

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ

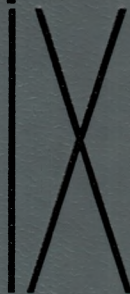
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

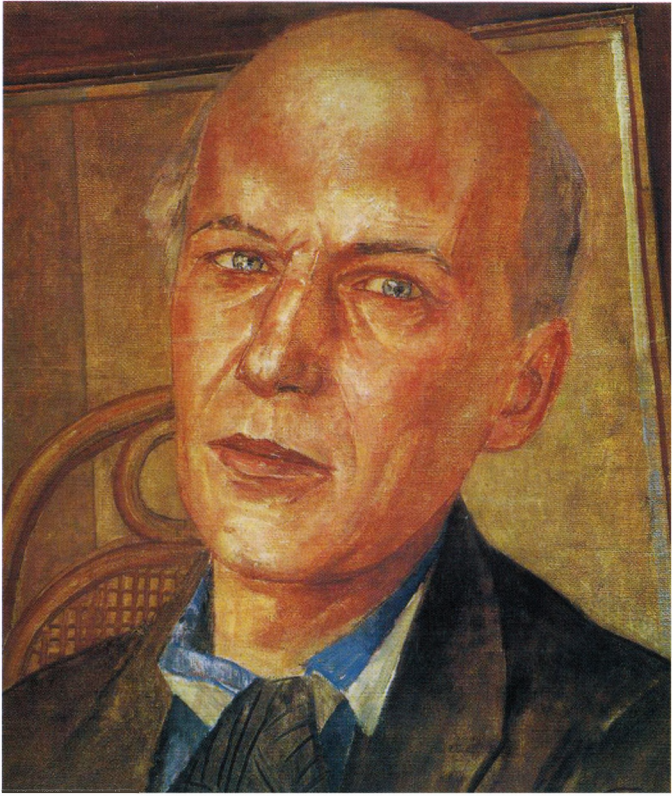
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ

Исследование



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Собрание сочинений



МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ
Исследование

Москва
Издательство «Республика»
Издательство «Дмитрий Сечин»
2013

ББК 87.3
Б43

Андрей Белый
Собрание сочинений
Мастерство Гоголя
Исследование

Общая редакция, составление, послесловие и комментарии
Л. А. Сугай

Научные редакторы
А. П. Поляков и П. П. Апрышко

На фронтисписе – К. С. Петров-Водкин.
Портрет Андрея Белого (1932 г.).

Белый А.

Б43 Собрание сочинений. Мастерство Гоголя. Исследование /
Общ. ред., сост., послесл. и коммент. Л. А. Сугай. – М.: Респуб-
лика; Дмитрий Сечин. – 2013. – 559 с.
ISBN 978-5-904962-25-8

В очередной том Собрания сочинений Андрея Белого (1880–1934), писателя и одного из ведущих теоретиков символизма, вошла его работа «Мастерство Гоголя», которую он завершил незадолго до своей кончины (она увидела свет вскоре после смерти писателя в том же году). В ней дан пронизательный эстетико-филологический анализ творческого процесса Н. В. Гоголя, при этом акцент сделан на исследовании литературного мастерства гения русской словесности; показано также влияние его творчества на писателей и деятелей искусства XIX и XX веков. Об этапах создания книги, о полемике вокруг нее читателю помогут узнать материалы Приложения и После-
словие.

Книга снабжена примечаниями и указателем имен.

ISBN 978-5-904962-16-6 (Общ.)
978-5-904962-25-8

ББК 87.3

© ОАО «Издательство «Республика», 2013
© ООО «Издательство «Дмитрий Сечин», 2013
© Л. А. Сугай. Составление, послесловие,
комментарии, 2013
© Сканирование и обработка: *glarus63*

«Не бесцельны... скромные работы собирателей «сырья»; в качестве... введения... к элементам поэтической грамматики Гоголя, работа моя... не бесполезна...

Все же, что не имеет прямого отношения к... «словарю», я предлагаю рассматривать как субъективные домыслы, как окрыляющие процесс работы рабочие гипотезы, легко от нее отделимые и не могущие никого смутить».

(Из первой главы)

К ТЕКСТУ КНИГИ

Моя книга – сплетенье цитат, иногда их ракурсов (в свободной редакции); в таком случае в скобках я делаю ссылку на заглавие цитируемого или излагаемого произведения; чтобы не увеличить на треть размер книги, я вынужден сокращать заглавия произведений, на которые я часто ссылаюсь.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ СОЧИНЕНИЙ ГОГОЛЯ

- | | |
|---|--|
| «Вечера на хуторе близ Диканьки» – «Веч» | «Нос» – «Н» |
| «Предисловие к первой части «Вечеров» – «Пред. I» | «Портрет» – «П» |
| «Предисловие к второй части «Вечеров» – «Пред. II» | «Шинель» – «Ш» |
| «Сорочинская ярмарка» – «СЯ» | «Коляска» – «К» |
| «Вечер накануне Ивана Купала» – «ВНИК» | «Старосветские помещики» – «СП» |
| «Майская ночь» – «МН» | «Записки сумасшедшего» – «ЗС» |
| «Пропавшая грамота» – «ПГ» | «Рим» – «Р» |
| «Ночь перед Рождеством» – «НПР» | «Невский проспект» – «НП» |
| «Страшная месть» – «СМ» | «Ревизор» – «Рев» |
| «Иван Федорович Шпонька» – «Шп» | «Театральные развезд» – «ТР» |
| «Заколдованное место» – «ЗМ» | «Женитьба» – «Ж» |
| «Миргород» – «Мирг» | «Игроки» – «Игр» |
| «Тарас Бульба» – «ТБ» | «Лакейская» – «Лак» |
| «Вий» – «В» | «Театральные отрывки» – «ТО» |
| «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – «ОТ» | «Мертвые души». Том первый – «МД» |
| | «Мертвые души». Том второй – «МД, 2» |
| | «Выбранные места из Переписки» – «Пер» |
| | «Исповедь» – «Исп» |

ДРУГИЕ СОКРАЩЕНИЯ

- | | |
|--|--|
| «Серебряный голубь» (А. Белого) – «СГ» | Белый (в главке «Гоголь и Андрей Белый») – Б. |
| «Петербург» (А. Белого) – «Пет» | Блок (в главке «Гоголь и Блок») – Б. |
| «Мелкий бес» (Сологуба) – «МБ» | Сологуб (в главке «Гоголь и Сологуб») – С. |
| «Двойник» (Достоевского) – «Дв» | Маяковский (в главке «Гоголь и Маяковский») – М. |
| «Хозяйка» (Достоевского) – «Хоз» | Мейерхольд (в главке «Гоголь и Мейерхольд») – М. |
| Гоголь – Г. | |
| Достоевский (в главке «Гоголь и Достоевский») – Д. | |

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ГОГОЛЯ

ПУШКИН И ГОГОЛЬ

Гоголь имеет право на равное место с Толстым и Достоевским. Преимущество его в том, что он первый: по времени. Наши поэты прекрасно владели прозой. Но проза Пушкина и Лермонтова не центральна для целого их творений. Пушкин-прозаик ясен и сдержан; он показывает, что́ может сделать с языком стилист, выросший на классиках, если захочет привить «отечественной» литературе приемы ей доселе чуждой культуры.

Между поэзией и прозой Пушкина есть-таки грань. Не ищите в ней лирики и драматики; она – великолепна; она – умна, но... как... «проза». В «Полтаве», в «Медном всаднике» Пушкин иначе оформляет образы; там он – у себя дома; с его пера срываются и вольные шутки, и драматические признания; до ощущения отсутствия формы он не стеснен сюжетом; в этом его победа над формой.

Пушкин-прозаик скован обязанностью: написать рассказ; человека, отдавшегося излишним, оторвали от круга друзей, внезапно вызвав по спешному делу; и вот он докладывает, выйдя в другую комнату, скрупулезно изученное им дело, поражая сдержанностью безукоризненных выражений дипломатической речи, в которую не ввержена вся душа; такова холодноватая фраза Пушкина; в лирике она дружески открыта; в прозе закрыта; там ему читатель – друг; здесь – посторонний; переменялся состав не слушателей: переменялись комнаты: домашняя на парадную.

Так отличен способ изложения «Пиковой дамы» от «Медного всадника».

Лермонтов в прозе и красочней, и интимней, ставя перед нами Печорина; но и он паузой молчания проходит по тем местам текста, где он открыт в своих стихах.

Не то – Гоголь.

Весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в прозе Пушкин, вложил Гоголь в прозу, заставляя вздрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассонансов и аллитера-

ций. До него попытки в этом роде не увенчивались успехом: лирика Карамзина охладела для нас; Марлинский нам и вовсе не нужен. Гоголь же и волнует, и удивляет нас через сто лет; и это есть факт им осуществленной победы, граничащей с революцией нашей словесности.

«Мертвые души» – целая эпопея, раздвигающая границы эпоса. В эпопеях древности сохранен отзвук еще доэпических, синкретических форм, не сохранившихся в эпических поэмах позднейшего времени. И до Гоголя – нет эпических поэм в прозе; как нет и в поэмах широкоохватности. Поэма Гоголем влита в прозу; жизнь эпохи – в поэзию; эпопею подчеркивает Гоголь, как отдельную от поэм форму. Гоголь – сама эпопея прозы, поскольку в ней русский народный язык влил жизнь в «*литературу и только*»; «штиль» мелкопоместного дворянина, сниженного в мещанстве, высокопарница канцеляриста и грубая смачность семинариста им впаены вместе с местными народными говорами в литературную форму; Пушкин еще послылал учиться языку у просвирен; Гоголь из этого именно языка извлек оттенки непередаваемой звучности. Там, где были местные и сословные языки, стал «язык языков», гибкий в оттенках перехода: от наречия к наречию. И новый язык зажег жизнь в лучших наших прозаиках-классиках. Переродилось самое понятие «проза»; и русская литература заняла первое место в мировой.

Толчок к тому – в Гоголе.

Творения Гоголя имеют одну особенность: анализ сюжета, тенденции, стиля их являет имманентность друг другу: сюжета, тенденции, стиля; тенденция – красочна; краска – осмысленна; слоговые особенности обусловлены стилем мысли; видишь, как форма и содержание рождены формосодержательным процессом; социальное содержание движет процессом; форма и содержание, – продукты процесса, – носят его печать, подобно печатям вулканической силы на мертвом камне, выпертом из подземного недра; Гоголь любил сравнения с вулканом: «Азия была народовержущим вулканом» – говорит он; в «СМ» вложен миф о потухшем вулкане, как о великом мертвце, трясущем землю.

Конвульсией, источник которой скрыт, передернут творческий процесс в Гоголе; его сознание, ограниченное распадом социального слоя, его породившего, напоминает потухший вулкан, а его «мертвые души» – пепел и магму. Рассуждая, Гоголь осыпается пеплом; творчески действуя, воспринимает вздрог как бы огненного центра земли, пропечатывая им страсти своих «слепых» героев и наделяя их судорожным жестом, как бы вырывающим из устоев, в котором и окаменевают они; и то – действие «*электрического потрясения*», о котором Гоголь мечтал, когда писал «Рев». Вздрог жеста оттого, что его «герои», продукты, не отделились от автора сотрясающего процесса, которым он так ужасался, сиюсья прочесть в нем мандат как бы врученной ему

кем-то миссии. Перевести социальный спрос на язык ему внятной тенденции Гоголь не мог.

Неувязка меж слышимым, взятым и сделанным, отданным – нерв творчества Гоголя от «Веч» до второго тома «МД», ставшего в пламени процесса развеянным пеплом; недоосознанности первых соответствует кривая переосознанности последнего периода. Продукты Гоголя сотрясаются в Гоголе, как в процессе; и он – процесс, – сотрясается в них; отсюда атомистическая динамика жестовых передергов героев «Рев» и «МД». Неравновесие сил, строящих процесс, имманентно неравновесию между формой и содержанием в творениях Гоголя; в имманентности этой само неравновесие становится равновесием особого рода, обратным равновесию Пушкина.

Оно у Пушкина – плюс, как умножение плюса формы на плюс содержания; плюс Гоголя – минус, умноженный на минус. Современники Гоголя, дивясь красочному содержанию его творений, подчеркивали дефекты слога до... неумения писать по-русски, что верно отчасти; но дерзкие победы в ритме и вся сила изобразительности, возносящая Гоголя в мировые стилисты, остались вне поля зрения даже Пушкина; подчеркивался плюс содержания при минусе формы. Обратное: иные из наших современников, с большим опытом ставя диагноз форме, столь удивляются ей, что приписывают ей исключительно то, что нам кажется силою содержания. Дав прекрасный анализ приемов «Ш», проф. Б. Эйхенбаум сводит к стилевому приему и вздрог сострадания, извлекаемого из нас Гоголем при вскрике Акакия Акакиевича: «Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?» (Ш). Казавшееся и Пушкину минусом (форма, слог) открылось проф. Б. Эйхенбауму как величайший плюс; зато умалется содержание повести Гоголя; глубина сюжета, например, в «Н», еще ждущего своего социального обоснования, В. Виноградовым низведена до дешевых и ходких «носологических» каламбуров начала XIX века.

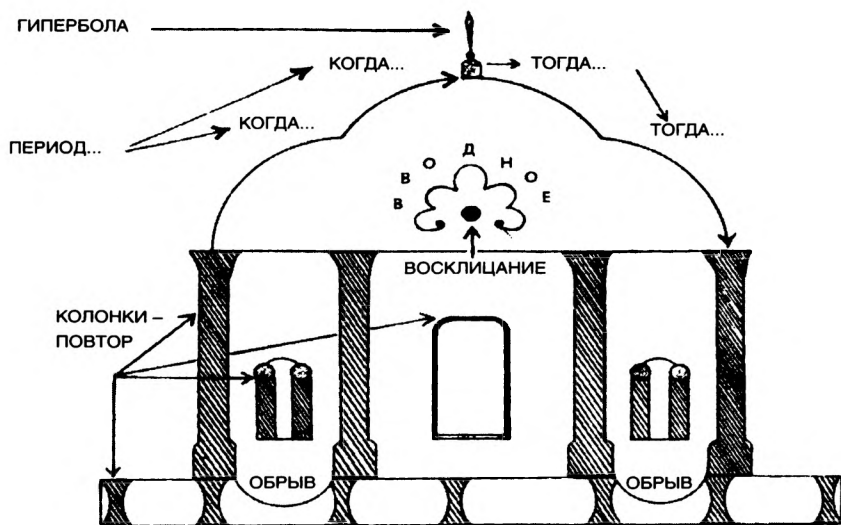
Нет дыма без огня: у Гоголя «плюс» достигаем умножением того, что кажется минусом формы, на то, что кажется минусом содержания; и это потому, что форма и содержание даны у Гоголя в диалектике, меняющей плюсы на минусы; и – наоборот: та и другое текут в формосодержательном процессе от «Веч» к «МД»; в последнем периоде звучные приемы «Веч» разложены в их умерщвляющую тенденцию, значимость которой открываема опять-таки не с фаса, а, так сказать, с черного хода.

Прозаические произведения Пушкина замкнуты; автор, написав каждое, ставит его, как статуэтку, пред нами; и переходит к следующему. Гоголь обрастает продуктами своего творчества, как организм, питающий свои ногти, которые он держит на себе, хотя они и срезаемы без ущерба; они, и отданные читателю, никогда не могут закончиться,

ибо законченность их – не они сами, а целое питающего организма, который – творческий процесс; в нем включены продукты творчества с жизнью Гоголя так, что с изменением жизненных условий менялись в Гоголе они; и отсюда перемарки, новые редакции, фрагменты, оставшиеся недоработанными, и перевоплощение персонажей и тем из одной повести в другую; и наконец вечная трагедия: воплощенное не воплощаемо в новый этап сознания: исключение из плана собрания сочинений «Веч» и двоекратное сожжение «МД».

Производственный процесс Гоголя подобен циркуляции крови, омывающей отдельные органы; струя ее, пробежав сквозь все, не створена ни с одним; отсюда неравновесие формы и содержания, которые – в постоянном споре корней и ветвей крыловской басни; кажется преобладающим то одно, то другое; это – пульсация; тезис-арсис; целостность – в стиле ритма, не воплощенном нигде.

У Пушкина единство формы и содержания дано в форме; у Гоголя единство формы и содержания дано в содержании; эта форма у Пушкина – отдельность произведения; здесь Пушкин элеец, замыкающий бытие произведения в круг; и это содержание у Гоголя – целое всего процесса творчества, символом которого стала единственность задания ненаписанных томов «МД»; в разбитии форм, в размыкании круга бытия одного произведения Гоголь – гераклитянец, охваченный огненным вихрем, в котором таки сгорел и он, и «МД», когда алчущее



ФРАЗА ГОГОЛЯ

самосознание этого стихийного творчества осознало себя в «я» Гоголя; и в нем – угасло.

Стереотип прозаической фразы Пушкина: она – коротка; она точками отделена от соседних: существительное, прилагательное, глагол, точка; строй таких фраз подобен темперированному строю Баха. У Гоголя фраза взорвана, разметанная осколками придаточных предложений, подчиненных главному, соподчиненных между собой; нарушено равновесие между существительным, прилагательным, глаголом; вместо «1+1+1» – например, «3+1+5»: «взглянул... на *листки*, на *мужиков*, которые... когда-то... *работали*, *пахали*, *пьянствовали*, *извозничали*, *обманывали*» (2 существительных, 5 глаголов); или: «черство, неотесанно, неладно, нестройно, нехорошо...» (5 наречий) и т. д. Но для фразы Гоголя не типична и периодическая речь: «*когда...*, *когда...*, *когда...*, *тогда*»; в готическом периоде Карамзина на придаточных «когда – когда», как на стрельчатых дугах, возносится вверх главное предложение; Гоголем разорван период Карамзина; ряд придаточных предложений становятся побочными главными; но строй их образует – целое повторов.

Вместо дорической фразы Пушкина и готической фразы Карамзина – асимметрическое барокко, обставленное колоннадой повторов, взывающих к фразировке и соединенных дугами вводных предложений с вlepенными над ними восклицаниями, подобными лепному орнаменту. Но и короткая фраза Пушкина, как составная часть стиля, имеет тут место, подобно пустому простенку между горельефными вlepинами; как то: «небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнеет. В поле становится холодной» (ВНИК); но имеет место и период Карамзина, например, в «Р».

Основа же речевого стиля – изрыв периода; и – неравновесие фразы, блещущей дерзостью неологизмов, у Пушкина *еще* редких, и тяжестью архаизмов, у Пушкина *уже* редких. Состав слов у обоих стилистов разительно отличен; словарь Пушкина – словарь высокообразованного интеллигента, некогда более владевшего французским, чем русским, но много потрудившегося (в отцах и дедах), чтобы привить галльскую гладкость речи нашему литературному языку, дать ему русскую интонацию; и этим обогатить. Усилия увенчались полным успехом; труды – длились столетие, и – ни одной грамматической ошибки против хорошего языка, что Пушкин ставит в заслугу себе: он пишет-де правильной, чем говорит; но он-де говорит правильной, чем пишет Гоголь.

У Пушкина не встретишь в прозе простонародных выражений, которыми он блещет в письмах. У Гоголя стык многих словарей с синтаксическими головоломками дает впечатление, что автор изучил словарь Даля до словаря Даля; из мозаики местных и сословных жаргонов извлекает он новые звуки языка. Пушкинский язык подытожил усилия лучших русских стилистов от Кантемира и Ломоносова:

заговорить по-русски без возврата к церковной славянщине. Фраза Пушкина корнями сращена с XVIII веком; расцветает в XIX, она обращена в «назад». Фраза Гоголя начинает период, плоды которого срываем и мы: и в Маяковском, и в Хлебникове, и в пролетарских поэтах и беллетристах.

Гоголь – новый Тредьяковский, питающий будущее: в усилиях явить нового коллективного Пушкина. Этот потебнист до Потебни смеется над усилиями блюстителей чистоты языка втиснуть язык в грамматику... «от профессора (имя рек)», являя украинца, не овладевшего грамматикой «москалей» и мысленно переводящего на русский с родного наречия, что доказали биографы, – украинца, пишущего «*послать по художнику*» (вместо «за»); Гоголь доказывает: революция языка может обойтись без соблюдения всех грамматических чопорностей, потому что язык – в «языке языков»: в мощи ритмов и в выблисках звукословия, или в действиях опламененной жизни, – не в правилах вове; звукопись, переходящая в живопись языка, есть выхватившееся из вулкана летучее пламя.

Поэзия Пушкина знает встрясы и отсветы пламени («звуки сладкие»); кодекс сознательно тушит их в прозе Пушкина. То, что в будущем выдохнется, как «зáумь», выдохнется из недр гоголизма.

Сила же языковых перетрясов русского языка, грамматикой которого недоовладел Гоголь, – в разорванном равновесии фразы вместе с сюжетом, в ней данным, одною лишь стороной влитой в форму, другой слитой с процессом, не отливаемым до конца в продукты, не угашающим свои пылания и после того, как произведение напечатано; отсюда – перемарки, новые редакции, вплоть до сожжения первоначального текста.

О ТВОРЧЕСКИХ ФАЗАХ ГОГОЛЯ

Отметили две группы стилей в литературах всех времен и эпох; вычурный «азиатический» стиль всюду противопоставлен простому «классическому»; утверждают: Гоголь-де «азиатик», ширящий образы до крайних пределов; отсюда – гиперболизм, превосходная степень, отказ от определения: «неизобразимый», «неисчислимый»; силы расширения подобно температуре плавления.

Образы Пушкина даны в положительной степени; они – устойчивы; Гоголь – текучий переход к сравнительной, превосходной и даже суперпревосходной степеням: «Неизобразимо! Господи, боже мой! Где найду я перо!» Просто шествие восклицательных знаков порою. Образы даны как бы в парообразном состоянии: в меняющей, подобно облаку, очертания гиперболической напученности, переходящей в

бесформенность, в безобразность просто, отчего вместо образа – итог, учет: риторическая сентенция (в последней творческой фазе).

Гипербола «минус» образ – просто надутый троп; а сила расширения, строящая самую гиперболу в дообразной стадии и не исчерпывающая себя в одном сюжете (у Пушкина исчерпывающая), есть сам производственный процесс до оформления, или мелодия сюжета; в ней ритм – звукиковки словесных форм.

Продукт процесса с момента восприятия его слухом автора до подачи его как ответа на спрос переживает три стадии: рождение образа из звука, рост и членение образа в систему образов, и наконец всплывание в ней тенденции, совпадающее с заковкой в слоговую форму. Формование протекает двояко: от звука к слоговому оформлению, как процесс осознания стиля, где слог – итог осознания; и от звука посредством сюжетного образа к осознанию смысловой тенденции. Если фазы двоякого оформления вполне наложимы друг на друга (первая на вторую) и наложим ряд на ряд (слоговой на смысловой), то установлена связь тенденции к слову со словом тенденции в общем источнике, питающем и слова, и понятия.

В первичной мелодии неотчленимы изобразительность, стиль и тенденция; уже позднее – процесс членения; сравнения, гиперболы, метафоры и т. д., которыми овладевает автор, аналогичны логическим процессам; метонимизм – аналогия принципа причинности; гипербола – аналогия индукции и т. д. В овладении фигурами и тропами осознается стиль в слог; а в овладении смыслом сюжета осознается тенденция; тенденция плюс слог – готовый продукт, отданный спросу. Стиль, как процесс, аналогичен процессу образного мышления; пересечение того и другого в первичном звуке темы, где аналогии еще гомологии, откуда членится в органы будущий литературный организм, – это пересечение есть результат воздействия на автора «инспирирующего» его коллектива; оно не исчерпывается продуктом, но сквозь него ширится, видоизменяясь в поколениях читателей.

Путь от начала процесса к продукту (ритм, стиль, слог; или – тема, образ мысли, его тенденция) отчетлив и в материале, являющем слои, подобные фазам процесса; в ранних произведениях Гоголя особенно явны печати фаз формообразующего процесса; в более поздних они уже не так отчетливы.

Расположим произведения Гоголя во времени; будем считать первую редакцию временем написания: «ТБ», «Ш», «Рев» – отработаны гораздо позднее. Будем помнить: условны три периода, на которые я делю творчество Гоголя; они соответствуют группам произведений, объединенным родственностью черт; каждая группа, так сказать, заезжает в смежную; произведения первой группы преобладают в первом периоде; это – группа украинских рассказов; в них подчеркнуты: фоль-

клор, история и фантастика; изображены: украинский, крестьянский быт, перемешанный с казацким; оба – вряд ли были известны мелкопоместному панычу «Никоше» Гоголю.

Общность сюжета и стиля устанавливает группу произведений первого периода, написанных в молодости: не ранее 1829 и не позднее 1831 года, за исключением «Шп» и «СП», о времени написания которых нет точных сведений. «В» писан в 1833 году, «ТБ» – в 1834 (переработка 1839–1842 годов не изменила ни стиля, ни мелодий первой редакции; видоизменения – в ретуши тенденции).

Вторая группа повестей и комедий обнимает главным образом период от 1833 до 1836 года, кончаясь временем отъезда за границу («Ж» начата в 1833 году); эта группа повестей, объединенная рядом признаков, пересекается с повестями первой фазы: «Шп» напечатан в «Веч»; «ОТ» и «СП» в «Мирг», точно нарочно, столкнуты с «В» и «ТБ», чтобы подчеркнуть *антитезу* второй фазы сопоставлением с *тезой* первой; что общего между «СП» и «ТБ», «В» и «ОТ»? На это восклицание напрашивается автор «Мирг». Другим, так сказать, концом группа бытовых тем и их отражений в комедиях пересекается в круге дум о них с третьей фазой (переработка «Ш», «П», «Рев» с приписанием к нему «ТР»); в это время пишется первый том «МД», начатый уже в Петербурге; однако он – начало третьей фазы; думами о «МД» переполнена жизнь Гоголя до смерти.

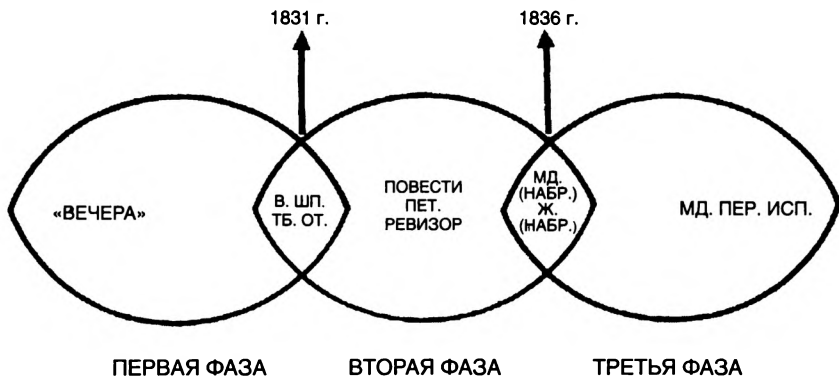
Знаю: сюжет «Рев» и сюжет «МД» имеют много общего; но они, встречаясь, как конец и начало, втянуты в совсем разные фазы; в «Рев» еще замирают взрывы вовсе иного смеха и иного отношения к действительности в сравнении с «МД», центральной эпопеей Гоголя, втянутой в пламенный водоворот, сжегший ее продолжение. В «Рев» Гоголь *еще* оглядывается в покидаемое вчерашнее. В «МД» *уже* приоткрыта дверь: в смерть; образы здесь – под черным крепом.

Три группы тем, объединенных каждая своими особенностями, мною прикреплены к трем эпохам жизни Гоголя; первая отражает допетербургскую эпоху жизни; вторая – петербургскую; третья – эпоху жизни вне России и в Москве.

Два принципа классификации удобства ради мной слиты в один.

И тогда обнаруживается: три фазы становления каждого продукта творчества (восстание звучащего образа из звука спроса, его членение в сюжет системой образов, абстрагирование тенденции), совпадая с фазами организации ритма, стиля и слога, суть не только пласты, прощупываемые в каждом продукте, но и характеристики трех эпох творчества Гоголя.

В первой группе «романтических» и исторических повестей в наличии: и напев, и стиль, и слог, и образ, и тенденция; но принцип организации – не слог, не тенденция; сюжет, вынутый из композиции, –



противоречив; еще более противоречива тенденция при попытке ее осознать в рефлексии, ибо в ней смешаны воедино несмешиваемые начала: героизированное и Гоголем измышленное казачество с мало ему известным украинским крестьянством. Но эта неувязка смягчена все выносящей музыкой; тенденция есть; но в сознании Гоголя она как бы еще отсутствует; а действительность стиля ее как бы выявляет лозунг Верлена, осуществленный до Верлена: «Прежде всего музыка!» И «СМ» – повесть-песня: не вовсе «литература»; встреченная неодобрением современников, она продолжала быть темой игнорирования критиками прошлого века. Между тем ни в одном произведении Гоголем не выявлен так музыкальный принцип; и если внять ему, открывается, как ниже мы попытаемся доказать, вся глубина социальной тенденции, но данной, так сказать, в латентном состоянии: духом музыки; наивно-реалистическое истолкование сюжета ее выявит лишь неудачную сказку; не в этом истолковании – истолкование «СМ»; ключ к истолкованию – погребен в музыке композиции.

Недаром Гоголь пишет в статье, набросанной в 1831 году: «Музыка – страсть и смятение души... Слыша музыку, как бы душою овладело... одно желание вырваться... Она – наша!.. Все составляет заговор против нас... О, будь... нашим... спасителем, музыка!» В статейке, написанной для Уварова, «О малороссийских песнях», он так выражается об украинском стихосложении: «В нем соединяются вместе и размер, и тоника, и рифма. Падение звуков... быстро; ...строка... не... длинна; ...цезура... с звонкою рифмою, перерезывает ее. Рифмы... сшибаются..., как серебряные подковы... Часто строка два раза терпит цезуру и два раза рифмуется до замыкающей рифмы... Встречается такая рифма, которую... нельзя назвать рифмою, но она так верна... отголоском..., что нравится... более, нежели рифма, и никогда бы не пришла в голову поэту с пером в руке».

Последние строки можно было бы отнести к звукам гоголевской прозы первого периода, столь богатым звуковыми отголосками, что они не пришли бы *«в голову поэту с пером в руке»*; а ритм повестей местами напоминает сшибающиеся серебряные подковы; но это невиданное богатство *«звуков»* раннего Гоголя просмотрено его современниками; говорят обо всем, но не о *«серебряных отголосках»*; в них, а не во внешнем сюжетном содержании, таится подчас глубочайшая социальная тенденция, узренная лишь позднее у Гоголя; тогда как она дана и в первом периоде; но вряд ли Гоголь в рефлексии ее доосознал.

Позднее Гоголю не до музыки; он более рассуждает о пластических искусствах; лозунги Верлена и, вероятно, не читанных им фрагментов Новалиса глухо, отдаленно уже звучат в нем; мелодия переходит в многоголосицу гармонизованных диссонансов; мелодия рвется системой лейтмотивчиков и испаряется в туман невзрачных словечек (*«в некотором роде»*, *«того»*, *«этого»*); образ, прежде гонимый, как облако, музыкой, на ней плотнеет, как... кровью напившийся паразит; и становится сатирической гиперболой *«Носа»* (нос, как *«все, что ни есть»*), *«Шинели»* (шинель, как *«все, что ни есть»*), *«Ревизора»* (35 тысяч курьеров).

Гипербола первой фазы – след напева, переполняющего сознание; она встроена ладом украинских думок, столь изученных Гоголем. Как удары бьющей в берег волны оставляют, каждый, линию принесенных песчинок, а из них растут песчаные косы, так гипербола Гоголя в первом периоде – след сознания, переполненного напевом; параллелизм и повтор, слоговые особенности Гоголя – как бы продукт действия волн, перечерчивающих песчаный берег штриховкою линий из принесенных песчинок.

Во втором периоде гиперболизм и мощней, и плотней; но стиль гипербол – иной; он – следствие усилий сознания выявить несоответствие между мелодией и выросшим из нее образом; содержания главных масс гипербол первого и второго периода находятся друг относительно друга в отношении тезы и антитезы.

Круг быта, изученный Гоголем, – украинское поместье, украинский городок (Миргород, Нежин, Полтава), украинский мелкий помещик и захудалый чиновник; последний и есть, так сказать, чорт, перенесший Гоголя, как кузнеца Вакулу, в Петербург, да там и оставивший; ведь и Гоголь был украинцем, силившимся пристроиться в столице, которого он так осмеял в *«СП»*, противопоставив ему *«древнего»* дворянина, Афанасия Ивановича; но и его изобразил в мертвой привычке и в неубедительном добродушии.

Круг быта Гоголем дан перерожденным из фона истории; гиперболизм первой творческой фазы – следствие смещения перспективы культом старины, преданий, легенд Украины. Вот как Гоголь говорит о родной старине: *«чудится, будто поминаешь давние годы. Любо, воль-*

но..., а душа, как... в раю» (МН); «Эх, старина, старина! Что за радость нападает на сердце, когда услышишь про то, что давно, давно! А как еще впутается какой-нибудь родич, дед или прадед, ну, тогда и рукой махни» (ПГ). Все любо в прошлом, когда «пировали, так, как... уже не пируют» (СМ); «шинки были не то, что теперь» (ПГ); теперь «не увидишь больше запорожцев» (ПГ).

И он произвольно силится вдавить запорожцем в глубину истории ему современного Довгочхун, мелкопоместного дворянина, вкладывая в уста ему «дивные речи про давнюю старину, про наезды запорожцев, про ляхов, про старинное, чудное дело» (ВНИК); мелкопоместный быт с деревней, неведомой Гоголю и оттого населенной чертями, перерождается... в «*что за великолепие!*»: «Как полно... неги малороссийское лето» (СЯ); «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии» (СЯ); «Знаете ли вы украинскую ночь?... Божественная ночь!» (МН); Днепр – «ему нет равной реки в мире!» (СМ); не говоря о «роскошном небе» (МН), «величественном громе украинского соловья» (МН), – гиперболизируется всякий пустяк: свитки, – «таких и на свете не было»; галушки, – «угодники... едали галушки» (СМ); и он зовет Максимовича: «Бросьте... кацапию, да поезжайте в гетьманщину»; или: «принялся за историю нашей единственной, бедной Украины» (из писем 1833 года); подчеркивает: «Киев *«наш»*, а не *«их»* (не *«кацапский»*).

Украина, где и танцуется и поется, есть «*все, что ни есть на свете!*»; это – фраза-рефрен, фраза-штамп первой фазы творчества Гоголя; и в ней иронии нет; она – образ стиля, как всплеск напева, как в небе облако, когда «брякнули в бандуры, цимбалы, сопилки, кобзы» (ВНИК), а посредине стал старец-певец, «вещий духом» музыки, и «поваживал своими глазами на народ, как будто зрящий» (СМ); но он – привидение: в настоящем и нет его; в эпоху Гоголя он – великий и всюду сущий мертвец, легендарно изображенный в «СМ». Нет продумывающих «*величественную судьбу свою*» Тарасов; есть – Довгочхун, да миргородская свинья.

