

Реальное, фантастическое
и гротескное у Гоголя.
(«Шинель» и «Нос»)

НОНАКА Сусуму

— Губерния знатная! — отвечал он
равнодушно. — Нечего сказать: дома
балшущие, картины висят скрозь важные.
Многие дома исписаны буквами из сусального
золота до чрезвычайности. Нечего сказать,
чудная пропорция!

«Ночь перед рождеством»

Нужно ли еще указывать на различие между реализмом и реальностью в художественной литературе? Реализм как литературное течение — это по существу понятие истории литературы, или, говоря шире, понятие исторической поэтики. В этом случае речь идет о таких моментах как: прием, манера, классификация эпох, миропонимание, выраженное приемом и т. д.

Конечно, исследователи этой проблемы не всегда совпадают во мнениях. Часто бывает, что та характеристика, которую утверждают одни литературоведы, отвергается другими, и наоборот.

Однако, по нашему мнению, дискуссия по вопросам этого рода, т. е. особенностям реализма как литературного течения, имеет 'общую арену', на которой литературоведы могут доказывать и опровергать какой-то тезис научным образом. Методически возможно и правильно дискутировать о степени принадлежности данного произведения (или писателя) к реализму как литературному течению, изучая его с чисто морфологической точки зрения. Дело не в том, придет ли дискуссия к единственному, абсолютно правильному заключению, но в том, имеется ли общий метод доказательства и опровержения.

Что же касается 'реальности' (в смысле правдоподобия, подлинности) литературного произведения, о такой общей арене, т.е. общем методе не может быть и речи. Потому что реальность — это координатное понятие, выражающее соотношение читателя и произведения. Она является одной из оценок (valuation), происходящих от 'встреч' читателей и произведений. Нельзя говорить о 'реальности' произведения, не принимая в расчет оценочного момента со стороны читателей. „Реальна ли такая-то повесть сама по себе?“ — такой вопрос не имеет смысла.

Но мы не намерены утверждать, что все определяется восприятием читателя. Такое наивное положение не раскрывает сущности вопроса. Литературное произведение само по себе не есть 'неизвестное X', о котором мы ничего не можем постигнуть. Совсем не так. Если отказаться от такого вопроса, как „реальна ли такая-то повесть сама по себе?“, можно разбирать некоторые морфологические особенности данной повести до известной степени отдельно от оценочного момента.

Правда, мы признаем, что тут есть теоретическая трудность. Ведь никакая морфологическая особенность не может быть воспринята полностью независимо от оценочного момента. Но, по нашему мнению, возможно гипотетически, хотя не и принципиально, провести различие между морфологическим и оценочным моментами, если признаем, что морфологический анализ обусловлен оценочным (или, мы скажем, аксиологическим), а не наоборот. Значит, правильность второго гарантирует целесообразность первого.

Итак, целью настоящей статьи является указание на важную роль оценочного момента и его глубокую связь с морфологическим моментом на примере творчества Гоголя.

I МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В настоящей главе мы анализируем повести Гоголя «Шинель» и «Нос», обращая большое внимание на 'диспропорции', которые мы считаем

существенной морфологической особенностью произведений Гоголя.

Особенность эта давно отмечена исследователями. Ссылаясь в особенности на Б.Эйхенбаума и Ю.Манна, можно схематизировать разного рода диспропорции в «Шинели» и «Носе»:

- 1 Диспропорция в стилях.
- 2 Диспропорция в изображении.
 - (а) Диспропорция темпа (неопределенность и подробность).
 - (b) Диспропорция объяснения (логизм и алогизм).
 - (с) Диспропорция масштаба (микроскопичность).
- 3 Диспропорция в фабуле.
 - (а) Необоснованное начало.
 - (b) Неожиданный конец.
- 4 Диспропорция в теме (величие и мелочь).

Объясним каждый пункт коротко, делая ссылки на повести Гоголя.

1 Диспропорция в стилях. Эту особенность Гоголя ярче всех описал, несомненно, Эйхенбаум. В известной статье „Как сделана «Шинель» Гоголя“, он замечает, что в «Шинели» действует два стиля, или, два типа 'сказа'. Первым из них является, по его мнению, „чистый комический сказ“, а вторым — „патетическая декламация“ (Эйхенбаум 1986:50).

Но дело не только в том, что имеется два противоречивых по тону стиля, но и в том, что их противоречие не скрыто, а подчеркнуто сказителем. Оно до того обнажено, что в повести „получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби“ (57).

