, теряющего чувство меры. В той большой расчетливости, которая ему свойственна, есть своя методичность и аккуратность; Чичиков долго и терпеливо может ждать, долго и терпеливо может подготавливать то, что обещает ему обильные приобретения. Но вместе с тем у него есть и размах дельца, готового идти на риск. Демонстрируя кротость и смирение, он действует с необыкновенным проворством и ловкостью. Хищническое начало преобладает в натуре Чичикова. Для него не имеет решающего значения сфера его действий, ему важен результат; он нисколько не озабочен моральной оценкой своих операций, лишь бы они оказались удачными.

Гоголь резко оттенял отсутствие у Чичикова каких-либо нравственных принципов, его способность пойти на любую подлость. Обращаясь к биографии Чичикова, писатель заявлял: «Нет, пора припрячь подлеца. Итак, припряжем подлеца». Приобретательство, хищничество и аморальность в облике Чичикова слиты нераздельно.

Проявляя специфический интерес ко всему окружающему, Чичиков думает лишь о своем устроении. Все его отношения с людьми проникнуты холодным эгоизмом.

Чичиковский эгоизм выражается не в отрешении от мира, а в желании хозяйничать в нем. Он не ограничивается малым, а жаждет большого. Это эгоизм активного утверждения, активной борьбы. Занятый устроением себя в жизни, Чичиков кажется непроницаемым для иных стремлений и чувств. И лишь однажды его посетило что-то похожее на чувство любви, которое вызвала очаровательная блондинка, дочь губернатора. «Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов; но слово поэт будет уже слишком. По крайней мере, он почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром». На короткое время Чичиков оказывается выбитым из привычной колеи жизни, он пренебрегает своей обычной осторожностью и предусмотрительностью, навлекая на себя недовольство многих своих поклонников и поклонниц.

На этот раз его несравненное умение очаровывать окружающих вдруг изменяет ему. Приятный и интересный собеседник в разговоре с очаровательной блондинкой превращается в серого и тусклого человека, лишенного всякого обаяния. В то время как других людей чувство любви возвышает, облагораживает, Чичикова оно делает мелким и невероятно пошлым. Вместе с позой, которая вытесняется искренним порывом, исчезает и вся его привлекательность; все внешнее, цветистое, точно чешуя, сползает с него, обнажая прозаическую сущность. Многоопытный Чичиков стал жертвой собственного чувства, которое ничего, кроме ущерба его карьере, ему не приносит. И именно то, что живые порывы и чувства приходят в непреодолимое противоречие со всей жизненной практикой Чичикова, выразительно оттеняет ее общую направленность.

Сопоставляя Чичикова с владетелями крепостных душ, Гоголь показал те новые черты, которые свойственны героям, сформировавшимся вне атмосферы барской усадьбы. На первый план здесь выступает необыкновенная жизненная цепкость, приспособляемость, та энергия, с какой он неизменно действует. Стремясь достичь своего, Чичиков не знает покоя, пребывая в постоянном движении, кипении страстей. Ему чужда созерцательная мечтательность Манилова. Человек трезвого и практического взгляда на жизнь, он не ограничивается

заманчивыми картинами, возникающими в воображении, а настойчиво добивается того, что ему нужно. Чичиков весьма далек от примитивного простодушия какой-нибудь Коробочки. Хитрый и изворотливый, он насквозь видит людей и умеет прибрать их к рукам. Жадно стремящийся к богатству, он не подвержен мелкому скопидомству. Но одновременно с тем ему совсем не свойственны беспечный разгул и прожигание жизни, которые составляют отличительную особенность Ноздрева. Если многочисленные затеи Ноздрева лишены какого-либо положительного смысла, то на всем том, что предпринимает Чичиков, лежит печать практической сметки и деловитости. В свою очередь, деловитость эта не похожа на грубую и прямолинейную деловитость Собакевича. У Чичикова она облечена в гибкие и эластичные формы. Обходительность и умение расположить к себе людей дают ему большие преимущества перед Собакевичем.

Однако деятельность Чичикова сопоставлена Гоголем не только с бытием поместных владетелей, но и с жизнью страны. Как и обитателей усадеб, Чичикова ни в малейшей степени не волнуют широкие социальные проблемы, интересы страны в целом. Энергия и целеустремленность его неразрывно слиты с жаждой обогащения, порождены ею. Он совершенно равнодушен к тому, что непосредственно не касается его самого, не затрагивает его интересов. Он не чувствует себя «гражданином земли своей», которому близки и дороги ее судьбы.

В этой связи нельзя не вспомнить Тараса Бульбу. Чичиков и Тарас Бульба – какие линии соприкосновения могут быть между этими двумя столь различными героями? Сравнение их возможно, конечно, не в силу родственности образов, а вследствие их противоположности. Чичиков так же, как и Тарас Бульба, проходит через жизненные испытания, оставаясь несокрушимым в своих главных устремлениях. Подобно герою исторической эпопеи, герой поэмы-романа преодолевает многочисленные препятствия, проявляя огромную твердость и настойчивость. Но какое гигантское различие в тех движущих стимулах, которые определяют поведение того и другого! Если Тарас Бульба воодушевлен высокими патриотическими идеалами, то Чичиков весь без остатка

поглощен низкими эгоистическими побуждениями. В то время как для Тараса Бульбы главное – судьба родины, для Чичикова она не существует. Если первый подчиняет свои личные желания служению общему делу, то второй отвергает всякие общественные начала, ставя во главу угла только личное. Высокий строй души Тараса Бульбы противостоит низости Чичикова, так же как и пошлых «хозяев жизни».

Утверждение себя в мире у Чичикова неразрывно связано с хищническим предпринимательством. Чичиков хочет устраиваться в жизни, но не устраивать ее, исходя из желания блага стране. Он не принадлежит к числу тех людей, которым страна может вверить свою судьбу, свое будущее. Отрицая феодальную косность, Гоголь отрицал и буржуазное хищничество. И потому, что новый герой не несет больших общественных идеалов, оттого, что он чужд интересам страны и народа, Гоголь не только не принимает его, но и страстно обличает. Это обличение было обличением новых, буржуазных форм жизни, того культа чистогана как главнейшей основы бытия, с которым выступали «рыцари» капиталистического накопления. Подобно Пушкину подвергая беспощадной критике феодальное общество, Гоголь не только не идеализировал рождавшиеся буржуазные отношения, но остро и страстно развенчивал «деятелей» наживы.

Разоблачение в «Мертвых душах» хищнического предпринимательства и накопительства в его различных проявлениях живо перекликается с широким отражением в петербургских повестях духа меркантильности, господствующего в обществе.

В образе Чичикова писатель замечательно улавливает то, что новый герой не вступал в резкий конфликт с «хозяевами жизни», не поднимал против них бунта, а как бы срастался с ними, обретая жизненное единство с дворянской средой. Тут Гоголь гениально раскрывает реально существовавшие тенденции жизни, которые широко развились в последующий период истории России, когда выросшая и окрепшая русская буржуазия действовала в единстве с классом помещиков, выступая против народного освободительного движения.

Рядом с усадебным миром в «Мертвых душах» отражена жизнь города. Особое внимание Гоголь уделяет тому слою людей, которые заняты непосредственно управлением, чиновничьей деятельностью. Изображению губернского чиновничества в поэме отведено довольно значительное место. О нем рассказывается в первой главе, ему посвящена значительная часть тех четырех глав (VII—X), в которых идет речь о пребывании Чичикова в городе.

По своему общему колориту городские картины существенно отличаются от описаний усадебной жизни. Мертвому покою усадеб противопоставлены хлопотливое движение, быстрая смена событий, волнение страстей. Поместной обособленности противостоит «общность» городского быта. Полная «блеска» жизнь «избранного» общества внешне не похожа на однообразное существование обитателей усадеб. Два, на первый взгляд, различных жизненных уклада Гоголь не только не отделяет друг от друга, но раскрывает их внутреннее единство. В заметках к первому тому «Мертвых душ» Гоголь писал: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени... Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массе» (VI, 692—693).

То кипение страстей, которое показано в картинах, изображающих городскую знать, — это лишь грязная пена жизни; бурный темп событий здесь — это движение на холостом ходу. На самом деле тут ничто и никуда не движется, пребывая в состоянии внутреннего застоя. Пустота и ничтожность пронизывают и существование «избранного» городского общества.

Весьма важной стороной изображения правящей среды в поэме-романе является раскрытие ее отношения к государственному, гражданскому долгу. Находящиеся у кормила власти губернские управители не утруждают себя заботами о государственных делах. Понятия общественного блага для них вовсе не существует, оно им органически чуждо. Свою государственную должность каждый из управителей рассматривает как средство жить при-

вольно и беспечно, не затрачивая никакого труда. Праздность и безделье полновластно царят в чиновной среде. Когда зашла речь о подыскании свидетелей для оформления покупки крепостных душ, Собакевич резонно заметил: «Пошлите теперь же к прокурору, он человек праздный и, верно, сидит дома: за него всё делает стряпчий Золотуха, первейший хапуга в мире. Инспектор врачебной управы, он также человек праздный и, верно, дома, если не поехал куда-нибудь играть в карты: да еще тут много есть, кто поближе: Трухачевский, Бегушкин – они все даром бременят землю!» На жизненном бытии управителей, так же как и поместных хозяев, лежит неизгладимая печать умственной лени, ничтожества интересов и тупой косности.

Объединенные стремлением беззаботно пользоваться «дарами», которые дает им власть, губернские управители блюдут мир и дружбу в кругу своей тесной корпорации. Они «жили между собой в ладу, обращались совершенно по-приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости... Словом, все было очень семейственно». Это семейственное, дружеское согласие обозначало прежде всего широкую возможность для каждого из управителей собирать без всяких опасений свои «доходы».

В городских сценах Гоголь создал нечто вроде коллективного портрета управителей, который объединяет весьма колоритные фигуры.

Замечательно нарисован образ опытного служаки и взяточника Ивана Антоновича, умеющего из каждого дела, которое попадает к нему, извлечь выгоду. Он не прилагает для этого никаких особых усилий; необходимое воздействие оказывает издавна заведенный порядок, которому волей-неволей должен подчиниться любой посетитель, если он хочет, чтобы дело продвинулось вперед. В виде исключения председатель палаты хочет освободить Чичикова от обязательных приношений. Но эта любезность оказалась излишней: Чичиков еще до встречи с ним должен был уплатить Ивану Антоновичу положенное «вознаграждение».

Среди губернских чиновников писатель особо выделяет фигуру полицеймейстера, игравшего главную роль в охране порядка. Рассказ о нем проникнут язвительной

иронией. «Полицеймейстер был некоторым образом отец и благотворитель в городе. Он был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиной двор наведывался, как в собственную кладовую. Вообще он сидел, как говорится, на своем месте и должность свою постигнул в совершенстве. Трудно было даже и решить, он ли был создан для места или место для него. Дело было так поведено умно, что он получал вдвое больше доходов противу всех своих предшественников». Сила «влияния» полицеймейстера в городе безгранично велика; любые его распоряжения – непреложный закон для жителей города. В кругу своих чиновных друзей он слывет настоящим магом и чудотворцем. Стоит ему лишь мигнуть глазом, и дары подопечных текут к нему ручьем. «Размах» и «прямота» действий полицеймейстера принесли ему широкую «популярность». «Словом, он успел приобресть совершенную народность, и мнение купцов было такое, что Алексей Иванович, «хоть он и возьмет, но зато уж никак тебя не выдаст».

Иронически говоря о «народности», завоеванной полицеймейстером, Гоголь характеризовал антинародную сущность управителей, которая особенно резко выступала, когда возникал вопрос о крестьянах, об их буйном поведении. Губернские чиновники проявляли много беспокойства относительно того, как Чичикову удастся переселить на новые земли купленных им крепостных. «Многие сильно входили в положение Чичикова, и трудность переселения такого огромного количества крестьян их чрезвычайно устрашала; стали сильно опасаться, чтобы не произошло даже бунта между таким беспокойным народом, каковы крестьяне Чичикова. На это полицеймейстер заметил, что бунта нечего опасаться, что в отвращение его существует власть капитан-исправника, что капитан-исправник, хоть и сам и не езди, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз погонит крестьян до самого места их жительства». Как специалист по укрощению всякого рода «беспорядков», полицеймейстер во всех подробностях знает, почему один картуз капитан-исправника с такой устрашающей силой действует на крестьян. Аналогичные меры он принимает сам, заботясь о том, чтобы ничто не нарушало заведенный «порядок».

Не повторяя тех образов, которые были нарисованы в «Ревизоре», писатель подошел по-новому к отображению чиновной среды, раскрывая ее связи с усадебно-поместным миром, показывая ее роль реального и сильного тормоза в процессах развития страны. В коллективном портрете чиновного мира изображение каждого отдельного лица представляет собой яркую портретную миниатюру. Двумя-тремя штрихами писатель выпукло очерчивал облик чиновной особы. Такова, например, замечательная характеристика губернатора, который, «подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой, имел на шее Анну, и поговаривали даже, что был представлен к звезде; впрочем, был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю». Перед нами живой образ человека, совершенно бесцветного, ничтожного и в то же время облеченного большой властью, человека, который не обременен никакими государственными заботами, но тем не менее успевает отличиться на служебном поприще.

В памяти читателя остается и образ прокурора «с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивавшим левым глазом так, как будто бы говорил: «Пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу». Тут дан как будто лишь внешний портрет, но он настолько рельефен, что позволяет составить ясное представление о человеке в целом. Писатель устами Чичикова говорил о нем: «И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь, если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя только и было, что густые брови». В этом отсутствии внутреннего содержания, которое заменяется некоторыми выразительными внешними чертами, собственно, и выявляется сущность образа прокурора.

Всеобщую сумятицу и неразбериху, которая возникает в губернском городе в связи с действиями Чичикова, Гоголь показывает не только как отражение оторванности верхушки общества от реальной жизни, неспособности чиновных особ верно оценить факты и события жизни, но и как следствие страха перед всем, что

нарушает их мирное существование, установленный распорядок повседневного бытия.

В момент наибольшего обострения событий, когда чиновники оказались совсем сбитыми с толку разноречивыми слухами о Чичикове, почтмейстер рассказывает своим коллегам повесть о капитане Копейкине. Внешне как будто мало связанная с развитием сюжета поэмы, с характеристикой городской среды, повесть эта имеет большое значение для раскрытия идейно-эстетического содержания произведения. В письме к цензору «Мертвых душ» Никитенко Гоголь писал: «Но признаюсь, уничтоженье Копейкина меня много смутило. Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем залатать ту прореху, которая видна в моей поэме. Вы сами, одаренные эстетическим вкусом, который так отразился в письме вашем, вы сами можете видеть, что кусок этот необходим, не для связи событий, но для того, чтобы на миг отвлечь читателя, чтобы одно впечатление сменить другим, и кто в душе художник, тот поймет, что без него остается сильная прореха» (XII, 54—55). Замечание Гоголя о том, что повесть о Копейкине нужна для того, чтобы одно впечатление сменить другим, имеет глубокий смысл. Вместе с повестью о Копейкине в поэму входил новый жизненный материал, художественное воплощение которого ярче освещало социальные отношения эпохи. Повесть о Копейкине углубляет и расширяет идейно-художественную концепцию поэмы-романа, делая более ясным и отчетливым творческий замысел автора.

Герой повести капитан Копейкин — средний, незнатный человек; его жизненная судьба весьма отлична от судьбы чиновных особ. Копейкин честно служил родине, честно выполнял свой долг. Ради спасения родной страны от вражеского нашествия он жертвовал своей жизнью, проливал кровь. В Отечественной войне 1812 года, участником которой был Копейкин, он потерял руку и ногу. Отпущенный из армии, Копейкин «наведался было домой к отцу; отец говорит: «Мне нечем тебя кормить, я, можете представить себе, сам едва достаю хлеб». Вот мой капитан Копейкин решился отправиться, судырь мой, в Петербург, чтобы просить государя, не будет ли какой монаршей милости». Копейкин твердо надеется на то, что ему удастся получить пенсию в

вознаграждение за свои заслуги перед родиной. Требовательно и настойчиво он добивается помощи, которая дала бы ему возможность не умереть с голоду, но, несмотря на все свои усилия, он не достигает цели.

В повести о Копейкине довольно ясно вырисовывается идея самоотверженного служения родине, сплетающаяся с темой Отечественной войны. Тема эта отнюдь не случайно возникает в «Мертвых душах». Она не только живо оттеняет разгул эгоизма и своекорыстия, но и напоминает о тех высоких обязанностях, которые не существовали ни для поместных хозяев, ни для чиновных особ. И именно потому, что образ Копейкина — это образ защитника отечества, он несет в себе положительные начала, которые ставят его значительно выше всяких «существователей» и приобретателей. В канонической редакции повести обличительные мотивы касаются среды, с которой сталкивается Копейкин, не затрагивая его самого. Юмор, с которым рассказана его история, заключает в себе глубокое сочувствие автора к герою, сочувствие, отчетливо проступающее через специфическую форму сказа, избранного писателем для этой повести.

Тема Отечественной войны в тесной связи с повестью о Копейкине появляется в поэме-романе и в другой форме. Стараясь разгадать, кто же такой Чичиков, губернские чиновники вспоминают о Наполеоне. «Из числа многих, в своем роде, сметливых предположений наконец одно было, странно даже и сказать, что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон», который с острова Елены пробрался в Россию. «Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а, впрочем, призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона. Полицеймейстер, который служил в кампанию 12 года и лично видел Наполеона, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок. Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным, автор тоже в угоду им готов бы назвать все это невероятным; но как на беду все именно произошло так, как рассказывается, и тем еще

изумительнее, что город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц. Впрочем, нужно помнить, что все это происходило вскоре после достославного изгнания французов».

Само по себе сближение Чичикова с Наполеоном носит иронический характер как в плане обрисовки «приобретателя», так и с точки зрения характеристики психологического состояния чиновников. Однако образ Наполеона в «Мертвых душах» возникает не только как элемент сопоставления, не только в своей «вспомогательной» функции. Образ этот имеет и самостоятельное значение. В главе десятой, в которую входит и повесть о Копейкине, Гоголь характеризует оживленную реакцию различных слоев общества на слухи о возможности нового появления Наполеона на политической арене. Образ Наполеона предстает здесь как напоминание о тех испытаниях, которые сравнительно недавно пришлось пережить России. В контексте рассказа о ничтожестве «хозяев жизни» свидетельства о пережитых страной событиях приобретали особый смысл. Включая в «Мертвые души» картины и образы, относящиеся к периоду Отечественной войны, писатель подчеркивал антинациональный, антинародный характер жизненной практики господствовавших слоев общества.

Повесть о капитане Копейкине имела и то важное значение, что писатель показал в ней высшие сферы государственной власти. Наряду с поместными хозяевами, жителями губернского города, известное отражение получил и чиновно-аристократический Петербург. Лишенного средств к существованию Копейкина поразили в Петербурге необыкновенное великолепие и роскошь жизни чиновной аристократии. Сразу же по приезде в столицу он «натащил на себя мундиришку и на деревяшке своей, можете вообразить, отправился к самому начальнику, к вельможе. Расспросил квартиру. «Вон»,— говорят, указав ему дом на Дворцовой набережной. Избенка, понимаете, мужичья: стеклушки в окнах, можете себе представить, полуторасаженные зеркала, так что вазы и все, что там ни есть в комнатах, кажутся как бы внаруже: мог бы, в некотором роде, достать с улицы рукой; драгоценные мраморы на стенах, металлические галантереи, какая-нибудь ручка у дверей, так что нужно,

знаете, забежать наперед в мелочную лавочку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть им руки, да потом уже решишься ухватиться за нее — словом: лаки на всем такие — в некотором роде ума помрачение».

Но самое сильное впечатление на Копейкина произвело отношение к нему знатной персоны, министра. Туманные обещания, которые услышал Копейкин, вызывают у него прилив радости, чуть ли не восторга, быстро сменяющегося горьким разочарованием; надежды на помощь быстро рассеиваются, как дым. Судьба воина, защитника родины, обреченного на верную смерть от голода, совершенно безразлична знатному сановнику. Он глубоко равнодушен к ней.

«— Помилуйте, ваше высокопревосходительство, не имею, так сказать, куска хлеба...

— Что же делать? Я для вас ничего не могу сделать; старайтесь покамест помочь себе сами, ищите сами средств.

— Но, ваше высокопревосходительство, сами можете, в некотором роде, судить, какие средства могу сыскать, не имея ни руки, ни ноги.

— Но,— говорит сановник,— согласитесь: я не могу вас содержать, в некотором роде, на свой счет; у меня много раненых, все они имеют равное право... Вооружитесь терпением».

Смелость и настойчивость, с какой Копейкин отстаивает свое право на жизнь, приводит в ярость сановника, решившего наказать дерзкого просителя и подвергающего его высылке под конвоем на родину.

Характерно, что ищущего справедливости Копейкина Гоголь сталкивал не с мелким чиновным людом, а с крупнейшими представителями власти, показывая, что в соприкосновении с ними его надежды так же быстро терпят крах, как они, несомненно, исчезли бы при обращении к низшим звеньям чиновной иерархии. Фигурой министра как бы замыкался тот круг людей, которые должны были бы стоять на страже общественной справедливости. В сатирических тонах писатель показал верхушку чиновно-бюрократического мира. Начиная от Ивана Антоновича кувшинное рыло и кончая министром, в разных формах, в разных видах действует одна и та же суровая и чуждая интересам народа сила, с той

лишь разницей, что в первом случае Фемида, по словам Гоголя, являлась неглиже, а в случае с сановником — во всем блеске своего пышного наряда.

В повести о Копейкине есть отчетливый намек на то, что капитан не примирился безропотно со своей тяжелой участью. «Вот он, сударь мой, едет на фельдъегере, да, едучи на фельдъегере, в некотором роде, так сказать, рассуждает сам себе: «Когда генерал говорит, чтобы я поискал сам средств помочь себе,— хорошо,— говорит,— я,— говорит,— найду средства!» Ну, уж как только его доставили на место и куда именно привезли, ничего этого не известно... Итак, куда делся Копейкин, неизвестно; но не прошло, можете представить себе, двух месяцев, как появилась в рязанских лесах шайка разбойников, и атаман-то этой шайки был, сударь мой, не кто другой...»

В первоначальной редакции повести содержался рассказ о том, что Копейкин был предводителем шайки разбойников, состоявшей из беглых солдат; вместе с ними Копейкин грабил казенное имущество, присваивал казенные подати. «Это было, можете себе представить, тотчас после войны: все это привыкло, знаете, к распускной жизни, всякому жизнь — копейка, забубенная везде жизнь, хоть трава не расти; словом, сударь мой, у него просто армия. По дорогам никакого проезда нет, и все это, понимаете, собственно, так сказать, устремлено на одно только казенное. Если проезжающий по какой-нибудь, то есть своей надобности — ну, спросит только, зачем — да и ступай своей дорогой. А как только какой-нибудь фураж казенный, провиянт или деньги, словом, все, что носит, так сказать, имя казенное, спуску никакого... Посыланы были несколько раз команды изловить его, но Копейкин мой и в ус не дует».

Позже, испугавшись преследования, герой повести уезжает за границу и раскаивается в своих поступках. Описание бунта Копейкина в этой первоначальной редакции в известной мере перекликается с пушкинским повествованием о бунте Дубровского. Как Дубровский, так и Копейкин выражают свой протест в форме разбойничества, направленного у одного против помещиков, у другого — против государственной казны. Оба они, хотя и по разным мотивам, в конце концов отказываются от разбойнического бунтарства. Устранение из повести

о Копейкине той ее части, которая касалась активных действий героя, было произведено, по всей вероятности, в предвидении цензурных препятствий, но само по себе изображение протеста Копейкина оттеняет общую идею повести, являющейся как бы заключительным звеном в показе мира управителей.

6

Через весь первый том «Мертвых душ» проходит тема России, тема народа. Это то внутреннее течение поэмы, тот ее глубокий художественный подтекст, вне которого она не существует как цельное поэтическое произведение. «Гоголь чувствовал, — писал Герцен, — и многие другие чувствовали вместе с ним — за мертвыми душами есть души живые» [1].

Изображение пошлых, низменных характеров озарено большой социальной идеей, которая позволяет отдельные образы и события рассмотреть в общей широкой перспективе. Многие историки литературы писали о том, что Гоголя будто бы мало волновали судьбы народа, что он лишь мимоходом показал русского крестьянина, изобразив его притом в весьма непривлекательном виде. Часто исследователи, загипнотизированные такими образами, как дядя Митяй и дядя Миняй, Петрушка и Селифан, сводили всю проблему народа в «Мертвых душах» лишь к обрисовке этих действующих лиц. Однако тема народа в поэме развертывается значительно шире и многообразнее.

Как уже отмечалось, в качестве важнейшего момента характеристики поместных хозяев Гоголь избрал их отношение к народу, к крепостнической собственности. С этой точки зрения тема народа занимает в «Мертвых душах» весьма важное место, выступая, по существу, на протяжении всего произведения. Она присутствует и в беседах Чичикова с Коробочкой, и в его диалогах с Собакевичем, и в описании имения Плюшкина, и в рассказе о расточительстве Ноздрева. Народная тема отчетливо выявляется и в повествовании о губернских чиновниках, заботящихся исключительно о том, чтобы должности,

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 18, с. 188.

занимаемые ими, были неисчерпаемым источником всяческих доходов, и в показе отношения чиновничества к непривилегированным людям. Размышления о народе его судьбах мы встречаем в лирических отступлениях писателя, в его взволнованно-патетических строках о России и ее будущем. Сюда же относятся и те живые, выразительные зарисовки народных сцен и образов, которые рассыпаны в разных местах поэмы-романа.

Рассматривая отображение народа в «Мертвых душах», легко видеть, что оно не было однокачественным, однолинейным. В поэме находили свое воплощение разные стороны народной жизни в ее связях и противоречиях с жизнью всего общества. Изображая поместных владетелей, их паразитизм, их косность, Гоголь вскрывал губительное влияние социального строя на развитие творческих сил народа.

Еще в рецензии на книгу «Обозрение сельского хозяйства удельных имений», написанной в 1836 году для пушкинского «Современника», Гоголь указывал, что природные условия России необычайно благоприятствуют развитию земледелия, и тем не менее оно, по словам писателя, находится в поистине младенческом состоянии Уделяя в рецензии особое внимание «работящим силам людей», Гоголь отмечал, что «усилия рук без сравнения малы относительно пространства земли. Орудия еще много не облегчены; привычка и давность обыкновения еще держит место испытующего опыта» (VIII, 207). Одну из главных причин застоя в земледелии писатель видел в бедственном положении русского крестьянина. «Что же такое русский крестьянин? Он раскинут, или, лучше сказать, рассеян нечасто, как семена, по обширному полю, из которого будет густой хлеб, но только не скоро... Лишенный живого, быстрого сообщения, он еще довольно груб, мало развит и имеет самые бедные потребности. Возьмите земледела северной и средней полосы. У него пища однообразна: ржаной хлеб и щи, одни и те же щи, которые он ест каждый день. Возле дома его нет даже огорода» (VIII, 207—208).

Далее в рецензии Гоголь заявлял о том, что русский крестьянин «способен переменить тотчас свою жизнь, но только, когда вокруг

его явятся улучшения» (VIII, 208). Это высказывание определяло непосредственную связь между общими условиями существования крестьянства и характером его материальных и духовных запросов. И когда русский крестьянин освобождается от стеснительных условий своей жизни, «*тут вдруг развивается его деятельность и оказывается его живая хлопотливая природа*» (VIII, 208), его живость и сметливость. Эти суждения писателя подводили к выводу о необходимости изменений в общем положении русского крестьянства.

В «Мертвых душах» Гоголь глубоко показал то страшное воздействие, которое оказывала на народ зависимость его от «хозяев». Именно в этом плане и нужно рассматривать образы дяди Митяя и дяди Миняя, крепостного слуги Плюшкина – Прошки, девчонки Пелагеи, не умевшей различать, «где право, где лево». Все эти действующие лица поэмы-романа несут на себе печать своего рабского состояния. Социальная подавленность, приниженность определяет их духовную неразвитость. Находящиеся под властью коробочек и плюшкиных, они являются живым воплощением того гнета, который испытывают на себе крестьяне, обреченные на нечеловеческое существование.

Черты духовной неразвитости мы видим и в образах Петрушки и Селифана. Петрушка «имел даже благородное побуждение к просвещению, то есть чтению книг», в котором, однако, его привлекало «не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит». В отличие от молчаливого Петрушки, словоохотливый Селифан склонен к длинным рассуждениям и сентенциям, но они вращаются в весьма тесном кругу его ограниченных интересов. В образах Петрушки и Селифана раскрываются инертность, неподвижность, порожденные условиями их жизни. К этому добавляется развращающее влияние той среды, в которой Петрушка и Селифан постоянно пребывают.

Однако отрицательным чертам, выраженным в этих действующих лицах, Гоголь отнюдь не был склонен придавать всеобщего значения. Народ для него вовсе не сводился к Петрушке и Селифану, к дяде Митяю и к дяде

Миняю. Писатель необычайно высоко оценивал природную талантливость русского крестьянина, его бойкий, живой ум, острую наблюдательность. «Выражается сильно российский народ! — писал Гоголь в шестой главе поэмы, — и если наградит кого словцом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света... Произнесенное метко, все равно что писанное, не вырубливается топором. А уж куды бывает метко все то, что вышло из глубины Руси... а все сам-самородок, живой и бойкий русский ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как наседка цыплят, а влепливает сразу, как пашпорт на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя нос или губы — одной чертой обрисован ты с ног до головы!»

Слово, речь, язык, с точки зрения Гоголя, исключительно глубоко отражают характер народа, своеобразие его психического облика. Говоря об особенностях русской речи, Гоголь отмечал не только удивительную меткость, но и тот широкий размах, кипение сил, которые свойственны русскому народу и которые так замечательно воплотились в русском слове.«Но нет слова, которое было бы так з а м а ш и с т о, б о й к о, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы к и п е л о и ж и в о т р е п е т а л о, как метко сказанное русское слово».

Для характеристики народных образов важное значение имеют размышления Чичикова о жизненной судьбе приобретенных им крепостных душ. В статье «Объяснение на объяснение...» Белинский верно указал на то, что Гоголь «неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ... Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустной любовию юмор, и заставил его (Чичикова.— *М. Х.*) высказать то, что должен был выговорить от своего лица» [1]. Справедливость этого замечания была вполне оценена автором «Мертвых душ». Подготовляя поправки для нового издания поэмы-романа, писатель вслед за рассказом о размышлениях Чичикова набросал следующее добавление: «Но не ме-

[1] В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. VI, с. 427.

шает уведомить читателя, что это размечтался не Чичиков. Сюда несколько впутался сам автор и, как весьма часто случается, вовсе не кстати. Чичиков, напротив, думал вот что. Ну что, если бы эти мужики были, точно, живы. Безделица. Тогда можно навсегда остаться в деревне. При тысяче душ можно получить тысяч двадцать доходу».

Как выражение авторских раздумий, как художественное обобщение действительности картины народной жизни, развернутые в седьмой главе поэмы, представляют громадный интерес. Все они проникнуты мыслью о богатой одаренности русского народа, о неизведанных силах, скрытых в его недрах, и одновременно мыслью о незавидной, горькой судьбе, выпавшей на его долю. Почти каждый из этих образов, которые нарисованы здесь, отмечен яркими индивидуальными чертами, какой-то особой незаурядностью. Тут и Степан Пробка, «тот богатырь, что в гвардию годился бы», исходивший все губернии с топором за поясом и сапогами на плечах, тут и Максим Телятников, который мог бы быть чудо-сапожником, если бы не увлекся легкими успехами, тут и Григорий Доезжай-не-доедешь, о необычной судьбе которого высказываются разные предположения, одинаково неутешительные. «Эх, русский народец! не любит умирать своей смертью!» — заключает писатель рассказ об умерших крепостных крестьянах, которые «достались» Чичикову. Эти слова подчеркивают исключительную тяжесть условий жизни крепостного крестьянства, трагедию народа, находящегося под властью господ.

Но среди приобретенных Чичиковым «душ» были и реальные крепостные люди, принадлежавшие Плюшкину и убежавшие из его владений. «Плохо ли вам было у Плюшкина или просто по своей охоте гуляете по лесам да дерете проезжих? По тюрьмам ли сидите или пристали к другим господам и пашете землю?» После того как положение крестьян Плюшкина было охарактеризовано с большой силой, вопрос о причинах скитаний беглецов приобретал саркастический характер.

Гоголь набрасывает выразительный портрет беглеца Абакума Фырова, жаждущего вольной жизни. «Абакум Фыров! ты, брат, что? где, в каких местах шатаешься? Занесло ли тебя на Волгу, и взлюбил ты

вольную жизнь, приставши к бурлакам?..» Тут Чичиков остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли он над участью Абакума Фырова или задумался так, сам собою, как задумывается всякой русской, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни».

Мысль о свободе, к которой стремится Абакум Фыров, которая волнует многих русских людей, является естественным и необходимым выводом из эпизодов рисующих народную Россию. Но мысль эта была одновременно и итогом изображения поместных хозяев.

Замечательно то, что Гоголь завершает народные сцены картиной, красочно передающей широкий размах натуры простого русского человека, способного и на кипящее веселье, и на тяжелый труд. «И, в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и понуканьях, зацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох и пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом и крупой, и далече виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, как ядра, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки, и не понесется гусем вместе с весенними льдами бесконечный флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню». В этой картине есть нечто напоминающее «Тараса Бульбу», с его могучими характерами, его большим внутренним подъемом. Известная близость народных сцен «Мертвых душ» к повествованию в исторической эпопее не случайна: и там и здесь шла речь о силе народа.

Картины народной жизни в поэме насыщены живым лирическим чувством, лирической взволнованностью, овеяны любовью. Не случайно Гоголь здесь пишет и о бесконечной, как Русь, песне, которую поют бурлаки, принимаясь за труд. Песня, так же как и слово, для Го-

голя являлась воплощением жизненной энергии народа, его творческих способностей, высоты душевного подъема.

И почти всегда, когда речь идет о народе, о России, возникает тема песни. «Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущая по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» В русской песне сливаются воедино задушевность, глубокая сила и широкий размах. «Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг».

Тут нельзя не вспомнить некоторых очень важных высказываний Гоголя, содержащихся в его публицистических статьях. Народные песни, указывал писатель,— «это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа» (VIII, 90).

Характеризуя исключительное богатство русских народных песен, Гоголь заявлял: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен... По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек» (VIII, 184).

В своем восприятии и в своей оценке народной песни Гоголь близок Пушкину и Радищеву. В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев писал: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее... На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа». Песни для Радищева являются живым выражением народного духа; они открывают думы и чаяния народа, его скорби и стремления; и потому они могут и должны быть источником действий. Мысли Радищева о народной песне, несомненно, находятся в тесном соприкосновении и с публицистическими высказываниями Гоголя, и с тем, как он использует народную песню в «Мертвых душах».

Тесную и органическую связь в этом плане мы видим между Гоголем и Пушкиным. С лирическими высказываниями Гоголя живо перекликаются пушкинские слова из «Зимней дороги»:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика,
То разгулье удалое,
То сердечная тоска.

Совсем не случайно повествование в «Капитанской дочке», отображающее размах пугачевского движения, проникнуто мотивами народной песенности: слова из народных песен взяты Пушкиным в качестве эпиграфа к ряду глав этого произведения. В главе «Незваный гость» дана замечательная сцена, рисующая, как Пугачев и его сподвижники поют широкую, вольную русскую песню. Характерно, что этой сцене предшествует рассказ об успехах Пугачева и его новых «дерзких» планах. «Разговор шел об утреннем приступе, об успехе возмущения и о будущих действиях. ...И на сем-то странном военном совете решено было идти к Оренбургу; движение дерзкое, и которое чуть было не увенчалось бедственным успехом! Поход был объявлен к завтрашнему дню. «Ну, братцы,— сказал Пугачев,— затянем-ка на сон грядущий мою любимую песенку. Чумаков! начинай!» Сосед мой затянул тонким голосом з а у н ы в н у ю б у р л а ц к у ю п е с н ю, и все подхватили хором:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне доброму молодцу думу думати...

Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным,— все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом». Народная песня тут ярко передает и глубокое стремление к воле, и решимость к смелым действиям. Близость между Гоголем и Пушкиным обнаруживается не только в любовном отношении к народной песне, но и в характере использования ее в художественном повествовании.

Запечатлевая образы и картины народной жизни, Гоголь не обошел тему борьбы против социального угнете-

ния. Уже в рассказах о беглых крестьянах Плюшкина она выражена с большой отчетливостью. Само по себе бегство крестьян было формой стихийного протеста против помещичьего произвола и насилия. Рисуя в главе о Плюшкине разорение крестьянства, указывая на большое число беглых крепостных, писатель отмечал этот стихийный протест, нашедший свое конкретное выражение в образе Абакума Фырова с его жаждой вольной жизни. Остроту социальных противоречий эпохи мы ощущаем и в рассуждениях чиновников о средствах, которые могут предупредить бунт крестьян, купленных Чичиковым, и в живых зарисовках крестьянских «возмущений». В девятой главе писатель рассказывает о бунте крестьян сельца Вшивая Спесь, которые соединились с крестьянами сельца Боровки и снесли с лица земли земскую полицию, прикончив земное существование заседателя Дробяжкина. «Земскую полицию нашли на дороге, мундир или сюртук на земской полиции был хуже тряпки, а уж физиогномии и распознать нельзя было». Причиной расправы с Дробяжкиным было то, что он «повадился уж чересчур часто ездить в их деревню, что в иных случаях стоит повальной горячки», но он не только часто наведывался в деревню – «в показаниях крестьяне выразились прямо, что земская полиция был-де блудлив, как кошка, и что уже не раз они его оберегали и один раз даже выгнали нагишом из какой-то избы, куда он было забрался».

Отрицая революционное изменение общества, Гоголь обращался к народу как определяющей силе социального развития. Считая мнение широких демократических слоев общества единственно верным и справедливым, Гоголь отвергал оценки привилегированной среды; именно ее он имел в виду, когда писал о лицемерно-бесчувственном современном суде, с которым встречается писатель, дерзнувший сказать обществу правду.

Весьма интересно, что лирическое отступление, открывающее седьмую главу, содержащее размышления об общественной роли писателя, композиционно сближено с народными сценами; они развертываются непосредственно вслед за этим лирическим отступлением. Тут проявляется не только композиционная связь, но и связь идейная. С горечью отмечая, что современный суд «все обратит в упрек и поношенье непризнанному писателю»,

заявляя о том, что «без разделения, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги», Гоголь обращается затем к картинам жизни народа, в чаяниях и стремлениях которого он находил внутреннюю опору своему творчеству.

Тема народа в «Мертвых душах» тесно соединяется с темой России. Бичуя общественный порядок, существовавший в стране, писатель был полон непоколебимой убежденности в славном будущем русской земли, в ее грядущем расцвете. Эта убежденность возникала из живого ощущения той огромной творческой энергии, которая таилась в недрах народа. Образ России в поэме выступал как олицетворение того великого, на что способен русский народ, исторического дела, которое он может совершить. Возвышающийся над всем образ России овеян горячей любовью автора, посвятившего свой творческий труд, свою жизнь служению родной стране.

Великий реалист, вдумчивый наблюдатель жизни, Гоголь устремляет свои взоры в будущее. С гениальным прозрением он предугадывает рождение богатырских сил внутри России. «Здесь ли в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» Гоголь был убежден в том, что России предстоят великие исторические свершения. Воплощением могучего взлета жизненной энергии, устремленности в будущее является образ России, подобно птице-тройке, мчащейся в необъятную даль. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая и необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах!.. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Завершая этим образом первый том «Мертвых душ», Гоголь с необыкновенной силой противопоставлял Россию подлинную, живую, народную мертвенному облику

гех, кто считал себя солью русской земли. Образ России не только не сливается с картинами жизни привилегированных слоев общества, но резко контрастирует с ними. Здесь все соизмеряется в плане глубокого внутреннего противоречия: замкнутость существования владельцев крепостных душ и беспредельная ширь России, ее могучий простор; духовное убожество обитателей усадеб и богатство творческих сил русского народа; неподвижность, застой мира коробочек, плюшкиных, собакевичей и стремительное движение России вперед, в котором писатель видел залог ее процветания. Образ России также резко противостоит образу Чичикова, который, несмотря на свою кипучую деятельность, совершенно чужд широким общественным идеям, народным началам жизни.

Пламенно веря в великое будущее России, Гоголь, однако, ясно не представлял себе тот путь, который должен был привести страну к могуществу, славе и процветанию. «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа». Писатель не знал, не видел реальных способов преодоления противоречия между состоянием подавленности страны и взлетом национального гения, расцветом России.

«Где же тот,— писал Гоголь,— кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово в п е р е д? кто, зная все силы и свойства и всю глубину нашей природы, одним чародейным мгновеньем мог бы устремить нас на высокую жизнь?»

В своем обличении социального зла Гоголь объективно отражал протест широких слоев народа против общественной несправедливости. Именно на этой почве вырастала его сатира, пригвождавшая к позорному столбу «хозяев жизни», чиновных правителей, «рыцарей» наживы. По своему освещению общественной жизни «Мертвые души», так же как и «Резизор», были произведением, имевшим объективно революционный смысл. Однако Гоголь, возлагавший надежды на просвещение, решительно устранялся от такого рода выводов.

Во втором и третьем томах «Мертвых душ» писатель намеревался нарисовать иных людей, иные формы жизни. И об этом он предупреждал читателей, говоря, что здесь «почуются иные, еще доселе небранные струны». Гоголь заявлял — в этой же самой повести «пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или

чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения». Отсутствующие в первых редакциях «Мертвых душ», эти рассуждения были включены Гоголем в поэму-роман при завершении работы над первым томом. Некоторые религиозные ноты звучат и в размышлениях писателя об исторических судьбах народов, о заблуждениях человечества в его историческом развитии, о роли в нем «божественного провидения». Все это свидетельствовало, во-первых, об определенном обострении в начале 40-х годов идейно-творческих противоречий, свойственных Гоголю, и затем о сложнейших и трудно решаемых проблемах, которые вставали перед ним в связи с работой над вторым томом поэмы-романа.

Вместе с тем высказывания Гоголя о будущих героях, о «божественном провидении» никак не определяли общего направления первого тома «Мертвых душ». Подчеркивая критический характер своего произведения, писатель на заключительных страницах первого тома рассказал историю Кифы Мокиевича, который занимался рассмотрением разного рода нелепых «философических» вопросов и весьма равнодушно относился к безобразиям и мерзостям, творившимся вокруг него. В образе Кифы Мокиевича писатель показывал то отношение к жизни, которое было характерно для многих людей привилегированной среды, в том числе и вершителей судеб страны.

Защищая свое право на критический анализ социальных явлений, Гоголь заявлял в адрес людей, подобных Кифе Мокиевичу: «Вы боитесь глубокоустремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумающими глазами». Этому восприятию жизни Гоголь резко противопоставляет свое отношение к социальной действительности, которое здесь он высказывает в следующих словах: «Кто же, как не автор, должен сказать святую правду». Воплощением большой жизненной правды и явились «Мертвые души». По своим идеям и образам, по всему своему содержанию поэма-роман произведение подлинно народное; оно оказало огромное воздействие на формирование революционного сознания, активно содействовало росту освободительного движения.

Глава седьмая

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»

(Продолжение)

I

Художественное обобщение жизни в «Мертвых душах», как и в большинстве произведений Гоголя, неотделимо от юмора, сатиры. Обладая гениальным даром открывать комическое в реальной действительности, писатель в зрелый период творчества решительно отвергал юмор, служащий «для праздного развлечения и забавы людей». В смехе он видел сильнейшее оружие борьбы с социальным злом и с несравненным искусством умел пользоваться этим могучим оружием.

Характеризуя художественные особенности своей поэмы, Гоголь отмечал, что «громадно несущаяся жизнь» предстает в ней «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». Слова эти выявляют неразрывную связь юмора, сатиры «Мертвых душ» с тем гражданским пафосом, которым пронизана поэма.

Источником комического в первом томе поэмы-романа явились специфические черты жизни, духовного облика героев и прежде всего противоречие между реальной ничтожностью действующих лиц и тем положением в обществе, которое они занимали, контраст между властью и духовной немощью, между внешней представительностью, претензией на добродетель и нравственной несостоятельностью.

Эти общие исходные начала определяют и особенный комизм каждого отдельного героя. Манилов ведет себя так, как будто он является эталоном культуры, образованности, душевной глубины и человеческого достоинства; при ближайшем же рассмотрении он оказывается лишь сентиментальным болтуном и пустышкой. Ноздрев развивает кипучую энергию, затевает множество дел, но кончается это всего-навсего скандалами и «историями»; окружающих людей Ноздрев хочет поразить необычайными сообщениями о себе, о результатах своих действий, но единственное средство, к которому он может тут прибегнуть, это выдумка, ложь. Собакевич полон глубочайшего презрения к человеку; всех подряд он называет мошенниками и надувателями, но сам-то Собакевич как раз и принадлежит к этой категории людей.

Объятый жаждой стяжательства, Плюшкин превратил свою жизнь в непрестанное собирание всякой негодной дряни, но это не мешает ему быть убежденным в глубокой разумности того, что он делает. Отгородившись от всего мира, отдавшись мелким, низменным чувствам и побуждениям, Плюшкин стал пародией на человека, «прорехой на человечестве».

В образе Чичикова добродетель, под маской которой он выступает, внешняя благовоспитанность, изящество манер, галантная предупредительность остро контрастируют с беззастенчивым хищничеством героя, его аморальностью и эгоцентризмом.

Комизм отдельных героев раскрывается в поэме в тесном единстве с выявлением комизма всей сферы жизни, в которую они включены, как ее неотделимая часть. Юмор, сатира характеризуют поэтому не только обрисовку того или иного отдельного героя, но окрашивают повествование в целом, определяя его тон, общий колорит. Опираясь на свое неистощимое знание людей, на свои меткие и глубокие жизненные наблюдения. Гоголь насыщает юмором авторский рассказ о героях и диалоги действующих лиц, описание внешней обстановки их жизни и отражение их внутреннего мира.

Для сатирического изображения действительности Гоголь нашел необыкновенно яркие, глубоко впечатляющие художественные средства. Некоторые из этих средств писатель с успехом уже использовал в других, более ранних

произведениях, в том числе в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в «Невском проспекте», но многих замечательных «открытий» Гоголь добился именно при создании «Мертвых душ». Его художественная палитра отличается исключительным богатством красок.

Характеризуя некоторые основные способы и приемы, которыми пользуется писатель, необходимо прежде всего указать на ту особенность гоголевского стиля, которая проявилась и в других произведениях Гоголя, но в «Мертвых душах» предстает с особой выразительностью. Мы имеем в виду иронически-возвышенную манеру повествования, когда весь строй авторской речи находится в ощутимом контрасте с характером того явления, о котором ведется рассказ. К такого рода повествовательной манере Гоголь нередко прибегает в поэме-романе, стремясь оттенить несоответствие между высокими претензиями героев и реальной их мизерностью.

Описывая жителей города, писатель рассказывает о «хорошем» тоне, господствующем в «избранном» обществе, заставляющем двух дам смертельно поссориться из-за манкировки визитом. «И уж как ни старались потом мужья и родственники примирить их, но нет, оказалось, что все можно сделать на свете, одного только нельзя: примирить двух дам, поссорившихся за манкировку визита. Так обе дамы и остались во взаимном нерасположении, по выражению городского света. Насчет занятия первых мест происходило тоже множество весьма сильных сцен, внушавших мужьям иногда совершенно рыцарские, великодушные понятия о заступничестве. Дуэли, конечно, между ними не происходило, потому что все были гражданские чиновники, но зато один другому старался напакостить, где было можно, что, как известно, подчас бывает тяжелее всякой дуэли». Приподнятый тон рассказа находится в явном несоответствии с характером описываемых явлений; это комическое несоответствие «пафоса» рассказа его содержанию усиливается включением прозаических деталей, сопоставлением «рьцарски» великодушных понятий о заступничестве с желанием напакостить друг другу.

В иронически-возвышенном тоне писатель рассказывает и о дружеском сообществе, корпорации губернских чиновников, об уровне их культуры, степени их образованности. «Многие были не без образования: председатель палаты знал наизусть «Людмилу» Жуковского, которая еще была тогда непростывшею новостию, и мастерски читал многие места, особенно «Бор заснул, долина спит» и слово: «чу!», так, что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства он даже в это время зажмуривал глаза. Почтмейстер вдался более в философию и читал весьма прилежно, даже по ночам, Юнговы «Ночи» и «Ключ к таинствам натуры» Эккартсгаузена, из которых делал весьма длинные выписки, по целым листам, и в чем состояли эти выписки и какого рода они были, это никому не было известно... Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал».

Примером иронической патетики может служить и описание городского сада в губернском городе (глава первая), остро выявляющее фальшивость казенного оптимизма, возвышенно-казенных реляций. «Он (Чичиков.— *М. Х.*) заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких дерев, дурно принявшихся, с подпорками внизу в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых дерев, дающих прохладу в знойный день, и что при этом было очень умилительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику».

Иногда комическая патетика раскрывается в распространенном сравнении героя, его действий с поступками людей, находящихся в иной, более значительной сфере жизни. «Бейте его!» — кричал он (Ноздрев.— *М. Х.*) таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу: «Ребята, вперед!» — какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже

приобрела такую известность, что дается нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал бранный задор, все пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело. «Ребята, вперед!» — кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились в амбразуры неприступных, уходящих за облака крепостных стен, что взлетит, как пух, на воздух его бессильный взвод, и что уже свищет роковая пуля, готовясь захлопнуть его крикливую глотку. Но если Ноздрев выразил собою подступившего под крепость отчаянного, потерявшегося поручика, то крепость, на которую он шел, никак не была похожа на неприступную. Напротив, крепость чувствовала такой страх, что душа ее спряталась в самые пятки». Сопоставление носит здесь двусторонний характер, комический эффект достигается не только сравнением Ноздрева с поручиком, ведущим отряд в бой, но и Чичикова с крепостью, оказавшейся совсем не похожей на неприступную твердыню.

К возвышенно-иронической манере повествования примыкает и раскрытие комизма «высокой» речи героев. Гоголь дает замечательные образцы ложного, пустого пафоса в речи действующих лиц. Одной из ярких форм разоблачения этого пафоса являются горячие, вдохновенные излияния героев по поводу самого незначительного предмета или явления, восторженные толки и рассуждения о любом вздоре.

«— Какой веселенький ситец! — воскликнула во всех отношениях приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы.

— Да, очень веселенький. Прасковья Федоровна, однако же, находит, что лучше, если бы клеточки были помельче и чтобы не коричневые были крапинки, а голубые. Сестре ее прислали материйку: это такое очарованье, которого просто нельзя выразить словами; вообразите себе: полосочки узенькие, узенькие, какие только может представить воображение человеческое, фон голубой и через полоску всё глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки... Словом, бесподобно! Можно сказать решительно, что ничего еще не было подобного на свете».

Если в этом монологе выявляется бессодержатель-

ность действующего лица, то патетика Собакевича в его беседе с Чичиковым имеет иные особенности. Чтобы «заработать», поместный хозяин восторженно расхваливает мертвые души. Пафос Собакевича глубоко комичен из-за резкого несоответствия его объекту, к которому он обращен, из-за контраста между пылким вдохновением героя и меркантильной подосновой этого «вдохновения». «Да чего вы скупитесь? — сказал Собакевич, — право, недорого! Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь а не души, а у меня, что ядреный орех, все на отбор: не мастеровой, так иной какой-нибудь здоровый мужик. Вы рассмотрите: вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то, как бывает московская работа, что на один час, прочность такая, сам и обобьет, и лаком покроет!» Чичиков открыл рот с тем, чтобы заметить, что Михеева, однако же, давно нет на свете; но Собакевич вошел, как говорится, в самую силу речи, откуда взялась рысь и дар слова...»

Наряду с комическим пафосом писатель великолепно раскрывает противоречие между высокими, благородными словами и низменной сущностью героев. Стремление их «приукрасить» себя изображено сатирическими красками. Вот, например, сцена прощания Чичикова с Маниловыми. «Сударыня! здесь, — сказал Чичиков, — здесь, вот где, — тут он положил руки на сердце, — да, здесь пребудет приятность времени, проведенного с вами! И, поверьте, не было бы для меня большего блаженства, как жить с вами, если не в одном доме, то, по крайней мере, в самом ближайшем соседстве». В беседе с Собакевичем тот же Чичиков, отказываясь платить за мертвую душу более полутора рублей, говорит: «Поверьте моей совести, не могу: чего уж невозможно сделать, того невозможно сделать». Ноздрев для пущей убедительности сопровождает свои измышления характерным добавлением, «как честный человек». «А ведь будь только двадцать рублей в кармане, — продолжал Ноздрев, — именно не больше, как двадцать, я отыграл бы все, то есть, кроме того, что отыграл бы, вот как честный человек, тридцать тысяч сейчас положил бы в бумажник». Заявление Ноздрева о том, что он в продолжение обеда выпил семнадцать бутылок шампанского, вызывает сомнения Мижуева:

«— Ну, семнадцать бутылок ты не выпьешь,— заметил белокурый.

— Как честный человек говорю, что выпил,— ответил Ноздрев».

Не желая отставать от Чичикова, Собакевич также прибегает к добродетельным обоснованиям своих действий: «Убыток, да уж нрав такой собачий: не могу не доставить удовольствие ближнему». И когда Чичиков просит, чтобы сделка осталась между ними, Собакевич заявляет: «Да уж само собою разумеется. Третьего сюда нечего мешать; что по искренности происходит между короткими друзьями, то должно остаться во взаимной их дружбе». Во всех этих примерах ярко выступает несоответствие между фразеологической добродетелью и реальным пороком.

Однако столкновение «высокого» и «низкого» как источник комизма предстает в «Мертвых душах» не только в этой, но и во многих других формах. В этом смысле интересен прежде всего тот резкий переход от лирических отступлений к картинам повседневной прозы, которому Гоголь иногда придает юмористический колорит. «Но зачем же среди недумающих, веселых, беспечных минут, сама собою, вдруг пронесется иная чудная струя? Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо... «А вот бричка, вот бричка! — вскричал Чичиков, увидя, наконец, подъезжавшую свою бричку.— Что ты, болван, так долго копался? Видно, вчерашний хмель у тебя не весь еще выветрило».

Характерным для юмора «Мертвых душ» представляется прием комического чередования высокого и низкого. «О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его... было ли рассуждение о билиартной игре — и в билиартной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок». К этому же роду комического принадлежит и парадоксальное сопоставление обыденной, прозаической реальности с явлениями иного, резко отличного от нее плана: «...заснул сильно, крепко, заснул чудным образом, как спят одни только те счастливцы, которые не ведают ни геморроя,

ни блох, ни слишком сильных умственных способностей».

В словесной ткани «Мертвых душ» мы нередко встречаем комическое сочетание названий разнородных предметов и явлений, не имеющих между собой никакой внутренней связи; нахождение их в одном ряду как бы отражает «логику» героя и его действий. «Если ему (Ноздреву.— *М. Х.*) на ярмарке посчастливилось напасть на простака и обыграть его, он накупал кучу всего, что прежде попадалось ему на глаза в лавках: хомутов, курительных свечей, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомойник, галландского холста, крупичатой муки, табаку, пистолетов, селедок, картин, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду — насколько хватало денег».

Сопоставление весьма отличных друг от друга явлений часто служит средством выявления комизма внешней, ложной значительности. «В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, по-видимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги». Умение громко «высмаркиваться» весьма мало связано с солидностью, само сочетание этих различных моментов оттеняет комизм повествования.

В еще более обостренном виде комическое соединение несоподчиненных между собой явлений дано в следующем описании: «Нужно знать, что Чичиков был самый благопристойный человек, какой когда-либо существовал в свете. Хотя он и должен был вначале протираться в грязном обществе, но в душе всегда сохранял чистоту, любил, чтобы в канцеляриях были столы из лакированного дерева и все было бы благороднo». «Чистота» души Чичикова и стремление его к «благородству» измеряются здесь трогательной любовью его к канцелярским столам из лакированного дерева. Вслед за этим Гоголь сразу же отмечает новые, весьма характерные черты духовного облика героя: «Никогда не позволял он себе в речи неблагопристойного слова и оскорблялся всегда, если в словах других видел отсутствие должного уважения к чину или званию. Читателю,

я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменял на себе белье, а летом во время жаров даже и всякий день». И здесь в комическом звучании дается обиходное, бытовое — «смена белья» — в виде непреложного свидетельства духовной «чистоты» героя.

Одним из своеобразных, часто используемых в «Мертвых душах» средств юмористической обрисовки образа является раскрытие действий, чувств и побуждений героев через сопоставление этих чувств и действий с прозаическими вещами, с материальными явлениями. Этим способом писатель замечательно обнажает вульгарность действующих лиц, пошлость их духовного мира.

Характеризуя Маниловых, Гоголь пишет: «И весьма часто, сидя на диване, вдруг, совершенно неизвестно из каких причин, один, оставивши свою трубку, а другая работу, если только она держалась на ту пору в руках, они напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжение его можно бы легко выкурить маленькую соломенную сигарку». Встречу Манилова и Чичикова Гоголь описывает следующим образом: «Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы. У Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли. С четверть часа держал он обеими руками руку Чичикова и нагрел ее страшно».

Для характеристики отмеченного нами приема интересно и описание чиновников, служивших под начальством строгого генерала, решившего всеми мерами бороться со взяточниками. «Все, что ни было под начальством его, сделалось страшными гонителями неправды; везде во всех делах они преследовали ее, как рыбак острогой преследует какую-нибудь мясистую белугу, и преследовали ее с таким успехом, что в скором времени у каждого очутилось по несколько тысяч капиталу». В основе комического эффекта лежит здесь сопоставление деятельности «гонителей» неправды с рыбацким промыслом и в смысле энергии, азарта, сопровождающих то и другое, и в отно-

шении результатов — приобретения соответствующей добычи.

Сравнения качеств героев, либо их действий с вещественными явлениями отличаются большим разнообразием. «И знаете, Павел Иванович,— сказал Манилов явя в лице своем выражение не только сладкое, но даже приторное, подобно той микстуре, которую ловкий светский доктор засластил немилосердно, воображая ею обрадовать пациента».

В этом же плане Гоголь нередко развертывает и портрет героя. Вспомним описание Собакевича, принадлежавшего к числу людей, «над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего но просто рубила со всего плеча, хватила топором раз — вышел нос, хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза, и не обскобливши пустила в свет, сказавши: живет!»

Сравнения, взятые либо из материального предметного мира, либо из мира животного, всегда необычайно ярко оттеняют комизм героя, его действий. Рассказывая о поведении Чичикова после одного из его «падений» Гоголь пишет: «И вот будущий родоначальник, как осторожный кот, покося только одним глазом в бок, не глядит ли откуда хозяин, хватает поспешно все, что к нему поближе: масло ли стоит, свечи ли, сало, канарейка ли попалась под лапу,— словом, не пропускает ничего».

Подобные сравнения иногда превращаются как бы в самостоятельное описание того, с чем сравниваются действующие лица. Однако писатель отнюдь не забывает основной темы, оттеняя рядом комических деталей черты изображаемых людей. Таково, например, описание бала у губернатора в первой главе поэмы, в которой присутствующие на балу сравниваются с роем мух «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета... они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние ножки, или почесать ими у себя под

крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

Рисуя повседневную действительность, Гоголь не прибегал к приемам шаржа, памфлета, карикатуры; сатирической обобщенности он добивался глубоким раскрытием тех качеств, жизненных черт, которые отличали каждый отдельный образ. Именно потому, что Гоголь глубоко осмеивал внутренние движущие мотивы поведения героев, образы поэмы приобретали яркую обличительную окраску.

Сатирическая насыщенность поэмы тесно связана с общим характером повествования. Оно развертывается по линии все большего накопления «разоблачительных» моментов. Постепенно расширяя охват жизни, Гоголь одновременно углубляет характеристику социальной среды. По мере развития действия со все большей силой выявляются ее неприглядные черты. От развенчания отдельных героев писатель приходит к развенчанию общественного уклада. Сатирическая характеристика каждого действующего лица входит в качестве неотъемлемой части в обширную картину социального бытия. Тесное слияние характеристик отдельных героев с общей направленностью повествования и определяет сатирическое содержание «Мертвых душ».

2

Ставя перед собой задачу показать «всю Русь», Гоголь создавал произведение, обладающее особенными чертами художественной структуры. В письме к Погодину (ноябрь 1836 г.) писатель сообщал: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей Мертвые души — вот все, что ты должен покаместь узнать об ней. Если бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение» (XI, 77). Гоголь подчеркивает здесь отличие своего произведения от обычной повести или романа. С другой

стороны, когда была уже создана первая редакция «Мертвых душ», он писал Максимовичу (январь 1840 г.): «Погодин слил пулю, сказавши тебе, что у меня есть много написанного. У меня есть, это правда, р о м а н, из которого я не хочу ничего объявлять до времени его появления в свет» (XI, 272).

В тексте «Мертвых душ» Гоголь называет свое произведение то поэмой, то повестью. Все это показывает известные колебания писателя в определении его жанра. Однако при опубликовании «Мертвых душ» Гоголь все же останавливается на названии «поэма».