В первой фазе дана не Украина, а испарение полумифических образов над песней без слов; все прочее – «литература», которая пока еще не нужна Гоголю; литератор еще только загадан в нем; литературно противоречивы его сюжеты; краски – впестрядь; слова – впестрядь; помещик впестрядь с крестьянином и с историческим казацким «*батькой*»; чорт впестрядь с чиновником, немцем, свиньей, москалем: «О, Русь! Старая, рыжая борода! Когда ты поумнеешь?» (Из писем 1832 года). Гоголь еще «*песнеслов*», и выборматывающий, и вытопывающий свои рифмы, напоминающие звуки серебряных подков, ударяющих друг о друга, и еще не обложенные словами. Литературно не убедителен он.

Образы его тем убедительней – в ритмической композиции.

Но гром «украинского» соловья – не «украинский» гром: Украина, Петербург, Россия, Швейцария, Рим, Иерусалим в будущем сознании Гоголя только ступени осознания в человечестве «человека»: «занятием моим стал не русский человек и Россия, но человек и душа человека» (Исп). Вернувшись из Рима, «России» он не находит в России: в Петербурге о России не говорят; в провинции о России не говорят: плят глаза на Запад; речь идет о провинциальной знати; разумеется же «*вся, что ни есть*» Россия; в мещанской массе хотел бы Гоголь найти отклик; он жаждет просветить мещанство: «Мне казалось более требовавшим внимания... то мелкое сословие, *ныне увеличивающееся*, которое вышло из земледельцев, которое занимает разные мелкие места и, не имея никакой нравственности,... вредит всем..., чтобы жить на счет бедных» (Исп).

Гоголь бежит из «не-русской» ему России, чтобы в Риме ее воссоздать в себе: «Родина есть то, чего ищет наша душа» (ТБ); он мечтает о сети русских корреспондентов, к нему протянутой: первый зовет к «очерку»; и в мечту об этюдах к «МД» отступает от текста «МД». В этих усилиях его напевная «украинская» дума распадается на «*очерк-этюд*» и «*самосовершенствование*»; первый *еще* не творчество; второе *уже* не творчество; все – от усилий найти «реал» утопии о «всем, что ни есть на свете».

В первой творческой фазе это «все» – только след ритмических переживаний и усилий слуха прочесть весть «заказа» под формой гиперболы.

ОТ ПЕРВОЙ ФАЗЫ КО ВТОРОЙ

У преддверия второй фазы исчезает из текста «гром украинского сословья»; мы узнаем: Украина поставляет в столицы «низких малороссиян» из дегтярей, переполюющих департаменты; не похожи на них «коренные» дворяне (СП); но и их Гоголь заставляет либо без толку глотать соленые грибки (СП), либо исходить в подлых мелкостях (ОТ). Вместо гиперболы воспевания («божественная!») – ирония: «Не имеет ли... воздух Малороссии... свойства, помогающего пищеварению?» (СП).

Мелодия позднее еще лишь позыв показать в драме «беспечность забубенных веков» (Набр. 1839 года); с «беспечности» начались «Веч», когда Гоголь настраивал себя под звуки бандуры; и он еще силится (речь об исторической драме) под звуки их сюжет «облечь... в месячную... ночь и... серебряное сияние»; «облить ее сверкающим потоком солнечных лучей; и да исполнится она вся нестерпимого блеска»

(Набр. 1839 года); из «божественной ночи» ведь некогда встал «ослепительный день» («как роскошен... день в Малороссии»); в «СП» в самом дне – ужас ночи; и – не божественной: «Если бы ночь... бешеная, ... с... адом... настигла меня одного... я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня» (СП); «*все, что ни есть*» переживается теперь паническим ужасом – по Тютчеву: «все во мне, и я во всем»; и Гоголь жалуется: «Отдайте... юность мою. О, невозвратимо *все, что ни есть в свете*» (Набр. 1839 года). Или: «У, какой гром...» Но это не «вдохновенная, небесноухающая, чудесная ночь» (Набр.).

Нет звуков музыки; чтобы вызвать ее, «для этого надо стать лучше» (Исп); и он вспоминает прошлое: «Первые мои опыты... были... в лирическом и серьезном роде»; не думалось, «что... придется быть писателем сатирическим»; позднее: «я увидел, что... смеюсь... сам не зная зачем. Если смеяться, так... над тем..., что... достойно осмеяния» (Исп). Так вспоминает Гоголь свой переход к позднейшей фазе. Но фазы творчества Гоголя оригинально совпадают с фазами сложения вообще сюжета, сперва данного в напеве, потом в образе, и наконец в рефлексии.

Образ второй фазы подан гиперболой осмеяния того, что в Гоголе некогда жило гиперболой воспевания; но сознания нет, что в Довгочхуне отчасти осмеяна и тень его, убежавшая в глубь веков и слившаяся с образом Тараса Бульбы, ибо Тарасово «*все, что ни есть*» стало – провал, куда ухнули и колдун из «СМ», и Хома Брут (В), и сыноубийца, оказавшийся помимо сознания Гоголя ренегатом, сам Тарас Бульба, и казачество, и мечта о самостийной Украине под управлением казацких батек (дворян), и сам Гоголь, мечтавший «дернуть» восемь томов, посвященных истории Украины; батько, разбухший шар, дрыхнет на перине в Миргороде; судьба его «дела» – тяжба о «гусаке» (ОТ).

Во второй фазе «все, что ни есть» – «ничто»; и в этом узнании – первая прорезь тенденции из гиперболы, ставшей центральным образом; тенденция – сатирична; ее стилистическая разработка необычайно махрова; осознанию стиля в слоге не соответствует осознание целей тенденции к сатире, что подготавливает близящийся конфликт с недоуменным читателем, разразившийся на первом представлении «Ревизора».

Свергнутые в провал образы «романтики», как бы вывернутые наизнанку, переполняют произведения второй фазы: они показаны в ином кругу, в ином облиции, в иной эпохе; и – вверх ногами, как бы прилипшие подошвами к подошвам своих романтических двойников; стоит перевернуть двойную вселенную Гоголя так, чтобы надир стал зенитом, зенит – надиром, чтобы казацкий батько стал помещиком из мелких дворян, нечисть стала чиновным кругом, но не Украины, а – всей Российской империи; и то – Петербург; «*зенит*» ее, Киев,

опрокинется *«надиром»* в «великолепную» лужу любого уездного городишка.

Еще различие: «герои» прорастали из общего родового фона; Вакула и Оксан выгопаковал дед, как деда – прадед из вещего своего чрева; и они мыслили гопаком ног, имея лицом общее всем прародимое чрево, т. е., не имея лица, а имея стереотип личины; живы их позы и жесты (рук, ног, туловищ); лица – нет. Теперь – ожило лицо в каждом, но оказалось мизерным и недостойным гиперболических панегириков; но панегирик остался... иронией без ясно осознанной цели иронии (тенденция еще сращена с оболочками).

Еще штрих: прошлое неотчетливо слагавшегося в небольшой народец разнообразного племенного состава (казачество), сильного духом, оказалось во второй фазе... только классово прослойкой, но распластанной на всю империю; миргородский Довгочхун, более «натура» Гоголя, чем романтический Тарас, после того, как побывал в казаках XV столетия, раздул свои штаны, став символом «русского помещика», иногда чиновника из дворян: в нем есть черты и от Яичницы, и от Григория Григорьевича, и поздней от Собакевича, Петуха и т. д.* Он – гипербола, подобная своим надутым штанам; «русского» помещика не знал Гоголь; и в усадьбах его не бывал в той же мере, как и не видел «исторического» Тараса**. Фигуре гиперболического нарастания шаржа соответствует фигура уже нереального умаления лица человеческого: «лицо, изукрашенное оспою» (Шп), лицо «кофейником», «редькою вверх», «редькою вниз» (ОТ); «похоже... на аптекарский пузырек» (ЗС), «на аиста» (ЗС), лицо – «три бородавки» (ОТ); «есть нос... стало быть... нет никакого ущерба» (Н); «лицо глупое и больше ничего» (Ж); лицо «обширное»: и – больше ничего (Шп); «нос запачканный, как большой топориче»; «сверх носа небольшая нашлепка» (Рев); «нос не из золота сделан» (ЗС), и – «никак не больше жилетной пуговицы» (Н), вместо носа «место – совершенно гладкое, как... выпеченный блин» (Н) и т. д.; наконец: замена лица принадлежностью: *нос, усы, бакенбарды*, и – все: лицо почти выкинуто за ненадобностью.

Тем не менее, как ни мелка личность Гоголя, в каждом рассказе какая-нибудь из сошек разрастается в перевлекающий на себя внимание центр. В «СМ» действуют: Данило, колдун, Катерина; в «МН» – Вакула, Ганна, голова, панночка; в «Н» же сплошное стоит: «Ковалев, Ковалев!» В «ЗС»: «Поприщин, Поприщин!» Ковалев ушел в нос, а –

* Хочу сказать, что Яичница, Довгочхун и Петух более отражают действительность, чем Тарас, обвеянный дымом романтики; но Гоголь позднее пришел к ним, когда уже отчасти развеялся перед ним романтический дым первой фазы.

** См.: С. А. Венгеров, т. II. Собр. соч. «Гоголь», гл. II. «Гоголь... не знал... русской жизни», стр. 117–142.

«нос не из золота сделан» (ЗС); а лозунг Поприщина – «ничего, ничего... молчание!»

И оттого фабула тоже – «ничего, ничего»: она – молчит!

Во второй фазе всюду удвоение образов первой фазы: «эфирным» русалкам соответствуют «эфирные» дамы; но – эфирность первых всерьез; «эфирность» вторых – лишь ирония; там – сквозящее месячное сияние; здесь «месячное сияние» шали, наброшенной на... тяжеловатые тела Агафьи Тихоновны. Ведьме, пьющей из горла кровь (ВНИК), соответствует Агафья Федосеевна, закусывающая ухо у председателя (ОТ); сквозная дева и ведьма-баба суть в первой фазе два порознь Гоголем данных аспекта им не данной реальной женщины; аспекты эти даны второй фазой, как бы двумя возрастами в биографии того же типа: летам к пятидесяти станет Агафьей Федосеевной... Агафья Тихоновна. В «Мирг» сопоставлены рядом, как конец напевного «вчера» с началом непевучего «сегодня» – Тарас с Довгочхуном; Довгочхун выглядит слезшим с седла и заленившимся в своем хуторке Тарасом, сатирически осмеянным; а Тарас выглядит патриотически воспетым Довгочхуном; если бы последний исполнил свой долг и поступил в милицию, – вероятней, в народное ополчение 12-го года: «Тощая баба», которая выносила на двор проветриваться «залежалое платье», вынесла же и «синий» казацкий бешмет, который шил себе Иван Никифорович, «когда готовился... вступить в милицию и отпустил было уже усы» (ОТ); «тощая баба» выволокла, «кряхтя и таща на себе, старинное седло с оборванными стремянами, с истертыми кожаными чехлами для пистолетов, с чепраком когда-то алого цвета, с золотым шитьем» (ОТ); это – седло исторического Тараса, как знать, не прадеда ли Тараса; наконец, «шаровары Ивана Никифоровича... заняли собой половину двора» (ОТ); в шароварах казацких сращены Тарас с Довгочхуном, ибо казацкие шаровары – «шириною с Черное море» (ТБ). Соединяющим звеном меж обоими – ленивый, объедала, как и Иван Никифорович, бежавший из Сечи Пацюк, которого шаровары опять-таки напоминают «винокуренную кадью»; Пацюк – тоже заросший салом Тарас в упадке позднейших столетий, а сбросивший с себя лень Иван Никифорович, – Иван Никифорович, готовый при случае и сесть на коня, – напомнил бы Петра Петровича Петуха; проведите линии от Тараса и Довгочхуна к Петуху и Пацюку; и – круг замкнется; очерченные толщиной, штанами, жраньем и отпусканьем грубых словечек, сотрутся различия; и – Довгочхун ли, Бульба ли, Петух ли, Пацюк ли, – сквозь всех выступит мелкопоместный нахал, лентяй, жора, собственник*.

* Отмечая несколько центральных образов в творчестве Гоголя, я нисколько не вношу субъективизма; произведение искусства воспроизводит действительность, но отраженную в типах; идея центрального образа Тэна, прототип

Второй фазою уличается романтическое отвлечение от «натуры» – показом «натуры» так точно, как «лучи солнца, охватывая синий или зеленый рукав... или играя на шпажном шпиге», преобразили превратимый, залежалый довгочунов скарб и «делали его чем-то необыкновенным, похожим на тот вертеп, который развозят по хуторам кочующие пройдохи» (ОТ); и «толпа... глядит на царя Ирода в золотой короне» (ОТ), а мы на «Тараса Бульбу»; кочующий пройдоха, Гоголь, расставив вертеп, показывал нам переодетого Довгочуна; в этом вертепе чудные происходят дела: в первом действии показан провал, куда сбрасывают «колдуна»; а во втором он – рама портрета, из которого выпрыгивает ростовщик, переодевшийся наскоро за кулисами; в третьем действии провал – дверь; она отворяется: и оттуда выходит... грек Костанжогло!

Во второй фазе линия фабулы становится... точкою каламбура о носе, шинели, иль бородавке под носом у бея (ЗС); вместо смены авантюрно поданных сцен – стояние сюжета на месте, почти отмена его описанием мелкости центрального образа, развивающего рококо и барокко стилистики; стиль – переосознан; тенденция – недоосознана; это впоследствии ужасает Гоголя.

В самом деле.

Фабула «ОТ» – ссора из-за «гусака», пустячок пустого денька, но данный обстанием великолепно мелкого быта и сальто-мортальями слоговой клоунады: «Что за объядение!» – восклицает автор перед громадой... ничтожества. Тенденция просунута только кончиком носа автора: в последней фразе: «Скучно нам на этом свете, господа!» Она действует, как разрыв бомбы.

В «СП» – никакого сюжета; дан круг: частокол, за который не перелетает «ни одно желание» (СП); в круге – круг яств: «Что за объядение!»; в центре – сидение Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны с приторными улыбками; в центре же этого центра – серая кошечка, мяукающая о смерти; и – взрыв бомбы, соответствующий «профешитливанию» именица пустоватым наследником: «День... был самый ясный и солнечный... Но... если бы ночь бешеная... настигла меня... я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины среди... дня» (СП).

«Н» – сюжета нет: каламбур о носе, соскочившем с лица и опять вскочившем на лицо, после чего обладатель носа «прогуливался, как ни в чем не бывало и на Невском проспекте, и в театрах, и везде, и нос тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице» (Н). Тенденция автора – аннулирование собственного рассказа: «Во-первых, пользы отече-

Гёте не нарушают несколько теории о том, что изображенные герои опираются на действительность; но «действительность» в искусстве вовсе не фотографизм; подлинный реализм в искусстве не есть дотошное крохособирательство черт; в искусстве действительность дана типом.

ству нет никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы» (Н). А между тем чисто физиологический ужас «безносицы» – исчерпан до дна.

Выщипываю кое-какие цитаты: «хлеб – дело печеное, а нос совсем не то» (Н); «вместо носа совершенно гладкое место» (Н); «у меня нет именно того, чем бы я мог понюхать» (Н); «должен был итти... закрывши платком лицо» (Н); «хотя бы что-нибудь... вместо носа, а то ничего» (Н); «не может быть, чтобы нос пропал сдуру» (Н); «господин в мундире... побежал вверх по лестнице... Это был – собственный его нос!» (Н); «нос... вышел» (Н); «нос, который... был у него на лице и не мог... ходить» (Н); «милостивый государь... Вы должны знать свое место» (Н); «мне ходить без носа, согласитесь, неприлично... Будучи во многих домах, знаком с дамами» (Н); «вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего, и слезы выжались» (Н); «нос спрятал... лицо свое» (Н); «носа уже не было: он успел ускользнуть... с визитом» (Н); «из... ответов носа... можно было видеть, что для этого человека нет ничего священного» (Н); «плут и мошенник... мог... улизнуть из города» (Н); «он уже садился на дилижанс» (Н); «нос мой... пропал... Это не то, что... мизинец на ноге... Подточина, Пелагея Григорьевна... у ней дочка очень хорошенькая...» (Н); «если пропал... это дело медика» (Н); «но без носа человек... – птица не птица» (Н); «у порядочного человека не оторвут носа» (Н); «явился квартальный «и вытащил... завернутый в бумажку нос» (Н); «вот он прыщик на левой стороне» (Н); «хотел уехать в Ригу» (Н); «а что, если не пристанет?» (Н); «О, ужас! Нос не приклеивался» (Н); «нос падал на стол... как будто бы пробка» (Н); «оно, конечно, приставить можно; ...но... это для вас хуже» (Н).

Довольно, читатель: ведь это же... ужас!

В первом периоде Гоголь нас страшит, а... смешно; во втором – каламбурит, а... страшно: ужасает в бесфабульном стоянии сюжета на месте и раздутие до «мирового всего» ничтожества Ковалева, когда «мировое все» удостоверяется, что «все, что ни есть, сидит на своем месте!» (Н); «все, что ни есть, опять-таки – нос, нос... нос!»

В «Ш» – никакой фабулы, но грохот высокопарницы канцелярских бумаг, пропетой не старцем «вещим духом» (СМ), а точно «великим мертвецом»; маленький Акакий Акакиевич, исполин в чувстве внушаемой жалости («зачем вы меня обижаете?» И в этих... словах звенели... слова: «Я брат твой»), выставлен в бесчеловечьи своих идеалов, когда он «питался духовно, нося в мыслях... вечную идею шинели» (точно идею Платона); «как будто... другой человек присутствовал с ним... И подруга... была никто другая, как... шинель, на толстой вате» и «с лапками под апплике» (Ш). «Как много в человеке бесчеловечья» (Ш). В том ли «бесчеловечье», что автор издевается над «маленьким человеком», заставив его «питаться духовно» идеей шинели «на толстой

вате» и «с лапками под апплике»? И в том ли «человечность» Товстогуба, что он с приятным идиотизмом «бесчеловечной силы привычки» равно улыбается всем за «соленным грибочком»?

В «ЗС» – бездвижность, бесфабульность, безвременность: «месяца тоже не было» (ЗС); Поприщин, «испанский король», перешел фрак – в мантию, как Башмачкин, перешивший шинель в... вечную идею Платона; так темой пустой оболочки и в «Ш», и в «ЗС» подменил Гоголь личность; Поприщин – «инкогнито» испанского короля; Акакий Акакиевич – инкогнито привидения; Ковалев – инкогнито носа; инкогнито во второй фазе – все; и все бродят на Невском; в «НП» инкогнито – Невский проспект, эта «всеобщая коммуникация» «северной столицы нашего обширного государства»: «Не верьте Невскому проспекту!» (НП).

Нет фабулы и в «НП», и в «П»; фабула в «П» подменена неинтересным повествованием между живыми сценами; говорится «о том» без «того именно», о чем говорится, ибо воочию истории перерожденный Чарткова не видим мы; в «НП» не вскрыто психологически самоубийство Пискарева; здесь беден рассказ; все богатство – в обстании: в «Невском»; но богатство – ничто: «Не верьте Невскому!» Смешно, когда чорт переносит Вакулу в столицу империи; но не смешно, когда чортом выносятся из этой столицы в провинцию Хлестаков: крутить вихри мороков и разрачиваться здесь – генералиссимусом, там – капитаном Копейкиным (тоже инкогнито Наполеона).

В «Рев» и «Ж» фабула – круг; Подколесин кончает тем, с чего начал; в «Рев» последнее явление возвращает к первому; и там, и здесь – страх: середина же – вздутый морок, великолепно слаженный, или: «Андронов», гремящее «турусами» колесо вертится на месте: ни с места! В «ни с места» – вся сила взрыва, в итоге которого действие оборвано пантомимой, окаменением героев: на веки веков!

Линия времени заменена кругом пространства; но этот круг – ноль; и недаром в «П» выныривает мосьё Ноль: «Мсье Ноль... ах, как он пишет! Какая необыкновенная кисть!.. Вы не знаете мсьё Ноля?» (П). Как же не знать: режиссер, костюмер, гример, парикмахер, – прикосновением к мелким героям Гоголя он во мгновение ока перевоплощает в себя их; подошел к Чарткову, и – дамы, пишавшие о Ноле, пишут о Чарткове; «Видали вы картину Чарткова? Какая быстрая кисть у Чарткова! Какой сильный талант у Чарткова» (П). Чудодейственное прикосновение мосьё Ноля преображает безносого Ковалева: «Видит он: нос! хватя рукою... нос!.. Взглянул... в зеркало – нос! Вытираяся полотенцем... опять взглянул... нос!.. И долго смотрел на нос... Приподнял два пальца... поймать его за кончик... Все, что ни есть, сидит на своем месте... И майор Ковалев с тех пор прогуливался, как ни в чем ни бывало, и на Невском проспекте, и в театрах, и везде. И нос тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице» (Н).

Эпиталама – Чарткову, Невскому, носу, Нблю; но – «не верьте Невскому!» На нем сущностен только Ноль – ноль, ничто; Мережковский в пусто риторическом исследовании утверждает мосьё Нбля (он же и Хлестаков, и Чичиков), как до конца воплотившегося чорта*; какой вздор! Свинья, немец, чиновник, своеобразно преломляясь, сложили Гоголю его виньетку «чорта» в первом периоде; и «чорт» забытийствовал, украл луну. Во второй фазе «виньетка» разложилась на составные части: на чиновника, немца и миргородскую свинью; сумасшедший чиновник переселил носы на луну, лежащую в кармане у «чорта»-немца; а немец объяснил гамбургское происхождение ее: «Луну делают в Гамбурге» (вероятно, часы были приняты за луну) (ЗС); потому-то и оказалось, что «месяца... не было» (был, но в кармане: у немца Шиллера); миргородская же свинья, кравшая свитки, украла прошение; чорт, наоборот, исчез, став – «ноль в нолях», «ничто в ничто».

В первой фазе дан напев фабулы быстрым извивом сцен; и на напеве, как плот на реке, она несется; во второй, – где мелодия? Иссякла, ширясь в невидных болотцах, проросших цветением слоговых форм; в первой ритм – мощней стилиа, а во второй стиль – мощней ритма; в первой ритм – толкач стилиа, а во второй слог – толкач стилиа. Музыка дана здесь, как ракушка: слоговым отвердением; так распадается композиция в слоговую изобразительность; жест – в атомы жеста; и уже нет речевой сплошности: лишь лейтмотивчики, перебиваемые прыгом вводных словечек. Словом: распад жеста, речи, мелодии; организму противопоставлен механический атомизм.

Сквозь все точки просунут, как кончик рапиры, – авторский нос, убегающий, но... не в Ригу, а – за границу: доосознать свой сюжет (после недоумения с «Рев»).

Распаду композиции, жеста, фабулы соответствует распад коллектива; «герой» родовой жизни, иль «дед» (полуказак, полукрестьянин) исчезает из поля зрения; появляются личности без роду и племени, регулируемые не «думкой», а Санкт-Петербургом; этого центра в пространстве нет в первой фазе, где показан во всех уголочках Украины казак и крестьянин, створенные в целое «думками»; Гоголь записывал их; он их знал**.

Гипербола осмеяния выглядит каламбуром словечек испытанного остряка; позднее ее так увидел и Гоголь: «Я увидел, что в сочинениях моих смеюсь даром... Смеяться, так уж... над тем, что... достойно осмеяния... Я увидел... что не могу писать без плана... Не случайно следует... взять характеры... Я обратил внимание на узвание вечных законов, которыми движется человек... Говорить о высших чувствах... нельзя

* Мережковский. «Гоголь и чорт». Исследование 1906 г.

** С. А. Венгеров. Собр. соч., II т. – «Гоголь-фольклорист», стр. 145–150.

по воображению... Нужно стать лучше» (Исп). Гоголь сидит в Риме, изучает человека, раздвигая творчество между собой и «МД», обнаруживая неувязку между себя улучшением и вышелушиванием «полезной» тенденции из гипербол... о носе.

В этом суть перехода от второй фазы в третью.

ТРЕТЬЯ ФАЗА

Третья фаза творческой жизни Гоголя соответствует третьей фазе творческого процесса; но в ней именно произошел скандал; словесное оформление центрального образа творчества не осмыслилось вовсе в тенденции; где у Пушкина – торжествующая гармония, у Гоголя – кричащий «Театральный разъезд»: окаменив героев своим «электрическим потрясением», выступил на сцену Николай Васильевич Гоголь и стал проповедывать, умоляя дать ему время доизучить никем не изученные законы души на основании корреспонденции к нему. «Что он говорит?» – кричали, схватясь за голову и откатнувшись вправо и влево, Аксаков с Белинским, пока он описывал им «Хлестакова в себе».

Бальзак лупил к славе на десятках романов; отмахав один, махал другой; для Гоголя же «МД» стали образом мысли: его самого; кончить их – быть, или не быть; изумительный художник слова, давший творения незабываемой формы, разбил свои формы в усилиях вынуть из переразвитых слоговых ухищрений костяк недоразвитой тенденции; и за этим костяком, как за великим мертвецом, отправился на тот свет, после мучений: пережить себя одноруким (с десницею, вросшей в шуйцу); отвергнуты «Веч»; сожжены дважды «МД»; отсечена шуйца; а в ней оказалась отсеченной десница. Сознался, что «если он при всех... дарах... приобретет полное познание земли своей и своего народа в корнях и в ветвях... как гражданин всего человечества... тогда он выступит на поприще» (Исп); такого знания «в корнях и в ветвях» быть не может: корни – убегают в тысячелетия родового прошлого; «ветви» – в память поколений.

Личное сознание – ствол; ветви – судьба творений, а корни – наследственность, быт, социальный устой; Гоголь, обещав воплотить в себе невоплотимое, стал синицею, поджигающей море... окончанием «МД»; и в этих потугах их сжег: «Мне верно потяжелей, чем кому-либо другому, отказаться от писательства, когда это составляло единственный предмет всех моих помышлений... Но, как честный человек, я должен положить перо» (Исп); показ скромности сопровождался показом примерного царя и примерного попа; таково печальное применение «примерной» тенденции: «Сила влияния нравственного выше всяких

сил» (Исп) (Гоголь оправдывался: «Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьезно») (Исп). Но если бы Пушкин предвидел последствия своего совета, воскликнул бы он: «Голубчик, Николай Васильевич, делайте, что хотите! Пойте, пляшите, смейтесь, осмеивайте, – только: не придавайте такого значения моим словам!»

В 1835 году Гоголь принимается за «МД»; в первоначальной редакции, которую слушал Пушкин, господствовал гиперболизм (второй фазы); его-то и силится за границу затушевать Гоголь.

Прием, который он применяет, – единственен.

Свое «все, что ни есть» первой фазы, ставшее не Украиною, а Россией, он уличает, как только «ничто»; и фигуре нарастания противопоставляет фигуру умаления; показав «натуру» и перлом создания, и «*яка какá намалеванна*» (НПР), он без возврата к предмету, претворением двух проекций (со знаком «плюс» и «минус») в проекцию третью, в ней открывает новое качество, оттенок тусклости, «натуре» аналогичный, но с ней не створенный; качество подобно радио; его эманация выявляет мертвость *основы* натуры при видимой ее жизни; контуры тел, лиц и жестов невыразимо ярки; между тем яркость, – да простит мне читатель, – есть яркость тусклятины; все гальванизировано и являет не жизнь, – дерг лапочек мертвой лягушки; мертвость живее жизни; все дано в выпуклом величии прижизненной смерти; все только выбух физиологического процесса; но процесс – трупное разложение: «Тучная собственность его... стала издавать через открытый рот и носовые продухи такие звуки, какие...» и т. д.; «барабан... флейта, и... отрывистый гул, точный собачий лай» (МД, 2); вместо слов – «стерляжья уха с налимками и молóками шипит и ворчит у них меж зубами» (МД); и даже предметы издают угрожающий шип: «гость... испугался; ...вся комната наполнилась змеями» (МД); это – часы: не жизни, а – смерти; о смерти шипят меж зубами молóки; о смерти вещает «отрывистый гул, точный собачий лай» спящего Петуха.

Царство трупов – вся русская действительность.

Такое величия в изображении мелочей не знала мировая литература; его неуловимо тонкий прием охарактеризую при помощи грубой модели: соедините «все» с «ничего»; получится «что-то», «в некотором роде...» и т. д.; в итоге таких приблизительностей, дающих и перелет, и недолет (мимо цели), предмет излучает специфический колорит: «*ни то, ни се*»; предмет не «неверно изображен»; вместе с тем: он не показан; он – в полутенях атмосферы, а кажется выпуклым в своем тусклом ничтожестве; и вдруг – шип атмосферы, подобный шипу часов Коробочки: «Прижизненная смерть!» «Душа бессмертна!» – воскликнул Московский цензурный комитет и запретил было «МД» за одно заглавие.

Всюду – реальный символизм предметов, не выпирающих, нарочно стоящих в тени углов комнат, чтобы оттуда слепить бликом чет-

кой осмысленности; и Гоголь пишет: «Я... почувствовал, ...смех мой не тот, какой был прежде» (МД); всюду – выбух физиологического процесса, но как... трупного набухания; ларчик красного дерева, дорожное колесо, все – зерна, могущие произрасти отдельным сюжетом; встреча с губернаторской дочкой побочно поднимает тему «НП»; но Пискарев в Чичикове становится и *Пискаревым*, и *Пироговым*, переживающими каждый свое; Пискарев: «Она... белела и выходила прозрачною... из мутной толпы»; словом: «души настало пробуждение»; Пирогов: «Славная бабенка... Из нее мог бы выйти... лакомый кусочек» (НП).

Первый том – попытка к синтезу сюжетного изображения: синтез – ломаной линии первой фазы с кругом, ставшим точкой; сюжетная линия первой фазы, будь сюжет шуткой (СЯ), – интересен зигзагами смены сцен, разнообразием декораций; во второй фазе линия сюжета, как змея, кусает свой хвост вокруг центрального каламбура: нос, нос, – и только! Круг сюжета, сжатый в точку, соединяется в «МД» с линейностью первой фазы тем, что из точки «героя» линия все же вытягивается, но она – прямая; это линия пересечения Чичиковым ряда усадеб; сюжет – монотонный, не усложненный: дорога, «плюс» остановки в одной, другой, третьей усадьбе с покупками мертвых душ – здесь, там и там; отдельные, замкнутые в себе сцены, как кольца, надеты на дорожную линию; и, как кольца, легко снимаемы; все подано без мотивировки: никакой психологии! В каждом кольце, как паук в паутине, сидит помещик – зерно самостоятельной повести, растоптанной отъездом Чичикова, сюжет которой не связан с «МД»; вместо надетых «колец» – Коробочка, Манилов, Ноздрев – могли бы надеться другие кольца: «Коляска», «Старосветские помещики», – чем не эпизоды из «МД»? Стоило бы Чичикову заехать в Миргород, и Довгочун с Переепенкой оказались бы в «МД».

Вначале Чичиков – не лицо, а какое-то полнотелое колесо: в Москву доедет, а «в Казань не доедет» (МД); в конце первой части показан и «червь», снедающий Чичикова (страсть к деньгам); показано и начало: прошлое Чичикова; автор еще только обещает представить настоящему своему «героя» в следующих частях; но в отрывках второй он – тот же; сюжет Гоголя, по замечанию Переверзева, растет вширь, умножением количества показываемых «персон», а не вглубь; и оттого «герои Гоголя не эволюционируют»*. Костанжогло справа, Муразов слева указывают на задатки «великого человека» в Чичикове; к заявлениям этим Гоголь относится с уважением, подпирая сентенции лиц, ходящих в «положительных типах», свою риторикой: «Я обратил внимание на знание... вечных законов, которыми движется человек»

* *Переверзев*. «Гоголь», изд. 1929 г.

(Исп). А Чичиков продолжает высовывать лишь «нюхательную часть тела», которую в профиль приняли за наполеоновский нос.

Из двух створок гиперболы («плюс», «минус»), когда вылезло ядро таимого смысла, то оно было – пустой риторический троп: печальный итог десятилетнего творчества.

Гоголь, пожелав граждански выявить тенденцию без оболочек, выявил «Переписку» и «Исповедь»; оболочки он сжег. А подлинная тенденция, латентно скрытая мелодией первой фазы, выявляясь «электрическим потрясением», убила наповал жизнь в героях Гоголя, дав великолепные изваяния фигур, отданных будущему; Гоголь эпохи «Исп» покушался разбить эти формы, в них вложенную тенденцией, – «тенденцией своего рода». Но тенденция эта – не «та» тенденция; Гоголь вспоминает свою мелодию, свой некогда слышимый «звук»: «это были лета поэзии»; и еще: «это было время... порыва чистого, как звук, произведенный верным смычком»; «малороссийские ли песни... навеяли их» (из писем 1839 г.); «выясняются и проходят... строем времени казачества»; воспоминания навеяли проработку «ТБ»; но это – воспоминания о прошлом; в настоящем – «ужасно найти в себе пепел вместо пламени и найти бессилие восторга» (к Балабиной); он знает, что переосознание тенденции до срока – губительно; и вкладывает свою мысль «Михал Михалычу»: «автор, если бы даже имел эту мысль, то и в таком случае поступил бы дурно, если бы обнаружил ее ясно. Комедия тогда бы сбилась на аллегорию» (Дополнение к «Развязке «Ревизора»); и в том же году в «Исп» поступает вопреки написанному: кладет перо, потому что «аллегория» тенденции не влезает в живые образы творчества.

Тенденция класса, породившего Гоголя, была мертва; тенденция спроса шла от другого класса, зрея и воплощаясь в тех именно образах, которые разбил Гоголь. Творец и мелкопоместный дворянин поменялись местами в нем: творец стал творить себя («надо стать лучше»); дворянин стал писать; миссию творца присвоил себе мелкий собственник; и она лежала в его ларчике из красного дерева судебнорыночным актом: *отказа* от всего лучшего в себе.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ГОГОЛЯ

Вернусь к тому, с чего начал. Творческий процесс имеет три фазы; в начале первой еще невнятен рассудочный принцип выбора «сырья»; внятен осмысленный «звук» темы, т. е. намерение к тенденции; в нем воля к творчеству как бы магнитной силой притягивает и стильно располагает самое сырье (не рефлексии над ним); творчество в этой фазе – еще отбор сюжетов, выявляющий как бы трепет эфирной волны, переданной по «радио»: коллективом; из звука рождается образ, так,

как набор буквенных знаков; он выстроен звуком; он – новое качество суммы сырья: в химии сплава; он – типичен (в терминах прошлого); он – стилистичен (в терминах настоящего); и он не отчленим от образа мысли автора в той мере, в какой последний автором не «просвоен» насквозь (еще осознается) в деталях, адекватных деталям художественной организации, – что значит: автор мыслит необычно, ибо сквозь него, как сквозь проволоку, бежит электрический ток от посылающего к принимающему; посылающий – рождающий спрос коллектив; получающий – читательский коллектив, взятый не только в объеме массы, но и в линии дистанции; поколение – масштаб измерения дистанции.