Самое начало повести, по его замечанию, является столкновением двух тонов. „В департаменте...но лучше не называть в каком департаменте“ (Гоголь 1938:141). Здесь уже происходит перемена интонаций, которая специально подчеркнута употреблением многоточия.

Подобное употребление многоточия мы находим и в другом месте «Шинели»:

Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп;— существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого всё же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира... Несколько дней после его смерти послан был к нему на квартиру из департамента сторож, с приказанием немедленно явиться: начальник-де требует [...]. (Гоголь 1938:169)

Здесь также многоточием подчеркнута перемена тонов сказа: напряженная, патетическая, полусентиментальная интонация, хотя смешанная с комической („не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя“), внезапно обрывается и сменяется деловой, объяснительной интонацией.

На себя обращает внимание то, как уже сказано, что разные стили в «Шинели» соединены не столько гармонично, сколько дисгармонично, диспропорционально. Такова 'диспропорция в стилях' Гоголя.

2 Диспропорция в изображении. Сначала мы рассмотрим (а) диспропорцию темпа (неопределенность и подробность).

И этот характер прозы Гоголя отмечают немало исследователей. В „Поэтике Гоголя“ Манн справедливо утверждает, что „гоголевские «умолчания», неопределенные словечки и т. д. приобретают силу оттого, что они употреблены вместе с другими, совершенно точными, красочными и определенными деталями“ (Манн 1988:269, подчеркивание его).

Но что значит „вместе“? Какой характер у этого „вместе“?

Характерно, что у Гоголя связь 'неопределенного' и 'подробного' является таким контрастом, который не создан на основе какого-либо устойчивого принципа. Поэтому получается контраст несоразмерный.

Приведем в пример известную сцену наименования героя в «Шинели». Как известно, сказитель очень подробно рассказывает анекдот о выборе имени ребенка:

Таким образом и произошел Акакий Акакиевич. Ребенка окрестили; при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник. Итак, вот каким образом произошло все это. Мы привели потому это, чтобы читатель мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно. Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. (Гоголь 1938:142-3, подчеркивание наше¹)

Неясность часто вводится в повествование под предлогом невозможности вспомнить данное событие („этого никто не мог припомнить“). Нужно заметить, что этот прием не ослабляет, но усиливает противоречие между подробностью и неясностью в изложении. Оно подчеркнуто больше тем, что сказитель старается оправдать контрастные длиноты изображения наименования героя („Мы привели потому это...“).

В «Носе» обнаруживается предельно усиленное противоречие этого рода:

„Я вашу милость два раза в неделю, или даже три, готов брить без всякого прекословия,“ отвечал Иван Яковлевич.

„Нет, приятель! это пустяки! Меня три цырюльника бреют, да еще и за большую честь почитают. А вот изволь-ка рассказать, что ты там делал?“

Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, что далее произошло, решительно ничего неизвестно. (Гоголь 1938:52)

И в этом случае многоточие играет роль в подчеркивании внезапного перехода от одного элемента к противоположному.

(b) Диспропорция объяснения (логизм и алогизм). Когда читаешь Гоголя, часто бросается в глаза явный алогизм (нелогичность). На этот характер также обращает внимание много исследователей.

А Ю. Манн особенно прав, когда он пишет:

Гоголевский алогизм — это не сплошной алогизм. Наоборот, он обычно создается перебоями, тонкими отступлениями от нормы, нарушениями как будто бы принятого закона организации. (Манн 1988:126)

Алогизм является не чем иным, как простым нонсенсом, если он употребляется изолированно. Дело в том, что Гоголь примешивает алогизм в ход последовательной логичности. В результате выходит, что алогизм вырывается наружу именно тогда, когда сказитель пытается дать логичное объяснение (как сам Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями»).

Ограничимся двумя примерами. Вот известное всем место из «Шинели»:

Фамилия чиновника была Башмакин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмакины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки. (Гоголь 1938:142)

В логичное на вид изложение („Уже по самому имени видно...“)

постоянно входит явно нелогичный довод („и даже шурин“), или не имеющее никакого отношения к данному вопросу объяснение („переменя только раза три в год подметки“). Характерно, что здесь нелогичность подчеркнута частицей „даже“.