Писатель был, конечно, прав, сближая свое произведение с романом. «Мертвые души» создавались как большое эпическое полотно, в котором единый художественный замысел, развитие сквозной сюжетной линии объединяли изображение широкого круга явлений действительности. Вместе с тем «Мертвые души» заключали в себе особенности, отличавшие их от обычного романа, каким он сложился ко времени Гоголя. Основное действие развертывалось здесь не вокруг проблем семейно-бытовой жизни, а вокруг социальных проблем, которые заняли господствующее место, подчинив себе тему «частную», личную, бытовую. Своеобразие «Мертвых душ» как произведения художественной прозы состояло и в том, что в них был очень сильно выражен лирико-патетический элемент; автор здесь не только повествователь, который рассказывает о событиях и героях, но и лицо, дающее в форме лирических отступлений свою оценку их, высказывающее свои суждения об искусстве, о будущем страны и т. д. Этим «Мертвые души» сближались с «Евгением Онегиным». И если лирический момент в романе в стихах воспринимался как новое и своеобразное явление, то тем более он был необычен в прозаическом произведении крупного плана.

Резко отличаясь от бесчисленного множества нравственно-описательных, светских, авантюрных, фантастических и многих иных романов, «Мертвые души» представляли собой новое явление в литературе. Это был реалистический социальный роман-поэма.

Называя «Мертвые души» поэмой, писатель хотел подчеркнуть те особые черты, которые были свойственны этому произведению: эпопейный его характер, широту художественных обобщений, соединение эпиче-

ского начала с лирической окраской повествования. В этом определении жанра «Мертвых душ» сказались те взгляды, которых придерживался Гоголь относительно разделения поэзии на роды и виды. Величайшим, полнейшим и многостороннейшим из всех драматическо-повествовательных сочинений он считал эпопею, которая «объемлет не некоторые черты, но всю эпоху времени, среди которого действовал герой с образом мыслей, верований и даже познаний, какие сделало в то время человечество. Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а и часто и многие народы совокупляются в эпопею» (VIII, 478).

К числу эпопей писатель относил лишь весьма немногие произведения мировой литературы, в первую очередь «Илиаду» и «Одиссею» Гомера. Роман для Гоголя представлялся тем жанром, который «не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство» (VIII, 482). Относительно развития действия в романе писатель замечал: «Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя» (VIII, 481). В соответствии с теми определениями, которые давал Гоголь эпическому жанру, «Мертвые души» не могли быть названы ни эпопеей, ни романом.

Однако, утверждал писатель, в литературе возник новый тип произведений, который является как бы соединительным звеном между эпопеей и романом. Такие произведения он рассматривал под рубрикой — «меньшие роды эпопеи». «В новые веки, — писал Гоголь, — произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени, достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника» (VIII, 478—479).

Эта характеристика «меньших родов эпопеи» как нельзя более подходит к «Мертвым душам». Можно даже, пожалуй, сказать, что она основана на выявлении тех особенностей, которые им свойственны. В связи с этим становится более ясным, почему Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой. Название это обозначало отнесение их к разряду художественных произведений широкого эпического плана; оно явилось своеобразным синонимом того, что получило у писателя наименование «меньшие роды эпопеи», которые он не только не смешивал с эпопеей, но проводил между ними существенную грань.

Гоголь вначале вовсе не придавал названию «поэма» того апологетического смысла по отношению к современной действительности, который готовы были увидеть в нем славянофилы, пытавшиеся истолковать «Мертвые души» как современную «Илиаду».

Жанр поэмы никак не связывался в сознании Гоголя с апофеозом современной ему общественной жизни. Об этом свидетельствует и то, что писатель назвал «Мертвые души» поэмой в пору наибольшего подъема их обличительного пафоса, и то, что в своих высказываниях об эпических жанрах он подчеркивал необходимость насыщения их критическим содержанием, изображением «недостатков, пороков, злоупотреблений». По своему внутреннему строению «Мертвые души» были тем произведением, в котором автор вел своего героя «сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени».

Иногда высказывается та точка зрения, что «Мертвые души» по своему жанру — это социальная утопия. Однако довольно странно называть так реалистическое произведение, проникнутое глубоким критицизмом. Некоторые черты замысла не осуществленных частей поэмы-романа нет никаких оснований переносить на завершенное произведение, которое ничего общего не имеет с утопией.

Довольно распространенным является мнение об аморфности композиции поэмы, о том, что сюжет ее носит чисто внешний характер, по существу, механически связывающий различные картины и образы. «Покупка мертвых душ Чичиковым,— пишет, например, Л. Мышковская,— будучи сюжетным стержнем произведения,

в то же время не является его внутренним идейным центром», событие это «служит как бы поводом для широкого развертывания картин быта и создания характеров-типов» [1]. Согласиться с этой точкой зрения никак невозможно. Значительность и интерес сюжета «Мертвых душ» как раз и заключается в том, что он органически связан с идейной проблематикой поэмы. По отношению к теме и образам произведения сюжет поэмы представляет собой не нечто внешнее, не повод для рассказа о действующих лицах, а основу, исходное начало для раскрытия характеров. Как уже отмечалось, через отношение к крепостнической собственности в поэме выявляются определяющие особенности героев. Сюжетная линия произведения — покупка и продажа мертвых душ — позволила писателю не только необыкновенно ярко показать внутренний мир действующих лиц, но и охарактеризовать типические черты, дух эпохи. Избранный Гоголем сюжет вводил читателя в круг коренных проблем общественной жизни. Недаром в письме к Жуковскому (ноябрь 1836 г.) писатель с восхищением заявлял: «Какой огромный, какой оригинальный сюжет!» (XI, 74).

Оценивая таким образом сюжетную основу «Мертвых душ», Гоголь имел в виду не множественность событий, которые могли бы быть развернуты, не сложные и запутанные ходы в развитии действия, а возможность показать целостную картину социальной жизни. Сами по себе причудливые сюжетные перипетии, по-видимому, мало интересовали Гоголя. Можно полагать, что он намеренно отталкивался от тех усложненных приемов авантюрного романа, которые получили свое выражение в сочинениях Булгарина, Сенковского и других. Сюжет «Мертвых душ» не отличается обилием событий; его достоинство в другом — в социальной масштабности, в его ясности и целеустремленности. Несомненно, что во внутренней целостности, характеризующей гоголевскую поэму, существенную роль играет ее сюжет, органически слитый с темой и идеей произведения.

Утверждение об аморфности композиционной структуры «Мертвых душ» совершенно не соответствует истине. Гоголя нельзя отнести к числу тех художников, ко-

---

[1] Л. Мышковская. Язык и стиль «Мертвых душ». — «Литературная учеба», 1939, № 2, с. 87.

торые слабо владели искусством композиции (вспомним композиционное мастерство в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», «Тарасе Бульбе», «Ревизоре»), либо тех, кто мало уделял внимания композиционному построению своих произведений. Работая над поэмой, писатель добился как глубочайшего внутреннего единства произведения в целом, так и выразительно ясного соотношения его отдельных частей.

В «Мертвых душах» отчетливо выделяются три композиционных звена, тесно соединенные между собой. Своеобразным вступлением к повествованию, как бы общей панорамой жизни изображаемой среды является начальная глава поэмы. В ней читатель знакомится почти со всеми действующими лицами произведения — с Чичиковым, Маниловым, Собакевичем, Ноздревым, губернскими чиновниками. Писатель здесь дает как бы эскизный набросок того, что затем глубоко и полно раскроется в последующих главах поэмы. Этой цели служат краткие, но выразительные зарисовки портретов Манилова, Ноздрева, Собакевича, которые включены в первую главу и в которых уже намечены некоторые наиболее характерные черты этих героев. Тому же творческому заданию подчиняется и изображение дружеского сообщества губернских чиновников, беззаботное существование которых здесь не омрачено никакими тревожными событиями. Чичиков в начальной главе поэмы предстает таким, каким он хочет казаться в «избранном» обществе.

Первое повествовательное звено поэмы — это рассказ о поместных владетелях (главы вторая—шестая). Здесь дана целая галерея портретов; каждому из действующих лиц посвящена особая глава. Гоголь избегает тут параллельного развития действия, отказывается от побочных сюжетных линий, изображая последовательно одного героя за другим. В этом ясно выражено стремление писателя к сопоставлению действующих лиц между собой, причем со все большим усилением отрицательных качеств, свойственных каждому новому герою. Эта особенность композиции поэмы очень хорошо определена самим автором. «Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого»,— указывал он в третьем письме по поводу «Мертвых душ». Смена образов от Манилова до Плюшкина раскрывает все более усиливающееся духовное оскудение, все возрастающее моральное падение дей-

ствующих лиц поэмы-романа. В последовательном изображении нескольких основных героев и заключается творческий замысел писателя, стремившегося выставить их на «всенародные очи».

Второе композиционное звено поэмы – это изображение жизни губернского города, губернских чиновников (главы седьмая – десятая). Но здесь же находит свое завершение и характеристика владетелей усадеб. Показав каждого из них в отдельности, писатель вновь как бы «собирает» их вместе, рисуя приезд в город Манилова, Собакевича, Коробочки, изображая в этих главах бурную «деятельность» Ноздрева. Как уже отмечалось, городские сцены развертываются в плане внутреннего сопоставления с картинами усадебной жизни. В этих сценах нет обособленных друг от друга, широко развернутых образов. Центром внимания здесь является чиновная среда в целом, «избранное» общество в его наиболее характерных проявлениях.

Картина безмятежной жизни городских верхов в начале поэмы сменяется сценами напряженной встревоженности. Глубокая взволнованность перерастает в сумятицу, в хаос, во всеобщую неразбериху. И если при отображении усадебного мира повествование развивалось по линии все большего выявления духовного убожества героев, то в городских сценах оно характеризуется все возрастающей путаницей, свидетельствующей о полной неспособности чиновных правителей понять явления окружающей жизни. Гоголь доводит рассказ о «потрясениях», происшедших в чиновной среде, до кульминационной точки, завершая его описанием спешного отъезда Чичикова из губернского города N. И тут мы снова встречаемся с контрастным сопоставлением. В то время как «въезд его (Чичикова.– *М. Х.*) не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным», отъезду его сопутствовало бурное развитие событий, подчеркнутое тем, что в момент, когда Чичиков выбирался из города, он встретил похоронную процессию с гробом прокурора, умершего в результате острых волнений, вызванных действиями Чичикова.

Третье композиционное звено «Мертвых душ» – это повествование о жизненной судьбе главного героя поэмы. Историю Чичикова Гоголь дает в конце первого тома, после того как подробно изображена та среда,

в которой он живет и действует. Показывая в образе Чичикова нового героя эпохи, пронырливого, изворотливого дельца, писатель как бы исподволь, постепенно раскрывает его характер. Через значительную часть поэмы Чичиков проходит как человек, в достаточной мере загадочный, не до конца понятый людьми, с которыми ему приходилось сталкиваться. И лишь проведя своего героя сквозь цепь приключений и перемен, Гоголь в полной мере открывает его истинный облик.

Биография Чичикова представляет собой крайне важный момент в характеристике главного героя поэмы, который всегда пытался создать впечатление, будто он является истинным носителем высокой морали и добродетели. Выделение его биографии в качестве особого звена поэмы было глубоко оправдано и органично для композиционной структуры произведения. Совершенно закономерно и то, что полное развенчание Чичикова дано вслед за развенчанием владельцев крепостных душ и губернских правителей.

Однако рассказом о «похождениях» Чичикова Гоголь, исходя из своего творческого замысла, не хотел и не мог закончить первый том «Мертвых душ». Если в начальной главе поэмы представлена общая панорама жизни мелких, пошлых людей, то на завершающих ее страницах с исключительной художественной силой нарисован образ великой, могучей России.

Образ этот появлялся не внезапно, не просто как патетическая концовка произведения. Он был тесно связан с общим течением повествования. Раскрытие темы народа совершенно закономерно вело к широкому эпическому образу России. Входя неотъемлемой, важнейшей частью в поэму-роман, народные образы, лирические отступления, посвященные народу, органически подготавливают появление картин, отражающих силу России, ее величие. Тема народа и тема России сливаются здесь в одно целое. Недаром птицу-тройку собрал и снарядил «ярославский расторопный мужик».

Важнейшую роль в композиционной структуре «Мертвых душ» играют лирические отступления автора. Глубокую художественную оправданность лирических отступлений, их большое значение для композиционного построения «Мертвых душ» в свое время очень тонко почувствовал А. Герцен. Под свежим впечатлением только

что опубликованного тогда произведения он записал в своем дневнике (июль 1842 г.): «Тут переходя от Собакевичей к Плюшкиным, — обдает ужас; вы с каждым шагом вязнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком рве ада находимся» [1]. Герцен верно отмечает, что лирические места, внося живительное, освежающее начало, оттеняют содержание возникающих перед читателем картин жизни.

Высоко оценивал лирическое начало в «Мертвых душах» и Белинский, указывая на «ту глубокую всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою... ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*» [2].

Лирические отступления в «Мертвых душах» насыщены пафосом утверждения высокого призвания человека, пафосом больших общественных идей и интересов. Высказывает ли автор свою горечь и гнев по поводу ничтожества показанных им героев, говорит ли он о месте писателя в современном обществе, пишет ли о живом, бойком русском уме — глубоким источником его лиризма являются думы о служении родной стране, о ее судьбах, ее печалях, ее скрытых, придавленных гигантских силах.

На протяжении всей поэмы лирические отступления вкраплены в повествование с большим художественным тактом. Вначале они носят характер высказываний автора о его героях, но по мере развития действия их внутренняя тема становится все более широкой и многогранной. Рассказав о Манилове и Коробочке, автор чувствует необходимость прервать на несколько минут повествование, отойти как бы в сторону для того, чтобы читателю стала яснее нарисованная картина жизни. Авторское отступление, которым прерывается рассказ о Коробочке, содержит в себе сравнение ее с «сестрой» из аристократи-

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 2, с. 220.
[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, с. 217—218.

ческого общества, которая, несмотря на иной внешний облик, ничем не отличается от поместной хозяйки.

После посещения Ноздрева Чичиков в дороге встречается с прекрасной блондинкой; описание этой встречи завершается замечательным авторским отступлением: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопрятно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явленье, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь». Но все это чуждо Чичикову, холодная осмотрительность которого сопоставляется здесь с проявлением непосредственных человеческих чувств.

Совсем иной характер носит лирическое отступление в конце пятой главы. Здесь автор говорит уже не о герое, не об отношении к нему, а о могучем русском человеке, о талантливости русского народа. Внешне это лирическое отступление как будто мало связано со всем предыдущим развитием действия, но оно очень важно для раскрытия основной идеи поэмы, ее внутреннего течения: подлинная Россия — это не собакевичи, ноздревы и коробочки, а народ, народная стихия.

В тесном соприкосновении с лирическими высказываниями о русском слове и народном характере находится и та вдохновенная исповедь художника о своей юности, о своем восприятии жизни, которая открывает шестую главу.

Повествование о Плюшкине, воплотившем в себе с наибольшей силой низменные стремления и чувства, прерывается гневно-патетическими словами автора, имеющими глубокий, обобщающий смысл: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек!»

Шестой главой завершается та часть поэмы, которую мы условно назвали первым повествовательным звеном. Новый ее раздел (седьмую главу) Гоголь начинает рассуждениями о творческой и жизненной судьбе писателя в современном ему обществе, о двух разных уделах, ожидающих писателя, создающего «возвеличенные образы», и писателя-реалиста, сатирика. В этом лирическом от-

ступлении отразились не только взгляды писателя на искусство, но и его отношение к господствующим верхам общества, к народу. Оно отражает и идейный путь писателя, и оценку им основных общественных сил. В этом смысле лирическое отступление «счастлив путник, который после длинной и скучной дороги...» представляет собой весьма важный водораздел в развитии повествования; оно как бы отделяет одно повествовательное звено от другого. Высказывания Гоголя глубоко освещают сущность и значение всех как предшествующих, так и последующих картин поэмы. Ранее уже отмечалось, что это лирическое отступление непосредственно связано с народными сценами, нарисованными в седьмой главе. Это еще более подчеркивает общий идейный смысл, важную роль данного лирического отступления в композиции поэмы.

В главах, посвященных изображению города, мы встречаем авторские высказывания о крайней раздраженности чинов и сословий — «теперь у нас все чины и сословия так раздражены, что все, что ни есть в печатной книге, уже кажется им личностью: таково уж, видно, расположенье в воздухе». Описание всеобщей сумятицы Гоголь заканчивает размышлениями о человеческих заблуждениях, о ложных путях, которыми нередко шло человечество в своей истории,— «но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки».

Особенной силы гражданский пафос писателя достигает в лирическом отступлении — «Русь, Русь! вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека». Как и лирический монолог начала седьмой главы, это лирическое отступление составляет отчетливую грань между двумя крупными звеньями повествования — городскими сценами и рассказом о происхождении Чичикова.

Здесь уже в широком плане предстает тема России, в которой было «бедно, разбросано и неприютно», но где не могут не родиться богатыри. Лирические высказывания автора насыщены высокой патетикой. «И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..»

Непосредственно вслед за этим автор делится с читателем мыслями, которые вызывают в нем мчащаяся тройка, далекая дорога: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога». Одну за другой Гоголь набрасывает здесь картины русской природы, возникающие перед взором путешественника, мчащегося на быстрых конях по осенней дороге. И в общей настроенности авторского монолога, и в быстро сменяющихся картинах ясно ощущается намек на образ птицы-тройки, от которого это лирическое отступление отдалено большой главой, посвященной похождениям Чичикова.

Рассказ о главном герое поэмы завершают авторские высказывания, представляющие резкие возражения тем, кого может шокировать как главный герой, так и поэма в целом, изображающая «дурное», «презренное». Высоким чувством патриотизма овеян образ России, завершающий первый том поэмы-романа, образ, воплотивший в себе тот идеал, который освещал художнику путь при изображении мелкой, пошлой жизни.

3

Соединяя обрисовку замкнутых в своем обособленном существовании героев с широким показом картин действительности, писатель добивался глубокой типизации образов. Важное значение при этом имело отражение *общих условий жизни*, той социальной атмосферы, в которой пребывают герои.

Вводя Чичикова в губернское общество, Гоголь сразу дает представление о господствующем тоне, общем колорите жизни определенного круга людей. Этой же цели служит и изображение бытовой обстановки. Воссоздавая быт, Гоголь оттеняет повседневность, типичность рисуемых им картин: «Город никак не уступал другим губернским городам: сильно била в глаза желтая краска на каменных домах и скромно темнела серая на деревянных. Домы были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архитекторов... Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью како-

го-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»; где нарисован был билиярт с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену».

Стремление к раскрытию типических черт жизненного уклада выявляется в ряде самых разнообразных деталей. Описывая гостиницу губернского города, Гоголь подчеркивает устойчивость характерных особенностей быта того времени. «Покамест слуги управлялись и возились, господин отправился в общую залу. Какие бывают эти общие залы — всякой проезжающий знает очень хорошо: те же стены, выкрашенные масляной краской, потемневшие вверху от трубочного дыма и залосненные снизу спинами разных проезжающих... тот же закопченный потолок, та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек, которые прыгали и звенели всякий раз, когда половой бегал по истертым клеенкам».

Такого рода бытовые зарисовки довольно часты в поэме. «В комнате попались все старые приятели, попадающиеся всякому в небольших деревянных трактирах, каких немало выстроено по дорогам, а именно: заиндевевший самовар, выскобленные гладко сосновые стены, трехугольный шкаф с чайниками и чашками в углу. Фарфоровые вызолоченные яички пред образами, висевшими на голубых и красных ленточках, окотившаяся недавно кошка, зеркало, показывавшее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку».

В различных главах поэмы мы встречаем картины, характеризующие «устои» жизни. Составляя необходимое и важное звено в обрисовке отдельных образов, картины эти не только вводят в тот мир, в котором живет герой, но и открывают отличительные черты его психологического облика.

Существенную роль в общем колорите повествования играет *пейзаж*, имеющий определенную эмоциональную окраску. Пейзажные зарисовки в «Мертвых душах» прежде всего оттеняют основной тон рассказа, то впечатление, которое создает социальная среда.

«Едва только ушел назад город, как уже пошли писать по нашему обычаю чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых

сосен, обгорелые стволы старых, дикой вереск и тому подобный вздор. Попадались вытянутые по шнурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними украшениями в виде висячих, шитых узорами утиральников... Словом, виды известные». Пейзаж тут гармонирует с общим колоритом изображаемой писателем жизни.

Совершенно не случайно с этой точки зрения то соединение пейзажа с зарисовками быта, которое часто встречается в поэме. Именно потому, что пейзаж оттеняет общий колорит жизни, он выступает в соединении с жанровыми сценами. «Дом господский стоял одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытом всем ветрам, каким только вздумается подуть; покатость горы, на которой он стоял, была одета подстриженным дерном. На ней были разбросаны по-английски две-три клумбы с кустами сиреней и желтых акаций; пять-шесть берез небольшими купами кое-где возносили свои мелколистные жиденькие вершины. Под двумя из них видна была беседка с плоским зеленым куполом, деревянными голубыми колоннами и надписью «храм уединенного размышления». После этого следует описание деревни Манилова, включающее в себя характерные бытовые детали. «Вид оживляли две бабы, которые, картинно подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колени в пруде, влача за два деревянных кляча изорванный бредень, где видны были два запутавшиеся рака и блестела попавшаяся плотва; бабы, казалось, были между собою в ссоре и за что-то перебранивались». Отделить собственно пейзаж от быта здесь очень трудно, описание природы перерастает в жанровую сцену.

В «Мертвых душах» пейзаж сливается не только с описанием быта, но и с характеристиками социально-типологического плана. Это также специфическая черта творческого метода Гоголя. «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход в протертых лаптях, плетущийся за 800 верст, городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и прочей мелюз-

гой, рябые шлагбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные, и по ту сторону, и по другую... зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, затянутая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны, как мухи, и горизонт без конца».

Здесь мы видим серые деревни, вереницу самых разнообразных людей, степные просторы и города с их деревянными лавчонками, неоглядные дали. Тесная связь пейзажа с социальным бытом подчеркивает значение зарисовок природы как средства выражения общего тона повествования.

Но мы встречаем в «Мертвых душах» и пейзаж, имеющий совсем иной характер. Природа со своим буйным кипением жизненных сил, со всей неувядаемой свежестью, разнообразием и богатством красок нередко противостоит мертвенности героев. Такой характер носит, например, замечательное описание сада в имении Плюшкина. «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными, трепетолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна... Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других дерев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие, цепкие крючья, легко колеблемые воздухом». Картины могучей стихийной красоты природы обостряют восприятие, с одной стороны, нищей, разоренной крепостной деревни, а с другой — замкнутого в скорлупе ничтожного существования поместного хозяина.

Описание сада Плюшкина проникнуто ощущением радости бытия, радости общения с природой. Таким на-

строением овеяны и многие другие пейзажные зарисовки поэмы. Вспомним картины, вызванные размышлениями автора о путешествии. «Сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их черные, как уголь, тени; подобно сверкающему металлу, блистают вкось озаренные деревянные крыши, и нигде ни души — все спит... А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!» Колорит этой картины, конечно, совсем иной, чем общий тон пейзажа, развернутого при описании выезда Чичикова из губернского города. И это особенно ощутимо потому, что они даны в непосредственной близости друг от друга. Но в контрастности их есть своя закономерность. Для разных целей писатель по-разному использует пейзаж. Если в первом случае пейзаж сливается с картинами социального быта, то во втором он неразрывно связан с авторским лирическим пафосом.

Пейзажные зарисовки, связанные с восприятием дороги, отличаются не только светлым, оптимистическим настроением, но и внутренним динамизмом, мастерской передачей движения, быстротой смены впечатлений. «Пять станций убежало назад; луна, неведомый город, церкви с старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями, темные бревенчатые и белые каменные дома». И далее: «Верста с цифрой летит тебе в очи, занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса». А затем как бы венчающая все описание картина осеннего солнечного дня: «На вершине неба солнце. «Полегче, полегче», — слышится голос; телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре». Изображение пейзажа в его внутренней динамике, воплощение поэзии дороги явилось одним из тех средств, которые позволяли Гоголю по контрасту оттенить унылую прозу, застойность жизни.

Важным элементом обрисовки героя в «Мертвых душах» является его *портрет*. Стремясь выпукло нарисовать действующих лиц поэмы, сделать их запоминающимися, Гоголь мастерски воссоздает внешние черты героя,

его жесты, манеру поведения. Каждый герой обладает своим особым, неповторимым обликом, который никогда не позволит смешать его с каким-либо другим действующим лицом. Не развертывая всего разнообразия индивидуальных особенностей героя, писатель выделяет в портрете основное, характерное. Художественный портрет в поэме отличается скульптурной четкостью, ясно выраженной акцентировкой ведущих черт. Гениальная сила портретных изображений, созданных Гоголем, заключается в том, что портрет для него является ключом к внутреннему миру героев. Возьмем портрет Манилова. «На взгляд он был человек видный, черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то, заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами». Перед нами ярко очерченный внешний облик героя, но мы живо ощущаем и его характер. Тут каждая деталь необыкновенно выразительна. И голубые глаза, и заманчивая улыбка, и чересчур сладкая приятность, и заискивающие приемы обращения – все это удивительно метко определяет Манилова, давая известное представление и о его психологических особенностях.

Очертив облик героя, его «примечательные» особенности, писатель в ходе повествования оттеняет, выделяет некоторые из этих черт. Это касается прежде всего улыбки, которая не сходит с лица Манилова.

«– Ну, да уж извольте проходить вы.

– Да отчего ж?

– Ну, да уж оттого! – сказал с приятною улыбкою Манилов».

Несколько далее улыбка появляется вновь. «Вы все имеете, – прервал Манилов с такою же приятною улыбкою, – все имеете, даже еще более». Проходит определенный промежуток времени, и писатель снова вспоминает о выразительной черте героя. «Позвольте вам этого не позволить», – сказал Манилов с улыбкою». Возвращаясь к Манилову в седьмой главе, в рассказе о посещении казенной палаты, Гоголь пишет: «Манилов поддерживал Чичикова и почти приподнимал его рукою, присовокупляя с приятной улыбкою, что он не допустит никак Павла Ивановича зашибить свои ножки». Эта приятная улыбка прочно запечатлевается

в сознании читателя, соединяясь с представлением о характере героя.

С большой художественной силой написаны портреты и других действующих лиц. «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги. Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке». Внешний облик этого героя открывает перед читателем определенные стороны его духовного склада – грубость и упрямство, преобладание в нем животного начала.

Если в портрете Манилова оттенялась улыбка, то у Собакевича подчеркивается прежде всего «особенность» его движений. При встрече с Чичиковым он «с первого раза ему наступил на ногу, сказавши: «Прошу прощения». Такого рода «действия» повторяются и вновь. «Позвольте, позвольте!» – сказал Собакевич, не выпуская его руки и наступив ему на ногу, ибо герой наш позабыл поберечься, в наказанье за что должен был зашипеть и подскочить на одной ноге». Одновременно с этим писатель в ходе повествования оттеняет характерную для героя позу. Собакевич «шеей не ворочал вовсе и, в силу такого неповорота, редко глядел на того, с которым говорил, но всегда или на угол печки, или на дверь». В «интимном» разговоре с Чичиковым «Собакевич все слушал, наклонивши голову»; и далее: «Собакевич все слушал, наклонивши голову»; затем снова подчеркивается любимая поза героя: «Собакевич слушал, все по-прежнему нагнувши голову», а через некоторый промежуток времени следует фраза: «Извольте, я готов продать»,– сказал Собакевич, уже несколько приподнявши голову». Это выделение особенных черт придает замечательную выразительность портрету Собакевича.

Неизгладимый отпечаток жизненной практики героя, его отношения к миру несет в себе портрет Плюшкина; в нем ясно обозначено стирание человеческой личности, ее омертвение. Постороннему взгляду Плюшкин представляется существом, до крайности аморфным и неопределенным. «Пока он (Чичиков.– *М. Х.*) рассматри-

вал все странное убранство, отворилась боковая дверь, и взошла та же самая ключница, которую встретил он на дворе. Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница; ключница, по крайней мере, не бреет бороды, а этот, напротив того, брил, и, казалось, довольно редко, потому что весь подбородок с нижней частью щеки походил у него на скребницу из железной проволоки, какою чистят на конюшне лошадей». При всей общей аморфности облика Плюшкина в его портрете выступают отдельные резкие черты. В этом соединении бесформенности с резко выделяющимися признаками — весь Плюшкин. «Лицо его не представляло ничего особенного», «один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух». Маленькие бегающие глаза, старательно высматривающие все вокруг, великолепно характеризуют и мелочную жадность, и настороженность Плюшкина.

С особым вниманием при обрисовке плюшкинского портрета писатель останавливается на костюме героя. «Гораздо замечательнее был наряд его: никакими средствами и стараньями нельзя бы докопаться, из чего состряпан был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага. На шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак не галстук». Описание это раскрывает важнейшую черту Плюшкина — его всепоглощающую скупость, хотя об этом качестве в описании портрета и ничего не сказано.

Как уже отмечалось, автору «Мертвых душ» нередко достаточно было двух-трех на первый взгляд внешних штрихов, чтобы образ выступил в своей жизненной осязаемости. Таковы портреты губернатора, прокурора и других эпизодических лиц. Вспомним, например, образ

Феодулии Ивановны – жены Собакевича. Ей уделено очень немного места, очерчен лишь ее портрет, но с какой поразительной ясностью предстает перед читателем этот образ: «Гость и хозяин не успели помолчать двух минут, как дверь в гостиной отворилась и вошла хозяйка, дама весьма высокая, в чепце с лентами, перекрашенными домашнею краскою. Вошла она степенно, держа голову прямо, как пальма... Чичиков подошел к ручке Феодулии Ивановны, которую она почти впихнула ему в губы, причем он имел случай заметить, что руки были вымыты огуречным рассолом». Далее следует центральный «ударный» момент изображения героини: «Феодулия Ивановна попросила садиться, сказавши тоже: «Прошу!» и сделав движение головою, подобно актрисам, представляющим королев. Затем она уселась на диване, накрылась своим мериносовым платком и уже не двигнула более ни глазом, ни бровью». Портрет Феодулии Ивановны полностью готов, добавлять к нему нечего.

Придавая большое значение портрету, Гоголь при введении нового действующего лица чаще всего начинает с обрисовки его внешнего облика. И потому, что портрет играет значительную роль в характеристике героя, он всегда «собран» в одном месте, и художник не возвращается к нему в последующем рассказе.

При изображении основных героев поэмы писатель часто дает повествовательную характеристику действующего лица. Она включает в себя раскрытие тех родовых признаков героя, которые связывают его с группой сходных с ним людей. Писатель здесь как бы определяет место действующего лица в жизни. Не стремясь завоевать внимание читателя сложной интригой, Гоголь сразу же «проясняет» облик героя. Отказываясь от внешней занимательности, он переносит центр тяжести на «занимательность» характера. Он как бы стремится сделать читателя живым участником познания и «открытия» определенных сторон действительности. Вместе с читателем автор «вглядывается» в жизнь, постигая сущность человеческих характеров. Перед читателем по мере этого «вглядывания» выступает, благодаря гениальному мастерству писателя, живой, рельефный образ героя. Самой важной гранью в обрисовке героев является их столкновение с необычным. «странным» предприятием Чичи-

кова. Гоголь широко пользуется здесь формой диалога. В диалоге выясняется восприятие действующими лицами явлений жизни, их реакция на события, в нем отражена вся логика мышления героя.

Когда повествование об отдельном герое вступает в решающую фазу, автор как бы отходит в сторону, предоставляя возможность самому действующему лицу высказать свой взгляд на вещи, выразить всего себя. В сценах, изображающих встречи Чичикова с обитателями усадеб, повествовательный элемент занимает небольшое место. Так называемый внутренний монолог героя в той или иной мере дан в разных частях поэмы. Коробочка размышляет о том, как лучше задобрить Чичикова, в котором она «распознала» казенного подрядчика. Собакевича занимают мысли о том, что «побороть» своего партнера ему весьма нелегко. Нередко внутренние монологи встречаются в рассказе о Чичикове (вспомним его рассуждения о балах, о прокуроре и т. д.). Но при всем том внутренний монолог не играет сколько-нибудь значительной роли в обрисовке героев поэмы. С поразительным мастерством Гоголь использует диалог в качестве средства психологической характеристики действующих лиц. Автор «Ревизора» и «Женитьбы» в совершенстве владел искусством построения диалога. Особый облик каждого отдельного героя «Мертвых душ» ярко запечатлен не только в содержании диалога, но и в общей его тональности, его внутреннем ритме.

Диалог Манилова и Чичикова развертывается, например, как спортивное соревнование в «прекраснодушии». Движется этот диалог, точно судно при развернутых парусах; лишь на несколько минут прерывается его плавное течение, когда Чичиков высказывает Манилову свою неожиданную просьбу, а затем беседа вновь возвращается к тому приподнятому тону, который сохраняется до ее конца.

Иной характер носит диалог Коробочки с Чичиковым. Сквозной нитью через него проходит настороженность тугодумной помещицы. Диалог тут движется медленно и натужно; чичиковские словесные ухищрения все время натыкаются на несокрушимость «логики» Коробочки. Сочетание настороженного тупого постоянства с зигзагами чичиковской мысли, разнообразием средств

его воздействия и определяет общий колорит диалога, его своеобразный ритм.

И если беседу Манилова с Чичиковым можно назвать игрой в прекраснодушие, то диалог Собакевича с Чичиковым следовало бы охарактеризовать как состязание в хитрости. Опытные дельцы, вступивши в схватку, «пробуют» различные способы и приемы борьбы. Подчеркнутое спокойствие, с каким Собакевич встречает предложение Чичикова, сменяется горячей возбужденностью, с которой он рекомендует прекрасные качества умерших крепостных. Жаркий пафос затем вновь уступает место деловитой обстоятельности и «дружескому» тону беседы.

Выдвигая диалог в качестве весьма существенного момента обрисовки героев, Гоголь очень тщательно работал над воплощением *речевой манеры* действующих лиц, широко используя и обогащая творческий опыт, который был приобретен им при создании «Ревизора». Как и в социальной комедии, в «Мертвых душах» речь действующих лиц выступает в качестве органического выражения их внутреннего мира, взглядов на жизнь, способа их мышления; речевая манера героя не сводится к какимнибудь отдельным деталям, а составляет некую целостную систему [1].

Речь Манилова пронизана неудержимым тяготением к выспренности, к словесной изощренности; главное у Манилова заключено не в мысли, не в содержании, которое в его изъяснениях отсутствует, а в словесной оболочке, в изысканности и красоте внешней формы. Источник этой изысканности — фразеология слезливых романов и повестей. «А знаете, Павел Иванович,— сказал Манилов...— как было бы в самом деле хорошо, если бы жить этак вместе, под одною кровлею, или под тенью какого-нибудь вяза, пофилософствовать о чем-нибудь, углубиться!..» Манилову очень нравится «многозначительная» иносказательность, туманная неопределенность. Он желает «следить какую-нибудь этакую науку, чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье эта-

[1] См.: В. В. Виноградов. Язык Гоголя.— Сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 2. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936; В. В. Виноградов. Язык Гоголя и его значение в истории русского литературного языка.— «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953.

кое...»; «как он может этак, знаете, принять всякого, наблюсти деликатность в своих поступках».

Вследствие того, что у Манилова отсутствует мысль, а есть в запасе лишь некоторые витиеватые обороты, высказывания его исполнены сильных внутренних колебаний, речь его часто прерывается именно в тот момент, когда, казалось, он подошел к самому «интересному». «Здесь он еще что-то хотел выразить, но, заметивши, что несколько зарапортовался, ковырнул только рукою в воздухе». Отсутствие внутренней логики определяет разорванность речи Манилова, она чаще всего состоит из отдельных кусков, мало связанных между собою. «Но я не могу постичь... извините... я, конечно, не мог получить такого блестящего образования, какое, так сказать, видно во всяком вашем движении; не имею высокого искусства выражаться... Может быть, здесь... в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое...»

Поглощенный любовью к «изящному», Манилов не терпит называть вещи их реальными именами; он лишь «касается» предмета, держится около него. «Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие, или, чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция, так не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» У Манилова часты «приблизительные» суждения и высказывания. «Тогда чувствуешь какое-то, в некотором роде, духовное наслаждение»; «умершие души в некотором роде совершенная дрянь»; «если бы, например, такой человек, с которым бы в некотором роде можно было поговорить о любезности, о хорошем обращении»; «неужели вы полагаете, что я стану брать деньги за души, которые в некотором роде окончили свое существование?».

Сентиментальная «утонченность» Манилова сказывается и в его лексике. «Уж такое, право, доставили наслаждение, майский день, именины сердца»; «случай мне доставил счастие, можно сказать образцовое». Своему другу Чичикову Манилов хотел доказать свое «сердечное влечение, магнетизм души». В качестве синонимов в его речи предстают такие слова, как «уединение» и «деревня», характерные для сентиментальной литературы. «Тогда, конечно, деревня и уединение имели бы очень много приятностей». На той же основе возникает и соединительное употребление слов

«столица» и «паркет». «Вы извините, если у нас нет такого обеда, какой на паркетах и в столицах».

Туманность, которая окутывает речь Манилова, тесно связана с тяготением к лексической усложненности. Манилов чрезвычайно любит всякого рода мудреные словечки. «Я не насчет того говорю, чтобы имел какое-нибудь, то есть критическое предосуждение о вас»; «в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое»; «это кресло у меня уж ассигновано для гостя». Высказывая свое отношение к людям, Манилов охотно пользуется превосходной степенью; губернатор – «препочтеннейший и прелюбезнейший человек»; «в нашем полку был поручик, прекраснейший и образованнейший человек»; «почтеннейший друг». Во всех своих составных элементах речевая манера Манилова несет в себе неповторимое своеобразие, отпечаток его характера. С изумительным мастерством Гоголь воплощает и строй его высказываний, и особенности его лексики.

Такого рода художественная обобщенность, отражение особенных черт характера отличают речевую манеру любого героя. Речь Ноздрева отличается стремительным течением. Высказывания Ноздрева весьма часто носят характер развернутых монологов, лишь изредка прерываемых замечаниями и вставками других действующих лиц. Единого стержня, внутреннего организующего начала в монологах Ноздрева не существует; все, что лежит «рядом» с уже затронутым им предметом, становится объектом его внимания, его высказываний, одно цепляется за другое на основе лишь простой смежности фактов и событий. «Эх, братец! как покутили! Теперь даже, как вспомнишь... черт возьми! то есть как жаль, что ты не был! Вообрази, что в трех верстах от города стоял драгунский полк. Веришь ли, что офицеры, сколько их ни было, сорок человек одних офицеров было в городе; как начали мы, братец, пить... Штабс-ротмистр Поцелуев... такой славный! усы, братец, такие! Бордо называет просто бурдашкой.» Принеси-ка, брат, говорит, бурдашки!» Поручик Кувшинников... Ах, братец, какой премилый человек! вот уж, можно сказать, по всей форме кутила. Мы все были с ним вместе. Какого вина отпустил нам Пономарев! Нужно тебе знать, что он мошенник и в его лавке ничего нельзя брать».

Неожиданность переключений, перескакивание с одного предмета на другой проявляются не только в монологе. Во время беседы с Ноздревым Чичиков тщетно пытается «договориться», сосредоточить внимание на интересующей его теме; Ноздрев, следуя своей «логике», неизменно уходит в сторону. Внутренняя структура его речи и определяется прежде всего сочетанием ее бурного ритма с резкими смысловыми переключениями. Лексика речи Ноздрева насыщена словами, характерными для кутилы, лихача. «Ну, брат, если бы ты знал, как я п р о д у л с я! Поверишь ли, что не только у б у х а л четырех рысаков, все с п у с т и л»; «и н е п р о с а д и л б ы! ей-богу, н е п р о с а д и л б ы!».

Непременный участник состязаний за зеленым столом, Ноздрев в совершенстве владеет лексиконом карточных игроков. «Не загни я после п а р о л е на проклятой семерке у т к у, я бы мог сорвать весь банк». Из уст Ноздрева то и дело слышатся реплики: «ты жестоко опешишься, если думаешь найти там б а н ч и ш к у»; «ну, послушай, хочешь, м е т н е м б а н ч и к», «м ы с о о р у д и м с и ю м и н у т у б а н ч и ш к о»; «в б а н ч и к — другое дело. П р о к и н е м х о т ь т а л и ю!»; «играли в г о р к у».

Одновременно с этим Ноздрев питает пристрастие и к иной «специальной» терминологии. «Я тебе, Чичиков,— сказал Ноздрев,— покажу отличнейшую пару собак: крепость черных мясов просто наводит изумление, щиток — игла!»; «я тебе продам такую пару, просто мороз по коже подирает! брудастая с усами... Бочковатость ребр уму непостижимая, лапа вся в комке, земли не заденет!»

Ноздрев любит высказываться крепко, речь его пересыпана весьма «категорическими» оценками людей. «Вы, говорю, с нашим откупщиком первые мошенники!»; «свинтус ты за это, скотовод эдакой»; «а Кувшинников, то есть, это такая бестия»; «смерть не люблю таких растепелей!»; «Ну, черт с тобою, поезжай бабиться с женою, фетюк»; «да ведь я знаю тебя, ведь ты подлец». Рядом с разного рода крепкими выражениями Ноздрев щеголяет иностранными словами, смысл которых ему и самому не всегда ясен. Тут встречается и «субдительный сюперфлю, слово, вероятно, означавшее у него высочайшую точку совершенства», и такие речения, как

«рюши на ней, и трюши, и черт знает чего не было»; «уж ты не противься, одну безешку позволь напечатлеть тебе в белоснежную щеку твою!»

В отличие от стихийной несдержанности, характеризующей высказывания Ноздрева, речевая манера Плюшкина сводится к назойливым моральным сентенциям, жалобным или ругательным восклицаниям, к скорбным размышлениям вслух. «Да ведь соболезнование в карман не положишь,— сказал Плюшкин.— Вот возле меня живет капитан, черт знает его откуда взялся, говорит, родственник: «Дядюшка, дядюшка!» и в руку целует, а как начнет соболезновать, вой такой подымет, что уши береги. С лица весь красный: пеннику, чай, на смерть придерживается. Верно, спустил денежки, служа в офицерах, или театральная актриса выманила, так вот он теперь и соболезнует!» Морализмом, соединенным с постоянной жаждой «разносов», проникнуто большинство высказываний Плюшкина. «Завели пренеприличный обычай ездить друг к другу, а в хозяйстве-то упущения... да и лошадей их корми сеном!»

Плюшкин строит свои обращения в форме назойливого повторения одного и того же. «Поставь самовар, слышишь, да вот возьми ключ, да отдай Мавре, чтобы пошла в кладовую... Да смотри ты, ты не входи, брат, в кладовую, не то я тебя, знаешь! березовым-то веником, чтобы для вкуса-то! Вот у тебя теперь славный аппетит, так чтобы еще был получше! Вот попробуй-ка пойди в кладовую, а я тем временем из окна стану глядеть». Речь Плюшкина ярко отражает его настороженно-враждебное отношение к людям. «На это Плюшкин что-то пробормотал сквозь губы, ибо зубов не было, что именно, неизвестно, но, вероятно, смысл был таков: «А побрал бы тебя черт с твоим почтением!» Своих слуг-крепостных Плюшкин иначе не называет, как «дурачина», «мошенница-ключница»; «вот посмотрите, батюшка, какая рожа!»; «куда ты дела, разбойница, бумагу?», «народ-то больно прожорлив, от праздности завел привычку трескать»; «подтибрила» и т. д.

Но вместе с тем речь Плюшкина пересыпана ласкательно-уменьшительными словами, которые он употребляет исключительно по отношению к предметам, вещам: «Верно, спустил д е н е ж к и, служа в офицерах»; «а теперь пошли целую подводу круп, да и красную б у-

м а ж к у прибавь, такое сребролюбие!»; «а у меня был славный л и к е р ч и к»; «но я весь сор-то повынул, и теперь вот ч и с т е н ь к а я, я вам налью р ю м о ч к у»; «да, ведь вам нужен р е е с т р и к всех этих тунеядцев!». Сочетание этой «нежности» с грубостью, морализаторства с «повелительными» суждениями и определяет основной колорит речи Плюшкина.

Наибольшей сложностью отличается речевая характеристика Чичикова. Она включает в себя как бы несколько планов, несколько слоев соответственно тому, как постепенно раскрывается перед читателем этот герой. При «парадных» обстоятельствах, в кругу, где Чичиков стремится произвести впечатление, речь его насыщена риторическими фигурами, украшена различными словесными узорами. «О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он н е з н а ч а щ и й ч е р в ь м и р а с е г о и не достоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, п р е т е р п е л н а с л у ж б е з а п р а в д у, и м е л м н о г о н е п р и я т е л е й, п о к у ш а в ш и х с я д а ж е н а ж и з н ь е г о, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для жительства и что, прибывши в этот город, почел за непременный долг засвидетельствовать свое почтение первым его сановникам».

Чичиковская риторика принимает более или менее разнообразные формы, простираясь от «обиженной» добродетели до витийственности в обличении пороков. «Как бы то ни было, цель человека все еще не определена, если он не стал наконец твердою стопою на прочное основание, а не на какую-нибудь вольнодумную химеру юности». «Несколько книжные обороты» Чичикова проистекают из того, что он желает выступать во всеоружии «культуры». Как и Манилов, Чичиков черпает изящество своего словесного стиля из модных повестей. «Герой наш поворотился в ту же минуту к губернаторше и уже готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины». Словесная цветистость нередко сливается в его речи с ученостью департаментского толка; перегруженность речи деепричастными оборотами,

специальной канцелярской терминологией придает ей солидную «основательность». «Ревизские души, окончившие жизненное поприще, числятся, однако ж, до подачи новой ревизской сказки наравне с живыми, чтоб таким образом не обременить присутственные места множеством мелочных и бесполезных справок и не увеличить сложность и без того уже весьма сложного, государственного механизма... и что, однако же, при всей справедливости этой меры, она бывает отчасти тягостна для многих владельцев, обязывая их взносить подати так, как бы за живой предмет, и что он, чувствуя уважение личное к нему, готов бы даже отчасти принять на себя эту действительно тяжелую обязанность».

Но в то же время Чичикову свойственна и та словесная округленность, легкость, которая как будто передает много, не передавая ничего. «Как вы себе хотите, я покупаю не для какой-либо надобности, как вы думаете, а так, по наклонности собственных мыслей». «Парадная» форма выражений у Чичикова предстает и в своем чистом виде, и в различных смешениях с просторечием, что тесно связано с обстоятельствами, в которых действует герой. В зависимости от обстановки он как бы дозирует долю обыденности. Гоголь замечательно раскрывает эту весьма своеобразную смесь изящной словесности с просторечием. «Из одного христианского человеколюбия хотел: вижу, бедная вдова убивается, терпит нужду... да пропади и околей со всей вашей деревней!.. Право, словно какая-нибудь, не говоря дурного слова, дворняжка, что лежит на сене: и сама не ест сена и другим не дает». Тут весьма характерен сплав «христианского человеколюбия» со словами «да пропади и околей», довольно крепкой характеристики — «как дворняжка» — с примечательной оговоркой «не говоря дурного слова».

В несколько ином плане сочетание «парадности» с просторечием выступает и в беседе Чичикова с Собакевичем. «Мне странно, право: кажется, между нами происходит какое-то театральное представление, или комедия: иначе я не могу себе объяснить... Вы, кажется, человек довольно умный, владеете сведениями образованности. Ведь предмет просто: фу-фу. Что ж он стоит? Кому нужен?»

Как изящная манера изъяснения нередко выступает в «химически» чистом состоянии, так и обыденно-вульгарная форма разговора часто предстает в своем натуральном виде, будучи обращенной к крепостным слугам. «Ах ты, чушка! чурбан! а прежде зачем об том не сказал?»; «На большой дороге меня собрался зарезать, разбойник, чушка ты проклятый, страшилище морское!»: «А вот теперь ступай, приведи кузнеца, да чтоб в два часа все было сделано. Слышишь? непременно в два часа, а если не будет, так я тебя, я тебя... в рог согну и узлом завяжу!».

Особой структурой отличаются внутренние монологи Чичикова. Тут резко проступают лаконизм, точность, деловитость. «Зацепил, поволок, сорвалось, не спрашивай. Плачем горю не пособишь, нужно дело делать»; «Эх я Аким-простота! ...ищу рукавиц, а обе за поясом! Да накупи я всех этих, которые вымерли, пока еще не подавали новых ревизских сказок, приобрети их, положим, тысячу, да, положим, опекунский совет даст по двести рублей на душу: вот уж двести тысяч капиталу!». Тут уже нет и следа той витиеватости, «несколько книжных оборотов», которые отличают Чичикова в его общении с избранной средой. Все это оттеняет многоплановость речевой манеры героя, отражающей его «многоликость».

Опираясь в своей творческой практике на богатство общенародного разговорного языка, Гоголь решительно отвергал великосветский «стиль» как языковую норму. С восторгом он писал в поэме о мощи, красоте и богатстве русского слова, русской речи, подвергая гневной критике космополитизм высших сословий, с презрением относившихся к русскому национальному языку.

Писатель высмеивал тот жаргон, который культивировался в аристократических салонах и был признаком принадлежности к «избранному» обществу. Гоголь развенчивал искусственность, рахитичную немощность этого жаргона, его оторванность от живой народной речи. «Дамы города N. отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: «я высморкалась, я вспотела, я плюнула», а говорили они: «я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка». Ни в коем случае нельзя было сказать: «этот

стакан или эта тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: «этот стакан нехорошо ведет себя» или что-нибудь вроде этого. Чтоб еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку, зато уж там, по-французски, другое дело: там позволялись такие слова, которые были гораздо пожестче упомянутых».

Рисуя губернское общество, писатель иронически оттенял смесь французского с нижегородским, которая проявлялась в языке представителей этого общества. «Ведь это история, понимаете ли: история, с к о н а п е л ь и с т о а р»; «не мертвые, кричит, не мертвые! Словом, с к а н д а л ь о з у н а д е л а л у ж а с н о г о; вся деревня сбежалась, ребенки плачут, всё кричит, никто никого не понимает,— ну, п р о с т о, о р р ё р, о р р ё р, о р р ё р!»; «одна очень любезная дама,— которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выразилась, небольшого и н к о м о д и т е в виде горошинки на правой ноге... не вытерпела, однако же...». Отвергая аристократический жаргон, Гоголь боролся за демократизм языка художественной литературы, его ясность и совершенство.

Свои художественные произведения Гоголь создавал, опираясь на неисчерпаемые богатства русского общенародного, национального языка; он неустанно трудился над совершенствованием художественной речи, добиваясь ее яркости и выразительности. Так же как и при создании других своих произведений, в работе над «Мертвыми душами» писатель уделял огромное внимание шлифовке языка поэмы, изобразительной и выразительной стороне художественного слова.

В повествовательной манере поэмы отчетливо выделяются, с одной стороны, реально-бытовая стихия, конкретно-изобразительная, окрашенная юмором авторская речь, а с другой — лирико-патетическая струя, выраженная в отступлениях. О значении авторских отступлений в художественной структуре поэмы уже шла речь. Здесь же важно отметить своеобразие их формы, их словесного стиля. Патетическая настроенность отступлений определяет использование писателем развернутых периодов, которые он чаще всего строит по принципу усиления, будь

то утверждение или отрицание. «Не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы... Не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки... не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса».

Широкое использование приема нарастания в патетико-повествовательной речи уже отмечалось при анализе языка «Тараса Бульбы». В «Мертвых душах» этот прием выступает в иной своей функции, являясь одним из средств выражения лирического пафоса писателя.

В лирических отступлениях Гоголь нередко прибегает к синтаксическим параллелизмам, которые подчеркивают эмоциональное смысловое нарастание периода. «Ибо не признает современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых, ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем».

Системой синтаксических параллелизмов Гоголь объединяет в одно целое ряд периодов, выражающих общую мысль, единый взгляд писателя на явления жизни. «Счастлив путник, который после длинной, скучной дороги...»; «счастлив семьянин, у кого есть такой угол...»; «счастлив писатель...». Одновременно с внутренним нарастанием, которое распространяется на один или на целую систему периодов, лирические отступления часто заключают в себе резкие внутренние переходы, острые контрастные сопоставления. В лирическом отступлении, открывающем седьмую главу, по принципу возрастания строится его первая часть — высказывание о судьбе счастливого писателя. «Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими, высоколетающими. При одном имени его уже объемлются трепетом молодые пылкие сердца, ответные слезы ему блещут во всех очах... Нет равного ему

в силе – он бог!» После этой кульминации следует резкий, контрастный переход к судьбе писателя – реалиста и сатирика. «Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами».

Эту вторую часть лирического отступления, пользуясь синтаксическими параллелизмами, Гоголь выдерживает в плане постепенного внутреннего усиления: «Ему не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ; к нему не полетит навстречу шестнадцатилетняя девушка с закружившеюся головой и геройским увлеченьем; ему не позабыться в сладком обаянье им же исторгнутых звуков; ему не избежать, наконец, от современного суда...»

Наличием внутренних сопоставлений и контрастных переходов отмечено и лирическое отступление в начале одиннадцатой главы: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека... Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе?.. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца?» Описание бедности резко сменяется высказыванием писателя о внутренней силе России.

Высокий эмоциональный тон лирических отступлений находит выражение в насыщенности их вопросительными и восклицательными предложениями. Сплав вопросительных и восклицательных предложений передает и глубокую авторскую взволнованность, и тот торжественный, величавый ритм, который свойствен ряду лирических отступлений. «Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах?»

Особенности лирико-патетической речи отчетливо сказываются в ее лексике, характеризующейся употреблением таких церковно-славянизмов, как: «очи», «зреть», «сокрыть», «озирать», «незримый», «божественное пла-

мя», «немолчно», «лобзает»и др. Писатель тяготеет здесь к звучным эпитетам, которые чаще всего даются в синонимических соединениях – «непостижимая, тайная сила»; «сверкающая, чудная, незнакомая земле даль»; «страшная, потрясающая тина мелочей»; «характеров, скучных, противных, поражающих печальной действительностью» и т. д.

Высказывая в лирико-патетической речи непосредственную авторскую оценку явлений жизни, Гоголь использует, как уже указывалось, ироническо-возвышенную манеру повествования для развенчания низменного, пошлого. Ироническая патетика широко представлена в «Мертвых душах». Сохраняя общую «приподнятость» тона, писатель включает в патетико-ироническое повествование обыденно-разговорную лексику. «Зато, может быть, от самого создания света не было употреблено столько времени на туалет. Целый час был посвящен только на одно рассматривание лица в зеркале. Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное, но с некоторою улыбкою, то просто почтительное без улыбки; отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе. Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал кое-что даже языком... Наконец он слегка трепнул себя по подбородку, сказавши: ах ты мордашка эдакой!» Обыденно-разговорная лексика оттеняет контраст между общей тональностью рассказа и его содержанием.

В живом единстве с иронической патетикой предстает очень характерное для поэтического языка «Мертвых душ» сочетание, сопоставление «высокой» речи с разговорно-бытовой лексикой. «...Один из священнодействующих, тут же находившихся, приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка, за что и получил в свое время коллежского регистратора, прислужился нашим приятелям, как некогда Виргилий прислужился Данту, и провел их в комнату присутствия, где стояли одни только широкие кресла, и в них перед столом за зерцалом и двумя

толстыми книгами сидел один, как солнце, председатель. В этом месте новый Виргилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад, показав свою спину, вытертую как рогожка, с прилипнувшим где-то куриным пером». Строй речи этого эпизода заметно отличается от иронически-возвышенной манеры повествования в ее развернутой форме. Обыденно-разговорный элемент занимает здесь на только большое место, но и выполняет существенно иную функцию. Острой художественной выразительности писатель добивается с помощью своеобразного «столкновения» слов и речевых оборотов различной экспрессивной окраски. Наряду с такими лексическими формулами, как «один из священнодействующих... приносивший с таким усердием жертвы Фемиде», «почувствовал такое благоговение», мы видим словесные обороты иного характера: «давно лезла оттуда подкладка», «оба рукава лопнули», «вытертую как рогожка» и др.

Разговорно-бытовая стихия, определяющая отличительные особенности повествования в «Мертвых душах», с особой силой отражает несравненное умение Гоголя пользоваться неисчерпаемыми сокровищами русской речи для воплощения художественных образов. В течение всей своей литературной деятельности он пристально изучал живую народную речь. Но, пожалуй, с особой интенсивностью занимался писатель этим трудом в период создания «Мертвых душ». В его памятных книжках этого времени мы находим записи множества слов, речений, пословиц, взятых из народного языка. Из числа записанных Гоголем народных оборотов речи и отдельных слов немало вошло в «Мертвые души».

Словарный состав, которым пользовался писатель в поэме-романе, отличается исключительной широтой и богатством. Со всей наглядностью об этом свидетельствуют и описания быта, природы, и речевая характеристика героев, и жанровые картины. Вспомним, например, зарисовку в главе о Плюшкине московского щепного двора, «куда ежедневно отправляются расторопные тещи и свекрухи, с кухарками позади, делать свои хозяйственные запасы, и где горами белеет всякое дерево, шитое, точеное, лаженое и плетеное: бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны, с рыльцами и без рылец, побра-

тимы, лукошки, мыкольники, куда бабы кладут свои мочки и прочий дрязг, коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси». Писатель замечательно рисует здесь предметное многообразие, пользуясь богатством живой разговорной речи. Или вот еще один аналогичный пример: «Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со снятоčками, и невесть чего не было».

Как в описании предметного мира, так и в повествовательной характеристике социального облика людей, их отношений ярко выступает замечательное владение Гоголем огромным словесным запасом живого разговорного языка. Изображая, например, чиновный мир, Гоголь в самой лексике повествования выразительно оттеняет особенности описываемой среды. «В губернию назначен был новый генерал-губернатор, событие, как известно, приводящее чиновников в тревожное состояние: пойдут переборки, распеканья, взбутетениванья и всякие должностные похлебки, которыми угощает начальник своих подчиненных! «Ну что,— думали чиновники,— если он узнает только просто, что в городе их вот-де какие глупые слухи, да за это одно может вскипятить не на жизнь, а на самую смерть». С большим мастерством писатель вкрапливает в рассказ характерные слова, передающие черты людей чиновной среды. «Инспектор врачебной управы вдруг побледнел: ему представилось бог знает что, что под словом мертвые души не разумеются ли больные, умершие в значительном количестве в лазаретах и в других местах от повальной горячки, против которой не было взято надлежащих мер, и что Чичиков не есть ли подосланный чиновник из канцелярии генерал-губернатора для произведения тайного следствия». И далее: «Когда господа чиновники и без того находились в затруднительном положении, пришли к губернатору разом две бумаги. В одной из них содержалось, что по дошедшим показаниям и донесениям находится в их губернии делатель фальшивых ассигнаций, скрывающийся под разными именами, и чтобы немедленно было

учинено строжайшее розыскание. Другая бумага содержала в себе отношение губернатора соседственной губернии о убежавшем от законного преследования разбойнике, и что буде окажется в их губернии какой подозрительный человек, не предъявящий никаких свидетельств и пашпортов, то задержать его немедленно».

Широта словарного состава «Мертвых душ» выявляется и в том богатстве синонимов, которыми пользуется Гоголь в поэме. В этом смысле весьма примечательно, например, то, как говорит писатель о самом слове, о его употреблении: «Выражается сильно российский народ! и если наградит кого словцом, то пойдет оно ему в род и потомство»; «живой и бойкой русский ум, что не лезет за словом в карман... а влепливает сразу, как пашпорт на вечную носку»; «в разговоре рождалось само собою маленькое желание кольнуть друг друга; просто одна другой из небольшого наслаждения при случае всунет иное живое словцо: вот, мол, тебе! на, возьми! съешь!»; «кто-то приворотил к этому такое словцо, от которого один только русский мужик мог не засмеяться».

Яркая, окрашенная юмором метафоричность, исключительная выразительность, живописность — отличительные черты авторской повествовательной речи в «Мертвых душах».

В главе о Плюшкине Гоголь рассказывает, что в пользовании всей дворни была только одна пара сапог, которая находилась в доме у хозяина; в любое время года, в том числе и зимой, к ним нужно было добираться через двор. «Всякий призываемый в барские покои обыкновенно отплясывал через весь двор босиком, но, входя в сени, надевал сапоги и таким уже образом являлся в комнату». Метафора «отплясывал», характеризуя отнюдь не радостное настроение, раскрывает перед нами целую жизненную картину; меткое слово стало как бы центром повествовательного эпизода.

Открывая девятую главу рассказом о даме просто приятной, Гоголь пишет: «Поутру, ранее даже того времени, которое назначено в городе N. для визитов, из дверей оранжевого деревянного дома с мезонином и голубыми колоннами выпорхнула дама...» и далее:

«Дама вспорхнула в тот же час с необыкновенною поспешностью по откинутым ступенькам в стоявшую у подъезда коляску». На этот раз метафора «выпорхнула», «вспорхнула» живо характеризует «легкость», свойственную даме просто приятной, легкость, как выясняется из дальнейшего, не только физическую, но и духовную. В этом смысле приведенная метафора в соединении с предметными деталями (голубые колонны) определяет основной тон последующего описания встречи двух дам.

Рисуя портрет Ивана Антоновича кувшинное рыло, Гоголь дает такую деталь: «Иван Антонович уже запустил один глаз назад и оглянул их искоса, но в ту же минуту погрузился еще внимательнее в писание». Слово «запустил» замечательно подходит к образу канцелярского пройдохи. Совсем иной отбор слов встречаем в повествовательной речи, характеризующей, например, Собакевича. «Щи, моя душа, сегодня очень хороши!» — сказал Собакевич, хлебнувши щей и отваливши себе с блюда огромный кусок няни...» Не «отведав» а «хлебнувши», не «отрезав», а «отваливши», — это как нельзя лучше рисует Собакевича. Или в параллель с этим — не менее яркая характеристика посредством «ударного» слова действий того же героя. «Собакевич, оставив без всякого внимания все эти мелочи, пристроился к осетру, и покамест те пили, разговаривали и ели, он в четверть часа с небольшим доехал его всего». И далее: «Отделавши осетра, Собакевич сел в кресла и уж более не ел, не пил, а только жмурил и хлопал глазами».