Влияние автора, или возможность зарядиться образами, зависит от способности образов видоизменяться: в сознаниях поколений; автор – двойко обусловлен: коллективом, формирующим спрос, и коллективом, принимающим предложения автора сотрудничать с ним во временах, т. е. в ряде поколений.

В Гомере более живая весть о дальней культуре, чем в музеях и в словарях; голос художника слова звучен, когда он звучит и из могилы, – в нашем творчески воспринимающем ухе.

Стиль, как след спроса в звуке, – живая сила; центральный образ, «герой», есть конденсатор ее, как запас энергии, чаще всего вскрываемый нами посредством не тех рефлексий, какие были в распоряжении автора: сила – в кабеле, а не в том, что настроено на нем; перестраиваются фабрики и заводы, а кабель, их обслуживающий, остается. Тютчев полагал силу в патриотике своего стиха; клеймил «австрияков» и звал «братушек» под знамя самодержавия; «братушки», передравшись, дрались и с нами; поэзия ж Тютчева во время драк осталась жива, но как... поэзия стихий, а не «славянкины»; то, чем Тютчев говорил Брюсову, привело бы Тютчева в ужас: живую тенденцию тока, бегущего сквозь него, осознал он мертво, убив жизнь тенденции; и рассудочное ее отражение в нем отвергнуто нами.

Ток из *a* в *b* бежит и далее, в *c*, а проволока от *a* до *b* не бежит с током; она стабилизирована в сознании автора, принявшем ее как свою собственность; и это – рефлексия в рассудке; сила тока – воля к действию; если мы перехватим ток между *a* и *b*, весть до *b* не дойдет; это случается, когда автор ненужно переосознает не им начатое, не им кончаемое; в ненужных деталях ограниченного рассуждения в духе момента, не в линии времени, он присвоением тока выявит лишь сумму уклонов; ответ будущего на них: «Ты нам не нужен!» Такой ответ получили: Марлинский, Булгарин, Нарезный, Кукольник.

Гоголь оказался нужным вопреки собственному отказу от творчества; отказ – следствие присвоения себе того, что подано сквозь него коллективом для... коллективов; «сознаватель» был мелкий помещик и неудачный учитель, «Николай Васильич»; но это – «нос» художника,

ставший статским советником самодержавного православия; и «нос» вообразил: он «духовным регламентом» пересоздаст... «свой класс», принятый за Россию.

Основной образ заряжает силою и его обстающие образы: круг за кругом преобразуется силою центра; более дальние круги – более всего «сырье»; словесное оформление их вызывает к все большей технической сознательности; выступают задачи ремесленные; итог – слог.

Параллельно с этим процессом образ произрастает мыслями в деталях тенденции, которая должна быть пластичной, способной к модификациям; в просторечии мы говорим: образы живут; автор гоняется за ними, как пастух за разбежавшимся стадом; если детали тенденции вынуты автором, как незыблемый план, до деталей процесса, то такая отдача ненужной рассудочности равнозначна собственничеству в отношении к тому, чему следует внимать, как силе коллектива; в просторечии говорят: вдохновение покинуло автора. Это произошло с Гоголем: «Все у меня выходило натянуто, насильно» (Исп); «я пробовал несколько раз писать по-прежнему, как писалось в молодости», т. е. певуче, стильно, «но ничто не лилось на бумагу» (Исп); и мелкий собственник уничтожал «все, что ни писал в последнее время» (Исп).

Принципиальный противник писания «из нутра», подобного процессам выделения, я утверждаю: искусство – в редком умении осознавать суть процессов, но не для резонирования над ними, а для действия формования. Имея план, нужно уметь от него отвлекаться, где надо: а то, вперившись в цель, дашь маху в средствах; мудро не заглядывать в «послезавтра», уже выверенном в мелодии целого, которая – лучший план; в этом и состоит умение писать, чуждое и рассудочному ковырянию, и бессознательной отрывке. Все, приобретенное усилием сознания, становится навыком в повторных опытах, – той живостью мысли, которую Пушкин определил вдохновение; с привитым навыком, не целясь, попадаешь в цель; дар к этому не в бессознании, а в высшей стадии того же сознания: сознания в действии. Речь идет о разных сознаниях; верней, разных функциях того же сознания: вслушиванья, об отдаче слуха радиоволне коллектива, которую в просторечии называют «музой»; и о контроле слухом – рук, ног, выполняющих, кующих: в ритме-напева; я в танце не попаду в такт, рассуждая о том, что происходит в это время с мускулом.

Так и художник: насилуя софизмами «натуральную» мысль, он рождает дидактику; чтобы этого не случилось, из мудрости должен он «легче ступать»; играя, научишь легче, чем втемяшивая тенденцию; читатель сам вынет из образа то, что увидит, что не всегда видит автор, стоящий спиной к тому, что одаряет его, и передом к обрабатываемому сырью: читатель и не увидит маленького человечка с перепачканными руками, присвоившего себе дары коллектива; не увидит он «носа» автора.

Что происходит каждый раз со стадиями производственного процесса, происходит и с целым творчеством; фазы формирования новичка в «мастера» обнимают десятилетия; Ибсен вошел в возраст «мастера» к шестидесяти годам.

У одного менее зрима связь отдельных произведений; у другого сквозь все продукты сквозит явственно один процесс; не ищите законченности в продукции, ибо она – в процессе: в подобном случае.

Гоголь, начав с пленяющих безделушек, цельных музыкой, дав цельность стиля за счет погасшей мелодии, вдруг ужаснул узкой тенденцией, в которой завял его стиль, отчего и организм его творчества оказался... без головы; а голова – осталась без туловища; тело без головы взял в свои руки Белинский, раскрыв в нем тенденцию огромнейшей значимости; из неоконченной головы им извлекаемого процесса, оторванной от тела, Гоголь, выпотрошив мозг, сделал... жандармскую каску и арестовал свое творчество; но «жандармская каска», просунутая в «Переписке» и «Исповеди», не смогла отвести тока, шедшего через Гоголя-творца в рассудочно-безголовое тело его творений, головой которых оказалась вся русская литература, продолжавшая развивать дело Гоголя: без Гоголя-проповедника.

Так стала она литературой мировой.

Сказав о процессе вынашивания образа, скажу о процессе типизации сырья.

Наблюдение и описание обнаруживают три группы фактов в словесном материале Гоголя.

Первая группа – сырье, натура; обличие ее меняется: то она в шароварах, то в нанковых штанах, то в вицмундире (Чуб, Довгочхун, Яичница); но – то же обжорство, та ж толстая шея; натура изучена и не нуждается в зарисовке; копия впечатана в Гоголя до появления ее в повестях; прикосновение смачного слова, и – портрет выпуклей, вылезает из рамы со всем гиперболизмом болезни: в опухолях быта и даже независимо от личного отношения к нему автора; здесь гипербола – преувеличение природы жизни (сосновая шишка в Аджарии величиной с ананас); гипербола надета на жизнь; и – бьет обухом; Гоголь лишь ставит ее на свое место; она – помещик в усадьбе, в городишке, не успевающий, показанный в раззоре, обжорстве, лени, прострации; показан мелкий чиновник (помещик на службе), порой в столице, куда его занесла нелегкая, где он или – забит, или – стал авантюристом, забалансировавшим между lumpen-пролетариатом и... капиталистом; обоих еще не видит Гоголь; и оттого линии авантюристических антраша, рисуемые выкидышами из класса, стилизуются в фантастике.

Опись инвентаря выделяет группу сырья – в первую очередь; вокруг него – круг за кругом – рисуется обстание: усадьба, природа полей, крестьяне, ремесленники, купцы, разночинцы-интеллигенты,

капиталисты, знать и т. д.; чем дальше от «натуры», тем Гоголь абстрактнее, с тем бóльшим трудолюбием силится копировать он; и делает ряд промахов в рисунке; порою нарочно смазывает не ради *стиля*, а от беспомощности: таково изображение капиталистов, знати; но Гоголю удастся ремесленник.

Вторая и третья группа фактов – сырье, подвергнутое искусственной обработке; гипербола здесь не болезнь жизни, а надстройка над жизнью; в ней «натура» подана, как сквозь кисею, то преувеличивающую размер явления, то преумаляющую: в первой фазе – кисея месячного сияния создает романтический колорит; во второй это – «вуали с мушками»: с настоящими; мушиные рои, с любовью описанные Гоголем, сознательно безобразят натуру; действует тенденция стилизовать: сперва художественно, потом обличительно и наконец – дидактично; стилизация сперва напяливает на Довгочхуна казацкую шапку с золотым верхом; потом – картуз, подчеркивающий безобразие головы; меняется и фон, в котором вглублены отодвинутые стилизацией предметы натуры; то он – прошлое, то – будущее, куда срывается тройка «быстрых, как вихорь, коней», унося Чичикова.

Исследователи говорят о двойственной натуре Гоголя и о трагедии его сознания; они ориентируют раздвой стилей на раздвое души, подчеркивая двузначность всех образов Гоголя: Довгочхун и Тарас, Бетрищев и... есаул Горобець – два стиля одной натуры; молодой человек в разрезе романтики – Левко, в разрезе сатирики – Хлестаков; молодая дама – и русалка, и «так сказать русалка»; затрапезная тетушка, Василиса Кашпоровна – то ведьма, то мегера; после Гоголя открылось множество «мегер» и «ведьм» там, где их не было: в нашем сознании; и заспорили о том, что в России – неблагополучно; смутился Пушкин.

До этого было и невдомек, что угроблен жизнью слой русской жизни: мелкопоместный, патриархальный. Позднее лишь Гоголь задумался над своим социальным заданием; но – все напутал.

Раздвой Гоголя – следствие его стиснутости двумя прослойками: двух разных классов.

ЛИЧНОСТЬ ГОГОЛЯ

Гоголи – мелкопоместные дворяне недавнего происхождения*. Дед Гоголя, Афанасий Демьянович, – семинарист, отказавшийся от духовной карьеры ради службы в войсковой канцелярии; он стал войсковым писарем; отец Гоголя «пробовал служить... при Малорос-

* Черпаю биографические сведения из очерка В. В. Каллаша – «Биографический очерк Н. В. Гоголя» («Гоголь в воспоминании современников». Москва, 1902).

сийском почтамте по делам сверх комплекта»; болезненный мечтатель, он писал стихи и устраивал, подобно Манилову, разные «долины спокойствия», был «большим мастером на малые дела»; «мать, ...Марья Ивановна, была дочь почтового чиновника Косяровского». Дед бабки, Лизогуб, – валах, сосланный в Сибирь за корыстолюбие. В «СП» – много от семейного быта: «Товстогубы» от Лизогубов. Родственник Гоголя, Трощинский, вышел в «министры» из казачков; какой-то протоп, родственник Гоголей, тягался с Гоголями за доли наследства; была и польская кровь: Гоголь-Яновский.

Гоголь одел незнатность Гоголей в фикцию выдвигаемой родovitости; он с детства был уязвлен тем, что был «ниже» многих из сверстников; «ребенок был... странный... У него течет из ушей, тело... покрыто нарывами... Его отпаивают декоктами»; в Нежинской гимназии его встречает развал; сверстники, Редкин, Базили, Кукольник (будущие – ученый, дипломат, драматург), блещут в кружке для самообразования; Гоголь сперва держался вдали от кружка, как мало успевающий, мало подготовленный и как отталкивающий от себя «золотушными явлениями». В старших классах он отдается театру и литературе.

Выезды к Трощинскому – окно в свет (со стороны), чтобы пережить грань, отделяющую его от общества; учил его в детстве семинарист; западная литература и позднее – предмет, не изученный Гоголем; позднее ему указывают на Мольера, Гёте, Шиллера, Шекспира, романтиков; семинарская вычурность выражений, мещанские словечки и канцелярская высокопарница, – элементы, из которых позднее вылепливает он свой русский язык.

Мелкий помещик и не взлетал в «свет», разве – трудом и упорством, не брезгающим средствами, достигал он служебных успехов; не делаясь и предпринимателем; чаще всего оседая все ниже, прищемливался между бытом мелких чиновников, мещан, разночинцев, отщепенцев от разных сословий, позднее сваренных мелкобуржуазной средой.

Гоголи, выйдя из низших сословий, были, так сказать, «мещанами во дворянстве» (не по быту, а по происхождению) среди помещичьей знати; в кружок Фомы Григорьевича, дьяка диканьской церкви, описанный в «Веч», являлся и паныч-латынщик; и называл бабу – «бабусом» (Пред. I); им могли быть: и дед Гоголя, да и сам «Никоша» Гоголь, притянувшийся к писарям и дьячкам в силу уз крови, как позднее притягивался к землякам в силу национального родства; великороссийский аристократ, «боярин» по крови, был наиболее чужд Гоголю; в кругу дьячков чувствовалась непринужденность; здесь можно было и «назиднуть», и блеснуть «светом», поставив «перед собою палец и, глядя на конец его», – назвать бабу «бабусом», а лопату «лопатусом»; и в пику тем, кто утирает носы полою, изумить всех тем, что вынуть

«опрятно сложенный белый платок, ...и, исправивши, что следует, складывать его снова... в двенадцатую долю и прятать» (Пред. I).

Паныч из «Предисловия» поздней разругался с кружком, дернув в Питер, где град неудач заставил почувствовать бессилие своего выдвиженчества в «высшем свете», где, не владея образованием, языками, средствами, манерами, умением танцевать и свободно болтать с золотой молодежью, надо было скромно усестись в угол. Соллогуб описывает встречу с Гоголем, тогда еще домашним учителем, забавлявшим ребят передразниванием звуков, издаваемых животными; «незадачник» читал свои первые опыты в кругу приживалок.

Личная обида сидела невынутою занозой; отсюда позднее самозащита при помощи оригинальничанья, потом докторальности, выросшей в гидру самонения, в каприз «гения», с которым возились взапых представители того сословия, среди которого Гоголь некогда появился «гадким утенком».

«Дернула... охота и пасечника потащиться за другими» (Пред. I); «нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет – батюшки мои – куда? зачем?.. мужик, пошел!» (Пред. I); молодой Лев Толстой там именно плавал, как рыба в воде, и едва подавал руку выскочкам «Гоголям», где эти «Гоголи» чувствовали себя, как рыба, выброшенная на сушу*: «На балы... едете... позевать в руку» (Пред. I); коли не умеешь пройтись мазуркою, остается... «зевать в руку»; вспомните, с каким благодушием описывает Толстой танцы: мазурки Денисова, Николая Ростова, вальс князя Андрея с Наташей, Анну Каренину на балу; воздух бала был свойственен его сословию.

Гоголь же отзывается – на гопак: «А у нас... заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя» (Пред. I); на мазурку ж – зевает в руку: «выдумали балы! Чорт бы их побрал... Сколько... денег усадят!.. Человек..., и эдак проводят время!.. Ногою дрыг, дрыг!.. Сова-совою, а ногою дрыг, точно... блохи кусают его за ноги» (переделанные отр. из «МД»).

Гоголь обсмеивает салоны с «Индиями и Персиями» позолоченными; но и простые его отношения с родными «делаются все менее... искренними». С кружком же Фомы Григорьевича рвет он так, как поздней рвет его великодержавная идеология с будущими самостийниками и австрофилами вроде Грушевских и Антоновичей.

Расщеп в Гоголе – во-первых: смешение кровей, впитанное с молоком матери; во-вторых: признаки поднимающейся борьбы классов; сквозь усилия «оморалить» мелкопоместную жизнь чувствует тяга к мещанскому сословию и снюханность с бытом писцов и поповичей.

* См. «Молодой Толстой» под ред. проф. Б. Эйхенбаума. Ленинград, 1929 г.

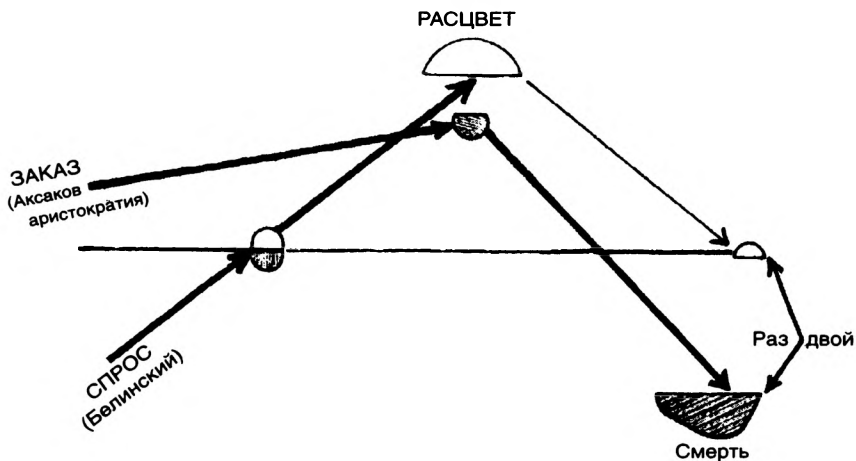
Позднее «великороссиянин» Гоголь с великоруссами и мудрил, и хитрил: едва отвечал на вопросы, засыпал, или открыто зевал в восхищенно раскрытые на него рты Аксаковых; встретив же украинца, часами отдавался с ним «хохлацки-бурсацким» замашкам; позднее, став знаменитостью, европейцем, шокирует он манерами дурного тона представителя света, сетующего на Смирнову за то, что она покидает свой круг для выскочки Гоголя. Подчеркивают безвкусицу пестрых жилетов его, ярких галстуков, бледно-голубой фрак с золотыми пуговицами; и подстриженными висками, и хохолком, и претенциозностью производит он неприятное впечатление на С. Т. Аксакова: при первом знакомстве.

Чего стоит тон писем молодого Гоголя! Из письма к Жуковскому 1831 года: «О, с каким бы... восторгом стяхнул власами головы моей прах сапогов Ваших, возлег у ног Вашего превосходительства и ловил бы жадным ухом сладчайший нектар из уст Ваших». Из письма к Дмитриеву (1832 г.): «Я вижу в Вас нашего патриарха поэзии... упрасывая не переменять драгоценного Вашего расположения ко мне»; в более своем кругу выражается он иначе; о Пушкине (про которого пишет Жуковскому: «Пушкин, как ангел святой»): «он протранжирует всю жизнь свою» (Данилевскому); о Крылове (Погодину): «этот блюдолиз... летает, как муха, по обедам». Чувства его изменны: «что значит не встретить отзыва» – пишет отзывчиво Погодину он; а бежит через несколько лет из его особняка: отвязаться от дружбы; заискивая у Берлинского, конфузится общения с ним.

Вот первое впечатление Л. И. Арнольди от Гоголя в эпоху, когда Гоголя носили на руках: «В 6 часов вошел... человек маленького роста, с длинными белокурыми волосами, причесанными à la moujik, с маленькими карими глазками и необыкновенно длинным и тонким носом... Он носил усы, чрезвычайно странно тарантил ногами, неловко махал одною рукой, в которой держал... шляпу; был одет вовсе не по моде и даже без вкуса»*; а вот впечатление Н. В. Берга: «Небольшого роста человек, в черном скюртуке и брюках, похожих на шаровары, остриженный в скобку, с небольшими усиками... несколько бледный... Походка его была... мелкая, неверная, как будто одна нога старалась заскочить... вперед, отчего один шаг выходил... шире другого. В... фигуре... что-то сжатое... в кулак... Ничего открытого..., ни в одном движении... Взгляды, бросаемые... то туда, то сюда, были... исподлобья, наискось, мельком... лукаво, не прямо... в глаза»**. Вот впечатление Тургенева: «Был одет в темное пальто, в зеленый бархатный жилет и коричневые панталоны... Казался худым и испитым... Заостренный

* «Мое знакомство с Гоголем». «Русский вестник», 1862.

** «Русская старина», 1872.



нос придавал... нечто... лисье; невыгодное впечатление производили... одутловатые, мягкие губы... когда он говорил, они неприятно раскрывались и выказывали ряд нехороших зубов; маленький подбородок уходил в широкий, бархатный, черный галстук. В осанке... было что-то... напоминавшее преподавателей в провинциальных институтах». Из воспоминаний С. Т. Аксакова: «Я едва не закричал... Передо мной стоял Гоголь...: вместо сапогов длинные шерстяные чулки выше колен; вместо сюртука... бархатный спенсер, а на голове – бархатный, малиновый, шитый золотом кокошник... Гоголь писал и был углублен... Он долго *не зря смотрел* на нас..., но костюмом своим несколько не стеснялся. Жуковский сейчас вышел, и я...»

Любовь к пестроте лишь подчеркивала: связанность, странность, измученность; и Аксаков в нем сомневался: не то мученик, не то шарлатан. А когда за ним не подглядывали, из него вырывался... откровенный гопак: «Гоголь взял с собой зонтик... и как только повернули мы... в глухой переулок, он принялся петь разгульную малороссийскую песнь, наконец, пустился... в пляс и стал вывертывать зонтиком... такие штуки, что... ручка... осталась у него в руках, а остальное полетело в сторону»*; после интимных слов к Анненкову Гоголь, садясь в дилижанс, «поднял воротник шинели... принял выражение мертвого бесстрастия... и в этом положении статуи с полузакрытым лицом, тупыми, ничего не выражающими глазами... кивнул мне головой».

Между гопаком и «позой» искала равновесия измученная личность; но неравновесие было predetermined: неравновесием социальных условий, породивших Гоголя; гопакающий писарь себя защищал

* Из воспоминаний П. В. Анненкова.

величием дворянина; а «дворянчик» лез в генералы наставляя «их высокопревосходительство»: «огромно, велико мое творение... Еще встанут против меня новые сословия... *Кто-то незримый** пишет передо мною могущественным жезлом». И тут же гордится, что «люди в остальных двух частях выходят покрупнее обыкновенных и в *значительных должностях*» (sic). (Из письма А. П. Толстому.)

Все знали необыкновенность Гоголя; но осознание им самим этой необыкновенности есть начало разрыва его с необыкновенными творениями собственного пера и связи с кругом лиц, в котором он задыхался.

Он был прав: на него восстало «новое сословие» разночинцев, пролетаризированных дворян и выходцев из народа, предводимых Белинским: «Мысль сделаться каким-то абстрактным совершенством, стать выше всех смирением, может быть плодом или гордости, или слабости... Вы позволили себе цинически-грязно выражаться не только о других..., но и о самом себе – это уж гадко...» (Из записки Белинского 1847 г.). Так пишет человек, 10 лет *единственно* понимавший Гоголя. Венгеров** показывает: ставшие трюизмами классные определения Гоголя, вплоть до «смеха сквозь слезы» (что повторил и Гоголь – *позднее*), были новооткрытыми Американами Белинского, – тем, чего не видели в Гоголе ни Шевырев, ни даже Пушкин; для них Гоголь – незаурядный талант; для Белинского – гений.

Можно сказать, пародируя слова Гоголя («кто-то незримый пишет передо мною... жезлом»), что «незримый», но уже слышимый спрос указал Гоголю на Белинского, как на спутника в столетнем пути с ним: сквозь сердца поколений; и тот факт, что именно этот спутник развенчал личность Гоголя, – было для Гоголя незабываемым потрясением***.

ЗНАЧЕНИЕ ГОГОЛЯ

Тот, кто осознал себя «великим», был мал, мелок, малокультурен; тот же, кто в Гоголе себя «великим» не сознавал, – тот огненно сотрясал проходящим сквозь него током, взрывавшим все, защищаемое «мещанином во дворянстве»; тот открыл глаза всей России на ее действительность; и тот учил до желания «поучать».

* Курсив автора.

** С. А. Венгеров. «Писатель-гражданин Гоголь». Петербург, 1913.

*** Само собою разумеется, что под «незримым» я разумею первичное восприятие слухом художника спроса, к нему обращенного; «незримый» – коллектив, посылающий спрос, в данном случае – это формирующийся юный Белинский и его класс; но «мистика» Гоголя, верно услышавшего звук спроса, превращает «незримых» еще ему, новых людей в «Незримого» с большой буквы.

Довгочунов изобразил Гоголь-художник в их настоящей, мещанской участи; Герцен уже был близок к формуле мирового мещанства. Гоголь же до него в образе дворянина дал образ... мирового мещанина; Европа приподнимала к поверхности жизни пролетариат; его толчки снизу, соответствуя ударам сверху растущего капитализма, уже раскалывали третье сословие: сверху донизу; трещина разделяла мелкую буржуазию на два борющихся лагеря: один, пролетаризируясь, створялся с революцией; другой взбухал в неопределенно вязкое мещанство; двойная наследственность Гоголя соответствовала двойному спросу к Гоголю-художнику: со стороны левой интеллигенции и тех, кто выступал позднее в зубах.

Судьба мелкого дворянства определялась уже не в нем, а – в мещанстве; классовый прослой, породивший Гоголя, становился символом в нем созревающего «червя», который гнезвился под дворянском оболочкой Чичикова; мелкого собственника Гоголь мог видеть и в Веце, и в Париже; сквозь «помещика», изображенного Гоголем, просвечивают: и французский буржуа, и американский авантюрист без удачи, и швейцарский кантональный общественник, состоящий все еще в «либералах»; сила Гоголя в открытии «мертвой души» в мещанине, не только в дворянине, уже не ремесленнике, не капиталисте и не интеллигенте; в отрывке «О сословиях в государстве» Гоголь, указав на роль других сословий, начинает: «Сословие граждан, самое разнохарактерное, меньше всего получившее выражение, от неопределенности занятий..., должно возвыситься до понятия...»; и – точки; Гоголь обрывает; но мы знаем: речь идет о мещанстве; в «Исп» он говорит: более всего хотел бы он писать для сословия «мещан», чтобы его «возвысить»; и нудится воскресить «мертвость» Чичикова пассами своего генерал-губернатора при содействии откупщика Муразова. Собакевич, Манилов, Коробочка выглядят русскими помещиками; Бузескул и Венгеров доказывают: Гоголь не знал помещика и русской провинции (до окончания I т. «МД»); он 8 часов просидел в Подольске на постоялом дворе, и 7 дней в Курске (без интереса к Курску); все остальное в России увидел – мимоходом, из почтовой кареты; Венгеров соглашается с Брюсовым*: у Гоголя гипербола сидит на гиперболе; не может быть речи о натурализме «русских» красок у Гоголя; он знал Миргород, Нежин, Полтаву; «натура» Гоголя – украинский провинциальный быт; сквозь него – формирующийся быт мирового мещанства; украинская натура плюс узренный мещанский «интернационал», деленные на два, породили – гомункула, «ни то, ни се», вклепленного в

* В. Брюсов. «Испепеленный» (речь, произнесенная на торжестве открытия памятника в Москве).

центр провинциальной России; изображением же гомункула Гоголь в России наповал убил класс, к которому был приписан рождением.

Кто же «человековед» в Гоголе? Тот ли, кто о «душеведении» заикался жалко, или – в ком «открылись вещие зеницы, как у испуганной орлицы»? Когда закрылись, остались – две темных дырочки: «не то», «ничто»!

Гоголь-художник внял спросу коллектива новых людей, оторванцев от своих классов; из них и сковалась первая фаланга бойцов; величие Гоголя в том, что он воспринял их радиовесть к нему, конденсировав ее в фазах своего производственного процесса, как ответное предложение художника, с восторгом принятое: «заказчик» нашел отразителя; со-творец Гоголю, Белинский, раскрыл Гоголя нам, вложив «Гоголя» в сердца поколений тем сильнее, чем резче отверг он в Гоголе – «гоголя»: мелкого собственника; этот последний, слыша «звон» и не зная, откуда он, присвоил лично себе ему не принадлежащую тенденцию его инспирировавшего коллектива; и миссию отражения мещано-дворянской, мелкочиновной России понял, как миссию преобразования именно этой России.

Ворона в павлиньих перьях закаркала с «Собрания сочинений Гоголя».

Здоровье и «слух» – с Гоголем незнатным, горячо разделявшим споры дьячка с пасечником, и их нападение на «паньча»; «паныч» – обиделся: «сел и уехал... Не нужно нам таких гостей! Что его дядя был когда-то комиссаром, так и нос несет вверх» (Пред. II). «Паныч из Полтавы» – тенденция казаться знатным; но ссора с «пасечником» окончилась для Гоголя тем, что смачный народный язык обернулся... в «бабуца».

Гоголь с Россией мирился лишь «из прекрасного далека»; его приезды в Россию кончались недоумением: «Россия, Петербург, снегá, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось». (Из письма 1837 года.) В 1840 году он пишет из Москвы: «Какой тяжелый сон... О, мой Рим!»; «как тягостно мое существование... в моем отечестве», – пишет он Максимовичу в 1842 году; и – к Балабиной (того же года): «с того времени, как... ступила моя нога в родную землю... как будто очутился я на чужбине»; «Исповедь» полна недоумений: в России Россию нельзя понять: у каждого в голове своя Россия; в России не говорят о России, не знают России, не хотят России (Исп).

Перетасовка сословий, «Россий» в России, для Гоголя – кавардак.

Недоумение растет, подобно растеру Поприщина, с конца второго периода и раздражается скандалом с постановкой «Рев»; и Гоголь бежит за границу: доосознать тенденцию; вместо музыки – рев Гоголю непонятных стихий; «дворянин во мещанстве» учиняет месть «мещанину» (не в смысле Герцена), еще связанному с народом, – «мещани-

ну», вкрашиваемся «во дворянство», чтобы эзоповым языком жечь и жалить истлевающую личину.

Язык этот вырван.

Эпоха, предшествующая самосожжению, отмечена ростом недоумения: в росте недоумения «героев» повестей; уже у Чуба наличие «поперечивающего себе чувства»; и «дед» – разгонится оттопатывать; вдруг – ни с места! Изменяла музыка; мелодия перерождалась: в контрапункт диссонансов, и слышался невнятный гул. Происшествие с «Николаем Васильевичем», ставшим великим писателем, «скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно» (Н); «нос его находился бог знает в каких местах» (Н); «ничего не разберу» (Н); произошло явление «необъяснимое» (Н); «неизвестно для каких причин» (Н); таков припев «Носа» с недоуменно торчащим сквозь «Нос» авторским носом: «непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты» (Н).

То же недоумение в «Портрете».

«П», как и «Н», кончается недоуменно: «и долго все присутствующие оставались в недоумении...» (П); недоумение – атмосфера «П»; «что-то непонятное самому себе почувствовал он» (П); «не озаренный светом... непостижимой, скрытой во всем мысли» (П); «Господи, боже мой, что это!» (П); «неизъяснимое чувство оставалось в душе» (П); «не мог изъяснить, что с ним делается» (П); «чувствовал... чувство, непонятное себе самому» (П); «чувствовал... ожидание чего-то...: точно... сидит шпион какой-нибудь» (П), т. е. мировой мещанин в художнике из мелкопоместных дворян: «так говорил он..., но изнутри раздавался *другой* голос» (П); «нет ли здесь какой-нибудь тесной связи с его судьбою» (П) и т. д.

Автоматизмом из недоуменности проштрихован в «Ш» Акакий Акакиевич, до отказа понять что-либо; подмигнув хвостик «у», он вздыхает: «ничего... неизвестно» (Ш); «нивесть от какой причины» (Ш); такими фразочками переполнена «Ш»; «побежал было... неизвестно почему, за какою-то дамой» (Ш); ему ли бегать за дамами? Но это потому, что «как будто все переменялось... и показалось в другом виде» (Ш).

Пискарёв побежал за Прекрасною Дамой, а прибежал... в публичный дом, потому что перед ним «все окинулось каким-то туманом» (НП); «мост... ломался на своей арке... дом стоял крышею вниз...» (НП); «какой-то демон искрошил... мир на множество кусков, и... эти куски без смысла, без толку смешались вместе» (НП); и оттого: «вы думаете, что этот... говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в... офицера? – Совсем нет, он говорит о Лафайете» (НП). Так и Россия искрошилась для Гоголя на множество кусков, – и эти куски «без смысла, без толку смешались вместе».

Тот же туман в «Рев»: «сам не знаю: неестественная сила побудила» (Рев); «ничего не вижу; какие-то свиные рыла вместо лиц» (Рев); «точно туман какой ошеломил» (Рев); «точно стоишь на колокольне» (Рев); в недоумевающем изумлении окаменевают действие: «звук изумления единодушно излетает из дамских уст» (Рев) и т. д.

В «ЗС» – рост недоумения становится темой рассказа: «все было передо мною в каком-то тумане» (ЗС); «здесь что-то да не так» (ЗС); «я не могу понять» (ЗС); «числа не помню... месяца тоже не было» (ЗС); трагедия Поприщина и ужас Ковалева сплетаются здесь с недоумением Гоголя, оставшегося без носа, без нюха: «может быть, я сам еще не знаю, кто я» (ЗС); «может быть, я совсем не титулярный советник» (ЗС), а... писарь из дьячков, Гоголь, или... почтарь, Косяровский? И – вскрики отчаяния: «чего они хотят от меня?» (ЗС); «что они делают со мной?» (ЗС); «что могу дать я им?» (ЗС).

Так восклицает Гоголь после «Переписки», когда ему показалось, что «теперь-то, наконец, я узнаю... все эти пружины» (ЗС); и узанные пружины оказались особой миссией... при Дубельте: с Дубельтом отереть слезу «землепашцев»; ибо – «благородно правительство бдит равно над всеми» (ТР); и потому: «в груди нашей заключена какая-то тайная вера в правительство» (ТР). Здесь тема недоумения переходит в страх, бред, абракадабру.

За границу Гоголь овладевает мороком, но – как? Омертвением того, что когда-то в нем пропело, что потом бичевало, но... произвольно. И тут дает он гигантское расширение «мертвости» в образах «МД», которые реальны, как все мертвое «во всем, что ни есть на свете» (в мещанстве), и символичны, как образы великороссийской видимости; этого расширения образов перепугался Гоголь.

Печать формосодержательного процесса на «МД» – сама остановка его: «мертвая душа», показанная с ослепительной яркостью, как... тусклость (sic); а осознание этой остановки стало осознанием ложно присвоенной тенденции, т. е. – чорт знает чем: какую-то Испанией... под «петушьим хвостом». «Испания» – оформление православия, как душевной инквизиции; «петух» над ним – Николай.

Да, но...

Гоголя покарал Белинский; реабилитировал... Чернышевский – над свежей могилой (1855–1856 года): «самые безусловные поклонники всего, что написано Гоголем, не приписывают его деятельности столь громадного значения..., как приписываем мы. Мы называем Гоголя... величайшим русским писателем... Он имел полное право сказать о себе слова, безмерная гордость которых смутила в свое время самых жарких его поклонников...: «Русь! Чего ты хочешь от меня?.. Зачем все,

что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» Он имел полное право сказать это»*.