В «Носе» мы находим не менее типичный пример гоголевского алогизма:

Ковалев чувствовал себя в таком расстроенном состоянии, что никак не в силах был молиться, и искал глазами этого господина по всем углам. Наконец увидел его стоявшего в стороне. Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился. (Гоголь 1938:55)

Спрятать свое лицо совершенно „в большой стоячий воротник“, — это само по себе логично. Но что может быть алогичнее, чем нос, прячущий свое лицо!?

Таким образом, логизм и алогизм соединены открыто. В этом заключается суть логичной диспропорции в гоголевском повествовании.

(с) Диспропорция масштаба (микроскопичность). Эта особенность также хорошо известна.

Диспропорция этого типа производится обычно подробным, микроскопичным изображением того, что оказывается малым и по размеру и по значению. Характерно, что такое микроскопичное изображение часто не совсем мотивировано и диспропорция масштаба становится более заметной. Вот несколько примеров:

Акакий Акакиевич прошел через кухню, не замеченный даже самую хозяйкою, и вступил наконец в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашенном столе и подвернувшего под себя ноги свои как турецкий паша. [...] И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и

крепким, как у черепахи череп. (Гоголь 1938:148-9)

Петрович взял капот, разложил его сначала на стол, рассматривал долго, покачал головою и полез рукою на окно за круглой табакеркой с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем, и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки. (150)

Сам чиновник, казалось, был тронут затруднительным положением Ковалева. Желая сколько-нибудь облегчить его горесть, он почел приличным выразить участие свое в нескольких словах. [...] Говоря это, чиновник поднес Ковалеву табакерку, довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в шляпке. (62-3)

Как видно, последний пример по сравнению со вторым, а второй по сравнению с первым, менее мотивированы. Если описание ногтя большого пальца портного намекает на внутреннюю тревогу Акакия Акакиевича, то какое значение имеет изображение крышки табакерки, подвернутой под нее? Можно сказать, что микроскопичное изображение, лишенное мотивировки, усиливает диспропорцию масштаба.

В «Носе», однако, встречается и достаточно мотивированное микроскопичное изображение, связанное с психологией героя, попавшего в критическое положение. Мы имеем в виду следующее место:

„Извините!“ сказал доктор, откланиваясь, „я хотел быть вам полезным... Что ж делать! По крайней мере, вы видели мое старание.“ Сказавши это, доктор с благородною осанкою вышел из комнаты. Ковалев не заметил даже лица его и в глубокой бесчувственности видел только выглядывавшие из рукавов его черного фрака рукавчики белой и чистой как снег рубашки.

Здесь микроскопичность изображения связана с мотивом, так сказать, своеобразного восприятия человека, попавшего в кризис. Это место напоминает нам зрелый психологизм последующего поколения русской литературы. Например, вот одно место из романа Достоевского «Братья Карамазовы»:

Он [Митя] помнил потом, что его оттащили от нее силой несколько человек, а что ее [Грушеньку] вдруг увели, и что опаматовался он уже сидя за столом. Подле и сзади него стояли люди с бляхами. Напротив него через стол на диване сидел Николай Парфенович, судебный следователь [...]. Мите же вдруг, он помнил это, ужасно любопытны стали его большие перстни, один аметистовый, а другой какой-то ярко-желтый, прозрачный и такого прекрасного блеска. И долго еще он потом с удивлением вспоминал, что эти перстни привлекали его взгляд неотразимо даже во всё время этих страшных часов допроса, так что он почему-то всё не мог от них оторваться и их забыть, как совершенно неподходящую к его положению вещь. (Достоевский 1976:412)

В настоящей статье мы не будем браться ни за сравнение Гоголя с писателями последующего поколения, ни за прослеживание развития психологизма в русской литературе². Ограничимся указанием на то, что у Гоголя микроскопичное изображение с психологической мотивировкой встречается гораздо реже, чем без всякой мотивировки. В результате этого, как мы видим, диспропорция масштаба обнажена и подчеркнута.

3 Диспропорция в фабуле. Здесь мы имеем дело с несоответствием, проявляющимся в фабульной стороне, значит, с несоответствием связи эпизодов в произведении. Предположим, одно произведение состоит из

пяти эпизодов: А, В, С, D, Е. Если одна связь эпизодов (например, А и В) отличается от других связей (т.е. В и С, С и D, D и Е), то эпизод А представляет собой причину фабульной диспропорции в данном произведении. Потому что эпизодом А нарушена последовательная связь между эпизодами.

С этой точки зрения «Шинель» и, особенно «Нос» являются замечательными примерами. Мы обратим внимание на два главных варианта фабульной диспропорции.