Для изображения самых различных жизненных событий, обстоятельств и лиц Гоголь находит очень меткие, яркие слова. Остановимся для примера на сцене бала, нарисованной в седьмой главе. «Появление его (Чичикова. — *М. Х.*) на бале произвело необыкновенное действие... «Павел Иванович! Ах, боже мой, Павел Иванович! Любезнейший Павел Иванович! Почтеннейший Павел Иванович! Душа моя Павел Иванович! Вот вы где, Павел Иванович! Вот он, наш Павел Иванович! Позвольте прижать вас, Павел Иванович! Давайте-ка его сюда, вот я его поцелую покрепче, моего дорогого Павла Ивановича!» Писатель передает как бы звучание целого хора приветствий и в то же время с большой тон-

костью оттеняет крайнюю бедность «музыки», исполняемой этим хором. Она строится тут в основном на примитивном повторении одного и того же: «Павел Иванович» — «ах, боже мой, Павел Иванович!»; «почтеннейший» варьируется с «любезнейшим»; «вот вы где» сменяется «вот он наш»; «позвольте прижать» уступает место «вот я поцелую покрепче». Характер этих восклицаний, их лексика, отражая облик действующих лиц, выявляют внутреннюю авторскую иронию, которая проходит через весь рассказ.

«Чичиков разом почувствовал себя в нескольких объятиях. Не успел совершенно в ы к а р а б к а т ь с я из объятий председателя, как очутился уже в объятиях полицеймейстера; полицеймейстер с д а л его инспектору врачебной управы; инспектор врачебной управы — откупщику, откупщик — архитектору». Пылкие чувства по адресу Чичикова развенчиваются словами «выкарабкался», «сдал», приобретающими в контексте рассказа своеобразный живописный характер.

Отмеченное нами «столкновение» «высокой» речи и обыденно-разговорной лексики очень выразительно выступает в следующем эпизоде: «Дамы тут же обступили его б л и с т а ю щ е ю г и р л я н д о ю и н а н е с л и с собой целые о б л а к а в с я к о г о р о д а б л а г о у х а н и й: одна д ы ш а л а розами, от другой н е с л о весной и фиалками, третья вся н а с к в о з ь была п р о д у ш е н а резедой; Чичиков подымал только нос кверху да нюхал». Здесь рядом стоят — «блистающая гирлянда», «одна дышала розами» с такими оборотами речи, как «от другой несло весной и фиалками». «Целые облака всякого рода благоуханий» иронически сопоставлены с нарочито прозаической деталью «подымал только нос кверху да нюхал».

Гоголь широко использует сочетание словесных оборотов различной экспрессивной окраски, выделяя, подчеркивая при этом живое, сочное слово разговорной народной речи. «Он (Чичиков. — *М. Х.*) непринужденно и ловко р а з м е н я л с я с н е к о т о р ы м и из д а м п р и я т н ы м и с л о в а м и, подходил к той и другой д р о б н ы м, мелким шагом, или, как говорят, с е м е н и л н о ж к а м и, как обыкновенно делают маленькие старички-щеголи на высоких каблуках, называемые м ы ш и н ы м и ж е р е б ч и к а м и, забегающие весьма про-

ворно около дам». Подчеркивая иронический смысл слова «семенить», писатель в следующем предложении ставит его в деепричастной форме, сопровождая описание действий героя ярким сравнением: «Посеменивши с довольно ловкими оборотами направо и налево, он подшаркнул тут же ножкой, в виде коротенького хвостика или наподобие запятой». А несколько далее автор пишет о своем герое: «Чичиков так занялся разговорами с дамами, или, лучше, дамы так заняли и закружили его своими разговорами, подсыпая кучу самых замысловатых и тонких аллегорий, которые все нужно было разгадывать, отчего даже выступил у него на лбу пот». И тут весьма характерно сочетание слова «куча» со словами «замысловатые аллегории», так же как и сопоставление «аллегории» с обыденным — «выступил пот».

Меткость, живописность разговорных речевых оборотов, несущих функцию юмористического освещения событий, людей, великолепно раскрывается в описании, например, мазурки. «А уж там в стороне четыре пары откалывали мазурку; каблуки ломали пол, и армейский штабс-капитан работал и душою и телом, и руками и ногами, отвертывая такие па, какие и во сне никому не случилось отвертывать».

Создавая художественный образ, Гоголь глубоко раскрывал смысловую насыщенность слова, блистательно использовал его семантические оттенки в живом контексте повествования. Так, например, в конце главы о Манилове сказано:

«Наконец, вошел он в комнату, сел на стуле и предался размышлению, душевно радуясь, что доставил гостю своему небольшое удовольствие. Потом мысли его перенеслись незаметно к другим предметам и наконец занеслись бог знает куда».

Беря слова, происходящие от одного корня, оттеняя их смысловое различие, писатель строит на этом характеристику умонастроений героев. Существенной является не сама по себе игра слов, а тот смысловой переход, который становится остро ощутимым именно при единстве корневой основы этих слов.

Нередко в рамках отдельно взятого предложения или нескольких предложений Гоголь использует одни и те же слова, но в разных смысловых значениях. «Так и Чичиков

скоро нашел ближнего, который потащил на плечах своих все, что только могла внушить ему досада. Ближний этот был Ноздрев, и, нечего сказать, он был так о т д е л а н со всех боков и сторон, как разве только какой-нибудь плут староста или ямщик бывает о т д е л а н каким-нибудь езжалым, опытным капитаном, а иногда и генералом». Во втором случае в слове «отделан» заключен иной смысл, чем в первом. Это столкновение разных значений слова придает сатирическую окраску данному повествовательному эпизоду. Или вот еще образец использования разных смысловых значений слова в сатирическом плане. «В картишки, как мы уже видели из первой главы, играл он не совсем безгрешно и чисто, зная много разных п е р е д е р ж е к и других тонкостей, и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою: или поколачивали его сапогами, или же задавали п е р е д е р ж к у его густым и очень хорошим бакенбардам».

Глубокое раскрытие семантики слова, яркое использование ее в художественно-эстетических целях можно проиллюстрировать и на многих других примерах. Глагол «писать» употребляется в поэме в различных смысловых связях. «Да позвольте, как же мне писать расписку? прежде нужно видеть деньги». Но уже иначе это слово звучит в фразе: «В о н а! п о ш л а п и с а т ь губерния!» Это же слово приобретает новое значение в следующем контексте: «Едва только ушел назад город, как уже п о ш л и п и с а т ь по нашему обычаю чушь и дичь по обеим сторонам дороги». Соотнося слова «пошли писать» с деталями пейзажа, Гоголь достигает живой выразительности картины.

Но одновременно с тем в «Мертвых душах» мы встречаем эти слова, поставленные в связь не только с пейзажем, но и с предметным миром и с человеком, взятыми в некоем единстве. «И опять по обеим сторонам столбового пути п о ш л и в н о в ь п и с а т ь версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке» и т. д. И уже в откровенно ироническом значении тот же глагол употребляется при изображении Чичикова. «Пощупав бороду рукою и взглянув в зеркало, он уже произнес: эк какие п о ш л и п и с а т ь леса».

Столь же выпукло предстает многозначность слова и в употреблении, например, глагола «хватить»: «Но все очень усумнились, чтобы Чичиков был капитан Копейкин, и нашли, что почтмейстер хватил уже слишком далеко»; «хватили немножко греха на душу, матушка»; «он накупал кучу всего... насколько хватало денег»; «эк куда хватили!»; «здесь Чичиков вышел совершенно из границ всякого терпения, хватил в сердцах стулом об пол»; «есть на свете много таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила... хватила топором раз — вышел нос, хватила в другой — вышли губы».

Характеризуя особенности повествовательной речи в «Мертвых душах», необходимо указать на ту важную роль, которую играют в ней сравнения. Уже отмечалось, что Гоголь весьма часто с целью создания комического эффекта пользуется распространенными сравнениями. Таково сравнение Ноздрева, атакующего Чичикова, с офицером, ведущим в бой свой отряд, или сопоставление настроения взбудораженных чиновников с переживаниями школьника, которому товарищи во время сна засунули в нос «гусара». Развернутое юмористическое сравнение иногда приобретает многоплановый характер, когда одновременно дается сопоставление ряда явлений. Примечательным в этом смысле представляется описание въезда Чичикова в усадьбу Коробочки. «Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и все это наконец повершал бас, может быть старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе, тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла». Замечательное по своей яркости, это сравнение подчеркивает отличительные черты гоголевской повествовательной речи в целом,—

богатую метафоричность, огромную изобразительную силу.

Гоголь решительно избегал абстрактных, туманных, расплывчатых сопоставлений. Сравнения его в поэме почти всегда носят конкретный, осязаемый характер; они взяты не из отвлеченной сферы, а из быта, окружающего предметного мира, природы. Одновременно с тем они чаще всего имеют юмористическую окраску. Вот несколько примеров: «он стал наконец отпрашиваться домой, но таким ленивым и вялым голосом, как будто бы, по русскому выражению, натаскивал клещами на лошадь хомут»; «подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окон почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы»; «он стал чувствовать себя неловко, неладно: точь-в-точь как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил вдруг в грязную, вонючую лужу»; «слова хозяйки были прерваны странным шипением, так что гость было испугался: шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить... они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку»; экипаж, в котором приезжала в город Коробочка, был «похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса. Щеки этого арбуза, то есть дверцы, носившие следы желтой краски, затворялись очень плохо».

Конкретность, изобразительное начало в гоголевских сравнениях, их юмористический колорит замечательно гармонируют со всем характером повествовательной речи, служат средством усиления ее жизненной основы. В самых различных своих элементах язык «Мертвых душ» поражает богатством, многообразием форм. Гениальное мастерство языковой характеристики неотделимо от мастерства лепки образов, от изображения типических черт социальной действительности.

Чудесное владение богатством русской речи позволило Гоголю с несравненной силой изобразить жизнь, показать галерею поистине замечательных образов.

Глубокое отражение действительности, раскрытие острых общественных противоречий, страстный протест против мерзостей жизни поставили «Мертвые души» — сразу же после их опубликования — в центр общественно-литературной борьбы. Насыщенная большим социальным содержанием, поэма-роман вызвала ожесточенные споры, резкие столкновения между представителями передовой общественной мысли и реакционным лагерем. «Между восторгом и ожесточенной ненавистью к «Мертвым душам» середины решительно нет»,— писал в октябре 1842 года Прокопович Гоголю [1]. Борьба вокруг «Мертвых душ» приняла значительно более острый и сложный характер, нежели та литературная полемика, которая развернулась вокруг «Ревизора». В течение шести лет, прошедших после появления комедии, Гоголь не опубликовал ни одного нового произведения. «Мертвые души», помимо всего прочего, явились как бы ответом Гоголя на те обвинения в порочности избранного им писательского пути, которые реакционная критика адресовала автору «Ревизора». Оказалось, что Гоголь не только не отошел от идей и принципов, выраженных им в комедии, но еще шире и глубже развил их. Все это вызвало неистовый гнев консервативных критиков. Статьи Сенковского в «Библиотеке для чтения», Греча в «Северной пчеле», Полевого в «Русском вестнике» были полны грубых нападок на Гоголя.

Одно из главных обвинений, которое предъявлял автору «Мертвых душ» Н. Полевой, состояло в том, что Гоголь якобы питает особое пристрастие к показу темных сторон жизни, к изображению грязи и пороков, преднамеренно выбирает для изображения всякого рода «отвратительные предметы», которые, по мнению критика «Русского вестника», совсем не составляют сущности жизни. Изображение реальной действительности в «Мертвых душах» Н. Полевой презрительно называл «грязными» картинами, недостойными внимания «просвещенного» читателя, находящимися за пределами истинного искусства. «Искусству нечего делать, не в чем рас-

[1] В. И. Шенрок. Материалы к биографии Гоголя, т. IV. М., 1897, с. 55.

считываться с «Мертвыми душами»,— писал Н. Полевой.— Многие защитники Гоголя и не спорят за художническую отделку, и не ищут цели искусства в «Мертвых душах», но они спорят за естественность изображений, за верность природы, в них очерченной» [1].

Решительно отрицая «естественность изображений» в «Мертвых душах», Н. Полевой всячески пытался доказать, что поэма-роман Гоголя лишена какой бы то ни было жизненной правды. «Мертвые души»,— заявлял Н. Полевой,— составляя грубую карикатуру, держатся на небывалых и несбыточных подробностях... лица в них все до одного небывалые преувеличения, отвратительные мерзавцы или пошлые дураки... подробности рассказа исполнены такими описаниями, что иногда бросаете книгу невольно» [2]. Обеспокоенный огромной критической силой «Мертвых душ», Н. Полевой не замедлил объявить образы поэмы «небывалыми преувеличениями» и «грубыми карикатурами». Критик стремился внушить читателям мысль о том, что «Мертвые души» никакого отношения к русской действительности не имеют, что они представляют собой злонамеренную выдумку.

Источник «прегрешений» Гоголя Н. Полевой усматривал в том, что писатель, отказавшись от добродушной шутки своих ранних произведений, встал на путь сатиры. Наполняя свою статью всякого рода обвинениями, Н. Полевой дошел до возмутительного «пожелания», что лучше, если бы «Гоголь вовсе перестал писать, нежели, чтобы постепенно более и более он падал и заблуждался» [3].

В этих словах с особой ясностью отразилось резко враждебное отношение реакционных кругов общества к Гоголю и к его реалистическому шедевру. Различные представители этих кругов выражали возмущение «Мертвыми душами», со злобой отзываясь об их авторе «Многие помещики, — сообщал С. Т. Аксаков Гоголю,— не на шутку выходят из себя и считают вас своим смертельным, личным врагом» [4].

---

[1] «Русский вестник», 1842, № 5—6, раздел III, с. 41.
[2] Там же, с. 40—41.
[3] Там же, с. 35.
[4] См.: С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, с. 247.

С оценкой гоголевской поэмы, весьма близкой к той, которую давал Н. Полевой в «Русском вестнике», выступил Н. Греч на страницах «Северной пчелы». Отметив некоторые совершенно частные достоинства произведения, Н. Греч пытался всячески очернить «Мертвые души» и их автора. «Попадаются умные суждения,— заявлял он,— верные и разительные замечания, но все это утопает в какой-то странной смеси вздору, пошлостей и пустяков. Все лица, выведенные автором на сцену, более или менее карикатурны; все, как говорит Простакова в «Недоросле», дураки или воры. Нет ни одного порядочного, не говорим уже честного и благородного человека. Это какой-то особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать»[1].

Так же как и Полевой, Греч старался доказать, что «Мертвые души» — не отражение реальной жизни, а фантастическая выдумка писателя. Греч утверждал, что Гоголь «и не хотел представлять действительного мира, в котором смешано доброе и злое, истинное и ложное, умное и глупое; он хотел написать карикатуру»[2]. Лицемерно сетуя на автора «Мертвых душ» «за равнодушие его к своему таланту», Греч заявлял, что Гоголь находится за пределами подлинной литературы. «Он добровольно отказался от места подле образцовых писателей романов, чтобы стать ниже — Поль де Кока»[3].

Так полностью оправдались ожидания Гоголя, который в седьмой главе поэмы писал, что «лицемерно-бесчувственный современный суд» назовет произведения писателя-реалиста «ничтожными и низкими», «отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество».

Отчетливо понимая демократическую направленность гоголевской поэмы, Греч, Сенковский и Полевой решительно отвергали художественные принципы, воплощенные в ней. Рассуждения о «низменности», вульгарности «Мертвых душ» скрывали за собой, однако, резко отрицательное отношение к демократическим и освободительным идеям поэмы. Сенковский, несмотря на свое

---

[1] «Северная пчела», 1842, № 137.
[2] Там же.
[3] Там же.

возмущение «Мертвыми душами», предвидел, что они будут иметь громадный успех. О них «будут явно говорить с гневом, но между тем будут читать с явным наслаждением».

Немало внимания реакционные критики уделили творческой манере Гоголя, его стилю и языку. Они не могли простить писателю ни его пренебрежения великосветским жаргоном, ни его защиты тесной, нераздельной связи литературы с общенародным языком. Имея в виду нормы великосветского «стиля», критики утверждали, что Гоголь не знает русского языка, что он постоянно его искажает.

Нарушение норм русского языка Греч видел в таких, например, выражениях, как: «Собакевич с первого раза ему наступил на ногу, сказавши: прошу прощенья»; «если коснешься задирающего его предмета»; «помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства»; «потребовавши самый легкий ужин, состоявший в поросенке». Греч отвергал и такие словоупотребления, как «открыла рот», считая, что нужно было написать «разинула рот»; вместо «доверенное письмо» он требовал слов «верующее письмо» и т. д.

Особенно много относительно «низменности» «Мертвых душ» и их языка распространялся Сенковский. Поставив своей целью «убить восторг», который вызывала поэма Гоголя, Сенковский пытался найти пороки и изъяны на каждой странице «Мертвых душ», едва ли не в каждой их строке. Уже первые фразы, которыми начинается поэма, вызвали иронические восклицания Сенковского. «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка». С первых слов слог нехорош, замечаете вы мне.— Какая нужда! отвечаю я: это поэма. «Въезд ее не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным».— Не сопровождался, подхватываете вы. Совершенно никакого — солецизм.— Все равно, говорю я. Не мешайте мне читать»[1]. Ироническими замечаниями и рассуждениями сопровождается подробный пересказ содержания «Мертвых душ», многочисленные цитаты, которые приводил Сенковский из поэмы.

[1] «Библиотека для чтения», 1842, т. 52, ч. VI, с. 25.

В неприязни к живому, богатому русскому языку Сенковский далеко превзошел своих «коллег».

В качестве примеров дурного стиля у него фигурируют такие обороты речи и выражения, которые мог отвергать лишь человек, чуждый русской культуре, лишенный чувства русского языка. Ироническими восклицаниями Сенковский сопровождал следующие, например, выражения: «А Чичиков, в довольном расположении духа, сидел в своей бричке, катившейся давно по столбовой дороге»; «Чичиков руками и ногами шлепнулся в грязь»; «хватил стулом об пол и посулил ей черта» и ряд других.

Греч, Полевой и Сенковский ставили целью развенчать Гоголя, свергнуть с пьедестала того, кто стоял в этот период во главе русской литературы. Но сделать это оказалось не под силу ни каждому из реакционных критиков в отдельности, ни всем им вместе.

В защиту «Мертвых душ» с блистательными статьями, составившими эпоху в истории русской литературы, выступил Белинский, наголову разгромивший своих противников. В противовес хулителям и отрицателям нового произведения Гоголя Белинский раскрыл его громадное значение как выдающегося явления русской литературы. «И вдруг среди этого торжества мелочности, посредственности, ничтожества, бездарности, среди этих пустоцветов и дождевых пузырей литературных, среди этих ребяческих затей, детских мыслей, ложных чувств, фарисейского патриотизма, приторной народности — вдруг, словно освежительный блеск молнии среди томительной и тлетворной духоты и засухи, является творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое» [1].

«Журнальные и литературные заметки», «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке» Белинский посвятил критике выступлений Греча и Сенков-

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. VI, с. 217.

ского. Отвергая их обвинения Гоголя в пристрастии «к грязи», Белинский заявлял о том, что писатель взял определенную сферу жизни и правдиво воспроизвел ее. «...в его (Гоголя.— *М. Х.*) созданиях никогда и ничего не бывает низкого и тривиального. Он владеет тайною великого таланта обращать в чистое золото все, к чему ни прикоснется. Скажите по совести, встречали ли вы в его сочинениях хотя одну картину грубой чувственности, написанную с желанием самому налюбоваться ею и, возбуждением нечистого восторга, приобрести себе большее число читателей? Где, укажите, рисует он грязь для грязи, по страсти к цинизму,— замашка, довольно любимая, впрочем, добрым и талантливым Поль де Коком, с которым так невпопад, так натянуто, вздумала равнять Гоголя рецензия?» [1] Белинский высмеивал стремление Сенковского выдать себя за знатока русского языка, его претензии навязать писателю нелепые литературные нормы.

Высоко оценивая «Мертвые души» как реалистическое произведение, Белинский подчеркивал глубокую оригинальность, художественное совершенство стиля поэмы. «Гоголь не пишет, а рисует; его изображения дышат живыми красками действительности. Видишь и слышишь их. Каждое слово, каждая фраза резко, определенно, рельефно выражает у него мысль, и тщетно бы хотели вы придумать другое слово или другую фразу для выражения этой мысли. Это значит иметь слог, который имеют только великие писатели и о котором рассуждать так же не дело «Библиотеки для чтения», как и рассуждать о русском языке, которого она не знает, что можно доказать из каждой ее страницы, наполненной всяческих обмолвок против духа языка, ошибок против его грамматики, барбаризмов, солецизмов и, в особенности, полонизмов» [2].

Наряду с открыто враждебными выступлениями против «Мертвых душ» некоторыми критиками были предприняты попытки сгладить критический пафос поэмы Такую роль взяли на себя С. Шевырев и К. Аксаков В напечатанной в «Москвитянине» статье С. Шевырев, в отличие от Греча и Полевого, признавал жизненную

[1] В. Г. Белинский Полн. собр. соч., т. VI, с. 360—361
[2] Там же, с 355.

достоверность «Мертвых душ». Разбирая поэму, он отмечал, что действительность отразилась в ней «своею грубою, животною, материальной стороной». Но критик меньше всего хотел раскрыть общий смысл картин этой грубой, материальной стороны жизни, меньше всего он намеревался определить социальную направленность поэмы. Для того чтобы устранить вопрос об общественном значении «Мертвых душ», С. Шевырев попытался перевести разговор в плоскость рассуждений о чистом искусстве, вне живого и конкретного содержания произведения. «Не *что* избрал художник, а *как* он это воссоздал и *как* связал мир действительный с миром своего изящного: вот то, что, собственно, касается искусства»[1].

Претворяя явления жизни в художественные образы, писатель, по утверждению С. Шевырева, уходит от всего злободневного, от политических волнений и страстей, от общественной борьбы. Сущность художественного произведения состоит в том, что оно вызывает у читателя чувство всеобщей гармонии. «Одно из первых условий всякого изящного произведения искусства есть водворение полной блаженной гармонии во всем внутреннем существе нашем, которая несвойственна обыкновенному состоянию жизни»[2]. Это состояние гармонии, заявлял Шевырев, порождают и «Мертвые души» тем своим юмором, «посредством коего поэт соединяет все видения своей фантазии с своим собственным человеческим существом». Шевырев истолковывал юмор как средство отвлечения от мира действительности, средство преодоления реального во имя идеального. Стремясь умалить глубокое жизненное содержание «Мертвых душ», критик многословно рассуждает о ясновидении Гоголя, позволявшем ему отвлекаться от реального мира: «Первая черта фантазии Гоголя есть живое ясновидение мира, им переносимого из бытия существенного в бытие идеальное искусства»[3].

Желая выдвинуть на первый план «идеальное» в «Мертвых душах», Шевырев пытался доказать, что воспитателем и учителем Гоголя, давшим ему самое суще-

---

[1] «Москвитянин», 1842, № 8, с. 347.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 357.

ственное в его искусстве, была Италия. «Здесь только близорукий не заметит, что небо Италии, прозрачный ее воздух, ясность каждого оттенка и каждого очерка в предмете, картинные галереи, мастерские художников, частое обращение с ними, наконец, поэзия Италии воспитали в Гоголе фантазию тою стороною, которою обращена она ко всему внешнему миру, и дали ей такое живописное направление, такую полноту и оконченность»[1]. Выдававший себя за непреклонного защитника «истинно русских» начал, Шевырев не остановился перед тем, чтобы представить Гоголя художником, искусство которого лишено национальных основ, и все для того, чтобы затушевать сатирическое содержание «Мертвых душ».

Однако затея Шевырева была явно безнадежной. При обращении к самому произведению сложные теоретические построения критика обнаружили полную несостоятельность. Шевырев вынужден был вносить в свои рассуждения такие ограничения и оговорки, которые полностью опрокидывали все его «хитроумные» теории: «Комический юмор, под условием коего поэт созерцает все эти лица, и комизм самого события, куда они замешаны, препятствует тому, чтобы они предстали всеми своими сторонами и раскрыли всю полноту жизни в своих действиях»[2]. После длинных рассуждений о роли юмора, переключающего жизнь в сферу идеального искусства, оказалось, что коренной «недостаток» «Мертвых душ» заключается как раз в юморе.

Высказывая для вида похвалу Гоголю, Шевырев весьма недоволен его «односторонностью» в изображении действительности. Из слов критика выяснялось, что образы «Мертвых душ» не дают правдивой картины жизни, они искажают ее. «Мы догадываемся,— писал Шевырев,— что кроме свойств, в них теперь видимых должны быть еще другие добрые черты, которые раскрылись бы при иных обстоятельствах; как, например, Манилов, при всей своей пустой мечтательности, должен быть весьма добрым человеком, милостивым и кротким господином с своими людьми и честным в житейском отношении; Коробочка с виду только крохоборка и погружена в одни материальные интересы своего хозяй-

[1] «Москвитянин», 1842, № 8, с. 358.
[2] Там же, с. 365.

ства, но она непременно будет набожна и милостива к нищим»[1]. Так Шевырев вынужден был сам разрушить то здание, которое он так старательно пытался возвести. Истинное его отношение к Гоголю дало себя знать весьма отчетливо и оказалось очень близким к тем позициям, которые занимали Греч и Полевой. Принимая на словах и отвергая по существу «Мертвые души», Шевырев все свои надежды возлагал на последующие части поэмы. Чернышевский очень метко характеризовал общий смысл рассуждений Шевырева по поводу «Мертвых душ»: «Пустота прощается первой части «Мертвых душ» только с условием и только в надежде, что вторая часть не будет нимало походить на первую»[2]. Такова была суть той «защиты» «Мертвых душ», с которой выступил Шевырев.

Попытку истолкования поэмы в духе примирения с действительностью предпринял и один из вождей славянофилов — К. Аксаков. В своей брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя», а затем в статье, напечатанной в «Москвитянине», К. Аксаков развивал тезис о том, что «Мертвые души» — это возрождение древнего эпоса, который не только воссоздавал жизнь, но и поэтизировал ее. «Перед нами возникает новый характер созданий, является оправдание целой сферы поэзии, сферы давно унижаемой; древний эпос восстает перед нами». Эпическое созерцание мира, свойственное древним грекам, утверждал К. Аксаков, постепенно, на протяжении ряда столетий, утрачивалось, эпос все более и более мельчал и, наконец, выродился в роман и повесть. «Мертвые души» тем и велики, что в них, по мнению К. Аксакова, вновь обретено то ясное, мудрое, спокойное и всеобъемлющее созерцание жизни, которое отличало древнюю эпоху человеческого общества.

К. Аксаков решительно не хотел замечать критических начал гоголевской поэмы. «Мертвые души» были для него воплощением не только примирения с жизнью, но и ее полного оправдания. Главное достоинство Гоголя К. Аксаков видел в том, что писатель будто бы во всем ничтожном умеет «свободно находить живую сторону», всегда проявляет «свою справедливость к жизни».

---

[1] «Москвитянин», 1842, № 8, с. 365—366.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, с. 124.

«Это уменье все видеть и во всем находить живую сторону принадлежит собственно Гоголю и явно свидетельствует о характере его созерцания, эпического, древнего, истинного».

Так же как и Шевырев, славянофильский критик пытался найти в юморе поэмы посредствующее звено между сферой реальной действительности и сферой художественной красоты. К. Аксакову во что бы то ни стало хотелось доказать, что юмор Гоголя не отрицает тяжелых сторон действительности, что он является лишь формой спокойного, эпического созерцания мира. Именно в юморе поэмы, по утверждению Аксакова, и выражается полный охват жизни, ее приятие и оправдание.

Тот взгляд на «Мертвые души», который развивал в своей брошюре К. Аксаков, принимали, поддерживали и другие славянофильские теоретики. В письме к К. Аксакову А. Хомяков заявлял: «Я, как вам известно, вполне разделяю с вами мнение о «Мертвых душах» и об авторе и о том, что в нем заметно воскресение первобытной искренней поэзии» [1]. С автором брошюры «Несколько слов о поэме Гоголя» солидаризировался и Ю. Самарин, решительно отрицавший сатирический характер «Мертвых душ».

Пристально следя за журналистикой своего времени, Белинский не оставил без внимания выступлений «защитников» «Мертвых душ». Основательно раскритиковав Шевырева в памфлете «Педант», опубликованном незадолго перед тем, он сосредоточил огонь на суждениях К. Аксакова. В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» Белинский весьма кстати вспоминал стихи Пушкина:

Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
О них недаром вспомнил я.

«Друзей» Гоголя Белинский подвергал, пожалуй, еще более суровой критике, чем его противников, ибо под видом благоговения перед писателем они искажали смысл, идейно-художественное содержание «Мертвых душ», приписывали Гоголю примирение с действительностью.

[1] А. Хомяков. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1904, с. 329.

Рассматривая положения, высказанные К. Аксаковым, Белинский показал несостоятельность его рассуждения об эпосе, о развитии новой литературы. Умозрительным, метафизическим взглядам славянофильского теоретика он противопоставил историческую точку зрения. «Древнеэллинский эпос,— писал Белинский,— мог существовать только для древних эллинов, как выражение *их* жизни, *их* содержания в *их* форме. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос. И эпос нового мира явился преимущественно в *романе*, которого главное отличие от древнеэллинского эпоса, кроме христианских и других элементов новейшего мира, составляет еще и *проза жизни*, вошедшая в его содержание и чуждая древнеэллинскому эпосу. И потому роман отнюдь не есть искажение древнего эпоса, но есть эпос новейшего мира, исторически возникнувший и развившийся из самой жизни»[1].

Поэтому противопоставление эпоса роману, толки относительно возрождения эпоса на материале прозаической действительности лишены всякого смысла. Не выдерживает никакой критики и сравнение «Мертвых душ» с «Илиадой» Гомера, которое занимало такое большое место в рассуждениях К. Аксакова. «В смысле *поэмы*,— писал Белинский,— «Мертвые души» диаметрально противоположны «Илиаде». В «Илиаде» жизнь возведена на апофеозу; в «Мертвых душах» она разлагается и отрицается»[2]. Белинский опровергает основное положение К. Аксакова, пытавшегося соединить несоединимое.

Мысль о критическом пафосе «Мертвых душ» Белинский с большой силой и убедительностью развивает в полемике с К. Аксаковым. Он высмеивает стремление Аксакова признать прекрасными людьми всех изображенных в поэме героев. «Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге; в действительности же избави боже с ними встречаться,— а не встречаться с ними нельзя, потому что их таки довольно в действительности, следовательно, они представители некоторой ее ча-

---

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. VI, с. 414.
[2] Там же, с. 255.

сти. Хороша же «Илиада», героем которой действительность, имеющая таких представителей!» [1].

Как произведение, проникнутое идеями неприятия темных сторон действительности, воспринимал «Мертвые души» и Герцен. «Мертвые души», — писал он, — это заглавие само носит в себе что-то наводящее ужас. И иначе он не мог назвать; не ревизские — мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti [2] — вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу» [3]. Высоко оценивал «Мертвые души» великий украинский поэт, революционный демократ Т. Г. Шевченко. В письме к В. Н. Репниной (7 марта 1850 г.), вспоминая неодобрительный отзыв своей корреспондентки о «Мертвых душах», Шевченко писал: «Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком, одаренным самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям» [4].

Оценки Белинского, Герцена, Шевченко характеризовали отношение к «Мертвым душам» всех живых сил общества; их голос был голосом всей демократической России. Статьи Белинского сыграли большую роль в выяснении значения «Мертвых душ», творчества писателя в целом. Они утвердили глубокое и верное понимание особенностей произведения, его великой освободительной роли. В острой полемике Белинский показал то новое, что Гоголь вносил в русскую литературу «Мертвыми душами».

Вместе с тем пристальное внимание Белинского привлекли и те высказывания Гоголя, в которых звучали мотивы, отличные от критического духа поэмы. Белинский не скрывал своих опасений относительно дальнейшего творческого пути писателя. Включение темы «божеских добродетелей» в содержание первого тома «Мертвых душ» явилось предвестником перелома в идейном и творческом развитии Гоголя. С этим переломом были связаны судьба второго тома поэмы и одновременно трагическая судьба самого писателя.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, с. 430.

[2] все им подобные (*ит.*). — *Ред.*

[3] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 2, с. 220.

[4] Т. Шевченко. Повна збірка творів в трьох томах, т. 3. Київ, 1949, с. 307.

Продолжение «Мертвых душ» Гоголь начал писать тогда, когда еще полностью не была завершена работа над первым томом поэмы. В письме к Погодину, относящемся к декабрю 1840 года, он сообщал: «Я здоров. Чувствую даже свежесть, занимаюсь переправками, выправками и даже продолжением «Мертвых душ». Вижу, что предмет становится глубже и глубже. Даже собираюсь в наступающем году печатать первый том» (XI, 325). Слова писателя о продолжении «Мертвых душ», бесспорно, относятся ко второй части поэмы, ибо первый том к этому времени в основных своих очертаниях вполне сложился и нуждался лишь в «переправках», но не в продолжении. Именно поэтому Гоголь и намеревался его вскоре опубликовать. Но до того, как была осуществлена его окончательная обработка, писатель занялся второй частью поэмы. Об этом с достаточной отчетливостью свидетельствует и его письмо к С. Аксакову, датированное 28 декабря 1840 года: «Я теперь приготовляю к совершенной очистке первый том «Мертвых душ». Переменяю, перечищаю, многое перерабатываю вовсе и вижу, что их печатание не может обойтись без моего присутствия. Между тем дальнейшее продолжение его выясняется в голове моей чище, величественней, и теперь я вижу, что может быть со временем кое-что колоссальное, если только позволят слабые мои силы» (XI, 322).

К вопросу о продолжении «Мертвых душ» Гоголь вновь возвращается и несколько позже (в марте 1841 г.) в письме к тому же адресату: «О, если бы еще три года с такими свежими минутами! Столько жизни прошу, сколько нужно для окончания труда моего; больше ни часу мне не нужно» (XI, 330).

Авторы комментариев ко второму тому «Мертвых душ» в академическом издании — В. Жданов, Э. Зайденшнур и В. Комарович — полагают, что Гоголь приступил к работе над второй частью поэмы-романа лишь в ноябре 1843 года (VII, 399). Но это противоречит не только тем указаниям, которые содержатся в цитированных письмах к Погодину и С. Аксакову, но и позднейшим признаниям Гоголя. В четвертом письме по поводу «Мертвых душ», говоря о сожжении второго тома

в 1845 году, писатель заявлял: «Не легко было сжечь пятилетний труд, производимый с такими болезненными напряжениями» (VIII, 297). Как видим, авторские свидетельства разных периодов одинаково указывают на 1840 год, как время начала работы над второй частью поэмы.

П. Анненков в своих воспоминаниях утверждал, что второй том «Мертвых душ» в своем первоначальном очерке был готов уже около 1842 года [1]. Можно серьезно сомневаться в том, что писатель закончил к этому времени второй том, хотя бы вчерне, но наличие в этот период ряда написанных глав следует признать вполне вероятным.

Первоначальную редакцию второго тома «Мертвых душ», или, вернее, отдельных его глав, Гоголь создавал, оставаясь в основном на тех позициях, которые он занимал, работая над «Тарасом Бульбой», «Шинелью», последней редакцией «Ревизора». Вспомним «Театральный разъезд», написанный в конце 1842 года, с его страстной защитой социальной комедии, вспомним усиление сатирических элементов при последней переработке «Ревизора», вспомним горячий протест против подавления «маленького человека», так ярко воплощенный в «Шинели», и нам станет ясным отношение Гоголя к проблемам общественной жизни в этот период.

Нельзя не обратить внимания на некоторые суждения писателя, связанные как раз с продолжением «Мертвых душ». В цитированном письме к С. Аксакову (5 марта 1841 г.) Гоголь отмечает всю громадную важность сюжета, положенного в основу поэмы. Он даже видит в выборе его особое предначертание – «подобное внушенье не происходит от человека; никогда не выдумать ему такого сюжета!» (IX, 330).

Коренной пересмотр идейно-творческой концепции второй части «Мертвых душ» Гоголь предпринимает в 1843 году. В этот период отчетливо намечаются крупные сдвиги в мировоззрении писателя. Гоголь теперь во многом отходит от идейных позиций, которые он занимал, создавая «Ревизора» и первый том «Мертвых душ».

В дальнейшем мы будем подробно говорить об идейном кризисе Гоголя, о его социальных истоках. Сейчас

[1] См.: П. В. Анненков. Литературные воспоминания, с. 121.

существенно отметить лишь то, что решающую роль в этом кризисе сыграло отрицательное отношение писателя к сложной классовой борьбе, развернувшейся в первой половине 40-х годов на Западе и в России. Историческая действительность открывала все большее обострение социальных противоречий, бурное нарастание революционного движения. Большое впечатление производили на него резкие коллизии буржуазного общества. Глубоко обнажая социальное зло, Гоголь вместе с тем страшился общественных потрясений. Этим и был обусловлен его поворот в сторону защиты старых, «патриархальных» форм жизни.

Новое отношение писателя к социальной действительности определило и новое понимание им своих творческих задач, и иную оценку прежнего идейного замысла второго тома. П. Анненков высказывал весьма обоснованное предположение о том, что в это время вторая часть поэмы подверглась решительной перестройке. «К той же последней половине 1843 г.,— писал он,— относим мы первое уничтожение рукописи «Мертвых душ» из трех, какому она подверглась. Если нельзя с достоверностью говорить о совершенном истреблении рукописи II тома в это время, то кажется, можно допустить предположение о совершенной переделке его, равняющейся уничтожению» [1].

Мысль Анненкова о «совершенной переделке» находит подтверждение в переписке Гоголя. В 1840 году писатель сообщал некоторым из своих корреспондентов о работе над продолжением «Мертвых душ». Однако сейчас он говорит о второй части поэмы как о новом труде, который только теперь начинает. Именно в таком духе Гоголь писал Жуковскому в декабре 1843 года: «Я продолжаю работать, то есть набрасывать на бумагу хаос, из которого должно произойти создание «Мертвых душ» Труд и терпение, и даже приневоливание себя награждают меня много» (XII, 239).

С этим сообщением писателя перекликается и другое его высказывание. В письме к Прокоповичу в мае 1843 года, отвечая на намеки своего близкого товарища относительно задержки ожидаемого опубликования второго тома, Гоголь заявлял: «М. д. не только не

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, с. 123—124

приготовлен 2-ой том к печати, но даже и не написан. И раньше двух лет (если только мои силы будут постоянно свежи в это время) не может выйти в свет. А что публика желает и требует 2-го тома, это не резон... Да и почему знает она, что такое будет во 2 томе? Может быть то, о чем даже ей не следует и знать и читать в теперешнюю минуту, и ни я, ни она не готовы для 2 тома» (XII, 187).

Судьбу «Мертвых душ» Гоголь тесно связывает с тем внутренним «образованием», которое теперь он поставил во главу угла, с выработкой основ нового мировоззрения.

«Ты спрашиваешь, пишутся ли «М. Д.?» – писал Гоголь Языкову в июле 1844 года. – И пишутся, и не пишутся. Пишутся слишком медленно и совсем не так, как бы хотел, и препятствия этому часто происходят и от болезни, а еще чаще от меня самого. На каждом шагу и на каждой строчке ощущается такая потребность поумнеть и притом так самый предмет и дело связано с моим собственным внутренним воспитанием, что никак не в силах я писать мимо меня самого, а должен ожидать себя. Я иду вперед – идет и сочинение, я остановился – нейдет и сочинение» (XII, 331–332).

Сохраняя острое ощущение общественных противоречий, Гоголь ищет путей преодоления «всеобщего разлада». Писатель хочет создать художественное произведение, в котором был бы воплощен целостный положительный идеал, открывающий для всех и каждого выход из бедственного общественного состояния, выход, который он мыслит сейчас прежде всего на основе нравственного самоусовершенствования. С этой точки зрения Гоголя не удовлетворила и новая редакция второго тома, создававшаяся после пересмотра его первоначальной идейной концепции. Решительно недовольный результатами своего труда, писатель в 1845 году сжигает написанное. «Бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе «Мертвых душ», а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен» (VIII, 298).

Начав работать над третьей редакцией продолжения «Мертвых душ», Гоголь отвлекается другими

литературными делами и интересами. В это время он пишет «Развязку Ревизора», предисловие ко второму изданию «Мертвых душ», занимается усиленной подготовкой «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Выпущенная в свет в начале 1847 года, эта книга стала предметом острой идейной борьбы. Критика, которая развернулась в печати, в известной мере поколебала уверенность Гоголя в собственной правоте. Однако наиболее сильное впечатление произвело на него письмо Белинского, в котором революционный демократ дал справедливую оценку реакционных идей Гоголя. В. И. Ленин назвал письмо Белинского к Гоголю «одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати» [1]. Неотразимое по своей логике, оно последовательно вскрывало подлинный общественный смысл выступления Гоголя. В своем ответном письме Гоголь и не оспаривал высказанные с такой убедительностью мысли Белинского: «Да и что мне отвечать? Бог весть, может быть, и в ваших словах есть часть правды» (XIII, 360). Это признание весьма знаменательно. Оно показывает, что, пересматривая свои социальные воззрения, Гоголь в то же время достаточно ясно ощущал шаткость своих новых идейных позиций.

Потерпев неудачу в своем публицистическом выступлении, Гоголь жадно стремится лучше познать общественную жизнь России. С этой целью он собирает различные статистические материалы, сведения и факты, касающиеся жизни и быта различных классов русского общества, просит своих знакомых присылать ему свои заметки, наблюдения.

В письме к А. Смирновой-Россет Гоголь отмечал: «Скажу вам не шутя, что я болею незнанием многих вещей в России, которые мне необходимо нужно знать. Я болен незнанием, что такое нынешний русский человек на разных степенях своих мест, должностей и образований. Все сведения, которые я приобрел доселе с неимоверным трудом, мне недостаточны для того, чтобы «Мертвые души» мои были тем, чем им следует быть» (XIII, 278–279).

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 94.

В письме к Плетневу писатель заявлял: «Постараюсь по приезде в Россию получше разглядеть Россию, всюду заглянуть, переговорить со всяким, не пренебрегая никем, как бы ни противоположен был его образ мыслей моему, и словом – все *пощупать самому*» (XIII, 371).

Стремясь нарисовать положительных героев, Гоголь хочет отыскать, увидеть их черты в реальной действительности. Он пытается создать не идеальные, продиктованные лишь творческой фантазией писателя характеры, а конкретные, живые образы, в которых были бы воплощены положительные начала жизни.

Вместе с тем Гоголь вовсе не отказывался и от изображения отрицательных сторон социальной действительности. И в период 40-х годов в мировоззрении Гоголя сохраняются весьма сильные критические начала, своеобразно сочетающиеся с общим направлением его идейных исканий. Чем больше писатель стремился в своей творческой работе исходить из конкретного и живого познания действительности, тем все острее должна была выступать перед ним жесткая правда жизни Если для воплощения тех положительных образов, которые были задуманы писателем, действительность не давала значительного материала, то его было более чем достаточно для критического ее освещения. В этом смысле весьма интересно признание Гоголя в его письме к Маркову: «Что же касается до II тома «М. душ», то я не имел в виду собственно *героя добродетелей*. Напротив, почти все действующие лица могут назваться героями недостатков. Дело только в том, что характеры *значительнее* прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не *с одной* какой-либо *стороны*» (XIV, 152).

Если сопоставить высказанные здесь суждения с теми, например, положениями, которые содержатся в четвертом письме по поводу «Мертвых душ», то станет очевидным существенное различие в подходе к отражению жизни в период подготовки «Выбранных мест» и после идейного поражения писателя. Однако глубокие противоречия, которыми характеризовалось мировоззрение Гоголя в этот период, не были преодолены. Колебания его в отношении к коренным явлениям общественной жизни разительно сказывались и на продолжении работы над

«Мертвыми душами». Она шла с большим напряжением и большими трудностями. В письме к Плетневу (ноябрь 1848 г.) Гоголь писал: «О себе покуда могу сказать немного: соображаю, думаю и обдумываю второй том «Мертвых душ». Читаю преимущественно то, где слышится сильней присутствие русского духа. Прежде, чем примусь серьезно за перо, хочу назвучаться русскими звуками и речью» (XIV, 98—99).

Затрачивая громадные усилия, Гоголь медленно подвигался вперед. К середине 1849 года у него уже была готова часть второго тома в новой редакции. Летом этого года писатель читал несколько глав своей поэмы А. О. Смирновой в ее имении под Калугой. Арнольди, присутствовавший на этом чтении, вспоминал: «Он (Гоголь.— *М. Х.*) начал читать нам сначала ту первую главу второго тома, которая вышла в свет после его смерти уже. Сколько мне помнится, она начиналась иначе и, вообще, была лучше обработана, хотя содержание было то же. Хохотом генерала Бетрищева оканчивалась эта глава, а за нею следовала другая, в которой описан весь день в генеральском доме» [1]. Из подробного рассказа Арнольди о содержании двух первых глав явствует, что они — особенно вторая глава — во многом отличались от той редакции, в которой эти части поэмы дошли до нас. Помимо ряда новых картин и сцен, характеризующих Тентетникова, Бетрищева, Улиньку, здесь были показаны и новые лица — португалец, или француз Экспантон (или Эспартерон), гувернантка англичанка.

Осенью 1849 года и в начале 1850 года Гоголь познакомил с первыми главами поэмы С. Т. Аксакова и К. С. Аксакова, которые восторженно оценивали художественные достоинства нового произведения. Характеризуя ход работы над продолжением «Мертвых душ», Гоголь писал в это время Плетневу: «Конец делу еще не скоро, т. е. разумею конец «Мертвых душ». Все почти главы соображены и даже набросаны, но именно не больше, как *набросаны*; собственно написанных две-три и только» (XIV, 160). Как и раньше, периоды глубоких сомнений, упадка творческой активности чередовались с периодами более интенсивного творческого труда.

---

[1] «Гоголь в воспоминаниях современников», с. 483.

К осени 1850 года второй том продвинулся настолько далеко, что Гоголь был уже озабочен подготовкой к его публикованию. В письме к Шевыреву (ноябрь 1850 г.) он высказывает мнение о необходимости одновременного выпуска второго тома и готовившегося к изданию собрания сочинений. Плетневу Гоголь сообщает (декабрь 1850 г.) о том, что он хочет повидаться с ним и Жуковским «и перечесть вместе все то, что хочется вам прочитать, а во-вторых, если будет божья воля, то и приступать к печатанью» (XIV, 214).

Вопрос о выпуске в свет второго тома продолжает волновать писателя и в течение почти всего следующего года. Приехав из Васильевки в Москву, он сообщал тому же Плетневу: «Поспешил сюда с тем, чтобы заняться делами по части приготовленья к печати «Мертвых душ» второго тома, и до того изнемог, что едва в силах водить пером, чтобы написать несколько строчек записки» (XIV, 240). Но одновременно у Гоголя появились и серьезные колебания в отношении целесообразности опубликования второго тома — следствие неудовлетворенности писателя своим творческим трудом. Об этих сомнениях сообщал С. Аксаков в письме к Шевыреву: «В самое последнее свидание с моей женой Гоголь сказал, что он не будет печатать второго тома, что в нем все никуда не годится и что надо все переделать» [1].

Пытаясь отыскать в действительности задуманные им положительные образы, Гоголь не хотел поступиться жизненной правдой. Забвение реального мира, процессов, происходящих в нем, потерю чувства живой жизни он рассматривал как источник падения, гибели искусства. Неудовлетворенность вторым томом «Мертвых душ» в последний период жизни проистекала, на наш взгляд, из осознания того, что между действительностью и созданными положительными образами, которые должны были открыть путь к возрождению общественного порядка, существовал громадный разрыв. Сомнения в жизненности, правдивости этих образов преследовали Гоголя в течение почти всего времени работы над второй частью поэмы. В письме к Смирновой (апрель 1847 г.) он заявлял: «... бог не даром отнял у меня на время силу и способность производить произведенья искусства,

[1] «Русский архив», 1878, № 2, с. 54.

чтобы я не стал произвольно выдумывать от себя, не отвлекался бы в идеальность, а держался бы самой существенной правды» (XIII, 286—287). И именно тогда, когда второй том «Мертвых душ» был закончен, писатель с особой ясностью мог убедиться в том, что его мучительные сомнения и колебания относительно положительных героев имели реальное основание. Великий знаток жизни, взыскательный художник не мог не прийти к выводу о художественной неполноценности тех образов, созданию которых он посвятил столько творческих усилий. Он ощутил неоправданность перевоплощения героев «недостатков» в героев высших добродетелей, неправдоподобие «рыцарей» добра и мудрости, ставших в центре его внимания. Осознание изъянов своего произведения привело к суровому авторскому приговору над ним. Относясь к себе как к художнику с предельной строгостью, не терпя фальши в искусстве, Гоголь сжег плод своего многолетнего творческого труда.

6

Найденные после смерти Гоголя в его бумагах пять неполных глав второго тома относятся к промежуточному этапу работы над этим произведением. Свидетельства Арнольди и Смирновой с достаточной ясностью указывают, что в последней редакции продолжение «Мертвых душ» существенно разнилось от дошедших до нас частей поэмы. Игнорировать то конкретное воспроизведение хода повествования, которое содержится в воспоминаниях Арнольди и Смирновой, нет оснований; учитывая его, следует прийти к выводу, что сохранившиеся главы второго тома не могут быть отнесены к последнему периоду работы Гоголя над «Мертвыми душами».

Н. С. Тихонравов в своих обширных комментариях к гоголевской поэме-роману приурочивал время написания первых четырех глав к концу 1841 и началу 1842 года [1]. Относительно заключительной главы исследователь высказал предположение, что она написана в еще более ранний период. Для подтверждения своей мысли о вре-

[1] См.: Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 3, изд. Х. М., 1889, с. 601, комментарии.

мени написания начальных глав второго тома он не приводил веских доводов. В своих выводах Тихонравов исходил преимущественно из некоторых внешних обстоятельств.

Обращая внимание на многочисленные исправления и дополнения, которые были внесены Гоголем в рукопись дошедших до нас глав, Тихонравов утверждал, что именно эти поправки имел в виду писатель, когда сообщал Жуковскому о хаосе, из которого рождался второй том поэмы. Но так как письмо к Жуковскому, характеризующее процесс работы над вторым томом, относится к 1843 году, то, естественно, следовал вывод о более ранней датировке первых четырех глав. Однако при такой аргументации упускается из виду самое главное — их идейное содержание и художественные особенности.

Совершенно очевидно, что и по характеру своих основных идей, и по своему художественному методу начальные главы второго тома отличаются не только от первой части «Мертвых душ», но и от других произведений, создававшихся в конце 1841-го и в 1842 году. Эти различия никак нельзя объяснить лишь тем, что писатель хотел нарисовать во второй части поэмы-романа положительные образы. Новые черты художественного метода ясно ощущаются и в трактовке образов отрицательных, и во всем характере повествования. Из этого следует, что дошедшие до нас начальные главы второго тома создавались не одновременно с завершением первой части поэмы, с работой над «Шинелью» и «Ревизором», то есть не в 1841—1842 годах, а позже. Главы эти несут на себе ясный отпечаток идейной и творческой эволюции писателя, последовавшей после выхода в свет первого тома «Мертвых душ».

В комментариях ко второму тому поэмы в академическом издании высказывается точка зрения, что дошедшие до нас четыре первые главы второго тома написаны Гоголем в последний период его работы над «Мертвыми душами» и что именно они были прочитаны А. Смирновой летом 1849 года. Что касается заключительной главы, то она относится авторами комментариев к периоду 1843—1845 годов. Резкое расхождение с прямыми свидетельствами Смирновой и Арнольди о другом начале второго тома, о ряде эпизодов, содержавшихся во второй главе, об ином развертывании событий в других гла-

вах авторы комментариев пытаются устранить ссылками либо на последующие авторские переделки (начало первой главы), либо на утерю частей отдельных глав, в которых и должны были содержаться, по мнению комментаторов В. Жданова, Э. Зайденшнур и В. Комаровича, эпизоды поэмы, известные нам из высказываний А. Смирновой и Арнольди[1]. Так, например, авторы комментариев полагают, что описание обеда у Бетрищева, рассказ о встрече Тентетникова с Улинькой содержались в утерянной части второй главы. Однако доводы В. Жданова, Э. Зайденшнур и В. Комаровича нельзя признать убедительными.

В сообщениях Смирновой и Арнольди имеются такие указания, которые отчетливо выявляют необоснованность ссылок на утери и последующие переделки. По свидетельству Смирновой, в сохранившихся частях второго тома «очень многого недостает даже в тех сценах, которые остались без перерывов. Так, например, анекдот о черненьких и беленьких рассказывается генералу во время шахматной игры, в которой Чичиков овладевает совершенно благосклонностью Бетрищева; в домашнем быту генерала пропущены лица — пленный французский капитан Эскадрон и гувернантка англичанка. В дальнейшем развитии поэмы недостает описания деревни Вороного-Дрянного, из которой Чичиков переезжает к Костанжогло»[2]. Замечание А. Смирновой о том, что многого не хватает даже в сценах, которые сохранились в полном виде, весьма существенно; оно подчеркивает отличие текста сохранившихся глав от того текста, который читался в 1849 году.

В этом плане важно и указание на содержание главы третьей. В сохранившемся тексте этой главы Чичиков, как известно, приезжает к Костанжогло после пребывания в имении Петуха, в то время как в тексте 1849 года перед этим шла речь о помещике Вороном-Дрянном, который, судя по отдельным намекам, представлял собой фигуру, весьма отличную от Петуха. Кроме того,— и это очень существенно для рассматриваемого вопроса,— ни-

[1] См.: Н. В. Гоголь, т. VII, с. 415—416, комментарии.

[2] П. Кулиш. Записки о жизни Н. В. Гоголя, т. II. СПб., 1856, с. 226.

кто из тех лиц, которые слышали последнюю редакцию второго тома, не отождествлял ее с дошедшими до нас главами; наоборот, все они подчеркивали отличие этих глав от последней редакции и в части содержания, и в смысле степени художественной обработки. Та же Смирнова отмечала, что «все читанное Гоголем было несравненно выше, нежели в оставшемся брульоне»[1]. С. Т. Аксаков в письме к Шевыреву писал: «Найденные вами черновые рукописи, очевидно забытые Гоголем, должно быть самые давнишние»[2].

Все это приводит к выводу о том, что сохранившиеся главы второго тома «Мертвых душ» относятся к 1843—1845 годам, то есть к промежуточному этапу работы Гоголя над продолжением поэмы-романа.

Предположения о том, что заключительная глава написана раньше первых четырех, несомненно, имеют основания. Важнейшим аргументом служит факт неустойчивости фамилий некоторых героев. Однако резко отделять эту главу от первых четырех в отношении времени ее создания вряд ли следует. Дело в том, что от начальных глав сохранились части б е л о в о й рукописи с многочисленными исправлениями, а от последней главы ч е р н о в о й набросок. Но по своей общей направленности глава эта, несомненно, близка к остальным частям поэмы. Поэтому надо полагать, что период, к которому относятся все сохранившиеся главы второго тома, примерно один и тот же. Вопрос о более раннем происхождении последней главы может быть решен, судя по всему, в том смысле, что она соответствует черновым наброскам первых глав.

Приурочивая сохранившиеся части второго тома к периоду 1843—1845 годов, мы должны помнить о сложных и весьма противоречивых творческих исканиях писателя в это время. Немалая часть этих глав относится не к воплощению идеального, а к показу несовершенств жизни. «В уцелевших отрывках,— писал Чернышевский,— есть очень много таких страниц, которые должны быть причислены к лучшему, что когда-либо давал нам Гоголь, которые приводят в восторг своим художественным достоинством, и, что еще важнее, правдивостью и силою

[1] П. К у л и ш. Записки о жизни Н. В. Гоголя. т. II. СПб., 1856, с. 226.

[2] «Русский архив», 1878, № 2, с. 54.

благородного негодования»[1]. «Правдивость и сила благородного негодования» ярко сказываются не в отдельных сценах или зарисовках, а в ряде основных образов, которые вошли во вторую часть поэмы. Весьма характерно, что Гоголь начинает эту часть новым утверждением права писателя на реалистическое изображение несовершенств жизни. «Зачем же изображать бедность да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? Что же делать, если уж такого свойства сочинитель и, заболев собственным несовершенством, уже и не может изображать он ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства?» Начало второго тома поэмы-романа показывает, что Гоголь и в пору идейных колебаний не отказывался от критического освещения социальной действительности.

Изображение «героев недостатков» во второй части «Мертвых душ» некоторыми сторонами тесно соприкасается с той обрисовкой общества, которая была дана в первом томе поэмы-романа. С большой художественной силой Гоголь отражает здесь общественный застой. Печатью внутренней неподвижности отмечен прежде всего открывающий вторую часть образ Тентетникова. «Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которые на Руси не переводятся, которым прежде имена были: увальни, лежебоки, байбаки и которых теперь, право, не знаю, как назвать». Важнейшую роль в формировании характера Тентетникова Гоголь отводит неправильному воспитанию, отрицательному воздействию окружавшей его социальной среды. В учебном заведении, куда был отдан юный Тентетников, он ненадолго встретился с необыкновенным наставником Александром Петровичем, который стремился из воспитанников «образовать» граждан общества. Но влияние Александра Петровича было весьма кратковременным; на смену ему пришли новые преподаватели. Они «забросали слушателей множеством новых терминов и слов; показали они в своем изложении и логическую связь, и следование за новыми открытиями, и горячку собственного увлечения; но, увы! Не было только

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, с. 13.

жизни в самой науке. Мертвечиной отозвалась в устах их мертвая наука».

Все то, что приобрел Тентетников в учебном заведении, оказалось хаотической грудой отвлеченных, совершенно бесполезных знаний. Попытки его заняться практической деятельностью окончились полной неудачей. С широкими замыслами входил Тентетников в жизнь, надеясь свершить большие дела. «Настоящая жизнь на службе: там подвиги»,— рассуждал он. Но замыслы его не имели решительно никакой реальной почвы. «Честолюбивые стремления Андрея Ивановича осадил, однако же, с самого начала его дядя, действительный статский советник Онуфрий Иванович. Он объявил, что главное дело в хорошем почерке, а не в чем-либо другом, что без этого не попадешь ни в министры, ни в государственные люди». Между тем, чего жаждал Тентетников, и тем, что открывала ему жизнь, была целая пропасть. Не способный к преодолению преград и препятствий, «неиспытанный измолода в борьбе с неудачами», он не смог совершить ни больших, ни малых дел, в которых бы проявил себя гражданином земли своей.

Бросив службу и поселившись в своем имении, Тентетников превратился в инертного, безвольного существователя. «Ничтожной и сонной» стала вся его жизнь, лишенная труда, каких-либо живых стремлений и целей. Пользуясь деревенским уединением, Тентетников хотел написать большое сочинение, посвященное России, но и из этой затеи, естественно, ничего не вышло. «За два часа до обеда уходил он к себе в кабинет затем, чтобы заняться сурьезно сочинением, долженствовавшим обнять всю Россию со всех точек — с гражданской, политической, религиозной, философической, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность, словом — все так и в том виде, как любит задавать себе современный человек. Впрочем, колоссальное предприятие больше ограничивалось одним обдумыванием. Изгрызалось перо, являлись на бумаге рисунки, и потом все это отодвигалось на сторону, бралась наместо того в руки книга и уже не выпускалась до самого обеда».

Внутренняя аморфность Тентетникова исключает творческое проявление его натуры, активное отношение к миру. «Позорная лень» крепко овладела им; он погру-

зился в «лежанье и бездействие». Временами и сам Тентетников начинает понимать ничтожность своего существования, в нем просыпается сознание своей бесполезности, даром растраченной жизни. «Когда привозила почта газеты и журналы и попадалось ему в печати знакомое имя прежнего товарища, уже преуспевавшего на видном поприще государственной службы или приносившего посильную дань наукам и делу всемирному, тайная тихая грусть подступала ему под сердце, и скорбная, безмолвно-грустная, тихая жалоба на бездействие свое прорывалась невольно. Тогда противной и гадкой казалась ему жизнь его».

Но мысль Тентетникова не приобретает какой-либо отчетливости и не ведет к ощутимым последствиям. Тентетников ограничивается тихой грустью, жалобой, сожалением. Он сожалеет о том, что «слишком для него рано умер необыкновенный наставник, и что нет теперь никого во всем свете, кто был в силах воздвигнуть шатаемые вечными колебаниями силы и лишенную упругости немощную волю, кто бы крикнул душе пробуждающим криком это бодрящее слово: *вперед!*, которого жаждет повсюду на всех ступенях стоящий, всех сословий, и званий, и промыслов русский человек».

В первоначальной редакции заключительной главы второго тома сохранились некоторые намеки на то, что Тентетникова (Дерпенникова) привлекают к ответственности по какому-то политическому делу. Об этом же имеются указания и в мемуарной литературе. Д. Оболенский, ссылаясь на Шевырева, утверждал, что «в то время, когда Тентетников, пробужденный от своей апатии влиянием Улиньки, блаженствует, будучи ее женихом, его арестовывают и отправляют в Сибирь» [1]. Но если такой поворот сюжета и имел место, то, судя по заключительной главе, события, участником которых был Тентетников, относились к прошлому. «Но справедливо ли то, если юношу, который по неопытности своей был обольщен и сманен другими, осудить так, как и того, который был один из зачинщиков». И в этом случае Тентетников предстает в качестве пассивной жертвы. В целом образ его развернут как воплощение духовной аморфности.