В 1831 году (год выхода «Веч») прозы Пушкина еще не было; в 1833 году Гоголь дал уже «ОТ», а прозы Пушкина еще не было (в 1834 году вышла «Пиковая дама»). «Гоголь был отцом русской прозы», – утверждает Чернышевский; он, по Чернышевскому, родил «натуральную школу»; он же возвел нашу литературу к возможности в ней быть самобытным каждому талантливому писателю (Чернышевский); для этого надо было перетворить язык; и он это сделал.

«Натуральная школа» (Гончаров, Тургенев, Толстой, Григорович, Писемский, Островский) по прямому проводу не выводима из Гоголя, хотя бы потому, что в ней отход от «превосходной» степени к «положительной», менее богатой фигурами речи и лишь разрабатывающей, по-разному, в деталях, данные Гоголем контуры: пейзажа, жанра, жеста. Переоценка Тургенева, Гончарова, Григоровича в недавнее время показала, что в линии отхода от Гоголя «натуральная школа» скорее потеряла, чем приобрела подлинную «натуру»; «натура» оказалась у Тургенева – олеографизмом: видимостью натуры; Писемский во многом впал в плохого сорта фотографизм и т. д. Чернышевский провел слишком прямую линию от Гоголя к таким разным писателям, как Толстой, Тургенев, Островский; в прямом смысле из слога Гоголя выюркнул только слог ранних повестей Достоевского, скоро с ним разошедшегося; в Салтыкове по-своему отразился гиперболизм представлений; но слог Салтыкова – иной. Гоголь умел извлечь из языка доселе неизвлекаемое; после него никогда уже не было такого сдвига в нашей литературе.

Я не уделю места разгляду влияний на Гоголя предшественников (русских и иностранцев); этот вопрос исследован: нет писателя, не начинавшего с «влияний»; повторять слова о влиянии Стерна, Вальтер-Скотта, Тика, Матюрина, Жанена, Жуковского, а тем паче Марлинских, Нарезных, Сомовых, Олиных и т. д. – ломиться в открытую дверь (да я и не историк литературы). В. Гиппиус, Виноградлов, Веселовский, Котляревский и Чудаков достаточно распространялись на эту тему; я считаю, что сумма всех влияний ничтожна в сравнении с «новым качеством», выявленным из химии соединения суммы влияний; и кроме того: разлагать писателя на «влияния» и суммой их характеризовать писателя – все равно, что характеризовать «Войну и мир» тем, что в наборе все буквы встретятся (от «а» до «я»); историки литературы в прошлом столетии достаточно нагрешили поисками «влияний»; вместо того, чтобы писателя «выярчить», они его протускляли перечнем влияний.

* Н. Г. Чернышевский. «Очерки гоголевского периода русской литературы». Поли. собр. соч., т. II. Пет., 1906.

Разобрано и влияние Гоголя на наших классиков; отмечу лишь перепев слоговых ходов Гоголя у раннего Достоевского. Более внимания я уделю недавнему возврату к Гоголю в кружках, резко противопоставленных «натуральной школе» критикой начала века; в них подчеркнулись: гоголевский гиперболизм, гоголевское «остраннение» образов, рискованность сравнений, изощренность восприятий, выиск неологизмов и т. д., т. е. все то, что звучало под сурдинкой у «натуральной школы»; в символизме, имажинизме, футуризме вплоть до экспрессионизма – явные следы «гоголизма» вместе с отходом от Тургенева, Гончарова, Писемского, Григоровича и неудачных усилий исходить от Толстого.

Гоголь дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего; дореволюционная «писательская молодежь» у Гоголя училась во многом. Чернышевский писал: через четверть века по выходе «Вечеров» еще нельзя говорить об успехах, преодолевающих Гоголя. Теперь, через сто лет после «Вечеров», еще нельзя говорить, что Гоголь отшумел в нас.

Мое исследование – слабое усилие почтить столетний юбилей появления в свет первого произведения «Николая Гоголя».

ПЛАН КНИГИ*

Двойка цель написания этой книги: хотелось бы показать след первичного процесса – и на форме, и на содержании образов Гоголя; показать – на статике печать динамики.

Форма статична, как итог процесса; этого не оспаривают; сказать, что в известных условиях статично и содержание, – значит: вызвать недоумение. Я утверждаю: содержание статично, когда оно до конца отчленено от процесса, его породившего, что узнается по плодам; бывает: тенденция содержания и значительна, и *благонравна*; мы же сдерживаем зевок; оно не действует; оно – ясно до дна; солидарны мы с ним, или нет, – мы с ним не спорим, не восхищаемся им.

Действие – взаимодействие: автор движет нами, когда заставляет преодолеть кажущееся вначале неясным; в усилиях преодоления учимся мы, споря с показанным, или ему удивляясь; и Гоголю это известно: *«автор, если бы даже имел эту мысль, то и в таком случае поступил бы дурно, если бы ее обнаружил ясно. Комедия бы сбилась на аллегорию»* (дополнение к «Разв. «Рев.»). В сотрудничестве с автором сдвигаемся мы с косной точки; все, что нарастет нового из опыта чтения, что ста-

* Мысли, высказанные в этой главе, автор не считает непререкаемыми, а высказывает их, как субъективный домысел, не навязывая читателю; это – лутчий «подгляд», а не «резюляция».

нет предметом работы над автором, в свою очередь сдвинет автора – в нас; взаимодействие в том, что биография творчества ширится в столетиях за пределами могилы; и выявляется принцип эйнштейновской относительности.

Содержание взаимодейственно, когда в тенденцию показа, образами показа, влит автор, как ток, по нас пробегающий; током несется неумирающий автор сквозь телеграфные столбы поколений. «Ставшее» содержание вне его становления (в нас и в авторе) *совершенно несносно: и в ясности благонаравия, и в ясности одиозности*; оно – слишком ведомое; с ним делать нечего.

«Дважды два – четыре» – великая истина; не сомневается в благонаравии ее – никто: ни Эйнштейн, ни Бор, ни... Фома Аквинский; однако: не она разрешает живые споры теорий: квантовой, волновой, электронной; принципы физики, выдвинутые Галилеем, Декартом, Ньютоном, не носили характера исчерпанности до дна; были *тем-то* в одном отношении, *этим-то* в другом; оттого: история новой физики – вихрь вариаций картезианства и ньютонианства; здесь взгляд – тональность, а не «обидная ясность», согласиться с которой ничего не стоит, но от которой, как от козла: «ни шерсти, ни молока».

Мне приходится подчеркивать *текучесть*, вариационность всякого художественного содержания.

Часто под содержанием разумеют объясненность при помощи « 2×2 », исключая возможность той приблизительности, без которой наука не выкарабкалась бы из ложной точности Средневековья к точности в более высшем смысле, объясняемой не четырьмя правилами арифметики, а теорией комплексных групп.

Содержание, изъятое из процесса его становления, – пусто; но и форма вне этого процесса, если она не форма в движении, пуста; форма и содержание даны в формосодержании, что значит: форма – не только форма, но и *как-то* содержание; содержание – не только содержание, но и *как-то* форма; весь вопрос в том: *как именно?*

Из этого положения был сделан вывод о *единстве* формы и содержания; вывод пуст, если не ввести формосодержательного процесса, как чего-то, предопределяющего содержание и форму; абстрактность лозунгов о единстве сказалась, когда *единство* фактически понимали в *форме*, видя в тенденции разве что стилевой прием (формализм); или же понимали *единство* в *рассудочном* содержании, технизируя форму (конструктивизм).

Наша задача: показать, что единство формы и содержания произведений Гоголя не в стилевых приемах, использующих тенденцию, не в механическом чертеже утилитарно продуманных форм из рассудочно выверенного содержания; нам хотелось бы показать *формосодержательный* процесс в печатях его: и на форме, и на содержании.

Главным образом хотелось бы рассмотреть стиливые приемы Гоголя, в связи с этапами оформления в нем процесса; и наконец ощупать словарь Гоголя в определенных слоговых ходах, как продукт осознания Гоголем его словесного мастерства, ибо слог – осознанный стиль, как стиль – осознанный ритм; ритм, стиль, слог – три ткани словесного организма; как эпителий, мускулы, соединительно-тканые образования с нервами формообразующего процесса, пронизывающего эти ткани.

Задача не в мелкой зарисовке по группам множества слоговых оттенков, а, так сказать, в съемке плана с главного рельефа, сложенного переплетением пород: слоговой, стиливой и ритмической, с отметками на породах и смыслового процесса в его трансформах от звукообраза к образу мысли; от образа мысли к тенденции; не морфология сама по себе, а данные в морфологии физиология и эмбриология интересуют автора.

Стиль Гоголя изучен достаточно; проф. И. Манделъштам напечатал в 1902 г. исследование «О характере гоголевского стиха», В. Гиппиус («Гоголь». Ленинград, 1924 г.), В. Виноградов («Этюды о стиле Гоголя», 1926 г.; его же. «Эволюция русского натурализма», 1929 г.), Б. Эйхенбаум («Как сделана «Шинель». В «Сборнике по теории поэтического языка», 1919 г.), работа Ермакова и книга Переверзева («Творчество Гоголя», изд. 3-е, 1928 г.) уделяют много места разгляду стиха; и тем не менее я выдвигаю главной темой книги этот самый разгляд. Мотивы есть: исследование Манделъштама – итог очень добросовестного изучения; но классификация «сырья» случайна в нем; и – нет рельефа; «слоны» и «мухи» стиха приведены к одному масштабу, а он – условен: «мухи» преувеличены в нем; «слоны» уменьшены; о гоголевском «юморе» сказано, по-моему, слишком много; и ничего в этом многом не вскрыто по существу; фигуре ж повтора у Гоголя, столь для него типичной, не уделено достаточного внимания; гиперболизм Гоголя не резко очерчен; со времени исследования недаром прошло тридцать лет; приемы анализа изошрились; материал Манделъштама вызывает к коренной переработке; почтенному исследователю не хватает методов для объясняющей систематики стиха; и оттого, например, глава «Гоголевский юмор» развилась в целое исследование, где под формой десяти «юмор» расширено самое понятие «юмор» до невозможности его замкнуть в «юморе», ибо под «юмором» Манделъштам понимает и не юмор; я, например, намеренно не касаюсь «юмора»; он связан с методом художественного познания Гоголя; его и не назовешь юмором, а – «стилем» остраннения образов, зависящим от идеологии (стиль – отражение ее); пресловутый «юмор», интерферирующий недоумением, ужасом, слезами, гротеском, и не есть юмор в точном смысле. Виноградов разбирает приемы отдельных произведений и не касается слога в целом; статья Эйхенбаума остра и жива; но она характеризует лишь

«Шинель». Ермаков не разбирает стиля, а посредством него проповедует тенденцию, высосанную из пальца Фрейда; у Переверзева есть любопытные наблюдения над отдельностями стиля, но вовсе не над его целым.

О стиле Гоголя написано много, а сказано мало.

Главное: все сказанное – сказано или от формализма, или прислонено к формализму; у Ермакова же и кривая тенденция формализма использована для еще более кривой тенденции: для фрейдизма.

В своем разгляде не буду слишком глядеть в микроскоп; буду говорить о модификации стилевых особенностей, взятых в целом, в соотношении их друг к другу; и в трансформе: по фазам.

Этим определяется и план книги.

Чтобы изучить систему желез, косточек и т. д., анатомы прибегли к вскрытию организмов. Во второй главе я дам опыт вскрытия приема, определенного изобразительностью и сюжетом, на одном из ранних произведений Гоголя; я беру такое произведение, где еще не сращены, раздельней поданы три основных пласта, строящих стиль; на нем легче показать спайку стилевого процесса с процессом вынашивания сюжета и его тенденции, имеющей огромное социальное содержание, не узнанное ни Гоголем, ни его критиками.

Речь идет о «Страшной мести».

Я дам разгляд ее стилевых особенностей; на основании вскрытия сюжета в его приемах станет ясным принцип классификации особенностей стиля.

В этой же главе о сюжете я попытаюсь охарактеризовать имманентность друг другу тенденции, стиля и слога в «Мертвых душах».

Вторая глава будет посвящена мною характеристике стилевых приемов Гоголя, данных в слоговых ходах.

В третьей главе я коснусь связи между слогом Гоголя и его изобразительностью; я возьму изобразительность, как науку видеть сюжет в предметах; в этой главе стиль взят мною отчасти уже и в формосодержательном смысле, как в отпечатках процесса; здесь же попытаюсь я из характеристики жанра Гоголя бросить взгляд и на связь мастерства с тенденцией содержания.

Четвертую главу я посвящаю анализу слога Гоголя и его словаря (опять-таки в связи с сюжетом).

Задача этого исследования узка; исследование – введение к «исследованию-собственно»; оно – разгляд формосодержания, содержания, явленных в форме; второй частью его был бы разгляд формы, формосодержания, содержания в ориентации к содержанию; и наконец третьей частью явился бы выявленный в таком двояком разгляде сам формосодержательный процесс. Мы могли бы тогда лишь составить правильное суждение о творчестве Гоголя, если бы форма, содер-

жание, формосодержание были бы девятижды рассмотрены во всех аспектах их отношения друг к другу.

Как одна девятая полного исследования, и притом одна девятая, обращенная к стилю, мое исследование в целях методического самоограничения вынуждено отказаться от целого ряда проблем, связанных с тенденцией содержания; вот почему и нет в нем главы под заглавием «юмор у Гоголя», ибо «юмор» Гоголя – не прием стиля; он дан под флагом множества приемов, перечисляя которые запутывается Мандельштам; если бы я шел от содержания мировоззрительных тенденций Гоголя, то такая глава была бы необходима; в таком случае и книгу свою я назвал бы «Гоголь», а не «Мастерство Гоголя».

Будучи подчеркнуто сужен в диапазоне задания в этом «введении» к исследованию, я утешаю себя мыслью, что и в узких рамках работа моя может возбудить интерес литературоведов, поскольку она есть шаг к словарю Гоголя.

Литературоведение еще в сложении; литературовед-теоретик озабочен упрочением общих принципов; всякая наука в становлении берет все силы ученых там, где происходит чеканка методологии; методологу нет времени составлять словари; Даль многие годы составлял свой «Словарь», начавшийся с благословения Пушкина, поздней вызвавший восхищение Ленина; он – собрание сырья, вскрывающего пружины грамматики.

Литературоведение, вооруженное методом, нуждается в градации словарей русских писателей; слава завоевателям новой науки; но не бесцельны и скромные работы собирателей «сырья»; в качестве такого сырья, введения к словарю Гоголя, к элементам поэтической грамматики Гоголя, работа моя была бы не бесполезна.

Если это так, я был бы удовлетворен.

Все же, что не имеет прямого отношения к будущему «словарю», я предлагаю рассматривать как субъективные домыслы, как окрыляющие процесс работы рабочие гипотезы, легко от нее отделимые и не могущие никого смутить.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЮЖЕТ ГОГОЛЯ

ОСОБЕННОСТЬ ГОГОЛЕВСКОГО СЮЖЕТА

Особенность сюжета Гоголя: он не вмещается в пределах, обычно отмежеванных ему; он развивается «вне себя»; он скуп, прост, примитивен в фабуле; ибо дочерчен и выглублен в деталях изобразительности, в ее красках, в ее композиции, в слоговых ходах, в ритме; в содержании, понимаемом обычно, не так уж много «содержательности»; где видят лишь деталь оформления, докраску, – там сюжет Гоголя выявляет свою особую мощь; композиция, краски, слова, точно ключи, отпирающие в подставном содержании подлинное; сюжетная линия, расширяясь в краске, становится «хитрой» и вычурной; обременение линий сюжета роскошью образов и силою звука производят впечатление вторичного произрастания сюжетной фабулы, после которого первичная фабула выглядит, как отвеянной; то, чем казалась она, оказалось иным.

Впечатление, которое получаешь при пристальном изучении сюжета: точно сидишь у зеркала воды; и – видишь: с непередаваемой четкостью отражены в воде облака, небеса, берег; все утрировано; ненатуральна четкость очертаний; вдруг – какие-то мутные пятна и тени, к отражению не относящиеся, бороздят контур его; в месте облака видишь: облако пересекающую стайку подводных рыбок (рыбки – в небе?); очерк природы выглядит фантазийным; или наоборот: фантастический сюжет опрокинут в бытовом объяснении; и фантастика – только вывернутое подоплекой наружу обстание. Переочерченность сюжетных контуров теперь – клякса: где леса, облака, небеса? Бисерная муть! Что случилось? Одна из «рыбок», вынырнув, плеснула хвостом; что считал за сюжет, – стерто поднятой зыбью.

Примеры?

Их сколько угодно.

Два мужика рассуждают о колесе чичиковского экипажа: доедет или не доедет? Никакого видимого касанья к сюжету: пустяк оформления, которого не запомнить читателю; через шесть или семь глав: выскочило-таки *то самое колесо*, и в минуту решительную: Чичиков

бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: *не доедет!* Чичиков – в страхе: его захватят с поличным; колесо – не пустяк, а колесо *Фортуны*: судьба; пустяк оформления этим подчеркнут; в него впаян сюжет, у других он не впаян в деталь экспозиции; и там она – форма, не зацепляющаяся за сюжет; здесь – содержание. Другой пример: показан ларчик красного дерева, который всюду таскает за собой Чичиков; на нем останавливаешься невольно; он подан с фотографической точностью; еще ничего не сказано о лице Чичикова; еще ничего не знаешь о свойствах его душевной жизни; ларчик, пустяк подставлен вместо лица с назойливой выпуклостью, точно яблоки на синей бумаге художника Петрова-Водкина. И это потому, что ларчик – не ларчик; в нем и утаено подлинное лицо еще не показанного героя; он и ларчик, и символ души Чичикова; она – ларчик, таящий и страсти, и криминальное свое прошлое; в сцене с Коробочкой вскрывается ларчик; видишь, что в нем – фальшивое дно; под ним деньги и бумага, на которой пишутся судебные акты; но те деньги – не деньги вовсе, а червь, Чичикова грызущий; и бумаги те – не бумаги, а – уголовное прошлое; Чичиков пойман с поличным Коробочкой; уголовная подоплека Чичикова вскрыта пред ней; она выпрашивает бумагу: но не она ли, говоря символически, через несколько глав настроит свой донос на этой бумаге: ведь нелепое появление ее в город и слухи, ею распушенные, – донос на Чичикова.

«Ларчик», как и колесо, – показательные детали, впаянные в сюжет.

Сюжет «минус» непрочтенная сцена над ларчиком у Коробочки – одно; сюжет «плюс» уразумение смысла сцены – совсем другое; сцена без понимания целого ситуации – прием подачи простого и ясного, как день, фабульного штриха; с пониманием симптоматики ситуации сцена – сюжетный узел; с открытия ларчика начинается выяснение подлинной подоплеку чичиковской души, которая, как змея, выполняет впервые: из ларчика; не оттого ли часы Коробочки зашипели так, будто комната наполнилась змеями? Отныне сквозь безличие «*вполне порядочной*» личности из Чичикова выглядывает разбойный насильник: вспомните весь разговор Чичикова с Коробочкой; он делается вдруг грубым; он запугивает Коробочку, принуждая к продаже. И здесь сюжет впаян в деталь; она его выглубила.

Все детали «МД» – таковы: неспроста показан шарф «*всех цветов*»; неспроста перед усадьбой Коробочки собирается над Чичиковым гроза, как предвестие угрозы Коробочки; неспроста Чичиков вывален в грязь: под усадьбой Коробочки; неспроста сбруею сцепился его экипаж с экипажем губернаторской дочки; нет ничего «*спроста*»; а между тем все подается с ужимочкой простоты, как досадная мелочь, отвлекающая-де от действительного сюжета; между тем сюжет-то и

дан в сумме всех отвлечений; то, от чего мелочи отвлекают, чистая фабула, – элементарная плоскость заемного анекдота.

Но содержания, зарытого в деталях, не видишь сперва; то же, что видишь, – отражение пушкинского сюжета, как отражение на воде берегов; берега – фикция; вдруг: жизнь выступает (стая рыбок на облаке): на безликом лице «дорожного путешественника» выступает разбойник, грабящий на дорогах: воображение Коробочки впечатывает в пусто поданном круге лица свой миф: о разбойнике; миф разыгрался в капитана Копейкина; сквозь все протянут вдруг наполеоновский нос (сходство носа с Наполеоном); символически (мы ниже докажем) оно – так и есть: Чичиков – зародыш нового «Наполеона»: грядущего миллиардера; в нем червь наживы, – сама энергия капитализма; «миф» о Наполеоне в известном смысле реален; он – подоплека подлинно понятого сюжета «МД».

Вне деталей изобразительности, обычно относимых к «форме», не поймешь ядра сюжета Гоголя; Гоголь-«сюжетист» хитрее, чем кажется; он нарочно подает читателю на первый план не то вовсе, на чем сосредоточено его внимание; и оттого в выражении простоты «у, какое тонкое» что-то; он отводит внимание от улова «рыбок», поданных под заемным сюжетом, показывая на отражения в речном зеркале, и твердя: «Леса, горы»; те леса – не леса, те горы – не горы; под ними – «рыбки»; твердит убежденно в «СМ»: «Колдун, колдун: страшно!» Суть же не в том, что «колдун», а в том, что – отщепенец от рода; «страшно» не оттого, что «страшен», а оттого, что страшна жизнь, в которой пришелец издалика выглядит непременно «анти-христом»; «леса» – не леса: «борода деда»; дед же – «великий мертвец», управляющий родовой жизнью; горы – выпертые наружу и уже мертвые недра патриархального быта; страшны мертвецы, живущие внутри мертвеца; это те, кто видят «колдуна» в каждом иностранце; декоративные мертвецы, вылезающие из могил в «СМ», – дедовская легенда; суть же – не в них.

Дар единственного по органичности заключения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому; «символика» романтиков в сравнении с натуральным символизмом Гоголя – пустая аллегорика; сюжеты Гоголя, как «кентавры»; они – двунатурны: одна натура в обычно понимаемом смысле; другая – натура сознания; не знаешь: где собственно происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли Гоголя; не знаешь и времени действия: в исторических повестях открываешь события жизни Гоголя; недаром отметили: с историей обстоит у него плохо; в показе деталей истории он просчитывается порой на... столетие.

Что реальней Акакия Акакиевича? Между тем он живет внутри собственной, ему присущей вселенной: не солнечной, а... «шинель-

ной»; «*шинель*» ему – мировая душа, обнимающая и греющая; ее называет он «*подругою жизни*»; на середине Невского себя переживает он идущим посередине им на листе бумаги выводимой строки; это – персонаж Гофмана; существо сознания его «фантастично». Наоборот: дикий вымысел «СМ» – совершенно реальная плесень, выросшая на отсталом быте патриархального коллектива; она – воспрятье тупой головой обставших и теснящих ее высших хозяйственных форм; к ним и был, вероятно, приобщен «*колдун*» во время своего двадцатилетнего отсутствия: «за границей».

Не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета выглядеть двойным, будешь глядеть в книгу, а видеть фигу.

У Гоголя «содержанием» прорастает и форма; прием – содержателен; этим сугубо подчеркнут к нему интерес; в него впаян сюжет; сюжетен творческий процесс Гоголя в стадиях застывания в форму; он – автобиография Гоголя, писанная в лицах; но автобиография эта – биография отщепенцев, вырывающихся из класса, в котором они рождены.

Сюжет Гоголя, понятый в узком смысле, лишен оригинальности, замен, исчерпан, как исчерпана жизнь его породившего класса; ее содержание – тусклый денек, подоженный вспыхом, как из чубука, обиходного каламбурика, озаренный, как лампадкой, легендой про «дивную старину»: из теневого угла; но каламбур – общ; трафаретен сюжет легенды. Напомню: сюжетцы «МД» и «Рев», обиход литературы эпохи Гоголя (вплоть до... Булгарина); в «ОТ» по-своему отражена «*Повесть о двух Иванах*» (Нарежный); сюжет «Ш» – бывшее происшествие (с утратой ружья, не шинели); «ЗС» – навеяны разговором о фактах быта душевнобольных; сюжет «Н» – носологические каламбуры, переполнявшие журналы эпохи Гоголя в связи с техникой приращивания искусственных носов...*; «ВНИК» основой берет трафарет легенды, переваренный в сюжете, заимствованном у Тика.

Не ищите оригинальности в деталях фабулы; в сравнениях с драматикой Достоевского, с хитростью фабульной интриги романов Диккенса или даже романов Вальтер-Скотта, в сравнении с экзотикой фабулы Гофмана – фабула Гоголя обща, а со второй фазы и до скуки проста. А где силится «разынтересить» сюжет он, как в «П», там убивает «*интересность*» вялым рассказом «о том», как влиял портрет на перерождение Чарткова, минуя «*то именно*»: процесс перерождения; и Диккенс, и Достоевский его-то и сделали б стержнем занятой фабулы.

Сюжет врос в расцветку; его «*что*» на три четверти – в «*как*»; вне «*как*» – какая-то безруко-безногая фабула; придется показывать, как сюжет подан слогом, изобразительностью, перерисовывающими об-

* В. Виноградов. «Носология Гоголя».

щий очерк его в очерк с необщим выражением: *в этот вот*; сказав нечто о тенденции гоголевского сюжета, придется тотчас перейти к показам тенденций *в данном произведении*; я не имею возможности охарактеризовать сюжеты всех произведений Гоголя; придется ограничиться разбором лишь двух показательных произведений, в которых одинаково ярко выявились особенности приемов *«рассказчика»* – Гоголя; я беру «СМ» и «МД». Задача этой главы – показать, как социальная значимость гоголевского сюжета становится очевидной лишь в учете всех красок, слов, мелочей, пропускаемых обычно читателем; гоголевский сюжет прочитываем лишь при взятии на учет: их всех; мелочи его выглубляют; в каждой – *«зарыта собака»*; без вырытия этих погребенных *«собак»* сюжет – не сюжет.

Он – невпрочет.

Эта особенность сюжета значима особенно в произведениях первой творческой фазы.

Много писалось о *«поэтичности»*, *«фантастичности»* фабул Гоголя; можно подумать: кроме лунных ночей, добродушных гопаков и сказок «с подпугом», в них нет содержания; фантастика же – мода всех сюжетов времени Гоголя; гопак – общая форма отношения к Украине: у читателя-«великоросса»; ссылка на *«поэтичность»* – неопределенна, обща; и можно думать (и думали): сюжет первой фазы лишен всякого социального содержания; добродушно смеялись над смешными ситуациями «НПР», «ЗМ», «СЯ»; те же произведения, где нерв сюжета – не смех, а, например, ужас, и где не гопак доминирует, а трагедия, – те произведения виделись неудачными; и такими виделись «В», «СМ».

Прошли мимо огромного социального содержания «Страшной мести»; одно из наиболее изумительных произведений начала прошлого века было объявлено как ненужное просто; и Белинский в нем ничего не увидел; Гоголь, посвящающий позднее страницам «Рев» и «МД» много авторских разъяснений, ни слова не обронил нам о том, что думал он, когда организовывал образы «СМ»; отрывок из «СМ», «Чуден Днепр», переполнял хрестоматии недавнего прошлого; вне его можно было бы думать: Гоголь и не писал «СМ». Современникам Гоголя (и Пушкину в их числе) нечего было делать со «СМ»; они искали сюжета там, где ему положено быть от века: во внешнем течении фабулы; не видели вовсе, что центр сюжета – в композиции мелких деталей.

Если бы провели сюжеты «СМ» и «В» сквозь прием написания с учетом деталей, то в «пустом месте» открылись бы клады социального содержания, единственного по силе и непередаваемой оригинальности, в свете которого изменился бы взгляд на сюжет первой творческой фазы; поняли бы: гопак, «поэтичность», «фантастика» – средства к раскрытию единственной по силе трактовки отношений меж лично-

стью и патриархальным бытом; коллектив показан Гоголем так, как никем, никогда; и показаны так, как никем, никогда, ужасы, проистекающие из того, что умершая и не ответствующая действительности форма жизни себя утверждает как единственно допустимая.

Несоответствие меж себя-утверждением и действительностью – нерв всех сюжетов в произведениях первой творческой фазы Гоголя.

СЮЖЕТ ПЕРВОЙ ФАЗЫ

Сюжет «Веч» – быт казацко-крестьянского коллектива, который у Гоголя – несколько искусственная конструкция; она подана на фоне древней общины, потерянной в тумане тысячелетий; так XV и XVI столетия выглядят эмблемами тьмы до них лежащих веков; такая архаизация – для жути; она увеличивает гигантски дикости быта, создавая несообразность для современной глаза, когда автор притворяется разделяющим точку зрения дедов своих.

Даны: анатомия и физиология примитивного коллектива; в нем род – ствол; и листики – личности; прошелестят; и – ответуются; дети живы отцами; отцы – дедами; деды же живут в прадеде: он – «я» рода; но он – мертвец мертвцов; род народил на-род; «дед» жив отвеиваемыми потомками; те же живут, чтоб умереть в «деде»: живут во смерть; сознанием они створены с чревом деда, ставшим давно землею в земле; Попопузы и Голопупенки – «головопупенки»: все! Чревом вещает их голова; рассуждают же ноги: над общим им всем безголовьем; поступь осмысливает песни «деда»; и оттого-то: гопак – откровение; песня – вещание «деда» посредством «дедов» – певцов; и внимая им, клонят головы чубатые казацкие батьки, вышедшие из общего круга; центр круга – голосом слепого певца вещающий «дед»; круг же – обычай: то «испокон веков», которое образует единственную «вселенную» рода, хранимую круговую порукой; вне ее – ничего нет; в месте сознания самостности – лишь провал, dna которого «никто не видал» (СМ); и в нем нет твердого разделения на землю и небо; есть твердь: и она – «пупяная»; вне ее – ничего нет; цель бытия – народить «деду» потомков и умереть: в «деде»; брань и гопак – зенит и надир бытия, которое кроведышит и огнедышит.

Данило, Черевик или Чуб – все едино; самостность каждого – в отстояньи от «дедова» пупа и от способности слышать вещающий сказ: про дивную старину; человек сказывается не личностью, а просшими семенами своими: «человек без честного рода и потомства, что хлебное семя, кинутое в землю и пропавшее даром в земле. Всходу нет, – никто не узнает, что кинута семя» (СМ); анатомия организма, которого ствол – род во времени, и которого ветви и листья, семьи и

личности, гопакующие в мгновениях и отрубаемые от ствола вражьей саблей, – напоминает строение кишечнорастворимых*: «народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем... кричит, гогочет, гремит» (СЯ); каждому «чудится... как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе» (ПГ); и оттого: «разноголосные речи потопляют друг друга» (СЯ); «*дед*» волит, чтобы все, став одно, выдробывали ногами: «от одного удара смычком... все обратилось волею или неволею к единству и перешло к согласию. Люди... притоптывали ногами и вздрагивали плечами» (СЯ); «все несло и танцевало» (СЯ); общий всем танец впечатан «дедом» в крови каждого. «Танцуется, да и только. За что ни примется, ноги затеивают свое» (ПГ); каждый казак полагает, что в нем живет «все, что ни есть на свете»; свет же – казацкий круг.

Ниже мы разберем стереотип-повтор Гоголя «все, что ни есть на свете» как только прием; сюжет первой фазы вкладывает эту гиперболу в физиологи родовой мысли, строящей жизнь казака в круге; коли казак перецеловался со всеми, то это лишь значит: «все, сколько их ни было, перецеловались» (ТБ); все действия – скопом, враз, заодно: «все село... берется за шапки» (МН); «все веселилось, что ни есть на свете» (ТБ); «все, что ни есть, садится на коня» (ТБ); «все что ни есть... воюет» (ТБ); все «опоясывалось и вооружалось» (ТБ); «все валилось» (ТБ); «все, как груши, повалится на землю» (НПР); «все, что ни есть на свете», которое гопакует, гарцует, воюет и валится в смерть в действительности, – лишь «эта вот» показанная кучка: десяток казаков, засевших в траве; горсть обитателей десятка хат; но вне ее в момент срастания каждого с каждым – провал, из которого кривится рожа нечистого, «*собачьего сына*»; и это – инородец, приползший к хуторку, чтоб нагадить.

Цель жизни – створиться с «дедом», приняв смерть для поддержания «древнего обычая»: «понеслась... душа рассказать давно отшедшим старцам, как умеют умирать» (ТБ); «и все, что ни народится, заговорит о них»; и тогда «великий мертвец», «дед», является воочию: в образе старца: «Пел... старец и поваживал... очами на народ, как будто зрящий; а пальцы *с приделанными к ним костями летали*, как мухи, по струнам» (СМ).

Кости – от скелета, лежащего посередине земли; нарушил кто завет «деда», – и уже: «из-за леса поднялись тощие, сухие руки с длинными когтями: затряслись и пропали» (СМ); землетряс – не ощутим в общей родовой пляске; а ослабь свою связь с родом – «мертвец» тебе и оторванцам, подобным тебе, покажет, как страны скачут блохами; земля Галичская прискачет под самый Киев тебе. Ученые люди сказыв-

* Животный тип, в котором сосредоточены колониальные формы жизни.

вают: это все оттого, что где-то есть огнедышащая гора; старики знают лучше: перетрясается «дед», мстящий оторванцу; и он же поет и по-важивает очами, когда все с родом благополучно, тогда он – «старец... вещий духом» (ТБ).

Всякий инакослаженный, – хозяйственник ли, инакомыслящий ли, инако ли одетый, инако ли сеющий репу, внушает ужас любому скопищу людей, которое тут же *«срастается в одно громадное чудовище»*; каждому в сросшемся со всем, что ни есть, состоянии кажется, *«будто залез в прадедовскую душу»* он; а кто не залез, того – бей!

Диапазон вселенной, показанной Гоголем: «по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки» (НПР); диканькинские галушки едали угодники божи; в Диканьке казак, если что-нибудь сковырлял, – значит: «не было ремесла, которого бы не знал» он (ТБ); если он увидит муху, ковыряя в носу, – значит: «на все, что ни случится, смотрит, ковыряя в носу» (ТБ); если приневолит креститься татарина, – значит: «все, сколько ни есть басурманов, ...сделались христианами» (ТБ); Чуб выпил за Черевика: он выпил «за всех христиан, какие ни есть на свете» (ТБ); все, что ни есть в Диканьке, – единственно: и «божественная» ночь (МН), и «величественный... гром соловья» (МН); и Днепр: «ему нет равной реки в мире» (СМ); и свитки: «таких... еще и на свете не было» (ТБ); и обитатели: «пойдет дыбом по всему свету о них слава» (ТБ).

Свет Украины – Диканька; в ней же свет – «деды», которые – «мертвецы», похожие, как капли воды, друг на друга, потому что и они – мертвецы: в мертвец: «увидел поднявшихся мертвецов..., как две капли воды схожих лицом» (СМ).

Гоголь тут выступает актером-панегиристом; в процессе игры он створяется с ролью, развивая культ старины, которую он удаляет от зрителя подменой ее едва ли не доисторической общиной, живущей культом обожествленных предков; но истинная цель, отвечающая на спрос, – показать «патриархат» в стиле, какого еще никто, никогда не развил, чтобы подчеркнулась дистанция меж личностью высшей жизненной формы и особью рода, показанного, как колония «кишечнополостных».