(а) Необоснованное начало. «Нос», как известно, начинается с исчезновения носа Ковалева (в аспекте фабулы)³. В повести не дано верного объяснения, почему и как нос покинул лицо Ковалева. Правда, действующие лица стараются дать разные истолкования (отрезание цырюльником, сновидение, интрига штаб-офицерши и т.д.)⁴. Но, оказывается, эти истолкования играют роль в подчеркивании необоснованности исчезновения носа. Ю.Манн справедливо утверждает: „Смысл событий «Носа» в их неспровоцированности. Нет их прямого виновника. Нет преследователя. Но само преследование остается“ (Манн 1988:82).

Главное дело, немотивированность начала (исчезновение носа) составляет резкий контраст с связностью последующих событий. Правда, не менее необоснованно оборачивание носа в сановника. Но этот эпизод является не чем иным, как обратной стороной первого эпизода, т.е. его частью.

А довольно связно (правда, с некоторыми расхождениями) Ковалев реагирует на причудливое происшествие: гоняется за сбежавшим носом, пытается дать объявление в газету, отправляется к частному приставу и т.д. В этом отношении Ковалев высказывает интересные мнения обо всем происходящем, когда чиновник в газетной экспедиции отказывается от помещения объявления о разыскании носа:

— „Нет, я не могу поместить такого объявления в газетах“

— сказал он наконец после долгого молчания.

— „Как? отчего?“

„Так. Газета может потерять репутацию. Если всякий начнет писать, что у него сбежал нос, то... И так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов.“

„Да чем же это дело несообразное? Тут, кажется, ничего нет такого.“

„Это вам так кажется, что нет.“ (Гоголь 1938:61)

Можно сказать, что весь ход эпизодов в «Носе», кроме первого происшествия (и последнего, как мы увидим), связано, даже 'логично' составлен. Совсем немотивированное начало и довольно связанные, хотя включая некоторые расхождения, последующие события. Вот в чем суть фабульной диспропорции первого типа.

(b) Неожиданный конец. Последний эпизод также часто играет роль в нарушении последовательности между другими предыдущими эпизодами.

Мы имеем в виду, разумеется, конец «Носа». Даже если разберем предыдущие эпизоды, то совсем неясно, почему и как нос „очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте“, значит, на лице Ковалева. Мы можем только сказать, что этот конец не менее (или, еще более) необоснованный и неожиданный, чем начало повести. Деланное удивление сказителя подчеркивает немотивированность: „Чепуха совершенная делается на свете“ (73).

Так же и конец «Шинеля». Тот эпизод после смерти Акакия Акакиевича, который беспокоит немало критиков и исследователей, так неожидан, что он не допускает какого-либо связного истолкования. Автор-сказитель не забывает выделить его неожиданность, чтобы акцентировать разрыв в фабульном аспекте:

Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не всё об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь? Но так случилось, и бедная история наша неожиданно

принимает фантастическое окончание. (169)

В противоположность к 'необоснованному началу', сначала последовательная связь предыдущих эпизодов, и наконец, последний эпизод, нарушающий их последовательность, — вот что составляет фабульную диспропорцию второго типа.

4 Диспропорция в теме (величие и мелочь). Здесь обратим внимание на такие темы, с которыми связано изображение каких-то несоответствий. С этой точки зрения, по нашему мнению, особенно важна тема 'величие и мелочь'.

И в «Шинели» и в «Носе» речь идет о мелочах: в одном случае, вечный титулярный советник, „существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное“ и его шинель, в другом случае — заурядный честолюбивый коллежский ассессор и его нос. И шинель и нос, правда, необходимые, но мелкие вещи. Мелкость героев выделена тем, что эти мелкие вещи оказывают решающее влияние на их жизнь.

Но нельзя забывать, что мелкость выделяется на фоне крупного, величественного, т.е. власти, государственных учреждений, в центре которых находится Петербург. „Вот такая история случилась в северной столице нашего обширного государства!“ (75)

Но какая именно? Не только причудливая, но и мелочная история!

Кстати, интересно, что в произведениях Гоголя власть представляют не только сановники, начальники, но и молодые чиновники, сторожа департамента.

В департаменте не оказывалось к нему никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха. Начальники поступали с ним как-то холодно-деспотически. [...] Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия

У Гоголя отношения мелкого чиновника и власти отличаются сухой жестокостью и почти телесным притеснением. „Значительное лицо“ угрозым выговором устрасил Акакий Акакиевича до того, что он „обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять“ (167). Если бы „значительное лицо“ оказал бедному чиновнику малейшую помощь, он бы не впал в окончательное отчаяние и не умер бы в горячке.