[1] «Гоголь в воспоминаниях современников», с. 555.

Но если у Тентетникова все же есть грусть по поводу даром пропадающей жизни, то Петух — человек, столь же мало приносящий пользы обществу, — ни в какой степени не склонен к пессимистическим настроениям. По всему складу своего характера — он безудержный оптимист. Вся жизнь представляется ему в светлых, радужных красках. Оптимизм Петуха — оптимизм гастрономического происхождения. Подобно Собакевичу, он непоколебимо убежден в том, что главное в жизни — потребности желудка.

Заполняя все свое время «насущными делами», Петух превратил чревоугодие в настоящий культ. В отличие от Собакевича, он отнюдь не тяготеет к «простоте». В области кулинарии Петух — сторонник «культуры» и даже утонченности. Тут он обретает нечто близкое к «вдохновению». «Хозяин заказывал повару, под видом раннего завтрака, на завтрашний день решительный обед. И как заказывал! У мертвого родился бы аппетит. «Да кулебяку сделай на четыре угла, — говорил он с присасыванием и забирая к себе дух. — В один угол положи ты мне щеки осетра да визиги, в другой гречневой кашицы, да грибочков с лучком, да молок сладких, да мозгов, да еще чего знаешь там этакого, какого-нибудь там того... Да чтобы она с одного боку, понимаешь, подрумянилась бы, а с другого пусти ее полегче. Да исподку-то, пропеки ее так, чтобы всю ее просовало, проняло бы так, чтобы она вся, знаешь, этак растого — не то, чтобы рассыпалась, а истаяла бы во рту как снег какой, так чтобы и не услышал».

Культ желудка, «поэзия» кухни исключают для Петуха существование каких-либо иных жизненных проблем. В то время как Тентетникова, хотя и совершенно умозрительно, занимает вопрос о будущности России, Петух глубоко равнодушен ко всему, что выходит за пределы его гастрономических эмоций.

Отрешенность от общественных интересов и ничтожность существования раскрываются в отрицательных образах второго тома как органически связанные между собой явления. Рисуя духовную бедность действующих лиц, Гоголь широко показывает одновременно и процесс распада господствовавших жизненных форм. Образы Хлобуева и Кошкарева открывают разложение, гибель «устоев». Хозяйничание Хлобуева привело его к полному

разорению, к совершенной нищете его крепостных крестьян. Несмотря на крайнее запустение, полный упадок в его владениях, Хлобуев упорно придерживался «широкого» образа жизни, никак не хотел расстаться с аристократическими привычками. Дом его поражал смешением «нищеты с блестящими безделушками позднейшей роскоши. Какой-то Шекспир сидел на чернильнице; на столе лежала щегольская ручка слоновой кости для почесывания себе самому спины. Хозяйка была одета со вкусом и по моде, говорила о городе, да о театре, который там завелся». Разорившегося, обнищавшего барина Хлобуева неудержимо тянет к роскоши. Выбитый из колеи, он не может найти себе никакого места в жизни, оказывается решительно ни к чему не приспособленным, не пригодным ни для какого дела.

Замечательным художественным обобщением во втором томе «Мертвых душ» явился сатирически очерченный образ полковника Кошкарева. Ощущая распад «устоев», Кошкарев пытается найти «выход» в бюрократической регламентации всех процессов жизни, в создании целой системы самых различных учреждений, которые должны обеспечить как его собственное благополучие, так и благосостояние его крепостных крестьян. Введя «порядок» в хозяйство, определив функции и взаимоотношения различных комитетов и комиссий, созданных им, дав им необходимые инструкции, Кошкарев пребывает в уверенности, что все его дела идут и будут идти самым превосходным образом. Вне бумажного производства, вне бюрократических установлений он не мыслит себе ни своей жизни, ни связи с окружающим миром.

«— Сколько могу видеть из слов ваших,— сказал полковник, нимало не смутясь,— это просьба, не так ли?

— Так точно.

— В таком случае изложите ее письменно. Просьба пойдет в контору принятия рапортов и донесений. Контора, пометивши, препроводит ее ко мне; от меня поступит она в комитет сельских дел; оттоле, по сделании выправок, к управляющему. Управляющий совокупно с секретарем...»

Соблюдению формы Кошкарев при всяком начинании придает главное, решающее значение. Чичикову он говорит: «Да ведь нужно было, чтобы все это вы увиде-

ли сквозь форму бумажного производства. Этак не шутка. Бессознательно может и дурак увидеть, но нужно сознательно». Поклонник прусских порядков, Кошкарев придумал весьма оригинальный способ насаждения культуры и просвещения в стране. «Он ручался головой, что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны,— науки возвысятся, торговля подымется, и золотой век настанет в России». В сатирических тонах, метко и зло Гоголь раскрыл в образе Кошкарева ту всеобщую бюрократизацию, которая с таким рвением насаждалась правительством Николая I. «Нововведения» Кошкарева — отражение этого широкого процесса, неотделимого от культа внешней формы, военной муштры, чина, ранга. Очень характерно и то, что Кошкарева Гоголь изображает бывшим военным, полковником.

Во втором томе «Мертвых душ» нашли отражение поиски Гоголем новых способов, форм анализа и обобщения действительности. В. А. Десницкий писал об этом следующее: «Переход от изображения только «пошлости» и «бедности» русской жизни к изображению иных ее сторон неизбежно должен был по-иному организовать материал, в сравнении с первой частью. Отсюда — большое количество кусков пейзажной живописи и иная манера их выполнения, отсюда — изображение характеров в их становлении и развитии, отсюда ораторская учительская установка, усиление публицистических элементов, отсюда же введение «положительных» персонажей и картин «положительной» хозяйственной деятельности» [1]. Отмеченные художественные начала, по мнению ученого, отличались строгой целенаправленностью. «Все эти моменты своеобразия II ч. «Мертвых душ»,— заявлял В. А. Десницкий,— должны были служить постепенному накоплению черт развертывающейся утопии, выявляя мечты художника о возрождении поместного дворянства и его культуры, о воскресении феодально-рыцарского царства...» [2]

Верно отмечая некоторые новые черты творческого метода Гоголя во второй части поэмы-романа, В. А. Дес-

---

[1] В. А. Десницкий. На литературные темы. М.—Л., ГИХЛ. 1933, с. 236.

[2] Там же.

ницкий, как мне кажется, поспешно объяснял все художественные искания писателя этого времени стремлением создать реакционную утопию. Существо проблемы, судя по всему, значительно сложнее.

Прежде всего изменения в образном обобщении жизни не ограничиваются тем, о чем пишет исследователь. Они касаются таких явлений, как освещение жизненных обстоятельств, соотношение героя и социальной среды, пути внутреннего преобразования человека и др. Если в первом томе «Мертвых душ» очень важное место занимала обрисовка социального уклада, определяющего духовный облик, поведение героев, то во второй части поэмы-романа жизненные обстоятельства, понимаемые как совокупность неоднородных факторов, включают в себя влияние воспитания, идей, возникших в иной общественной среде. Зависимость человека от обстоятельств значительно ослаблена. И это очень существенно. Искания Гоголя развивались в том направлении, которое наметилось в это время и в произведениях других писателей, в частности в творчестве Стендаля.

Новое освещение соотношений персонажа и жизненных обстоятельств открывало возможность показать отрыв героя от окружающей его среды, во многом устраняло неколебимую предопределенность его судьбы. Обрисовка жизненной истории Тентетникова, как это можно думать, и предполагала его иной, чем у других действующих лиц, путь.

Следует отметить, что при всех своих важных достоинствах принцип неразрывной связи героя и социального уклада, осуществленный в качестве преобладающего способа изображения действительности, в определенной мере затруднял широкое раскрытие движения жизни, крупных изменений, происходящих в ней, изменений в намерениях, стремлениях, психологии людей.

В этой общей перспективе в ином виде предстают и сцены второй части «Мертвых душ», рисующие «перерождение» Чичикова. Их никак нельзя рассматривать лишь в негативном плане. Разумеется, творческие искания Гоголя периода работы его над вторым томом поэмы-романа несут на себе сильную печать консервативной утопии, но к этим особенностям они отнюдь не сводятся.

Чичиков в той мере, в какой он участвует в развитии событий, отходит от задуманного им ранее «дела». Содержание последней сохранившейся главы показывает, что одним из основных сюжетных звеньев во втором томе являлась чичиковская операция с трехмиллионным завещанием тетушки Хлобуева — Ханасаровой. «Умерла-с богатая, распоряженья умного и справедливого не сделала. Слетелись со всех сторон охотники поживиться». Главная роль тут принадлежала Чичикову. Масштаб его действий в сравнении с первым томом возрастал и расширялся. В операции с наследством оказывались замешанными «первые чиновники города, сам губернатор» и много других лиц. Это новое чичиковское «предприятие» стало источником еще большей сумятицы и бестолковщины. В связи с операцией, проведенной Чичиковым, генерал-губернатор говорит примечательные слова: «Ни одного чиновника нет у меня хорошего, все мерзавцы».

Во втором томе писатель дает ряд блестящих сцен, показывающих деятельность Чичикова в новой обстановке, среди новых лиц. Вспомним, например, описание его визита к генералу Бетрищеву, симпатии которого он быстро завоевывает к месту рассказанным веселым анекдотом; припомним сцены в доме Хлобуева, картины, относящиеся к ярмарке в Тьфуславле, — образ Чичикова нарисован здесь с обычным для писателя громадным мастерством и притом в немалой степени в духе обрисовки его в первом томе.

Вместе с тем в облике Чичикова появляются новые свойства и особенности. Рядом с активной изворотливостью возникают черты «умилительности», лиризма и даже сентиментальности. Особенно рельефно это сказывается в сценах встречи Чичикова с Костанжогло, когда герой восторженно слушает «наставления» поместного реформатора.

Это изменение внутренней структуры образа было произведено писателем с целью подвести героя к перевоплощению, к «возрождению» для новой жизни. Само это «возрождение» писатель связывал с тем глубоким внутренним потрясением, которое испытал Чичиков, — жизнь принесла ему крушение всех его планов, всех его надежд, он заслужил суровое наказание «наряду с последними мерзавцами и разбойниками».

Внутреннее потрясение как источник духовного об-

новления человека, изменения его взглядов, поведения позже очень убедительно изобразил Толстой, опираясь на свои обширные жизненные наблюдения. С этой точки зрения стремление Гоголя показать «пробуждение» героя не было отступлением от принципов реалистического искусства. Иное дело, насколько оно глубоко мотивировано в отношении героя, каким он нарисован в первом томе поэмы-романа.

Необходимо подчеркнуть, что в сохранившихся фрагментах заключительной главы второй части «Мертвых душ» не ощущается предвзятой поспешности в раскрытии внутреннего обновления Чичикова. Более того, в центре внимания писателя — исключительные трудности «пробуждения» героя.

Попав в тюрьму, Чичиков переживает состояние полного отчаяния. На благодетельные увещевания пришедшего ему на выручку Муразова Чичиков вначале отвечает: «Я уже хотел, уже намеревался повести жизнь, как следует, думал заняться хозяйством, умерить жизнь. Демон-искуситель сбил, совлек с пути сатана, черт, исчадье». Но затем Чичиков вынужден сознаться, что встать на путь истинный он не может. «Нет, не так воспитан. Отец мне твердил нравоученья, бил, заставлял переписывать с нравственных правил, а сам крал передо мною у соседей лес и меня еще заставлял помогать ему. Завязал при мне неправую тяжбу; развратил сиротку, которой он был опекуном. Пример сильней правил. Вижу, чувствую, Афанасий Васильевич, что жизнь веду не такую, но нет большого отвращенья от порока: огрубела натура, нет любви к добру, этой прекрасной наклонности к делам богоугодным, обращающейся в натуру, привычку. Нет такой охоты подвизаться для добра, какова есть для полученья имущества. Говорю правду — что ж делать».

И, несмотря на откровенное признание Чичикова о привязанности к пороку, Муразов тем не менее пытается найти подступ к тайникам его души: «Эх, Павел Иванович, ведь у вас есть эта сила, которой нет у других, это железное терпенье — и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь. Ведь теперь люди — без воли все, слабые». Увещевания Муразова каким-то необычайным способом действуют на Чичикова, «слова эти

вонзились в самую душу Чичикова и задели что-то славолюбивое на дне ее». Он твердо дает слово, что если Муразов добьется его освобождения из тюрьмы, то он начнет другую жизнь. «Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящийся огню... подается и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу».

Чичиков мечтает о том, что он будет трудиться, будет честно работать в поте лица, в деревне, чтобы иметь доброе влияние и на других. «Я имею качества бережливости, расторопности и благоразумия, даже постоянства. Стоит только решиться».

Так думал Чичиков и полупробужденными силами души, казалось, что-то осязал. Казалось, природа его темным чутьем стала слышать, что есть какой-то долг, который нужно исполнять человеку на земле, который можно исполнять всюду, на всяком угле, несмотря на всякие обстоятельства, смятенья и движенья, летающие вокруг человека». Основным движущим началом здесь выступает природа человека с ее «темным чутьем», действующая несмотря «на всякие обстоятельства».

Недостаточность такой мотивировки ясно вырисовывается на фоне жизненно правдивого изображения героя. И вслед за этим мы снова видим необыкновенно живые и верные по своему типу эпизоды. Стоило Чичикову получить в свои руки шкатулку с деньгами и бумагами, как обаяние добродетели для него мгновенно померкло. «И уже начали ему вновь грезиться кое-какие приманки: вечером театр, плясунья, за которою он волочился. Деревня и тишина стали казаться бледней, город и шум — опять ярче, ясней. О, жизнь!»

И все же Гоголь не оставляет Чичикова на старом пути, указывая на иные, отличные от прежнего перспективы его жизни. «Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строеньем, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план, и работники остались в недоуменье».

Идейные и творческие противоречия особенно сильно выявились в изображении положительных героев. Если в таких образах, как Тентетников, Хлобуев, Кошкарев, писатель и во втором томе поэмы выступал против застоя и неподвижности, то образы Костанжогло и Муразова явились апофеозом отсталых, консервативных сил общества. Убежденный крепостник Костанжогло, откупщик Муразов, защищавший «устои», показаны Гоголем как люди, которые могут и должны указать способ мудрого устройства общественной и государственной жизни. В письме к Языкову (январь 1845 г.) Гоголь указывал, какой герой, по его мнению, нужен был обществу. Перед ним рисовался образ мужа, который «и среди уныния других не предается унынию, но сеет бодрость в души, подъемлет повсюду падшего и воздвигает дух в человеке»; перед ним вставал образ человека, который, «взявши какое бы то ни было мирское место и звание, служит на нем не для мира, и не для своей почести, и не ждет ни от кого из людей за это награды, но, как святыню, обнявши долг свой, умеет перенести все и не оставит своего места ни в каком случае, какие бы ни нанесли ему оскорбления, непереносимые для человеческой гордости, помня только то, что не для себя, не для своего счастья, а для счастья других он взял свое место» (XII, 448).

Изображая положительных героев, Гоголь имел в виду не просто показать людей, обладающих существенными достоинствами, но образы тех, кто способен спасти страну, открыть ей великое будущее. В противовес миру собакевичей, плюшкиных и коробочек он хотел нарисовать подлинно возвышенные характеры людей, порывающих с индивидуалистической обособленностью и замкнутостью, заботящихся об общественном благе. В противовес бездеятельным, «уснувшим» тентетниковым он намеревался показать тех, кто преисполнен энергии, активности, умения соединять великодушные стремления с великодушным делом.

В своих высказываниях о работе над вторым томом «Мертвых душ» писатель неоднократно отмечал, что положительные образы должны быть взяты из самой жизни. «Не будут живы мои образы,— писал он Смирновой,— если я не построю их из нашего материала, из нашей земли, так что всяк почувствует, что это из его же тела взято. Тогда только он проснется и тогда только

может сделаться другим человеком» (XIII, 224). Ту же мысль он высказывал в письме к Плетневу: «...какое полное знание жизни, сколько разума и беспристрастия старческого нужно для того, чтобы создать такие живые образы и характеры, которые пошли бы навеки в урок людям, которых бы никто не назвал в то же время идеальными, но почувствовал, что они взяты из нашего же тела, из нашей же русской природы» (XIII, 370).

Но все попытки писателя опереться на жизненный материал оказывались тщетными. Самый замысел положительных героев, как он оформился в пору идейного кризиса, противоречил ходу общественного развития. Дело, конечно, заключалось совсем не в том, что в тот исторический период вообще невозможно было создать положительные образы, материалом для которых служила бы современная действительность. Такие образы создавали Грибоедов и Пушкин, позднее – Некрасов, Чернышевский и другие крупнейшие русские писатели. Вся суть проблемы состояла в том, из какой сферы жизни эти положительные герои могут быть взяты, какие черты в них были воплощены, какой социальный пафос они выражали. Своих положительных героев Гоголь, создавая второй том «Мертвых душ», пытался отыскать в той среде, которая тормозила исторический прогресс, мешала развитию творческих сил народа. Он не только стремился обнаружить в людях консервативного лагеря не свойственные им высокие духовные качества, но и хотел представить их как носителей исторического разума, как живую, действенную, благодетельную силу. Но это и означало, что художник отступал от правды жизни, приходил в противоречие с действительностью.

Желая противопоставить новых положительных героев «мертвым душам» – собакевичам, коробочкам, ноздревым, Гоголь должен был нарисовать типы не менее глубокие и яркие, чем те, которые были показаны в первом томе. В создании типов писатель видел свою важнейшую творческую задачу, решение которой придаст подлинную силу художественному произведению; лишенное типических образов, оно не обладало бы этой силой.

Но среда, избранная Гоголем, не содержала материала для создания типа положительного героя, воплощающего «несметное богатство русского духа». Не имея жизненной опоры, писатель конструировал образы поло-

жительных героев умозрительно, наделяя их чертами, являющимися простой антитезой качествам отрицательных действующих лиц поэмы-романа. И если при изображении последних глубоко обобщал типические черты людей, то положительные герои представали как категории долженствования; если образы Коробочки, Собакевича, Манилова, Плюшкина были художественными типами, то Костанжогло и Муразов представляли собою отвлеченные построения, выражавшие ложный идеал писателя.

В отличие от инертных, замкнутых в своем индивидуальном бытии владетелей усадеб, Костанжогло и Муразов изображены людьми незаурядной энергии, живой активности и инициативы, людьми широкой деятельности. В противовес паразитическому способу жизни, который ведут поместные герои, они показаны преисполненными любви к труду. «Надобно иметь любовь к труду,— говорит Костанжогло.— Без этого ничего нельзя сделать... Да для меня, просто, если плотник хорошо владеет топором, я два часа готов перед ним простоять: так веселит меня работа». В уста Костанжогло вкладываются горячие проповеди трудовой жизни. Обращаясь к Хлобуеву, он говорит: «Ну, уж если нечем было пахать, так копай заступом, под огород какой — огородом бы взял. Сам возьми в руки заступ, жену, детей, дворню заставь; умри... на работе! Умрешь, по крайней мере, исполняя долг, а не то — обожравшись свиньей за обедом!» Труд, утверждает Костанжогло, не только обязателен для хозяина, помещика, но является для него источником возвышающих душу эмоций. «Хозяину нельзя, нет времени скучать. В жизни его и на полвершка нет пустоты, все полнота. Одно это разнообразье занятий, и притом каких занятий! — занятий, истинно возвышающих дух».

Поборником трудовой жизни выступает и откупщик Муразов. Наставляя того же Хлобуева, он заявляет: «Да как же жить без работы? Как быть на свете без должности, без места? Помилуйте. Взгляните на всякое творенье божье: всякое чему-нибудь да служит, имеет свое отправление».

В то время как в образах первого тома было вскрыто глубокое коренное противоречие между народом и «хозяевами жизни», в образе Костанжогло писатель показы-

вал тесные связи помещика-крепостника с крестьянами, их дружественное согласие. Костанжогло выступает в качестве «отца» и «благодетеля» принадлежащих ему крепостных крестьян, направляющего их на путь «истины». «Я говорю мужику,— заявляет Костанжогло,— кому бы ты ни трудился, мне ли, себе ли, соседу ли,— только трудись. В деятельности я твой первый помощник. Нет у тебя скотины, вот тебе лошадь, вот тебе корова, вот тебе теленок. Всем, что нужно, готов тебя снабдить, но трудись. Для меня смерть, если хозяйство у тебя не в устройстве и вижу у тебя беспорядок и бедность. Не потерплю праздности: я затем над тобой, чтобы ты трудился».

Защищая действенные рациональные принципы хозяйствования, Костанжогло остается непримиримым врагом всяких перемен и нововведений в жизни крепостных. В расширении потребностей крестьян он видит источник величайшего зла. «Вот что стали говорить: «Крестьянин ведет уж очень простую жизнь; нужно познакомить его с предметами роскоши, внушить ему потребности свыше состоянья». Что сами, благодаря этой роскоши, стали тряпки, а не люди, и болезней черт знает каких понабрались, и уж нет осьмнадцатилетнего мальчишки, который бы не испробовал всего: и зубов у него нет, и плешив как пузырь — так хотят теперь и этих заразить». Нельзя при этом не вспомнить о тех высказываниях, которые содержатся в статье Гоголя, посвященной книге «Обзор удельных имений». Тогда Гоголь видел в бедности жизни крестьянства, в неразвитости его потребностей одну из причин общественного застоя в России. Теперь же в словах Костанжогло бедность потребностей крепостного крестьянина выставлена как олицетворение нравственной чистоты и физического здоровья. Сохранение людей «земледельческого звания» в их патриархальном состоянии, сохранение крепостнических отношений для Костанжогло является основой жизни. Он «принимает» лишь то, что может содействовать укреплению этой «патриархальности». «Это уж опытом веков доказано, что в земледельческом звании человек нравственней, чище, благородней, выше. Не говорю не заниматься другим, но чтобы в основание легло хлебопашество, вот что. Фабрики заведутся сами собой, да заведутся законные фабрики,— того, что нужно здесь, под рукой человеку на месте,

а не эти всякие потребности, расслабившие теперешних людей. Не эти фабрики, что потом, для поддержки и для сбыту, употребляют все гнусные меры, развращают, растлевают несчастный народ».

В то время как в образе Костанжогло преобладает практическое начало, житейская «мудрость», образу Муразова, помимо того, приданы религиозно-проповеднические черты. Он весьма склонен к наставлениям, к проповеди нравственного самоусовершенствования. Но характерно то, что и в образе Муразова подчеркнута его близость к народной среде, он «живет, как простой мужик».

Идейно-творческие противоречия ясно выявляются и в обрисовке образа генерал-губернатора. Образ этот весьма интересен прежде всего осознанием обширности и глубины зла, которое царит в обществе. В речи, обращенной к чиновному сословию губернского города, говоря о необходимости самых суровых наказаний для лиц, замешанных в афере с незаконным присвоением трехмиллионного наследства, генерал-губернатор заявляет: «Что ж делать? Дело слишком бесчестное и вопиет о правосудии. Хотя я знаю, что это будет даже и не в урок другим, потому что на место выгнанных явятся другие, и те самые, которые дотоле были честны, сделаются бесчестными, и те самые, которые удостоены будут доверенности, обманут и продадут... Знаю, что никакими средствами, никакими страхами, никакими наказаньями нельзя искоренить неправды, она слишком уже глубоко вкоренилась. Бесчестное дело брать взятки сделалось необходимостью и потребностью даже и для таких людей, которые и не рождены быть бесчестными». Характеризуя истинное положение вещей в государстве, генерал-губернатор говорит: «Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю, что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного». Эта оценка феодально-крепостнического государственного порядка отличается суровой и острой правдой.

Однако осознание реального общественного зла в данном случае соединяется с утопическими проектами освобождения от него. Генерал-губернатор обращается

ко всем тем, «кто имеет понятье какое-нибудь о том, что такое благородство мыслей», приглашая их «вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку». В одном из набросков к заключительной главе второго тома речь генерал-губернатора в своей «положительной» части развернута очень широко. Здесь раскрывается программа «обновления» общества при сохранении всех его устоев. Основной момент этой программы — «опрощение» жизни, устранение всякого рода излишеств, вызывающих моральный распад. «Нет, следует, наконец, не шутя подумать о том, как повести простую жизнь... Прежде всего обращаюсь к богатым и состоятельным. Вам следует показать пример. Уничтожьте мебели и все прихоти. Заведите простые, хотя на некоторое время, покуда не поправятся обстоятельства; все вы будете в барышах; у вас денег останется столько, что вы могли бы помогать и благотворить, чего вы теперь, я знаю, не в состоянии, ни доброго дела не можете сделать, потому что все пошло на себя».

Но требуя от богатых «опрощения», генерал-губернатор настаивает, чтобы каждый класс, каждое сословие принесло свою «жертву». «Жертва потребна общая от всех нас, а не от одного кого-либо». С особой настойчивостью генерал-губернатор распространяется о всеобщем единстве и согласии. Никакой реальной жизненной основы программа, выраженная в речи генерал-губернатора, так же как и в высказываниях Костанжогло, Муразова, не имела и не могла иметь; по всему своему содержанию она была консервативной утопией. Этим определяется неудача в изображении положительных образов второго тома поэмы-романа.

Могучий талант великого художника оказался бессильным возвеличить тех, кому история уже вынесла свой приговор. Гений писателя не смог вдохнуть жизнь в то, что уже омертвело, препятствовало социальному развитию. В ту пору, когда писатель глубоко воплощал жизненную правду, отражал передовые стремления общества, народные идеи, он достигал величайших творческих побед. Отступив от жизненной правды, демократических начал своего творчества, он потерпел поражение.

И с тем большей силой выступают перед нами бессмертные страницы первого тома «Мертвых душ», заключающие в себе гневное осуждение мира косности,

рабства, эгоизма, мелочно-пошлой жизни. Во имя высокого призвания человека писатель развенчал бездуховное, прозаическое существование, господство корысти, нравственную деградацию людей.

«Мертвые души» — вместе с другими художественными шедеврами Гоголя явились средоточием того бесценного художественного опыта, который широко и очень плодотворно использовали многие крупные русские и зарубежные писатели. «Мертвые души» — великий вклад писателя в сокровищницу русской и мировой культуры.

Глава восьмая
ИДЕЙНЫЙ КРИЗИС И ЕГО ИСТОКИ

Противоречия в творческом развитии Гоголя, с особой ясностью выявившиеся в 40-е годы, отличаются большой сложностью. Своей критикой общественного строя писатель звал в будущее, совершал то великое историческое дело, которое объективно имело революционный смысл. В то же время он нес на себе немалый груз общественных предрассудков, которые мешали ему сделать общие выводы, с неизбежностью вытекавшие из его гениальных художественных обобщений. Писатель, пришедший в результате идейного кризиса к созданию «Выбранных мест из переписки с друзьями», в лучших своих творениях представал, по словам Белинского, одним из вождей страны «на пути сознания, развития, прогресса» [1].

Сила и слабость Гоголя в немалой степени связаны с эпохой, в которую он жил. Источником силы писателя было отражение народного протеста против социального зла. Глубоко закономерно то, что в произведениях Гоголя получило свое выражение страстное обличение общественного паразитизма, произвола и насилия. Одновременно с сатирическим изображением «хозяев жизни», разного рода «приобретателей» и «накопителей» Гоголя

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 212.

неизменно привлекала тема народа, тема униженного и обездоленного человека.

В народе Гоголь видел определяющую силу исторического развития, создателя культуры в ее разнообразных формах. Одновременно он придавал большое значение тому общественно-историческому единству, которое представляет собой нация.

В этом смысле показателен его «Рим», напечатанный почти одновременно с опубликованием первого тома «Мертвых душ». Повесть интересна замечательными зарисовками жизни буржуазной Франции, «патриархальной» Италии. Описание кипящей «меркантильности», наложившей неизгладимую печать на Париж 30-х — начала 40-х годов, полно тонких наблюдений. «В движении торговли, ума, везде, во всем видел он (герой повести.— *М. Х.*) только напряженное усилие и стремление к новости. Один силился перед другим, во что бы то ни стало, взять верх, хотя бы на одну минуту... Книжная литература прибегала к картинкам и типографической роскоши, чтобы ими привлечь к себе охлаждающееся внимание. Странностью неслыханных страстей, уродливостью исключений из человеческой природы силились повесть и роман овладеть читателем. Все, казалось, нагло навязывалось и напрашивалось само без зазыва, как непотребная женщина, ловящая человека ночью на улице; все, одно перед другим, вытягивало повыше свою руку, как обступившая толпа надоедливых нищих. В самой науке, в ее одушевленных лекциях, которых достоинство не мог не признать он, теперь стало ему заметно везде желание высказаться, хвастнуть, выставить себя; везде блестящие эпизоды, и нет торжественного, величавого течения всего целого». Выразительно нарисованы писателем и картины жизни Рима, в частности картины быта простых людей.

В письме Шевыреву (сентябрь 1843 г.) относительно замысла «Рима» он писал: «Идея романа вовсе была не дурна. Она состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций» (XII, 211). Идея эта отчетливо выступает в написанных главах повести. Опираясь на зарисовки отдельных сторон жизни, писатель пытается охарактеризовать особенности, например, французской нации. «И увидел он, наконец, что при всех своих блестящих чертах,

при благородных порывах, при рыцарских вспышках, вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почила в ней величественно-степенная идея. Везде намеки на мысли, и нет самих мыслей, везде полустрасти и нет страстей. Все не окончено, все наметано, набросано с быстрой руки, вся нация — блестящая виньетка, а не картина великого мастера». Если отдельные картины жизни Франции 30-х годов были правдивы, то общие выводы писателя оказывались ложными. «Рим» отразил стремление Гоголя противопоставить единство нации всеобщему «раздору».

Воплощая в художественных произведениях великие освободительные идеи, Гоголь, как уже отмечалось, отводил вместе с тем крупную роль в преобразовании страны появлению справедливых, «истинных» законов, верному их применению. Справедливые законы и их неуклонное исполнение должны были, по мнению писателя, вместе с ростом просвещения содействовать общественному прогрессу, утверждению новых социальных отношений.

В глубоком противоречии с освободительным пафосом творчества находились и воззрения Гоголя относительно монархии. Идеальный образ просвещенного монарха возникает у Гоголя не только в «Альфреде», но и в «Театральном разъезде» в рассуждениях о «благородном» правительстве. «Пусть он (народ.— *М. Х.*) отделит правительство от дурных исполнителей правительства. Пусть видит он, что злоупотребления происходят не от правительства, а от не понимающих требований правительства, от не хотящих ответствовать правительству. Пусть он видит, что благородно правительство, что бдит равно над всеми его недремлющее око, что рано или поздно настигнет оно изменивших закону, чести и святому долгу человека, что побледнеет перед ним имеющий нечистую совесть». В период расцвета литературной деятельности Гоголя идеи просвещенной монархии оставались на заднем плане, их развитие происходит в новых исторических условиях, которые сложились в 40-е годы.

И еще об одной стороне мировоззрения и творчества Гоголя следует сказать, отмечая противоречия его идейно-художественного развития.

Религиозно-мессианские идеи в определенной мере были свойственны Гоголю и в пору подъема его реали-

стического творчества. Свое выражение они получили в трактовке некоторых проблем искусства с религиозных позиций («Портрет»), в воплощении ирреальной символики в таких произведениях, как «Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть». Однако идеи эти не заняли значительного места в художественных произведениях Гоголя. Они стали преобладать в его публицистике позднего периода.

Некоторые литературоведы тщетно пытались объяснить особенности творческого развития Гоголя «извечным» конфликтом между мировоззрением художника и его талантом. «Всем своим мировоззрением и настроением,— писал, например, Котляревский,— он (Гоголь.— *М. Х.*) принадлежал прошлому, и только его талант, один талант заставил его вступить на дорогу новую... Распад человека и художника отозвался болезненно и на самом писателе, и на его творчестве» [1]. В этом же духе высказывался и Коробка, объяснявший сущность жизненной и творческой драмы писателя «разладом между ясновидением таланта Гоголя и его отсталым, схоластическим мировоззрением» [2]. Отрыв Гоголя периода расцвета его творчества от освободительного движения эпохи, превращение его в художника, творившего бессознательно, вопреки своему мировоззрению, ничего общего не имеет с исторической действительностью.

Н. Г. Чернышевский еще в 50-х годах прошлого века замечательно ответил всем тем, кто пытался отгородить стеной творчество писателя от его мировоззрения. Характеризуя противоречия Гоголя, слабые стороны его мировоззрения, Чернышевский писал: «Мы не вздумаем оправдывать его избитою фразою, что он, дескать, был художник, а не мыслитель: недалеко уйдет тот художник, который не получил от природы ума, достаточного для того, чтобы сделаться и мыслителем. На одном таланте в наше время недалеко уедешь; а деятельность Гоголя была, кажется, довольно блистательна и, вероятно, было у него хотя столько ума, сколько найдется у каждого из нас, так прекрасно рассуждающих о вещах, на которых

---

[1] Н. Котляревский. Литературные направления Александровской эпохи. СПб., 1913, с. 9.

[2] Н. Коробка. Итоги гоголевской юбилейной литературы.— «Журнал министерства народного просвещения», 1904, № 4, с. 307.

запнулся Гоголь»[1]. А в конце статьи «Сочинения и письма Н. В. Гоголя», откуда мы взяли приведенное высказывание, Н. Г. Чернышевский заявлял: «Да, как бы то ни было, великого ума и высокой натуры человек был тот, кто первый представил нас нам в настоящем нашем виде, кто первый научил нас знать наши недостатки и гнушаться ими»[2].

И так же как неверно сведение противоречий творческого развития Гоголя к «изначальной» раздвоенности художника и мыслителя, так же совершенно неправомерно подчеркивание неизменности социальных воззрений писателя на всем протяжении его литературной деятельности. Идеи, выраженные в «Выбранных местах», отнюдь не явились последовательным, *логическим* развитием тех взглядов, которые писатель защищал в пору создания «Ревизора», «Шинели», «Мертвых душ». Они резко расходились с ведущими началами мировоззрения и творчества писателя периода 30-х – начала 40-х годов; идеи «Выбранных мест» возникли в результате отхода Гоголя от прогрессивных, демократических воззрений и принципов. Слабые стороны мировоззрения писателя, несомненно, оказались известной предпосылкой к изменению его социальных позиций, но они сами по себе, конечно, не могли определить идейного перелома.

Перелом этот постоянно подчеркивали современники Гоголя, принадлежавшие к разным социальным лагерям. Об отходе Гоголя от демократических позиций и повороте его в сторону консерватизма с горечью писал Белинский. Несколько позже Герцен, характеризуя идейный путь Гоголя, отмечал: «В 1847 году Н. Гоголь, бывши за границей, напечатал в России свою «Переписку с друзьями». Книга эта удивила всех. Дух ее был совершенно противоположен его прежним творениям, которые так сильно потрясли всю читающую Россию»[3]. Но не только передовые деятели эпохи отмечали отход писателя от освободительных идей, его приветствовали консервативно настроенные литераторы, публицисты. П. Вяземский после появления «Выбранных мест» писал Чаадаеву: «У нас возбудила общее внимание книга Гоголя. Она очень за-

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 633.
[2] Там же, с. 665.
[3] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XII, с. 275.

мечательна по новому направлению, которое принято умом его. Замечательна и особенно хороша она и потому, что он ею разрывает со своим прошедшим».

Идейный кризис, которым отмечен последний этап деятельности Гоголя, происходит в период с 1843 по 1847 год. Он выражается в том, что писатель в определенной мере пересматривает свое отношение к действительности. От глубоко критического освещения общественного порядка он приходит к защите его устоев.

В чем источники, причины того идейного кризиса, который Гоголь переживал в 40-е годы? Нередко главную причину этого кризиса видят в той травле, которой подвергался Гоголь со стороны реакционных кругов, стремившихся придать иной характер и направление его творчеству. Истоки духовной драмы писателя сторонники этой точки зрения относят ко времени появления «Ревизора», когда особенно широко развернулась борьба вокруг творчества Гоголя, когда писатель столкнулся с весьма разноречивыми оценками его комедии. «У самого писателя,— пишет В. Жданов,— эти резкие и противоречивые суждения вызвали тяжелые чувства. Ему показалось, что против него ополчились не отдельные лица, а все сословия, что его возненавидели соотечественники и что в России ему больше нет места. Эти ошибочные впечатления запали в душу писателя и послужили одним из истоков той душевной драмы, которая впоследствии привела Гоголя к отказу от своих произведений и к печально знаменитой книге «Выбранные места из переписки с друзьями» [1].

Относить начало духовной драмы Гоголя к периоду опубликования «Ревизора» совершенно неправомерно уже потому, что комедия открыла собой самый замечательный период творчества писателя. После появления «Ревизора» были созданы «Шинель» и «Мертвые души», да и сама комедия подверглась серьезной переработке, в результате которой ее сатирическое содержание было значительно усилено. Не развитие духовной драмы, а расцвет творчества падает на вторую половину 30-х годов. Воздействие реакции, несомненно, имело известное значение в существенном изменении социальных воззре-

[1] В. Жданов. Великий русский писатель-реалист.— «Знамя». 1952, №3, с. 147.

ний Гоголя, но не оно явилось определяющим фактором. Идейный кризис писателя, относящийся к 40-м годам, нужно рассматривать в свете важнейших событий эпохи.

Выступая сторонником больших гуманистических идей, просветительских взглядов, Гоголь страшился социальных потрясений. Однако общественное развитие того времени показывало все большее нарастание революционного движения. В Англии в конце 30-х и начале 40-х годов широкий размах получило революционное движение чартистов. Петиция, в которой были сформулированы основные требования чартистов — всеобщее избирательное право, тайное голосование и другие, собрала три с половиной миллиона подписей. В 1842 году в Манчестере произошли серьезные волнения рабочих, переросшие во всеобщую стачку, для подавления которой правительство прибегло к вооруженной силе.

В Германии в 1844 году произошло крупное восстание силезских ткачей, подвергавшихся жесточайшей эксплуатации и находившихся в условиях полной политической бесправности. Принявшее широкие размеры, восстание это было сурово подавлено, так же как и стачка манчестерских рабочих, при помощи войска. «Восстание силезских ткачей вызвало сочувственные отклики не только в Германии, но и в Австрийской империи. Почти одновременно выступили ситцепечатники в Берлине и ткачи в Праге. По всей Германии прокатилась волна стачечного движения» [1]. Борьба силезских ткачей привлекла к себе широкое общественное внимание. Отклики на нее мы находим в дневнике Герцена и в письмах Белинского. Она, несомненно, привлекла к себе также пристальное внимание Гоголя, который в это время жил в Германии.

Нарастание социальных противоречий достаточно сильно давало себя чувствовать и во Франции, за социальной жизнью которой Гоголь внимательно следил. Отражение этих противоречий мы ясно видим в «Риме», в описаниях напряженной общественной атмосферы, характеризующей буржуазную Францию. «Вопросы на вопросы, возраженья на возраженья — казалось, всякий из всех сил топорщился: тот грозил близкой переменой ве-

[1] Сб. «Революция 1848-1849 гг.», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 64.

щей и предвещал разрушенье государству; всякое чуть заметное движение и действие камер и министерства разрасталось в движение огромного размаха между упорными партиями и почти отчаянным криком слышалось в журналах. Даже страх чувствовал италиянец, читая их, думая, что завтра же вспыхнет революция, как будто в чаду выходил из литературного кабинета».

Подчеркивая глубину социальных конфликтов, характеризующих буржуазное общество, Гоголь отмечал в качестве важнейшей его особенности тот упадок духовной культуры, который порождается господством принципов расчета и прибыли. «Как низки казались ему (герою повести.— *М. Х.*)... нынешние мелочные убранства, ломаемые и выбрасываемые ежегодно беспокойною модою, странным, непостижимым порождением 19 века, перед которым безмолвно преклонились мудрецы, г у б и т е л ь н и ц е й и р а з р у ш и т е л ь н и ц е й в с е г о, ч т о к о л о с с а л ь н о, в е л и ч е с т в е н н о, с в я т о. При таких рассуждениях невольно приходило ему на мысль: не оттого ли сей равнодушный хлад, обнимающий нынешний век, торговый, низкий расчет, ранняя притупленность еще не успевших развиться и возникнуть чувств?» Развитие и утверждение тех принципов, которые характеризовали буржуазное общество, в сознании Гоголя в это время тесно соединялись с социальными взрывами, потрясениями революционного характера.

Через несколько лет после опубликования «Рима» Гоголь отмечал, что в жизни европейских стран обнаруживаются «такие разрушающие, такие уничтожающие начала, что уже даже трепещет в Европе всякая мыслящая голова и спрашивает невольно, где наша цивилизация? И стала европейская цивилизация призрак» (XIII, 438—439). Оценивая общественные события на Западе, Гоголь писал в «Выбранных местах»: «В Европе завариваются теперь повсюду такие сумятицы, что не поможет никакое человеческое средство, когда они вскроются» (VIII, 343—344).

Те острые социальные столкновения, которые приковывали к себе внимание Гоголя, были предвозвестниками широкой и мощной революционной волны, разлившейся по Европе в 1848 году. Ход исторических событий

вызвал внутреннее смятение Гоголя. Он опасался того, что надвигавшаяся революционная буря может захватить и Россию. Устрашенный противоречиями буржуазного общества, размахом революционного движения, Гоголь повернул в сторону защиты старого порядка. В этот период ему казалось, что Россия, сохранившая «патриархальные» устои, может развиваться без социальных потрясений.

«В России,— писал Гоголь в «Выбранных местах»,— еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасенью» (VIII, 344). Эти «пути и дороги к спасенью» писатель видит теперь не в отрицании старого, отжившего, а в укреплении «патриархальности». В тех же «Выбранных местах» — в статье «Занимающему важное место» — Гоголь высказал мысли, которые отчетливо раскрывают истоки его новой социальной ориентации. Дворяне, заявлял Гоголь, могут и должны сделать великое дело, «воспитавши вверенных им крестьян таким образом, чтобы они стали образцом этого сословия для всей Европы, потому что теперь не на шутку задумались многие в Европе над древним патриархальным бытом, которого стихии исчезнули повсюду, кроме России, и начинают гласно говорить о преимуществах нашего крестьянского быта, испытавши бессилие всех установлений и учреждений нынешних, для их улучшенья» (VIII, 362). Социальным конфликтам, революционным бурям, которые назревали в буржуазных государствах, Гоголь в 40-е годы противопоставлял идеализированные феодальные отношения.

Значительную роль в такой оценке событий сыграло то обстоятельство, что писатель многие годы находился в отрыве от живых источников русской народной жизни, вне связи с передовыми кругами русского общества. Сталкиваясь за границей с контрастами и сложными коллизиями буржуазного общества, он в то же время утрачивал остроту и непосредственность тех впечатлений, которые ранее порождала у него гнусная крепостническая действительность. Белинский, указывая на то, что Гоголь как мыслитель не понял в 40-е годы потребностей России, заявлял в письме к писателю: «И это не потому, чтоб вы не были мыслящим человеком, а потому, что вы столько уже лет привыкли смотреть на Россию из вашего *прекрасного далека,* а ведь известно, что ничего нет

легче, как издалека видеть предметы такими, какими нам хочется их видеть» [1].

Сам Гоголь в письмах по поводу «Мертвых душ», говоря о необходимости узнать Россию, указывал: «...но какими путями могу научиться я, писатель, осужденный уже самим званьем писателя на сидячую, затворническую жизнь, и притом еще больной, и притом еще принужденный жить вдали от России» (VIII, 287–288).

Определенное значение в идейной эволюции Гоголя имело и давление, которое оказывали на него консервативные круги, стремившиеся оторвать писателя от прогрессивного общественного движения. Давление это серьезно усилилось после опубликования первого тома «Мертвых душ», в пору обострения общественных противоречий. В этом плане особенно показательно письмо Плетнева к Гоголю, относящееся к 1844 году, в котором Плетнев весьма настойчиво высказывал мысли о необходимости для Гоголя избрать новое направление. «Что ты такое как литератор? – писал Плетнев. – Человек, одаренный гениальною способностью к творчеству, инстинктивно угадывающий тайны языка, тайны вашего искусства, первый нашего века комик по взгляду на человека и природу, по таланту вызывать в них лучшие комические образы и положения, но писатель монотонный, презревший необходимые усилия, чтобы покорить себе сознательно все сокровища языка и все сокровища искусства».

Ставя Гоголя как художника ниже Крылова и Жуковского, Плетнев настоятельно рекомендовал писателю придать своему творчеству религиозно-нравственный характер, заявляя о том, что необходимо «строже определить себя, как надлежит тебе содействовать развитию в человечестве высшего и религиозного, и морального настроения». Это и позволит, утверждал Плетнев, возвыситься Гоголю «до гения художника и гения просветителя» [2]. «Советы» Плетнева не представляли собой изолированного явления, они – лишь конкретное проявление сложного и многообразного процесса идейного влияния на писателя со стороны консервативных слоев.

[1] В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. X, с. 213.
[2] «Русский вестник», 1890, ноябрь, с. 34, 38.

Круг людей, которые оказывали на Гоголя влияние, добиваясь изменения его общественных взглядов, включал в себя многих лиц. Сюда входили М. Погодин, С. Шевырев, С. Аксаков, К. Аксаков, поэт Н. Языков, граф А. П. Толстой, будущий обер-прокурор Синода, и др. Славянофильские «друзья» Гоголя, в частности, настойчиво стремились к тому, чтобы изолировать писателя от передовых общественных сил России того времени. Об этом с достаточной ясностью свидетельствуют воспоминания С. Аксакова, его характеристика взаимоотношений Гоголя с Белинским и со славянофилами. Рассказывая о событиях периода завершения работы над первым томом «Мертвых душ» и цензурных злоключений поэмы, С. Аксаков с раздражением сообщает о том, что Гоголь в это время втайне от славянофилов встречался с Белинским. Гоголь, пишет С. Аксаков, «послал рукопись в Петербург прямо к цензору Никитенко и, кажется, послал с Белинским, по крайней мере, не сказал нам с кем. У нас возникло подозрение, что Гоголь имел сношение с Белинским, который приезжал на короткое время в Москву, секретно от нас, потому что в это время мы все уже терпеть не могли Белинского, переехавшего в Петербург для сотрудничества в издании «Отечественных записок» [1]. Московские «поклонники» Гоголя всячески добивались прекращения связей писателя с Белинским и его друзьями.

Изменение идейных воззрений Гоголя в 40-е годы раньше всего выразилось в тех новых оценках, которые сам писатель давал своим реалистическим шедеврам. В 1846 году Гоголь пишет «Развязку Ревизора», желая истолковать свою социальную комедию в религиозно-нравственном духе. Главными действующими лицами новой пьесы были актеры, исполнявшие роли в «Ревизоре», любители театра, светские люди. «Человек большого света» — Петр Петрович — высказывал большое огорчение тем, что «Ревизор» производит весьма тяжелое впечатление на зрителей и читателей. «Разберемте-ка сурьезно эту комедию: ведь «Ревизор» совсем не производит того впечатления, чтоб зритель после него освежился; напротив, вы, я думаю, сами знаете, что одни почувствовали бесплодное раздражение, другие даже озлобление, а вообще всяк унес какое-то тягостное чувство...

[1] С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, с. 208.

я вам даже объяснить не могу,— что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших».

В противовес этому взгляду на «Ревизора» выразитель авторских идей — первый комический актер — утверждает, что в «Ревизоре» изображена не живая социальная действительность, а душа человека, человеческие страсти. «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пиесе! Все до единого согласны, что этакого города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды: хоть два, хоть три бывают честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что, если это наш же душевный город... в безобразном душевном нашем городе... бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души вашей». Таким образом, герои комедии истолковывались не в качестве социальных типов, а в качестве простого олицетворения различных человеческих страстей. «Думаете, не хитрее всякого плута-чиновника каждая страсть наша? И не только страсть, даже самая пустая, пошлая какая-нибудь привычка. Так ловко пред вами вывернется и оправдается, что еще почтешь ее за добродетель, и даже похвастаешься перед своим братом».

Новое истолкование «Ревизора» вызвало резкий протест со стороны М. С. Щепкина, который был выведен в качестве действующего лица «Развязки Ревизора», кому как раз и была отведена роль выразителя авторских идей. В письме к Гоголю М. С. Щепкин заявлял: «...до сих пор я изучал всех героев «Ревизора», как живых людей... я так свыкся с городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня и всех вообще — это было бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как они есть... Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди, между которыми я вырос и почти состарился. Видите ли, какое давнее знакомство? Вы из целого мира собрали несколько человек в одно сборное место, в одну группу; с этими в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существую» [1].

[1] М. С. Щепкин. Записки. Письма. М., «Искусство», 1952, с. 202.

В том же 1846 году, когда была написана «Развязка Ревизора», Гоголь, выпуская в свет второе издание первого тома «Мертвых душ», предпослал ему предисловие, в котором ясно высказал новую оценку своего величайшего художественного создания. Глубоко уверенный ранее в совершенной истине своих художественных образов, писатель, став на новые позиции, очень критически оценивал свое произведение прежде всего с точки зрения жизненной правды. «В книге этой многое описано неверно, не так, как есть, и как действительно происходит в русской земле, потому что я не мог узнать всего: мало жизни человека на то, чтобы узнать одну сотую часть того, что делается на нашей земле». Пересмотр идейного содержания «Ревизора» и «Мертвых душ» явился печальным свидетельством отхода писателя от демократических позиций.

Свое широкое выражение новые взгляды Гоголя получили в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Смятение писателя перед противоречиями буржуазного общества, перед революционными событиями выступает особенно сильно. В статье «Страхи и ужасы России» Гоголь писал: «Погодите, скоро поднимутся снизу такие крики, именно в тех с виду благоустроенных государствах, которых наружным блеском мы так восхищаемся, стремясь от них все перенимать и приспособлять к себе, что закружится голова у самых тех знаменитых государственных людей, которыми вы так любовались в палатах и камерах» (VIII, 343).

Если раньше писатель выставлял «пороки и преступления» господствующих классов на всенародные очи, то теперь он стремился возвеличить дворянство как опору общества. «Дворянство у нас,— писал он в «Выбранных местах»,— есть как бы сосуд, в котором заключено это нравственное благородство, долженствующее разноситься по лицу всей русской земли затем, чтобы подать понятие всем прочим сословиям, почему сословие высшее называется цветом народа» (VIII, 361).

В статье «Русский помещик» Гоголь развивал мысль о том, что крепостное право освящено высшей божественной властью. Он давал подробные наставления помещикам относительно того, как лучше управлять крепостными крестьянами.

В качестве «несокрушимых», «истинных» основ обще-

ственного устройства Гоголь в «Выбранных местах» пытался возвеличить самодержавие и православную церковь. Монархическое правление он рассматривает здесь как единственно возможное для «нормального» общества, как высшую и наиболее мудрую форму государственной власти. Православная церковь для Гоголя – это носитель единства, стройности и социального мира.

Если раньше Гоголь рассматривал общественные проблемы в широком социально-историческом плане, то теперь он во главу угла ставит религиозно-нравственное освещение социальных явлений. Основной путь преодоления социального зла он видит не в изменении общественных отношений, а в религиозно-нравственном совершенствовании людей. Подлинные результаты, с точки зрения Гоголя, должно дать очищение души от греховных побуждений и соблазнов, проповедь всеобщего примирения. Отсюда возникает и новый взгляд на сатиру, противостоящий тем воззрениям писателя, которые он ранее защищал и утверждал в своих лучших художественных созданиях. «Сатирой ничего не возьмешь; простой картиной действительности, оглянутой глазом современного светского человека, никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век» (VIII, 278).

Но даже и в «Выбранных местах» отчетливо проявилось острое восприятие Гоголем того внутреннего разложения, которое переживал старый порядок. В статье «Занимающему важное место» Гоголь заявлял о том, что «завелись такие лихоимства, которых истребить нет никаких средств человеческих. Знаю и то, что образовался другой незаконный ход действий мимо законов государства и уже обратился почти в законный, так что законы остаются только для вида» (VIII, 350). В другом месте этой же статьи писатель отмечал: «Россия, точно, несчастна... несчастна от грабительств и неправды, которые до такой наглости еще не возносили рог свой...» Гоголь говорит здесь о вихре «возникнувших запутанностей, которые застенили всех друг от друга и отняли почти у каждого простор делать добро и пользу истинную своей земле, при виде повсеместного помраченья и всеобщего уклоненья от духа земли своей, при виде, наконец, этих бесчестных плутов, продавцов правосудья и грабителей,

которые, как вороны, налетели со всех сторон клевать еще живое наше тело и в мутной воде ловить свою презренную выгоду» (VIII, 361). Но все эти высказывания не могли изменить основного направления книги.

«Выбранные места» вызвали восторженные похвалы многих консервативных литераторов, деятелей. Еще при подготовке к печати книга Гоголя получила полное одобрение Плетнева и Жуковского; с Жуковским Гоголь советовался по поводу «Выбранных мест», при ближайшем и непосредственном участии Плетнева книга издавалась. В письме к Шевыреву Плетнев писал (в ноябре 1846 г.): «Книга писем Гоголя – есть первое явление самобытного мышления в России... Ежели бог сохранит Гоголя и даст ему силы вполне высказаться: вот где будет начало самобытной русской литературы» [1]. Сторонник религиозно-нравственного направления в искусстве, Плетнев считал великим вкладом в литературу не «Ревизора» и «Мертвые души», а «Выбранные места из переписки с друзьями». Относительно мнения Жуковского по поводу этой книги Гоголя Плетнев в письме к С. Аксакову сообщал: «Привожу вам в поручители Жуковского, который все читал и все находит так же, как и я».

С хвалебными оценками «Выбранных мест» в печати выступили разные люди, иногда и несхожих взглядов, начиная от Булгарина и кончая молодым Ап.Григорьевым. Почитатели таланта Гоголя и его враги поменялись местами. Те, кто раньше нещадно бранил Гоголя, теперь курили ему фимиам. В этом смысле особенно показательной была оценка «Выбранных мест» Булгариным. Поносивший при любом случае реалистические произведения Гоголя, Булгарин писал о новой его книге: «Северная пчела» с удовольствием повторяет сказанное ею прежде, что г. Гоголь человек с умом и дарованием и что последняя его книга («Выбранные места из переписки с друзьями») после «Вечеров на Диканьке» лучшее его сочинение, заставляющее любить и уважать автора. До сих пор, по сознанию г. Гоголя, он описывал одни пошлости и рисовал одни карикатуры, не извлекая чувств из сердца человеческого, за что и произведен был в Гомеры, а последним сочинением он доказал, что у него есть сердце и чувство и что он дурными советами увле-

[1] «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. I, с. 172.

чен был на грязную дорогу, прозванную нами натуральной школой. Отныне начинается новая жизнь для г. Гоголя, мы вполне надеемся от него чего-нибудь истинно прекрасного»[1]. Продажный писака, враг всего прогрессивного, передового, Булгарин превозносил Гоголя за его отход от освободительных идей, демократических принципов творчества. Все созданное до тех пор писателем он презрительно называл карикатурами, видя начало новой жизни Гоголя в прославлении уходящего, отжившего. Это был поистине поцелуй Иуды!

Высоко оценивал «Выбранные места» и С. Шевырев. «Самая книга,— писал он,— для меня — переход Гоголя к какой-то высшей точке, переход во многом неуклюжий и странный, но тем не менее замечательный в психологическом и литературном отношении. Много светлых, новых, свежих мыслей о церкви, о народе, о литературе»[2]. Поражение Гоголя С. Шевырев пытался выдать за его крупную победу.

Большую статью «Выбранным местам» посвятил П. Вяземский, который также усердно хвалил их автора. «Как ни оценивай этой книги, с какой точки зрения ни смотри на нее, а все придешь к тому заключению, что книга в высшей степени замечательна»[3]. «Выбранные места» П. Вяземский попытался использовать для «сокрушения» художественного творчества писателя, для борьбы с передовыми течениями литературы и общественной мысли. Сопоставляя художественные творения Гоголя с его новой книгой, П. Вяземский заявлял: «Он первый «Мертвыми душами» дал оседлость у нас литературе укорительной, желчной и между тем мелко-придирчивой. Все за ним, подбавляя за подлинником, бросились унижать, безобразить человека и общество, злословить их, доносить на них»[4]. Язвительно П. Вяземский писал о том, что Гоголя «хотели поставить главою какой-то новой литературной школы, олицетворить в нем какое-то черное литературное знамя»[5]. Пытаясь опорочить

---

[1] «Северная пчела», 1847, № 6.

[2] «Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым», т. III, СПб., 1896, с. 721—722.

[3] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. II, с. 317

[4] Там же, с. 329.

[5] Там же, с. 315.

реалистическое направление, одним из вдохновителей которого был Гоголь, Вяземский приветствовал то, что писатель «круто своротил с торжественного пути своего и спиною обратился к своим поклонникам»[1]. П. Вяземский мог сколько угодно толковать по поводу «достоинств» «Выбранных мест», но отнюдь не в его силах было ни нанести удар реалистической школе, ни оторвать от нее Гоголя-художника.

В числе «лобызавших» Гоголя оказался и такой реакционер, как Ф. Вигель, который в свое время метал гром и молнии против автора «Ревизора». В письме к Гоголю по поводу «Выбранных мест» Ф. Вигель писал: «Сочинитель этих писем так же высоко стоит над автором «Ревизора» и «Мертвых душ», как последний далеко отстоит от Шаликова. Не могу описать восторгов, с которыми смотрел я на перерождение Гоголя... И что за мысли. И какая выразительность»[2]. Источая восторги по поводу «Выбранных мест», реакция пыталась одновременно зачеркнуть художественное творчество писателя, его реалистические шедевры.

Двойственное отношение «Выбранные места» вызвали в среде славянофилов. Рядом с поклонниками этой книги оказались и такие, которые оценивали ее отрицательно; к ним принадлежал, в частности, С. Аксаков.

Если книга Гоголя заслужила одобрение реакционных кругов, то суровое осуждение она получила в среде прогрессивной общественности. По цензурным условиям это отношение не могло найти полного выражения в печати. Это касается не только статей Павлова, Губера, критиковавших Гоголя с либеральных позиций, но и в журнальном выступлении Белинского, у которого «Выбранные места» вызвали негодование, характеристика книги не могла быть до конца определенной и исчерпывающей. Прекрасно отдавая себе отчет в том, что в подцензурной печати он не имеет возможности высказать свою подлинную оценку реакционно-мистических взглядов Гоголя, Белинский тем не менее не мог обойти их молчанием.

Хотя и в ограниченном, урезанном виде, статья Белинского о «Выбранных местах», опубликованная в «Современнике», давала представление об отношении крити-

---

[1] П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. II, с. 315.

[2] «Русский архив», 1893, № 8, с. 661.

ка к идеям, развитым Гоголем в его новой книге. Уже в этой статье Белинский сумел показать, что она означает трагическое заблуждение писателя. Рассматривая различные суждения Гоголя из «Выбранных мест», Белинский давал ясно понять их несостоятельность. Говоря о том, что «сам Гоголь отрицается от своих сочинений, и своей славы», Белинский заявлял: «Когда мы хвалили сочинения Гоголя, то не ходили к нему справляться, как он думает о своих сочинениях, а судили о них сообразно с теми впечатлениями, которые они производили... Так точно и теперь мы не пойдем к нему спрашивать его, как теперь прикажет он нам думать о его прежних сочинениях и о его «Выбранных местах из переписки с друзьями»... Какая нам нужда, что он не признает достоинства своих сочинений, если их признало общество» [1].

Свою подлинную оценку «Выбранных мест» Белинский с большой силой и убедительностью высказал в письме к Гоголю. В статье «О «Вехах» В. И. Ленин указал, что письмо это отразило настроения крепостного крестьянства. «Письмо Белинского к Гоголю, вещают «Вехи», есть «пламенное и классическое выражение интеллигентского настроения» (56). «История нашей публицистики, начиная после Белинского, в смысле жизненного разумения — сплошной кошмар» (82).

Так, так. Настроение крепостных крестьян против крепостного права, очевидно, есть «интеллигентское» настроение. История протеста и борьбы самых широких масс населения с 1861 по 1905 год против остатков крепостничества во всем строе русской жизни есть, очевидно, «сплошной кошмар». Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян? История нашей публицистики не зависела от возмущения народных масс остатками крепостнического гнета?» [2]

Подвергая критике «Выбранные места», Белинский указывал на то, что Гоголь отступил от сущности и основного направления своего творчества, от его освободительных идей. «Великий писатель, который своими дивно художественными, глубоко истинными творениями так

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 76.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 19, с. 169.

могущественно содействовал самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на самое себя, как будто в зеркале,— является с книгою, в которой во имя Христа и церкви учит варвара-помещика наживать от крестьян больше денег...»[1]. Критик писал о том, что Гоголь, оторвавшись от России, увидел спасение в том, что было враждебно русскому народу. «Вы не заметили,— заявлял Белинский,— что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиэтизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе»[2].

Гневное осуждение революционного демократа вызвали защита Гоголем крепостного права, его отношение к народному просвещению, его советы помещикам по поводу управления крепостными крестьянами. Горячо критиковал Белинский построения и выводы Гоголя, касавшиеся церкви и религии. Церковь «всегда была опорою кнута и угодницей деспотизма», она была «поборницею неравенства, льстецом власти, врагом и гонительницей братства между людьми,— чем и продолжает быть до сих пор»[3]. Белинский отвергал утверждение Гоголя о религиозности русского народа. «Приглядитесь пристальнее, и вы увидите, что это по натуре глубоко атеистический народ... мистическая экзальтация вовсе не в его натуре; у него слишком много для этого здравого смысла, ясности и положительности в уме, и вот в этом-то, может быть, и заключается огромность исторических судеб его в будущем»[4].