В таком показе сюжета фабулами «Вечеров» – оригинальность молодого Гоголя; показ имеет социальную значимость, никем не отмеченную.

В исторических повестях традиция «деда» поддержана коренными родами (родовая аристократия); но они – не коронная власть; последняя – власть от захвата (польская власть); почему власть «чужая»? Неладное что-то случилось с родом; Данило тоскует; пора умирать: «нет порядка» (СМ); Бульба же переламывает надвое саблю свою в знак разрыва казацкого круга; последнее – оттого, что *ослабла связь с недрами*; «дед» – в потомках потух: гибель «вселенной»; таков катастрофи-

ческий фон повестей «Веч»; оттого: нелады с гопаком; прежде каждый «танцевал так, что хоть бы и с гетманшею»; вдруг: «хотел... выметнуть ногами на вихорь... – не поднимаются ноги... Что за пропасть! Разогнался... дошел до середины – не берет...» (ЗМ); точно бревно брошено под ноги; с ним и «поперечивающее» себе, не общее, а личное чувство; Чуб пошел наперекор себе (роду в себе).

Трещинка в мыслях – от трещинки в роде; Гоголь должен бы сказать себе: «в классе»; в одних – еле заметна она; в других – дырища посередине «общего» всему сознания; прежде она заполнялась огнем от середины земли; и никто не знал, что «свойское», общее, дедово – не его лично; не подымается прежний огонь до поверхности жизни; потухла гора, – говорят ученые люди; потух в роде «дед», оттого, что кто-то совершил неслыханное преступление.

Это значит по-нашему: индивидуальные хозяйственные формы теснят отовсюду патриархальный строй жизни; вот причина «дыр» и «поперечивающих себе» чувств; в мысли рода – не то: кто-то впервые и до конца оторвался от рода; в каждой особи от этого – трещинка; «оторванец» образовал в роде провал, дна которого «никто не видал»; он – неосязаем, невидим для особой рода, ибо вывалился из вселенной: в «ничто»; и видна – дыра в роде; дыра – течь, как в ковчеге; ее нечем заткнуть.

Преступление против рода грозит гибелью мира.

Таков бред, очерченный с величайшим мастерством Гоголем; он переряженный в психологию рода, говорит от лица его; он заставляет верить: показанное в сюжетной игре – серьез.

Через преступление одного вломилось неведомое; оно теперь фон трагических фабул «Веч», прикрытый извне гопаком; но им не затопчешь опасности; и уже мелькают подозрительные тени: купец-«москаль», цыган-«вор», жид-«шинкарь», норвящие прилипнуть к тому, в ком расшатано родовое начало; нетверды – безродные; им легко оторваться; «оторванец» тот – предатель; он, «дедов» внук, становится чортовым пасынком; он – гибнет и губит.

Тема безродности сплетена с «нечистой» силой, действующей на отщепенцев, потерявших землю, и ищущих кладов ее; основной клад, связь с родом, утрачен; и оттого: бесстыжее любопытство: к своей подоплеке; тема земли и клада ее – тема «В», «СМ», «ЗМ», «ВНИК»; и она связана с темою мести рода, как рока, и с темою гор, этих выперших родовых недр.

Отщепенец показан как «личность в себе»; он отдан в судороги поперечивающего себе чувства; он в них, как в личине; если ее сорвать, то «я» не увидится; увидится лишь – *ничто*: ничто под «не то»; отщепенцы сперва показаны в судорогах двойного своего «бесовски-сладкого» чувства; при каждом торчит подозрительный иностранец; «цыган»

одевает чорта в красную свитку; а там, глядь, – «москаль»: «словно москали те самые свиные рожи» (СЯ); лица цыган «казались сонмищами гномов» (СЯ) (Вий тоже гном из недр); цыгане ночами куют железо; у Вия – «железное» лицо; и у кошки в «МН», может, выкованные цыганами – «железные» когти; после убийства Ивася ходили слухи: *цыгане украли Ивася; опасен и «жид»: шинок, где бесился Басаврюк, «нечистое племя... поправляло на свой счет»* (ВНИК); то же турок с татаринном: колдун в «СМ» режет *«турецкой» саблей и надевает «чудную чалму»; пузатый Пацюк (чорт знает где шатался, бежал с Запорожья) сидит «по-турецки».*

Когда при «оторванце» являются иностранцы, – жди беды: «какого народа тогда не шаталось: крымцы, ляхи, литвинство... В этом хуторе показывался дьявол в человеческом образе» (ВНИК); Катеринин отец: «двадцать лет пропадал без вести» (СМ); и он показан как инородец: заморская сабля, заморская люлька, заморская шапка, шаровары, какие носят турки; за ним таскаются «ляхи» с нечистыми своими попами, пляшущими краковяк (СМ).

Кумовство с инородцами – измена роду; безроден Петрусь из «ВНИК»: «никто не помнил ни отца его, ни матери»; они померли от чумы; знаем, какая «чума»; отец его «переодевался евнухом» (ВНИК): оттого и нацелился на него Басаврюк; когда с родом ладно, обыгрывают «нечистых» (ПГ), или седлают их, как покорных скотов (НПР).

Неладно в роде пани Катерины; безроден гибнущий Хома Брут; он отвечает на вопрос, кто его отец: «не знаю...» – «А мать твоя?» – «И матери не знаю... конечно, была мать; но кто она... не знаю» (В); оттого раздвоена в нем женщина на старуху и на красавицу; старуху он бил, оседлавши верхом, а она обернулась трупом красавицы; она призвала мстителя, Вия: «Не гляди!» шепнул какой-то... голос... Глянул... – «Вот он!» закричал Вий и устал в него *железный палец*» (В).

Тема безродности – тема творчества Гоголя: Пискаревы, Башмачкины и Поприцины отщепенцы, перенесенные в Петербург чортом, на котором в одну ночь смахал Вакула; «чорт» в Петербурге сделался значительным лицом; отщепенец служит у него в канцелярии, как Башмачкин; или же он залезает на холодный чердак: развивать грезы в волнах опия, как Пискарев; глядь, – лезет к нему за душой переодетый в ростовщика Басаврюк; и тут *«клад» зарыт в... рамки портрета: «Ге-ге-ге! Да как горит!» – заревел Басаврюк, пересыпая на руку червонцы. – «Ге-ге-ге! Да как звенит!»* (ВНИК); и в Петербурге видение клада не оставляет отщепенца: старик развязал мешок: «с глухим звуком упали на пол тяжелые свертки... золото блеснуло... почти судорожно схватил он его» (П); и Чичиков – безроден: вышел ни в отца, ни в мать (мелкопоместных дворян), а в *прохожего молодца*, по уверению тетки; *«прохожий молодец»* и соблазнил его, как Петруся, червонцами; внутри

пресловутого ларчика был потайной ящик для денег, выдвигавшийся незаметно... «Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался... что наверно нельзя было сказать, сколько было там денег» (МД); позднее является «*прохожий молодец*», – Басаврюк, как отец-благодетель; он учит уму-разуму: в науке наживы; и то – Костанжогло; Гоголь не узнал в нем своего «*нечистого*», вынырнувшего из первой фазы: и возвел в перл создания.

Почему?

Потому, что отщепенец и Гоголь; и в нем – трещина «*поперечивающего себе чувства*»; она стала провалом, куда он, свергнув своих героев, сам свергнулся; герои поданы в корчах; «Петрусь силится припомнить что-то... и злится, что не может припомнить... грызет и кусает... руки» (ВНИК); Чарткову «начали чудиться давно забытые... глаза» ростовщика; и на талантливую картину «кидался, рвал, разрывал» ее, свои действия «сопровождая смехом наслаждения» (П); Чичиков в тюрьме, оторвав со злобою фалду, вцепился руками в волоса, «безжалостно рвал их, услаждаясь болью» (МД). Отщепенцы, с трещиной сквозь все существо (сознание, чувство, волю) до пола, переживают то, что пережил их прототип: колдун из «СМ»; «ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черное море» (СМ).

Земля в нем мертва; а она из него выперта карпатскою кручей; тема рода у Гоголя – тема земли (своей и чужой), которая расплавлена в «*деде*»; у кого же род оскудел, она – камень клада, которого ищут путем неестественным: воссоединиться с землей; и он видит марево кладов, из которых выхватывается огонь (ВНИК); и земля кажется «дном прозрачного моря»; она распадается под ногами несущегося за своим «*кладом*» Пискарева; она изошла безднами, когда дед из «ЗМ» чешет над ней гопака; для оторванного от рода земля – «заколдованное место»; Хома доплясался до железного Вия; Петрусь стал золой; его мешки с золотом стали «битые черепки» (ВНИК); дед принес с «заколдованного» своего места лишь сор, дряг, «стыдно сказать, что такое» (ЗМ); а Пискарев нашел не клад, а – проститутку (НП).

В перетрясенном, оторванном от рода сознании возникают видения сдвига земли; и – слышатся подземные толчки; для потрясенного Гамлета распалась ведь «цепь времен»; для потрясенного отщепенца распадается пространства: «Место... вчерашнее: вот и голубятня торчит; но гумна не видно... Гумно видно, а голубятни нет... к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало» (ЗМ); в «СМ» из Киева видны: Крым и Карпаты; едет к Каневу: вот; но это не Канев; едет к Киеву – попадает: в Галич!

Складки, земные горбины, овраги, ущелья появляются там, где настагает беда; почва оседает под ногами; деду не пляшется: «под ногами

круча без дна; над головою – свесилась гора» (ЗМ); гора – угроза выпертых недр; Петрусь за кладом идет «в Медвежий овраг» (ВНИК); татарка ведет в город Андрея, предающего род; оба спускаются в овраг, переходят поток; сзади «крутою стеной... вознеслась покатошь; впереди – крутой выступ» (ТБ); Хому Брута привозят в место, где он погибнет от железного пальца им оскорбленной земли; вся местность пред ним будто скошенная; накануне вечером не было заметно крути; вдруг изумился, как в нее умели не полететь вверх ногами (полетел сам, – на третью ночь); «все заслоняла крутая гора и подошвою... оканчивалась у самого двора... Она была вся изрыта дождевыми промоинами и проточинами» (В).

Не случайно перебираю мелочи (клады, земные складки, железные недра); они сопровождают сюжет первой фазы так, как ларчик красного дерева сопровождает Чичикова; сюжет Гоголя врос в мелочи; с тщательностью они выписаны; они полны символизма; все вещи двузначны у Гоголя, и фабула – двузначна; в двузначности выявлен сам сюжет: он антиномия между родом и личностью.

В «ТБ» завершены темы первой фазы; «ТБ» написан позднее; переделан еще позднее; сюжет в нем отчетлив; здесь показан уже не отрыв особи от рода, а разрыв самого рода; и распад казацкого круга; две личности вынуждены по-разному предать несуществующий круг: предатель Андрей, и мстящий ему за это будто бы патриот, Тарас.

Тарас, выступив за дело «деда», убил Андрея: «Я тебя породил, я тебя и убью» (ТБ); но уже надвое разделилось казацкое войско; одна часть ушла: бить крымцев; другая осталась: бить ляхов; погибли же – обе.

Андрей не бесславно погиб; он погиб – с честью; у него есть лозунг и предательства: «Что мне отец, товарищи и отчизна?.. Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя – ты! Вот моя отчизна!» (ТБ); вместо того, чтоб обрасти волосами и хрипеть, сотрясаясь предательством, он в предательстве просиял: «так, как солнце..., он весь сияет в золоте» (ТБ).

Мстящий за измену Тарас – не особь рода, а – личность; его лозунг – не бытие в предках: любовь к товариществу: «Породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек» (ТБ); в поисках товарищества и он вышел из общего круга, когда «снял... дорогую турецкую саблю..., разломал ее надвое, и кинул далеко в разные стороны оба конца» (ТБ); и сказал: «Как двум концам сего палаша не соединиться в одно..., так и нам, товарищи, больше не видаться» (ТБ); бывшие его товарищи пошли к ляхам; потомки же их, украинофилы, мечтали о присоединении к Австрии; они шли против родины: по Тарасу; а по ним Тарас пошел против родины, когда из огня он бросил свой

новый лозунг: «Подыметься из русской земли... царь!» (ТБ); согнул бы выю и он перед длиннородым боярином-«москалем», как Андрей склонил голову перед ляхами, – доживи до времени Хмельницкого он; оба гибнут: Тарас и Андрей; оба уже – не в «деде»; Тарас стилизуется под старину; «все, старый собака, знает» (ТБ); знает и Горация: не то, что Данило; оба гибнут гордо, как бы зная, что «дедовский» устав – фикция: родины – нет; род – умер; «дед» – мертвец; и по-разному «мертвецы», будущие «патриоты» Украины, долго потом грызли друг друга: Антоновичи – великодержавников; те – Антоновичей.

В одном отношении Тарас – Данило, пошедший на предателя; в другом – предатель-сын, обретя «новую» родину, погиб с честью; он мог обернуться к Тарасу и ликом всадника с Карпат; и – показать: убил свое дитя для того, чтоб предать потомков... Третьему Отделению: Тарасу пришлось бы молчать.

Так трагедией завершается в «ТБ» сюжет первой творческой фазы Гоголя; и тут начало трагедии самого Гоголя.

Все более теперь выступает автор как собственный персонаж; сюжет все более – автобиография Гоголя.

«СТРАШНАЯ МЕСТЬ»

«Страшная месть» – синтезирует сюжетные темы первой творческой фазы; данное обрывочно в «ВНИК», «В», «ЗМ», «СЯ» и т. д. воссоединено в сюжетной фабуле здесь; ее фокус – тесть пана Данилы; «СМ» – квинтэссенция первой фазы; все здесь подано наизячайше, нигде нет прописей; все, надлежащее быть прочитанным, показано как бы под вуалью приема, единственного в своем роде.

Не осознав его, – ничего не прочтешь; и только ослепнешь от яркости образов.

Сила достижений невероятна в «СМ»; только «МД» оспаривают произведение это. Охватывая больший круг тем, «МД» менее согласуют форму с содержанием; фабула «МД» – прямая, на которой нанизаны, как кольца, картины помещичьего и городского быта; понимание гармонии меж показанным и его смыслом возникает в итоге прочтения; до него дорабатываешься.

В «СМ» нет диспропорций: содержание подано в прихотливом, но четком сюжетном узоре; ширине противопоставлена заостренность основных мотивов гоголевского творчества; в социальной и индивидуальной теме выявлено с особою силой то *«поперечивающее себе»* чувство, которого корень – Гоголь, отщепенец от рода, семьи, класса, его породившей среды, не утвердившийся ни в какой другой, ставший «кацапом» для украинцев, «хохлому» – для русских, панычем в горо-

ховом сюжете, о котором так едко вспоминает пасечник Панько, и неудачным воспитателем юношества в аристократических семействах Санкт-Петербурга, где он выглядел сплошным «не то» в неумении осознать свои корни, в неудачах с «Ганцом Кюхельгартенем», в мечтах о профессорстве; современники недооценили его размах; не оценил его проповеди и отец Матвей; ни то, ни се, – ни литератор, ни проповедник, – он выглядел дырою, прикрытой фикциями; таким он встает в картинах воспоминаний: «одет вовсе не по моде и даже без вкуса»; «странно тарантил ногами»; «неловко махал одною рукою» (Арнольди); «в брюках, похожих на шаровары»; «как будто одна нога старалась заскочить вперед»; «взгляды... исподлобья, наискось, мельком... лукаво, не прямо в глаза» (Берг); «заостренный нос придавал... нечто... лисье» (Тургенев). Соедините эти впечатления – Берга, Арнольди, Тургенева: встанет впечатление Данилы... от тестя: «Угрюмый, суровый, как будто сердится... Ну, недоволен – зачем и приезжать?.. Нет, у него не казацкое сердце» (СМ).

– «Не русское сердце!» – кричал Толстой-американец; и Пушкин боялся, что хитрый хохол обскачет всех.

«Губы неприятно раскрывались и выказывали ряд нехороших зубов» (Тургенев): совсем, как в «СМ»: «подбородок задрожал..., изо рта выбежал клык, ...и стал казак – старик».

– «Беда будет!» – говорили старые, качая головами» (СМ).

«И вот – я едва не закричал... Передо мной стоял Гоголь... вместо сапогов длинные шерстяные чулки выше колен... А на голове – бархатный, малиновый, шитый золотом кокошник... Жуковский... вышел, и я» (Аксаков); то есть: «стоит... неподвижно в чудной чалме своей» (СМ). – «Это он, это он! – кричали в толпе, прижимаясь друг к другу» (СМ).

Он же... умер.

В единственных по яркости и звуку образах «СМ», в мастерстве сплетения деталей сюжета дал Гоголь синтез сюжетов, образов, красок, напевов первой фазы; но синтез затранспарировал фоном, выветвившим образы, – тем «не то» (и социальным, и индивидуальным), которое, как «великий мертвец», вгрызлось в Гоголя.

Сосредоточимся на приеме «СМ», чтобы в одной узкой грани увидеть пересечение всех граней единственной композиции.

Ниже увидим роль отрицательных определений у Гоголя в построении фраз и в частых отказах от определения; в «СМ» эти приемы сжаты в прием, в частицы «ни», «не», как в отказ объяснить внятно мотив действий главного лица повести; не связанный традициями родового уклада, двадцать лет пропадавший, не казак, не лях, не венгерец, не турок, хотя и «турецкий игумен», он выделен из всего, чем держится сознание ограниченного, но крепкого родовой традицией примитивного

коллектива; он в глазах этого коллектива «колдун»; цена этого заявления о нем Гоголя равна заявлению Гоголя о том, что Иван Иванович, выведенный мерзавцем, «прекраснейший» человек; мы с правом не верим тут Гоголю; почему же мы поверили Гоголю, что отец Катерины «колдун»? Потому что мы не прочли основного приема в подаче его; значит, – ничего не прочли в «СМ».

Ничего не прочтя, объявили «СМ» неудачным произведением Гоголя.

В «ОТ» гоголевская усмешка явна; в «СМ» не увидели этой усмешки в подаче «брёда» под формой диканьской вселенной; не увидели, что мало говорящая «фантастика» – много говорящая характеристика показанного коллектива; страшит он, этот коллектив, видящий в непрочитанных действиях чужака весь позитив страшных, колдовских деяний; самого страшного не увидели; именно: «не так еще страшно, что колдун, ...как страшно, что он – недобрый гость» (СМ); колдовство – так сказать, сусало и синька, которыми расписывает Гоголь своего «героя», чтобы сквозь них по-особенному протемнилось «не то», заключенное в нем; в словах Данилы уже проступает «не то»; он – хуже колдуна: он – предатель родины и веры; за них, а не за колдовство, его позднее Данило заковал в цепь.

Но и это, более, чем колдовство, страшное деяние, – еще «не то»; под темным фоном «сусала» и «синьки» – еще нечто более темное: не черная краска, а – сама тьма; она вскрыта намеками при помощи частицы «не» на такую аномалию его жизни, от которой трясется земля и расшатываются оси пространства.

Что есть «колдун»?

Неизвестно что.

Наивные современники Гоголя не постигли стилистической рисовки «колдуна» частицами «не», прощепившими его контур не линиями, а трещинами в глубину провала, дна которого «никто не видал»; они ловились на романтику образов, показавшихся им заимствованными у Тика; наивно подошли к содержанию «СМ» и Розанов*, и фрейдисты с профессором Ермаковым, когда главной осью сюжета они увидели страсть отца к дочери; и тут же присочинили ответную страсть дочери (в подсознании); их попытки связать эту страсть с бытом древних культур, выявляющих, по Ермакову, первобытную чувственность, а по Розанову чувственность изощренную, – интересны, как экскурсии в область атавизма; но причем сюжет «СМ»? Половая противоположность – следствие чего-то еще более коренного; попытка Розанова уплощает сюжет, который не только психологичен, но главным образом социален.

* См. его статью, напечатанную в двух номерах «Весов» за 1909 год.

В «СМ» Гоголь осюжетил «чуждоту», ему непонятную, собственного сознания; оно показано, как не знающее своих социальных корней; то, что делало Гоголя неискренним, непонятым, чуждым современникам, что заставляло Пушкина не верить «хохлу», Жуковского засыпать над рукописями Гоголя, а Толстого-американца кричать, что Гоголя следует заковать в кандалы, то у Гоголя извлекало в иные минуты признания, что ему особенно тяжелы и страшны счёты с совестью: «Если бы я вам рассказал то, что я знаю..., тогда бы... помутились ваши мысли, и вы сами подумали бы, как убежать из России» («Страхи и ужасы России»); «даже с наискреннейшими приятелями я не хотел бы изъясняться насчет сокровеннейших моих мыслей» (Исп).

Феноменология того, что составляло «тайну» молчания Гоголя, или факта незнания им себя самого, – показана в чудных образах «СМ», которых контуры – не линии, проведенные карандашом по бумаге, а прощелы и трещины, дна которых не видел Гоголь; и чем ярче раскраска образов, чем звучней ритм течения их, тем жутче они окантованы не нарисованной, подлинной тьмой, на фоне которой прыщут рефлексы; и Днепр «серебрится, как волчья шерсть» (СМ); в серебрящемся струении картина отраженной в воде земли складывается в голову того страшного деда, которого грызут мертвецы; и земля, вся земля, – есть «не то».

Прием, которым Гоголь достигает огромных художественных целей, тонок, как... не перо, а кончик рапиры; ею он процарапывает за образом образ: в сознании нашем; прием – в букве «эн», соединенной с «е», или с «и»; в «не», «ни»; легкие, как пушинки, «ни», «не» производят грохоты своих эффектов, не услышанных современниками.

Рассмотрим ближе этот прием.

ПРИЕМ «СТРАШНОЙ МЕСТИ»

– «Колдун показался снова» – кричали матери, хватая... детей своих» (СМ); так начинается повесть.

Явлению колдуна на пире предшествует рассказ о том, как *не* приехал на пир отец жены Данилы Бурульбаша, живущего на том берегу Днепра: гости дивятся белому лицу пани Катерины; «но еще больше дивились тому, что *не приехал...* с нею старый отец»; он многое мог бы рассказать про чужие края: «там все *не так*: люди *не те*, и церквей... нет! ...Но он *не приехал*» (СМ).

Отец подан при помощи «не».

Есаул Горобець поднимает иконы: благословить молодых: «не богата на них утварь, *не горит ни* серебро, *ни* золото, но *никакая* нечистая

сила *не* посмеет прикоснуться к тому, у кого они в доме» (СМ); тотчас же: у одного из плясавших выбежал изо рта клык: «и стал казак – старик»; «кто он таков, *никто* не знал»; «наверно *никто не* мог рассказать про него»; колдун – узнал:

«– «Это он! Это он!..» – Колдун показался снова» (СМ).

Колдун подан при помощи «*не*».

Колдун пропал и вновь показался; отец Катерины двадцать один год «пропал без вести и воротился к дочке своей» (СМ).

Более нет ничего общего между ними.

Главка вторая: –

– Данило с женою, сыном, хлопцами плывет с пира мимо старого замка колдуна: «*не поют* казаки... *не говорят ни* о том, как уже ходят по Украине ксендзы, ...*ни* о том, как два дня билась орда». Ночь как оскалена месяцем: «те горы – *не горы*... те леса – *не леса*... те луга – *не луга*» (СМ); Катерина поминает колдуна: «*никто* из детей *не* хотел играть с ним», когда был он младенцем; у нее на коленях младенец; она утирает младенца платком, вышитым *красным шелком*; придется платку утирать кровь; запомним на нем эти *красные знаки*.

Данило – «*ни слова*»; он о другом: «*Не* так страшно, что колдун, как страшно..., что *недобрый* гость»; Катерина: «*Не предвещает* мне ничего доброго встреча с ним»; Данило: «Молчи, баба... хлопец, дай... *огня в люльку*... наша жена – *люлька*, да... сабля».

«Днепр серебрился, как волчья шерсть» (СМ).

Тут вдаль крик о помощи; «дитя, спавшее на руках Катерины, *вскрикнуло*; ясно: младенцу угрожает беда; через 9 главок колдун будет кричать из сна Катерины: «Я зарублю твое дитя».

Понятны: шитый *красным* платок, *крик о помощи*, вскрик младенца, сабля и двусмысленная «*люлька*» (и трубка, и колыбель); здесь выступает тот натуральный символизм, который впечатывает сюжет в мелочь; Данило, бросив «*наша жена – люлька*», утешает младенца: «положат тебя спать в *люльку*» (СМ); и приводится припев:

Люли, люли, люли!

Люли, сынку, люли!

От «*люли*» – отсверк двусмыслицы; плывут мимо кладбища: «*Ни* калина *не растет*..., *ни* трава *не зеленеет*»; «*ни*», «*не*» – значит – колдун: «тут гниют его *нечистые* деды» (СМ); его ли лишь?

Данило обрывает разговор о колдуне, вспомнив о тесте: «Отец твой *не* хочет жить с нами... *недоволен* – зачем приезжать? *Не* хотел выпить... *не покачал*... дитяти! *Нет!* У него *не* казацкое сердце» (СМ).

Колдун и тут подан на «*ни*», «*не*»; отец Катерины подан на «*ни*», «*не*».

Лодка подъезжает к хоромам Данилы; они – *в лощине между двух гор*: «А там уже поле, а там хоть сто верст обойди, *не встретишь ни одного казака*» (СМ); безлюдие, бесказачие! Это – значит: «там все *не так*: люди *не те*, и церковей... *нет*»; близок лишь замок с кладбищем, где – *нечистые* деды: гнездо колдуна – «притон»... для ляхов, которые... «хотят... строить крепость, чтобы перерезать нам дорогу к запорожцам» (СМ); дорога к запорожцам – степь, о которой сказано: «хоть сто верст пройди, *не сыщешь ни одного казака*» (СМ).

Жутко на хуторе у пана Данилы.

Главка третья: –

– Подхватывается двусмыслица с *«люлькой»*; подчеркнут мотив сабли: «наша жена – люлька да... сабля» (СМ) (в *люлке* зарежется *саблей*); комната: «в *люлке*... убаюкивается дитя»; казак же спит на воле; там курит он *люльку*; Данило «начал начитывать *турецкую* саблю»; Катерина – «вышивать... ручник» (утрется им кровь).

Вдруг, рассержен, вошел Катеринин отец с заморской *люлькой* в зубах; с ним опять «*не*»: «*Не* погневайся» – говорил Данило, *не* оставляя своего дела – «может, в иных *неверных* землях этого *не* бывает, ...*не знаю*»... – «Кому..., как *не отцу*, смотреть за дочкой»; поднимается спор; Данило: «Умею *никому* ответа *не* давать»; бросает: «*Не* так, как иные... таскаются, бог знает где, на униатов даже *не похожи: не заглянут*... в церковь». Отец: «Я... рублюсь *незавидно*»; тут – «*сабли*... звукнули; искрами... обсыпали себя казаки». Катерина (Даниле): «Сын твой *будет кричать* под ножами». Данило ей: сын его будет «*с острой саблей* летать».

Скрещены: сабля и люлька; в главке второй Данило просил: «Дай мне огня в *люльку!*» Хлопец насыпал «из... *люльки*... горячей золы... в *люльку* пана»; под веслами – «*как из огнива огонь*». Теперь и у тестя появилась своя заморская *люлька*; из всякой сыплются искры; «*искрами*... осыпали себя казаки»; думается: *люлька* здесь, как отверстие огненной горы, ведущее к земляному центру. У тестя люлька *своя*; Даниле же в люльку всыпал огня хлопец; сила в нем оскудела: «не стар..., а меч казацкий вываливается из рук»; позднее обнаружится: и он некогда держал руку ляхов; но он раскаялся; все же: не отразил тестя; и «*алая кровь* выкрасила... рукав... жупана» (СМ); таки уступил жене: «Дай, отец, руку». «*Не был*» же виновен; «*не по-казацки* поступил он».

Главка четвертая: –

– начинается параллелизмом на «*не*»: «Блеснул день, но *не солнечный*... Проснулась пани..., но *не радостна*». Снилось ей: отец – тот урод: «*Не* верь сну...» – «Сны много говорят правды» – ворчит Данило; и обрывает: «За горою *не так* спокойно... Чуть ли *не ляхи* стали выглядывать снова»; ляхи сопровождают колдуна; явился

он; вот и стали выглядывать: за горою; и возвращенье к отцу (в связи со сном): «Разгадать его *не могу... Не захотел* выпить... Горилки *не пьет!*... В... Христа *не верует*» (СМ); все о тесте, кроме вскользь замечания о ляхах; ляхи сближают отца с колдуном, у которого их притон.

В сне у отца «огненные» очи; у отца огонь – из глаз, люльки и сабли; впервые является он в красном жупане; его цвета: *красное, черное*; подчеркнуто: за *горой* – *неспокойно*; за ней – все «*не то*»: и люди – *не те*; и казаков – *нет*; при *горах* же замок колдуна; «*те горы – не горы*», а голова «*лесного деда*»; дед же себя покажет, как великий мертвец проклятого рода, ставшего через жену и родом Данилиного младенца; за *горой беспокойно*, значит в тематике символизма «СМ»: выперлись родовые недра; и рок – близок.

Не приняв во внимание мелочей, не поймешь стиля четвертой главы; герои Гоголя говорят языком Генрика Ибсена; вспомним: когда у Ибсена «*Лес мстит за себя*», то это значит: подсознание мстит сознанию; вспомним «коней» драмы «*Росмерсхольм*»; язык Гоголя предвосхитил Ибсена; и ясно: вслед за сном, в котором отец пылал страстью к ней, стало и «за *горой беспокойно*».

Вслед за «в Христа *не верует*», «*не бойся, не бойся*» – возглас Данилы: «Вот и *турецкий игумен* лезет в дверь»; сверкает «*сабля с чудными камнями*»; разговор наводняется частицею «*не*»: «У тебя обед *не готов... Не люблю... этих галушек! Никакого вкуса нет!*» Данило: «Брезгать... *ничего...*» «*Ни слова отец...*» Подали свинину: «*Не люблю свинины...*» – «*Турки и жида не едят свинины...*» Отец «потянул вместо водки... *черную воду*» (СМ).

«*Ни*», «*не*» дорисовывают *негатив*; психологический силуэт отца выщерблен изъятием из него всего конкретного; он – яма в быте; кто он сам в себе, – неизвестно.

Меж тем: небо *темнеет*; за окошком *синют* леса, *синеет* Днепр; хутор стерегут «десять *наивернейших* молодцов в *синих...* жупанах» (СМ); Днепр – «*не бунтует*»; он, как и пан Данило, «ворчит и ропщет; ему все *не мило*»; «Но *не* далеким небом и *не* синим лесом любитесь пан Данило; он видит: *чернеет* замок; в окошке вспыхнул *огонь*; по Днепру к нему чалит *черная* лодка; она пристала к берегу: «кто-то в *красном* жупане спускается с горы. – «*Это тесть*» (СМ).

Подчеркнут символизм цветов: *синий*, усеянный *золотыми* звездами воздух, *синяя* вода и *синие* жупаны показаны против *черной* земли и *красного* огня (атрибуты и колдуна, и тестя). *Синяя*, как *синий* Днепр, душа у Данилы; *черная* в *красных* пекельных пламенах душа *красножупанного* тестя; вот он в *черной* лодке пробирается к *черному* замку. Меж обоими, как бледное облачко, Катерина; *синий* отсвет Данилы оголубляет ее (платье из *голубого* полутабенку, *голубые* глаза); *красный* отсвет отца бросает на нее *розовый* отсвет.

Тесть тащится к врагу: «не в другое место»; Данило – за ним; влезши на дерево, он глядит в комнату замка; тоже все «не»: «свечи нет, а светит... оружие... такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский»; диапазон неизвестности ширится; входит тесть в «чудной чалме»; она исписана «не русскою, и не польскою грамотой». Сомнения пали: тесть – колдун.

С чудным звоном осветилась светлица «розовым светом» (отсвет красного на душе Катерины); в розовом же разверзлось синее небо (влиянье Данилы); внутри синего неба горница; «не угодники» глядят из икон; в горнице – душа Катерины; сквозь нее опять – розовое; «тихо светятся ее бледно-голубые очи» (розовое и голубое – цвета Катерины); «она многого не знает...», что знает душа ее» (СМ); и неизвестными ей глубинами она бросает отцу: «Ты... не отец!.. Нет, не будет по-твоему!.. Нет, никогда Катерина... не решится... Если бы ты и не отец мой был, и тогда бы не заставил меня изменить» (СМ). И как мужчина, он ей противен; в ней нет борьбы: «Если бы муж мой и не был мне верен и мил, и тогда бы не изменила»; всем подсознанием она любит Данилу; и оттого встретилась глазами с его глазами: в окне; темно-синее над душой ее – властно; красное – нет.

Конец главки – торжество любви: «Темно-синее небо... было засеяно звездами»; синежупанный хлопек сидел настороже при доме и курил люльку.

Пятая главка углубляет верность Катерины; Данило ей обещает: «Я тебя теперь знаю и не брошу ни за что». Он знает всю ее: в ее отвращеньи к отцу; и верит словам ее: «пропадай он, тони он...! Ты у меня – отец мой!»

Мелочами выярчен сюжет Гоголя; утверждать наперекор деталям сюжета мнение фрейдистов и Розанова – переть против рожна: не ощупать фабулы; дурное воображение, видящее всюду у Гоголя половые органы (в «Носе», например), – только оно может увидеть страсть к отцу в Катерине; статья Розанова сюсюкает о «нежной тайне»; фрейдист Ермаков утверждает с захлебом эту глупую «фигу»; но там, где Катерина могла бы «задрожать от страсти», в розовом свете, под чарами колдуна, она встретилась лишь глазами... с Данилою, к ужасу колдуна: «Куда ты глядишь?» (СМ). Данило, видевший тайную подоплеку ее, ей верит: «Я тебя теперь знаю».

Розанов пакостничает, видя половой акт: колдуна с Катериной и ссылаясь на фразу: «Только не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, словно в голубом море, и тянулись слоями, будто на мраморе» (СМ); слои... семенные-де нити колдуна: тьфу! Нити эти тянутся до явления Катерины, до явления горницы Катерины; если иметь вкус к обнюхиванию половой физиологии, надо б предположить: «семенные» нити колдуна – следствие его онанизма, что ли? Тогда нечего вызывать Катерину!

Надо быть павианом, чтобы видеть в образах Гоголя чертежи всяких физиологических некусиц; а уж если есть к ним охота, так надо хоть читать их в пределах пусть убогого смысла их; если бы «бледно-золотые волны» были тем, чем их желает увидеть Розанов, они явились бы после. До какого идиотизма доводит большое воображение!

Преступная страсть отца к дочери – только штрих повести; одно из многих «не то» в колдуне; в пятой главке стоит: «Знаешь ли, что отец твой *антихрист*?» Слово «*антихрист*» взято из-за предлога «*анти*» (против): колдун отрицанием *противопоставлен* всему; «*анти*» здесь – «не», возведенное в степень «не». В духе приема разговор дан под аккомпанемент «не».