Между тем, после смерти Акакий Акакиевич как призрак (или просто-напросто разбойник?) буквально отомстил „значительному лицу“, отобрав силой у него шинель. „А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно!“ (172)

Игнорировать, высмеять, распечь, поймать, отобрать, — такие акты, прямо притеснительные и насильственные, характеризуют гоголевское изображение отношений мелких людей и большой власти. Вообще не имеет места такой анализ социально-исторической конструкции учреждений, какой встречается, например, у Пушкина («Медный всадник») или у Толстого («Война и мир»)⁵.

В соответствии с этим получается очень простое, чуть ли не схематическое противопоставление мелкого великому, суть которого заключается в роковой несоразмерности их сил.

Нужно отметить, что диспропорция в теме имеет у Гоголя немало других вариантов. Например, ‘негативное и положительное’ (см. «Мертвые души», том 1-ый и 2-ой), или ‘трагическое и комическое’, (см. «Невский проспект»). Но в настоящей статье не будем касаться анализа этих вариантов, потому что они действуют слабо в «Шинели» и в «Носе».

Заканчивая ‘морфологический анализ’ «Шинели» и «Носа», мы не намерены утверждать, что наш анализ произведен безукоризненно. Огромное богатство деталей в произведениях Гоголя, по существу, не позволяет нам завершить разбор, поэтому мы ограничились подготовительными работами.

II АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Морфологические особенности, проанализированные нами в предыдущей главе, не являются достаточным условием для того, чтобы установить, какие оценки они вызывают у читателей. Дело не в их пассивном, но в активном, диалогическом понимании. В таких пониманиях, по нашему мнению, находится истинно живой смысл литературного произведения, а точнее говоря, живые смыслы. На рассмотрение этих смыслов направлен наш аксиологический анализ.

Сразу же оговоримся, что речь не идет о простом перечне различных оценок одного произведения. Нас интересует их существенная связь с морфологическими особенностями.

Итак, гипотезой нашей является то, что диспропорция (несоизмеримость, несоответствие) как морфологическая особенность произведений Гоголя играет важную роль в оценочном аспекте. Конкретнее говоря, разные критики, высказывающие разные, даже противоположные мнения, до известной степени обращают внимания на 'диспропорции' Гоголя.

Для подтверждения этого предположения мы рассмотрим троих критиков, которые считаются оказавшими большое влияние на общее мнение о Гоголе в России: т.е. Белинского, Мережковского и Эйхенбаума⁶.

1 Реальное у Гоголя (Белинский). Как известно, Белинский был первым и самым мощным критиком, утвердившим суждение о Гоголе как главе натуральной школы, Гоголе-реалисте.

Но вот в чем вопрос. На каком основании он считал произведения Гоголя 'реалистическими', или, (что для него то же самое) 'реальными'?

В одной из своих последних работ „Взгляд на русскую литературу 1847 года“ Белинский попытался схематизировать свои взгляды на творчество Гоголя:

Все сочинения Гоголя посвящены исключительно изображению мира русской жизни, и у него нет соперников в искусстве воспроизводить ее во всей ее истинности. Он ничего не смягчает, не украшает вследствие любви к идеалам или каких-нибудь заранее принятых идей, или привычных пристрастий, как, например, Пушкин в «Онегине» идеализировал помещицкий быт.
(Белинский 1956:294)

Эта часть очень интересна потому, что она раскрывает основные мысли Белинского об отношении слова в литературе к действительности. Для Белинского „искусство воспроизводить жизнь (действительность) во всей ее истинности“ является основанием считать литературное произведение ‘реальным’.

Вот каковы положения Белинского о сущности слова в литературе.

СЛОВО В ЛИТЕРАТУРЕ	ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ
--------------------	------------------

Значит, главная роль слова в литературном произведении состоит в том, чтобы воспроизводить (или изображать) действительность. С этой точки зрения „изображать действительность так, как она есть на самом деле“ служит критерием реальности слова в литературе⁷.

Но это не все суждения Белинского о Гоголе. Обращает на себя внимание статья, написанная им гораздо раньше, в 1935 году, „О русской повести и повестях г.Гоголя («Арабески» и «Миргород»)“. В ней Белинский подробнее рассматривает особенности творчества Гоголя:

В каждом человеке должно различать две стороны: общую, человеческую, и частную, индивидуальную [...]. Точно так же и в художественных созданиях должно различать два характера: характер творчества, общий всем изящным произведениям, и

характер колорита, сообщенный индивидуальностью автора [...].