В письме своем Белинский касался и монархических взглядов Гоголя. «Не буду распространяться о вашем дифирамбе любовной связи русского народа с его владыками. Скажу прямо: этот дифирамб ни в ком не встретил себе сочувствия и уронил вас в глазах даже людей, в других отношениях очень близких к вам по их направлению. Что касается до меня лично, предоставлю вашей совести упиваться созерцанием божественной красоты самодер-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 213—214.
[2] Там же, с. 213.
[3] Там же, с. 214.
[4] Там же, с. 215.

жавия (оно покойно, да, говорят, и выгодно); только продолжайте благоразумно созерцать ее из вашего прекрасного далека: вблизи-то она не так красива и не так безопасна» [1].

Осуждая апологию старого, отжившего порядка вещей, Белинский высказал глубокую веру в те новые свежие силы, которые «кипят и рвутся наружу» в России, которым принадлежит будущее. Он подчеркивал при этом ту громадную роль, которая реальными условиями исторического развития России возложена на прогрессивную литературу, ту великую миссию, которую она призвана выполнять. «Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть еще жизнь и движение вперед. Вот почему звание писателя у нас так почтенно... И вот почему у нас в особенности награждается общим вниманием всякое так называемое либеральное направление, даже и при бедности таланта, и почему так скоро падает популярность великих поэтов, искренно или неискренно отдающих себя в услужение православию, самодержавию и народности» [2].

Характеризуя великую силу таких произведений, как «Ревизор» и «Мертвые души», Белинский показывал гибельность того пути, на который встал писатель в «Выбранных местах». Старая школа, писал он, «действительно, осердилась на вас до бешенства, но «Ревизор» и «Мертвые души» от этого не пали, тогда как ваша последняя книга позорно провалилась сквозь землю» [3].

Свое обращение к Гоголю Белинский рассматривал не только как личную оценку общественных позиций писателя, но и как выражение мнений многих людей. Высказываясь по поводу своего отношения к художественному творчеству Гоголя, Белинский писал: «Говорю это не потому, чтобы я считал любовь мою наградою великого таланта, а потому, что в этом отношении представляю не одно, а множество лиц, из которых ни вы, ни я не видали самого большого числа и которые, в свою очередь, тоже никогда не видали вас. Я не в состоянии дать вам ни малейшего понятия о том негодовании, которое возбудила ваша книга во всех благородных серд-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 215–216.
[2] Там же, с. 217.
[3] Там же, с. 217–218.

цах, ни о том вопле дикой радости, который издали при появлении ее все враги ваши...» [1].

Письмо Белинского раскрыло объективный смысл выступления Гоголя, ложность его религиозно-«реформаторских» идей, оно показало то, что в «Выбранных местах» писатель порывал свои связи с прогрессивными, передовыми силами общества. Впечатление, произведенное на Гоголя письмом Белинского, было велико. Задетый резким характером оценок критика, Гоголь собирался вначале отвечать ему в остро полемическом духе. Черновой набросок первоначального ответа Белинскому был написан в возбужденно-непримиримых тонах. «С чего начать мой ответ на ваше письмо? Начну его с ваших же слов: «Опомнитесь, вы стоите на краю бездны!» Как далеко вы сбились с прямого пути, в каком вывороченном виде стали перед вами вещи!» (XIII, 435). Гоголь решительно оспаривал основные пункты письма Белинского, обвиняя его в чрезмерной самоуверенности, в незнании жизни и т.д.

Этот первоначальный набросок ответа был, однако, уничтожен Гоголем (и лишь впоследствии он был восстановлен по клочкам изорванного черновика). Письмо, посланное Белинскому, сильно отличается от чернового наброска. И это знаменательно. Иная оценка письма Белинского, иное к нему отношение возникли, можно полагать, именно потому, что, вдумываясь глубже и глубже в суждения критика, Гоголь услышал в словах, сказанных Белинским, голос демократической России, той России, с которой было тесно связано его художественное творчество.

В этом смысле характерно не только признание писателем «части правды» в письме Белинского, но и заявление Гоголя о том, что в России «многое изменилось с тех пор, как я в ней не был, что мне нужно почти сызнова узнавать все то, что ни есть в ней теперь. А вывод из всего этого вывел я для себя тот, что мне не следует выдавать в свет ничего, не только никаких *живых образов,* но даже и двух строк какого бы то ни было писанья, покуда, приехавши в Россию, не увижу многого своими собственными глазами и не пощупаю собственными руками» (XIII, 360).

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 212.

Высказывание это представляет большой интерес потому, что «Выбранные места», по мысли писателя, должны были явиться своего рода социальной программой. Под влиянием критики Гоголь признавал, что те представления о России, которые сложились у него в последнее время, далеки от реальной действительности. Чувствуя шаткость своих позиций, писатель ощущал настоятельную потребность в новом изучении жизни, в осмыслении всего того, что происходит в России. Гоголь не считал возможным издавать не только свои новые художественные произведения, *но и какие бы то ни было другие писания* без того, чтобы вновь глубоко не оценить явления действительности, ход общественных событий. В этом выявляются не только очевидные сомнения Гоголя в своей «программе», но и стремление к ее пересмотру.

Несмотря на то, что «Выбранные места» встретили шумное, восторженное одобрение многих видных представителей «высшего» круга, Гоголь постепенно все более и более начинал понимать ложность своих консервативных идей. Если первоначально он говорит об «излишествах», которые им были допущены, то в письме к Жуковскому Гоголь прямо заявлял: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее» (XIII, 243). Не менее решительно Гоголь высказывался в письме к С. Аксакову (август 1847 г.): «Да, книга моя нанесла мне пораженье... Без этого поражения я бы не очнулся и не увидел бы так ясно, чего мне недостает» (XIII, 373). Но, может быть, с наибольшей отчетливостью оценка самим Гоголем «Выбранных мест» выразилась в его письме к Шевыреву, в котором писатель ставил вопрос об отношении идей этой книги к его художественному творчеству. «Если и нынешняя моя книга, «Переписка» (по мнению даже неглупых людей и приятелей моих), способна распространить *ложь* и *безнравственность*, и имеет свойство увлечь, то сам посуди, во сколько раз больше я могу увлечь и распространить ложь, если выступлю на сцену с моими живыми образами. Тут ведь я буду посильнее, чем в «Переписке» (XIII, 398).

Переоценка «Выбранных мест» нашла отчетливое выражение и в «Авторской исповеди», начатой в мае 1847 года и законченной в том же году. Пафос «Авторской ис-

поведи», в которой Гоголь освещал свой творческий путь, заключен прежде всего в утверждении неразрывной связи художественного творчества с действительностью. «Предмет у меня был всегда один и тот же: предмет у меня был — жизнь, а не что другое» (VIII, 445). Указывая на то, что художественные образы брались им всегда из реальной жизни, Гоголь подчеркнул крайнюю необходимость для него познания России, тех разнородных начал, которые составляют современное общество. Сама жизнь должна подсказать новые художественные образы, их нельзя создать умозрительно, их нельзя выдумать. И те животрепещущие социальные проблемы, без освещения которых не может быть истинного творчества, найдут свое решение лишь в результате изучения действительности.

Утверждение жизни не только как источника творчества, но и как основы для решения социальных проблем означало преодоление в определенной мере религиозно-мистических построений «Выбранных мест», той «программы», которая в них утверждалась. В этом смысле важное значение имеют суждения Гоголя относительно «нынешнего состояния общества». «Все более или менее согласились,— писал он в «Авторской исповеди»,— называть нынешнее время переходным. Все, более чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе» (VIII, 455).

Эта характеристика эпохи весьма знаменательна. Она показывает, что Гоголь глубоко ощущал стремительность общественного развития, неизбежность исторических перемен. Писатель указывал в «Авторской исповеди», что в переходное время, которое переживает общество, «почти у всякого человека, на всех поприщах, заметно стремленье преобразовывать, поправлять, исправлять и вообще торопиться средствами противу всякого зла» (VIII, 448). Восприятие действительности в ее движении, непрекращающемся развитии, признание необходимости социальных перемен и преобразований, несомненно, весьма существенно отличается от преобладающего тона «Выбранных мест».

Иной характер, чем в «Выбранных местах», носят в «Авторской исповеди» и высказывания о народе и народном просвещении. «Сколько я себя ни помню,— пи-

сал Гоголь,— я всегда стоял за просвещенье народное, но мне казалось, что еще прежде, чем просвещенье самого народа, полезней просвещенье тех, которые имеют ближайшие столкновения с народом, от которых часто терпит народ... землепашец наш мне всегда казался нравственнее всех других и менее других нуждающийся в наставлениях писателя» (VIII, 435). В «Авторской исповеди» Гоголь считал необходимым вернуться и к оценке критических статей Белинского, которого он, несомненно, имел в виду, когда заявлял: «Я очень помню и совсем не позабыл, что по поводу небольших моих достоинств явились у нас очень замечательные критики, которые навсегда останутся памятниками любви к искусству, которые возвысили в глазах общества значенье поэтических созданий» (VIII, 435—436). И как бы ни была противоречива «Авторская исповедь», а она несомненно такой является, как бы ни давали себя знать в этом сочинении Гоголя его консервативные взгляды, нужно признать, что он не остался на позициях «Выбранных мест».

В непосредственном соприкосновении с «Авторской исповедью» находится «Дополнение к «Развязке Ревизора», написанное в 1847 году. Если «Развязка Ревизора» представляла собой попытку истолковать комедию в религиозно-нравственном духе, то в «Дополнении» Гоголь в значительной мере отходил от такой интерпретации «Ревизора» [1]. Мысль о том, что в «Ревизоре» изображен «душевный город», довольно определенно тут отвергалась. «Комедия тогда бы,— говорит главное действующее лицо «Дополнения»,— сбилась на аллегорию, могла бы из нее выйти какая-нибудь бедная, нравоучительная проповедь. Нет, его дело (автора.— *М. Х.*) было изобразить просто ужас от беспорядков вещественных не в идеальном городе, а в том, который на земле,— собрать в кучу все, что есть похуже на нашей земле, чтобы поскорее увидали и не считали бы этого за то необходимое зло, которое следует допустить, и которое так же необходимо среди добра, как тени в картине. Его дело изобразить это темное так сильно, чтобы почувствовали

[1] Авторы комментариев к «Ревизору» (Н. В. Гоголь, т. IV, с. 538) считают «Дополнение» просто лишь окончательной редакцией заключительной части «Развязки». При этом они упускают из виду то существенное обстоятельство, что «Дополнение» в важнейших своих идеях противостоит «Развязке», отрицает ее.

все, что с ним надобно сражаться, чтобы кинуло в трепет зрителя, и ужас от беспорядков пронял бы его насквозь всего. Вот, что он должен был сделать. А это уже наше дело выводить нравоучение».

В «Дополнении» не только подчеркивалось, что «Ревизор» представляет собою отражение реальной жизни, но вновь утверждались с большой силой сатирические цели социальной комедии. Писатель не только не должен смягчать темные стороны жизни, но изображение их должно быть столь сильным, чтобы зритель и читатель комедии реально почувствовали необходимость бороться против общественного зла, чтобы «ужас от беспорядков пронял» их. Каждый в отдельности из зрителей и читателей может и должен выводить для себя соответствующее нравоучение, но это никак не исключает того, что комедия обязана осмеивать все то презренное, что есть в реальной жизни, в обществе. «...Предмет комедии и вообще сатиры — не достоинство человека, а презренное в человеке»; «чем больше она выставила презренное презренным, чем больше она возмутила и привела от него в содрогание зрителя, тем больше она выполнила свое значение... Нет, оставьте сатиру в покое: она дело свое делает. Дурного не следует щадить, где бы оно ни было». Защита и утверждение социальной комедии в «Дополнении» имеют первостепенное значение для понимания идейной эволюции Гоголя. Тут «Дополнение», несомненно, перекликается с «Театральным разъездом».

И «Авторская исповедь», и «Дополнение» раскрывают сложность идейных позиций Гоголя в 40-е годы; они ясно указывают на то, что было бы совершенно неверным рассматривать мировоззрение писателя этого периода лишь в плане его консервативных воззрений. Отличаясь большой противоречивостью, оно несет в себе сильные критические начала, своеобразно сочетающиеся с общим направлением его идейных исканий. В переписке Гоголя 40-х и начала 50-х годов мы находим ряд высказываний, которые отражают его критическое отношение к социальной действительности, его живой интерес к жизни трудового народа. «Крестьянин вырабатывает трудом и потом средства своей жизни,— писал Гоголь в одном из своих писем,— а мы кушаем да поджидаем гостей, да выдумываем, куда бы поехать, где бы лучше поразвлечь себя и чем бы именно поразвлечь себя... Или,

думают они, одна только половина человечества создана для серьезного труда, а другая так, только для шутки, для приятного препровождения времени» (XII, 169). Об отношении писателя к крестьянству в этот период дает представление и его письмо к Виельгорской (октябрь 1848 г.), в котором он писал: «...не позабудьте, что вы мне обещали всякий раз, когда встретите Даля, заставлять его рассказывать о быте крестьян в разных губерниях России. Между крестьянами особенно слышится оригинальность нашего русского ума» (XIV, 93).

Высказываясь о современной жизни, писатель неоднократно затрагивал проблему труда. «...Веселье в труде,— писал он в одном из писем,— не в том труде, который предпринимаешь для развлечения, но в том труде, в котором убежден, что он полезен и благодетелен, трудясь над которым, чувствуем, что трудимся для благополучия других» (XII, 171). К вопросу о труде писатель возвращается и в письме, относящемся к 1851 году: «Жестоко наказываются целые поколения, когда, позабыв о том, что они в мире затем, чтобы трудами снискивать хлеб и в поте лица возделывать землю, приведут себя в состояние белоручек. Все тогда, весь мир идет навыворот» (XIV, 116).

Если сопоставить все эти высказывания с изображением действительности в первом томе «Мертвых душ», станет ясным, что хотя и в ином плане, проблемы, возникшие ранее, продолжали волновать Гоголя и в последний период его жизни. При этом необходимо вспомнить весьма важное соображение, которое писатель развивал в письме к Маркову, отмечая, что почти все действующие лица второго тома поэмы-романа могут называться героями недостатков. Несмотря на критическое восприятие общественной жизни, преодолеть идейный кризис Гоголю, однако, не удалось. И тут нельзя не видеть связи с событиями революции 1848 года, которые составляли крупнейшее историческое явление эпохи. В письме к Данилевскому Гоголь писал по поводу революционных событий во Франции: «Все, что рассказывает он (Анненков.— *М. Х.*), как очевидец, о парижских происшествиях,— просто страх: совершенное разложенье общества. Тем более это безотрадно, что никто не видит никакого исхода и выхода и отчаянно рвется в драку, затем, чтобы

быть только убиту. Никто не в силах вынесть страшной тоски этого рокового переходного времени! И почти у всякого ночь и тьма вокруг» (XIV, 87).

В последний период своей жизни писатель посвятил много усилий раскрытию положительных начал в русской действительности, в жизни русского общества. В письме к Жуковскому он писал: «Искусство должно выставить нам на вид все доблестные *народные* наши качества и свойства, не выключая даже и тех, которые, не имея простора свободно развиваться, не всеми замечены и оценены так верно, чтобы каждый почувствовал их и в себе самом и загорелся бы желаньем развить и возлелеять в себе самом то, что им заброшено и позабыто» (XIV, 38). Однако верно отразить коренные положительные начала в русской действительности было невозможно, не отвергая до конца отживший общественный порядок.

Путь идеализации действительности, ее приукрашивания Гоголь решительно не принимал. Он стремился быть верным жизненной правде. И потому так сурова была его собственная оценка второго тома «Мертвых душ».

Каковы бы ни были идейные колебания Гоголя, бессмертными остаются его заслуги перед человечеством. Бессмертным останется то великое историческое дело, которое совершил писатель, смело и беспощадно обличавший социальное зло и несправедливость, ярко воплотивший в своих произведениях народные думы и чаяния. Непреходящее значение навсегда сохранят художественные творения Гоголя, созданные им в пору тесной связи с освободительным движением.

Глава девятая

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

1

Эстетические взгляды и художественные принципы Гоголя с течением времени претерпели немалые изменения. Они развивались в тесном соприкосновении с его интенсивными идейными, литературными исканиями. Существенную особенность творческого метода писателя составляют прежде всего оригинальное сочетание романтизма и реализма, а затем мощный рост принципов реалистического искусства.

Соотношение романтизма и реализма было охарактеризовано ранее. Здесь же важно подчеркнуть неоднозначность связей писателя с романтизмом. В его произведениях нашли свое отражение такие начала метафизического романтизма, как изображение жизни, судеб людей под углом зрения неотразимого воздействия на них ирреальных сил. Одновременно с тем в повестях Гоголя получил глубоко своеобразное воплощение романтизм народной вольности, поэтической одухотворенности народной жизни. Эти две тенденции в гоголевском романтизме иногда соприкасаются между собою («Страшная месть»), но чаще всего они противостоят одна другой.

В свою очередь, романтизм народной вольности обычно предстает в сочетании с выразительной обрисовкой быта, характеров, в то время как начала метафизического романтизма вступают в ощутимое противоречие с ре-

альным изображением действительности, раскрытием ее существенных черт.

Создавая свои реалистические произведения, Гоголь не только преодолевал творческие принципы романтизма, но и воспринял некоторые его особенности, в том числе в области поэтики. Воспринимая, он трансформировал их. Если для одних крупных художников, например, Пушкина, важное значение в этом смысле имели завоевания романтической литературы в раскрытии внутреннего мира человека, то Гоголь преимущественное внимание уделил в реалистическом повествовании, драматическом действии характерному для романтизма изображению необычного и исключительного. Необычное, «невероятное» выразительно раскрываются в построении «Женитьбы», «Ревизора», «Мертвых душ», так же как и в использовании гиперболы. Особый интерес писатель проявлял к освоению фантастики как средства реалистической обрисовки действительности. И он достиг в этом блистательных результатов. «Нос» – подлинный шедевр фантастико-реалистического повествования. С большим мастерством фантастика использована в «Шинели».

Освоение «невероятного», фантастического в целях освещения реальных черт, свойств действительности, характеров подчеркивает, с одной стороны, силу связей Гоголя с жизнью, глубокое восприятие им различных ее сторон и многообразие его реалистического искусства – с другой.

В постоянном и пристальном изучении действительности писатель видел истинный источник творчества, основу для создания реалистических художественных образов. «Это полное воплощение в плоть, это полное округление характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, содержа в голове все крупные черты характера, соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, словом – когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши» (VIII, 453).

Изображение жизни в ее реальном облике, во всех ее образующих элементах было важнейшим принципом творческого труда Гоголя. В статье «Несколько слов о Пушкине» он подчеркивал необходимость для художника «быть верну одной истине, быть высоким там, где вы-

сок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие» (VIII, 53). Насквозь ложным Гоголь считал широко распространенный в его эпоху взгляд, что предметом искусства не может быть обыденная, якобы «низкая» действительность, что оно должно ограничить себя лишь областью изящного.

Для истинного художника, утверждал Гоголь, нет «низкого предмета в природе». Самые несхожие явления окружающего мира, все то, что составляет содержание жизни человека, все то, что интересует его, может и должно быть объектом искусства. «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом,— писал он в «Портрете»,— в презренном у него нет уже презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего». Обращаясь к различным сторонам жизни, художник не просто воспроизводит, а обобщает их. Эту же мысль писатель развивает и в «Мертвых душах», заявляя в лирическом отступлении, что «равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движение незамеченных насекомых», что «много нужно глубины душевной, чтобы озарить картину, взятую из презренной жизни и возвести ее в перл создания».

Живая общественная устремленность, гражданственность составляют неотъемлемую особенность творчества Гоголя. «Поверь,— писал он Шевыреву,— что какое ни выпусти художественное произведение, оно не возымеет теперь влиянья, если нет в нем именно тех вопросов, около которых ворочается нынешнее общество» (XIII, 293).

По мнению Гоголя, подлинный художник не должен стоять в стороне от современной жизни, от ее коренных потребностей. «...Писатель,— заявлял он,— может, более чем кто-либо другой, быть разрешителем современных вопросов» (VIII, 456). «Социальность» Гоголя выражается в преимущественном внимании к тому, что характеризует физиономию современного общества, определяющие его черты, движущие пружины его жизни. С полным основанием Гоголь называл «Ревизора» общественной комедией.

Характеризуя новые требования, предъявляемые временем, жизнью к драматургии, писатель указывал в «Театральном разъезде»: «Вообще ищут частной завяз-

ки и не хотят видеть общей. Люди простодушно привыкли уже к этим беспрестанным любовникам, без женитьбы которых никак не может окончиться пиеса. Конечно, это завязка, но какая завязка? — точный узелок на углике платка. Нет, комедия должна вязаться само собою, всей своей массою в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два,— коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих». Писатель горячо защищал необходимость для настоящей комедии социальных конфликтов.

В «Мертвых душах» Гоголь в широком плане раскрывал образующие элементы общественной жизни, ее главенствующие начала. Салтыков-Щедрин, говоря о развитии русской литературы, отмечал, что Гоголь «давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности» [1]. Если иметь в виду развитие русского романа, то выход «из рамок семейственности» ярко представлен именно в «Мертвых душах». Однако мысль Щедрина в отношении Гоголя имеет и более общее значение. Выход за рамки семейственности мы видим не только в «Мертвых душах» и «Ревизоре», но и в таких произведениях, как «Невский проспект», «Нос», «Шинель».

С этими особенностями творчества Гоголя тесно связано и его стремление создавать рельефно очерченные характеры, типы. Художественный тип в понимании писателя заключает в себе широкое содержание, отражая особенности жизни, психологии различных слоев и групп.

В письме к Шевыреву Гоголь писал: «Мне бы очень нужно было иметь всегда у себя в ящике один-другой портрет, набросанный ловкою рукою, хоть и бегло, с человека, которого бы можно было назвать типом и представителем своего сословия в его современном, нынешнем виде» (XIII, 252). В этом же плане Гоголь развивал свою мысль и в письме к А. С. и У. Г. Данилевским. «Мне теперь,— писал он в марте 1847 года,— очень нужен русский человек, везде, где бы он ни находился, в каком бы звании и сословии он ни был... Если же вас бог наградил замечательностью особенною и вы, бывая в обществе,

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 10, с. 33.

умеете подмечать его смешные и скучные стороны, то вы можете составить для меня типы, то есть, взявши кого-нибудь из тех, которых можно назвать представителем его сословия или сорта людей, изобразить в лице его то сословие, которого он представитель» (XIII, 262).

Отвергая обращение к идеальным, немощным героям, так же как и ко всякого рода стереотипам, Гоголь заявлял: «Право, пора знать уже, что одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но и в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: «Да это, кажется, знакомый человек»,— только такое изображение приносит существенную пользу» (VIII, 186).

Гоголь ясно понимал, что характер, тип выражает черты не только какой-либо определенной среды, «сословия», но имеет и неизмеримо более глубокое обобщающее значение. К воплощению этих свойств образа, типа писатель неизменно стремился, подчеркивал их. Рисуя Ноздрева, Гоголь отмечал: «Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане, но легкомысленно-непроницательны люди и человек в другом кафтане кажется им другим человеком». В главе о Коробочке Гоголь пишет: «Иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка».

Художественная практика Гоголя обозначила собой значительное расширение сферы искусства, обогащение его содержания. Объектом своего творчества писатель взял те явления жизни, исторической действительности, которые до него не были столь объемно и глубоко отражены в искусстве.

В реалистических произведениях Гоголя ясно проявляются три важнейшие стихии — осмеяние низменного и пошлого, изображение обездоленных «маленьких» людей, обрисовка героических событий и характеров. Эти три начала занимают неодинаковое место в творчестве писателя, но каждое из них составляет существенную его часть.

Признавая неоправданной, вредной идеализацию действительности, Гоголь направил свое внимание на освещение того, что «окружает нас», и прежде всего на раскрытие повседневных, нередко малоприметных явлений жизни. Очень выразительно писатель охарактеризовал

«тину мелочей», которая часто опутывает человека. Он нарисовал людей, погруженных в повседневное существование, захваченных мелкими, низменными страстями.

В письме по поводу «Мертвых душ» Гоголь писал: «Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного моего существа не определили. Его слышал один только Пушкин. Он говорил мне всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека» (VIII, 292) Эта метко охарактеризованная Пушкиным особенность произведений Гоголя неотделима от другой черты его творческого метода. Пошлые, низменные черты, мелочные, «раздробленные» характеры изображены писателем в свете широких идей, проблем социального развития. Тут заключены истоки силы, глубины художественных образов Гоголя.

Коренное отличие его критического изображения жизни от нравственно-бытовой сатиры XVIII и первой трети XIX века заключается не только в круге тем и проблем, но и — что очень существенно — в самом характере художественных обобщений, в их масштабности. Социальные, человеческие пороки в произведениях Гоголя представали не в виде аллегорий, не в форме моралистических сцен и картин, как это было в нравственно-бытовой сатире, а в изображении реальной повседневной практики людей, типических характеров, изображении, раскрывающем глубинные жизненные процессы.

Сатира нередко рассматривается как феномен, в немалой степени чужеродный «чистому» реализму, как нечто существенно отличное от него. Однако мнение это не имеет под собой серьезных оснований. Реализм и сатира представляют собой отнюдь не исключающие или ограничивающие друг друга величины, а — как свидетельствует история мировой литературы — явления, часто взаимодействующие между собою. Сатирическая заостренность образов Гоголя не только не противостоит жизненной правде, но составляет тот своеобразный способ художественного обобщения жизни, который позволил писателю рельефнее раскрыть ее характерные черты и тенденции.

Страстная и грозная сатира Гоголя карала то, что мешало прогрессивному развитию общества, расцвету творческого гения народа. В осмеянии «презренного»

и ничтожного писатель видел свой общественный долг. «А разве мне всегда весело,— писал он в одной из первоначальных редакциий «Мертвых душ»,— бороться с ничтожным грузом мелких страстей, идти об руку с моими ничтожными героями? О, сколько раз хотел бы я ударить в возвышенные струны, увлечь гордо за собою поклонников и с торжеством приковать их к победной своей колеснице». Прекрасное увлекательно, и «много грядущих юношей, объятые им, воспоют его», но сейчас «не много гордых своими душевными движениями решаются опуститься в глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров» (VI, 440).

Показывая темные стороны, отрицательные явления действительности, писатель утверждал положительные идеалы, идеалы справедливого общественного устройства. Горячей любовью к жизни, к человеку пронизано художественное творчество Гоголя. Великий юморист и сатирик был в то же время и великим гуманистом. Нравственное падение, духовное безобразие он осмеивал, страстно обличал во имя утверждения высокого призвания человека, его духовной красоты. Разоблачая эгоистическую отрешенность от мира, стремление личности все подчинить своим корыстным целям, Гоголь развивал идеи той подлинной, высокой человечности, которая неотделима от служения общему благу, обществу. Вне этих идей высокой человечности невозможно было бы столь беспощадное обличение нравственного оскудения, омертвения.

Иногда общее направление творческих исканий Гоголя истолковывается таким образом: писатель показывал превращение лучших свойств русского человека в свою противоположность, но в то же время он видел «возможность обратного превращения его собственных пороков в созидательные силы русской жизни» [1]. С этой точки зрения в каждом герое, например, «Мертвых душ» не только заключены положительные качества; сами пороки действующих лиц могут и даже должны стать добродетелями, которые призваны сыграть затем большую положительную роль в жизни страны. «Не претендуя на особую, да и вряд ли возможную точность, можно

[1] Е. Н. Купреянова и Г. П. Макогоненко. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Наука», 1976, с. 304.

сказать,— отмечает Е. Н. Купреянова,— что Манилов — вернее «маниловщина» — это душевная мягкость и доброта, обернувшиеся полным душевным бессилием, отрешенным от жизни «прекраснодушием», пустопорожним мечтательством; в лице Собакевича, как это и было отмечено Белинским, имеем обратное: крепкую практическую хватку, но хватку «кулака», озабоченного удовлетворением своих самых низменных, животных потребностей и интересов; Коробочка — олицетворение «дубиноголовой» хозяйственности, но все же хозяйственности; Ноздрев — пущенная на ветер русская удаль и широта» [1].

Исследователь приписывает Гоголю чуждые ему представления о превращении социальных пороков в созидательные силы. Истолкование гоголевских сатирических образов в духе примирения с общественным злом ничем не оправдано. Писатель признавал возможность приобретения такими героями, как Чичиков, новых человеческих свойств и вследствие этого возможность его последующего преображения. Но это весьма далеко от превращения социальных пороков в созидательные начала жизни, от возрождения всех сатирически нарисованных писателем характеров. Не случайно, что никто из основных действующих лиц первого тома «Мертвых душ», кроме Чичикова, не вошел во второй том поэмы-романа. Писатель хорошо понимал, что «возрождать» к истинной жизни Коробочку, Собакевича, Ноздрева невозможно, это противоречило бы логике их характеров. Гуманизм автора «Мертвых душ» заключается не в снисходительном отношении к общественному злу, а в борьбе с ним.

Существенной стороной социального гуманизма Гоголя явилось раскрытие подавленности, униженности обездоленного человека, защита прав «маленьких» людей. Герцен писал о Гоголе: «...когда он переносится мыслью к украинским казакам или крестьянам, шумно пляшущим у кабака, когда он рисует нам бедного старого писца, умирающего от огорчения, потому что у него украли шинель,— тогда Гоголь совсем иной человек, с прежним талантом, но нежный, любящий, гуманный;

---

[1] Е. Н. Купреянова и Г. П. Макогоненко. Национальное своеобразие русской литературы, с. 304—305.

его насмешка уже не ранит, не уязвляет; теперь это впечатлительная и поэтическая, бьющая через край душа, и таким он остается до тех пор, пока не встретится ему случайно городничий, мировой судья, их жены или дочери,— тогда все кончено, он срывает с них человеческую личину...» [1]

При изображении обездоленных «маленьких» людей Гоголь нередко использует, как уже отмечалось, сочувственный юмор. Но комический элемент здесь сливается с трагическими началами. Создавая образы «власть имущих», писатель нередко рисовал мнимую трагичность переживаний отдельных героев. Мнимая трагедия отражена, например, в «скорбно-патетических» монологах Сквозник-Дмухановского в пятом акте «Ревизора», с подобной «трагедией» мы встречаемся в описании невероятных происшествий, приключившихся с майором Ковалевым. «Драматизм» положений, переживаний этих героев развенчивается посредством освещения тех целей, к которым они стремятся.

Совсем по-иному изображены «маленькие» люди; их жизнь заключает в себе подлинную трагедию. Она не всегда осознается «маленьким», униженным человеком, но от этого не становится менее глубокой. И самые формы ее выявления разнообразны. Если в образе Пискарева драматизм отражен в своем непосредственном виде, то в образах Поприщина и Башмачкина трагические начала соединяются с обрисовкой комических черт, которые проявляются в суженности умственного горизонта действующих лиц, в их иллюзорных представлениях о действительности. Комизм героев в данном случае обостряет восприятие их жизненной драмы. Раскрытие ее составляет основную, внутреннюю линию повествования о «маленьком» человеке.

Рядом с образами униженных людей Гоголь создал яркие героико-эпические характеры. При оценке его творчества как реалиста, проанализировавшего темные стороны жизни, воплощение героико-эпических характеров нередко, как отмечалось ранее, относят к романтическим чертам творчества писателя. Однако это не соответствует истине. Героика и возвышенное у Гоголя вовсе не тождественны романтике.

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIII, с. 175.

Несомненно, что герои «Тараса Бульбы» противопоставлены различным «существователям», низменным натурам, которых писатель охарактеризовал в других своих произведениях. Но это отнюдь не значит, что изображение действующих лиц иного духовного облика, чем фигуры подобного рода, неизбежно должно было быть осуществлено лишь на основе принципов романтического искусства. Это ниоткуда не следует. В «Тарасе Бульбе» Гоголь нашел новые пути — в сравнении с повестью о ссоре, «Старосветскими помещиками», позже «Мертвыми душами» — пути реалистического изображения людей и событий. Гоголевская эпопея дышит большой правдой жизни, правдой исторической действительности. Она существенно обогатила творческий метод писателя, палитру его художественных средств.

Характерная особенность «Тараса Бульбы» состоит в том, что героика здесь сплетается с трагическими мотивами и одновременно с комическим элементом. Источником комизма в исторической эпопее служат прежде всего некоторые стороны «широкого» проявления вольных характеров. Гоголь избегал ригоризма и аскетической строгости в изображении своих героев, и это усиливало их жизненную, психологическую убедительность. В отличие от петербургских повестей, трагедийные начала «Тараса Бульбы» обусловлены не обездоленностью действующих лиц, а теми тяжелыми утратами, которые приносит с собой суровая борьба за национальное освобождение. Трагические испытания, выпадающие на долю Тараса Бульбы и его соратников, выступают в эпопее как историческая неизбежность, как одна из сторон их жизни, героических деяний.

2

Переходя к более подробному рассмотрению основных путей и способов реалистического обобщения жизни в произведениях Гоголя, следует подчеркнуть неправомерность сведения творческого метода писателя к одной, двум особенностям. Так, например, произошло с характеристикой исследователями бытового окружения, предметного мира как средства обрисовки героев. Нередко этот подход оценивается как главный и едва ли не единственный способ изображения характеров у Гоголя.

Однако бытописателем в собственном смысле этого слова он никогда не был. Придавая существенное значение обрисовке условий жизни, бытовой среды для раскрытия духовного облика действующих лиц определенного склада, писатель вместе с тем широко использовал и другие художественные средства.

Поэтому нельзя согласиться, например, с Л. Мышковской, которая определяющую особенность реалистического искусства Гоголя видит в том, что своих героев он рисует прежде всего посредством изображения окружающего их предметного, бытового мира. «Именно в нем и через него,— отмечает Л. Мышковская,— они больше всего и познаются». «Предметное окружение героев у Гоголя, вещи — у него не просто фон, где развивается действие, как у многих писателей; они у него часто те же обличители, одно из сильнейших орудий его негодующей сатиры» [1].

При дифференцированном подходе к произведениям Гоголя нельзя не увидеть односторонности и неправильности этой точки зрения. Несомненно, что в таком произведении, как «Старосветские помещики», материально-бытовое «окружение» играет важную роль в характеристике действующих лиц, но уже с иным способом изображения жизни мы встречаемся в петербургских повестях, особенно в «Невском проспекте» и «Шинели». Здесь на первый план выступает не быт как таковой, а контрасты действительности, с которыми сталкивается герой. Бытовой уклад уступает здесь место полному противоречий социальному «окружению».

Меньше всего можно свести к бытовой сфере и развитие действия, обрисовку героев в «Ревизоре». Самый характер конфликта, служащий исходным моментом воплощения образов, вся структура социальной комедии исключают возможность характеристики художественного метода этого произведения в узком предметно-бытовом плане. Если говорить о «Мертвых душах», то в них достаточно широко отражена бытовая среда, в которой пребывают поместные герои, но изображение ее неразрывно связано с обрисовкой всего социального уклада, сформировавшего действующих лиц поэмы-романа.

---

[1] Л. Мышковская. Работа Гоголя над образом и словом.— «Октябрь», 1952, № 2, с. 159.

Важнейшей стороной характеристики героев «Мертвых душ» является показ их действий, намерений, мыслей в свете решающих противоречий эпохи, в связи с отношением их к народу. Во всем этом и выявляется глубина реалистического подхода писателя к действительности.

Гоголя-художника отличало глубокое чувство жизненной правды. Он был суровым обличителем фальши, лжи, лицемерия. За внешним и кажущимся писатель раскрывал истинную сущность событий и людей. Писатель беспощадно развенчивал мнимо значительное, срывал покровы, в которые облачались низменные стремления, действия, социальные пороки. «Эти ничтожные люди,— писал Гоголь о героях «Мертвых душ»,— однако ж, ничуть не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты от тех, которые считают себя лучшими других, разумеется, только в разжалованном виде из генералов в солдаты» (VIII, 294). В «Театральном разъезде» относительно «Ревизора» говорится, что в нем «сильнее и глубже поражено смехом лицемерие, благопристойная маска, под которой являются низость и подлость, плут, корчащий рожу благонамеренного человека». Развивая в «Петербургских записках» тему общественной роли театрального искусства, Гоголь указывал на то, что театр должен карать «прячущийся порок».

В качестве существенной черты того реалистического направления, которое утверждал писатель, Белинский отмечал «уничтожение всего фальшивого, ложного, неестественного». В статье, посвященной «Мертвым душам», он подчеркивал, что это творение «столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни» [1].

Внутренняя структура ряда образов отмечена сплетением в различных формах видимого благородства и низости, мнимого величия и ничтожества, призрачной активности и реального паразитизма, ложной возвышенности и пошлости. Писатель нередко освещает то, как «выглядят» его герои, как воспринимают их в окружающей сре-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, с. 217.

де, и одновременно с этим он освещает реальные черты их психологического облика, внутренние побудительные мотивы их поведения. Гоголь дает ясное представление о том, что думают сами о себе его герои, и в тесной связи с этим развертывает находящееся чаще всего в остром контрасте с самооценкой действующих лиц изображение их внутреннего мира. Сопоставление реального и мнимого, показного и истинного проходит красною нитью через большинство произведений писателя, через многие его образы.

Но сопоставление это неоднозначно. В нем выделяются разные линии. Гоголь довольно широко пользуется двуплановым построением образа, изображая «прячущийся порок». Плут и вымогатель Сквозник-Дмухановский не прочь прикрыть свои многочисленные грешки пылкими уверениями о его неусыпном служении государству, обществу. Под личиной изящества, благородства, культуры развивает свои предпринимательские операции беззастенчивый делец Чичиков.

Иной характер двуплановое построение образа приобретает при обрисовке самонадеянной, самовлюбленной пошлости. Высокое мнение о собственной персоне тут снимается посредством обрисовки мелких, никчемных мыслей, поступков действующего лица. Уже при первом появлении на сцене Хлестаков предстает в двойственном виде: в горячем желании «сыграть роль чином выше своей собственной», пустить пыль в глаза и в облике пустого, ничтожного человека. В дальнейших сценах «Ревизора» эти две ипостаси героя получают свое глубокое, объемное выражение.

Иван Иванович Перерепенко и Иван Никифорович Довгочхун считают себя образцами житейской мудрости и высокой нравственности. Такими же они слывут и среди окружающих их людей. Развитие событий выявляет иной их облик, ни в малейшей степени не совпадающий с тем впечатлением, какое они производят на первый взгляд и какое хотят произвести.

Ощущение принадлежности к человеческой элите, к избранным свойственно многим героям Гоголя, даже тем, чья духовная жизнь отличается крайней бедностью. Конфликт между этим ощущением избранности и реальным обликом персонажа занимает свое место и при изображении таких, например, действующих лиц, как Ко-

робочка и Плюшкин. Однако при обрисовке этих героев центр тяжести переносится на открытое, прямое освещение утраты ими подлинных человеческих качеств.

Контраст между мнимой значительностью и реальным ничтожеством, между кажущейся возвышенностью и реальной пошлостью, между ощущением избранности и духовной нищетой является источником глубокого комизма гоголевских героев. Писатель развенчивал призрачность их «добродетелей», их жизненных, исторических возможностей; он осмеивал низость и пошлость, рядящиеся в разнообразные одежды.

Но в каких бы формах ни представали в гоголевских образах внутренние контрасты и столкновения, они никогда не изображаются в плане легкой карикатуры или нравоучительной аллегории. Писатель не только решительно отвергал путь упрощенного сатирического дидактизма, но нанес ему сокрушающие удары. Отражение жизни в ее определяющих тенденциях, создание ярких характеров, типов показывало полную несостоятельность высокопарной дидактики. Развенчание мнимого, фальшивого как раз и позволяло Гоголю воплощать жизненно правдивые характеры.

Чванливый гонор, выспренность Ивана Ивановича Перерепенко так же естественны для него, так же необходимы в структуре образа, как и его мелочный, злобный эгоизм. Вне живого сплетения контрастных начал нельзя представить себе и образ Манилова; именно в этом сплетении и выявляются его особенности, его сущность. Стоит мысленно попытаться «выровнять» внутренние «зигзаги» образа, выключить из него или даже притушить некоторые его стороны, как он мгновенно теряет и свое своеобразие, и свою обобщающую силу. Точно так же и в образе городничего нельзя отделить жестокий деспотизм от его ретивой благонамеренности и лицемерия, не нарушая внутренней структуры образа, его обобщающего значения.

Проникая за пределы внешнего, кажущегося, Гоголь выразительно раскрывал психологический облик героя, его мысли и чувства, истоки его поведения. Относительно Чичикова он писал: «Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровенней-

ших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям,— и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека. Нет нужды, что ни лицо, ни весь образ его не метался бы как живой перед глазами». Писатель настойчиво подчеркивал реальную связь между «снятием» покровов и изображением внутреннего мира героя, живого характера.

В пушкинской характеристике таланта Гоголя, наряду со словами об изображении пошлости пошлого человека, содержится замечательная мысль — Гоголь умеет показать жизнь так, «чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». Рисуя своих героев в свете высоких моральных и социально-исторических требований, писатель стремился к тому, чтобы резче и острее выступили определяющие тенденции жизни. Воплощение крупным планом мелочного, пошлого глубже выявляло его сущность, типические черты.

Стремясь острее обрисовать повседневные характеры, писатель выделяет в психологическим облике героев главенствующие, ведущие начала. Нередко эти главенствующие начала принимают форму господствующей страсти. Относительно того же Чичикова Гоголь писал в одной из первоначальных редакций поэмы: «А что, конечно, есть в нем одна преобладающая страсть над всеми прочими, то здесь ничего нет удивительного: у всякого из нас есть какая-нибудь страсть, к которой мы влечемся... И у автора, пишущего сии строки, есть тоже страсть, страсть заключать в ясные образы приходящие к нему явления» (VI, 668).

Изображая «преобладающую страсть», Гоголь отнюдь не становился на путь создания некиих психологических абстракций; объектом его внимания был живой человек, существенные свойства его психологии, поведения. И потому, скажем, Плюшкин предстает не как олицетворение покорившей его скупости, а как своеобразный, необычайно выразительный характер. Вместе с тем у ряда героев Гоголя мы не найдем господствующей страсти в ее прямом и ясном выражении, но главенствующие черты при этом всегда выделены. У Манилова отсутствует какая-либо страсть или «задор», но и в этом

образе писатель оттеняет преобладающие, господствующие элементы.

Воплощением преобладающей страсти, подчеркиванием ведущих черт Гоголь крепко и органично сливал воедино «раздробленные» характеры. Такой способ обрисовки героев не означал отказа от изображения характеров в их жизненной полноте и завершенности. Преобладающая страсть изображается писателем в единстве с другими сторонами психологического облика героя, его поведения. Именно поэтому легко представить себе тех или иных героев Гоголя в разных жизненных обстоятельствах и ситуациях, и не только в тех, в которых они изображены. «Мы очень хорошо знаем,— писал Тургенев,— каков Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни» [1]. То же самое можно сказать и о других действующих лицах.

Некоторые критики и историки литературы утверждали, что Гоголь, будучи творцом юмористических и сатирических портретов, мало проявлял интереса к изображению психологии человека. Взгляд этот, несомненно, ошибочен. Комическое и сатирическое изображение героев у Гоголя отнюдь не противопоставлено раскрытию их психологии. Напротив, юмористический и сатирический образы возникали на основе глубокого воплощения обыденных мыслей и чувств героев, их стремлений. Воссозданию душевного мира изображаемых им людей Гоголь уделял живейшее внимание. Сам он неоднократно отмечал свою способность верно «угадывать» человека. В одном из писем он заявлял: «Из всего того, что мною написано, несмотря на все несовершенство написанного, можно, однако же, видеть, что автор знает, что такое люди, и умеет слышать, что такое душа человека» (XIII, 168). Правдиво очертить существо героя для Гоголя и означало верно изобразить его внутренний мир. Изображая черты его духовного облика в связи с реальным миром, писатель раскрывал широкое обобщающее значение нарисованного характера.

Одним из художественных средств обрисовки душевного склада героя у автора «Мертвых душ» была психологизация портрета. Тут, как и во многих других сфе-

[1] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Соч., т. V. М.—Л., «Наука», 1963, с. 396.

рах творчества, Гоголь был непревзойденным мастером. Портреты действующих лиц обычно очерчены таким образом, что за отдельными их деталями ясно угадываются свойства характера.

Во многих исследованиях повторяется мысль, что обрисовка внутреннего мира действующих лиц в произведениях Гоголя непохожа на то, как это делали Пушкин, Толстой, Достоевский, и что они шли более верным путем в этой области и достигли более значительных результатов. То, что Гоголь не похож на Пушкина, также как и на Толстого, Достоевского, совершенно очевидно. И это хорошо. Что же касается верных путей и более значимых результатов, то по отношению к литературе и искусству такого рода умозаключения представляются весьма поспешными, лишенными реального содержания. Каждый крупный художник слова идет своим путем и добивается своих творческих завоеваний, отличающихся неповторимым своеобразием. Завоевания Гоголя и в сфере раскрытия психологии человека поистине огромны, и об этом ясно свидетельствует великая обобщающая сила созданных им образов, типов, ставших нарицательными наименованиями различных человеческих характеров. Разве могло бы это произойти, если бы изображение Гоголем людей не отличалось глубоким проникновением в их внутренний мир?

Те способы обрисовки юмористических и сатирических образов, о которых сейчас шла речь, лишь частично используются в произведениях, посвященных «маленьким» людям, и почти совсем отсутствуют в «Тарасе Бульбе». Вместо них или в сочетании с ними реализованы другие средства и способы изображения.

Сатирическое освещение в повестях о «маленьких» людях распространяется прежде всего на социальное окружение основных героев, на тех лиц, которым они противопоставлены или с которыми вступают в конфликт. Социальным окружением в этих сочинениях выступает большой город, департамент, чиновный мир с его сановным начальством. Подобно некоторым сатирическим образам, в «Невском проспекте» в двух планах изображен Петербург — в своем внешнем парадно-величественном виде и том мрачном его облике, который вырисовывается при более близком с ним знакомстве. Па-

радная сторона жизни Петербурга резко контрастирует с его внутренним реальным бытием. Развенчивается не Пискарев, а чуждый ему социальный мир, развенчивается процветающая пошлость в облике Пирогова.

В «Шинели» сатирические краски также использованы при изображении условий существования героя, того «бессердечия», с которым сталкивается Башмачкин. Оно раскрывается не только в описаниях встречи со «значительным лицом», но и в обрисовке социальных отношений, которые определяют жизнь, духовный облик героя. «Бесчеловечье» и общественная несправедливость предстают в повести в неразрывном единстве.

Многих своих героев Гоголь изображал в их обособленном существовании, в эгоистической изолированности и замкнутости. Сильный отпечаток замкнутости лежит и на внутреннем «я» «маленьких» людей, но это обособленность тех, кто находится в положении париев Одновременно с тем «маленькие» люди вступают в острое столкновение с мрачной социальной действительностью. Ее конфликты властно вторгаются в повседневное бытие «маленького» человека, независимо от его воли и желания, оказывают неустранимое воздействие на его судьбу. Изображение различных связей и столкновений «маленьких» людей с социальным окружением в широком смысле и составляет основной способ их обрисовки

Но способ этот получает свое неоднозначное выражение в освещении внутреннего мира отдельных героев — «маленьких» людей. По своему психологическому складу Поприщин существенно отличается от Башмачкина, так же как последний от Пискарева. Каждый из них соприкасается с общими и со «своими» конфликтами. И круг интересов, переживаний у каждого свой, что и определяет специфику изобразительных и выразительных средств

В отличие от повседневных «раздробленных» характеров «Мертвых душ» и овеянных сочувственным юмором образов «маленьких» людей, в исторической эпопее изображены люди смелых порывов, высоких и благородных стремлений. Рисуя Тараса Бульбу и его боевых товарищей, Гоголь отказался от использования принципов сопоставления мнимого и реального, ложного и истинного. Это совершенно естественно; суть героико-эпического характера заключалась в другом. Гоголь отошел здесь от двупланового построения образа, но в нем и не

было необходимости, ибо снятие покровов уступало место утверждению героя, изображению величия человека.

В цельных и могучих характерах писатель подчеркивал силу и глубину патриотических стремлений. Свои подлинные чувства и стремления героям «Тараса Бульбы» нет надобности как-либо вуалировать. Они носят открытый и ясный характер, в отличие от обычной мимикрии, к которой прибегает низменная пошлость. В то же время проявление этих чувств лишено какой-либо нарочитой внешней аффектации. Патриотические стремления вошли в плоть и кровь Тараса, Остапа и их товарищей. Защита родины, борьба за ее освобождение для них составляет то, с чем связаны их лучшие помыслы.

Если при обрисовке мелочных характеров на первый план выступали обособленность их друг от друга, вечная подозрительность и недоверие, то в «Тарасе Бульбе» Гоголь показывает те широкие порывы и стремления, которые создают тесные связи между людьми, объединяют их в общем движении.

Так же как и в других реалистических произведениях, в исторической эпопее Гоголь выявляет условия формирования характеров. Однако, рисуя новую сферу жизни, народную среду в ее историческом прошлом, писатель по-иному подходит к решению этой творческой задачи. Внимание его сосредоточено в данном случае не на характеристике бытового уклада, социального «окружения», а прежде всего на изображении общих исторических условий возникновения и развития казачества, на описании особенностей его жизни в целом.

Широкие и вольные характеры сложились тогда, «когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и крови, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах, ввиду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете». Рядом с национальными чертами и особенностями казачества Гоголь вскрывает социальные истоки образования того общественного организма, который выдвинул смелых и сильных героев. В описании Сечи выпукло оттенено, что там среди других «были те, у которых уже моталась

около шеи веревка и которые вместо бледной смерти увидели жизнь»; там «были те, которые дотоле червонец считали богатством».

Историческая и социальная обстановка возникновения казачества предстает в эпопее отнюдь не в качестве фона для развития событий, а именно как совокупность обстоятельств, определяющих облик людей, их стремления и действия. Роль общих исторических и социальных начал в жизни отдельного человека в «Тарасе Бульбе» подчеркивается органической связью героя с целым большим коллективом.

Деяние является главным моментом характеристики героев «Тараса Бульбы»; именно оно раскрывает человеческий характер во всей его мощи, именно оно определяет значимость человека. Вовсе не случайно то, что в центре эпопеи находится описание героических подвигов. Горячее, страстное участие в общем «великодушном» деле является одновременно и мерилом ценности каждой отдельной человеческой личности.

Большой внутренний подъем героического характера Гоголь рисует с не меньшей художественной силой и выразительностью, чем эгоистические страсти «существователей». Показывая Тараса Бульбу в различных отношениях с людьми, проводя его через цепь трагических испытаний, писатель последовательно очерчивает живой и многогранный образ, нигде не нарушая истины характера. Высокая патетика здесь решительно далека как от риторики, так и от «чувствительного» мелодраматизма.

Гоголь столь же прекрасно рисует образы комедийные, сатирические, как и характеры эпические, героико-трагедийные. И это касается не только центрального героя народной эпопеи, но и других ее действующих лиц — жены Тараса, Остапа, Андрия. Разве не встают перед нами зримо и ясно фигуры боевых друзей Бульбы, таких, как Мосий Шило, куренной атаман Балабан, Кукубенко и другие? Так же, как и при обрисовке повседневных комических характеров, писателю часто бывает достаточно нескольких штрихов, чтобы живо выступил сильный, мужественный характер. И так же, как при воплощении пошлых героев Гоголь показывал «крупным планом» отличительные их свойства, при обрисовке героических характеров писатель отражал присущие им качества в их полном, высоком проявлении.

Важную и своеобразную роль в произведениях Гоголя играет сюжет. Неоднократно высказывалась мысль, что для автора «Мертвых душ» сюжет не имел существенного значения. Он будто бы пользовался любым интересным случаем или анекдотом для создания повествовательных форм, развития драматического действия. «Как неорганичны,— писал, например, В. Вересаев,— все гоголевские сюжеты, как они случайны и нетипичны» [1]. Несомненно, что это необоснованное суждение. Разве сюжет, скажем, «Тараса Бульбы» случаен и нетипичен? Нельзя не видеть того, что сюжет этот правдиво отражает развитие событий, отношения людей, борьбу украинского народа против польского панства в первой половине XVII века. Неужели всерьез можно толковать о неорганичности сюжета «Мертвых душ», имея в виду, что путешествие Чичикова, его операции по скупке мертвых душ и являются исходным моментом создания замечательных типов? Скорее наоборот, «Мертвые души» — это образец органического слияния сюжета со всем содержанием поэмы-романа.

Органичность сюжета нередко смешивается с чем-то обиходным, со своего рода среднеарифметическим событием или рядом таких событий, которые якобы и должны быть положены в основу всякого художественного произведения. Все то, что не укладывается в эту среднеарифметическую величину, объявляется случайным, неорганичным. Однако трафарет и типичность вовсе не одно и то же. Сюжет вполне закономерен и органичен, если он способствует выявлению существенных, характерных черт жизненных явлений.

Сюжеты в произведениях Гоголя всегда выполняют именно такую роль. Но самые формы их построения различны. Сюжеты «Тараса Бульбы» и «Ревизора» отличаются один от другого по своей внутренней структуре так же, как существенно отличаются, скажем, сюжеты «Старосветских помещиков» и «Носа». Стремясь полнее воплотить типические черты обыденных характеров, Гоголь нередко прибегает к «чрезвычайному» или «необыкновенному» событию как движущему началу сюжетного

[1] В. Вересаев. Как работал Гоголь. Изд-во «Мир», 1932, с. 38.

развития. В основе сюжета «Ревизора», как уже отмечалось, лежит «чрезвычайное» событие, и эта «чрезвычайность» как раз и помогает глубже выявить социально-психологический облик героев комедии. «Совершенно невероятное событие» в «Женитьбе» ярко освещает характеры ее действующих лиц; событие это не только не заслоняет повседневного, того, что составляет сущность бытия героев комедии, но через «необычное» острее вскрывается пошлое и косное.

Иногда такую же функцию выполняют элементы фантастики, включенные в развитие сюжета. Очевидно, что эпизод с похищением свиньей челобитной в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» лишен какой-либо иррациональной окраски и лишь оттеняет нелепость изображаемых в повести событий.

Характерным для Гоголя представляется использование гиперболы. К ней писатель прибегает не только при описании фантастических эпизодов или «необычных» событий, но и тогда, когда повествование лишено этих элементов. Отмечая широкую «распространенность» гиперболы в произведениях Гоголя, некоторые литературоведы решительно оспаривают реалистичность его художественных образов. Так, например, на страницах издаваемого в Нью-Йорке «Нового журнала» Д. Чижевский утверждал, что «Гоголь очень мало интересовался правдоподобием своих образов»; «излюбленный прием Гоголя – гипербола. И большинство его гипербол переходит за границы всяких реальных возможностей» («Новый журнал», т. XXVII, 1951, с. 156, 153). Поэтому говорить, по мнению Д. Чижевского, о реализме Гоголя совершенно невозможно. Теория эта не нова; в свое время она была широко развита А. Белым и В. Брюсовым и сейчас вновь возрождена в работах ряда зарубежных литературоведов.

Очевидно, что реализм в их представлении – это мелочное копирование явлений действительности, плоское описательство. Однако история литературы показывает, что подлинный реализм ничего общего не имеет с такого рода копированием жизни; он не только не исключает «заострение», гиперболу, но широко пользуется как тем, так и другим для создания больших и ярких художественных обобщений. Этой цели служит и гоголевская

гипербола; в реалистических произведениях писателя она чаще всего тесно сплетена с юмором, составляя одно из средств усиления комизма изображаемых характеров, событий, обстоятельств.

Из большого количества возможных примеров приведем лишь некоторые, показывающие тот принцип, которому следует писатель при использовании гиперболы.

«У Ивана Никифоровича... шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями».

«Героя нашего осенила вдохновеннейшая мысль, какая когда-либо приходила в человеческую голову».

«Ребята, вперед! — кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились из амбразуры неприступных, уходящих за облака крепостных стен».

«Вот я тебя палашом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин».

«Только местами вдруг вырисовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлинье перо».

С помощью гиперболы писатель оттеняет комические черты изображаемой среды, психологии героев, их отношения к жизни. В этом смысле особенно показательны гиперболы, которые включены в речь действующих лиц.

«Вообразите себе: полосочки узенькие, какие только может представить воображение человеческое... Словом, бесподобно! Можно сказать решительно, что ничего еще больше не было подобного на свете».

Хлестаков уверяет своих собеседников: «Суп в кастрюле прямо на пароходе приехал из Парижа, откроют крышку,— пар, которому подобного нельзя отыскать в природе».

Используя богатейшую палитру художественных средств, Гоголь добивается глубочайшей правды изображения жизни. Создание художественного образа он не мыслил себе вне пристального, вдумчивого отбора таких деталей, которые бы со всей конкретной убедительностью раскрывали различные стороны облика героя, начиная с его портрета и кончая сокровеннейшими его мыслями. По твердому убеждению писателя, чем глубже характер, тем ощутительней, «тем осязательней нужно

выставить его перед читателем», а для этого «нужны все те бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете» (VIII, 452). Эти подробности Гоголь отбирал с поразительным мастерством. Каждая деталь, которую использует писатель, всегда необычайно «весома», колоритна, приближает нас к пониманию действующего лица, его поведения, психологии. Обладая большой либо живописной, либо психологической выразительностью, она врезается в сознание читателя.

Социальная «масштабность», объемность образов Гоголя тесно сливается с их живой конкретностью. Более того, благодаря этой конкретности, ясной и глубокой очерченности действующих лиц — «от крупных черт до малейшей булавки», — гоголевские образы приобретают громадную социальную насыщенность. Мастерство писателя достигает особой силы в той естественности и органичности, с какой герои проявляют себя, с какой воплощается весь строй их мыслей, побуждений, действий.

Гоголю были чужды бесстрастное описательство, «летописно»-холодный, равнодушный показ событий и людей. Его произведения проникнуты живым и взволнованным восприятием действительности, ясно выраженной оценкой изображаемых явлений. Чернышевский справедливо писал о Гоголе: «Впечатление, производимое безобразными явлениями жизни на его высокую и сильную натуру, было так сильно, что произведения его оживлены были энергиею негодования» [1]. К сатире и юмору Гоголя в полной мере могут быть отнесены также замечательные слова Герцена о смехе. «Смех, — писал он, — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится... важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых... Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чинопочитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом значит расстричь его из священного сана в простые быки» [2]. Гоголь смеялся над тем, что мешало развиваться свежей жизни, он смеялся над священными богами несправедливого социального порядка.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 662.

[2] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIII, с. 190.

Юмор и сатира так же, как и героика, у Гоголя соединяются с широким лиризмом. Ни у кого из русских писателей-реалистов лирическая струя в художественной прозе не играет столь значительной роли, не выступает так сильно и выразительно, как у него. В зависимости от общего замысла произведения, от хода повествования лирическая стихия получает свое воплощение в самых различных формах. Перед нами предстают взволнованная исповедь писателя о своем творческом труде и тонкая ирония по поводу изображаемых событий, светлое, радостное восприятие мира и глубокая скорбь, острый сарказм и напряженная патетика. Во всех этих многообразных проявлениях гоголевский лиризм отражал горячую веру в творческие силы человека, устремленность в будущее, жажду совершенных общественных отношений.

Лиризм Гоголя являлся выражением авторского отношения к изображаемым событиям и людям, выражением прямой авторской их оценки. Находя свое воплощение прежде всего в юморе и сатире, «энергия негодования» пронизывает и многие лирические высказывания писателя, особенно в таких произведениях, как «Невский проспект», «Шинель», «Мертвые души». По основной своей тональности лирические монологи писателя, например в «Мертвых душах», резко отличны от юмористического повествования, но они вовсе не вклиниваются в него как вставные эпизоды, они завершают собой описание определенного круга событий, ярко освещая общий смысл и характер этого описания. «Энергия негодования» в лирических высказываниях писателя тесно слита с гуманистическими идеями.

Широта и многозначность гоголевского лиризма становятся особенно ясными, если вспомнить о лирической насыщенности «Тараса Бульбы». Тут лирический пафос не отделен от общей тональности повествования, он как бы сопутствует развитию событий, героике. Наиболее напряженные эпизоды борьбы казацкого воинства, судьбы отдельных героев находят живой отклик в лирических отступлениях автора, заключающих в себе и горячее обращение к героям, и оценку их действий, и размышления об их участи. Воплощая в себе ясно выраженное отношение к действующим лицам эпопеи, лиризм оттеняет земные истоки героики.

Когда речь идет об отношении Гоголя к изображаемым событиям, об оценке им явлений действительности, часто указывают на то, что единственным критерием, которым пользовался писатель, был критерий моральный, что будто для него было характерно изображение жизни лишь с точки зрения «падения нравов». Нравственный критерий, несомненно, имел важное значение для Гоголя, он не только изображал низменные страсти, зло, широко распространенные в мире, но и горячо осуждал их. Однако нравственный критерий сливается у Гоголя с показом героев в свете исторических судеб страны, народа.

И так же как в юмористических и сатирических образах отношение к интересам нации, народа является важнейшим моментом развенчания героев, так и в образах героико-эпических связь с народом, служение историческому, народному делу составляет источник духовного величия героев. Гоголь не только показал зависимость героев от обстоятельств и условий жизни, но выдвинул активное социальное творчество, историческое дело как основу их оценки.

В реалистических произведениях Гоголя необыкновенно выразительная словесная живопись органически сливается с глубокою мыслью художника, с воплощением ярчайших художественных обобщений. Искусство автора «Мертвых душ» и «Тараса Бульбы» с полным основанием можно назвать высоким реализмом, раскрывающим повседневное, мелочное, пошлое с позиций истинного гуманизма, одновременно его можно охарактеризовать как взволнованное повествование о благородных взлетах человеческой души. Отражая действительность определенной исторической эпохи, гоголевские образы далеко выходят за ее рамки, освещая могучим светом социальные явления, возникшие в других исторических условиях.