Катерина: «*Нет, многое мне неизвестно. Нет, мне не снилось... Ни мертвецов, ничего не виделось мне. Нет... ты не так рассказываешь.* Данило: «*Не диво, что... не виделось. Ты не знаешь... Мне с первого раза не показалось лицо твоего отца... Я бы не женился... не принял бы... греха... Не плачь... Не брошу ни за что.* Катерина: «*Нет, не называй его отцом!.. Он не отец... Не подам руки... не подам воды... ему*» (СМ) и т. д.

«*Не*», «*ни*».

Главка шестая: –

– колдун в цепях; его замок горит: «*алые, как кровь, волны хлебещут... Дума черная... в голове*» (СМ); «не за колдовство, и не за богомерзкие дела сидит... за... предательство»; «не совсем легкая казнь его ждет... *Не такие* грехи... чтоб бог простил»; еще милость, коль «сварят живым»; какая ж казнь? За какие грехи? Задача Гоголя – не ответить и неответом ожутить.

«Дочь не памятозлюбна...: не умиласердится ли?... *Никого нет... Никто не пройдет...*» Днепру ж «*ни до кого нет дела...*» Проходит Катерина: «она нема... не хочет слушать... глаз не наведет... уже солнце село; уже и нет его» (СМ); снова дочь проходит; он ей: «И... волченята не станут рвать... мать...» «*Не слушает.*» Ради матери остановилась: «*Не называй* меня дочерью. Между нами *нет никакого* родства». – «*Не казнь* страшит... Душа будет гореть в огне... и *никогда не уяснет, ни* капли росы *никто не* уронит, *ни* ветер *не* пахнет». Если бы замолить грех! «*Не возьму* рыбы в рот. *Не постелю* одежды... *Не возьму ни* пищи, *ни* питья... *Недолго* остается жить». Стены, в которые он заключен, таковы, что из них «*никакая нечистая сила не может вывесть*» (СМ).

Ради матери, с отвращением – выпустила: «*Не прикасайся... неслышанный грешник!*»

«*Не*», «*ни*» дощербили силуэт «*неслышанного*»; в чем «*неслышанность*» – неизвестно.

Главка восьмая: –

– неожиданное явление ляхов в корчме; чтобы их связать с колдуном, пущено «не»: «*Не* мало... сволочи»; с ними ксендз:

«не похож... на попа»; «не бывало такого... на русской земле»; «не на доброе дело собралась эта шайка» (СМ); они «говорят про... хутор... Данилы» (СМ).

Главка девятая: –

– гибель подкралась к душе Данилы – частицею «не»: «Не далеко... ходит смерть... Не оставляй сына, когда меня не будет... Не будет... счастья, если... кинешь, ни в том, ни в этом свете... Не воевать... мне... И не стар... И не знаю, для чего живу... Порядку нет на Украине... нет... головы». Раздвоение, ослабление – оттого, что когда-то «держал руку неверных» и «не по-казацки поступил»; своего огня стало мало; хлопок сыпал же огня в люльку.

Сетования прерваны: ляхи за горою! Синежупанные хлопцы отражают отряд красножупанного пана: «Мечется в глаза золотой пояс на синем жупане»; «не час – не другой бьются...; немного становится тех и других» (СМ); «не» – жди колдуна; он уж «стоит на горе и целит» в Данилу; гора дала знать: неспроста хутор стал меж горами; «мушкет гремит, – и колдун пропал за горою»; Стецько видел: «мелькнула красная одежда»; Днепр, которому «все немило», мчал воды в Черное море; и как Днепр – роптавший Данило, «посинел, как Черное море». Плач над убитым: «Не горючи мои слезы, невмочь им согреть... Не громом плач... не разбудить им... Не нужна красота...» (СМ).

«Ни», «не»!

Главка десятая: –

– Данило умер, створясь с Днепром; апофеоз Днепра – память о Даниле и ответ на мольбу о возмездии, которое следует тотчас же: за картиной Днепра; тема отцовской страсти прервана ужасом: «отец» стоит перед нами, вперенный в себя.

Днепр, мститель за Данилу, страшен пересекающему его колдуну: «бьется о берег, подымаясь вверх и опускаясь вниз, пристающая лодка»; «дико чернеют пни»; Днепр глотает людей «как мух» (СМ); «черный лес шатается до корня»; проходит образ плачущей о сыне казачки; сын ее «едет... на вороном коне» (вороной конь – Данилин).

Центр главки – колдун, которому грозит Днепр; но и показана синяя ширина Днепра, которой усмеваются деревья; душа Катерины как дриада (душа деревьев); ее смятение – «будто ветер... наигрывал..., нагибая в воду серебряные ивы»; протянутость дерев к Днепру, сочувствующему Даниле и с ним согласному в ропотах, равна тоске, которую вызывает он в колдуне: «унывно слышать... однозвучный шум его»; в Днепре вспыхивает «полоса дамасской сабли»; это – память о злодеяниях колдуна. Картина Днепра дана отрицательно: «ни зашелхнет, ни прогремит... не знаешь, идет, или не идет его... ширина»; «без меры в ширину, без конца в длину»; «не наглядятся, и не налюбуются, ...не смеют... никто... не глядит в него» и т. д. Днепр дан из лодки пересекающего речную середи-

ну; с середины же река кажется втрое; картина натуральна; и натуральна сопровождающая ее риторика чувств: боязно колдуну с середины Днепра: здесь Днепр «глочает людей»; «редкая птица долетит до середины»; сюда деревья «не смеют глянуть»; здесь опущена звездная риза; она же по мнению звездочетов – судьба; с учением звездочетов, конечно, колдун знаком (за двадцать лет за границей чему не научишься!).

После злодеяния колдун с середины Днепра, где опущены звезды судьбы, – читает свою участь; «не весел... *Не мало* поплатились ляхи»... лицо его «казалось кровавым, глубокие морщины... чернели на нем»; он прав в предчувствии: облачко Катерино разрывает «непрошеное, незваное лицо: оно явилось... к нему в гости» впервые: оно «незнакомое» колдуну: «никогда... он его не видывал. И страшного... в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него», когда «незнакомая... голова... неподвижно... глядела... и очи... не отрывались... Диким голосом вскрикнул... Все пропало» (СМ).

Картина Днепра перевернула все представления о наводящем ужас злодее; открылась жизнь жути и в том, кто ее нагоняет; нагоняющий ужас – сам в ужасе от неведомого лица, в котором... мало страшного; неведомый перепуган неведомым; в «не» колдуна живет второе «не»; не по воле своей он неслыханный грешник: по воле того, в ком... «и страшного... мало».

Ужас ужасающего не вскрывает; второе «не то» в колдуне упразднило «не» и «ни»: не казак, не лях, не швед, не венгр, не христианин, не крымец, не турок, не колдун, не только предатель; оно ничего не выснило.

«Не то» – воля звездной судьбы, сходящей в Днепр; «никто... не глядит в него» (в Днепр); «ни одна звезда» – судьба – «не убежит от него»; «нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр». Дерзнув заглянуть в середину Днепра, колдун неприкрыто увидел в себе, чего еще никогда он не видел; то, что увидел, – неведомо никому: ни нам, ни ему!

Отстранены: читатель, Розанов, Фрейд, ничего в «СМ» не увидевший Виссарион Белинский и критик, увидевший «семенные нити» (с чем поздравляю); Гоголь, вздернув внимание к новым контурам фабулы, возвращает к осиротевшему семейству, чтоб еще более разынтересить нас новой загадкой.

Но все, имеющее случиться с младенцем, уже предугадано: деталей второй и третьей главки.

Главка одиннадцатая: –

– вспомните: тему люльки (люльки-трубки с красными искрами и люльки, в которой лежит младенец); вспомните красные, как кровь, знаки на платке, которым Катерина утерла младенца (2-я главка); вспомните крик о помощи издали и вскрик

ответный: младенца (2-я главка): вспомните турецкую саблю; и вопль Катерины к Даниле: «Сын твой будет кричать под ножами» (3-я главка); одиннадцатая главка не прибавит нового; горе Катерины «*ни капли не убавилось*»; ее утешают: «*ничего не бойся...*»; а спавшее дитя снова «вскрикнуло» на коленях; Горобец успокаивает Катерину: «*Никто не... обидит, разве ни меня не будет: ни... сына*» (СМ); дитя тянется... к... *красной люльке*, или трубке, висящей на поясе есаула; *красная люлька* – судьба младенца, которую Горобец и подает ему: «Еще от колыбели *не отстал*, а уже думает курить *люльку*» (СМ); сказано – «*колыбели*»; но колыбель и есть «*люлька*»; кривая двусмыслица второй главки повторена.

Через четыре строки: в люльке лежало «неживое дитя».

Отчитавшись пред нами, Гоголь возвращается к новопоказанному.

Главка двенадцатая: –

– неожиданно явлены «высоковерхие» горы, отделяющие «Русскую землю» от народа венгерского; «нет таких гор в нашей стороне... Глаз *не смеет* оглянуть их; ...на вершину... *не заходила*... нога человека: *не... море* выбежало из берегов... *Не оборвались* с неба... тучи». Это – Карпаты; за ними – «и вера *не та*, и речь *не та*» (СМ).

Откуда они?

Строит их «*не*»: не без колдуна; это он пропал двадцать лет без вести; он один мог знать «*немалолюдный*» народ венгерский, который «рубится и пьет *не хуже* казака»; тема гор уже ведома («*нет таких гор*» в нашей стороне; «там... и вера *не та*, и речь *не та*»); в первой главке при упоминании о пропадавшем «отце» уже сказано: «там все *не так*: люди *не те*, и церковей... *нет*» (СМ); Гоголь не случаен в повторах: «отец» вернулся из Венгрии.

Данилин хутор меж *гор*: «из-за *горы*... хоромы. За ними еще *гора*, а там... хоть сто верст пройди, не сыщешь ни одного казака»; Венгрия и хутор Данилы связаны тоже.

«Кто средь ночи – блещут, или не блещут звезды – едет на огромном, вороном коне? Какой богатырь с *нечеловечьим* ростом скачет... над озерами?.. Кто он? Куда, зачем едет?.. *Не день, не два* уже он переезжает горы... Взойдет солнце, его *не видно*... Замечали горцы, что по горам мелькает чья-то длинная тень, а небо ясно, и тучи *не пройдет* по нем... Уже проехал он много гор и въехал на Криван. Горы этой *нет выше*» (СМ).

Более ничего не сказано.

Но читатель, знающий тематику первой фазы, насторожился: *горы* Гоголя знаменуют судьбу, встающую пред оторванцами, как месть за преступление против рода: появление Карпат вслед за злодеянием на хуторе, где Данило, гарцовавший на *вороном* коне, сражен с горы, – зна-

менует: возмездье; образ на «вороном коне» вставал в картине Днепра и в картине убийства Данилы; теперь на *вороном* же коне встал всадник с Карпат.

Он встал, как вопрос.

Главка тринадцатая, или –

– «*ни* кошка, *ни* собака *не услышала*», как, бормоча «несвязные речи», сумасшедшая Катерина убежала в поля в час, когда «еще *не* являются» звезды; выхватив турецкий кинжал, пляшет («вылетит из мира»); кругом – «*некрещеные*» дети; Катерина «*не* *глядит ни* на кого, *не боится*»: «*Это не* такой нож... Он *не достанет*... Что *ж не идет* отец...!» Турецкого игумена «*турецким*» ножом не зарежешь; и вот: на следующее утро – казак в *красном* жупане, брат Копрян; он рубился вместе с Данилой; и – вспоминает: Данило-де просил его в случае своей смерти жениться на Катерине.

– «Отец!» – и Катерина кинулась с ножом; нож – вырван; отец убил «безумную дочь»; и... –

Главка четырнадцатая: –

– *неслыханное* диво: под Киевом встали Карпаты; с вершины горы явился человек на коне с лицом, которое «*нежданно*», «*незваное*» пришло к колдуну: «*не мог* разуместь, отчего... все смутилось»; колдун – прочь; но конь его заворотил морду; и – засмеялся в лицо.

Всё, как вопрос.

Главка пятнадцатая: –

– вначале колдун – в красном свете; напомним, что у него «страшный блеск очей», что он страшно блеснул очами, что – «навел огненные очи», что его «глаза..., как в огне», что из сабли «сыпались искры», что и *красный* жупан, как пламя, что и лицо «казалось *кровавым*».

К схимнику вбежал человек; «*огонь* сыпался из очей» его: – «Отец, молись!»

Но буквы в книге «налились *кровью*».

Из слов схимника встало «*не*»:

– «*Неслыханный* грешник... *нет* тебе помилования... *Не могу* молиться... *никогда* в мире *не бывало* такого».

Показалось, что схимник оскалился (всю жизнь виделся *оскал*; скалилась и... лошадь); колдун убил схимника; после этого его «жгло и пекло»; а из-за леса «поднялись тощие сухие руки с длинными когтями, затряслись и пропали» (СМ). Знаем: в нем поднялся «*нечистый*» род; ведь поднимались уже с кладбища «*нечистые*» предки; оказалось «*не то*» в колдуне – род.

И взрыв новых «*не*», дорисовывающих «*не то*»: «И уже *ни* страха, *ничего не* чувствовал он... *не мог ни* один человек на свете рассказать,

что было на душе» у него; «не злость, не страх и не лютая досада. Нет такого слова на свете, которым бы можно было его назвать»; если б кто и назвал, то «уже не достал бы ночей и не засмеялся ни разу»; в него влез «кто-то сильный и ходил внутри него»; влез и ходил, и жег, и пек – род.

Мчась к Каневу, колдун попал в Шумск (ближе к Карпатам); он – на Киев; попал же в Галич: недалеко от венгров; конь мчал к всаднику; и, *засмеясь*, всадник поднял его на воздух; встали мертвецы от Карпат, Киева, земли Галичской, «как две капли воды» похожие друг на друга; и вонзили в него зубы; «еще один, всех выше, всех страшнее не мог подняться; двинулся» и «пошло трясение по всей земле».

Кто мертвецы? По тексту – «предки». Их слишком много: от Карпат, Киева, земли Галичской; не весь ли то народ украинский?

В безысходной карпатской пропасти «мертвецы грызут мертвеца»; и тогда трясется земля: «толкуют грамотные люди, что есть где-то... гора..., из которой выхватывается *пламя* и текут горящие реки. Но старики, которые живут... в Венгрии..., лучше знают это и говорят, что то хочет подняться... великий *мертвец* и трясет *землю*».

Повесть – апофеоз «не»: «не» – не выявлено; оно лишь провал в «ничто», куда сброшен злодей; не объяснены: всадник и подбежавшие к Киеву горы; дано только чувство связи с горами: с горы убил, с горы сброшен, но не в лощину, а в провал, «дна которого *никто не видал*»; «сколько от земли до неба, столько до дна того провала»; вздерг, подобный Кривану: в необъясненное.

Но соединив черты, характеризующие колдуна, с характеристикой других оторванцев от рода, водящихся с иностранцами, видишь: в колдуне заострено, преувеличено, собрано воедино все, характерное для любого оторванца; и тема гор, и жуткий смех, и огонь недр, и измена родине.

Эпизод сперва выглядит подставным объяснением; он, как занавес, падающий в ту минуту, когда должен появиться на сцене актер без грима; на занавесе намалевана академическая аллегория: дед-слепец, распеваящий песню про «дивную старину»: про Ивана, Петро и короля Степана, князя седмиградского; Ивана да Петро позвали биться с турчином; Иван привел на аркане турчина; король наградил землей и богатством; Петр столкнул Ивана с младенцем в провал: «в провале дна *никто не видал*». Иван упросил бога, чтобы был последний в роде Петро злодей, «какого еще и *не бывало* на свете», чтобы деды от его грехов вылезали бы из могил, а Петро бы корчился под землею; после же смерти злодея, чтобы он, Иван, столкнул его в провал; бог ответил: «Пусть... так...; *но и ты сиди вечно там на коне своем*».

Осудили обоих.

Легенда – «еще таких чудных песен *не пел ни один бандурист*» – объясняет и всадника, и тему Карпат, как возмездие, и тему двух гор с ложиной меж ними (хутор Данилы), и мертвецов: Петро «великий мертвец» – сухая ветвь рода; но: если проклят Петро с родом, то колдун, как личность, без вины виноват; виноват Иван, выпросивший его у бога злодеем и вставший за это: торчать над провалом; вина – в роде, а не в оторванце; великий мертвец – род, расширенный до всей Украины; адвокат родовой патриотики, Гоголь, топит «клиента» почище прокурора; чем более представляется потрясенным «неслыханными» злодеяниями, суть которых «неизвестно что», тем более вырастает ужал на перед патриархальной жизнью, которая приводит к бессмыслице явления на свет без вины виноватого.

Корень всех злодеяний оторванца от рода в том, в чем неповинна его личность.

Мертв Петро; но мертв и Иван: с ним – Данило, и Стецько, и есаул Горобець, т. е. – все, кто идет против «великого грешника»; душевный процесс в последнем не вскрыт; вскрыта фикция, возникшая в очах мертвого коллектива, который приравнен к вселенной; все вне ее – провал; то – Польша, Венгрия, Германия, Франция эпохи Возрождения (были уже и Бэкон, и Гус, и Джотто, и Данте; есть уже астрономия; она – волхование); колдун, двадцать лет живший в культурном обществе, предельно необъясним для коллектива; его «*не то*» – «необъяснимость» дикарям поступков личности, может, тронутой Возрождением; понятно, что колдун тянется к ляхам и братается с иностранцами.

Преступления, – «колдун», «убийца», «кровосмеситель»; Гоголь дает право не верить мифам – приставкой «*не то*» к каждому преступлению, в котором виноват Петро и виноват Иван, вымоливший у бога злодея, за то и наказанный: торчанием над провалом; виноват бог, осуществивший жестокость. Во-вторых: сомнительно, что «легенда» о преступлениях колдуна не бред расstroенного воображения вырожденков сгнившего рода, реагирующих на Возрождение; мы в праве думать: знаки, писанные «*не русскою и не польскою грамотою*», писаны... по-французски, или по-немецки; черная вода – кофе; колдун – вегетарианец; он занимается астрономией и делает всякие опыты, как Альберт Великий, как Генрих из Орильяка; он нарисован из глаз жизни, почище «колдунской»; слово «антихрист» означает лишь: «антирод»; в условиях этой жизни «антихрист» всякий человек; лицо его – маска, которой покрыл его поклеп; поклепчик же, Гоголь, в эпилоге говорит прямо: его поклеп – роль; ею он заставляет нас пережить жуть древней жизни; обманутые Гоголем, мы вводимся во все уголки ее, чтобы социальная тенденция, осу-

щественная приемом написания повести, выпрямилась бы приемом повести.

«Не то» в колдуне не объяснимо ничем и никак; уравнение высших степеней неразрешаемо в радикалах; чем более члены показанного коллектива отказываются от объяснения, тем более снимается вина с колдуна; от противного объясняется нечто, не прямо стоящее в поле объяснения, и «чушь» патриотики, от лица которой будто бы написана повесть. Допустим: пара смежных углов больше двух прямых; допущение приводит к бессмыслице; допустим, что меньше: опять бессмыслица; коли не больше, не меньше, то значит – равна; такова в приеме тенденция Гоголя; допустим – колдун: «не то»; допустим – предатель рода; какого? Все роды умерли; коли «колдун» – плод мертвой родовой жизни, то он не виновен: он только «личность»; но это для рода и есть преступление, которому нет названия.

Доказательством от противного выявлена значимость социальной тенденции, заостренная в «СМ», как нигде.

КАИНОВ РОД

Две проекции «колдуна»: Петрусь, Басаврюк (жертва рода, палач); колдун, как Петрусь, зарезывает младенца, и как Басаврюк, бражничает на свадьбах под видом прохожего молодца; Петрусь, убивши, переменяется: «хочет что-то припомнить... и... бешенство овладевает им» (ВНИК); колдун в вихре бешенств не знает силы, которая мчит его к роковому месту провала; дыра в роде – провал *меж горами*; в каждой особи рода – трещинка: *перекор* себе самому (Чуб, Хома Брут), не танцуемый гопак.

Пропал Басаврюк, зарезав Ивася руками Петруся; когда же испепелился Петрусь, то он выскочил. Откуда? Из Петруся, в которого влез и руками которого резал: когда Петрусь всадил нож в Ивася, «все покрылось перед ним *красным* светом... Деревья *все в крови...* *Огненные пятна...* в глазах» (ВНИК) (как и у колдуна); Петрусь – дыра в роде, в которую ныряет «не то», обстающее «родовую» вселенную; когда колдуна конь несет «на Карпат», он испытывает: «будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри него» (СМ) (то же испытывает и Чартков: Петромихали влезает в него); ходящее по жилам чужое «не то» – источник «поперечивающего себе» чувства; корчам отвечает трясение земли; земля связана с родом; горные складки – застывшие выторчи лавы; под действием нутряного огня они рушатся.

В «СМ» родовая «дыра» – провал; складка под нею – гора Криван; колдун, охваченный жилотрясом, хочет обрушить всю землю в Черное море («вулканическая катастрофа»); в Даниле же провал – лощина меж

гор: оседание почвы под ним – временное обшение с «ляхами» и неказкий поступок (уступил тестю); изъян в Петрусе – дно «Медвежьего оврага»; есть и в деде «заколдованное место»; оно – оседает (не гопакуется): «Я знаю хорошо эту землю...»; на ней «не было ничего доброго»; «засеют, как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз – *не арбуз*, тыква – *не тыква*, огурец – *не огурец*» (ЗМ); «те леса... – *не леса*; ...те луга... – *не луга*; ...те горы... – *не горы*» (СМ); «*огурец – не огурец*», взятое всерьез, – «*колдун – не колдун*»; ворчливая кличка «турецкий игумен» и означает: «*огурец – не огурец*»; «*заколдованное место*» отведено в «СЯ» под ярмарку: «заседатель... отвел для ярмарки проклятое место, на котором... *ни зерна не спустишь*»; там пустой сарай (дыра), из которого выставляется «*свиное рыло*»; «того и гляди, что... покажется *красная свитка*» (СЯ); «ранним утром приехал... гость, статный собою, в *красном жупане*»; и назвал себя «братом Копряном» (т. е. вепрем); есть проклятая земля и в Хоме Бруте: «сбилась с пути» в ночь, когда не было «*ни звезд, ни месяца*»; бурсаки старались нащупать дорогу, «но руки... попадали... в *лисы норы*»; «везде была... дичь» (В); когда ж через дичь сигал Хома с ведьмой, дичь «казалась дном... прозрачного до самой глубины моря» (В); Хома гибнет в месте, где «*не было ни деревца*»; кругом – «пустое поле»; позднее оно «обросло бурьяном...», и *никто* к нему *не* найдет дороги» (В); заколдованное место, лощина хутора; заросшая церковь, дно оврага, карпатский провал – одно место («дыра» в роде).

«СМ» – синтезирует сюжет первой фазы; фон его – градация повестей; каждый штрих «СМ» подан в предметных, красочных и жестикующих мелочах, мимо которых проходишь; таковы: сабля, люльки, огниво, звезды, Днепр, цвета нарядов; все штрихи ведут к цели: подать целое каждой сцены в неожиданном свете; остраннение достигается скlichem мелочей, пестрящих «Вечера»; после «СМ» ясно: повести «Веч» – главы романа с недооформленной тенденцией, которая пока в недрах творческого процесса. «СМ» – вершина первой фазы; вершина в ней – «*гора Криван*»; под нею провал; на дне – род, «великий мертвец» по имени «*Петро*», убивший Ивана; но и в «ВНИК» зарезал младенца Ивася – Петро («Петрусь»); реминисценция же колдуна – ростовщик из «П», *Петромихали*.

Встреча убитого Ивана с потомком Петро возобновляет легенду о Каине и Авеле.

Петро убил Ивана; Каин – Авеля; древний род разорван пополам: убийство близких – уничтожение предка во всех и распад каждого на две половины; каждый в роде теперь – «урод»; чем он виноват, что стал таким, коли каждая «личность» – «урод»: вырод из рода?

Род Авеля пас стада; род Каина «*выродился*» в... культуру наук, искусств, техники, металлургии, промышленности (по библии); Тубал-

каин – стал «строителем» храма; но и его ждала «страшная месь»: его убили. Виноват Петро; но виноват и Иван, по воле которого колдун изуродован; в Остапе и Андрее, сынах Тараса, род разорван; оба – гибнут; Остап – от «ляхов»; Андрей – от приспешника «москалей» – Тараса; одинаково нечисты и «лях» и «москаль»; от обоих гибнет род украинский.

И в Авелевых потомках сказались nelaды с родом: оскудевает сила, ломается на́двое сабля, не гопакуется; в стоялом быте ожидают кому-то мести они; потомки же Каина силятся что-то припомнить; в услиях сознания гибнут; но – строят культуру.

Трюк «СМ»: мы ничего не знаем о личности колдуна; она за горизонтом: «по ту сторону», в землю венгров; за Карпатом дыра, провал, dna которого «никто не видал»; Гоголь своими «ни», «не» оспаривает себя, как запевалу от «наивернейшего» десятка «молодцов» Данилы; «запев» – подвох, проваливающий дело Авеля; Гоголь – отщепенец от рода и класса – самая подоплёка им сочиненной личины.

Колдун от младенческих лет урожденный преступник; никто из детей не играл с ним (школьники отталкивались от Гоголя); отчужденность сказала; колдуну казалось: каждый ему скалит зубы (СМ).

Нашупана связь темы рода: 1) со смехом вообще, 2) со смехом в Гоголе; невеселый смех Гоголя – от припадков тоски; «украинец» Гоголь – мрачный гротеск, заглушенный хохотом, в котором нет никаких «невидимых» слез; я не могу назвать его «юмором»; не то слово и «сатира»: Гоголь не сатирик.

Герои его по-особенному усмеваются: «лицо... с усмешкой... какая-то издевка» (НПР); у трупа колдуньи «уста, готовые усмехнуться» (В); «как гром, рассыпался дикий смех» (СМ); у схимника «раздвинулся рот» (СМ); конь... «засмеялся» (СМ); смех «как будто бы два быка, ставши один против другого, замычали разом» (В); это – рев: из отчаяния: «закричал... в страшном весельи» (ВНИК).

Я отказываюсь иметь дело с «юмором» Гоголя, которому Мандельштам посвятил половину исследования, ибо такого не знаю.

Корни восприятия колдуном «кривого» смеха – искривленность природы: вселенная оскаленных ртов и бычиных ревов есть зубы рода, зубы мертвецов, готовые вонзиться в оторванца: вот что видит, поворачиваясь на род, колдун – в минуту, когда род, поворачиваясь на него, видит – дыру, над которой курятся дикие небылицы; схватиться за нож, бежать из «отечества», соединиться с «ляхами», – самозащита; такой вывод слагался, видно, в «невинном» младенце, когда сверстники издевались над ним; таково было положение бедного репетитора Гоголя, не принятого в салон, и забавлявшего «воспитан-

ников» передразниванием животных криков. Гоголь стер с колдуна следы личной, «культурной» жизни, показавши его из глаз рода: «кикиморой».

«Колдуна» сбросили в бездну, к которой мчал его криво смеющийся конь; в отщепенце природа совсем не гопад, а – радение; испепелились Петрусь, псарь Микита, Хома.

Радеющие полеты сопровождают у Гоголя «бесовски-сладкое» чувство; безумная Катерина, став легкой, «как птица... летела..., и казалось, будто обессилев... вылетит из мира» (СМ); «кажись неведомая сила подхватила тебя на крыло... и сам летишь, и все летит» (МД); так говорит – не Хома, колдун, Катерина, псарь Микита, а... Гоголь: о себе; его полет – вверх пятами; такие чувства развиваются в эпоху падения себя-изжившего класса: «бесовски-сладкий» гопад и современный фокстрот – в корне равны.

Гибель класса отразил Гоголь в образе России-тройки, сорванной с места и мчащейся неизвестно куда; чувство Гоголя осознал Блок, как следствие толчка снизу (поднятие к жизни нового класса); ощущение гибели класса выявилось в речи генерал-губернатора, которой оборван второй том «МД»: «Гибнет уже земля наша» (не земля, – господствующий класс); «уже нам всем темно представляется, и мы едва...» (МД); тут – конец «МД»; и – падение Гоголя в его усилиях реставрировать мертвую жизнь, кончившихся бегством к отцу Матвею, который Гоголю показал книгу с надписью «Сочинения Николая Гоголя»; но буквы *налились кровью*.

Гоголь отождествил художника в себе с «колдуном», вызвавшим душу Катерины: «Русь!.. Какая непостижимая связь таится между нами?.. Зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» Так он «колдует» над своим представлением о России: с пером в руке и в... кокошнике (в «чудной чалме своей»); вместо же пани Катерины – является «незнаемое лицо»; и страшного в нем мало; а ужас объял Гоголя.

Кто явился к нему?

Белинский.

Гоголь не знал, до какой степени сгнил его класс, до какой степени спрос к нему шел из другого класса. «Никоша», не до конца изжитой в нем, пытался с «генерал-губернатором» воскресить «великого мертвеца»; но – «он едва...».

Что «едва»?..

«Едва не пошел» за Белинским, Герценом, Чернышевским; они проступили сквозь «иконы», которыми Гоголь завесился от действительности; так... проступили «не угодники» сквозь иконы пана Данилы, когда он узрел их в видении «колдуна».

Род и класс не защитили Гоголя: от художника в нем; Гоголь-художник выпал из рода и класса; и жаль, что не узнал он тайного друга во «всаднике на Карпатах»; не узнавши, сочинил «*миф*», в котором отразил: и сюжет первой фазы, и собственную трагедию.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ЗВУК В «СТРАШНОЙ МЕСТИ»

Трудно оценить в «СМ» мастерство подачи сцен сюжета и смены сцен с красочными и бьющими по сознанию звуковыми контрастами; везде вздерг вниманья до замирания сердца: что далее? Взрослым не воспринять свежо фабулы «СМ», когда первая встреча с ней – отрочество, не могущее оценить приема подачи; но помнится яркость первого впечатления, всасывающего, как знойная земля влагу, – сюжет, проносимый по годам; в зрелом возрасте не потрясаемся течением сцен, лапидарных, насыщенных цветом и звуком – необычайно; ни лишнего слова! Костюм, жест, предметность – не зря; и отступления в лирику, в картину природы – намеренные отводы внимания, перенапряженного, перегруженного мелочами; картина Днепра, например, – интермедия меж двумя эпизодами, кричащими каждой мелочью.

Любая сцена «СМ» слажена из моментов, то переосвещенных, а то сознательно погружающих в тень, точно в сон, качающий будто бы беспредметным ритмом, который дробит контур образа в струящийся блеск; то – необходимая пауза; паузой в первой сцене дан мастерски всеобщий гопак; во второй – Днепр; каждая сцена – архитектурна, цельна: с наименьшей затратой средств высекает она максимальный эффект, обременяя сознание лишь нужным; где – забеги вперед, где – сознательно вычерченная двусмыслица («люлька» и «люлька»).

Скука сопровождает чтение даже незаурядных писателей: один – переговаривает; читатель, увидев последнюю сцену в первой, скользит с небреженьем по промежуточным, не вчитываясь и пропуская детали; другой не умеет показать с первых сцен степени насыщенности сюжета: в будущем; оба промахиваются.

Гоголь в «СМ» попадает в цель; он и скрытен, где нужно, и откровенен, где нужно. Течения фабулы – стремительно и извилисто, как бьющийся меж камней на крутых поворотах поток; отсюда и острота в обрамлении: сцен сценами; первая, пир, контрастирует со второй, лунной ночью; четвертая, замок, обрамлена горницею Данилы (третьей и пятой); шестая – подземелье; в шести сценах фабула ступенчато углубляется остраннением роковых отношений меж мужем, женой и тестем; восьмая вlepляет корчму с ляхами, чтобы обрамить смерть Данилы, девятую сцену; в десятой – крутой поворот: явление с фабулой не связанного *лица* (вслед за апофеозом Днепра); далее – два крутых

поворота: возврат к Екатерине, Карпаты и всадник. Гоголь изумительный компонист, рассказчик, декоратор и композитор напевов.

«СМ» – единство содержания и формы!

Гоголь учился живописи; его манера одевать сцены «СМ» в цвета являет красочный синтез произведений первой фазы с доминирующим *красным* (26%); за красным лишь *черный* и *синий* приподняты выше 10% (10,6 и 11,5). В «СМ» пропорция эта соблюдена: на 19 *красных* пятен по 8-ми *черных* и *синих*; красный цвет – 1) пятна на одеждах, 2) вспыхи, подобные красным бенгальским огням; эти пятна даны вперевив с синими и зелеными; в *красное* облечен колдун; красное здесь – кипение крови, наполняющее уши звоном и заставляющее схватываться за саблю; но красное на колдуне – заплата: на *черной* дыре; *черное* – под *красным*; *красный* жупан рыскает по *черным* лесам, перерезает месячные отблески в *черной* лодке, является под *черной* горой, тащась к *черному* замку.

Красочная особенность «СМ» – насыщенность по сравнению с другими повестями первой фазы и *голубым*, и *розовым*; голубых пятен в «ТБ» – 3, в «В» – 2, в «НПР» – 1, в «СЯ» – 1, в «ВНИК», «ПГ», «ЗМ» и «МН» – 0; в «СМ» – 6 *голубых* представлений; *розовых* пятен в «ТБ» – 3, в «ВНИК» – 2, в «СЯ» – 1, в «ЗМ», «НПР», «ПГ», «МН» – 0; «СМ» – 4 *розовых* пятна. *Голубое* и *розовое* связаны, как и *серебряное*, с Екатериною, зыбко-нежной, как ива, склоняемая в порывах, дующих отовсюду; ива так склонена к Днепру, как Катерина к Даниле; и зыбь береговых ив сопровождает ее: «Зеленокудрые! Они толпятся вместе... с цветами к водам, ...глядят в них и не наглядятся, и не налюбуются» (СМ); так Катерина: не наглядится на светлого своего Данилу; и сумасшедшая, – она бежит к деревьям; они роняют листья под ноги ее. Только у Катерины – *голубые* глаза (у прочих гоголевских украинок – черные и карие); и платье из *голубого* полутабенку.

Три главных действующих лица сопровождаются, каждое, своими цветами; цвета Данилы – *золотое* и *синее*; Катерины – *голубое*, *розовое* и *серебряное*; цвета колдуна – *черное* с *красным*. *Красная* люлька вещает о его появлении; *серебряная* жалоба ивы – о слезах Катерины.

Сюжет в цвета впамя.

В «СМ» фосфоресцирует образ; он так отражен в слове, как струющийся месячный блеск в воде; фосфоресценция дана в звуках; струение – в ритме; зрительное восприятие здесь – слуховой резонанс; «СМ» – песня; с этим согласны и профессор Гиппиус, отмечая распевы диалога, и Переверзев: «волнуют не образы, не характеры с их душевными переживаниями, а ритм речи, звуковая яркость произведения»*.