Я уже сказал, что отличительные черты характера произведений г.Гоголя суть простота вымысла, совершенная истина жизни, народность, оригинальность — всё это черты общие; потом комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния, — черта индивидуальная.

(Белинский 1953:290)

„Комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния“ —это, по нашему мнению, несоответствие, которое Белинский открыл в произведениях Гоголя, и одно из важнейших оснований, почему он считал их ‘реальными’. Он разбирает гоголевское несоответствие вот как:

И возьмите почти все повести г.Гоголя: какой отличительный характер их? Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнью. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно! Сколько тут поэзии, сколько философии, сколько истины!.. (Белинский 1953:290, подчеркивание его)

«Невский проспект» есть создание столь же глубокое, сколько и очаровательное; это две полярные стороны одной и той же жизни, это высокое и смешное о бок друг другу. (301)

Почему несоответствие такого типа служит доказательством ‘реальности’ Гоголя? Вспомним основное положение Белинского о слове в литературе: слово, сообщенное реальностью, изображает действительность так, как она есть на самом деле. Иначе говоря, оно должно изображать и диспропорции, существующие в действительности, в

жизни. „И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!“⁸ .

А о юморе Гоголя Белинский замечает так:

[...] и истинный-то гумор г.Гоголя всё-таки состоит в верном взгляде на жизнь, и прибавлю еще, нисколько не зависит от карикатурности представляемой им жизни. (1953:298)

Итак, точное воссоздание несоответствий в действительности, — это ‘диспропорция Гоголя’ для Белинского и повод для его тезиса о реальности творчества Гоголя⁹ .

2 Фантастическое у Гоголя (Мережковский). Здесь обратим внимание на статью Д.Мережковского „Гоголь и черт“. Она, как известно, наряду с эссе В.Розанова, определила главное направление русского декадентского и символического понимания Гоголя¹⁰ .

В начале статьи Мережковский пишет вот как:

Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилье, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом. (Мережковский 1991:214)

Из-за этого, утверждает Мережковский, в произведениях Гоголя получается своеобразное несоответствие: за самым пошлым, комическим растет самое страшное. Если Белинский открыл диспропорциональный контраст между комическим и трагическим, то Мережковский — такой же контраст между комическим и страшным. А дело в том, что эти контрасты служат для Белинского основанием ‘реальности’, а для Мережковского основанием ‘фантастичности’ творчества Гоголя.

Зрители смеются и не понимают страшного в смешном, не чувствуют, что они, может быть, обмануты еще больше, чем глупые чиновники. Никто не видит, как растет за Хлестакова исполинский призрак [...]. (223)

И в мертвом лице Акакия Акакиевича, и в сумасшедшем лице Поприщина, и в лживом лице Хлестакова сквозь ложь, безумие и смерть мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное [...]. (216-7)

Так и здесь, в «Мертвых душах», среди прочих мертвецов «великий, великий мертвец» Чичиков растет, подымается и реальный человеческий образ его, преломляясь в тумане дьявольского марева, становится невероятным «страшилищем». (239)

Но каким образом, спрашиваем мы, противоречие комического и страшного, смертного и бессмертного обуславливает фантастичность Гоголя?

Вновь примем в соображение фактор, обращающий на себя наше внимание: положения Мережковского о сущности слова в литературе.

По нашему мнению, вот такая схема, хотя не совсем удачно очерченная, представляет основные положения русских декадентов и символистов о сущности слова в литературе.

СЛОВО В ЛИТЕРАТУРЕ	БЫТИЕ, НОУМЕН
	БЫТ, ФЕНОМЕН

По убеждению символистов, существенная задача поэтов в том, чтобы

представлять вечную противоположность и взаимосвязь между бытием (идеалом) и бытом (повседневностью)¹¹. Но Гоголь, утверждает Мережковский, не мог показывать идеалов, Вечности. Сравнивая Гоголя с героем сказки Андерсена «Снежная Королева», он пишет:

Судьба Кая — судьба Гоголя: [...] И он, сидя на обледенелых развалинах его же собственным смехом разрушенного мира, складывает и не может сложить из плоских льдин то, что ему особенно хотелось бы: слова «Вечность», «Вечная любовь». [...] Бедный Гоголь, бедный Кай! Оба замерзнут, так и не сложив из льдин слова «Вечная любовь». (245, подчеркивание его)

Сквозь быт не Вечность, а Пустоту, Небытие изображает Гоголь. Вот почему, по мнению Мережковского, мир произведений Гоголя является не истинно символическим, а скорее фантастическим.