Глава десятая
ГОГОЛЬ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1

Реалистическое искусство Гоголя знаменует собой крупнейший этап в развитии русской и мировой литературы. Автор «Ревизора», «Тараса Бульбы», «Шинели», «Мертвых душ» явился одним из родоначальников русского реализма XIX века. В своем творчестве он тесно соприкасался с литературной деятельностью Пушкина и Лермонтова.

Вступив на литературное поприще в пору расцвета пушкинского гения, Гоголь испытал на себе его значительное воздействие. Пристально изучая творчество Пушкина, он увидел в нем великий образец национального, народного искусства. У Пушкина Гоголь учился и глубокому пониманию жизни, и умению претворять явления действительности в художественные образы.

Широту художественных исканий Пушкина, универсализм его реалистического искусства Гоголь прекрасно охарактеризовал в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии»: «От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака, — везде, всюду: на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутив-

шей, он откликнулся так же, как откликнулся на все что ни есть в природе видимой и внешней» (VIII, 380—381).

Большое значение для творческого развития Гоголя имело то глубокое раскрытие общественных противоречий, которое было дано в реалистических произведениях Пушкина. Оно служило Гоголю опорой в его изображении общественных пороков. Некоторыми своими существенными сторонами его творчество тесно соприкасается с темами и образами пушкинских произведений. Несомненна определенная связь между изображением жизни в «Евгении Онегине», «Повестях Белкина», «Дубровском» и показом ее в «Мертвых душах». Исследователи неоднократно отмечали сатирическую остроту некоторых картин жизни в «Евгении Онегине», живо перекликающихся с гоголевскими. В критической литературе отмечалась и близость образов Троекурова из «Дубровского», Берестова и Муромского из повести «Барышня-крестьянка» к некоторым героям «Мертвых душ».

Сходные черты в творчестве Пушкина и Гоголя выступают и в трактовке буржуазных отношений, в частности, в освещении темы власти денег. Отрицая феодальный порядок, оба писателя меньше всего были склонны к апологетическому восприятию капитализма, утвердившегося в это время в ряде стран Западной Европы и оказывавшего все большее влияние на русскую общественную жизнь. Пушкин и Гоголь, хотя и весьма поразному, отразили живые противоречия, рождаемые буржуазными отношениями, показали то зло, которое несло с собой буржуазное стяжательство. Образы Скупого рыцаря и Германна как человека «нового склада» перекликаются с образами Шиллера из «Невского проспекта», художника Чарткова из «Портрета», а главное — с образом Чичикова, деятельность которого проникнута духом коммерции и предпринимательства.

Обоих писателей сближает и та горячая защита «маленького», униженного человека, которая неотделима от пафоса творчества как одного, так и другого художника. Не принимая рождавшийся буржуазный порядок, Пушкин и Гоголь искали решения социальных проблем в обращении к народу, в раскрепощении его творческих сил.

При общности некоторых важных тенденций художественный реализм каждого из писателей отмечен своими

особыми, глубоко своеобразными чертами. Существеннейшим моментом реалистического искусства Пушкина является его историзм. В картинах современной писателю жизни, в образах, характеризующих историческое прошлое, Пушкин раскрыл социальные силы, взаимодействие и борьба которых определяют ход исторического процесса. Социальная динамика, взаимоотношения общественных слоев и групп остро обозначены в «Борисе Годунове» и «Евгении Онегине», «Дубровском» и «Капитанской дочке». В художественном отражении развития общества Пушкин поднимается до больших социально-философских обобщений, которые с особенной ясностью предстают в «Скупом рыцаре», «Медном всаднике», «Сценах из рыцарских времен».

Чувство историзма было органически присуще и Гоголю; в жизни человеческого общества он видел «великий процесс, который выдержал свободный дух человека кровавыми трудами, борясь от самой колыбели с невежеством, природой, исполинскими препятствиями» (VIII, 26). Но, рассматривая явления жизни в определенной исторической перспективе, Гоголь сосредоточил свое внимание преимущественно на изображении того, что сковывало силы нации, народа; с исключительной глубиной писатель нарисовал общественный застой, господство косности, инерции, неподвижности. Если Пушкин показывал социальные связи в их исторических изменениях, то Гоголь раскрывал социальные начала, враждебные движению вперед, изменениям в структуре общества. Этот подход к социальной жизни обозначал широкое отражение ее темных сторон, обличение всего «дурного». Отсюда проистекают значительное расширение и углубление, по сравнению с Пушкиным, критических начал в творчестве Гоголя.

В своих заметках о драме Пушкин указывал на то, что предметом ее является судьба человеческая и судьба народная. Слова эти проливают яркий свет на особенности его реалистического искусства в целом. В ряде своих художественных созданий Пушкин показывал живое сплетение судьбы человеческой с судьбой народной. С поразительной отчетливостью это раскрывается в «Борисе Годунове» и «Капитанской дочке», в «Медном всаднике» и «Полтаве». Герои этих произведений включены в поток больших исторических событий, течением ко-

торых и определяются их судьбы. Не говоря уже о Борисе Годунове и Дмитрии, Мазепе и Пугачеве, которые в качестве реальных исторических личностей показаны в их зависимости от исхода борьбы социальных сил, и такие герои, как Гринев, ставший, по существу, невольным участником событий, оказываются подчиненными постоянному и неустранимому их влиянию. Изображая эту обусловленность, Пушкин одновременно с тем раскрывает личную, интимную сферу жизни героя, которая течет как бы параллельно большим событиям, а часто вступает и в конфликт с действием внешних факторов и сил. Именно так развивается история Евгения в «Медном всаднике» и того же Гринева. Неумолимый ход событий нарушает естественное течение жизни героев или даже сметает их личное счастье. Не отделяя личность от общества, изображая пути ее формирования и роста, Пушкин в то же время рисует ее столкновения с социальным миром.

Отражение зависимости человека от условий и обстоятельств, в которых он живет и действует, является, как уже отмечалось, одним из важнейших принципов и творческого метода Гоголя. Писатель показал определяющее значение для формирования человека всего уклада жизни, всей той сложной системы социальных отношений, в которых находятся люди.

Если Пушкин отводил большую роль в развитии характеров Онегина и Татьяны их воспитанию, весьма различному у этих двух героев, то автор «Мертвых душ» концентрирует свое внимание на показе тех постоянных, повседневных форм жизни, составной частью которых являются герои поэмы-романа. Вместе с тем в «Тарасе Бульбе» Гоголь охарактеризовал острое столкновение героев с окружающей средой в широком смысле этого слова, с условиями их национального бытия.

Обрисовка интимно-личных, в частности, любовных чувств и переживаний героев не занимает большого места в произведениях Гоголя. Центр тяжести он переносит на изображение действующих лиц в их социальных связях. Писатель стремился раскрыть тенденции, господствующие в той или иной сфере жизни. Отсюда на первый план выдвигалась *социальная типология* во всем ее исключительном богатстве и разнообразии, которая вовсе не означала отказа от воплощения глубо-

ких жизненных конфликтов, столкновений героя с обстоятельствами. Социальная типология как раз и выростала на основе отражения такого рода противоречий.

Характерную особенность реалистического метода Пушкина составляет обрисовка психологии героев в единстве со всем жизненным обликом. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя»[1], – указывал Пушкин и сам следовал этому принципу. Психология его героев раскрывается прежде всего в их действиях, поступках. Отсюда та особенность пушкинского творчества, которую очень метко определил Гоголь, указывая, что достоинства произведения великого поэта заключены «в чрезвычайной быстроте описаний и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет» (VIII, 52).

Внутренний мир человека в произведениях Пушкина выступает в живой связи с изображением событий. Характеризуя душевные состояния людей, Пушкин в значительной мере оставляет в стороне то, что Л. Толстой позже назвал «подробностями чувств», тесно сливая, однако, описание действий, взаимоотношений героев с обрисовкой их психологического облика.

Иной способ изображения психологии человека мы видим в произведениях Гоголя. Рисуя повседневные эгоистические характеры, он глубоко отразил различие между действиями, внешними проявлениями чувств героев и их реальными мыслями и желаниями. Он показал, что одно весьма часто не совпадает с другим, находится с ним в остром противоречии. В отличие от Пушкина, Гоголь подвергал психологические черты героев тщательному, микроскопическому анализу. И вместе с тем результаты этого анализа писатель широко синтезировал, выделяя главенствующие начала в образах, создавая выразительные характеры, типы.

В то время как Пушкин свое повествование строит на изображении событий, поступков героя («быстрота описаний»), Гоголь огромное внимание уделяет подробностям жизни действующих лиц, деталям, характеризующим их психологический склад. Пушкинская проза отличается замечательной динамичностью, гоголевская

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т XI, с. 178.

проза характеризуется поразительной конкретностью, живописностью.

«Энергия негодования», свойственная произведениям Гоголя, ярко проявляется и в творчестве Лермонтова, может быть, отчетливее всего в его лирике, но не только в ней, а также и в его художественной прозе.

Та героико-эпическая струя, которая выразилась у Гоголя в «Тарасе Бульбе», находит известную параллель в создании Лермонтовым образов смелых, сильных духом людей («Песня про купца Калашникова», «Мцыри»). Подобно тому как Гоголь противопоставлял героико-эпические образы мелочной, пошлой жизни, так и Лермонтов воплощал в своих мужественных героях начала, противостоящие рабской покорности и смирению, которые поэт видел в окружающей действительности.

Гоголя и автора «Героя нашего времени» сближает страстное стремление найти выход из гнетущего состояния, в котором находилось общество. Жажда широкого общественного действия, которая пронизывает все творчество Лермонтова, находя отражение в скептицизме, рефлексии, живо перекликается с гоголевским утверждением высокого призвания человека, служения личности обществу.

И в то же время отражение жизни в произведениях каждого из писателей отличается глубокой самобытностью. Критическое отношение к современной действительности у Лермонтова с особой силой выступало в форме протеста против политического гнета, против самодержавного строя. Если его творчество насыщено воспеванием свободы, вольнолюбивой «мятежностью», воплощением буйного кипения страстей и чувств, то произведения Гоголя характеризуются прежде всего критическим освещением темных сторон повседневной действительности.

В то время как Лермонтов рисует столкновение с обществом личности, наделенной большими потенциальными силами, жаждущей «свершений», личности, полной глубоких сомнений и горестных разочарований, Гоголь показывает пошлость пошлого человека.

В самом способе обрисовки героев Гоголь и Лермонтов во многом шли различными путями. Изображая людей мятежного и «мятущегося» духа, Лермонтов тяготел к раскрытию психологии героев, ее сложной противоре-

чивости. Крупным завоеванием его творческого метода явилось отражение «диалектики души». В «Герое нашего времени» писатель разработал принципы характеристики героев через внутреннее их самораскрытие. Дневник Печорина запечатлевает раздумье героя, его анализ собственных чувств, анализ, выявляющий сложность и изменчивость эмоций, переживаний.

Психология людей в произведениях Гоголя выявляется не столько через внутренний их самоанализ, сколько посредством изображения их отношений с окружающим миром, восприятия ими явлений действительности. Показывая своих героев в необычных положениях, Гоголь глубоко отражает их сокровенные мысли, чувства и стремления.

2

Творчество Гоголя, имевшее глубоко новаторский характер, оказало громадное влияние на развитие русской литературы. Характеризуя историческое значение Гоголя, Белинский писал: «...только действительно слепые или притворяющиеся слепыми могут не видеть и не признавать этого влияния, вследствие которого все молодые писатели пошли по пути, указанному Гоголем, стараясь изображать *действительное*, а не в воображении существующее общество; из прежних писателей некоторые переменили свое прежнее направление, подчиняясь новому, данному Гоголем; а те, которые не были в состоянии этого сделать, или перестали вовсе писать, или продолжали писать без всякого успеха... «Мертвые души», заслонившие собою всё написанное до них даже самим Гоголем, окончательно решили литературный вопрос нашей эпохи, упрочив торжество новой школы» [1].

Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов, рассматривая творчество Гоголя как выражение глубоких потребностей русского общества, метко охарактеризовали плодотворность его реалистических традиций. Они решительно противостояли консервативной критике, всячески пытавшейся опорочить художественные произведения Гоголя. Однако противники демократической

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, с. 9—10.

литературы предпринимали новые и новые попытки «развенчать» Гоголя.

В 50-х годах критики-«эстеты» — Дружинин, Дудышкин, Боткин — повели наступление на гоголевские реалистические принципы под флагом противопоставления их традициям Пушкина. Искажая творческий облик автора «Евгения Онегина», критики-«эстеты» превращали его в поэта «чистого» искусства, чуждого всяким общественным интересам. «Теория артистическая, — писал Дружинин, — проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрение, по нашему убеждению, неопровержимое. Руководствуясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным «не для житейского волнения», но для молитв, сладких звуков и вдохновения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он, в бескорыстном служении этим идеям, видит свой вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких-либо других выводов, применимых к выгодам его современников, она служит сама себе наградою, целью и значением» [1].

Не имеющий ничего общего с реальной действительностью образ Пушкина критики-«эстеты» противополагали Гоголю, чье влияние на русскую литературу изображалось ими как вредное и губительное. «Что бы ни говорили, — писал Дружинин, — пламенные поклонники Гоголя (и мы сами причисляем себя не к холодным его читателям), нельзя всей словесности жить на одних «Мертвых душах». Нам нужна поэзия. Поэзии мало в последователях Гоголя, поэзии нет в излишне реальном направлении многих новейших деятелей... Скажем нашу мысль без обиняков: наша текущая словесность изнурена, ослаблена своим сатирическим направлением. Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, — поэзия Пушкина может служить лучшим орудием» [2].

И неверное освещение наследия Пушкина, и отрицание реалистических традиций Гоголя критиками-«эстета-

[1] А. Дружинин. Соч., т. 7. СПб., 1865, с. 214.
[2] Там же, с. 50—60.

ми» шли в одном и том же плане; все это обозначало решительное неприятие передовых идей русской литературы, ее демократической сущности, ее освободительного характера. Как в 30—40-е годы противников Гоголя и критического реализма суровой критике подверг Белинский, так на новом этапе эту задачу блистательно выполнили Чернышевский и Добролюбов.

В «Очерках гоголевского периода» Чернышевский показал величие Гоголя, органическую связь его творчества со всем развитием русской литературы. В противовес теориям Дружинина, Дудышкина и др., Чернышевский отмечал, что критическое направление, прочно утвержденное автором «Ревизора» и «Мертвых душ», «всегда составляло самую живую или, лучше сказать, единственную живую сторону нашей литературы» [1].

Историческая действительность показала несостоятельность теоретических построений критиков-«эстетов». В реальном развитии нашей литературы влияние Пушкина и Гоголя тесно переплеталось между собой, вступая в живое, органическое взаимодействие. В письме к Дружинину Тургенев писал в августе 1855 года: «Оба влияния, по-моему, необходимы в нашей литературе — пушкинское отступило было на второй план — пусть оно опять выступит вперед, но не с тем, чтобы *сменить* гоголевское. Гоголевское влияние и в жизни и в литературе нам еще крайне нужно» [2]. Мысль о живой связи традиций Пушкина и Гоголя еще более отчетливо развил Гончаров. В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) он писал о том, что «от Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь. Школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал» [3].

Влияние Гоголя на русскую литературу менее всего может быть сведено к тем чертам подражательности, которые отчетливо выступают в творчестве отдельных писателей, особенно его современников. Рассматривая ли-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, с. 17.

[2] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Письма, т. II, с. 308.

[3] И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, с. 76.

тературное воздействие преимущественно в плане восприятия и претворения стилевых приемов, некоторые историки литературы считали непосредственными продолжателями Гоголя таких писателей, как В. Даль, И. Панаев, Я. Бутков, В. Соллогуб и др. Бесспорно, что в творчестве этих писателей нашло свое выражение не только следование отдельным гоголевским стилевым приемам, но и прямое подражание его художественной манере. Однако это отнюдь не приблизило их к сущности того художественного отражения жизни, которое воплощено в произведениях великого реалиста. И потому, конечно, не о них должна идти речь, когда возникает вопрос о гоголевских традициях в русской литературе.

Не второстепенные подражатели и «копиисты» были подлинными преемниками творческого дела Гоголя, а те крупнейшие русские писатели, которые активно восприняли его творческое наследие, действенно претворяли художественный опыт автора «Ревизора», «Шинели», «Мертвых душ». «Нынешние даровитые писатели,— отмечал Чернышевский,— произошли от Гоголя, а между тем, ни в чем не подражают ему» [1]. К наследию великого реалиста писатели обращались, исходя из живых потребностей жизни, социального развития.

Здесь нельзя не сказать о суждениях ниспровергателей Гоголя относительно его связей с русской литературой, суждений, которые появились уже в XX веке. В книге «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» В. Розанов писал: «Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя; было бы правильнее сказать, что она вся в целом явилась отрицанием Гоголя, борьбой против него» [2].

Один из основных доводов, который выдвигал В. Розанов, состоит в том, что Гоголь был художником внешних форм жизни, в то время как большая русская литература изображала душу человека. Положение это в полной мере несостоятельно, и несостоятельно прежде всего потому, что для Гоголя, как и для других крупных русских писателей, не существовало водораздела между изображением жизни в широком смысле этого слова

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 126.

[2] В. Розанов. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1906, с. 15.

и обрисовкой внутреннего мира людей. То и другое привлекало их пристальное внимание. Иное дело, что каждый из выдающихся художников по-своему понимал и раскрывал единство этих двух начал.

Выяснение реальных связей крупных русских писателей с творчеством Гоголя решительно опровергает «теорию» В. Розанова.

3

В стихотворении «Блажен незлобивый поэт», посвященном памяти Гоголя, Некрасов выпукло охарактеризовал жизненность и действенность его художественных традиций. Творческий путь Гоголя, отношение общества к его произведениям послужили исходным моментом для воплощения в стихотворении яркого образа писателя-сатирика, который противопоставлен образу «мирного» поэта; жизненные судьбы художников двух различных направлений показаны резко отличными одна от другой. «Незлобивый поэт» встречает в обществе восторженное к себе отношение; он пользуется широким расположением и любовью публики, которая ценит то, что в его произведениях «мало желчи и много чувства»

Любя беспечность и покой,
Гнушаясь дерзкою сатирой,
Он прочно властвует толпой
С своей миролюбивой лирой.

«Незлобивого поэта» окружают пышным почетом, расточают ему постоянные похвалы, он подлинный кумир публики.

Дивясь великому уму,
Его не гонят, не злословят,
И современники ему
При жизни памятник готовят...

Совсем иной удел предназначен писателю, который стал обличителем толпы. На жизненном пути его подстерегают тяжелые испытания и гонения.

Питая ненавистью грудь,
Уста вооружив сатирой,
Проходит он тернистый путь
С своей карающею лирой.

Брань и клевета многочисленных врагов всюду преследуют поэта-сатирика, отказавшегося от «мирного» искусства. Ему нет никакой пощады. До самой смерти он подвержен постоянным преследованиям.

Со всех сторон его клянут,
И только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он — ненавидя!

Нетрудно видеть тесную связь идей и образов, выраженных в стихотворении Некрасова, с идеями и образами лирического отступления из седьмой главы «Мертвых душ», в котором Гоголь высказал свою творческую программу. И противопоставление двух писателей, и изображение их разной судьбы — все это находит свое развитие в стихотворении Некрасова, имеющем точно так же отчетливо выраженный программный характер. В нем живо отразилась та идейная борьба, которая развертывалась в это время между передовыми писателями, посвятившими свое творчество художественному анализу крупных общественных явлений, критике социального зла, и проповедниками всяческого «благолепия», незлобивости и кротости. Литературная деятельность Гоголя, его благородный образ художника-сатирика были для передовых писателей эпохи примером служения народу.

В творчестве самого Некрасова обличение и протест проявились с большой силой. Знаменательны слова поэта:

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей.

Широко используя творческие завоевания автора «Ревизора», «Мертвых душ», Некрасов пошел дальше и в своем отрицании существовавшего общественного порядка, и в утверждении положительных начал русской действительности.

Преемственные связи с творчеством Гоголя особенно рельефно выступали тогда, когда Некрасов обращался к изображению мира «ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови». В стихотворении «Колыбельная песня» (1845) Некрасов обрисовал облик тех, из кого

составлялась многочисленная армия управителей, творивших жестокий суд и расправу над народом.

Будешь ты чиновник с виду
И подлец душой,
Провожать тебя я выду –
И махну рукой!

С сатирической остротой поэт изображает характерные черты жизненной биографии «блюстителей» закона и порядка.

Тих и кроток, как овечка,
И крепонек лбом,
До хорошего местечка
Доползешь ужом –
И охулки не положишь
На руку свою.
Спи, покуда красть не можешь!
Баюшки-баю.

Близкие гоголевскому творчеству темы развенчания «хозяев жизни» поэт развивает и в ряде других своих произведений – «Родина», «Филантроп», «Размышления у парадного подъезда», «Рыцарь на час», «Медвежья охота». В «Родине» Некрасов писал:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства.

Развивая сатирические начала творчества Гоголя, Некрасов показывает лицемерие и ханжество правящих верхов, соединенные с холодной жестокостью. В стихотворении «Филантроп» (1853) Некрасов замечательно нарисовал образ знаменитого вельможи, который воплощает собою показную, фальшивую добродетель.

Уверовав в «добродетели» важного лица, бедный провинциальный труженик решил обратиться к нему за помощью, к которой вынуждали его жизненные обстоятельства. Встреча со знатным вельможей полностью разрушает представление о том, что ему будто бы близки нужды простых людей.

Высокомерное бездушие, презрение господ к народу его горю и страданиям Некрасов выразительно запечатлел в «Размышлениях у парадного подъезда». Владелец

роскошных палат олицетворяет собою тех, кто «жизнью завидной» сделал «упоение лестью бесстыдною, волокитство, обжорство, игру».

Сатирическими красками написан в «Медвежьей охоте» (1867) типический портрет представителей «благородного» сословия.

Все совершенствуется в свете,
А у него единственный талант,
Единственный прогресс — в жилете.
Вино, рысак, лоретка — тут он весь
И с внутренним, и с внешним миром,
Его тщеславие вращается доднесь
Между конюшней и трактиром.
Программа жалкая его —
Не делать ровно ничего.

Живая, преемственная связь между творчеством Гоголя и Некрасова выявляется не только в сатирическом изображении господствовавших слоев общества, но и в показе простого человека. Тема Петербурга занимает в поэзии Некрасова значительное место, особенно в произведениях 40—50-х годов. Вслед за Гоголем Некрасов рисует городскую действительность в ее острых контрастах. Перед нами выступают картины, изображающие парадную нарядность столицы и петербургские углы, картины ликующей роскоши и убогой нищеты. С большой силой Некрасов отражает горе и нужду, печали и страдания простого, незнатного человека города.

Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

«В больнице», «Убогая и нарядная», «О погоде», «Несчастные» — все это произведения, в которых запечатлены образы тех, кто поставлен обществом в условия тяжелого и безрадостного существования. Изображая в стихотворении «В больнице» людей, сломленных жизнью, выброшенных из нее, Некрасов замечает: «Многое, право, достойно Гоголя кисти».

Некрасову был близок гуманистический пафос Гоголя, получивший новое содержание в поэзии революционного демократа.

«В период с 1855 г. по 1862 г.,— пишет К. Чуковский,— творчество Некрасова достигло величайших вер-

шин в таких классических произведениях, как «Рыцарь на час», «Коробейники», «О погоде», «Размышления у парадного подъезда», «На Волге», «Песня Еремушке» и многие другие. Стихотворения эти сильно отличаются одно от другого и своей тематикой, и стилем, и жанром, но в каждом из них Некрасов с удесятеренными силами возобновляет былую борьбу за гоголевское направление в поэзии» [1].

Большое влияние Гоголь оказал на рост и формирование всей революционно-демократической литературы. Свое живое продолжение и новое качественное развитие гоголевская сатира получила в произведениях Салтыкова-Щедрина. «Неизменным предметом моей литературной деятельности, — писал автор «Господ Головлевых», — всегда был протест против произвола, двоедушия, хищничества, предательства, пустомыслия и т. д.» [2].

Эти черты проявились уже в одном из ранних произведений Щедрина, в «Губернских очерках», открывших читателям выдающееся дарование их автора. «Губернские очерки» привлекли к себе внимание глубоко правдивой обрисовкой жизни различных слоев общества, быта, характеров. Щедрин выразительно нарисовал здесь типы чиновных правителей, проявлявших «чудеса» изобретательности по части «прижимки», взяточничества, наживы. Образы старого подьячего, Фейера, Порфирия Петровича некоторыми своими существенными сторонами родственны гоголевским образам, отражающим чиновный мир.

Среди героев «Губернских очерков» мы встречаем колоритные фигуры «байбаков» и «лежебоков». Таков, например, Лузгин. Щедрин живо показывает, как поместный уклад жизни порождает лень и паразитизм, взращивает людской чертополох, калечит людей. Талантливые натуры здесь гибнут, не находя себе настоящего дела.

Оценивая «Губернские очерки», Чернышевский причислял Щедрина к числу писателей, «идущих по пути, проложенному Гоголем» [3]. Великий украинский поэт-де-

---

[1] К. Чуковский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 4. М., «Художественная литература», 1966, с. 148.

[2] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 14, с. 441.

[3] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 264.

мократ Т. Шевченко, прочитав «Губернские очерки», записал в своем дневнике: «Я благоговею перед Салтыковым. О, Гоголь, наш бессмертный Гоголь! Какою радостию возрадовалася бы благородная душа твоя, увидя вокруг себя таких гениальных учеников своих. Други мои, искренние мои! Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную опаскуженную чернь! За этого поруганного бесловесного смерда!» [1]

Живые, преемственные связи между Гоголем и Щедриным не ограничиваются «Губернскими очерками». Они носят значительно более широкий характер. В ряде своих произведений Щедрин обращается к изображению привилегированной бюрократии, к раскрытию ее антинародной сущности. Писатель создал блестящие сатирические образы помпадуров, господ ташкентцев, разного рода «цивилизаторов», знакомясь с которыми нельзя не вспомнить о героях «Ревизора» и «Мертвых душ». Черты близости между Щедриным и Гоголем мы видим и в сатирическом изображении патриархальной отсталости, обывательщины, и в развенчании хищничества, эгоизма, корыстолюбия.

В этом плане особый интерес представляют «Господа Головлевы» и «Пошехонская старина». В «Господах Головлевых» Щедрин создал художественные обобщения исключительной силы, среди которых мировое значение имеет образ Иудушки Головлева. Исследователи неоднократно отмечали в этом герое черты, родственные образу Плюшкина. Стяжательство, страсть к накопительству выразительно выступают как в том, так и в другом герое.

Тема распада семейных связей, человеческих отношений, ярко очерченная Гоголем в образе Плюшкина, с большой глубиной раскрыта в «Господах Головлевых». Мать Головлева — Арина Петровна — всю жизнь «что-то устраивала, над чем-то убивалась, а оказывается, что убивалась над призраками. Всю жизнь слово «семья» не сходило у нее с языка; во имя семьи она одних казнила, других награждала; во имя семьи она подвергала себя лишениям, истязала себя, уродовала всю свою жизнь — и вдруг выходит, что семьи-то у нее и нет». Это разрушение семьи, осквернение чувств любви и дружбы состав-

[1] Т. Шевченко. Дневник. М., Гослитиздат, 1939, с. 166.

ляет одну из характерных сторон жизненной истории Иудушки Головлева.

Своеобразие и оригинальность этого образа состоят в том, что Щедрин в нем запечатлел не только накопительство, но и лицемерие, не только жадность к богатству, но и двоедушие, не только цинизм, но и пустословие, пустомыслие.

Достаточно отчетливо соприкосновение с ведущими началами творчества Гоголя выступает и в «Пошехонской старине». Обращаясь в 80-х годах к изображению крепостнической эпохи, Щедрин писал: «...хотя старая злоба дня и исчезла, но некоторые признаки убеждают, что, издыхая, она отравила своим ядом новую злобу дня, и что, несмотря на изменившиеся формы общественных отношений, сущность их остается нетронутою. Конечно, свидетели и современники старых порядков могут, до известной степени, и в одном упразднении форм усматривать существенный прогресс, но молодые поколения, видя, что исконные жизненные основы стоят попрежнему незыблемо, нелегко примиряются с одним изменением форм и обнаруживают нетерпение, которое получает тем более мучительный характер, что в него уже в значительной мере входит элемент сознательности».

Одной из важнейших тем «Пошехонской старины» явилось отражение социального паразитизма, выступающего в тесном слиянии с безудержным хищничеством. Изображая прошлое, писатель раскрывал и истоки рабской покорности, пассивности, воспитывавшейся социальным строем, и ту необъятную силу ненависти, гнева, которая накопилась в недрах народа.

Своеобразным моментом творческой практики Щедрина явилось непосредственное обращение к гоголевским героям; некоторых из них он сделал действующими лицами своих произведений. В «Письмах к тетеньке» писатель переносит отдельных гоголевских героев в пореформенную обстановку, продолжая тем самым их биографию. Щедрин рассказывает здесь о Сквозник-Дмухановском, который и после реформы продолжает подвизаться на поприще государственного управления. Градоправитель сохранил свои выработанные долгой практикой приемы и способы обращения с населением, но он уже заметно отстает от новых «веяний», у него появился

сильный конкурент — Дракин, который, переняв методы Сквозник-Дмухановского, действует еще более решительно.

В «Письмах к тетеньке» Щедрин рассказывает и о Собакевиче, который также остался верным своей «натуре». После смерти жены Феодулии Ивановны он «воспользовался ее имением и женился на Коробочке, с тем, чтобы и ее имением воспользоваться».

Щедрин дает продолжение и биографии Ноздрева. Это уже не тот буян, каким он был в молодости, а «солидный, хотя и прогоревший консерватор». Обстоятельства «удачно» сложились для него. «Ему посчастливилось сделать какой-то удивительно удачный донос, который сначала обратил на себя внимание охранительной русской прессы, а потом дальше, да выше». Ноздрева произвели в председатели земской управы. Он стал видным общественным «деятелем».

Уверенно шествуя по жизненной стезе, Ноздрев предпринимает издание газеты, в которой он рьяно проповедует «благонамеренные» идеи, громит либералов и «нигилистов-ниспровергателей». Щедрин рассказывает о том, как Ноздрев в пореформенных условиях превращается в «крупную» фигуру, как он «направляет» общественное мнение.

Щедрин высоко оценивал значение Гоголя для русской литературы. Говоря о становлении реализма, он указывал на то, что «Гоголь положительно должен быть признан родоначальником этого нового, реального направления русской литературы: к нему, волею-неволею, примыкают все позднейшие писатели, какой бы оттенок ни представляли собой их произведения»[1]. Наряду с этим Щедрин подчеркивал, что развитие общественной жизни выдвигает такие новые проблемы, которые не могли возникнуть в эпоху Гоголя. «Последнее время, — писал Щедрин в 1868 году, — создало великое множество типов совершенно новых, существования которых гоголевская сатира и не подозревала»[2]. Эти многие новые типы и получили свое замечательное изображение в произведениях Щедрина, отразившего самые различные

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 5, с. 196.

[2] Там же, т. 9, с. 276.

явления социальной действительности. Развивая традиции Гоголя, Щедрин обнажал сущность явлений, которая нередко скрывается за внешней, обманчивой их видимостью. «Очень часто,— писал Щедрин в «Господах ташкентцах»,— мы проходим, слышим, смотрим, и нимало не вдумываемся в то, мимо чего проходим, что слышим, на что смотрим. В большей части случаев конкретность поражает наши чувства скорее машинально, нежели сознательно, и вследствие этого явления, по малой мере сомнительные, кажутся обыкновенными, чуть не доблестными. Обнажим их от покровов обыденности, дадим место сомнениям, поставим в упор вопрос: кто вы такие? откуда? — и мы можем заранее сказать себе, что наше сердце замрет от ужаса при виде праха, который поднимется от одного сознательного прикосновения к ним...». Освещение той действительности, которая «любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению», Щедрин считал необходимым элементом реалистического творчества. «Без этого разоблачения невозможно воспроизведение всего человека, невозможен правдивый суд над ним».

Но обнажение истинной сущности общественных явлений и правдивый суд над ними Щедрин осуществляет с позиций революционного демократа, последовательно боровшегося против всей системы социальных отношений, политических учреждений дворянско-буржуазного общества. Отсюда проистекало и то расширение сферы сатиры, которое мы видим в творчестве Щедрина, и те новые принципы сатирического отражения действительности, которые он воплощал в своих произведениях. «Меня занимает,— писал он,— не домашнее устройство Сидорычей, об этом и без меня довольно писали, но их поведение и дела их, как расы, существующей политически». Сатира Щедрина, находясь в преемственной связи с сатирой Гоголя, ознаменовала собой новый крупный этап в развитии критического реализма.

Выпуклое отражение реалистические принципы Гоголя получили в творчестве писателей-демократов. Действенно воспринимая наследие великого реалиста, Помяловский, Решетников, Слепцов, Гл. Успенский смело изображали в своих произведениях малопривлекательные

стороны жизни, выражая горячий протест против социального гнета. Решительно и резко писатели-демократы отвергали взгляды сторонников «чистого» искусства о «неэстетичности» того жизненного материала, который вскрывает социальные пороки. Так же как и Гоголь, они следовали принципу, что для истинного художника «нет низкого предмета»; определяющим является то освещение явлений действительности, которое дает писатель в своих художественных образах.

Творчество Помяловского, Решетникова, Слепцова, Гл. Успенского принадлежит к пореформенной эпохе. Центральное место в их произведениях занимают образы разночинцев, людей труда, показ пореформенной жизни русского крестьянства, изображение нарождавшегося рабочего класса и т. д.

Показывая новых героев, писатели-демократы восприняли от Гоголя принцип раскрытия характеров действующих лиц в связи с условиями жизни. В их произведениях большое место занимает изображение быта, нравов, тех постоянных и трудных «обстоятельств», с которыми сталкиваются герои.

Характеристика социально-бытовой среды тесно сливалась при этом с отражением существенных сторон общественной жизни в целом. В предисловии к роману «Брат и сестра» Помяловский писал: «Мы покажем вам разврат глубокий, невежество поражающее, где не знают, что такое земля, солнце, луна, ветер и т. п. ...покажем бедность, до того облежавшуюся, что потеряно и притуплено чувство страдания от нее; покажем забитость неисходную; покажем подлость и низость души закоренелую; покажем язычество этого слоя, неведение основных начал гражданственности и т. п. Полюбуйтесь» [1].

В произведениях писателей-демократов определенные социальные условия представали как источник, причина глубокой жизненной драмы простых людей, людей труда. Вся сила негодования писателей-демократов была направлена на эти социальные условия, являвшиеся неотъемлемой особенностью современного им общества. В том же предисловии к роману «Брат и сестра» Помяловский указывал на то, что он ставит своей целью

[1] Н. Г. Помяловский. Соч. М.— Л., Гослитиздат, 1951, с. 486.

разоблачить «гнойную язву нашего,— да, *нашего* общества», показать «ту массу разврата, безнадежной бедности и невежества, которая накопилась в недрах его»[1]. Своими произведениями писатели-демократы выносили суровый приговор тогдашней социальной действительности. В этом приговоре был заключен и тот демократический гуманизм, который находится в живом соприкосновении с гуманизмом Гоголя.

4

Рядом с Некрасовым, Щедриным, Гл. Успенским, Помяловским в числе преемников творческого наследия Гоголя были Гончаров и Островский, Тургенев и Толстой, Достоевский и Чехов. Творческие связи Гоголя с каждым из этих писателей характеризуются индивидуальным своеобразием, своими особенными чертами.

Гончаров, характеризуя свой творческий путь, писал: «Пушкин, говорю, был наш учитель — и я воспитался, так сказать, его поэзиею. Гоголь на меня влиял гораздо позже и меньше: я уже писал сам, когда Гоголь еще не закончил своего поприща»[2]. Указание на преобладающее влияние Пушкина весьма существенно, но оно не исключало, по свидетельству самого Гончарова, воздействия гоголевских традиций. Воздействие это отчетливо сказывается в таких крупнейших творениях писателя, как «Обыкновенная история» и «Обломов», не говоря уже о более ранней повести-очерке «Иван Саввич Поджабрин», в которой мы находим элементы прямой подражательности.

Гончаров не воспринял сатирических начал творчества Гоголя, он пошел по другому пути отражения жизни. Тем не менее в гоголевском творчестве ему оказались близкими некоторые существенные стороны, которые Гончаров проницательно охарактеризовал в своих высказываниях. «Гоголь, бесспорно,— реалист,— писал Гончаров,— у кого найдешь больше правды в образах? Но он, смеша и «смеясь, невидимо плакал»: оттого в его сатиры и улеглась вся бесконечная

---

[1] Н. Г. Помяловский. Соч., с. 485.

[2] И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 77.

Русь своею отрицательною стороною, со своей плотью, кровью и дыханием»[1].

В «Обыкновенной истории» Гончаров осветил несколько значительных тем; одной из них была тема крушения сентиментально-романтического мироощущения, сформировавшегося в атмосфере барской усадьбы. Воплощение этой темы мы видим в повествовании о жизненной судьбе Александра Адуева, его постепенном «отрезвлении». Страницы «Обыкновенной истории», рисующие восторженную мечтательность Адуева-младшего, его настроения и порывы, имеют некоторые общие черты с тем развенчанием чувствительной выспренности, «возвышенной» сентиментальности, которое мы находим у Гоголя.

С неизменной иронией Гончаров рисует отрешенность Адуева-младшего от жизни, его «парение» в романтическом тумане. Увлеченный литературными занятиями, герой «Обыкновенной истории» рассуждает: «Неужели мне изображать этих пошлых героев, которые встречаются на каждом шагу, мыслят и чувствуют, как толпа, делают, что все делают».

Показывая сентиментально-романтическое восприятие жизни в его разных проявлениях, Гончаров раскрывает его истоки. Определяя сущность идейного замысла «Обыкновенной истории», писатель отмечал, что в романе отражена «вся праздная, мечтательная, аффектационная сторона старых нравов»[2].

Отличительную черту, своеобразие «Обыкновенной истории» составляет то, что в ней показаны, по словам писателя, «тогдашняя, только что начинавшаяся ломка старых понятий и нравов — сентиментальности, карикатурного преувеличения чувств дружбы и любви, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств»[3].

Если в «Обыкновенной истории» преемственные связи с творчеством Гоголя выявлялись прежде всего в развенчании ложных представлений о действительности, то в «Обломове» они предстают в более широком объеме. Тут они сказываются как в общей проблематике романа,

---

[1] И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах. т. 8. с. 107.
[2] Там же, с. 73.
[3] Там же.

так и в некоторых принципах типизации явлений действительности. Характерно, что углубление творческих позиций писателя, его огромный художественный рост не отдалили автора «Обломова» от гоголевских традиций, а скорее приблизили к ним. Это приближение являлось свидетельством не слабости писателя, а его силы, выражением той многосторонности, которую приобрел самобытный художественный талант Гончарова.

Разрабатывая важнейшие социальные проблемы своего времени, писатель в «Обломове» обратился к отражению тех явлений жизни, которые привлекали в свое время пристальное внимание Гоголя. В этом романе Гончаров освещал тему духовного оскудения «хозяев жизни». Исследователи неоднократно отмечали черты сходства между Обломовым и Тентетниковым. Однако творческие связи «Обломова» и «Мертвых душ» заключаются, может быть, даже не столько в этой конкретной родственности образов, сколько в отражении обоими писателями некоторых общих черт действительности.

В этом смысле очень интересны замечания самого Гончарова об особенностях его романа. В статье «Лучше поздно, чем никогда» он указывал на то, что главный герой «Обломова» представляет собой «воплощение сна, застоя, неподвижной, мертвой жизни, переползание изо дня в день» [1].

«Обломов» создавался писателем не как социально-сатирический, а как социально-психологический роман, раскрывавший существенные противоречия эпохи. По своему художественному стилю, системе образов, по своей структуре «Обломов» и «Мертвые души» — произведения, весьма существенно отличающиеся друг от друга. И вместе с тем, помимо преемственности в изображении определенных сторон жизни, мы видим сходные черты и в обрисовке героев.

В письме к С. А. Никитенко Гончаров писал: «Будто одни лета делают старым: а сама натура, а обстоятельства? Я старался показать в «Обломове», как и от чего у нас люди превращаются прежде времени в... кисель — климат, среда, протяжение — захолустья, дремотная жизнь — и еще частные, индивидуальные у каждого об-

[1] И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 78.

стоятельства»[1]. В «Обломове» еще в большей мере, чем в «Обыкновенной истории», Гончаров уделял внимание изображению социально-бытовой среды, формировавшей характер героев. Этим объясняется то важное место, которое занимает в общей структуре романа описание Обломовки. Для обитателей Обломовки «норма жизни была готова и преподана им родителями, а те приняли ее, тоже готовую, от дедушки, а дедушка от прадедушки, с заветом блюсти целость и неприкосновенность». Описание дворянского поместья, насыщенное большим количеством деталей, раскрывает целый уклад жизни, определивший психологический облик Обломова, его отношение к миру.

Если во всем этом сказывается близость к Гоголю, то в изображении жизненной судьбы Обломова, в обрисовке других героев романа выявляются неповторимые черты художественного метода Гончарова. Творческое развитие гоголевских традиций входило в качестве одного из составных элементов в ту систему глубоких и оригинальных обобщений, которые создал Гончаров в «Обыкновенной истории», «Обломове», «Обрыве».

Значительное влияние Гоголя испытал на себе и А. Н. Островский. Он очень высоко оценивал роль Гоголя-драматурга. «Наша сценическая литература, — заявлял Островский в конце 50-х годов, — еще бедна и молода, это правда; но с Гоголем она стала на твердой почве русской действительности и идет по прямой дороге. Если еще и мало у нас полных, художественно-законченных произведений, — зато уж довольно живых, целиком взятых из жизни типов и положений чисто русских, только нам одним принадлежащих»[2]. Оценка выдающейся роли драматургии Гоголя соединялась у Островского с признанием огромной ценности всего его творчества.

В статье о повести Тур «Ошибка», характеризуя две ветви в русской литературе — подражательную и оригинальную, — драматург отмечал подлинную самобытность и жизненность того направления, которое шло от «Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонви-

---

[1] Цит. по кн.: А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров. М., Изд-во АН СССР, 1950, с. 164.

[2] А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XII. М., Гослитиздат 1952, с. 8.

зина, Капниста, Грибоедова до Гоголя»[1]. Живое отражение русская действительность нашла у писателей этого направления, а не в подражательной литературе, представителями которой Островский считал Карамзина, Батюшкова, Жуковского. Гоголь, с точки зрения Островского, был одним из наиболее ярких выразителей тенденций и черт самобытного течения в русской литературе.

Действенное значение для Островского имели различные стороны творчества Гоголя. Тесная связь с современной действительностью, развитие драматургии на основе воплощения современных конфликтов и характеров – вот что прежде всего привлекало внимание Островского, вот что он наследовал у автора «Ревизора» и «Женитьбы». Важность этого момента становится особенно ясной, если вспомнить, что на протяжении почти двух десятилетий, в течение 30-х и 40-х годов, драматургия Гоголя противостояла мутному потоку псевдоисторических пьес, всевозможных мелодрам и бесконечных водевилей, лишенных всякого жизненного содержания и тем не менее заполнявших репертуар театров того времени. Решительно отвергая каноны этой модной, нередко внешне эффектной драматургии, Островский с первых шагов своей литературной деятельности стал на путь реализма, продолжая традиции Гоголя.

Весьма важно для творческого развития Островского то, что Гоголь был создателем *общественной* комедии; художник огромного и своеобразного дарования. Островский чутко воспринял художественный опыт Гоголя. В своих пьесах он неизменно разрабатывал и освещал большие жизненные темы, живо откликаясь на значительные события и явления эпохи. Широта проблематики, общественно-идейная устремленность, глубокие художественные обобщения жизни составляют отличительные особенности драматургии Островского. Изображая разнообразные человеческие характеры, их психологию, Островский никогда не уходил в сторону замкнутого в самом себе психологизма; объектом его художественного творчества всегда были люди во всей сложности и конкретности социального бытия.

---

[1] А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 140–141.

Островскому был близок и тот протест, которым пронизаны «Ревизор», «Женитьба», сцены из «Владимира третьей степени». Страстное осуждение темных сторон жизни проходит красной нитью через всю драматургию Островского. В той же статье о повести Тур «Ошибка» он писал: «Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента»[1]. Обличительный элемент в драматургии Островского выступает как неотъемлемое качество его художественного метода, его реализма. В тесной связи с общим характером творчества писателя находится и то, что преобладающим жанром его драматургии явилась социальная, социально-бытовая комедия.

Гоголевские традиции сказываются в драматургии Островского и в отражении отдельных сторон общественной жизни. Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» указывал на то, что темы и образы комедий Гоголя нашли свое прямое продолжение и в пьесах Островского. В «Женитьбе» Гоголь обрисовал те слои общества — купеческую, чиновную среду, тот мир меркантильных интересов, которые нашли свое многостороннее изображение в комедиях Островского. Речь идет, конечно, не о том, что просто под влиянием «Женитьбы» сложились те или другие темы и образы драматургии Островского, а о том, что Гоголь проложил пути художественного обобщения явлений жизни, ставших предметом изучения и творческого воплощения автора пьес «Свои люди — сочтемся», «Бедность не порок», «Женитьба Бальзаминова».

Живое, действенное развитие в драматургии Островского получили и традиции «Ревизора». Вспомним, например, «Горячее сердце», в котором нарисован замечательно яркий образ городничего Градобоева, образ, имеющий широкий обобщающий смысл. Человек, открыто пренебрегающий всем, что имеет отношение к гражданским и моральным принципам, беззастенчивый вымогатель, Градобоев распоряжается судьбой простых людей, как ему заблагорассудится.

«Ежели судить вас по законам, — заявляет он своим просителям, — так законов у нас много... Сидоренко, покажи им, сколько у нас законов. *(Сидоренко уходит*

[1] А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 140.

и скоро возвращается с целой охапкой книг.) Вон сколько законов! Это у меня только, а сколько их еще в других местах! Сидоренко, убери опять на место. *(Сидоренко уходит.)* И законы все строгие; в одной книге строги, а в другой еще строже, а в последней уже самые строгие.

Голоса. Верно, ваше благородие, так точно.

Градобоев. Так вот, друзья любезные, как хотите: судить мне вас по закону или по душе, как мне бог на душу положит?

Голоса. Суди по душе, будь отец, Серпион Мардарьич.

Градобоев. Ну, ладно. Только уж не жаловаться, а коли вы жаловаться... Ну, тогда уж...»

Действуя «решительно» по отношению к простым людям, Градобоев заискивает перед богатыми купцами-самодурами, которым обладание золотом дает возможность не «стесняться». Купец Хлынов заявляет Градобоеву: «Так вы уж лучше со мной не судитесь, потому я сейчас вас обремизить могу; а лучше положите с меня штраф, за всякое мое безобразие, сто рублей серебра». «Прокаженные вы! — заявляет в ответ на это Градобоев. — Турок я так не боялся, как боюсь вас, чертей!» Выводя на сцену Градобоева через тридцать с лишним лет после появления «Ревизора», Островский великолепно отразил новые черты жизни, показал новых «хозяев», их влияние на управителей.

Великий критик «темного царства», Островский явился наследником и преемником не только драматургии Гоголя, но и его художественной прозы, которая помогла драматургу верно оценить явления жизни, найти пути самобытного творчества.

В ином и более сложном виде предстают творческие связи между Гоголем и Тургеневым. Уже на первом своем этапе творческая деятельность Тургенева, вступившего в литературу в конце 30-х годов, привлекла к себе внимание автора «Мертвых душ». В письме к Анненкову (сентябрь 1847 г.) Гоголь писал: «Изобразите мне также портрет молодого Тургенева, чтобы я получил о нем понятие как о человеке; как писателя, я отчасти его знаю: сколько могу судить по тому, что прочел, талант в нем *замечательный* и обещает большую деятельность в будущем» (XIII, 385).

Активный сотрудник журнала «Современник», испытавший сильное влияние идей Белинского, Тургенев был сторонником и защитником того реалистического направления, которое утверждал Гоголь. Характеризуя значение его для русской драматургии, Тургенев писал в одной из своих статей, относящейся к 1846 году: «Он проложил, он указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература... Семена, посеянные Гоголем, — мы в этом уверены, — безмолвно зреют теперь во многих умах, во многих дарованиях, придет время — и молодой лесок вырастет около одинокого дуба» [1].

Высказывание это заключало в себе оценку не только драматургии Гоголя, но и всего его художественного творчества. «Человек, который своим именем обозначил эпоху в истории нашей литературы; человек, которым мы гордимся, как одной из слав наших», — так охарактеризовал Тургенев Гоголя в статье, посвященной его кончине. Пронизанная мыслью о величии творческого подвига, который совершил Гоголь-художник, мыслью о громадном общественном значении его произведений, статья Тургенева вызвала резкое недовольство правящих кругов и послужила поводом для ареста писателя и последующей его высылки из Петербурга в Орловскую губернию.

Еще более ясно, чем в статье, в которой приходилось считаться с цензурными требованиями, Тургенев высказал свою оценку Гоголя в письме к П. Виардо: «Нас поразило великое несчастье: Гоголь умер в Москве... Нет русского, сердце которого не обливалось бы кровью в эту минуту. Для нас это был больше, чем только писатель: он раскрыл нам нас самих. Он во многих отношениях был для нас продолжателем Петра Великого... Повторяю, надо быть русским, чтобы понимать, кого мы лишились» [2].

Тургенев испытал сильное влияние Гоголя, особенно в период 40-х — начала 50-х годов, после того как он отошел от романтических взглядов на искусство. Весьма от-

---

[1] И. С. Тургенев. Поли. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Соч. т. I, с. 258.

[2] Там же, Письма, т. II, с. 394.

четливо это влияние отразилось прежде всего в его драматургии, которая в это время занимала большое место в его творчестве. Прямые отзвуки гоголевских тем и образов мы находим в пьесе Тургенева «Безденежье». Действующие лица этой пьесы — молодой дворянин Жазиков, любящий веселое и легкое времяпрепровождение, промотавший свое состояние, преследуемый многочисленными кредиторами, и его слуга Матвей весьма напоминают Хлестакова и Осипа как по внутреннему облику, так и по своим взаимоотношениям.

В своеобразном преломлении тему униженного и обездоленного человека Тургенев развивал в комедии «Нахлебник». В ней показаны, с одной стороны, богатые владетели поместий — люди пустые, холодные и жестокие в отношении ко всем, кто не находится в равном с ними положении, и с другой — раскрывается драма обнищавшего дворянина Кузовкина, принужденного жить из милости у богатых хозяев, терпящего унижение, постоянное оскорбление его человеческого достоинства. Социальная направленность комедии послужила поводом к ее запрещению. «Рассказ Кузовкина,— указывалось в заключении цензоров,— на котором основан главный интерес комедии, делает ее произведением безнравственным. Кроме того, бросает тень на дворянское сословие».

Черты, родственные творчеству Гоголя, отчетливо обнаруживаются и в комедии Тургенева «Завтрак у предводителя». Изображение ссоры из-за наследства между Безпандиным и его сестрой Кауровой, занимающее в комедии центральное место, перекликается со сценами, запечатленными в «Тяжбе». Выводя в комедии разнохарактерные типы помещиков, Тургенев рисует их в сатирических тонах.

Наряду с этим в драматургии Тургенева выступает тяготение к обрисовке сложных психологических коллизий, к раскрытию противоречивых душевных состояний героев. Эти две тенденции, соприкасаясь друг с другом, развиваются в то же время и самостоятельно.

Так же как в драматургии, гоголевские традиции ясно проступают и в прозе Тургенева этого периода. «Записки охотника», сразу выдвинувшие их автора в первые ряды русской литературы, заключали в себе глубокие критические начала. Показ духовной силы и красоты народа, его

социального порабощения нераздельно сливается в «Записках охотника» с изображением ничем не ограниченного деспотизма и бесчеловечности помещиков, с обрисовкой их духовной деградации. В этом смысле особый интерес представляют такие рассказы, как «Бурмистр», «Контора», «Два помещика», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Чертопханов и Недопюскин».

Мы уже отмечали родственность некоторых действующих лиц повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» тургеневским героям из рассказа «Бурмистр». Образ старого барина Стегунова, большого хлебосола и балагура и в то же время закоснелого крепостника, ни в чем не «спускающего» крестьянам, Тургенев показывает в рассказе «Два помещика». В сатирических очертаниях выступает здесь и образ отставного генерала Хвалынского. Хлопотун и «жила страшный», он с презрением относится к людям, стоящим на низших ступенях общества, но зато, когда ему приходится иметь дело с «губернатором или каким-нибудь чиновным лицом,— удивительная происходит в нем перемена: и улыбается-то он, и головой кивает, и в глаза-то им смотрит — медом так от него и несет».

В рассказе «Чертопханов и Недопюскин» сатирическими штрихами обрисована «реформаторская» деятельность поместных владетелей, перекликающаяся с изображением «реформ» Кошкарева. Еремей Лукич Чертопханов был преисполнен жажды «нововведений». «Избы крестьянам по-новому перестраивать начал, и все из хозяйственного расчета; по три двора ставил треугольником, а на середине воздвигал шест с раскрашенной скворешницей и флагом... Вычитал он однажды из «Московских ведомостей» статейку харьковского помещика Хряка-Хруперского о пользе нравственности в крестьянском быту, и на другой же день отдал приказ всем крестьянам немедленно выучить статью харьковского помещика наизусть... Около того же времени повелел он всех подданных своих, для порядка и хозяйственного расчета, перенумеровать, и каждому на воротнике нашить нумер. При встрече с барином всяк бывало так уже и кричит: такой-то нумер идет!» Духовная нищета, зоологическое существование поместных владетелей отражены в рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник».

Обличительный элемент в «Записках охотника» был

одной из сторон того специфического «тургеневского» изображения действительности, в котором интерес к социальным проблемам сочетался с широким раскрытием судьбы человеческой личности, ее психологии. С течением времени сатирическое начало почти совсем исчезает из произведений Тургенева. В его романах оно не играет заметной роли. Отсюда, казалось бы, можно было сделать вывод о том, что уже с середины 50-х годов Тургенев отошел от гоголевских традиций. Однако такой вывод был бы, несомненно, поверхностным и не соответствующим действительности.

В различные периоды своей литературной деятельности Тургенев не только высоко оценивал Гоголя, но и подчеркивал его громадное значение в развитии русской литературы. В речи в связи с открытием памятника Пушкину (1880 г.) Тургенев говорил: «Искусство, завоевавшее творениями Пушкина право гражданства, несомненность своего существования, язык, им созданный,— стало служить другим началам, столь же необходимым в общественном устроении. Многие видели и видят до сих пор в этом изменении простой упадок; но мы позволим себе заметить, что падает, рушится только мертвое, неорганическое. Живое изменяется органически — ростом» [1]. Под «другими началами», столь же важными для русской литературы, Тургенев разумел гоголевские традиции.

Автор «Рудина», «Дворянского гнезда», «Дыма» воспринимал наследие Пушкина как очень близкое его творческим стремлениям. Он многое брал из этого наследия. И вместе с тем это никак не означало отказа от использования традиций Гоголя. Сравнивая русскую литературу с французской, Тургенев заявлял: «Ни один из их (французских.— *М. Х.*) писателей не решился сказать им в лицо полной, безответной правды, как, например, у нас Гоголь» [2]. Глубокое обобщение действительности в произведениях Гоголя всегда сохраняло для Тургенева свое действенное значение.

Если в первый период его творчества преемственные связи с Гоголем отчетливее всего выявлялись в критиче-

---

[1] И. С. Тургенев. Поли. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Соч., т. XV, с. 74.

[2] Там же, с. 24.

ской струе, то на последующих этапах идейного и художественного развития Тургенева они сказывались в таких особенностях его произведений, как широта социальной проблематики, воплощение живых глубоких характеров. Создание выразительных характеров, типов Тургенев всегда считал важнейшей задачей писателя. Художественное произведение, заявлял Тургенев, должно быть «доведено до того торжества поэтической правды, когда образ, взятый художником из недр действительности, выходит из рук его типом, и самое название, как, например, название Хлестакова, теряет свою случайность и становится нарицательным именем» [1]. Предъявляя высокие требования к литературе, Тургенев неизменно учитывал творческие достижения Гоголя.

5

Становление Достоевского как художника также происходило под несомненным и сильным воздействием идей и образов гоголевского творчества. В пору вступления на литературное поприще, в начальный период литературной деятельности автор «Мертвых душ» был одним из наиболее любимых его писателей. Позже Достоевский сам рассказывал об одном эпизоде, живо характеризующем его увлечение творчеством Гоголя. Это было в знаменательные дни завершения труда над «Бедными людьми». Отнеся рукопись романа для прочтения Некрасову, молодой писатель, взволнованно ожидавший оценки своего первого произведения, зашел к одному из приятелей. «Мы всю ночь проговорили с ним о «Мертвых душах» и читали их в который раз не помню. Тогда это бывало между молодежью; сойдутся двое или трое: «а не прочитать ли нам, господа, Гоголя!» — садятся и читают, и пожалуй, всю ночь» [2].

Живая преемственность с гоголевским освещением действительности, творческое развитие гоголевских тем ясно ощущается в ряде произведений Достоевского 40-х

---

[1] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах, Сочинения, т. V, с. 388 — 389.

[2] Ф. М. Достоевский. Поли. собр. худож. произведений, . 12 Дневник писателя. М.—Л., Госиздат, 1929, с 30

годов. В «Бедных людях» свое продолжение и новое раскрытие получила тема «маленького», униженного человека. Герой Достоевского Макар Девушкин в одном из писем называет Вареньку Доброселову «беззащитной». Но таким же беззащитным от жизненных бедствий и унижений, от нужды и горя предстает и сам он. Девушкин и Варенька, в свою очередь, близки в этом плане Башмачкину, который рисуется Гоголем как «существо, никем не защищенное». Но не только эти мотивы беззащитности «маленького» человека сближают «Бедных людей» с гоголевскими произведениями; их внутреннее родство значительно глубже. Достоевский широко развил трагические начала творчества Гоголя, его петербургских повестей; он воспринял и по-новому выразил горячий протест против социальной несправедливости. Трагизм героев «Бедных людей» заключается прежде всего в том, что они обречены на существование, преисполненное страданий, что они жестоко обижены жизнью и людьми, однако трагизм героев романа выражается не только в этом, а и в том, что они настойчиво пытаются не замечать реальных явлений жизни, своего истинного положения, не хотят в нем признаться даже самим себе.

Макару Девушкину, так же как и Вареньке, свойственно глубокое чувство человеческого достоинства, обостренное восприятие человеческих отношений, житейских обид. И в то же самое время Девушкин защищает мысль о том, что «всякое состояние определено всевышним на долю человеческую», одному определено быть в генеральских эполетах, другому — служить титулярным советником, «такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться». Этот внутренний конфликт смирения, покорности и сознания своего достоинства, «амбиции», которая, по словам Девушкина, ему дороже всего, до поры до времени остается слабо выявленным.

Отсюда возникает и своеобразное восприятие Девушкиным «Шинели» Гоголя, которую он читает по рекомендации Вареньки. Герой «Бедных людей» отрицательно оценивает «Шинель»; ему не нравится вольный дух этого произведения, осуждение сановных особ, неравенства, существующего в обществе. Его недовольство вызывает и то, как изображен Башмачкин. И тут уже гово-

рит чувство «амбиции» Макара Девушкина, он ощущает себя лично задетым такого рода изображением. «Так после этого и жить себе смирно нельзя в уголочке своем, — каков уж он там ни есть... чтобы в твою конуру не пробрались, да не посмотрели — что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего белья, есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?.. Да разве я смотрю в рот каждому, что, дескать, какой он там кусок жует?»

Но как ни сильно тяготение Девушкина к смирению и покорности, под воздействием непрерывных ударов жизни он убеждается в том, что «бедный человек хуже ветошки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши». Макар Девушкин начинает все острее чувствовать и понимать те жестокие ограничения, те узкие рамки, в которые заключена жизнь бедных людей.

Своеобразие романа Достоевского состоит, помимо всего другого, в той психологической насыщенности и глубине, с какой писатель передает драму «маленького» человека. Письма героев раскрывают сложный мир их переживаний, мыслей и чувств; переписка Девушкина и Вареньки содержит в себе рассказ о различных событиях, людях, острых столкновениях с «обстоятельствами», но все это изображено в широкой психологической перспективе.

И это прежде всего определяет специфический характер претворения гоголевских начал в ранних произведениях Достоевского. «Двойник» в некоторых своих линиях близко соприкасается с «Записками сумасшедшего». В «петербургской поэме», как назвал Достоевский «Двойника», рисуется образ человека больного, смятенного сознания, человека, уязвленного своим незначительным местом в жизни, жаждущего «возвышения». Подобно Поприщину, мечтавшему «завести себе репутацию», войти в круг знатных особ, Голядкин захвачен страстью добиться «успехов», веса и положения в обществе. Его мысль раздваивается между существующим и желанным, между реальностью и мечтой. Так рождаются в больном воображении два Голядкина, непохожих друг на друга и в то же время близких один другому.

По своему образу действий Голядкин-младший «не тот, который служил в качестве помощника своего столоначальника, не тот, который любил стушеваться и зарыться в толпе, не тот, чья походка ясно выговаривает: «не троньте меня и я вас трогать не буду». Голядкина-младшего отличает развязность и наглость, которые соединяются с ловкой обходительностью, умением завоевать доверие высшего начальства, сослуживцев. «Осклабившись, вертясь, семеня с улыбочкой, которая так и говорила всем: «доброго вечера», втерся он в кучку чиновников, тому пожал руку, этого по плечу потрепал, третьего обнял слегка, четвертому объяснил, по какому именно случаю был его превосходительством употреблен, куда ездил, что с собой привез, пятого и, вероятно, своего лучшего друга чмокнул в самые губы...» Мечта, двойник неотразимо привлекает к себе внимание Голядкина-старшего, но тут же рождаются и чувства острой зависти, негодования, рождаются потому, что он не может, не в состоянии действовать так успешно, как его двойник.