* В. Ф. Переверзев. «Творчество Гоголя», стр. 51. 1928 г.

Всюду обилие звуковых эффектов, как «успокой себ-я м-оя люб-ая сестр-а́» (я-о́я-а́я-а́); Ермакову кажется: само заглавие повести синтезирует звуковую тему: «Стр-ашная ме-сть» – стр-сть; и это значит: «ст-а-р-ик» (стр) и «те-сть» (сть); тема ж Днепра, или «Дн-пр» сливает звуки имен «Дан-ило» (Дн) и «Петро» (П-р); это импрессия: характерно: такие импрессии возникают из ритмов и звуков «СМ», как неотвязная фосфоресценция звука отблеском образа; «о-свет-лилась свет-лица свет-ом», или «свет-свет-свет»: светлое светлеет от света; «св» для усиления света, как зрительного восприятия; «пошли́, пошли́ и зашумели́, как во́лны в непого́ду» (У-|У-|УУУ-|У|У-|УУУ-У) – первая половина фразы, данная в комбинации ямба с фигурой «УУУ-У»; вторая половина: «то́лки и ре́чи (ме́жду наро́дом)» две строки одно-стопного хорейямба с женскою рифмою; все сказанное ниже о «звуко-писи» Гоголя – относимо к «СМ».

Герои поданы без психологий жестом струения звуковых отражений; оперная условность их поз подчеркивает речитативы слов, переходящих в арию; раз оперно оформлен сюжет «СМ», то и условность реальна; сплетение лейтмотивов делает ненужными анализы поведения, предопределяя и жест: ритмической темой; так позы и жесты исполнителей «Кольца Нибелунга» подчинены музыке; и текст, и звуки «Кольца», полные содержания, вызывают к риторике, как реальному атрибуту оперной формы; и было бы даже ненатурально, когда б, выпадая из ритма, исполнитель Зигфрида неожиданно почесался бы; Виноградов здесь подчеркивает риторичность, как признак неудачности «СМ» (Виноградов видит влияние «неистойой» школы, как в «П»); но риторика «СМ» – не срыв композиции, а нечто, вытекшее из музыки слов; она – плюс, а не минус; «СМ» – песня-повесть – необходимо условна; и в этом ее достоинство.

Гоголь любил, изучал, хорошо знал украинские думки; «СМ» прострочена звуками народных ладов; это столь же законно, как народная мелодия в «Хованщине»; народная песнь в опере не изьян; и Бетховен отразил песню: в сонате; ею пользовался Чайковский в симфониях; Григ – в лирических отрывках; Шуберт – в романсах.

«СМ» прострочена ритмом заплачек.

Ка́к им пе́ть
Ка́к гово́рить
Про ли́хие де́ла?
Па́н их Да́нило
При́задума́лся,

И рука́в
Его́ кармази́нного
Жу́панá
Опусты́лся из ду́ба
И че́рпает во́ду.

Или:

Муж мой, ты ли
Лежишь тут,
Закрывши очи?
Встань,
Мой ненаглядный сокол,
Протяни
Ручку свою!

Приподымись!
Погляди, хоть раз,
На твою Катерину,
Пошевели устами...
Но ты молчишь, ты молчишь,
Мой ясный пан!
Ты посинел,
Как Черное море.

Или:

Чуден Днепр
При тихой погоде,
Когда вольно и плавно
Мчит

Сквозь леса
И горы
Полные воды
Свой.

Или:

Что-то грустно мне,
Жена моя...
И голова болит
У меня,

И сердце болит...
Видно... Недалеко
Уже ходит
Смерть моя

и т. д.

Часто словесный повтор переходит в рифму: «шумит, гремит конец Киева»; «кто-то с горы спускается, развеивается зеленый кунтуш»; «ложилось легко и дымилось»; рифмы окантовывают двустрочия: «уже и нет его. Уже вечер. Свежо»; «все вдруг пропало, как будто не бывало»; «нет, дитя мое, никто не тронет отца твоего»; «если б и не отец мне был, ...если бы муж мой и не был мне мил»; «пропадай, сын мой!.. Тебя не хочет знать отец твой»; иногда рифмы или повторы образуют явные строфы:

*Ржут и топочут
Кони.
От дыму слепнут
Очи.*

*Табунов ни у кого таких не было,
Как у Петро;
Овец и баранов нигде столько
не было.*

И умер Петро.

Страницы «СМ» можно перекладывать в короткие строчки, внимая паузам и пульсации ритма; пульсация создает струение образов, подобное пляске серебряных месячных змей (вместо месяца); струение дробит образы, их вытягивая в условные линии, завитые

риторикой и гонимые пульсом; они – в становлении; они – не готовы: котлы кипят; и кушанье варится; оно *подается на стол* в «Рев» и «МД».

Невыготовленность сюжета первой фазы – не недостаток: недоговоренность, условность, фантастика – показывают, что тенденция эмбриональна пока; выяви ее насильственно Гоголь, она оказалась бы ненатуральной, но она – есть: в лирическом искании ее Гоголем: в своей душе; он как будто прислушивается; и как будто с собой говорит: «Я понять тебя хочу; темный твой язык учу»; тема Гоголем недооформлена в «СМ» в том смысле, что еще не ясно зрима, но уже звучна: ясно слышима; в «СМ» Гоголь нашел удивительную форму для передачи читателю неготовности в нем сюжетной тенденции, как бы приглашая его искать вместе, и для этого заражая его внятно слышимым ритмом, в котором таится она.

Отсюда обилие аллитераций: «белое, ...будто облако веяло» (бл-б-бл-вл); «бледно алеют... сквозь белопрозрачное небо» (бле-але-бел-еб); «идет народ с работы» (дет-ар-од-ра-от); «блеснул на небе серебряный серп»: 1) ле-ере-ер; 2) бр-рп; 3) ср-ср; 4) ну-на-не-ны и т. д.

Аллитерирует вся звуковая ткань.

Для примера возьмем первые фразы первого отрывка (можно взять любой); первая фраза: «шу-мит, гре-мит к-онец К-иева» (мит-мит-к-к); вторая: «ес-аул Гороб-еиц пр-азднует св-адьбу св-оего с-ына»; «ес-ец» рифмуют с кон-еиц: кон-еиц – Гороб-еиц; кроме того: 1) рб-пр (-роб-еиц пр-азднует); 2) св-св-с; первое слово четвертой фразы «в старину» (вст) дважды аллитерирует: а) «вс» с предыдущим «св-адьбу св-оего с-ына»; б) ст – с последним словом третьей: «Много наехало людей к есаулу в го-сти» («го» слова «гости» аллитерирует с Го-робець); к группе «ст» («го-сти», «в ст-арину») тотчас присоединяется из следующего: «пое-сть», «повесели-ться» (ст-тьс); это «с» переходит в «ш», «щ»: «хоро-ш-енько по-есть, е-ще лу-че» и т. д.; кроме того: лю-лу-лю-ли-лу-лю-ли-лу-лю-ли-ли («лю-дей», «есау-лу», «лю-би-ли», «лу-чше», «лю-би-ли» и т. д.); далее: «при-ехал... запорожец... прямо... с Перешляя Поля» (пр-пр-пр-п-р-п-л); к «к» и «р» присоединяется рифма «по»: «по-есть», «по-пить», «по-веселиться», за-по-рожец... «с по-пой-ки с... по-ля, где по-ил» и т. д.; группа пр (бр) (пр-иехал, пр-ямо) продолжает себя и в следующей фразе: «пр-иехал бр-ат... Бур-уль-баш... с... бере-га Дне-пр-а, где пр-ожец...» (пр-бр-бр-бр-пр-пр); кроме того: ру-ру (Бу-ру-льбаш... с д-ру-гого); группы «ру», сбликаясь с «дру» и «рг» («бе-рег»), сложнее синтезированы звуками слова «хутор»; в следующей фразе: «черным, как... барх-ат бров-ям и исподнице из го-лубо-го полу-табенеку» (бр-бр-лубо-полу); кроме того: «и ис-подн-иц-е из» (ис-иц-из); я опускаю в этих фразах ряд еще более тонких и не поддающихся учету звуковых переливов; далее: ста-рый

о-тец два-дцать... без ве-сти» (1) ст-тц-дц-ть-з-ст, 2) ста-два-дца, 3) тец-ез-вест); все – звуковой перелив.

Но – довольно!

Вся ткань – инкрустация звукового блеска, складывающая повторы; тенденция ритма переходит в тенденцию звукописи; последняя рождает повтор, параллелизм и рефрен, пестрящие текст орнаментальными пятнами; хотя бы: первая и последняя фразы первого отрывка – склик тех же рифм; первая – «шу-мит, гре-мит конец *Киева*»; последняя: «и ле-жит, и хра-нит на весь *Киев*»; внутри отрывка – орнамент повторов: «В старину любили (а) хорошенько (b) поесть (с), еще (d) лучше (b) любили (а) попить (с), а еще (d) лучше (b) любили (а) повеселиться»; формула повтора: abc-d-bac-d-bac; далее: «приехал (f)... запорожец (g)... с Перешляя Поля (h), где поил (i) семь (m) дней (n) и семь (m) ночей (n)»: fgh-i-mn-mn; далее: «приехал (f) и Данило Бурульбаш (g) с другого берега Днепра (h), где (i)» и т. д.: fgh-i. Далее: «Дивились (p)...; но еще (d) больше (b) дивились (p)..., что не приехал (f)» и т. д.: p-db-p-f; «там все (r) не так (s): и люди (r) не те (s), и церквей (r)...нет (s)... Но он не приехал» (f): rs-rs-rs-f.

Опрощая схему сеть этих повторов, имеем:

abc-d-bac-d-bac
fgh-i-mn-mn
fgh-i
p-ab-p-f
rs-rs-rs-f

В отрывке четвертой главы, посвященном повторам, я приведу примеры многообразия этой слоговой формы у Гоголя; вся «СМ» – орнамент повторов; приводить их не стоит; текстовые абзацы, как вышербленные барельефы из них.

Богата звуковая метафора: сюжет, впечатанный в образ, отпечателся на звуке.

ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТА

Прихотливы фабулы «СМ», «ТБ», «В»; в «НПР», в «МН», «СЯ» линии фабул – завитки интриг; со второй фазы оскудевает фабула: сюжет, углубляясь, дает в каждой фазе модификацию, становящуюся сюжетом фазы; в первой фазе он – взгляд на вселенную из глаз коллектива; во второй – взгляд на нее из глаз мелкой личности; в третьей – и личность, и коллектив даны из глаз автора, выступающего теперь действующим лицом, проводящим тенденцию; сюжет здесь – внутренняя биография Гоголя, как все-души; отдельные личности и

гипертрофированные свойства души автора, и штрихи русской жизни; в «МД» коллектив героев – негатив огромного силуэта; автор обещает этот силуэт просветить; в силуэте совпали: образ России с внутренним убеждением автора; Гоголь видит себя универсальной душой, вступающей в особые отношения с Россией: «Чего ты хочешь от меня?» Задание – вскрыть душу каждого, как «душу вообще».

Она же – больная душа Гоголя.

Множество, как целое, характеризует первую фазу; многообразие единства – вторую; в третьей дается всеобщность: единство многообразий; сперва человек Гоголем растворен во всем, что ни есть; потом «все, что ни есть» каждого показано, как «ничто»; и наконец: каждый в отдельности показан фикцией равновесия: *все + ничто* («ни то, ни се»); фигура фикции строит «МД».

Таковы nedовоплощенные тенденции трех фаз творчества Гоголя; отношение личности к коллективу, души каждого к душе вообще, души Гоголя к русской душе – тема сюжетов; русская душа показана в скобках класса. Какого? В определении, какого именно, Гоголь запутался.

Меж сюжетом и фабулой Гоголя отношения обратной пропорциональности; со зрелостью сюжета оскудевает фабула, которая в первой фазе вертлява, узорочна, напоминая ломаную; она бедна, напоминая круг или точку – во второй; она – прямая в «МД». Сюжет «МД» значительнее начальных сюжетов, ярких узором. Сюжет – энергия потенциальная; фабула – кинетическая.

Гоголь, синекдохист*, в гиперболе-дифирамбе, в гиперболе-отрицании раздваивает образы: они двурельефны; горная цепь воспоминаний о прошлом, щербимая провалами в низость текущего дня; «все, что ни есть», – данное в звездном и в месячном блеске, – прием «Веч»; прием «Н», «НП», «Ш», «Рев», «Ж»: русская действительность, как фук дыма из хриплого чубука.

В «Веч» земля – зеркало неба: «луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший... круглое небо; и в верхней половине, и в нижней половине... месяц» (СМ); и даже земля – экваториальная линия: неба, которое внутрисложно земле; когда обычная в нашем смысле земля вламывается в пустой шар, то он дает трещину.

Земля в нашем смысле – «ничто» в романтике Гоголя; она – трещина всенебесности; в нее свергают; у Гоголя – два неба и две земли; то – небо обнимает землю; и – родовая жизнь оказывается: на поверхности земли; то небо оказывается в объятиях земли: ее центром; «как... старец держал» пруд «в... объятиях... небо» (МН) – одно представленное; другое: «неизмеримый океан воздуха... заснул, обнимая» землю (СЯ); то человек ходит головою вверх; то «синие леса, люди, возы... –

* См. о синекдохе в четвертой главе: в главах, посвященных гиперболе.

все опрокинулось... вверх ногами, не падая, в... бездну» (СЯ); небо, земля – то вверх, то вниз; под «все» – «ничто»; под «ничто» – «все»: натурализм и символизм смешаны в сюжетах Гоголя.

Врыв во все «ничто» – следствие отрыва от рода; таков первоначальный сюжет: «я», как центр «ничто», раздутый во «все, что ни есть», – сюжет второй фазы; переход к ней в жесте падения, подобного слетанию колдуна: в провал к мертвецам; в процессе его пропастная щель становится как бы выгнутым куполом, ширясь, а дно – изменностью, населенной утратившими страшный вид и теперь безобидными мертвецами: Афанасием Ивановичем, Иваном Никифоровичем, Василисой Кашпоровной Цупчевской.

Так загробная жизнь становится... русской, а ужас, внушаемый колдуном, – ужасом Толстого-американца: перед «Мертвыми душами». «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» (эпиграф к «Ревизору»).

Страх перед личностью патриархального рода разрастается из мухи в перепелку; из перепелки в гигантскую тень колдуна; а личность реальная по мере роста в ней самости рисует линию: от Прометея к... перепелке; и от последней – к мухе: «меньше даже мухи» (МД).

Таков переход – от второй фазы к третьей.

В первой предметы гипербол вздуты во «все, что ни есть», поданного только звуками и метаморфозой фантазий; во второй предметы, гиперболически сжатые до «меньше мухи», складывают облик... русской действительности, в которой бандура – хрип чубука, а полет – дрыханье на диване; прочтите романтические повести от «Сорочинской ярмарки» до «Тараса Бульбы»; и сразу же пропустите «Шп», «СП» и «ОТ» через себя; получите впечатление удара о дно «ничто» (хорошо, если не треснет череп); испытаете переверт всех представлений.

Вместо динамики фабулы «СМ», исполненной мастерства, музыки, красок, – отсутствие фабулы, как сюжет-собственно; сюжет мертвого дня: ничего; фабула, как змея, в нем кусает свой хвост; в «СП» она – обстание неизменного быта, частокол, за который «не перелезает ни одно чувство», посередине которого Афанасий Иванович (с улыбкой мертвой), Пульхерия Ивановна (с улыбкой приторной) угощают пампушкой и «пундиком»; между ними же – смерть: серая кошечка.

Достоевский позднее дал вечность, как баню с пауками; ранее Гоголь нарисовал эту вечность, как вечность русской провинциальной жизни с точкой прокола ее: в сплошной бред, показанный внутри догочхунова пуза; урчем этого пуза будто бы изживает себя личность «ОТ», Шп», «СП». Личность такая есть мыльный пузырь; обладатель ее – «небокопнитель» по Переверзеву; ясность тихого дня показана, как таящая ревы ночи (СП); шелест листьев – шип «гусака» (ОТ); химеричность будто бы натуры русской разоблачена в столице «Россий-

ской империи»; в «ЗС», «П», «НП», «Ш» описание столичного бреда, как центра культуры; из центра в обстание сквозняки пыли мчат очертания Хлестакова, Чичикова, капитана Копейкина и Глова, который не Глов (Игр); в центре – дует «сразу с четырех сторон» (Ш); здесь разорвана в ураган фикция личности, показанной пузом; отсюда бешеный «нитонисейный» мельк людей, полей, городов, от которого умирают в бреду Чартков, Пискарев, Поприщин, Башмачкин; выживает нос, а не человек (Ковалев), да хлещет песком Хлестаков по российским пространствам; но колесо вихрей выглядит уравновешенным кругом; и наконец становится: кругом чичиковского лица.

Гоголь инкорпорировал мертвеца мертвецов в человека; в Поприщине человек переживает прижизненно бред засмертный; в Хлестакове омолаживается: в смерть; в Чичикове наливается благообразием, более уродливым, чем личина колдуна.

.....

Говорить содержательно о центральном сюжете творчества Гоголя – значит: говорить о содержании мировоззрения Гоголя; социальные условия определяют его; рост сюжета в Гоголе связан с личностью Гоголя; а эта личность мною взята постольку, поскольку она выявлена в мастерстве; анализ корней сюжета вообще не объект этой книги; в ней взят сюжет *этой вот* повести, выветвившей *эту вот* фабулу, организованную в *этих вот* художественных средствах.

Особенность любого сюжета Гоголя: он дан в изобразительности, слоговых ходах, ритме; сырой материал подобен тесту; и – можно сказать: в лучших произведениях Гоголя тесто это пропечено насквозь до последней подробности; мой сказ о сюжете «СМ» сводим к отметкам: как он явлен подробностями; вне их можно говорить лишь о том, в какой мере он связан с центральным сюжетом; последний иначе выявлен, например, в «ВНИК». Особенность гоголевского сюжета – в проведении его сквозь мелочи.

Вместо «СМ» мог бы я взять «ТБ», «В», «ПГ»; в каждом рассказе по-разному выявлена особенность гоголевского сюжета: везде организация мелочей, углубляющих сюжет: вне их любой сюжет – *сюжет вообще*, питаемый социальными условиями, складывающими личность; такой разгляд, – тема не этой книги.

Сюжетный анализ любого произведения Гоголя устанавливает выпеченность им всего материала; сказанное о «СМ» относится к «Носу», к «Ревизору», к «Шинели». «Носу» мог бы я посвятить исследование: так много он дает материала к показу, как можно *говорить о важном при помощи пустяков*; о приеме написания «Н» не сказано ничего путного; этот рассказ ждет своего аналитика.

В повестях и в рассказах второй фазы из сюжета выпала фабула; там есть сюжет; и есть материал из предметных мелочей; сюжет – зна-

чителен: значимость его сказывается в электрической силе любой мелочи; «нос», «шинель», «коляска», «лошадь», «портрет», «собачка» еще более символичны, чем «люлька», «сабля», «жупан» и т. д. В «СМ» не случайно организована мелочь; конкретизацией сюжета был бы семинарий по ощупи мелочей.

То же можно сказать и о первом томе «Мертвых душ»: он – чудо мастерства. Я потому остановлюсь на сюжете «МД», что «МД» – последнее художественно оформленное произведение Гоголя, относимое уже к третьей фазе; «МД» противопоставлено «СМ», как конец началу; сказанное о «СМ» и «МД» в значительной мере относимо и к любому произведению второй фазы, разгляд которого мне заповедан: за недостатком места.

ПРИЕМ «МЕРТВЫХ ДУШ»

Прием написания «МД» есть отчетливое проведение фигуры фикции; о последней не раз придется мне говорить; суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто»; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от «все», другой – от «ничто»; отстояние «от» – не характеристика, а пародия на нее; предмет – пустое и общее место, на котором нарисована фикция: *не больше единицы, не меньше ноля*; подан весь ряд дробей от ноля к единице частицами «ни» и «не»: он – не «то» и не «се»; «то» – некоторое отстояние от «все»; «се» – от «ничто»; системой отталкивания от пустых категорий предмет (личность иль вещь), обросший неопределенными признаками, становится подобием «чего-то», лежащего посредине; середина же непосредственна, как $\frac{\infty}{2}$; а вырастает фикция выпуклости.

Если «ничто» символизирует 0, а «все» – 1, фигура фикции в том, что мы думаем: предмет есть $\frac{0+1}{2} = \frac{1}{2}$; вселенная половинчатых свойств, нарисованная в «МД», выглядит положительным равновесием: на самом же деле искомый предмет есть $\frac{1}{0}$, или – бесконечность определений; под половинчатым равновесием – буря противоречивых смыслов; каждую минуту нас ожидает сюрприз.

Определения посредством «несколько» (сколько?), «ни много, ни мало», «до некоторой степени» (до какой?) не определяют; в «положительном» Чичикове живет в него влезавший «червь», подобный силе, влезавшей в колдуна; сквозь все половинчатые определения она протыкается носом, напоминающим в профиль Наполеонов; Чичиков не уравновешен *ничем и никак*; а кажется уравновешенным.

В этом и состоит *фигура фикции*.

Формально приемы «СМ» и первого тома «МД» скликаются – в обилии отрицательных определений на «ни» и «не» (явных в «СМ» подразумевается часто в «МД»); но прием «МД» построен хитрей; в «СМ» род, как *«все, что ни есть»*, предан личностью, оторвавшейся от рода; колдун – *«все, что ни есть»* минус *«все, что ни есть»*; он слетает в *«ничто»*.

С бытом «МД» обстоит не так; ограничение там не ограничивается ограничением категории *«все»*; ограничивается и *«ничто»* (в колдуне же оно не ограничено); *«ничто»* ограничивается в *«что-то»*: в *«до некоторой степени что-то»*; оно определимо; но – только в принципе; Чичиков – не проваливается в *«ничто»*; он пишет разъезды свои меж *«все»* и *«ничто»* какими-то незамкнутыми восьмерками; интригует же он нас не менее колдуна; колдун – страшен; Чичиков – благопристойен; страх к колдуну аннулируется страхом колдуна; в пристойном Чичикове живет *«что-то»*, от чего умирает вдруг прокурор (умрут сколько?); колдун проваливается; Чичиков и в тюрьме надеется на *«что-то»*: его выручает Муразов; перед ним – *«Новороссия»*, в которую с помощью Гоголя вымчит он мертвую свою душу; и это – более страшно, чем все убийства колдуна; колдун режет тела; Чичиков губит души; капиталистическая Россия, в нем гнездящаяся, и есть несущая его тройка, которая становится вдруг образом России; Гоголь не дает прямого ответа на то, что есть его тройка, кроме *«темно представляется»* и *«мы едва»*, – слова, обрывающие и «МД» и жизнь Гоголя; прием «СМ» – запугивает читателя; фигура фикции выбивает Гоголя из литературы и... жизни.

Явление Чичикова в первой главе эпиталама безличию; это есть явление круглого общего места, спрятанного в бричку; она и вызывает внимание, кажется чем-то (ее обладатель не кажется *«чем-то»*); но *«что»* – фикция: в такой бричке разъезжают *«все те, которых называют господами средней руки»*; *«средняя рука»* не определение вовсе; для одних она – одна; для других – другая.

Неизвестно какая.

В бричке сидит нечто среднее: *«не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однакоже и не так, чтобы молод»*; *«въезд его не произвел... никакого шума и не был сопровожден ничем особенным»* (МД).

Те же «ни» и «не», сопровождающие колдуна; но действие их иное: ими колдун определенно противопоставлен быту, как пропасть в нем; края ее выперты горою Криван; каждое «не» колдуна остранняет его в ту же сторону; а обладатель брички в «МД», наоборот, при помощи «ни» и «не» слит со всем общим; у него нет признаков; яма не роется; наоборот: сглаживаются неровности между ним и бытом до... сходства с губернатором; он – слит с бричкой средней руки, которой

суть в колесе; а все колеса – на один лад: круглые; колесо приметили два мужика: – «Вишь ты», – сказал один другому: «вон какое колесо! Что ты думаешь: доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. – «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет».

Колесо определилось расстоянием от Москвы и Казани какого-то неизвестного города.

Итак, от проезжего, мимо него, к бричке и к колесу; никак не определяют колесо – «два *русские* мужика, стоящие у дверей *кабака*»; для чего «*русские мужика*»? Какие же, как не русские? Не в Австралии ж происходит действие!

Ничто не сказано; кажется ж: *что-то* сказано.

Мимо «героя» поэмы – к прохожему, тут же исчезнувшему: он «*в белых, канифасовых панталонах, весьма узких, во фраке с покушеньем на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкою с бронзовым пистолетом*» (МД).

Для чего он?

Чтоб отвлечь от приезжего.

«Господин был встречен... слугою, или половым, *как их называют*; «*нельзя* было рассмотреть, какое у него... лицо»; безличие встречает безличие: «гостиница была *известного рода*, то есть *такая, как бывают* гостиницы»; комната, которую отвели приезжему, была опять-таки «*известного рода*»; приезжий отправился в общую залу: «какие бывают эти... залы – *всякий... знает* очень хорошо»; картины, висящие там, «*неизвестно*, в какое время и кем» привезены; приезжий снял с себя шарф «*всех цветов*», – такой, какой «женатым *приготовляет... супруга*», и ему подали «разные обычные в трактирах блюда»; за обедом приезжий делал слуге «*не вовсе* пустые вопросы».

Мировые события ступают на голубиных шагах; вслед за безличным приезжим общо поданы: бричка, колесо, слуга, гостиница, комната, зала, блюда; тусклость обстания от тусклости восприятий приезжего: «*те же* стены..., *тот же... потолок; та же... люстра...*; словом, *все то же, что и везде*» (МД).

Тусклятина бьет по сознанию ярко.

Но ярко описана собственность неизвестного; «*ларчик красного дерева, с штучными выкладками из корельской березы*», «*чемодан белой кожи*»; и это неспроста.

Вместо личных свойств – клочочек бумаги; на ней отписка – в полицию: «*коллежский советник, Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям*»; «*по своим надобностям*» не рисует никак: паспорт – фикция личности: но и заглавие «*Мертвые души*» есть фикция, за которую поплатился и Гоголь: души – или нет, или она бессмертна: «*мертвая душа*» – что такое?

На следующее утро Чичиков делал визиты; перечисляется, у кого был: перечисление не окончено: «несколько трудно упомнить всех сильных мира сего»; и каждому сказал *что-то* лестное; говорил *как-то* вскользь; о себе – «*какими-то общими местами...*», пускал в ход «несколько книжные обороты: что он *незначительный червь* сего мира» (МД); значительный «*червь*»: «Не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь... И... в... Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в... его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека... И еще тайна, почему сей образ предстал» (гл. 2-я).

В свете будущего величия Чичикова – фикция и его слова о себе; и вообще кажущаяся фотографичность описания – писание вилами по воде: доказано, что Гоголь в эпоху писания «МД» не знал русского провинциального города; не знал и русской деревни.

Губернатор, принявший Чичикова, как и он, – «*ни толст, ни тонок* собой; «был представлен к звезде... впрочем... вышивал по тюлю»; в одной руке он позднее держит билет; в другой – болонку; сперва принимает Чичикова; потом – нет; «препочтеннейший и прелюбезнейший» – по Манилову (гл. 2-я), «*первый разбойник*», «*за копейку зарежет*» – по Собакевичу (гл. 5-я). Но «препочтенный разбойник» есть фикция.

Перед домом его «*все, как нужно*»; у него, «*как и везде*», – мужчины «*двух родов*»: одни – *тоненькие*; другие – *толстые*; про тоненьких поздней узнаешь, что они «*больше ничего, как что-то вроде зубочистки*» (гл. 8-я); про толстых узнаешь, что они «не занимают косвенных мест» (гл. 1-я), и что жены дают им названия кубышки, пузантика (гл. 8); но губернатор, – почтенный разбойник, – ни тонок, ни толст.

Сплошная фикция!

Чичиков, ни толстый, ни тонкий, как губернатор, говорит у него на вечере комплимент, «приличный для человека *средних* лет, имеющего чин *не слишком большой и не слишком малый*»; раскланивается «*не без приятности*»; «приятно» спорит; «*во всем как-то*» находится; и говорит «*ни громко, ни тихо, а совершенно, как следует*» (гл. 1-я) о лошадином заводе, добродетелях, судебных проделках, таможенных надсмотрщиках и горячем вине.

Обнаружится вскоре, что разговоры не занимают его; Петрушка, его двойник, показывает подоплеку этих приятных весьма разговоров тем, как читает он: ему было *все равно*, походжение ли влюбленного героя, просто букварь, или молитвенник; нравилось, «что вот-де из букв... выходит какое-нибудь слово» (гл. 2-я); для Чичикова таково общенье с людьми: они – буквы, из которых *что-нибудь да выходит*; они – мухи; в описании вечера у губернатора – сравнение губернаторских гостей с мухами – не случайно.

Глава вторая: описан выезд к Манилову: личность последнего не интересует Чичикова; Манилов дан в неопределенности; едва подчеркнется его особенность, как уже заволакивается дымом из чубука: «чубук хрипел, и больше ничего» (гл. 2-я).

Окрестности города обволакивает та же неопределенность: «пошли писать *по нашему обычаю* (какому?) чушь и дичь по обеим сторонам дороги»; перечислены: «ельник, ...кусты, ...стволы, ...вереск»; «*и тому подобный вздор*»; окрестность: сера; неизвестно и время года: мужики сидят «в... овчинных тулупах»; бабы «*брели по колено в пруде*»; Коробочка в ту же ночь восклицает: «Вьюга такая...» А фруктовые деревья покрыты сетками: от сорок.

В *некоторое* время года Чичиков едет – в *некоторое* место: «Маниловка, *может быть*, а не Заманиловка». И расстояние – *некоторое*: «Проедешь... версту..., так... направо»; проехал две версты «*и три, и четыре*», Маниловки – нет: «если... приглашает... за пятнадцать..., то значит... верных тридцать» (гл. 2-я).

Отстояния – малоподобны: Чичиков, проехав около тридцати верст до Маниловки, просидев в ней целый день, отобедав, наговорившись, едет к Коробочке; сбившись с дороги, оказывается за шестьдесят верст от города; сколько же он проехал? Не менее семидесяти пяти верст; день же весь просидел у Манилова; невероятно для фабулы и для... коней; на следующий день попадает к Ноздреву, живущему недалеко; на третий, – проведя бурное утро с Ноздревым, застряв на дороге, он успевает наобедаться у Собакевича, съездить к Плюшкину, обделав дельце и к сумеркам оказаться в городе, находящемся от Плюшкина весьма далеко; нельзя осилить пространства третьего дня пути, приняв во внимание засид у помещиков.

Гоголя не интересует точность; с него довольно: в *некоторое* время, в *некотором* пространстве.

Так же фиктивен и день: «*не то* ясный, *не то* мрачный,... какого-то *светло-серого* цвета».

Далее характеристика Манилова: «есть род людей...: люди *так себе, ни то, ни се, ни* в городе Богдан, *ни* в селе Селифан»; определенное начало! Оказывается: Манилов – «*чорт знает что такое!*» То есть – неизвестно что: «у всякого есть свое, но у Манилова *ничего* не было»; «*нельзя сказать*, чтобы он занимался» хозяйством (но и «не занимался», ибо строил хозяйственные «прожекты»); когда приказчик говорил: хорошо бы... «то и то сделать»; «да, недурно», – говорил он; в комнате этого не приятного человека стояла мебель «*не дешево*» (не сказано прямо, что дорого); но на два кресла материи «*недостало*»: «они еще *не готовы*»; кабинет «*не без* приятности»; стены выкрашены «*какой-то голубенькой краской, вроде серенькой*»; хотя все в комнате засорено золой, однако горки золы были «расставлены *не без* старания»

быть красивыми»; приказчик Манилова «поступал..., как все приказчики»; супруги Маниловы «то, что говорится, счастливы».

Все в Манилове – неизвестно; все – фикция: все – сложение «не без чего-то» с «не без ничто», определяемое единицей минус 0,01 и единицей минус 0,02, и нулем плюс бесконечно малая величина: «ничто, не без чего-то»; и – два четких штришка: *курит чубук, глаза, как сахар* (их щурит); сладкий шур струится по первому тому вместе с хрипом озольяющего и *несладкого* чубука; не определение, а фикция: сахар плюс зола, деленные на два; жестовой повтор не вскрывает Манилова, который, вероятно, с «червем»; но Гоголю не по дороге с ним; «червь» есть, вероятно; лишите Манилова его поместья, швырните в Петербург, – еще неизвестно, в какие «испанские короли» пройдет он.

Каждый тип Гоголя по Гоголю же полон «неуловимых особенностей»: «эти господа страшно трудны для портретов»; Гоголь же дает не портрет, а его жестовую схему и ставит ее, как экран: скорее для скрытия.

Создается фикция: портретной выпуклости; но характеры «МД» – редукции полноты возможностей: к одной, двум, поданным посредством жестового каркаса; Собакевич с первого появления давит ноги; давит ноги и после, нагнув голову, молчит, ругается; и говорит: «Прошу»; кажется, – вы знаете эту пройдоху; ничуть не бывало; он, как вывеска – «Иностранец Василий Федоров», как «почтенный разбойник», *золяной сахар*, как «Мертвые души».

Инвентарь этих фикций есть прах: золяные горки «не без красоты», полóтна Плюшкина, которые – тлен, скирды, или «гниль не без зерна»; детали фабулы даны в подчеркнуто неопределенных тонах: «будет *нелишним* познакомиться» (не сказано: «нужным»); «хотя лица *не так* заметные» (не сказано: «незаметные»); «автор любит... быть обстоятельным во всем, *несмотря на то*, что русский... Это, впрочем, *не много* времени займет (не сказано: «мало»), потому что *не много* нужно прибавить к характеристике Петрушки (о котором еще мало сказано); выходит; автор *не* любит быть обстоятельным; даже: отказывается явить мысли Петрушки: «*трудно* знать, что думает дворовый человек,... когда барин ему дает наставление»; еще трудней знать, что думает автор, сплетая обиняки с хвостиком: «словом, *виды известные*».

Никак не известные!

Это – прием, чтобы в «не то» и «не се» боковым ходом вести таиную тему; «*боковой ход*» – жест-трафарет Чичикова, севшего в засаду из серого равновесия: $\frac{0+1}{2} = \frac{1}{2}$ (на самом деле $\frac{1}{0} = \infty$).