Фатально искаженное представление связей видимого и невидимого мира — это 'диспропорция Гоголя' для Мережковского и повод для его тезиса о фантастичности творчества Гоголя.

3 Гротескное у Гоголя (Эйхенбаум). Говоря о гротескности произведений Гоголя, очень трудно пройти мимо статьи Эйхенбаума „Как сделана «Шинель» Гоголя?».

Как уже указано в предыдущей главе настоящей статьи, Эйхенбаум ярче всех показал диспропорции в произведениях Гоголя как морфологические особенности. Не только своеобразная смена тонов, указанная и Белинским и Мережковским, но и разные типы диспропорций подвергнуты им анализу, достижения которого и мы использовали. И очень характерно, что он относит элементы диспропорций к 'гротескности Гоголя'.

[...] комический сказ внезапно прерывается сентиментально-

мелодраматическим отступлением с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение «Шинели» из простого анекдота в гротеск. (Эйхенбаум 1986: 58)

В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж «Шинели». (60)

А что означает „обычные пропорции мира“? Нужно понять, что так говорит Эйхенбаум как формалист.

В другой статье „Лесков и современная проза“ он определяет сказ вот как:

Дело в том, что принцип сказа требует, чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками: рассказчик должен выступать как обладатель той или иной фразеологии, того или иного словаря, чтобы осуществлена была установка на устное слово. В связи с этим сказ очень часто (но не всегда) имеет комический характер, воспринимаясь на фоне канонизованной литературной речи как ее деформация — как речь дефективная, «неправильная». (Эйхенбаум 1987:419)

По его мнению, сказ отличается насилием над „канонизованной литературной речью“ и ее деформацией. Главное дело, деформация эта выделяется не на какой-нибудь действительности, а на канонизованной литературной речи. Можно схематизировать положения Эйхенбаума о сущности слова в литературе (в этом случае, сказа).

СЛОВО В ЛИТЕРАТУРЕ (СКАЗ)	КАНОНИЗОВАННАЯ РЕЧЬ
------------------------------	---------------------

Таким образом, искажение сказа, воспринимающееся на фоне канонизованной речи — это ‘диспропорция Гоголя’ для Эйхенбаума и повод для его тезиса о гротескности творчества Гоголя.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В настоящей статье мы разобрали работы только троих из главнейших ‘оценщиков’ Гоголя. Но стало ясно, мы верим, что оценочные действия определены не только морфологическими особенностями самих произведений, но и теми элементами на стороне читателей, из которых мы обратили внимание на взгляды о роли слова в литературе. Очень вероятно, что найдутся другие элементы, играющие не менее важную роль в оценке литературных произведений.

Что такое реальность в литературе? А фантастичность? гротескность? Мы верим, что они являются оценками, исторически и культурно определенными. Повторяем, оценка не сводится ни к пассивному, воспроизводительному пониманию ‘произведения самого’, ни к совсем произвольному истолкованию читателями. Важность оценки в том, что она является встречей произведения с читателем, происходящей неповторимым образом в истории культуры.

Аксиологическое изучение литературы, по нашему мнению, может составлять важную часть культуроведения, используя достижения прежнего литературоведения.

В заключение мы считаем нужным подтвердить существенный фактор в истории русской литературы: резкая смена и противоборство взглядов об

отношении слова и мира. Изучая 'бои' между литературными течениями и поколениями, должно обращать внимание на этот фактор. Это откроет нам новые горизонты исследования русской культуры.