В облике Голядкина-младшего явственно проступают черты, родственные Чичикову, черты обходительного и в то же время беззастенчивого устроительства. «Двойник» несет в себе отзвуки отдельных мотивов и других произведений Гоголя, например «Повести о том, как поссорился...» (риторические обращения рассказчика в главе четвертой — «О, если б я был поэт...», «Я изобразил вам...»). Но все это не было подражанием Гоголю, а являлось оригинальным творческим развитием близких тем.

Говоря о творчестве Достоевского 40-х годов, нельзя не отметить преемственной связи между произведениями Гоголя и такими рассказами и повестями Достоевского, как «Господин Прохарчин», «Слабое сердце», «Неточка Незванова». Петербургские углы, волнения и заботы людей, принадлежащих к городским низам, изображены в «Господине Прохарчине» и «Слабом сердце» суровыми красками; картины жизни здесь отличаются бытовой живописностью и одновременно психологической тонкостью. В «Неточке Незвановой» мы находим темы и мотивы, близкие «Портрету». Одна из частей этой повести посвящена судьбе необыкновенно одаренного скрипача, который загубил свой талант, гонясь за славой, от-

казавшись от упорного труда. Друг скрипача Ефимова говорит о нем: «Он мечтатель, он думает, что вдруг каким-то образом, за один раз станет знаменитейшим человеком в мире... Его жажда — слава. А если такое чувство сделается главным и единственным двигателем артиста, то этот артист уже не артист, потому что он потерял главный художественный инстинкт, то есть любовь к искусству...»

Восприятие традиций Гоголя не ограничивается у Достоевского творчеством 40-х годов. Если рассматривать эти традиции в широком плане, то наследование и развитие их мы можем проследить и в более поздних произведениях. И здесь существенно отметить две линии взаимосвязей — это сатирическая струя творчества Достоевского и, условно говоря, социально-гуманитарная. В то время как в произведениях 40-х годов Достоевский тесно соприкасается с творчеством Гоголя прежде всего в плане дальнейшего и своеобразного развития трагических тем и мотивов, более поздние его художественные создания раскрывают живое взаимодействие и с сатирой автора «Мертвых душ». В этом смысле особенно интересны «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково».

Знатные обитатели города Мордасова изображены в «Дядюшкином сне» с язвительной иронией и сарказмом. В их облике, поведении выразительно предстает смесь гонора, высоких претензий с обывательщиной, неизменными интригами, мелкой завистью и злобой каждого против всех. Жизнь обитателей города до краев наполнена кипением страстей, но все это мелкие, низменные страсти, которые, однако, не вызывают у аборигенов никакого удивления — в то же время живые и глубокие человеческие чувства здесь расцениваются как нелепые и смешные.

Замечательным сатирическим обобщением в повести является образ князя К. Истративший свою жизнь на волокитство и жуирство, превратившийся в развалину, князь К. испытывает, однако, неутолимую жажду блистать в обществе, производить впечатление. Это мумия, желающая с помощью искусства косметики предстать в облике неотразимого обольстителя. «С первого беглого взгляда вы вовсе не сочтете этого князя за старика, и только, взглянув поближе и попристальнее, увидите, что это какой-то мертвец на пружинах». Лишенный ка-

кой-либо внутренней опоры, «человек-полукомпозиция», князь К. и в собственных глазах, и в глазах окружающих является образцом культуры, изысканности и благовоспитанности. Утеряв способность ориентироваться в явлениях жизни, он редко отличает реальное от выдуманного, всякого рода фантазии от действительности. Но это не мешает ему — «обломку аристократии», богатому помещику — стать объектом обожания мордасовских обитателей. И по своей внутренней теме, и по характеру сатирического письма «Дядюшкин сон» несомненно близок гоголевской сатире.

Разрабатывая проблему «Достоевский и Гоголь», Ю. Тынянов в свое время высказал мнение, что в «Селе Степанчикове» дана пародия на Гоголя; «материалом для пародии, — утверждал Ю. Тынянов, — послужила личность Гоголя; речи Фомы (Опискина. — *М. Х.*) пародируют гоголевскую «Переписку с друзьями» [1]. Доказательства, которые приводил Ю. Тынянов, никак не могут быть признаны убедительными. Все дело свелось к сходству, и то в большинстве случаев сомнительному, отдельных оборотов речи, словесных формул. Что же касается внутреннего пафоса произведения, сущности образа Фомы Опискина, то тут Ю. Тынянов вообще не смог аргументировать свою точку зрения. И это понятно. Совершенно невозможно без упорной предвзятости сопоставить личность Гоголя с образом бездарного, ничтожного Фомы Опискина, некоторыми своими качествами напоминающего тех героев, которых страстно обличал автор «Ревизора» и «Мертвых душ».

На наш взгляд, «Село Степанчиково» не только не заключает в себе пародии на Гоголя, но представляет собой действенное развитие сатирических начал его творчества, и это с особой отчетливостью выявляется как раз в обрисовке образа Фомы Опискина. Образ этот строится на основе сопоставления внутренней ограниченности, никчемности героя и его невероятного самомнения, которое неотделимо от ханжества, лицемерия и деспотизма. В Фоме Опискине Достоевский изобразил «человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, со-

[1] Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 212—213.

вершенно гаденького, но необъятно самолюбивого». Фома Опискин занимается науками, сочиняет какие-то литературные произведения и мнит себя великим человеком. Он жадно ищет «похвал и отличий, поклонений и удивлений». И все это в кредит, ибо Опискин решительно ничего не открыл, ничего реального не создал и не может создать. Стремление видеть в герое «Села Степанчикова» пародию на личность Гоголя лишено всяких оснований.

И стилистика речи Фомы Опискина не дает материала для убедительных сближений ее с особенностями публицистических статей, писем Гоголя. «Коронное» высказывание Опискина: «Я знаю Русь и Русь знает меня», как известно, просто-напросто повторяет слова, сказанные о себе Полевым, которого неоднократно за это высмеивал Белинский. Если бы Достоевский намеревался пародировать Гоголя, то он, конечно, не стал бы пользоваться словесными формулами, принадлежавшими другим лицам.

С тупым высокомерием Опискин говорит о Пушкине, Лермонтове: :«Удивляюсь я... что ж делают после этого все эти современные литераторы, поэты, ученые, мыслители? Как не обратят они внимания на то, какие песни поет русский народ и под какие песни пляшет русский народ? Что же делали до сих пор все эти Пушкины, Лермонтовы, Бороздны?.. Народ пляшет комаринского, эту апофеозу пьянства, а они воспевают какие-то незабудочки! —Зачем не пишут они более благонравных песен...»

Все эти суждения Опискина ни в малейшей степени не могут быть сопоставлены с высказываниями Гоголя о Пушкине, Лермонтове, которых он всегда необычайно высоко ценил. Между теми и другими — целая пропасть.

Отсутствие реальных соответствий между стилистикой речи героя Достоевского и стилем публицистики, писем Гоголя можно было бы показать и на других примерах. Но особенно важным мне представляется в рассматриваемом плане свидетельство самого Достоевского об отношении его к Гоголю в период создания романа. В письме к брату Достоевский заявлял: «Я уверен, что в моем романе («Село Степанчиково и его обитатели».— *М. Х.*) есть много гадкого и слабого. Но я уверен — хоть зарежь меня! — что есть и прекрасные вещи. Они из души вылились. Есть сцены высокого комизма,

под которыми сейчас же подписался бы Гоголь»[1]. Слова эти ясно показывают необоснованность гипотезы Ю. Тынянова о пародировании Гоголя в «Селе Степанчикове».

Говоря о социально-гуманитарной линии творчества Достоевского, следует отметить, что образы униженных, «маленьких» людей широко представлены в его произведениях разных периодов. Образы эти ярко обрисованы в «Записках из Мертвого Дома», «Униженных и оскорбленных», «Преступлении и наказании» и др. Достоевский и тут далеко ушел от Гоголя, раскрыв новый мир человеческих отношений, стремлений и чувств. Но вместе с тем и здесь сохранилась ясная внутренняя преемственность с творчеством Гоголя, стоявшего у истоков русского реализма. И это, нам кажется, хорошо оттеняет следующее замечание Добролюбова: «В произведениях Достоевского мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он писал: это боль о человеке, который признает себя не в силах или наконец даже не вправе быть человеком, настоящим, полным, самостоятельным человеком, самим по себе»[2].

В отличие от Тургенева и Достоевского, Л. Толстой в начальный период своего творчества не испытал значительного влияния Гоголя. Темы и образы гоголевских произведений не получили непосредственного отражения и продолжения в творчестве Толстого. На первый взгляд линии соприкосновения между этими двумя великими художниками мало заметны. Кажется, что очень трудно говорить о наследовании и развитии автором «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения» гоголевских традиций. Однако это вовсе не так. Живую связь между творчеством Толстого и Гоголя хорошо почувствовал Некрасов, оценивая один из севастопольских рассказов — «Севастополь в мае». В письме к Толстому 2 сентября 1855 года Некрасов писал по поводу этого произведения: «Не хочу говорить, как высоко я ставлю эту статью и вообще направление Вашего таланта и то, чем он вообще силен и нов. Это именно то, что нужно теперь русскому обществу: правда — правда, которой со смертию Гоголя так мало осталось в русской литературе. Вы

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма. Под ред. А. С. Долинина. М.— Л., Госиздат, 1928, т. I, с. 251.

[2] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 7, с. 242.

правы, дорожа всего более этою стороною в Вашем даровании»[1]. И само направление таланта Толстого, и то воплощение правды, которое дано в севастопольских рассказах, Некрасов соединял с гоголевскими традициями. Приблизительно в это же время Тургенев писал о Толстом одному из своих корреспондентов: «Вот наконец преемник Гоголя — нисколько на него не похожий, как оно и следовало»[2].

Будучи непримиримым противником романтической «красивости», Толстой изображает жизнь, отказываясь от всякой ее идеализации. Избегая ложного пафоса, писатель замечательно нарисовал в севастопольских рассказах народ, простых людей, которые проявляют себя подлинными героями. И в отрицании ложной эффектности, и в утверждении жизненно правдивого «будничного», которое заключает в себе великое, возвышенное, мы ощущаем живую перекличку с гоголевским творчеством. Вместе с описанием простых и мужественных солдат, настоящего героизма, лишенного и тени крикливости, Толстой развенчивает фальшивую позу, стремление казаться героями при отсутствии для этого каких-либо оснований — эту характерную черту офицеров, принадлежавших к аристократическим кругам. «Однако не пойти ли мне на эту вылазку? — сказал князь Гальцин после минутного молчания, содрогаясь при одной мысли быть там во время такой страшной канонады, и с наслаждением думая о том, что его ни в каком случае не могут послать туда ночью».

Толстой показывает в севастопольских рассказах лжепатриотизм аристократии, ее равнодушие к судьбам простых людей, народа; писатель развенчивает ту официальную ложь, которой окутываются реальные интересы и стремления командующей знати. «Калугин, князь Гальцин и какой-то полковник ходили под руку около павильона и говорили о вчерашнем дне. Главной путеводительной нитью разговора, как это всегда бывает в подобных случаях, было не самое дело, а то участие, которое принимал, и храбрость, которую выказал рассказы-

[1] Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. X. М., Гослитиздат, 1952, с. 240—241.

[2] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Письма, т. II, с. 241.

вающий в деле. Лица и звук голосов их имели серьезное, почти печальное выражение, как будто потери вчерашнего дня сильно трогали и огорчали каждого; но сказать по правде, так как никто из них не потерял очень близкого человека (да бывают ли в военном быту очень близкие люди?), это выражение печали было выражение официальное, которое они только считали обязанностью выказывать. Напротив, Калугин и полковник были готовы каждый день видеть такое дело с тем, чтобы только каждый раз получать золотую саблю генерал-майора...»

Определяя сущность своего отношения к жизни, Толстой писал: «Герой его (рассказа.— *М. Х.*) тот, кого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен — правда».

В качестве характерной особенности творчества Л. Толстого В. И. Ленин отмечал «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок» [1]. Это замечательное определение художественного метода Л. Толстого с особой ясностью раскрывает нам преемственную связь его творчества с творчеством Гоголя. Выступая непримиримым противником идеализации действительности, Толстой неоднократно подчеркивал, что он изображает обыкновенную жизнь, обыкновенных людей. «История Масловой была очень обыкновенной историей», «прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная». «Обыкновенное» в понимании Толстого включало в себя не только «прозу жизни», но и ее поэзию, не только низменное и «заурядное», но и яркие проявления человеческой личности.

В различных своих произведениях Л. Толстой развенчивает полную лицемерия, нравственно уродливую жизнь правящих классов. Писатель срывает маски благородства и гуманности, духовного величия и забот об общественном благе, маски безупречной морали и высокой культуры, рисуя истинный облик людей, считавших себя цветом нации. Снимая покров внешней импозантности, Толстой отражал нравственную развращенность, царившую в среде властителей мира, их жестокость, подавление всего живого и человеческого, унылую стандартизиро-

[1] В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 17, с. 209.

ванность отношений, поступков, мыслей, казенное бездушие.

Критическое освещение жизни у Толстого приобретает различные формы. Рисуя отрицательных героев, писатель чаще всего пользуется не методом сатирического заострения, а способом постепенного «накопления» определенных свойств и качеств, раскрывающих психологию, реальные мотивы поведения действующих лиц. В то же время образы, обладающие известной, а временами довольно сильной сатирической заостренностью, занимают немалое место в творчестве Толстого.

В «Войне и мире» параллельно развитию героической, семейной, бытовой линий мы встречаем образы, отличающиеся сатирической акцентировкой. Она проявляется в обрисовке людей, являющихся носителями рутины, формализма и доктринерства, в частности, незадачливых военных стратегов Пфуля, Вейротера и других, а также в изображении своекорыстия, тщеславного эгоизма. Предприимчивость и своекорыстие карьериста выразительно очерчены в образе князя Василия Курагина, облекающего свои подлинные стремления в наряд светской элегантности и изящного скептицизма. Тщеславный эгоизм и устроительство отражены в образе Берга, страстно стремящегося достичь высокого положения в обществе, попасть в среду «избранных».

Образы, заключающие в себе сатирические черты, Толстой создает и в «Анне Карениной». К ним относятся Каренин, Лидия Ивановна, графиня Бетси Тверская, Кознышев и др. Если в изображении Бетси Тверской и Лидии Ивановны Толстой отразил нравственную опустошенность знати, то в образе Каренина писатель выделяет казенное восприятие явлений действительности, бюрократический способ мышления. Самые сложные вопросы жизни он пытается решить путем строгой казенной регламентации.

Сатирическая обрисовка «хозяев жизни» особой силы достигает в «Воскресении». Изображая нравственные искания Нехлюдова, Толстой отмечал, что герой его «всем существом почувствовал отвращение к своей среде, в которой он жил до тех пор, к той среде, где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей, для обеспечения удобств и удовлетворения малого числа, что люди этой среды не видели и не могут видеть этих

страданий, и потому жестокости и преступности своей жизни». Внешнее великолепие, красота, аристократическая утонченность, отличающие жизнь верхов,— все это показано Толстым как фальшивое, ненастоящее.

Писатель развенчивает стремление господ представить себя носителями благородных принципов гуманности и добра. Это выразительно раскрывается в многочисленных образах людей, неуклонно стоящих на страже общественного порядка. Холодное равнодушие и презрение чиновных особ к судьбам простых людей рельефно отражены в сценах суда. Писатель сопоставляет здесь ничтожные интересы, пошлые, мелкие помыслы привилегированных вершителей судеб с трагедией простых людей; судьям совершенно чужда развертывающаяся перед ними человеческая драма; каждый из них спешит поскорее закончить скучную судебную процедуру для того, чтобы заняться своими, более «важными» делами.

Холодное равнодушие и презрение к народу в среде «власть имущих» живет рядом с жестокостью. Главный принцип, которым руководствуется прокурор Бреве,— непреклонная суровость по отношению к тем, кто попадает в сферу его воздействия. Сочетание элегантности и цинизма, внешней культуры и глубоко враждебного отношения к народу выступает в образе сенатора Вольфа, человека, считающего себя средоточием различных добродетелей и в то же время творящего самые мерзкие преступления.

В «Воскресении» Толстой подверг сокрушительной критике все тогдашние государственные, общественные, экономические порядки, показав враждебность их народу.

В воплощении бесстрашной правды, в глубоком обличении правящих классов Толстой действенно развивал реалистические традиции Гоголя. По пути, который проложил автор «Ревизора» и «Мертвых душ», Толстой пошел дальше, раскрывая подлинный смысл и значение тех новых процессов, которые характеризовали эпоху бурного развития капиталистических отношений. Критический пафос в произведениях Толстого неразрывно связан с эпической широтой и многосторонностью освещения действительности, с глубочайшим проникновением в тайны человеческой души, с поразительно правдивым отражением внутреннего мира человека.

Традиции Гоголя получили своеобразное преломление, дальнейшее развитие и в творчестве А. П. Чехова. Глубоко самобытный и оригинальный художник, Чехов высоко ценил Гоголя. В одном из своих писем он отмечал: «Как непосредственен, как силен Гоголь и какой он художник!.. Сплошной восторг и больше ничего. Это величайший русский писатель»[1]. Характерную черту творчества Чехова составляет — и в этом он прежде всего близок Гоголю — его постоянный интерес к повседневным явлениям окружающего мира, к повседневному течению жизни. Изображение повседневности Чехов считал неизменной основой раскрытия сложных коллизий и конфликтов, драматического и комического в жизни людей. Эту особенность своего творчества писатель своеобразно выразил, говоря о воплощении действительности в драматургии. В реальной жизни, заявлял Чехов, люди «не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо сделать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт. Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Высказывание это пронизано мыслью о тесной взаимосвязи между повседневным и драматическим, обыденным и трагическим. Отсюда становится ясным и то большое значение, которое придавал Чехов отражению «мелочей жизни», оказывающих свое воздействие на людей, их поступки, стремления, на их судьбу. А. М. Горький писал о Чехове: «Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины. Его врагом была пошлость; он всю жизнь боролся с ней, ее он осмеивал и ее изображал бесстрастным острым пером, умея найти плесень пошлости даже там, где, с первого взгляда, каза-

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. Письма, т. 3, М., «Наука», 1976, с. 202.

лось, все устроено очень хорошо, удобно, даже – с блеском»[1].

Эта характеристика определяющих особенностей творчества Чехова показывает нам с особой отчетливостью преемственные связи его с творчеством Гоголя. Та борьба против пошлости, косности, обыденщины, которую широко развернул Гоголь, нашла свое развитие, приобрела новое содержание и форму в произведениях Чехова. Очень своеобразно в них отразились «мелочи жизни», их влияние на судьбы людей.

Замечательное выражение в творчестве Чехова получили черты обличительного комизма. В рассказах «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника» писатель тонко высмеял преклонение и страх перед чиновными особами. Рассказ «Хамелеон» дает блистательное художественное отражение беспринципного приспособленчества, стремления любыми способами угодить сильным мира, стремления, соединенного с хамством по отношению к простым людям.

Критические начала в духе Гоголя выразились и в таких произведениях, как «За яблочки» и «Маска». Герой рассказа «За яблочки» – захудалый помещик, морально опустившийся человек – устраивает жестокое надругательство над влюбленными – молодым деревенским парнем и девушкой, – которые будто бы нарушили права его собственности. В роли разнузданного «хозяина» в рассказе «Маска» выступает миллионер, фабрикант Пятигоров, позволяющий себе всякие «вольности» в обращении с людьми, будучи уверенным в полной своей безнаказанности. «Негодяй, подлый человек, – говорит о нем одно из действующих лиц рассказа, – но ведь – благодетель!.. Нельзя».

Значительной силы обобщения критико-обличительного характера достигают в таких произведениях, как «Унтер Пришибеев», «Человек в футляре», в которых очень ясно ощущается живое взаимодействие с идеями и образами гоголевских произведений. Образ унтер-офицера Пришибеева представляет собой выразительное воплощение тупого своеволия, наглого самодурства, стремления подчинить жизнь столь же строгим, сколь и нелепым «пра-

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1950, с. 428.

вилам» и «законам». Пришибеев в известной мере похож на гоголевского Держиморду, но, в отличие от последнего, Пришибеев производит неусыпное наблюдение за «благочинием» и нравственностью не в порядке служебных обязанностей, а «добровольно», в порядке собственной «инициативы», что не уменьшает, а подчеркивает обличительный характер обрисовки героя. К числу лучших образов, созданных Чеховым, относится образ учителя Беликова, в котором писатель необычайно ярко запечатлел рутинерство, боязнь нового, страх перед движением, развитием жизни. Образ учителя Беликова выступил в качестве художественного обобщения всего реакционного, затхлого, далекого от жизни, сопротивляющегося росту новых, свежих сил.

Гоголевские традиции в творчестве Чехова отнюдь не ограничиваются обличительным комизмом. Они в определенной мере сказываются во всем том многообразном и глубоко оригинальном изображении мещанства и пошлости, обывательщины и тусклого прозябания, которое занимает немалое место в рассказах, повестях и драмах Чехова.

Несомненная близость, преемственная связь между Гоголем и Чеховым выявляется и в показе «маленьких» людей. Художник-демократ Чехов горячо любил простого человека, человека социальных «низов». В его произведениях нашла широчайшее отражение жизнь простых людей, людей самых различных положений, занятий, профессий. Чехов показал их страдания, радости, подавленность и мечты о лучшей доле. Тема простого человека у Чехова чаще всего развивается в тесной связи с темой труда, которая включает в себя раскрытие глубоких социальных противоречий. Мысль о том, что «дальше так жить невозможно», пронизывает лучшие произведения Чехова. И тут мы ощущаем близость Чехова к автору «Мертвых душ».

Реалистическое творчество Гоголя оказало могучее воздействие не только на литературу, но и на другие области искусства XIX века. Рассматривая историческое развитие русской живописи, В. Стасов писал: «С такими художниками во главе, как Гоголь и Федотов, наше искусство вступило, наконец, на свой настоящий, единственно возможный для него путь»[1]. Выдающийся рус-

[1] В. В. Стасов. Собр. соч., т. I, ч. II, 1898, с. 83.

ский художник И. Е. Репин, вспоминая 60-е годы, писал: «Русская интеллигенция находилась еще под сильным влиянием Гоголя и клеймила беспощадно все уродства нашей гадкой действительности... Много появлялось картин в ту возбужденную пору; они волновали общество и направляли его на путь человечности» [1].

Художественные образы Гоголя явились стимулом для создания многих живописных произведений, огромного числа иллюстраций, рисунков. Вспомним работы И. Репина «Запорожцы», «Поприщин», И. Крамского «Русалка», иллюстрации А. Агина, П. Боклевского, Павла и Петра Соколовых, И. Репина, В. Маковского, К. Савицкого и др.Произведения Гоголя легли в основу выдающихся музыкальных сочинений – опер Н. Римского-Корсакова «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», оперы П. Чайковского «Черевички», М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», Лысенко «Тарас Бульба» и др.

Передовые представители общественной мысли постоянно подчеркивали действенную роль произведений Гоголя. Та «энергия негодования», которой они были проникнуты, формировала активное отношение к жизни, горячее стремление изменить ее. В своем дневнике Н. Г. Чернышевский записал следующие слова: «Лермонтов и Гоголь доказывают, что пришло России время действовать на умственном поприще» [2]. Гоголевское отрицание воспитывало и укрепляло волю к живому действию, активному протесту. Один из видных русских публицистов-демократов, Шелгунов, писал: «Гоголь не поселяет безверия, не заставляет опускать руки, он, напротив, возбуждает сознание, пробуждает критику».

6

Живое отражение этих традиций Гоголя мы видим в произведениях основоположника социалистического реализма Максима Горького.

Выражая идеи социального оптимизма, активного вмешательства в жизнь, М. Горький в 90-х и 900-х

---

[1] И. Репин. Далекое и близкое. М., «Искусство», 1964, с. 178–179.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. I, с. 127.

годах создает ряд произведений, в которых вдохновенно воплощены героико-патетические начала. Это – «Макар Чудра», «О чиже, который лгал, и о дятле – любителе истины», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике». О важности героических тем и образов М. Горький писал А. П. Чехову (январь 1900 г.): «Право же – настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее»[1].

В «Макаре Чудре» и «Старухе Изергиль» М. Горький нарисовал образы сильных людей, людей больших чувств, смелых порывов и действий. Романтическая возвышенность этих образов включает в себя страстное утверждение жизни. В «Старухе Изергиль» замечательно воплощена тема борьбы, тема подвига во имя счастья народа. Легендарный Данко объят горячим стремлением вывести людей из тьмы и мрака, добиться для них светлой и счастливой доли. И когда сомнения одолевают тех, кто шел за ним, он освещает путь пламенем своего горящего сердца, вырванного из груди.

Образы, воплощающие в себе неукротимое стремление к свободе, свету, жажду борьбы и подвига, Горький нарисовал в «Песне о Соколе» и «Песне о Буревестнике» – произведениях, овеянных ощущением грядущей социальной бури. О героическом как содержании искусства Горький писал в рассказе «Об одном поэте»: «Мечтать – это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали, как колокол набата, тревожили все и, сотрясая, толкали вперед»

Героическая тема в творчестве Горького возникла под воздействием реальной действительности, как художественное отражение процессов ее развития. Но в раскрытии этой темы, в горьковских образах сильных и смелых людей отчетливо выявляется живая перекличка с народными героями «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и особенно с образами «Тараса Бульбы». А. Луначарский писал по этому поводу: «Если взять самые красивые описания природы у Гоголя, если взять его положительные типы, его кузнецов и казаков, его парубков и дивчат и противопоставить им подобные же элементы

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, с. 113.

из сказок и полусказок Горького, известная родственность бросится в глаза» [1].

Эта родственность особенно сильно сказывается в утверждении героического деяния, подвига во имя счастья людей. Горькому как художнику были близки народно-героическая устремленность «Тараса Бульбы», его освободительный пафос. Не случайно Горький в рассказе «Коновалов» устами своего героя выражал взволнованно-восторженное отношение к гоголевской эпопее. Сопоставляя Стеньку Разина и Тараса Бульбу, вспоминая героев Решетникова, Коновалов говорит: «Вот Тарас с Стенькой, ежели бы их рядом... Батюшки! каких делов натворили бы. Тогда и Пила с Сысойкой... взбодрились бы, чай?» Преемственная связь таких горьковских произведений, как «Старуха Изергиль», «Мальва», «Песня о Соколе», с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» и «Тарасом Бульбой» проявляется и в известной близости тем и образов, и в способе обрисовки героев, их духовного облика, в показе их неприязни к мелочному, эгоистическому существованию.

Но если у Гоголя героическая тема связана прежде всего с национально-освободительной борьбой, то у Горького она развивается в плане раскрытия революционного отрицания старого собственнического мира. От образов романтического характера Горький приходит в повести «Мать», в пьесе «Враги» и других к реалистическому изображению революционной борьбы рабочего класса и крестьянства против «власть имущих».

В творчестве Горького, особенно 90—900-х годов, так же как и в произведениях Чехова, большое место занимает тема «маленького» человека. Реальная жизнь в этот период дает обильный материал для обрисовки образов униженных, обездоленных людей. Их Горький изобразил в таких своих произведениях, как «Горемыка Павел», «Дед Архип и Ленька», «Коновалов», «Супруги Орловы», «Скуки ради», «Кирилка», «Трубочист», «Как поймали Семагу», «Бывшие люди» и др.

В показе Горьким суровой жизни «маленьких» людей, отражении их обездоленности мы ясно ощущаем развитие традиций Гоголя. Тяжела и безрадостна жизнь Коно

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. I. М., «Художественная литература», 1963, с. 106.

валова – человека большой и благородной души, подлинного мастера своего дела. Гнетущее давление тех жизненных условий, в которые поставлены «низы», неизменное постоянство этих условий остро ощущает на себе герой рассказа «Супруги Орловы». В повести «Горемыка Павел» Горький нарисовал образ человека «низов», многократно испытавшего превратности судьбы, пережившего полное крушение своих надежд на счастье. Рассказ «Скуки ради» ярко отражает жестокое глумление над человеческим достоинством «маленьких» людей.

«Маленький» человек в произведениях Горького 90-х годов нередко изображается выброшенным на дно жизни, деклассированным «босяком». Писатель показывал реальные процессы действительности, с огромной силой разоблачая капиталистический строй. Однако не только в этом обличении капитализма выразилось новаторство Горького в освещении темы «маленьких» людей.

Рисуя социальную униженность, писатель вместе с тем широко выявлял подлинно человеческие качества своих героев. В рассказе «Как поймали Семагу» Горький повествует о бродяге, которого разыскивает полиция. Скрываясь от преследования, Семага зимней ночью находит на улице ребенка-подкидыша. Его глубоко трогает горькая участь малыша. Желая спасти ребенка, Семага отдает себя в руки полиции. Подлинную человечность, живущую в сердцах простых людей, несмотря на страшные условия их существования, Горький отразил во многих своих произведениях. Характерно, что слова «человек – это звучит гордо» высказаны в пьесе «На дне» одним из «отверженных» обществом. Важнейшую сторону в характеристике «маленьких» людей Горьким составляет показ их неприятия «устоев» жизни, их активного протеста против социальной несправедливости. Тут тема «маленького» человека впервые в русской литературе раскрывалась в органическом единстве с темой героической, с отражением пафоса борьбы и труда. Горький приходит к изображению новых явлений в жизни тех людей, которых он назвал «маленькими великими людьми».

Живая преемственная связь с творчеством Гоголя обнаруживается и в произведениях Гоголя, посвященных окуровской России. В повестях «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина» Горький обращался к описанию уездной захолустной жизни. В новых исторических

условиях писатель продолжал то активное неприятие косности, инертности, духовного прозябания, которое широко представлено в произведениях Гоголя. Рисуя уездную обывательско-мещанскую среду, среду мелких чиновников, купечества, Горький показывал темные силы, являвшиеся в дореволюционной России опорой реакции. Окуровщина — это застойность, «недвижность» жизни, «равнодушная дремота», скудость умственных интересов и одновременно с тем господство диких суеверий, холодная жестокость к человеку, «жизнь, прослоенная пакостной ложью», «жизнь звериная, с оскаленными зубами и с оглядкой во все стороны».

Описывая окуровские нравы, Горький с особой силой бичевал философию пассивности, покорного восприятия всего того, что происходит в жизни, философию, которая составляет существенную черту окуровщины. Один из героев «Жизни Матвея Кожемякина», Маркуша, утверждает, что всякому человеку при рождении дается свыше доля, которую он не вправе преступить. «Ежели с долей не споришь — она ничего, а кто ее не уважает — тому страдать»,— заявляет он. «И живи в ладу с своей долей — ну, проживешь незаметно, в спокое. Против ветра не стой, мало ли что по ветру пущено». Разоблачение философии пассивности, окуровщины в целом Горький рассматривал как необходимое условие роста революционного сознания. Продолжая и развивая традиции Гоголя в обличении социальной инертности и застоя, Горький изображал эти явления в том их специфическом виде, в каком они предстают в эпоху между двумя революциями; автор «Жизни Матвея Кожемякина» и «Городка Окурова» освещал их с позиций социалистической революционности. Характерной особенностью горьковского изображения окуровщины является показ роста новых людей, решительно отрицающих окуровский мир, борющихся за торжество разумных и справедливых общественных отношений.

Творческое развитие гоголевских традиций мы видим и в изображении Горьким господствовавших классов общества. Здесь действенное восприятие художественных принципов автора «Ревизора» и «Мертвых душ» тесно соединяется с наследованием традиций Щедрина. Подвергая суровой критике «властителей мира», М. Горький глубоко разработал тему социального вырождения «хо-

зяев жизни». Тему эту Горький освещал применительно не только к дворянству, но и к буржуазии, вскрывая родственные процессы.

В пьесе «Последние» писатель показал дворянскую семью. Промотав имение, глава семьи Иван Коломийцев поступает на службу в полицию. Здесь он проявил себя ретивым «ревнителем» порядка, жестоким изувером. «Ты весь в крови,— говорит ему его жена Софья,— и все это кровь детей, кровь юности, да! Ты сам не однажды кричал: они мальчишки! Помнишь?» Развратник и пьяница, трус и эгоист, Иван Коломийцев сеет вокруг себя зло и разрушение. Глубокий распад происходит и в его семье. Одни из его детей следуют по стопам отца, превращаясь в холодных циников, прожигателей жизни, другие, ощущая душевную пустоту, презирая отца, не находят себе, однако, какого-либо пути в жизни. Меткую характеристику людей своего круга дает дочь Коломийцева Любовь. «Мы,— говорит она,— лежим на дороге людей, как обломки какого-то старого, тяжелого здания, может быть — тюрьмы... Мы валяемся в пыли разрушения и мешаем людям идти...— нас задевают ногами, мы бессмысленно вызываем ненужную боль... иногда, запнувшись за нас, кто-нибудь падает, ломая себе кости».

Духовный, моральный распад в мире буржуазных дельцов Горький ярко показал в пьесе «Васса Железнова». В отличие от праздных прожигателей жизни, Васса Железнова не мыслит своего существования вне активной деятельности; все ее помыслы направлены на то, чтобы сохранить и расширить «дело», владелицей которого она становится. Но само «дело», которому посвящает себя Васса Железнова, заключается в непрерывном росте богатства, в жадном, хищническом накоплении денег. И потому оно не только не означает возвышения человека, но теснейшим образом связано с разгулом самых низменных страстей, сопровождается многочисленными преступлениями. Непрестанно говоря о своей любви к детям, Васса Железнова в то же время, не колеблясь, приносит их благополучие в жертву «делу». «Богатство становится самоцелью,— писал Воровский,— абсолютной жизненной задачей, независимо от того, есть ли кому передать его, или же оно пойдет потом прахом. И к этой формуле богатства ради богатства подгоняются и притя-

гиваются за волосы те человеческие отношения, которыми стараются оправдать и осмыслить такое накопление» [1].

Историю трех поколений буржуазной семьи, историю, раскрывающую постепенный упадок и вырождение, Горький с большой художественной силой отразил в «Деле Артамоновых». Доведя описание событий, изображение жизненных судеб героев до периода Октябрьской революции, писатель глубоко показал историческую неизбежность, закономерность уничтожения власти буржуазии.

Действенное восприятие и развитие традиций Гоголя отчетливо выражается и в той сатирической заостренности, которая присуща ряду горьковских произведений, художественных образов, созданных писателем. Сатира Горького представляет собой новый значительный этап в развитии русской сатиры. В рассказах 90-х годов — «Еще о черте», «В сочельник», «Фарфоровая свинья» и др. — Горький нарисовал обобщенные сатирические образы людей привилегированного круга — дряблых, ничтожных буржуазных интеллигентов с их мелкими помыслами, тупых, самодовольных обладателей «счастья», не испытывающих никакой нужды в больших идеях, отрицающих все новое, растущее.

Выразительные сатирические портреты «господ» — земского начальника Сущова и купца Мамаева — даны писателем в рассказе «Кирилка». Важнейшим моментом в развенчании этих героев является раскрытие их отношения к «мужику», к народу. Преисполненные кичливого гонора, они считают крестьян низшей, дикой расой. Земский начальник Сущов с циничной откровенностью заявляет о том, что «мужик» нуждается не в просвещении, а в розгах — «ха-аро-ошая порка воспитывает быстрее и стоит дешевле... да-с!» Беспокойство «господ» вызывает то, что «основание пирамиды государственного строя» начинает серьезно колебаться: народ не хочет мириться со своим подневольным положением. Сущов с «умилением» вспоминает о временах крепостного права, когда мужик находился под постоянной «опекой» помещика.

---

[1] В. В. Воровский. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1971, с. 282.

Показ отношений буржуазных предпринимателей и рабочих является исходным моментом обрисовки ярких образов, отличающихся сатирической окраской в пьесе «Враги». Для владельца фабрики Михаила Скроботова рабочие существуют лишь в качестве источника его благоденствия, его растущих прибылей; ничто другое в их жизни его не интересует. Михаил Скроботов — сторонник «твердой» системы управления рабочими. Он пытается в корне пресечь всякие «беспорядки» и волнения среди рабочих, обрекая их на безработицу и голод. «Когда мы закроем завод, — говорит Скроботов, — в дело вступят женщины... Они будут плакать, а слезы женщин действуют на людей, опьяненных мечтами, как нашатырный спирт, — они отрезвляют».

Компаньон Скроботова, Захар Бардин, склонный к более «мягким», либеральным формам отношений с рабочими, убеждает Левшина: «Ты видишь — я не злой человек, я всегда готов помочь вам, я желаю добра». Однако, когда этот либерализм сталкивается с реальными интересами предпринимателя, от него остаются лишь жалкие лохмотья.

Последовательным и активным врагом демократии и социализма в пьесе предстает прокурор Николай Скроботов, с особым прилежанием и упоением производящий суд и расправу над «бунтовщиками». Ненавидя народ, отрицая его историческую роль, Николай Скроботов яростно защищает мысль о том, что создателями культурных ценностей, носителями высоких принципов жизни являются привилегированные верхи общества.

«Философия» эта разоблачается всем ходом событий, изображенных в пьесе. В то время как «хозяева» выступают в виде подлинных варваров, борьба рабочих за общее, справедливое дело выдвигает мужественных, самоотверженных героев, людей, воплощающих собой пафос созидания новой жизни.

Развенчание «аристократов духа», противопоставляющих себя народу, дано писателем и в пьесе «Дачники»; сатирическая акцентировка здесь ясно проявляется в изображении таких героев, как Суслов, Басов, Шалимов, Калерия. Высокопарные рассуждения, красивые слова этих героев скрывают за собой душевную опустошенность, отсутствие воли, действия, творчества.

В «Русских сказках», написанных после 1905 года, Горький подверг острому обличению разнообразные явления общественной жизни дореволюционной России. Писатель бичевал политический произвол, политику «умиротворения», которую проводили правящие сферы. Он разоблачал идейное ренегатство, проповедь пессимизма, культ «своевольной» личности, декадентское искусство, воспевание аморальности и духовного распада. «Русские сказки» тесно соприкасаются с сатирическими началами таких произведений данного периода, как «Последние», «Васса Железнова».

С большой выразительностью черты сатирического изображения жизни проявились в очерках об Америке. Писатель глубоко раскрыл типические особенности того нового социального рабства, которое создал монополистический капитал. В очерке «Один из королей республики» Горький нарисовал яркий портрет американского миллионера, принадлежащего к небольшой кучке людей, являющихся подлинными хозяевами капиталистической Америки. Власть этого некоронованного правителя захватывает производственную деятельность страны и ее политическую жизнь, культуру и быт, науку и искусство. Негласно он направляет действия правительства, его политику, в своих руках он держит все нити общественного управления. Изображая «город желтого дьявола» — Нью-Йорк, Горький показывает, как капитализм, делая бизнес основным содержанием жизни людей, стремится вытравить у них все человеческое, устанавливает господство безликости, унылого, мрачного стандарта.

Замечательные образы, проникнутые острым критицизмом, Горький создает в послеоктябрьских пьесах «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие». Перед нами предстает целая галерея людей, стремящихся отстоять, защитить обреченный на гибель старый буржуазный порядок, людей, воплощающих принцип капитализма — «человек человеку волк». Горький показывает «хитроумных» буржуазных дельцов, стремящихся приспособиться к пролетарской власти, найти себе место в новом, социалистическом обществе для того, чтобы продолжать борьбу за реставрацию капиталистического строя.

И по своему содержанию, и по художественным приемам обличение, сатира Горького во многом отличается от сатиры Гоголя. Но вместе с тем она близка и родственна

основному пафосу гоголевского творчества. Развитие традиций Гоголя в творчестве Горького выражается не в частных моментах, а прежде всего в освещении важнейших явлений жизни, крупных социальных проблем. Разоблачая буржуазию, господствующие классы эпохи империализма, Горький отразил социальные процессы в свете революционных перспектив, перспектив строительства социализма.

На разных этапах творческой деятельности Горького его оценки Гоголя не оставались неизменными. В некоторых его высказываниях, как, например, в каприйских лекциях по истории русской литературы, проявилось несомненное преувеличение реакционных черт мировоззрения и творчества Гоголя. Но эти суждения и оценки, обусловленные особенностями идейно-литературной борьбы определенного времени, не меняют общего отношения Горького к творцу «Мертвых душ» и «Ревизора».

Пропагандируя идеи учебы у писателей-классиков, Горький постоянно указывал на необходимость освоения и творческого опыта Гоголя. «Надобно давать,— писал он,— статьи, характеризующие язык, стиль старых мастеров словесного искусства — Гоголя, Толстого, Лескова, Бунина, Чехова. Это очень важно, это расскажет новичкам о «тайнах» речевой техники, о пластике слова, научит их располагать материал, владеть сюжетом, покажет им разницу между «рассказать» и «изобразить» словами» [1].

В статье о целях журнала «Литературная учеба» Горький, говоря о Гоголе, Грибоедове, Л. Толстом, Салтыкове-Щедрине, подчеркивал, что «все это были безукоризненно правдивые и суровые обличители пороков командующего класса» [2].

Основоположник социалистического реализма М. Горький указал верный путь восприятия и развития лучших традиций русской классической литературы, в том числе традиций Гоголя. Творческий опыт автора «Ревизора» и «Мертвых душ» получил достаточно широкое претворение в советской многонациональной литературе.

---

[1] М. Горький. Письма к рабкорам и писателям. М., Биб-ка «Огонька», 1936, № 55—56, с. 15—16.

[2] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, с. 105

Но эта большая тема требует особого рассмотрения, которое выходит за пределы замысла и плана данной книги. Вместе с выяснением роли гоголевских традиций в русской литературе XIX века представляется целесообразным проанализировать хотя бы в общих чертах восприятие творчества Гоголя в последующий период, в XX веке, и не только на родине писателя, но и в других странах, охарактеризовать его мировое значение.

Глава одиннадцатая
СУДЬБЫ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОГОЛЯ В ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

1

В ряде европейских стран произведения Гоголя стали известными еще при жизни писателя или вскоре после его смерти. Они вызвали большой интерес, оживленные отклики. Слава Гоголя росла, ширилась, особенно в славянских странах. Но подлинно мировое признание заслуг автора «Ревизора» и «Мертвых душ» пришло лишь в XX веке.

Есть писатели, чье творчество по разным причинам в сравнительно короткие сроки приобретает международную известность. Но существуют выдающиеся художники слова, к которым судьба менее благосклонна, «освоение» их творчества за пределами родины происходит медленно и нередко зигзагообразно. К их числу принадлежит и Гоголь. Он довольно долго считался «чисто» русским писателем. Общечеловеческое значение его художественных созданий открывалось постепенно. Время, развитие общества активно содействовали выявлению огромного творческого потенциала, заключенного в произведениях Гоголя. Говоря о развитии общества, я имею в виду в особенности революционные события, процессы, происшедшие в нашей стране, которые пролили яркий свет не только на исторические судьбы России, со-

ставные начала русской литературы, но и на общие тенденции всемирной истории. В этой связи необходимо отметить и глубокие изменения, совершающиеся в странах Востока, обусловившие их выход на широкую арену, заинтересованность их в приобщении к ценностям мировой культуры.

Раскрытие внутреннего творческого потенциала произведений Гоголя, так же как и других крупных писателей, во-первых, не представляет собой нечто пассивное; в динамике его осуществления обнаруживаются все новые и новые источники воздействия художественных обобщений писателя на сменяющиеся поколения читателей. Во-вторых, «жизнь» значительных литературных произведений часто выступает отнюдь не как однолинейный процесс. В ней выявляются разные стороны, изгибы и неожиданности; она — эта «жизнь» — тесно связана с идейными столкновениями, с борьбой за «аутентичность» понимания литературного наследия писателя. Историческая проницательность здесь соседствует с заблуждениями и ложным его истолкованием. Истина, верное понимание связей творчества художника с социальной действительностью иных эпох, с духовными запросами новых поколений читателей нередко пробивают себе дорогу через густые заросли иллюзорных представлений и сознательных искажений. Но за всем этим выступает живой интерес читательской аудитории к писателю.

Одним из выражений этого интереса являются издания произведений Гоголя, постановки его пьес. В XX веке и особенно в годы советской власти публикации сочинений Гоголя в нашей стране были весьма частыми. По данным Книжной палаты СССР, в послереволюционный период осуществлено свыше тысячи изданий его произведений на 58 языках народов СССР. Общий их тираж — 67 миллионов 700 тысяч. Колоссальная цифра! Из этого количества на русском языке было опубликовано 630 книг тиражом свыше 62 миллионов экземпляров. Пьесы Гоголя беспрестанно исполняются на сценах многих театров страны, в том числе в переводе на языки братских народов. Широко публикуются сочинения Гоголя и за рубежом, в различных странах мира. К сожалению, мы не располагаем — вследствие особенностей зарубежной издательской практики — сведениями о тиражах его произведений. Но известно, что они пользуются

большой популярностью. Неизменное заинтересованное внимание привлекает к себе «Ревизор», который ставится на сценах большого числа зарубежных театров.

Значительными событиями, которые особенно рельефно отразили и огромный интерес к творчеству, личности Гоголя и неоднозначное восприятие его произведений, были в нынешнем веке крупные юбилейные даты – широко отмеченные во многих странах мира – столетие со дня рождения писателя (1909 г.) и столетие со дня его смерти (1952 г.). К этим примечательным датам было опубликовано большое количество книг и статей, в которых с разных сторон и часто с совсем различных позиций (особенно это проявилось во время юбилея 1909 г.) оценивалась литературная деятельность Гоголя. Книги и статьи о Гоголе постоянно печатались и печатаются, разумеется, отнюдь не только в связи с теми или иными юбилейными событиями. Но разность подходов к его художественному наследию, разность оценок, может быть, отчетливее всего выступает в критической литературе, опубликованной перед этими двумя юбилеями и в годы, когда они отмечались.

Если на протяжении XIX века передовые критики крупные писатели неизменно подчеркивали реалистическую сущность художественных шедевров Гоголя, то в XX столетии некоторые видные писатели и критики настойчиво стремились пересмотреть этот взгляд, пытались доказать, что произведения писателя, и прежде всего «Ревизор» и «Мертвые души», никакого отношения к реализму не имеют. Такого рода идеи с большой запальчивостью развивали писатели-символисты, но не только они, а и сторонники других модернистских течений. Очевидно, что в этих попытках выразительно раскрывается как глубокая неприязнь к реалистическому искусству в целом, так и желание деятелей модернистской литературы превратить автора «Мертвых душ» в своего предшественника и соратника.

Волна антиреалистических истолкований Гоголя началась с книги Д. Мережковского «Гоголь и черт» (1906); она содержит в себе религиозно-мистическую интерпретацию его творчества. Реальные явления жизни Д. Мережковский, не утруждая себя доказательствами, превращал в мистические сущности. В виде мистической сущности у него предстает и житейская, человеческая

пошлость, которую постоянно осмеивал Гоголь. Пошлость в его творчестве, утверждал Д. Мережковский, это не что иное, как черт, вызывающий презрение и ненависть писателя. «Единственный предмет гоголевского творчества,— писал он,— и есть черт... то есть как явление «бессмертной пошлости людской», созерцаемое за всеми условиями местными и временными — историческими, народными, государственными, общественными — явление безусловного, вечного и всемирного зла...» [1]

Подчеркивая основную идею своей книги, Д. Мережковский заявлял: «В религиозном понимании Гоголя черт есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось отрицание Бога, вечное зло. Гоголь как художник, при свете смеха, исследует природу этой мистической сущности; как человек, оружием смеха борется с этим существом: смех Гоголя — борьба человека с чертом» [2]. Наиболее яркими выразителями пошлости и одновременно олицетворением черта являются Чичиков и Хлестаков, на которых автор книги и сосредоточивает свое внимание.

Важнейшую особенность «концепции» Д. Мережковского составляет полная произвольность его суждений. Автор идет довольно «ясным» и простым путем: высказывания Гоголя позднего времени, периода усиления религиозно-нравственных исканий он просто-напросто «накладывает» на художественные произведения, относящиеся к иному периоду творчества писателя, имеющие иной характер. Из текста «Ревизора» и «Мертвых душ» Д. Мережковскому не удается извлечь никаких аргументов в пользу своих идей, они не имеют здесь под собой реальной почвы. «Концепция» Д. Мережковского глубоко противоречива. Он заявлял, что Гоголь «исследует», борется с «реальным существом». Но как можно исследовать «мистическую сущность» — она ведь, согласно религиозному учению, открывается лишь в озарении, как можно бороться «оружием смеха» с пошлостью — если она представляет собой мистическую сущность и потому неустранима? Одно решительно опровергает другое.

---

[1] Д. Мережковский. Гоголь и черт. М., «Скорпион», 1906, с. 2.

[2] Там же, с. 1—2.

Антиреалистическое истолкование произведений Гоголя продолжили В. Брюсов и А. Белый в работах, которые появились в печати в 1909 и 1910 годах. В книжке «Испепеленный» В. Брюсов писал: «Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружающей его жизни, всегда, в своем творчестве, оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Как фантастические повести, так и его реалистические поэмы — равно создания мечтателя, уединенного в своем воображении, отделенного от всего мира непреодолимой стеной своей грезы» [1]. Основанием для такого рода выводов послужило использование Гоголем различных форм гиперболы. Стремление к преувеличению, гиперболе В. Брюсов считал главной чертой жизни и творчества писателя. Из разных произведений Гоголя он приводил неотразимые, с его точки зрения, примеры преувеличенного, гиперболического изображения, которые будто бы и свидетельствуют о том, что произведения писателя весьма далеки от жизненной правды. «Создания Гоголя, — заявлял В. Брюсов, — смелые и страшные карикатуры, которые, только подчиняясь гипнозу великого художника, мы в течение десятилетий принимали за отражение в зеркале русской действительности» [2].

Нетрудно видеть, что реализм В. Брюсов понимал довольно упрощенно — как бытописание окружающей жизни, как простое зеркальное отражение действительности. Именно с этих позиций он и оценивал реалистическое искусство Гоголя, приходя к умозаключению, что образы его это либо грезы, либо страшные карикатуры. Однако история литературы убедительно показывает полную несостоятельность такого взгляда на реализм. В своем историческом развитии он предстает в неизмеримо более глубоком, богатом и разнообразном содержании, чем хотели представить его символисты, другие сторонники модернистского искусства. Не являясь ни простым бытописанием, ни зеркальным отражением русской жизни, зрелые произведения Гоголя были подлинно реалистиче-

---

[1] Валерий Брюсов. Испепеленный. К характеристике Гоголя. М., «Скорпион», 1909, с. 11.

[2] Там же, с. 12.

скими и при этом раскрывали характерные черты действительности во множество раз сильней, ярче, исторически дальновиднее, чем самая лучшая зеркальная ее копия.

То, что автор петербургских повестей и «Ревизора» нередко пользовался гиперболой, бесспорно. Но ниоткуда не следует, что гипербола противопоказана реализму. С нею мы встречаемся у Шекспира и Сервантеса, не говоря уже о Рабле и Свифте, если иметь в виду только предшественников Гоголя. И она не только не уменьшает жизненной правды произведений, а заостряет, усиливает ее. Сатира вообще невозможна без гиперболы. Свое наиболее широкое и полное развитие сатирические жанры получили как раз в реалистической литературе. И это одно из важных опровержений тезиса о несовместимости реалистического искусства и гиперболы.

Близкие к В. Брюсову — по некоторым своим исходным пунктам — взгляды на творчество Гоголя развивал и А. Белый. Он писал: «Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью. Кто-то из-под ног его выдернул землю; осталась в нем память о земле; земля человечества разложилась для него в эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела»[1]. Не найдя опоры на земле, Гоголь, по мнению А. Белого, «бродил в садах своей души, но потом оказалось, что это вовсе и не сады и души не души, он вышел за пределы своей личности «и черная бездна легла перед ним»[2].

Однако содержание, смысл произведений Гоголя, как выясняется, не столь просты, творчество его не столь уже отрешено от мира. В прямом противоречии со сказанным раньше А. Белый заявляет далее: «Непостижимо, неестественно связан с Россией Гоголь, может быть более всех писателей русских и не с прошлой вовсе Россией, а с Россией сегодняшнего, а еще более завтрашнего дня»[3].

Это уже новые мотивы, хотя они и вливаются в рассуждения автора статьи о духовной смуте и фантасмаго-

---

[1] Андрей Белый. Луг зеленый. Сборник статей. М., 1910 с. 101.

[2] Там же, с. 107.

[3] Там же, с. 114.

рии, будто бы выраженных в произведениях Гоголя. «Разве не сон все, что происходит с нами, с землей, с нашей родиной... Все стало странно и непонятно; и страна наша в смертельной тоске; и здесь и там идет пляска странного веселья, странного забвения»[1]. А. Белый спрашивает, что нас ждет в будущем, что глянет на нас? «Гоголь прежде всех подошел к этой мистерии... А теперь мы стоим перед тем же видением – видением смерти и потому-то видение Гоголя ближе нам всего, что было сказано о нас и родине нашей»[2].

Согласно этим словам А. Белого, Гоголь – провидец, но провидец мрачной судьбы нашей страны. Однако при всем том произведения его остаются всего лишь причудливым отсветом мистерии, некоего религиозно-мистического действия. Не забудем, что сам Гоголь глубоко верил в великое будущее России. И своей творческой деятельностью готовил его.

В этой связи нельзя не сказать о том, что во время юбилейных торжеств 1909 года тема «Гоголь и Россия» рассматривалась и в другом плане. Профессор князь Е. П. Трубецкой в своей речи на торжественном собрании Московского университета и Общества любителей российской словесности заявил: «Среди полного затишья 40-х годов он (Гоголь.– *М. Х.*) видел бешеную скачку русской тройки. Ничего подобного в то время не происходило, и, конечно, Россия тогда никого не обгоняла. Тут Гоголь, очевидно, не наблюдал, а предвидел, ибо чуял народный характер»[3]. Важнейшая же особенность русского народного характера, по мнению Е. Трубецкого, состоит в неумении ограничить, обуздать себя. Русскому человеку свойствен принцип – все или ничего. Имея в виду недавние революционные события, «постепеновец» Е. Трубецкой предостерегал об опасности максимализма в общественной жизни. «Максимализм может быть,– сказал он,– не созидательным, а только разрушительным началом»[4]. И тут заключен был явный упрек Гоголю, его поэтизации мощи, широты русского народного характера. Полемика Е. Трубецкого с максимализ-

---

[1] Андрей Белый. Луг зеленый, с. 114.
[2] Там же.
[3] «Гоголевские дни в Москве». М., 1909, с. 124.
[4] Там же, с. 126.

мом на юбилее Гоголя знаменательна; она подчеркивает освободительные начала, освободительный пафос художественных произведений писателя. И, конечно же, не загадочная мистерия, о которой писал А. Белый, предстает в них, а стремление к глубокому изменению жизни. Гоголь не только верил в Россию, но и стремился понять ее, понять реальную действительность как источник художественного творчества.

Всем тем, кто в наше время самозабвенно толкует о художественных образах писателя как игре воображения, буйной фантазии, следует напомнить, что Гоголь по этому поводу высказал решительно иное мнение. В «Авторской исповеди» он писал: «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал, в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения. Чем более вещей принимал я в соображение, тем у меня верней выходило создание» (VIII, 446—447). Подчеркивая правдивость своих художественных творений, Гоголь заявлял: «Воображение мое до сих пор не подарило меня ни одним замечательным характером и не создало ни одной такой вещи, которую где-нибудь не подметил мой взгляд в натуре» (VIII, 477). Высказывания, не оставляющие никаких сомнений относительно основного характера творчества Гоголя, его связей с действительностью.

Книги Д. Мережковского и В. Брюсова стали отправными пунктами, опорой для двух, хотя и близких между собой, но вовсе не тождественных линий в интерпретации творчества Гоголя — религиозно-нравственного его истолкования и освещения его как антиреалистической игры творческой фантазии. Среди различных вариаций этих теорий привлекает к себе внимание их воплощение в вышедших во Франции и США книгах — К. Мочульского «Духовный путь Гоголя» (Paris, 1934) и Владимира Набокова «Nicolai Gogol» (Norfolk, Connecticut, 1944).

К. Мочульский в литературном наследии Гоголя на первый план выдвигает «Выбранные места из переписки с друзьями», отмечая основополагающее значение этого сочинения для русской литературы. Он заявляет: «Пе-

реписка» есть плод долголетней нравственной рефлексии, большого духовного опыта. В нравственной области Гоголь был гениально одарен; ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие «великую русскую литературу», ставшую мировой, были отмечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее боевой и практический характер, ее пророческий пафос и мессианство. С Гоголя начинается широкая дорога, мировые просторы. Сила Гоголя так велика, что ему удалось сделать невероятное: превратить пушкинскую эпоху нашей словесности в эпизод, к которому возврата нет и быть не может» [1].

Необычайно благотворное влияние «Выбранных мест из переписки с друзьями» на русскую литературу — после этих высказываний — представляется вроде бы совершенно несомненным (по крайней мере, их автору). К. Мочульскому и его сторонникам оставалось только радоваться этому. Но оказывается, что дело обстоит не совсем так, а по сути совсем не так. В ход событий вмешиваются другие произведения Гоголя, и общая картина развития решительно меняется. «От Гоголя,— пишет Мочульский,— все «ночное сознание» нашей литературы: нигилизм Толстого, бездны Достоевского, бунт Розанова. «День» ее — пушкинский златотканый покров был сброшен. Гоголь — первый «больной» нашей литературы, первый мученик ее. Можно жалеть о столь быстро промелькнувшем дне и содрогаться перед страшным ночным «карлой» — автором «Мертвых душ», но нельзя отрицать того, что великая русская литература вышла из-под плаща, из-под «шинели» этого «карлы». Без Гоголя, быть может, было бы равновесие, антология, благополучие, бесконечно длящийся Майков, а за ним — бесплодие, после Гоголя — «полное неблагополучие», мировой размах и мировая слава» [2].

По Мочульскому, русская литература вышла одновременно из «Переписки» и из «Мертвых душ» и «Шинели». Но источники эти, как подчеркивает и сам автор рассматриваемой книги, не только не одинаковые, а раз-

[1] К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. Paris, 1934, с. 86.
[2] Там же, с. 87.

народные. Совершенно очевидно, что концы с концами в теории К. Мочульского не сходятся. И это результат того, что он стремился навязать творчеству Гоголя и всей русской литературе религиозно-нравственный пафос и направление. Как ни пытался К. Мочульский преодолеть бросающиеся в глаза резкие противоречия своих взглядов на литературную деятельность, духовный путь Гоголя — это ему не удалось. Он вынужден был, хотя и весьма неохотно, признать, что крупные русские писатели восприняли от Гоголя не идеи религиозного смирения, а творческие принципы критического изображения социальной действительности, идеи протеста и изменения жизни. «Вся русская литература,— замечает К. Мочульский,— последовала за Гоголем, от него ее бранолюбивый, практический и гражданский характер. От Гоголя — Некрасов, Тургенев, Щедрин, Толстой, Достоевский, народники, революционеры, реформаторы нашей литературы» [1]. И с этим, в общем, можно согласиться, но от религиозно-нравственного истолкования наследия Гоголя тут, в сущности, ничего не остается.

В. Набоков — известный писатель — в разных местах своей книги подчеркивает ту мысль, что художественные произведения Гоголя никакого отношения к действительности, к жизни России не имеют. «Рассматривать пьесу («Ревизор».— *М. Х.*),— пишет он,— как социальную сатиру (широко распространенная точка зрения) или же как нравоучительное драматическое сочинение (гоголевское последующее исправление) значит совершенно утрачивать верный взгляд на нее. Герои «Ревизора»... были истинными только в том смысле, что они были подлинными созданиями фантазии Гоголя» [2]. В этих своих суждениях В. Набоков во многом повторяет идеи, изложенные за несколько десятилетий до него В. Брюсовым и частично А. Белым. И поэтому критические замечания, высказанные по поводу взглядов этих писателей, относятся и к положениям, которые защищает В. Набоков.

Главное, в чем, пожалуй, он отличается от Брюсова и особенно от Белого,— это отстаивание идеи, что Россия, русская действительность никакого влияния на со-

---

[1] К. Мочульский. Духовный путь Гоголя, с. 91.

[2] Vladimir Nabokov. Nicolai Gogol. Norfolk, Connecticut, 1944, p. 41.

здание гоголевских образов не оказали. «Социально мыслящие русские критики,— заявляет В. Набоков,— видят в «Мертвых душах» и «Ревизоре» осуждение социальной пошлости, имеющей своим источником крепостническо-бюрократическую провинциальную Россию, и потому упускают возможность стать на верную точку зрения. Героям Гоголя лишь случилось быть русскими помещиками и чиновниками; их воображаемое окружение и социальные условия — не имеющие никакого значения факторы... Более того, их окружение и условия, хотя они и могли быть в «реальной жизни», подверглись такому изменению и реконструкции в лаборатории гоголевского необычайного гения (как это уже было сказано в связи с «Ревизором»), что совершенно бесполезно искать в «Мертвых душах» аутентичную русскую основу...»[1]

В. Набоков нередко иронизирует по поводу суждений тех критиков, которые устанавливают связь произведений Гоголя с жизнью, упрекая их в узости взгляда. Но, в сущности, аналогичные претензии он должен был бы адресовать и автору «Ревизора» и «Мертвых душ», который, как отмечалось ранее, неоднократно и настойчиво заявлял о том, что созданные им образы почерпнуты из действительности. Очевидно, что они ни в какой мере не являются простыми зарисовками людей, с которыми писатель соприкасался, а представляют собой великие художественные обобщения, которые помогают понять многие явления жизни последующих эпох, нашего настоящего и будущего. Но это вовсе не значит, что первооснова художественных созданий писателя может быть предана забвению.

Явления реальной исторической действительности не могут быть оставлены в стороне, преданы забвению уже потому, что они вызывали в душе писателя глубокий отклик, были стимулом и содержанием его творчества, они оказывали сильнейшее влияние на его художественные искания. Именно потому, что Гоголя по-настоящему волновали коренные проблемы жизни его эпохи, жизни России, он стал художником, произведения которого волнуют людей иных эпох, других стран. Тот, кто равнодушен к человеку, обществу своего времени, к своему народу, не может затронуть душевные струны иных поколе-

[1] Vladimir Nabocov. Nicolai Gogol, p. 70.

ний, людей иных наций. Важнейшая проблема критики, литературной науки как раз и заключается в том, чтобы проследить, каким путем художественные образы выдающегося писателя вбирают в себя, абсорбируют черты жизни новых эпох, «откликаются» на них, входят в духовную жизнь многих народов.

Самому В. Набокову его взгляд на творчество Гоголя представлялся широким, учитывающим восприятие произведений писателя в наше время. Однако он и тут ошибался. Разрыв связей художественного творчества Гоголя с жизнью (даже при критическом изучении) не только катастрофически обедняет его, но и низводит значение его произведений для новых эпох и поколений на уровень исторических реликвий или забавных пустячков. В самом деле, о каких особенностях, чертах произведений Гоголя, соприкасающихся с большими духовными запросами современного человека, можно говорить при подобном их рассмотрении? Почему в нашу эпоху нужно его творчество и чем оно нас обогащает? С позиций В. Набокова ответить на эти вопросы довольно трудно, может быть, невозможно, а вернее всего, не нужно. Художественное произведение, даже гениальное, с его точки зрения, представляет собой лишь некоего рода украшение, оно вызывает известное эстетическое наслаждение, и этого достаточно. Вот что пишет В. Набоков о «нормальном» восприятии «Ревизора»: «Пьеса Гоголя — поэзия в действии; под поэзией я понимаю мистерию иррационального через рациональные слова. Подлинная поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, но лучезарную улыбку полного удовлетворения, мурлыканье блаженства, и писатель может быть вполне горд собой, если он может заставить своих читателей или, точнее, некоторых своих читателей улыбаться или испытывать блаженство в этом роде» [1]. Нет, и еще раз нет, Гоголь не был художником, воздействие произведений которого ограничивается послеобеденным «мурлыканьем блаженства». Его творческое создание рождало и рождает иные чувства и мысли. В. Набоков нарисовал искаженный облик Гоголя.

Различные писатели и критики, и прежде всего те, кто исповедует принципы так называемого авангардного ис-

[1] Vladimir Nabokov. Nicolai Gogol, p. 55.

кусства, постоянно пытались истолковать произведения Гоголя в духе излюбленных ими творческих идей. В кого только не превращали его эти писатели и критики. Он был и символистом, и глашатаем сюрреализма, и сторонником искусства абсурда, и ярким примером воплощения в литературе фрейдистских идей, и вообще противником искусства действительности, последовательным антиреалистом.

Чаще всего уныло повторяются одни и те же доводы («гипербола», «карикатура»), и лишь изредка они модифицируются. Так, американский ученый В. Эрлих, сравнивая Гоголя и Кафку, прибегает к понятию метаморфозы. В. Эрлих не жалует реалистическое искусство, термин «реализм» он считает крайне туманным. Тем не менее, для того чтобы полностью отделить Гоголя от искусства действительности, он высказывает свой довольно «жесткий» взгляд на подлинно реалистическое освещение жизни. «Художественное произведение,— пишет он,— которое может быть названо в строгом смысле реалистическим, вообще воздерживается от того, чтобы вносить самовольные изменения в законы природы, и остается верным таким фундаментальным различиям, как различия между человеческим и не достигшим человеческого уровня, целым и частью, живым и неодушевленным» [1]. Между тем у Гоголя, заявляет В. Эрлих, на каждом шагу встречаются такие метаморфозы, резкие переходы от одного состояния к другому, которые нарушают эти законы. И это означает, что ни о каком реализме в его произведениях нельзя вести речь.

Следует вновь напомнить, что реалистическое искусство никогда не было простым слепком, копией действительности. Оно всегда представляло и представляет собой творческое претворение явлений жизни, обобщение, в котором большую роль играет фантазия, художественное воображение. Отступления от поверхностного правдоподобия ради большой правды в искусстве действительно весьма распространены. И как уже неоднократно отмечалось, фантастика достижению этой правды часто не только не мешает, но активно содействует. Для

---

[1] Victor Erlich. Gogol and Kafka. Note on «realism» and «surrealism». For Roman Jakobson. Essays an the occasion of his sixtieth birthday. Moutone The Hague. 1956, p. 104.

В. Эрлиха же фантастика несовместима с реализмом, и это понятно, ибо он понимает реализм лишь как простое соответствие формам жизни.

Там же, где фантастика отсутствует, как, например, в «Мертвых душах», реалистический характер произведения, по утверждению В. Эрлиха, разрушается... самим его стилем и прежде всего «дегуманизирующими, снижающими метафорами», которые, входя в содержание произведения, становятся событиями. Под «дегуманизирующими» метафорами В. Эрлих разумеет сравнения ряда героев «Мертвых душ» с предметами, животным миром. Но это положение, высказанное В. Эрлихом вслед за Д. Чижевским, не имеет даже видимости довода, оно лишено всякой убедительности. Ведь не стиль формирует образную структуру произведения, а образный его строй определяет форму и стиль сочинения. Тем не менее желание опорочить реализм Гоголя приводит и к таким несостоятельным аргументам, как определяющая роль дегуманизирующих метафор.

Стремление принизить значение творчества Гоголя наблюдается у ряда авторов современных книг о нем. Но особенно сильно это принижение, превратившееся в прямое поношение писателя, проявилось в книге Абрама Терца (Андрея Синявского) «В тени Гоголя», опубликованной в 1975 году в Париже.

Абрам Терц развивает положение, сущность которого заключается в том, что губительное влияние на литературную деятельность Гоголя оказала гражданская устремленность его творчества, которая рано превратилась в рационалистическое морализаторство. По мнению А. Терца, Гоголь пожертвовал поэзией, красотой ради «дела», общественной пользы. «Не писать, — но спасать. Не изображать — ворожить, уповая на Преображение мира. Силою слова живого насквозь перестроить свет» [1].

Во всем художественном наследии Гоголя А. Терц милостиво признает лишь «Ревизора», считая его интересным произведением. Но оно, по мнению критика, и интересно как раз тем, что в нем совершенно не проявились гражданские начала творчества писателя. Коме-

[1] Абрам Терц. В тени Гоголя. Overseas Publications Interchange. Paris, 1975, с. 33.

дия написана с единственной целью заставить смеяться зрителя и читателя. К сатире она не имеет никакого отношения. «Ревизором»,— заявляет А. Терц,— Гоголь, в сущности, не хотел никого обижать. Но от удовольствия опрокидывать и переворачивать действительность он, как художник, тоже не мог отказаться. Причем по закону комизма в смешное положение обязан попадать не какой-нибудь мелкий грешник, какому и падать некуда, настолько он низко стоит, но власти и лица достаточно высокого ранга» [1]. Обращение к социальным явлениям в «Ревизоре» происходит исключительно по законам и правилам комедийного действия, оно не затрагивает реальных свойств, сущности этих явлений. Отсюда следует такой вывод автора книги: «Ревизором» русская драма празднует праздник театральности в ее наиболее чистом и беспримесном виде» [2].

При всей экстравагантности, антитрадиционализме эти суждения о «Ревизоре» содержат в себе мало нового. А. Терц в значительной мере повторяет то, что сказано о комедии Гоголя В. Набоковым. Новое в рассматриваемой книге состоит в том, что в ней производится весьма пристрастный суд или, точнее, самосуд над Гоголем — человеком и художником, суд, на котором прокурор, исполненный глубокой неприязни к «подсудимому», как говорят, в выражениях не стесняется.

«Мертвые души», например, с точки зрения А. Терца, находятся, в сущности, за пределами искусства. «Гоголь обвел Россию и весь мир взглядом василиска, и все живое померкло и умерло в его запечатлении... Весь ужас и вся беспросветная мгла его поэмы состоит в том, что в мертвецы зачисляется всякий человек, какой только ни встретится нам на дороге, любого класса и звания, притом не отягощенный сверх меры какими-либо пороками, но просто заурядный, обыкновенный человек, взятый в разнообразии даже не недостатков, но темпераментов, свойств и портретов рода людского» [3].

А вот что пишет А. Терц о прозе Гоголя в целом: «Едва оттанцевав гопака, отпыхтевшись и отсморкавшись, проза Гоголя смеет покуситься на роль и язык по-

---

[1] Абрам Терц. В тени Гоголя, с. 144.
[2] Там же, с. 115.
[3] Там же, с. 256.

эзии, забыв стыд и скромность, забросив краткость и точность, не боясь, что ее обвинят в вычурности и ходульности, в отсутствии вкуса и слуха, так же, как в непобедимом влечении ко всему грязному и вульгарному...»[1].

На протяжении сотен страниц извергается хула на великого писателя, хула грубая, непристойная, граничащая с бранью,— так сильно задел он критика своим гражданственным пафосом, своим стремлением служить обществу. Претендуя на исследование, автор книги сочинил проникнутый недобрыми чувствами бездоказательный памфлет. Рука не поднимается выписывать многие «лихие», оскорбительные характеристики Гоголя, его произведений. Но, не желая быть голословным в своих оценках, приведу еще некоторые из них, притом не самые «сильные». «Нет у нас автора страшнее, кошмарнее Гоголя» (с. 103). «Личность Гоголя — чуть вы приблизитесь к ней — зияет сплошной незаживающей раной, глумливой насмешкой, прорехой на человечестве» (с. 13). «Гоголь — постный, богомольный, целомудренный, добродетельный — внутри темен — не то что темен — черен, чернее его трудно сыскать человека» (с. 271).

Спорить с А. Терцем, опровергать его было бы занятием, лишенным смысла. Есть явления, на которые только следует обратить внимание, чтобы оценка их в достаточной мере определилась. Да и все, что сказано мной в этой книге, является, в сущности, спором с теми, кто защищает идеи, в той или иной мере сходные со взглядами А. Терца. Когда читаешь его длинные рассуждения, наполненные злостью, глумлением над писателем, вспоминаешь слова Пушкина: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость (как осмелился кто-то напечатать), но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству, как некогда, по указу эфоров, одним хиосским жителям дозволено было пакостить всенародно»[2].

---

[1] Абрам Терц. В тени Гоголя, с. 327.
[2] Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 120.

2

В противовес модернистскому наступлению на Гоголя, принижению его творчества — под знаком свободного, магического искусства — прогрессивные исследователи литературы, писатели и критики XX века широко охарактеризовали подлинные особенности и свойства произведений писателя, их общественный и эстетический смысл, роль их в духовной жизни современной эпохи. Во время юбилейных торжеств 1909 года в Москве, о которых уже шла речь, очень мощно прозвучали мысли о глубоких народных истоках творчества Гоголя и, пожалуй, впервые с такой ясностью и определенностью было подчеркнуто его всемирное значение.

Выдающийся французский исследователь русской литературы Мельхиор де Вогюэ, упомянув о воздвигнутом в Москве памятнике Гоголю — «художнику Старой России, провозвестнику Новой», — сказал: «...русский человек с гордостью видит в этом памятнике символизацию своего величия. Он видит перед собой удивительную силу одного из властителей его дум; того, кто первый вырвался из условностей и забав романтизма, чтобы создать реализм, прозорливый, точный в изучении и описании людей и вещей, влюбленный в истину, благотворный даже в своей беспощадности...»[1] Нельзя не обратить внимания на то, что Мельхиор де Вогюэ, как и многие другие прогрессивные деятели культуры, выдающееся значение Гоголя соединял прежде всего с его реалистическим искусством.

Отмечая связи произведений Гоголя с русской действительностью, Мельхиор де Вогюэ ярко охарактеризовал их мировое звучание. «За пределами славянского мира, — заявил он, — Гоголь простирает свою власть на все человечество, как и его вдохновитель и образец — Сервантес... Испанский юморист забальзамировал своим смехом прекрасную умирающую вещь — средневековый рыцарский идеал; тем же самым способом русский юморист похоронил старую Россию, чтобы воздвигнуть из нее новую, лучшую. Как Сервантес, Гоголь вложил в свои чисто национальные картины столь широкое, столь глубокое знание человека, что эти местные образы заставляют биться

[1] «Гоголевские дни в Москве», с. 142.

сердца повсюду, где только есть люди... Вот почему страна Бальзака и Виктора Гюго уполномочила нас принести почтительнейшую дань своего уважения стране Николая Гоголя» [1].

Соединение в произведениях Гоголя национальных черт и художественных ценностей мирового значения подчеркивал в своем письме и крупнейший европейский критик, датчанин Георг Брандес. «В его груди,— указывал он,— таились стремления целого народа...» [2] С большой страстностью Брандес выразил мысль о широчайшем общечеловеческом значении реалистического искусства Гоголя. «Благодаря Гоголю, создателю реальной правдивой школы в поэтическом творчестве,— писал критик,— вы опередили остальную Европу. Когда он впервые выступал, он еще был только великим художником; но если сравнить его с его предшественниками и последователями, он остается единственным» [3]. Развивая свой взгляд относительно выдающейся роли Гоголя, Брандес заявлял: «Бедное человеческое существо, бренное и обреченное на скорую гибель, создало нечто, что не погибнет никогда, пока говорят на том языке, которым пользовался этот человек» [4].

Мысли, близкие к сказанному Мельхиором де Вогюэ и Георгом Брандесом, содержатся и в послании группы писателей из Англии, среди которых Генри Джеймс, Джон Голсуорси, Артур Конан-Дойль. «Высокая художественность гоголевских произведений делает их ценными для всего мира... в настоящий момент мы чествуем его главным образом как истинного основателя всего того, что заключено в словах «русская литература». Эта литература сослужила службу России и оказала могучее воздействие на духовный мир всех культурных народов... да будет слава тому пионеру, который мужественно проложил дорогу другим и смело выступил вперед. Гоголь был таким пионером, и наиболее характерные черты русской литературы могут быть прежде всего прослежены в его сочинениях» [5].

---

[1] «Гоголевские дни в Москве», с. 144—145.
[2] Там же, с. 150.
[3] Там же, с. 148.
[4] Там же, с. 150.
[5] Там же, с. 250.

Примечательным явлением юбилея 1909 года были свидетельства огромной массовой популярности Гоголя в целом ряде стран. В послании Белградского университета отмечалось всенациональное признание его заслуг. «Сербский народ высоко почитает Гоголя и видит в нем не только гениального писателя, но и великого учителя своего, труды которого дают ему право быть признанным творцом нового направления, освежившего сербскую литературную ниву и указавшего ей реальные задачи художественного творчества. Белградский университет уверен в том, что выразит общее мнение мыслящей части сербского народа, признав великого Гоголя и своим родным писателем»[1].

Чешская Матица — общество по популяризации литературы, культуры, распространению знаний — высказала аналогичные суждения. «Он (Гоголь.— *М. Х.*) не только ваш, но и наш, он один из самых популярных и любимых писателей у нас»[2].

Вместе со своей глубокой жизненностью произведения Гоголя в это время привлекали к себе внимание и горячие симпатии страстным протестом против социального зла и общественной несправедливости. Болгарский писатель Пенчо Славейков в письме из России (1912 г.) так отзывался о Гоголе: «Зло у народа имеет жизненную силу. И счастлив тот писатель, которому это зло возмутило душу и вложило гнев в его правдивое слово — оружие его любви. Этому учились и учимся мы, работники болгарского художественного слова, у великого русского обличителя»[3]. Но негодование против зла художник вызывает не только у писателей, но и у читателей. «Этому учится у Гоголя у нас и простой читатель, когда читает его творения»[4].

Характер восприятия и воздействия произведений крупного писателя в различных странах изменяется не только в зависимости от их национальных, социальных особенностей, но и от времени, на протяжении которого трансформируются и сами эти особенности. Вместе с тем и в один и тот же исторический период, как уже отмеча-

---

[1] «Гоголевские дни в Москве», с. 257.

[2] Там же, с. 258.

[3] Георги Цанев. Традиция и новаторство. София, «Наука и изкуство», 1965, с. 283.

[4] Там же.

лось, социально-эстетическая функция сочинений выдающегося художника слова, в том числе и Гоголя, неоднозначна. Если в одних странах, в определенных общественных кругах на первый план выступает прямое, непосредственное восприятие образно претворенного в литературном произведении жизненного материала, то в других странах, в иных социальных слоях преобладает более широкое, опосредованное понимание художественных образов, как обобщений человеческих свойств, глубинных тенденций жизни. Но нередки и такие процессы, когда разные формы воздействия литературных произведений творчества писателя существуют параллельно либо переплетаются между собой.

Прямое, непосредственное восприятие сочинений Гоголя рельефно выступает, например, в высказываниях иранского писателя Садека Хедаята. «Ревизор», — писал он в 1944 году, — одно из выдающихся произведений известного русского писателя Гоголя... Эта пьеса является едкой и острой сатирой на общество и государственное управление, современное писателю». Перечисляя изъяны этого управления, среди которых деспотизм, самоуправство, многочисленные пороки чиновников, Садек Хедаят замечает: «Писатель с большим мастерством рисует и высмеивает всех этих чиновников, одного за другим, производя громадное, незабываемое впечатление. Чтение «Ревизора» для каждого иранца обязательно»[1]. Такое восприятие и воздействие художественных творений Гоголя характерно и для читателей ряда других стран, в которых наблюдаются явления, родственные тем, которые изображены в «Ревизоре».

Иные черты и стороны творчества писателя отмечал в период между двумя войнами Томас Манн, высоко оценивавший Гоголя. Он отводил ему одно из центральных мест в русской литературе. «Начиная с Гоголя, — писал Томас Манн, — русская литература приобрела современные черты». Особое значение немецкий писатель придавал комическому началу в произведениях Гоголя, которое, основываясь на реализме, проистекает «из страдания и сострадания, из глубокой человечности, из сатирического отчаяния, а также из живой и простой радости

[1] «Гоголь. Статьи и материалы.», Л., Изд-во Ленинградского университета. 1954, с. 321.

жизни. И это гоголевское комическое начало присутствует всюду и всегда... Этот русский комизм со всей его искренностью и теплотой, с его фантастикой и глубокой, покоряющей забавностью, если мы прислушаемся к своему сердцу,— самый привлекательный и самый лучший на свете, и с ним не сравнить ни английский, ни немецкий жан-полевский юмор»[1]. Томас Манн подчеркивал жизнеутверждающий характер произведений Гоголя, радость бытия, которая пронизывает их, истинную человечность творческих созданий писателя. И это их понимание вовсе не навязано автору «Вечеров на хуторе близ Диканьки», петербургских повестей, хотя оно и не исчерпывает богатейшего содержания его крупнейших сочинений. Каждый из читателей, а тем более крупный художник слова, открывает в творческом наследии замечательного писателя то, что ему близко, но процесс этот только тогда имеет действенный смысл, когда происходит открытие реально существующих ценностей, а не подмена их субъективистскими воззрениями, надуманными теориями, весьма далекими от пафоса, содержания произведений писателя.

Сердечно отмеченная прогрессивной мировой общественностью столетняя годовщина со дня смерти Гоголя (1952 г.) усилила интерес читающей публики к творчеству Гоголя; она явилась основанием и поводом для нового осмысления его произведений, для обобщений и выводов относительно их роли как в развитии отдельных национальных литератур, так и мировой художественной культуры. При этом неоднократно подчеркивалась глубокая жизненная правда его сочинений, их подлинная народность, их значение в освободительной борьбе народов.

В Чехословакии знакомство с Гоголем началось еще при жизни писателя. «За столетие, прошедшее со дня смерти Гоголя,— писал Ю. Доланский,— в Чехословакии появился почти необозримый ряд переводов из Гоголя и работ о Гоголе. Все работы о Гоголе полны искреннего восхищения его творчеством...»[2] Огромное влияние Гоголь оказал на многих чешских и словацких писателей. «У Гоголя учились все поколения чешских и словацких писателей, начиная с Гавличка-Боровского, Божены Нем-

---

[1] Thomas Mann. Gesammelte Werke, Bd. 11. Berlin, 1955. S. 574.

[2] Ю. Доланский. Гоголь и чехословацкая культура.— «Славяне», 1952, № 3, с. 44.

цовой, включая Яна Неруду, Шмиловского, Ирасека, Голечека, Вилема Мрштика и наших современников»[1]. Известный чешский политический деятель и ученый Зденек Неедлы особо отмечал влияние Гоголя не только на литературу, но и на общественное самосознание чешского и словацкого народов. «Мы в Чехословакии,— писал он,— с особым уважением и благодарностью чтим память великого писателя. Гоголь стоял у колыбели нашей литературы. Он всегда многому учил своим искусством, своим патриотизмом, своим отношением к народу. В тяжелые времена Гоголь с его великой верой в Россию был для нашего народа стимулом к борьбе, великим учителем... Влияние Гоголя упрочило давние связи чешского и словацкого народов с русским народом, чувства любви и братства между нашими народами и народами России»[2].

Большое распространение сочинения Гоголя получили в Польше. Первые переводы Гоголя на польский язык, так же как и на чешский, были осуществлены еще при жизни писателя; позже, в разные периоды времени, на польском языке выходили многие издания его произведений. «Творчество великого классика русской литературы Николая Васильевича Гоголя,— писал Р. Шидловский,— уже несколько десятилетий пользуется необычайной популярностью и широкой известностью в передовых кругах польского народа»[3].

В народно-демократической Польше сочинения русских классиков, в том числе и Гоголя, приобрели нового массового читателя. «Полную победу одержал Гоголь в театре Народной Польши. «Ревизор» идет в Варшаве, Кракове, Катовицах и многих других городах страны. Большой популярностью пользуется также и «Женитьба»[4].

Широко известны сочинения Гоголя в Румынии. Художественные образы, созданные великим русским ре-

---

[1] Ю. Доланский. Гоголь и чехословацкая культура.— «Славяне», 1952, № 3, с. 44.

[2] З. Неедлы. Великий учитель реализма.— «Правда», 2 марта 1952 г.

[3] Р. Шидловский. Польский народ чтит память Гоголя.— «Славяне», 1952, № 2, с. 40.

[4] Там же, с. 42.

алистом, находят живой и глубокий отклик среди румынского народа. «Только немногие произведения мировой литературы,— писал профессор Ион Витнер,— имели в Румынии такой успех, как произведения Гоголя. Наш народ с восторгом встретил гоголевскую сатиру, являвшуюся для него ценной помощью в борьбе за освобождение. Повесть «Тарас Бульба» была замечательным рассказом о жизни тех самых запорожских казаков, которые много раз сражались плечом к плечу с румынскими войсками против турецких поработителей. Целые поколения нашего народа восхищались несравненной красотой «Ревизора» и «Мертвых душ», «Тараса Бульбы», «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и воспитывались на них. На румынском языке изданы почти все произведения великого писателя-патриота; его пьесы многократно ставились в наших театрах и по сей день находят восторженный прием у наших зрителей» [1].

Румынская реалистическая литература XIX и начала XX века испытывала значительное воздействие Гоголя. Автора «Мертвых душ» и «Ревизора» высоко ценил замечательный румынский писатель И.-Л. Караджале, который писал, что «творчество Гоголя — подлинное и истинное зеркало эпохи». Восторженно отзывался о творчестве Гоголя Эминеску, посвятивший ему глубокие и проникновенные статьи. Большим почитателем таланта Гоголя был выдающийся румынский писатель Михаил Садовяну. «Я был очарован,— писал он,— высоким искусством Николая Гоголя. Его «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Сорочинская ярмарка», «Тарас Бульба», «Мертвые души» доставили мне удовольствие, которое надолго останется в памяти. Книги Гоголя были для меня хлебом и солью в то время, когда этих необходимых для моего существования благ у меня совершенно не было» [2].

Передовые круги венгерской общественности познакомились с творчеством Гоголя еще в середине прошлого века. «В год смерти писателя, в 1852 году, вышло первое его произведение на венгерском языке. Начиная с того времени на венгерский язык переводились одно его произведение за другим... В 1847 году в Венгрии впервые

[1] «Правда», 6 марта 1952 г.
[2] Там же.

ставили пьесу Гоголя «Ревизор». Произведения Гоголя оказали большую помощь в разоблачении венгерского феодализма, в борьбе с ним»[1]. После установления в Венгрии народной власти интерес к русской литературе, в том числе и к произведениям Гоголя, неизмеримо возрос; они издаются в новых переводах, крупными тиражами.

Огромной популярностью творчество Гоголя пользовалось и пользуется в Болгарии. Об этом убедительно свидетельствуют факты широкого распространения его сочинений. «Мертвые души»,— писал Л. Стоянов,— издавались у нас тринадцать раз. «Ревизор» уже более полувека не сходит со сцены наших театров. Они учили народ, воспитывали его в духе ненависти к невежеству, насилию, к уродливому общественному порядку»[2].

Болгарская литература, подобно литературам других стран, испытала на себе плодотворное влияние русских писателей-классиков. Болгарский исследователь проф. В. Велчев внимательно проследил воздействие реалистических традиций Гоголя на творчество Петко Славейкова, Любена Каравелова, Христо Ботева, показал важную роль этих традиций в формировании самобытной болгарской литературы[3]. Большое значение художественный опыт Гоголя имел для творческого развития Ивана Вазова, Елина-Пелина и многих современных прозаиков. Передовые болгарские писатели учились у Гоголя умению воплощать в художественных образах суровую правду жизни. Отмечая творческие связи крупнейшего болгарского писателя Вазова с Гоголем, Л. Стоянов пишет: «В «Немили недраги», «Чичовци» и во многих других своих рассказах Иван Вазов следует испытанному реалистическому методу Гоголя, его острой иронии и разоблачающей сатирической критике отсталости современного ему общества»[4]. По мнению того же Л. Стоянова, «современные болгарские писатели учатся на гоголевском

---

[1] «Правда», 6 марта 1952 г.

[2] Л. Стоянов. Гоголь вместе с нами борется за мир.— «Славяне», 1952, № 3, с. 38.

[3] В. Велчев. Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература през XIX век. София, 1958.

[4] Л. Стоянов. Гоголь вместе с нами борется за мир.— «Славяне», 1952, № 3, с. 40.

творчестве высокому художественному мастерству, близкой связи с народом и народной жизнью»[1].

Значительную известность произведения Гоголя приобрели в ряде стран востока — Китае, Индии, Японии. «Китайскому читателю,— писал профессор Цао Цзинхуа,— хорошо известны произведения великого русского писателя... Особенной популярностью среди китайского читателя пользуются «Ревизор» и «Мертвые души»[2]. Горячим почитателем таланта Гоголя был выдающийся китайский писатель Лу Синь. Характеризуя истоки своего творческого развития, Лу Синь писал: «Я искал произведений, зовущих к борьбе, и в своих поисках обратился к литературе Восточной Европы. Больше всего я читал произведения русских и польских писателей, а также литературу балканских стран. Самым любимым моим писателем в то время был Гоголь»[3]. Лу Синь был талантливейшим переводчиком сочинений Гоголя и в последние годы своей жизни, будучи тяжело больным, продолжал работать над переводами Гоголя.

Первые переводы сочинений Гоголя на японский язык появились в 80-х годах прошлого века. Крупнейшие произведения писателя переиздавались неоднократно. Передовые общественные, литературные круги Японии высоко оценивают Гоголя-художника. Японский критик и переводчик Накамура Хакуё писал: «Ревизор» является замечательным произведением, по глубине своего содержания и остроте своего юмора почти не имеющим себе равных в мировой литературе... Даже если бы Гоголь, кроме «Ревизора», и не написал бы ни одного произведения, он все равно остался бы великим писателем»[4].

На разных языках звучит могучее и яркое слово Гоголя, воплощающее его проникновенные художественные образы. Величие Гоголя с особой ясностью раскрылось в нашу эпоху, в свете ее революционных стремлений. Об этом очень интересно сказал выдающийся французский поэт Поль Элюар: «Лишь начиная с 1917 года французы стали понимать пророческий смысл угрозы, которую в себе таили сарказм и горький смех Гоголя. Это безу-

---

[1] «Ново време», 1952, № 2, с. 57.
[2] «Правда», 4 марта 1952 г.
[3] Там же.
[4] «Литературная газета», 4 марта 1952 г.

пречное искусство, это объективнейшее наблюдение вдруг обнаружили под собой мощный гнев масс и предзнаменования великого мятежа... Французы, которые во времена Гоголя, во времена исторического отставания России, могли считать себя глашатаями истины, сегодня должны себя чувствовать достойными распродажи душами, если только они не борются со всею силой за мир и социализм. Вперед! — и тогда, как предсказывал Гоголь, новые песни возродят мир»[1].

3

Представляя собой великое национальное достояние русского народа, произведения Гоголя являются в то же время неотъемлемой частью мировой художественной культуры. По глубине воплощения жизненной правды, по объемности художественных обобщений они принадлежат к числу наиболее значительных, совершенных художественных творений.

Гоголь — великий юморист и сатирик, чье творчество неразрывно связано с формированием и развитием реализма XIX века. Он был одним из основоположников русского критического реализма.

С необычайной силой поэтического мастерства Гоголь показал мизерность, убожество замкнутого эгоистического существования. Поразительно рельефно он нарисовал образы людей, погрязших в «тине мелочей», в тине обыденщины, не желающих признавать ничего, кроме своего индивидуального ничтожного мирка.

Писатель охарактеризовал всю жестокость той силы, которой владеют «хозяева жизни», но одновременно с тем он глубоко обнажил мнимость, эфемерность их величия, иллюзорность их представлений о жизни, о своем могуществе.

Холодный эгоизм и меркантилизм, бездуховность существования, самодовольство пошлости, ничтожества, другие отрицательные качества людей, раскрытые в художественных обобщениях Гоголя, являются отнюдь не только достоянием его эпохи, достоянием определенных социальных групп, они активно проявляют себя и в дру-

[1] P. Eluard. Oeuvres completes. t. 2. Paris, 1968. p. 930.

гие эпохи, в иных исторических, общественно-бытовых условиях.

Огромную историческую и художественную ценность представляют собой образы Гоголя, раскрывающие в широкой социальной перспективе «недвижное», застойное. Неся в себе конкретные черты определенного времени, художественные обобщения писателя ярко характеризуют тех людей, те непроизводительные слои общества, которые живут за «чужой» счет, за счет труда других социальных групп. Боязнь утраты своего привилегированного положения рождает страх перед изменениями жизни, неприятие нового, свежего. Эти черты в иной своей окраске свойственны и поклонникам патриархальности, идиллии, неизменной гармонии жизненного бытия.

Гоголь замечательно раскрыл также тесные связи жизненного прозаизма и застоя, власти вещей над человеком и рутины. Его художественные образы помогают, в частности, глубже понять смысл того явления современной жизни, которое получило название «вещизма», — стремления приобретать, накоплять вещи, в сущности, ради самих вещей, а не для целесообразного их использования. Непривлекательный облик вещизма нередко вуалируется высказываниями о том, что красота вещей, окружающих человека, духовно облагораживает его. Но «высокие» слова не могут затушевать того, что вещизм — это то самое накопительство, которое делает людей рабами вещей.

Идеи высокого призвания человека, идеи широкого развития творческих сил народа явились источником поэтического вдохновения Гоголя. Они освещали ему путь и тогда, когда он писал об унижении человека, социальном угнетении народа. Гоголь не только нарисовал непомерную тяжесть материальных лишений, суровость борьбы за существование «маленького» человека, не только показал рабскую бесправность крестьянства, он раскрыл духовное обмельчание человеческой личности в условиях приниженного существования. Стирание человеческих качеств, сужение жизни, мира, стремление превратить личность в нечто похожее на автомат — эти тенденции Гоголь показал как результат непрестанного нивелирующего воздействия определенных социальных отношений.

В сокровищнице мировой культуры навсегда останутся художественные образы, отражающие подлинную красоту народной жизни, высокие и благородные стремления народных героев к достижению общественного блага. Писатель-сатирик создал одно из прекраснейших творений мировой литературы, вдохновенно рисующее величие народного подвига, несокрушимую силу народных героев. И в историко-героической эпопее, и в других своих произведениях Гоголь был художником большой страсти, художником-гражданином, все творчество которого овеяно мечтой о совершенном устройстве общества.

Своеобразие Гоголя — юмориста и сатирика, его мировое значение отчетливее выявляются в сравнении с другим великим мастером, его современником — Ч. Диккенсом. В творческих устремлениях Гоголя и Диккенса есть сходные черты, близкие друг другу тенденции. Оба художника слова сурово бичевали власть денег, стяжательство, хищничество, тот бездушный расчет, который утверждался в качестве «нормы» в современном им обществе. Произведения обоих писателей пронизаны горячей любовью к простому человеку, сталкивающемуся с социальной несправедливостью, общественным злом. Моральные проблемы в творчестве Гоголя и Диккенса занимают важное место. Некоторая родственность творческих исканий Диккенса и Гоголя не может быть сведена к простому влиянию. Высказывавшаяся одним из английских исследователей [1] мысль о том, что «Мертвые души» написаны под воздействием «Записок Пикквикского клуба», не имеет под собой никаких оснований: Гоголь познакомился с этим первым значительным произведением Диккенса, будучи зрелым художником, тогда, когда первый том «Мертвых душ» вчерне им был уже закончен. При известной близости творчество каждого из этих писателей характеризуется глубокой оригинальностью.

Сатира Диккенса отличается большей широтой в освещении различных явлений капиталистической действительности; в его произведениях нашли свое отражение многие стороны жизни сформировавшегося капиталисти-

[1] M. Futrell. Gogol and Dickens. — «Slavonic and East European review», L., 1956, june, № 83, pp. 443-459.

ческого общества, в том числе и такие его противоречия, как противоречие между трудом и капиталом (роман «Тяжелые времена»). В свою очередь, сатира Гоголя отмечена большей социальной остротой, беспощадностью критики общественного зла, которая, однако, не вносит в его произведения мотивов скептицизма и безнадежности.

Характерную особенность творчества Диккенса составляет глубокое раскрытие конфликта между богатством и бедностью. В различных своих формах и проявлениях конфликт этот развивается в ряде его произведений – романах «Николас Никльби», «Лавка древностей», «Мартин Чезлвит», «Дэвид Копперфилд», «Крошка Доррит» и др. Диккенс создает множество разнообразных и очень ярких образов стяжателей, эгоистов, хищников, добивающихся богатства, владеющих им, стремящихся умножить его. С большой художественной силой и убедительностью писатель рисует картины нищенского прозябания людей, горе и страдания бедняков, сложные перипетии их жизни.

Острые коллизии бедственного существования «маленьких» людей, как это было показано раньше, привлекают к себе самое пристальное внимание Гоголя. Однако в центре его творческих раздумий, художественного отражения жизни были не столько противоречия богатства и бедности, сколько отношения между «власть имущими» и приниженными, угнетенными простыми людьми. Глубокий внутренний конфликт, раскрывающийся в самых блистательных творениях Гоголя – «Ревизоре» и «Мертвых душах», – это конфликт между корыстными, низменными «хозяевами жизни» и народом, с его огромными потенциальными творческими силами, между практикой господ и потребностями страны. Характерно и то подчеркивание многозначности понятия «бедность», которое мы встречаем у Гоголя. Часто понятие это тесно соприкасается с мыслью о несовершенстве изображаемой им действительности. «Что ж делать, если уж такого свойства сочинитель и, заболев собственным несовершенством, уже и не может изображать он ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни...»

Изображая эгоистов и стяжателей, Диккенс подчеркивал их черствость, бесчеловечность, ту многоликую под-

лость, на которую они способны. «Предательство, обман, низкие поступки, ненависть к действительным или воображаемым противникам, добивающимся моих милостей, корысть, ложь, низость и раболепство или... притворная честность и независимость, что едва ли не хуже,— вот те прелести, какие вывело на чистую воду мое богатство»,— говорит Мартин Чезлвит-старший — один из героев романа «Мартин Чезлвит». Слова эти хорошо характеризуют устремление многих диккенсовских героев. Обличение низменных качеств людей привилегированной среды занимает важное место и в творчестве Гоголя. Писатель гневно клеймил, пригвождал к позорному столбу воинствующую мерзость и подлость. Одной из отличительных черт гоголевского изображения низменных характеров является раскрытие их духовной мизерности, ничтожности, прозаизма, внутренней мертвенности. И тут обнаруживается как своеобразие видения писателем мира, так и своеобразие художественной структуры его образов.

Развитие действия в романах Диккенса обычно строится на сопоставлении добра и зла, эгоизма и самопожертвования, человечности и бездушия. Рядом с героями меркантильного, хищнического склада писатель показывает героев, являющихся воплощением бескорыстия, любви и самоотверженности. Таковы, например, Мэри Грехем, Том Пинч, Марк Тэпли в романе «Мартин Чезлвит», Соломон Джайльз, Вальтер Гей, Катль в романе «Домби и сын» и многие другие. Диккенс часто рисует перерождение грубых эгоистов, превращение жадных стяжателей в добродетельных людей. Весьма рельефно эта особенность диккенсовской обрисовки образов предстает в «Рождественских рассказах», но отнюдь не только здесь.

Гоголь в своих сатирических произведениях не показал положительных героев; по отношению к «Ревизору» писатель отмечал, что это ослабило бы силу его критики. Нравственный и социальный идеал Гоголя ясно выступает в сопоставлении стремлений, мыслей, всего поведения героев с запросами народной жизни, интересами ее прогрессивного развития, ее движения вперед. Устремленность в будущее — характерная черта Гоголя периода расцвета его художественного таланта. Мелочное, прозаически-убогое прозябание и широкая жизнедеятель-

ность, раскрытие способностей, сил народа — эти два полюса живо ощущаются в лучших созданиях великого русского сатирика.

Некоторых современных исследователей и критиков огорчает то обстоятельство, что у Гоголя мало, даже очень мало добродетельных, положительных героев. Им хотелось бы видеть в его произведениях не только отрицание зла, несправедливости, но и широкое отражение добра. Так, по их мнению, со всех точек зрения было бы лучше. В настойчивых поисках добродетелей у гоголевских героев эти исследователи и критики не останавливаются перед крайними мерами: без малейшего смущения они просто-напросто приписывают им качества, противоположные тем, которые очерчены Гоголем. Отражая заметные тенденции времени, один из наших критиков, сравнивая Гоголя и художника А. Иванова, заявляет: «... и Гоголь писал явление добра в мир, только добра, прошедшего испытание злом. Это добро против своей воли, являющееся в образе зла, в образе пародии на самого себя, в образе оборотном, природно ему не данном и срываемом к финалу рукой художника, чтобы предстать наконец перед миром в своем истинном лике, как предстают перед нами почти все герои Гоголя. В истоке характера Чичикова лежит добро, но оно должно пройти все круги житейского ада, чтобы вернуть себе свое лицо, лицо ребенка в человеке, лицо «дитяти» [1]

Гоголевские герои «недостатков», по И. Золотусскому, не что иное, как олицетворение добра, которое является в образе зла. По своей природе, по истокам своего характера преисполнен добра и Чичиков. Он лишь вовлечен, — вероятно, непроизвольно — на путь всяческих злоключений. После многих испытаний в герое вновь возрождаются качества светлой, лучезарной добродетели, он обретает лицо невинного ребенка. Суждения эти поначалу кажутся пародийными, но выясняется, что критик защищает их совершенно серьезно.

Надо полагать, что он давно не перечитывал «Мертвые души» и запамятовал размышления писателя о том, почему он отказался в поэме-романе от добродетельных героев. Критик, вероятно, также запамятовал

---

[1] Игорь Золотусский. Час выбора. М., «Современник», 1976, с. 233.

и слова Гоголя о Чичикове в главе одиннадцатой «Мертвых душ», слова, которыми заканчиваются размышления о «добродетельном» человеке: «нет, пора наконец припрячь подлеца. Итак, припряжем подлеца!»

Суждения критика весьма далеки от понимания не только замыслов писателя, но и самого творческого процесса. Те загадочные метаморфозы с героями Гоголя, о которых нам сообщает И. Золотусский, могут происходить под пером критика, в подлинном же произведении искусства они невозможны, ибо лишены жизненной правды, жизненной логики. Гоголь создал своих героев, руководствуясь идеями, которые не имеют ничего общего с высказываниями критика.

В интерпретации Д. Мережковского Чичиков это — олицетворение черта. Согласно представлениям И. Золотусского, гоголевского героя можно было бы охарактеризовать как жизненное воплощение какого-либо архангела или херувима.

Несколько скептическое отношение к произведениям мировой литературы, в которых преобладает критический пафос, отношение, заметно проявляющееся в последние годы в отдельных историко-литературных исследованиях, объясняется иногда ростом и укреплением в науке и жизни гуманистических идей, идей позитивно-созидательного характера. Но подлинный гуманизм никогда не только не исключал страстного отрицания общественного зла, всякого рода социальных мерзостей, но всегда признавал борьбу с ними необходимым условием развития истинной человечности. Гуманизм отнюдь не тождествен сентиментальному умилению всем происходящим в мире, он включает в себя активное преодоление всего того, что мешает проявлению творческих сил человека, того, что несет с собой его духовную, нравственную деградацию. Именно поэтому произведения Гоголя так глубоко гуманистичны.

Человечество, утверждают некоторые философы, эстетики, развивается по пути все большего и неуклонного торжества правды и красоты. Как ни относиться к этому положению, несомненно, что человечество поставило перед собой цели победы социальной справедливости и разума. Но это, однако, не означает, что и в более отдаленные времена будут существовать лишь прекрасное, возвышенное, совершенное. Диалектика жизни по-

казывает, что прекрасное, возвышенное и другие сходные начала действительности потому и воспринимаются нами в их реальном действенном содержании, что рядом с ними существуют безобразное, несовершенное, отвратительное, комическое. Разумеется, формы тех и иных явлений жизни непрестанно меняются, но их соотнесенность между собой так или иначе сохраняется, и она служит постоянным источником движения вперед.

Поэтому и гоголевские образы сохраняют и сохранят свое нетленное значение. Они чаще всего не являются воплощением лучших человеческих качеств, но их внутренний пафос, их внутренняя энергия направлены на совершенствование жизни и человека. Воздействие произведений Гоголя на читательскую аудиторию не только не уменьшается, но непрерывно расширяется и возрастает.

В свете исторического развития общества ярко выступает большая, многогранная правда, которая воплощена в произведениях Гоголя. Произведения великого реалиста учат страстно ненавидеть разнообразные проявления собственнической психологии. Художественные образы Гоголя ярко показывают полное духовное оскудение людей, которые замыкаются в своем обособленном от широких общественных интересов существовании, людей, видящих благо в индивидуалистическом обособлении от жизни общества. Писатель раскрыл омерзительный облик тупого, самодовольного мещанства и хищнического накопительства.

Гоголь неустанно разоблачал сентиментально-идиллическое восприятие жизни, неумение видеть реальные процессы действительности, стремление приукрасить факты жизни, представить их в ложном освещении.

Образы, созданные писателем, сурово обличают бюрократическое чванство, корыстолюбие, зазнайство. Они воспитывают ненависть к обывательщине и инертности, вселяют жажду активного действия, широкого проявления творческих возможностей человека.

Творчество Гоголя пронизано горячей любовью к простым людям, оно уходит своими корнями в глубины народной жизни.

Бессмертное наследие великого художника навсегда останется в сокровищнице драгоценных завоеваний русской и мировой культуры.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Агин А. А.– 661
Аксаков И. С.– 38
Аксаков К. С.– 38–40, 526, 529–531, 539, 572
Аксаков С. Т.– 297, 298, 306, 326, 382, 396, 522, 533, 534, 539, 540, 544, 572, 576, 578, 583
Алексеев М. П.– 325
Альфред Великий – 325
Андрий Царынный (Стороженко А. П.) – 157, 158
Андросов В. П.– 103, 380, 381
Андрущенко С. М.– 89
Анна Иоанновна – 63
Анненков П. В.– 40, 99, 100, 380, 395–397, 534, 535, 587, 641
Аристофан – 297
Арнольди Л. И.– 349, 539, 541–543
Артынов Н. Ю.– 96

Байрон Д.-Н.-Г.– 79
Бальзак О.– 106, 406, 689
Бантыш-Каменский Д. Н.– 198, 199, 201
Барсуков Н. П.– 37, 42
Батюшков К. Н.– 639
Безбородко А. А.– 92
Белинский В. Г.– 36, 41, 42, 45–49, 51, 63, 64, 67–68, 70, 77–78, 80, 85, 99, 100, 106–108, 159, 160, 228, 230, 232–234, 238, 256, 257, 261, 273, 292, 303, 321, 335, 336, 344, 345, 380, 382, 384, 398, 411, 460, 487, 525, 526, 530–532, 537, 562, 566, 568, 570–572, 578–582, 585, 596, 600, 621, 623, 642, 652
Белоусов Н. Г.– 89–93, 95
Белый А.– 610, 676–679, 681
Бенкендорф А. Х.– 34, 91
Бестужев-Марлинский А. А.– 65–68, 156, 157, 160
Билевич М. В.– 297
Бирон Э.-И.– 63
Боклевский П. М.– 661
Бомарше П.-О.-К.– 44
Боплан Г.– 199
Борисов П. И.– 117
Ботев Х.– 695
Боткин В. П.– 40, 47, 48, 100, 622
Брандес Г.– 689
Бродский Н. Л.– 330, 380
Брюсов В. Я.– 610, 676, 677, 679, 681

Булгарин Ф. В. – 61, 62, 65, 69, 101, 157, 158, 186, 187, 189 268, 377–380, 382, 383, 483, 576, 577
Бунин И. А. – 670
Бутков Я. П. – 624

Вазов И. – 695
Велчев В. П. – 695
Вересаев В. В. – 609
Виардо П. – 642
Вигель Ф. Ф. – 379, 578
Виельгорская А. М. – 587
Виноградов В. В. – 149, 500
Витнер И. – 694
Вогюэ Э.-М. – 688, 689
Воейков А. Ф. – 154
Волконский С. Г. – 89
Волынский А. П. – 63
Вольтер – 91
Воровский В. В. – 666–667
Высоцкий Г. И. – 91
Вяземский П. А. – 33, 380, 381, 566, 577, 578

Гавличек-Боровский К. – 692
Галкина-Федорук Е. М. – 147
Гальм Ф. – 53, 54
Гаршин В. М. – 292
Гегель Г.-Ф.-В. – 44
Гельвеций К.-А. – 91
Генрих IV – 189
Гердер И.-Г. – 235
Герцен А. И. – 32, 41–45, 77, 84–87, 292, 332, 333, 352, 457, 486, 487, 532, 566, 568, 596, 597, 612, 621
Гете И.-В. – 101
Гиппиус В. В. – 119, 236, 304, 330
Глинка Ф. Н. – 190, 191, 193
Гоголь В. А. – 93, 297
Гоголь-Яновская М. И. – 93, 94, 97, 116
Годунов Б. Ф. – 618
Голечек Й. – 693
Голохвастов Д. П. – 398
Голсуорси Дж. – 689
Гомер – 228, 481, 482, 531, 532, 576
Гончаров И. А. – 324, 377, 623, 635–638
Горький А. М. – 54, 406, 658, 659, 661–670
Грановский Т. Н. – 40–42
Грекур Ж.-Б.-Ж. – 91
Греч Н. И. – 58, 62, 101, 157, 158, 521, 523–526, 529
Грибоедов А. С. – 51, 100, 261, 262, 345, 354, 355, 377, 384, 556, 639, 670
Григорович Д. В. – 291
Григорьев А. А. – 576
Грот Я. К. – 577
Губер Э. И. – 578
Гуня Д. Т. – 204
Гюго В. – 689

Давыдов В. Л. – 384–385
Даль В. И. – 291, 587, 624
Данилевский А. С. – 92, 396, 587, 592
Данилевский У. Г. – 592
Дашков П. Я – 304, 305
Десницкий В. А. – 550–551
Джеймс Г. – 689
Джойс Дж. – 105
Диккенс Ч. – 106, 699–701
Дмитриев И. И. – 162
Дмитрий Донской – 46
Добролюбов Н. А. – 70, 83, 621 623, 653
Дойл А.-К. – 689
Доланский Ю. – 692, 693
Долинин А. С. – 653
Достоевский М. М. – 652
Достоевский Ф. М. – 292, 317–318 605, 624, 635, 646–653, 680 681

Дризен Н. В.– 303, 333
Дружинин А. В.– 622, 623
Дружинин Н. М.– 120
Дудышкин С. С.– 622, 623
Дюканж В.– 294
Дюма А.– 294
Дюр Н. О.– 333

Екатерина II – 122, 133, 261
Елин-Пелин Д.– 695

Жан Поль – 692
Жданов В. А.– 533, 543, 567
Жуковский В. А.– 53–56, 58, 298, 327, 396, 400, 483, 535, 540, 542, 571, 576, 583, 588, 639

Загоскин М. Н.– 58–60, 157, 186, 297, 379
Зайденшнур Э. Е.– 533, 543
Зингер Ф. О.– 89, 91, 92
Змиев А.– 91
Золотусский И. П.– 702, 703

Иван III – 46
Иван IV – 46
Иванов А. А.– 270–271, 702
Иофанов Д. И.– 88
Ирасек А.– 693

Кавелин К. Д.– 40, 41
Кантемир А. Д.– 638
Капнист А. В.– 93, 94, 639
Капнист В. В.– 93, 94
Каравелов Л.– 695
Караджале И.-Л.– 694
Карамзин Н. М.– 147, 162, 168, 639
Кафка Ф.– 684
Кетчер Н. Х.– 40
Киреевский И. В.–38–40, 103
Киреевский П. В.– 38
Киселев Д. Н.–120
Кок П.-Ш. де – 158, 523, 526
Кольцов А. В.– 81–83
Комарович В. Л.– 236, 533, 543
Конан Дойл А.– см. Дойл А.-К.
Конашевич-Бут А.– 137
Конашевич-Сагайдачный П.– 137
Конисский Г.– 118, 198, 199, 201
Константин IX Мономах – 201
Коробка Н. И.– 330, 565
Корш Е. Ф.– 42
Косинский Ф.– 204
Косяровский П. П.– 94, 95
Котляревский Н. А.– 112, 329, 334, 565
Кошелев А. И.– 38, 103
Крамской И. Н.– 661
Крылов И. А.– 571
Кукольник Н. В.– 60–62, 65, 101, 189, 294
Кулжинский И. Г.– 118
Кулиш П. А.– 208, 543, 544
Купреянова Е. Н.– 595, 596

Лажечников И. И.– 62, 63, 186, 380
Ландражин И. Я.– 89, 91, 92
Лемке М. Н.– 36
Ленин В. И.– 44, 107, 108, 205, 336, 537, 579, 655
Лермонтов М. Ю.– 49, 50, 75–81, 85, 186–189, 615, 620, 621, 652, 661
Лесков Н. С.– 670
Лжедмитрий I – 618
Локк Дж.– 91
Лорер Н. И.– 93
Лукашевич В. Л.– 89, 92
Луначарский А. В.– 662–663
Лунин М. С.– 93
Лу Синь – 696
Лысенко Н. В.– 661
Любич-Романович В. И.– 96

Магницкий М. Л.– 88
Мазепа И. С.– 618
Майков А. Н.– 680

Маковский В. Е. – 661
Макогоненко Г. П. – 595, 596
Максимович М. А. – 92, 116, 117, 161, 162, 305, 480
Манн Т. – 691 – 692
Марков К. И. – 538, 587
Маркс К. – 206
Мартос П. И. – 92
Масальский К. П. – 187, 189
Масленников – 92
Машинский С. О. – 88
Мельгунов Н. А. – 103
Мережковский Д. С. – 674, 675, 679, 703
Миллер Г.-Ф. – 198, 235
Минин (Сухорук) К. – 59, 61
Михаил Федорович – 61
Монтескье Ш.-Л. – 91
Моравиа А. – 105
Мочульский К. В. – 679 – 681
Мрштик В. – 693
Муравьев-Апостол М. И. – 93
Муравьев-Апостол С. И. – 93, 117
Мусоргский М. П. – 661
Мышковская Л. М. – 482, 483, 599

Набоков В. В. – 679, 681 – 683, 686
Надеждин Н. И. – 156, 157, 382
Накамуре Хакуё – 696
Наливайко С. – 191 – 193, 204
Наполеон I – 32, 67, 453, 454
Нарежный В. Т. – 164
Неедлы З. – 693
Некрасов Н. А. – 107, 108, 292, 556, 625 – 629, 635, 646, 653, 654, 681
Немирович-Данченко Вл. И. – 362
Немцова Б. – 692 – 693
Неруда Я. – 693
Никитенко А. В. – 36, 163, 398, 452, 572
Никитенко С. А. – 637
Николай I – 32 – 34, 36, 38, 40, 61, 65, 68, 69, 74, 92, 97 – 98, 257, 332, 333, 550

Оболенский Д. А. – 547
Огарев Н. П. – 44, 50
Одоевский А. И. – 78
Одоевский В. Ф. – 56 – 58, 114
Ольдекоп Е. И. – 333
Орлай И. С. – 88
Островский А. Н. – 292, 635, 638 – 641
Острянин Я. – 204, 205

Павлищев Л. Н. – 395
Павлов Н. Ф. – 250, 578
Павловский И. Ф. – 93
Павлюк П. М. – 204
Панаев И. И. – 291, 624
Панов В. А. – 326 – 327, 396, 397
Пестель П. И. – 42, 93, 121
Петр I – 38, 41, 43, 62, 73, 325 – 326, 642
Пиррон – 91
Плетнев П. А. – 163, 298, 398, 538 – 540, 556, 571, 576, 577
Погодин М. П. – 37, 39, 42, 103, 161, 188, 237, 277, 298, 303, 306, 330, 331, 386, 434, 435 479, 480, 533, 572
Погорельский А. (Перовский А. А.) – 58, 118, 119
Пожарский Д. М. – 61
Полевой Н. А. – 63 – 65, 67, 155 – 157, 160, 186, 250, 294, 521 – 523, 525, 526, 529, 652
Полежаев А. И. – 50
Полетика Г. А. – 198
Помяловский Н. Г. – 633 – 635
Потемкин Г. А. – 122, 133
Прокопович Н. Я. – 92, 93, 396, 521, 535

Пугачев Е. И.– 74–76, 188, 208, 464, 618
Пушкин А. С.– 42, 49, 50, 53, 55, 62, 68–77, 80, 81, 85, 86, 98–100, 102, 103, 106, 114, 118, 122, 152, 154, 155, 159, 160, 163, 183, 186–190, 198, 235–237, 243, 261, 267, 271–274, 285, 298, 299, 304, 306, 324–326, 329–331, 354, 355, 359, 394, 395, 411, 447, 456, 458, 463, 464, 480, 530, 556, 590, 594, 603, 605, 615–619, 622, 623, 635, 645, 652, 680, 687

Рабле Ф.– 677
Радищев А. Н.– 463
Разин С. Т.– 663
Репин И. Е.– 661
Репнина В. Н.– 532
Решетников Ф. М.– 633, 634, 663
Ригельман А. И.– 198, 199
Римский-Корсаков Н. А.– 661
Родиславский И. В.– 302
Розанов В. В.– 624, 625, 680
Рунич Д. П.– 88
Рылеев К. Ф.– 42, 55, 65, 66, 91, 191–193

Савицкий К. А.– 661
Садовский П. М.– 306
Садовяну М.– 694
Сакулин П. Н.– 56
Салтыков-Щедрин М. Е.– 82, 108, 292, 592, 629–633, 635, 665, 670, 681
Самарин Ю. Ф.– 38, 530
Свербеев Д. Н.– 103
Свифт Дж.– 677
Сенковский О. И.– 58, 101, 102, 158, 159, 377–380, 382, 383, 483, 521, 523–526
Сервантес М.– 677, 688
Симоновский П. И.– 198
Скалон С. В.– 93
Славейков П. П.– 690
Славейков П. Р.– 695
Слепцов В. А.– 633, 634
Слонимский А. Л.– 306
Смирдин А. Ф.– 163
Смирнова-Россет А. О.– 537, 539–544, 555
Соколов Павел П.– 661
Соколов Петр П.– 661
Соллогуб В. А.– 624
Соловьев Н. Ф.– 89
Сомов О. М.– 117–119
Сосницкий И. И.– 347, 351
Срезневский И. И.– 198, 199
Станкевич Н. В.– 41, 100
Стасов В. В.– 385, 660
Стендаль – 106, 551
Стерн Л.– 142
Столыпин Н. А.– 33
Стоянов Л.– 695
Сумароков А. П.– 638
Сумцов Н. Ф.– 164

Тассо Т.– 60.
Терц А.– 685–687
Тимофеев А. В.– 250
Тихонравов Н. С.– 329, 541, 542
Толстой А. П.– 572
Толстой Л. Н.– 292, 553, 605, 619, 635, 653–657, 670, 680, 681
Толстой (Американец) Ф. И.– 379
Трощинский Д. П.– 94, 297
Трубецкой Е. П.– 678
Трясило Т. Ф.– 204
Тур Е. (Салиас де Турнемир Е. В.) – 638, 640
Тургенев И. С.– 141, 604, 623, 635, 641–646, 653, 654, 681
Тынянов Ю. Н.– 651, 653
Тьерри О.– 39

Уваров С. С.– 36, 37
Улыбышев А. Д.– 260–261
Успенский Г. И.– 81, 292, 633–635
Ушаков В. А.– 157,

Федотов П. А.– 660
Фейербах Л.– 44
Флобер Г.– 105
Фонвизин Д. И.– 155, 354, 355, 406, 523, 638–639
Фрейд З.– 684
Фуке Ф. де ла Мотт – 53
Футрел М.– 699

Хедаят С.– 691
Хмельницкий Б.– 190–193, 199, 204
Хомяков А. С.– 38, 39, 103, 530
Храповицкий А. И.– 332

Цанев Г.– 690
Цао Цзин-хуа – 696
Цейтлин А. Г.– 638
Цертелев Н. А.– 116
Цицерон М.-Т.– 343
Цицианов – 333

Чаадаев П. Я.– 566
Чайковский П. И.– 661
Чехов А. П.– 292, 635, 658–660, 662, 663, 570
Чернышевский Н. Г.– 30, 72, 107, 292, 324–326, 387, 544, 545, 556, 565, 566, 612, 621, 623, 624, 629, 640, 661
Чижевский Д. И.–610, 685
Чижов Ф. В.– 327
Чуковский К. И.– 628–629

Шаликов П. И.– 118, 578
Шапалинский К. В.– 88, 89, 91, 92
Шаровольский И. В.–112
Шафонский А. Ф.– 198, 199
Шведова Н. Ю.– 227
Шевченко Т. Г.– 214, 532, 630
Шевырев С. П.– 37, 42, 53, 103, 104, 165, 231, 232, 234, 272, 273, 526–530, 540, 544, 547, 563,572, 576, 577, 583, 591, 592
Шекспир У.– 677
Шелгунов Н. В.– 661
Шенрок В. И.– 197, 208, 304, 327, 329, 521
Шидловский Р.– 693
Шильдер Н. К.– 34
Шлецер А.-Л.– 235
Шмиловский А. В.– 693
Шумский С. В.– 349

Щепкин М. С.– 299, 302, 303, 306, 326, 330, 384, 385, 573

Элюар П.– 696–697
Эминеску М.– 694
Энгельс Ф.– 206
Эрлих В.– 684, 685

Юркевич П. И.– 230, 231

Языков Н. М.– 103, 536, 555, 572
Якобсон Р.– 684

ОГЛАВЛЕНИЕ

П. Николаев. Масштабность и активность литературоведческой мысли 5

Глава первая. Гоголь и его время 29
Глава вторая. «Вечера на хуторе близ Диканьки» . . 110
Глава третья. «Миргород» 161
Глава четвертая. Петербургские повести 235
Глава пятая. Драматургия 294
Глава шестая. «Мертвые души» 394
Глава седьмая. «Мертвые души» (*Продолжение*) . . . 469
Глава восьмая. Идейный кризис и его истоки 562
Глава девятая. Творческий метод 589
Глава десятая. Гоголь и русская литература 615
Глава одиннадцатая. Судьбы литературного наследия Гоголя в двадцатом веке. Мировое значение его творчества 672

Указатель имен 705

Храпченко М. Б.

Х 90 Собрание сочинений. В 4-х т. — — — М.: Худож. лит., 1980 — — — Т. 1. Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя. / Вступ. статья П. А. Николаева. 711 с.

В первый том Собрания сочинений академика, лауреата Ленинской премии М. Б. Храпченко входит его монография о Н. В. Гоголе. Для настоящего издания она значительно переработана автором и дополнена главой о судьбах литературного наследия великого русского писателя в XX веке.

Х $\frac{70202\text{-}379}{028(01)\text{-}80}$ подписное 4603010101 8РІ

Михаил Борисович Храпченко
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Том I

Редактор Л. Птушкина
Художественный редактор
С. Гераскевич
Технический редактор
Л. Ковнацкая
Корректоры
Г. Кузина и Л. Овчинникова

ИБ № 1528
Сдано в набор 09.04.79. Подписано в печать 26.02.80. А09330. Бумага типографская № 1. Формат 84 × 108$^{1}/_{32}$. Гарнитура «Таймс». Печать высокая. 37,38 + вкл. 0,052 = 37,432 усл. печ. л., 38,838 + вкл. 0,048 = 38,886 уч.-изд. л. Заказ 593. Тираж 30 000 экз. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.