Примечания

- (1) Дальше, когда специально не оговаривается, то подчеркивание наше.
- (2) О ранней стадии развития 'психологизма' в русской литературе, см. Канадзава 1993.
- (3) Как утверждают русские формалисты, нужно провести различие между фабулой и сюжетом. В аспекте сюжета «Нос» начинается тем, что Иван Яковлевич нашел нос в хлебе. Лишь во второй главе рассказывается, как Ковалев проснулся и узнал об исчезновении собственного носа. Но в аспекте фабулы началом является исчезновение носа, потому что оно должно быть произойти прежде обнаружения носа в хлебе (по крайней мере, одновременно).
- (4) Правду сказать, не только действующие лица, но и критики. Манн представляет „современного исследователя“, пишущего, что „нос удрал от Ковалева, так как тот [цырюльник] слишком высоко задирал.“ (Манн 1988:82)
- (5) Л.Долгополов справедливо указывает на влияние пушкинской поэмы, напечатанной впервые после смерти поэта в 1837 году, на основной колорит «Шинели» Гоголя. Но все-таки очень сомнительно, несет ли в себе эпизод превращения забитого Акакия Акакиевича в фантастического мстителя „значительное социальное содержание“ (Долгополов 1985:158).
- (6) Конечно, признаемся, они совсем не охватывают всей истории критики Гоголя в России. Об общих течениях в ней, см. Поляков 1953, Maguire 1974 и Паперный 1992.
- (7) В этом отношении В.Террас замечает: „That art was to represent the reality of life Belinskij never doubted for a moment.“ „Belinskij's basic position, never abandoned, is that art, while an

autonomous and sui generis function of the human spirit, and an end in itself, is organically linked with moral, intellectual, social and national life" (Terras 1974:77, 78).

(8) Кстати, японская исследовательница М. Канадзава, обсуждая понятие Белинского «натуральное», замечает, что для него „истинное происшествие“ отличается странностью и запутанностью. Белинский, пишет она, не мог не признавать, что действительностью является не что иное, как „непонятное“, которого он сам очень не любил. См. Канадзава 1993: 156-7 и Белинский 1956:41-2.

(9) Что же касается «примирительного периода» Белинского, заслуживает внимания утверждение Ю. Манна: „Парадокс Белинского [к концу 1830-х годов] в том, что он выступал во имя примирения с действительностью, проповедовал гармонию, «индийский покой созерцания» (Герцен), но при этом с повышенной остротой чувствовал и эстетически интерпретировал дисгармоничное, отчаянное, отнюдь не гармоническое состояние“ (Манн 1990:24).

(10) См. Паперный 1992:28-33.

(11) Например, Л. Долгополов характеризует миропонимание А. Белого, который был, несомненно, одним из типичнейших русских символистов, как противопоставление 'бытия' и 'быта'. См. Долгополов 1988:6.

Список литературы

Белинский В.Г.

1953 Полное Собрание Сочинений. Т.1. М.; Изд-во Академии Наук СССР.

1956 Полное Собрание Сочинений. Т.10. М.; Изд-во Академии Наук СССР.

Достоевский Ф.М.

1976 Полное Собрание Сочинений. Т.14. Л.; Наука.

Долгополов Л.К.

- 1985 Миф о Петербурге и его преобразование в начале века. Его же, На рубеже веков. Л.; Советский писатель. С.150-94.
- 1988 Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.; Советский писатель.
- Эйхенбаум Б.М.
- 1986 О прозе — о поэзии. Л.; Художественная литература.
- 1987 О литературе. М.; Советский писатель.
- Гоголь Н.В.
- 1938 Полное Собрание Сочинений в 14-х томах. Т.3. М.; Изд-во Академии Наук СССР.
- Каналзава М. (金沢美知子)
- 1993 Русская натуральная школа и психологический роман: вокруг «натурального» у Белинского. (на японском языке) Rusistika. V. 10, Токийский гос. университет. С.150-60.
- Maguire R. A.
- 1974 Introduction: The Legacy of Criticism. Maguire R. A. (ed.), Gogol from the Twentieth Century. Eleven Essays. Princeton U. P. P. 3-54.
- Манн Ю.В.
- 1988 Поэтика Гоголя. 2-ое изд. М.; Художественная литература.
- 1990 Об историко-литературной концепции Белинского. Тураев С.В. (ред.), В.Г.Белинский и литературы запада. М.; Наука. С. 9-33.
- Мережковский Д.С.
- 1991 В тихом омуте. М.; Советский писатель.
- Паперный В.М.
- 1992 В поисках нового Гоголя. Связь времен: Проблемы Преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М.; Наследие. С. 21-47.
- Поляков М.
- 1953 Н.В.Гоголь в оценке русской критике. Н.В.Гоголь в русской критике. М.; Художественная литература. С. III-LXIV.
- Terras V.

1974 Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics. The University of Wisconsin Press.

☆ Статья эта первоначально была написана как доклад на семинаре профессора Нумано по русскому реализму в 1993-4 гг. Мы очень благодарны профессору и аспирантам, участвующим в семинаре, за ценнейшие замечания.