Чичиков проводил дни «*как говорится*» приятно (приятно ли?); путешествует в «известной» бричке (совсем не описана); Петрушке

бросает: «Ты, брат, чорт тебя знает...» Не скажет: «воняешь». Даже шлагбаум им был *«узрет не без радости»*; подходит *«не без удовольствия»* к ручке: *«несколько даже»* смущается (а почему бы ему не смущаться?); он заявляет: *«ни громкого имени не имеет, ни даже ранга заметного»*; Манилов поправляет его: «Вы – все имеете, даже еще более». Чичиков (от *чичик*) – фамилия громкая; «коллежский советник» – заметный ранг? Приятная неопределенность растет: «Позвольте вас попросить расположиться в... креслах». – «Позвольте, я сяду на стуле». – «Позвольте вам этого не позволить». Чичиков сел и заметил: «в натуре находится много вещей, *неизъяснимых* даже для обширного ума». И – демонстрация неизъяснимости, после которой приятная неопределенность переходит в неприятную неопределенность, ибо «Манилов... *skonфузился и смешался»*; Чичиков *«неизвестно отчего* оглянулся назад» (Манилов «тоже *неизвестно отчего* оглянулся назад»), и повел речь о покупке ревисских душ; «Как желаете выкупить крестьян: с землею, или... на вывод?» – *«Не то, чтобы совершенно* крестьян... Я желаю иметь мертвых... Можете ли вы мне... *не живых в действительности, но живых относительно законной формы*,... уступить, или как вам благогорассудится?..»

После чего Манилов предлагает – вопрос:

«– Может быть, здесь... в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое...»

Но задание фигуры фикции: под всеми показами дать непоказ, что демонстрирует Чичиков, предлагая свершить купчую на мертвые души; это – подлог: «Мы напишем, что они живы... Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов... Обязанность для меня – дело священное... Я немею перед законом».

Закон тут подлог? Или подлог тут закон? Что думает Манилов? Но «чубук хрипел – и *больше ничего»*.

Наконец он изрек:

«– Не будет ли... чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция не соответствующею... дальнейшим видам России?»

Опять неопределенность: маленькое дельце ни в каких отношениях с *дальнейшими* видами России: пока не указаны и эти виды, и ближайшие; купчая идет навстречу ближайшим видам России: «Казна получит даже выгоды, ибо получит законные пошлины... Я полагаю, что это будет хорошо».

Подлог – очень нехорошо; но казна получит за него пошлины; это – очень хорошо; так что: «не очень», но и «не очень не хорошо»; раз так, то – хорошо.

«– Если хорошо, это другое дело».

Искренен ли Манилов? С собою – нет; с жителями городка – неизвестно; нельзя же сказать, что он сплутовал по неведению, раз сомне-

вался; и нельзя допустить, что фикция успокоения успокоила; отчего же он *«так сконфузился и смешался»*, оглянулся назад, и после отъезда Чичикова мысль о сделке как-то «особенно не варилась в его голове», несмотря на нежную дружбу к Чичикову.

Чичиков обнаружил себя и дико, и нечистоплотно (цель нечистоплотности во второй главе не вскрыта); он мог ведь пожелать сделать приятное: из желания удружить на что ни пойдешь! *«Ничего не было видно такого: ...лицо даже казалось степеннее обыкновенного... глаза... были... ясны; не было в них... дикого огня...; все было прилично и в порядке»*, – вплоть до шуток с ребенком: *«Я тебе привезу барабан... Эдак... будет туррр-ру... тра-та-та, та-та-та... Прощай, душенька»*. И он «обратился к Манилову... с небольшим смехом, с каким *обыкновенно обращаются* к родителям».

Вторая глава, проводя фикцию сквозь детали, в центре ее ставит точку, которой нет в первой главе, откуда потянется длинная линия: уже не фиктивная сюжетная тема; эта точка – над «i»; она в том, что автор уже на ушко нам вшепнул: все показанное – отвод глаз.

Мысль автора явлена устами Манилова:

«– Может быть, здесь... в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое!»

Останавливаюсь на ошупи приема первых двух главок, чтобы не докучать читателю ошупью приема... целых одиннадцати; фигура фикции – ось каждой из них. Об этой фигуре, как об одном из слоговых ходов Гоголя, будет сказано в четвертой главе; и показано употребление словечек, подобных «в некотором роде», «так сказать», – в «Н», в «Ш» и в других повестях Гоголя; в «МД» они поданы, как прием, строящий главную стилевую ось.

Ниже увидим, что наиболее частые цвета первого тома «МД» – *белый, черный, серый, желтый*; и сильно повышен процент *голубого*; цвета *серый, желтый* и *голубой* редки в произведениях первой фазы; расцветка «МД» имманентна приему, который строит фиктивное «что-то», как бы равное *«все + ничто»*; «все» отражаемо цветописью, как световой, *белый* луч; «ничто» – как тьма (*черное*); смесь *черного* с *белым, серое* – сопровождает фиктивное равновесие образов «МД» (их псевдонатурализм): *серые* деревни, *серенькие* обои, *серый* денек и т. д.; *желтое, сине-голубое* в теории цветов Гёте играют роль: *желтое* – непрозрачная среда (тьма) на свете, или просвет «все» сквозь «ничто»: *голубое* – свет на тьме, иль «ничто» сквозь «все».

Но категории Гоголя «ничто», «все», с производными («в некотором роде», «вроде как», «что-то» и т. д.), – положены в «МД», как сюжет; цветопись «МД» имманентна сюжету: *все* – белое; *ничто* – черное; *ни то, ни се* – серое; *ничто, в некотором роде, так сказать* и т. д. строят градации желтоватых и буроватых оттенков; а выражения, подобные

«не без», развивают серо-голубую оттеночность цвета обоев комнаты Манилова.

Спектр первого тома «МД» есть мощное средство оконкретить сюжет; поэтому краскам Гоголя и ниже отведено много места в главе об изобразительности. «Все» и «ничто» в неопределенности их взаимоотношений не гипербола только, но и способы промыслить, и дидактически тенденцировать. То, что губит второй том «МД», в первом томе пока – мощное художественное воздействие, потому что оно отпечатано: 1) в слоге, 2) в изобразительности, 3) в самой фабуле.

ЧИЧИКОВ

Круг – равновесие; но есть две круглоты: – всеохватность: Платон Каратаев; круглота замкнутости в себе: Чичиков; ему предшествует колесо (спицы стерты движеньем) при надписи: «Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям».

«*Ни стар, ни молод*»: «*приличных средних лет*»; «*не красавец, но и не урод; ни слишком толст, ни слишком тонок*»; Наполеон – тоже: «*нельзя сказать, чтобы толст, однакож и не так тонок*»; Чичиков кланялся «в сопровожденьи *неясных* звуков, *отчасти* похожих на французский»; «*неясно* отзывался насчет собственного лица»; «Однакож фамилии вашей, имени и отчества до сих пор не знаю...» – «Должно ли быть знаемо имя и отчество человека, не ознаменовавшего себя доблестями?...» – «Все же, однакож...» – «Павел Иванович, ваше превосходительство...»; припомнили, что «еще *не знают*, кто такое на самом деле есть Чичиков»; «однакож Чичиков что-нибудь да должен быть»; говорил «какими-то общими местами», «*ни* громко, *ни* тихо, а совершенно, как следует»; касался «*вообще* всего русского государства» и «отзывался с большой похвалой об его пространстве».

Из неясности вылупляется круглота, «полнота и средние лета»; «полное лицо»: «вроде мордашки и каплунчика»; «круглота корпуса», «полный живот», «подбородок: совсем круглый»; такие же круглые полные щеки; уравновешенность сказывалась в тяжеловатости: «был тяжеленек», «тяжеловат»; «животик... барабан»; при свершении антраша «вздрыгнул комод и шлепнулась на землю банка с одеколоном», «задрожал комод и упала... щетка»; его бросает в испарину: «весь в поту», «выступил... на лбу пот».

Круглоте отвечают приятные, опрятные свойства: «наружность... благонамеренна»; «куда ни повороти,... порядочный человек»; «с детства ласковый, бережливый, ничего буйного – шелк» (МД, 2); никогда не позволяет себе неблагопристойного слова; «в приемах...

что-то солидное»; «все... умел облекать какую-то постепенностью»; «раскланивался направо и налево» и говорил, что «почтет за священный долг» «засвидетельствовать почтение»; и – «чем скорее... тем лучше»; «обворожил петербургскую даму»; делался необходим; «умел польстить каждому»; в вопросах – «основательность»: ронял слова «с весом»; генерал смеялся на «ха», а он «смеялся на... хе»; даже когда-то отклонил взятку; «выражение..., оскорбляющее благопристойность, было ему неприятно»; «человек... щекотливый и... привередливый»; «подносил... табакерку, на дне которой... фиалки»; любил одеколон; клал в нос гвоздичку; с прически его несся «ток сладкого дыхания»; он часто менял белье; вытирался мокрой губкой; «долго тер мылом... щеки, подперши их... языком», и взявши «с плеча... полотенце, вытер..., начав из-за ушей... и фыркнув... два раза»; у него «белоснежная щека»: «настоящий атлас»; «белые воротнички давали тон» ей; словом: «необыкновенно приятной наружности»; нога же обута «в щегольской лаковый полусапожек, застегнутый на перламутровые пуговицы»; «синий галстук... новомодные манишки..., бархатный жилет»; «серебряная с финифтью табакерка»; «фрак брусничного цвета с искрой»; «перегиб, как у камергера...: деликатность такая».

«Художник, бери кисть и пиши» (МД, 2).

Ярок и многогранен образ Чичикова; ярок он и в приведенном сложеньи цитат, обрисовывающих одну грань; яркость в рисовке безличия; как губернатор, не то почтенный, не то прохвост, – ни толст, ни тонок; Наполеон тоже: ни толст, ни тонок; где лицо Чичикова? Где-то меж толстыми и тонкими вообще, губернатором, Наполеоном, тем, кто хватает, и тем, кто хватаем; Чичиков – приятное и опрятное общее место, которое вне потомков – волдырь на воде; красочны: ларчик красного дерева, фрак брусничного цвета с искрой (*красная люлька, красный жупан*).

Фрак внушает восторг: от трактирного слуги до губернатора: «Губернатор о нем изыскался, что он благонамеренный человек; прокурор, что он – дельный человек; жандармский полковник..., что он – ученый человек; председатель палаты, что... почтенный человек; полицмейстер, что... любезный человек»; кто-то утверждал, что он чиновник генерал-губернаторской канцелярии; даже Собакевич о нем отозвался, что – «преприятный»; дамы находили «величественное выражение в лице его» и посылали ему анонимные письма: «нет, я должна к тебе писать»; губернаторша говорила с ним «ласковым и лукавым голосом с приятным потряхиваньем головы»; мужчины ж кидались к нему: «Ах, боже мой, Павел Иванович! Душа моя, Павел Иванович! Позвольте прижать вас, Павел Иванович! Давайте-ка его сюда,... моего дорогого Павла Ивановича!»; Манилов поддерживал его и не хотел «допустить никак Павла Ивановича зашибить ножи»; тот сошел с лестницы, под-

держиваемый под руку и «таща на плечах медведи, крытые сукном»; «появление его на бале произвело *необыкновенное* действие»; «все, что ни было, обратилось к нему навстречу»; «дамы... обступили... блистающею гирляндю»; «одна дышала розами, от другой несло... фиалками...; Чичиков подымал только нос кверху да нюхал»; губернатор, стоявший с болонкой в одной руке и с конфетным билетом в другой, «увидя его, бросил на пол и билет, и болонку»: так Чичиков стал губернатором; Наполеон ведь «ростом... *не... выше* Чичикова»; если Чичиков «станет *боком*, очень сдает на... Наполеона»; у него «наполеоновский нос»; он, по слухам, – убежавший Наполеон.

Не странно, что общество, бичуемое Гоголем, нашло в нем величие; странно, что с ним согласны Муразов и Костанжогло – лица, описанные всерьез: Костанжогло твердит ему: «К вам потекут... реки золота»; Муразов: «У вас... сила, которой нет у других»; и еще: «назначение ваше быть *великим*...» Автор согласен: «В... его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека... И еще тайна, почему сей образ предстал».

Признание Гоголя, Муразова, Костанжогло за Чичиковым тайной *силы* утверждает Манилов, видящий в словах Чичикова *тайный смысл*; но перед нами доселе не личность, а красный фрак: с искрой.

Сила – в личности, присевшей на корточки за круг лица, как за щит: «Приседал вниз..., высматривал промеж плечей и спин»; «подымался на цыпочки выглядывать».

Первое явление личности – прокол точки носа посередине круга: прорыв круга... чихом: «нос... звучал, как труба»; «*фыркнул*... в... лицо слуге»; и «выщипнул *из носа* две волосинки»; прежде прочего, больше прочего оживает звук носа; он – громopodobен; «подчас попадает в оркестре такая пройдоха-труба, которая, когда хватит, покажется, что крякнуло не в оркестре, а в ухе»; точно некий герольд оповещает о пришествии в мир новой силы; «высморкался *чрезвычайно громко*»; «потянул в... нос, что заставило его громко чихнуть»; «высморкался... так..., как Андрей Иванович еще и не слыживал»; ураган хлещет из носа; и глубоко его вдыхание: «*подымал нос* кверху и нюхал»; «потянувши... воздух на *свежий нос* поутру»; «потянул... *носом* воздух»; «*по носу* дернул... ряд лент»; «*высунул вперед нос*» и т. д. Нос деятелен в обоих томах; нос – символ личности; Ковалев – у того пропал нос; Чичиков его вырастил и повернул боком (наполеонов профиль); однако: когда выясняется вся неясность личности Чичикова, то обнаруживается, что «и нос у него... самый неприятный нос»; нос – *вбок*; взгляд – *вбок*; и ход – *боком*.

«Вошли... *боком*»; «вошел *боком*», садился «*наискось*»; «отвечал *наклонением* головы»; «попробовал, склоня голову *несколько набок*, принять позу»; «наклонением головы *набок*... обворожил... даму»;

«сказал..., приветливо наклоня голову *набок*»; «покося... *вбок*...», «не пропустил ничего»; боковой ход – и показ носа, и личная особенность, странно противоречащая с «почтенностью»: «*косой дорогой, больше на-прямик*»; косая дорога – таков сюрприз, высунутый носом из середины пустого круга; оттуда – ураган чихов и сила вынюхов: нюх – наблюдательное *себе-на-уме* присевшего за безличие: «приседал вниз..., *вы-смачивая*».

С первой же главы нос Чичикова впалзывает, как змея, в фабулу: «делал не вовсе пустые вопросы, ...с точностью расспросил... обо всех помещиках..., не было ли каких лихорадок, оспы и тому подобного»; интерес к эпидемиям тут же покрыт: «имел что-то солидное»; далее – осмотр города, визиты, двухчасовые сборы на вечер, намеки, обследование афиши, упрятанной в ларчик («и птичь перья тоже покупает»); Чичиков – музей памяти: «рассказывал множество... вещей, которые... случилось ему произносить... у Софрония Ивановича..., Федора Федоровича..., Фрола Васильевича... в Пензенской губернии...; в Вятской... у Петра Варсонофьяча, где была сестра невестки... со... сводными сестрами»; опыт губерний тайно хранился в ларчике; фикция обстания в нем – примельк хорошо изученного, ибо «*внимание... заняли помещики Манилов и Собакевич... Осведомился о них, отозвавши... в сторону председателя*» между вистом («черви!.. Пикенция!.. Пикендра!..») и беседой «о лошадином заводе... собаках... бильярдной игре... выделке... вина». Личность с вынюхом – юркает *в сторону, вбок и вскользь* от приятно-опрятного общего места («из букв... выходит... слово» для Софрония Ивановича, Федора Федоровича, Фрола Васильевича... со сводными сестрами).

Так с первой же главки внимательный разгляд должен установить яркую, кричащую краской (брусничный цвет с *искрой*) точку, поставленную посредине пустого круга, который есть фикция; точка – кончик длинного завитка, выползающего, как змея: этот *червь*, растущий в чудовище, – таимая личность; «мордашка» же, «мамочка»-Чичиков – кокон.

Биография Чичикова *скрыта* до конца первого тома; вылезание червя под фиговым листиком общего места; оно-то и есть – боковой ход: *вскользь и на́ сторону*; во второй главке, в дверь пройдя *боком*, и далее, пройдя «*боком в столовую*», поговорив о вещах, «неизъяснимых... для... ума», – «*неизвестно отчего оглянулся назад*» (Манилов – за ним); и спросил: «Как... много у вас умерло крестьян?»

С второй главки ось внимания – холеры да оспы: тайная сила Чичикова припахивает катастрофой: «Неизвестно, отчего... предстал» образ, который «повергнет в прах человека».

Таимая Чичиковым, его влекущая страсть – фрак *красного* цвета с мерцающей в тень искрой, которую скоро увидит Коробочка, отчего

и воспримет образ его, как разбойника на дорогах («колдун показался снова!»); из-под круглости прыскает искра на протяжении всей поэмы, вычерчивая очень жуткие верткости; точно вспых, и – утай: «оказал необычайную *деятельность*»; «покося... *глазом вбок*, ...не пропустил ничего»; «подымался на цыпочки *выглядывать*...»; приседал вниз..., высматривая промеж... спин»; жест из-под фикции: «принялся за одевание живо и споро, ...чуть не выпрыгнул из панталон»; «соскочил на крыльцо с быстротой и ловкостью»; «сказал..., поклонившись с ловкостью почти военного человека и отпрыгнувши назад с легкостью»; «совершил легкий прыжок вроде антраша»: «подходил... дробным... шагом, или, как говорят, семеня ножками..., посеменявши с довольно ловкими поворотами направо и налево, ...подшаркнул... ножкой в виде коротенького хвостика наподобие запятой»; в этом жесте прокол точки стал запятой; зигзаг носа – хвостиком; хвостиком – личность; у Манилова, обделав дельце, как... ни был степенем..., чуть не произвел... скачок по образу козла... так..., что лопнула... материя кресла; но в глазах «не было *дикого... огня*» (был-таки); «подмигнул» себе самому «бровью и губами»; «начал подпрыгивать и потирать себе руки, и подмигивать себе самому»; «в одной короткой рубашке, забыв... степенность и приличные средние лета, произвел в комнате два прыжка, пришлепнув себя весьма ловко пяткою»; «посвистывал..., приставивши ко рту кулак, как будто играл на трубе».

Боковой ход с подскоком разорван теперь уже в брыки и скоки козла; круглота Чичикова – как фокус «*всега, что ни есть*», включая Наполеона: здесь все он – для всех; в зигзаге ж – бросает на все свою тень, – тень «*ничто*» не ничто: «*все в себе*»; «все пошло, как *кривое колесо*»; «*тьень со светом* перемешалась... самые предметы перемешались тоже... усы... казались на лбу..., а носа... не было...» – в восприятии Чичикова; тут же и «*бричка... опустилась в яму*», т. е. в начало провала, dna которого «*никто не видал*»; тут провал круга в нем – провал класса в нем (дворянин), подобный провалу рода в колдуне из «СМ».

Провал Чичикова подготавливается Гоголем с выезда его от Манилова; над Чичиковым собирается *гроза*: «небо было обложено тучами... Громовой удар раздался ближе»; дождь, «принявши *косое* направление, хлестал *в одну сторону*..., потом – *в другую*... Пыль замесилась в грязь»; Селифан «*покосил бричку*... поворачивал, поворачивал и, наконец, выворотил ее... *набок*»; «Чичиков руками и ногами шлепнулся в грязь..., барахтался в грязи, сисясь оттуда вылезти»; «темнота была такая – хоть глаз выколи»; «бричка ударилась оглоблями в забор... решительно уже некуда было ехать... свет... достигнул туманной струей до забора»; Коробочка, встретив Чичикова, замечает: «У тебя-то, *как у борова*..., *бок в грязи*»; *боров* в первой творческой фазе – нечистый; «*брат*

Копрян», оборотень, – тоже боров; а *бок в грязи* – значит: боковой ход Чичикова – *грязь*; но грязь неприятна Чичикову; он же опрятен: «стал чувствовать себя неладно..., как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил... в грязную, вонючую лужу...»; перед домом Коробочки «видна была лужа, на которую прямо ударял свет».

С этого момента начинает в свете луча всплывать прошлое Чичикова: «не то, чтобы украл, но попользовался»; «должности... были грязны»; контрабанду «отыскивал в колесах, дышлах, лошадиных ушах... не было от него никакого житья»; «даже начальство изъяснялось, что это был чорт, а не человек»: под конец открывается: «вы во всю жизнь не делали не бесчестного дела» (определение через три отрицания: «не делали... не... без...»). И параллельно с провалом в Чичикове «*всего для всех*» (утирал слезы вдовицы) и с ростом «*все для себя*» («*ничего*» для всех) – выблиски точно бреда: «Все это не то...»; «*Не знают, кто такое*»; «не делатель ли фальшивых бумажек?» «Не шпион ли?» *Околесина, кривое колесо*: Ноздрев «понес... околесину, которая... даже, просто, *ни на что не имела подобия*»; вместо ж брусничного фрака – дым с пламенем (фрак «дыма с пламенем»); это – слухи: появился-де антихрист, скупает души; запятая – живая головка копошащегося червя: «не успеешь оглянуться, как уже вырос... *червь*»; в сцене топтанья «*червя*» пятой генерал-губернатора соединены по-новому грязь с величием волочащегося в пыли фрака; верткость со вцепом в пятую: «повалился в ноги... ударился лбом, *не выпуская сапог князя*, и проехался «фраком» вместе с ногою по полу».

Из серого «*ни то, ни се*», как усики гусеницы, прокололись две силы, рвущие круг; «*ни то*», «*ни се*», – фикция: и то, и се; и все, и ничто; но – фикция «*все*»; «*ничто*» – тоже фикция; князь пятою не дотоптал; в тюрьме уже происходит диалог:

«– Павел Иванович, что вы наделали!»

«– Не знал меры... Преступил, преступил!.. Три раза сызнава назначал... Копейку... доставал... с железной неутомимостью».

«– Ах, Павел Иванович!.. Какой бы из вас был человек!.. Назначение ваше – быть великим... Царство нудится... у вас есть эта сила, которой нет у других... Вам ли не одолеть?»

«Слова вонзились в... душу Чичикова... Что-то крепкое... блеснуло в глазах... Природа его потряслась... Жар огня – *белеет*... и превращается в жидкость... Природа его... стала слышать...» Муразов вымаливает Чичикова у генерал-губернатора: «Я привез вам свободу»; Чичиков опять исчезает, а генерал-губернатор оповещает: «пришло время нам спастись нашу землю... от нас самих», от «червя», в нас сидящего.

Чичиков – червоносец; он – *страхи и ужасы* России; но Гоголь его обещает спасти; пока что: генерал-губернатор спасает Россию от... ускользнувшего второго Наполеона – Чичикова!

За Наполеоном вылезла мировая опасность, которой явился предтечею он; ее описал Бальзак в виде капиталистической спекуляции, охватившей Францию.

Как Гоголь определяет Чичикова? «Справедливей всего назвать его хозяин, приобретатель» («и птичьи перья... покупает..., и протопопшу надул»). Неужели величие повергателя человечества в прах – только «ларчик красного дерева»? «Шкатулка, Афанасий Васильич, шкатулка! Ведь там все имущество. По́том приобретал».

Вопрос повис в воздухе.

Ниже я докажу: прием подачи сюжета, фигура фикции, отвечает цветописью первого тома «МД»; с второй главки введен и второй прием, почти неприметно; выясняясь из фикции, как из тумана рельеф, он становится второю слоговою темою.

Это – прием обрыва.

О нем будет упомянуто в главе о слоге; и будут приведены примеры фигуры обрыва; описание Чичикова, как гладкого круга, дано в красках фикции; но круг разрывается: одна половина Чичикова шествует от победы к победе; другая, выкупавшись в грязи, переживает разгром: «ни то, ни се»; разорвавшись на «все» и «ничто», щербит текст: фигурой обрыва.

Первый том «МД» – нагромождение друг на друга обрывов: они – и рассуждения автора, и подчерки мелочей, по-иному осмысливающих; фигура фикции усыпляет, стирая контраст; обрыв – будит, контраст подчеркивая; если белое, серое, черное, с производными (голубоватым и желтоватым) – цвета фикции, то *красное* и *зеленое*, выявляющие контраст, – цвета фигуры обрыва: фрак брусничного цвета с искрой на зеленых полях.

Обрыв фигурирует с второй главки; она – обрыв на обрыве; она открыта намереньем Чичикова посетить помещиков; следует – обрыв, вздергивающий внимание: «*об этом читатель узнает постепенно*»; и – сборы, которые вновь оборваны характеристикою Петрушки; но и эту характеристику обрывает внимание к отвращению Чичикова перед запахом; читатель думает, что запах – в сторону от сюжета; между тем Петрушка наружу выявил вонь Чичикова; причина визитов – желание морально навонять; далее – возврат к фабуле (с рядом отвлечений) до встречи с Маниловым, после чего – новый обрыв: длинная характеристика и т. д.

Любая главка – куча лоскутов, пестро раскрашенных и на живую нитку лишь сшитых фигурой обрыва; фикция, как дорожная пыль, оседает яркие, противоречивые пятна в «*ни то, ни се*», серо-голубоватых, серо-буроватых и серо-беловатых тонов; но глаз, привыкший к налету фикции, уже ясно видит сквозь фикцию равновесия рельефы контраста; вдруг буря, хлестнувшая из ноздрей Чичикова, сметает фикцию,

точно пыль, со всего: «как вихорь, взметнулся, дотоле, казалось, дремавший город... В губернию назначен был новый генерал-губернатор... Все отыскивали в себе... грехи, каких... не было». Под фикцией же «они... были народ добрый, жили между собою в ладу, обращались друг с другом по-приятельски, и беседы их носили печать... простодушия и короткости»; вихрь сметнул фикцию: «в гостиных заторчал кто-то длинный-длинный... показались неведомые линейки... образовались... противоположные партии»: за увод мертвых душ и за увоз губернаторской дочки.

Чих Чичикова разорвал город («ни то, ни се»): «все» иль «ничто» (Наполеон, фальшивомонетчик)? Чичиков – порождение сквозняков ветра, дующего, по Гоголю, *сразу с четырех сторон* (Ш); лучше сказать: в четыре стороны; развиваясь в спираль к периферии провинций, ветер стал ураганом, взметнувшимся России: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа... Летит мимо все, что ни есть на земле...» И – «смотри, смотри: вон Чичиков, Чичиков пошел». На этой загадке «пошел Чичиков» обрывается первый том.

Чичиков приколот к Наполеону, выразителю господства сословия, передовой фалангой которого оказались приобретатели-спекулянты; Чичиков вынесен во второй том из первого: получить науку жизни у безродного Костанжогло, имеющего миссию: оборвать в провал ту Россию, которую хотел спасти Гоголь; Гоголь не понял для него страшной динамики капиталистического процесса, сметающего помещиков, пролетаризирующего крестьян, перерождающего его генерал-губернатора в куклу, которую за ниточку дергают: Костанжогло и миллионщик Муразов. Гоголь ощущал лишь в Чичикове голодного червя-солитера, метавшегося и туда и сюда (между «все» и «ничто») со своей страшной тройкой в поисках за его ожидающим «колдуном», способным научить выгону деньги из рыбьих чешуй.

Фигура обрыва – великолепнейший слоговой рельеф Чичикова-червоносца, как фигура фикции – великолепнейшее оформление чичиковского приятно-опрятного кокона; умение сочетать обе фигуры в прием – чудо мастерства.

СЮЖЕТ В ДЕТАЛЯХ

Образ Чичикова централен; к нему стянуты и сюжетные линии, и лица, и вещи; обстание его не случайно; в «МД», как в «СМ», – поражает нас символизм мелочей.

Чичиков – *хозяин-приобретатель*, вышедший в *прохожего молодца*, от которого вели родословную многие тузы нашей недавней промышленности; дед, ограбивши на дороге, замаливал грех пудовыми свечами; сын его закидывал Азию дешевыми ситцами; внук, выро-

док, – попадал в министры Временного правительства; Чичиков мог бы при случае подсыпать и *ядцу*; его тень, вытянутая молвой, заразила на дорогах; его цель – стать крупным собственником; недаром он «с *большой похвалой*» отзывается об обширном пространстве России, которого половина уже в лапах Муразова (МД, 2), усыновившего Чичикова; «что у вас за страсть... защищать мерзавцев?» – говорит Муразов генерал-губернатор.

Собственность Чичикова пока – тройка: каурый, гнедой и *чубарый*; последний – «*сильно лукав*»; и к нему обращается Селифан: «Панталонник немецкий... куда... ползет!.. Бонапарт... Думаешь, что скроешь свое поведение... Вот барина нашего всякий уважает». Селифан, начав с обращения к коню, переходит на Чичикова: «Если бы Чичиков прислушался, то узнал бы много подробностей, относящихся к нему»; странный ход: от лукавства коня к барину; в это же время: «сильный удар грома»; чубарый ворует корм у коней: «Эх, ты, подлец!» – укоряет его Селифан; конь, как и Чичиков, «сильно не в духе» после встrepки барина Ноздревым; когда же бричка сшиблась с экипажем губернаторской дочки, зацепившись постромками, чубарому это понравилось: «он никак не хотел выходить из колеи, в которую попал непредвиденными судьбами»; и пока Чичиков плотолобиво мечтал о поразившей его блондинке («славная бабенка»), чубарый снюхался с ее конем и «нашептывал ему в ухо чепуху страшную»..., но «несколько тычков чубарому... в морду заставили его попятиться»; как впоследствии судьба заставила попятиться Чичикова от нескольких тычков в морду носком генерал-губернаторского сапога.

Свойства чубарого выявились в роковую минуту – бегства из города; бежать же нельзя: «Надо... лошадей ковать». Чичиков в ярости: «На большой дороге меня собрался зарезать, разбойник?» Селифан: «Чубарого коня... хоть бы продать, ...он, Павел Иванович, совсем подлец... Только на вид казистый, а на деле... лукавый конь...» Чичиков обрывает: – «Дурак... Пустился в рассуждения...»

«Бонапарт» и «панталонник немецкий», Чубарый грозит ходу тройки; есть какая-то двусмыслица в фразе: «Он, Павел Иванович, совсем подлец»; можно ведь прочесть: «он» (кто?) «Павел Иванович» (Чичиков?) – подлец.

Свойства чубарого сливаются со свойствами барина, который тоже – подлец, «панталонник» и «Бонапарт».

Тройка коней, мчащих Чичикова по России, – предпринимательские способности Чичикова; одна из них – не везет, куда нужно, отчего ход тройки – боковой ход, поднимающий околесину («все пошло, как кривое колесо»); с тщательностью перечислены недолжные повороты на пути к Ноздреву, к Коробочке; после них с трудом выбирается тройка на прямую столбовую дорогу; железное упорство, связанное

с кривой дорогой и умиляющее Муразова, – пока что единственная собственность Чичикова: оно – динамика изворотов в подходе к недвижимому имуществу; Чичиков едет вбок: детали бокового троечного бега – лишняя деталь эмблемы кривого пути: «Проедешь..., так вот тебе *направо*»; «не мог припомнить, два или три *поворота* проехал»; поворотил «на... *перекрестную* дорогу..., мало помышляя..., куда приведет дорога...»; «*своротили с дороги* и... тащились по избороненному полю»; «начал *поворачивать бричку*, поворачивал, поворачивал и, наконец, *выворотил ее... набок*»; «как добраться до большой дороги?» – «Рассказать... мудрено, *поворотов много*»; «дороги *расползлись*, как... раки»; от Собакевича Чичиков «велел..., *поворотивши к... избам*, ...чтобы нельзя было видеть экипажа со стороны»; «бричка... *поворотила* в... пустынные улицы»; «аллея лип *своротила* направо, ...превратясь в улицу пополей»; «в воротах показались кони..., как летят их на триумфальных воротах. Морда направо, морда налево, морда посередине»; когда же «экипаж *изворотился*», «оказалось, что... он ничто другое, как... бричка»; наконец: «при *повороте*... бричка должна была остановиться, потому что проходила похоронная процессия»; хоронили прокурора, умершего со страху от кривых поворотов Чичикова.

Соедините боковые подъезды тройки с боковым ходом Чичикова и дорожными задачами (не туда попал), и вы удивитесь цельности приема: ехал в Заманиловку, попал – в Маниловку; ехал к Собакевичу, попал к Коробочке; от Коробочки – к Собакевичу вновь не попал, а к трактиру и к Ноздреvu; от Ноздрева сцепился с экипажем губернаторской дочки, из-за которой позднее поднялся скандал (де хотел увезти); бричка ломается, когда надо на ней улепетьывать; та ж околесина во втором томе: ехал к Кошкареву, попал – к Петуху, и т. д.

Кривой путь упирается в тюремные стены, внутри которых, по Гоголю, осветил-таки, пусть наполовину, *луч совести*; эмблема конца дана уже вначале: «темнота..., – хоть глаз выколи»; но *сама судьба* решилась... сжалиться... «бричка ударилась... в забор..., ...*некуда было ехать*» (перед этим – был гром и плюханье в грязь); «свет... достигнул туманной струею», осветив *наполовину* домик Коробочки: «видна была... *лужа*..., на которую прямо ударял... свет» (гл. 3-я).

В эту лужу ухнуло предприятие Чичикова: после грома над ним; из тюрьмы кривыми путями – «уже некуда было ехать»; но свет совести до Чичикова достигнул, хотя и туманной струей, озарив половину души, – после разговора с Муразовым: «Какие-то... дотол... *незнаемые чувства... пришли к нему, как будто хотело в нем что-то пробудиться...*»: «буду трудиться, буду работать, чтобы иметь доброе влияние и на других», – говорит он себе; «природа его... стала слышать... *какой-то долг*»; осветилась одна половина души; другая – *не осветилась*; «одно-

створчатая дверь... нечистого чулана отворилась» опять: вошел Самосвитов, с путаницей все того же *кривого пути*, после чего князь говорит: «Скажите этому Чичикову, чтобы он убирался отсюда как можно скорей»; Чичиков уезжает развалиной: старое кончилось, а «новое еще не начиналось».

В свете последних сцен гром, купанье в грязи, удар в забор, лужа и ее освещающий свет, – все неспроста; в доме Коробочки и обнаруживается второе дно заветного ларчика.

Он вносится в номер гостиницы, являясь вслед за колесом; и заслоняет лицо героя: «Пока приезжий господин осматривал комнату, внесены были его пожитки»; «вслед за чемоданом внесен был небольшой ларчик красного дерева, с штучными выкладками из корельской березы» (гл. 1-я); он – и во втором томе: «тогчас же... разместились: шкатулка, банка с одеколоном» и т. д. (II т., гл. 1-я); о нем вопит Чичиков: «Шкатулка, Афанасий Васильевич, шкатулка!»

Шкатулка – и символ, и реальный предмет; она – план приобретения, таимый в футляре души, вскрываемом без свидетелей; во второй главке – намек на таимое; в третьей – само таимое: грязь под лоском наряда и под «штучными выкладками из корельской березы» разбойничий план; Чичиков из-под грома, весь вымазанный, подъезжает к Коробочке, с которой он, по Гоголю, «вовсе не церемонился»: «Страм, матушка!.. Эх... хватили... Пропади и околеи со всей вашей деревней!..» – «С нами крестная сила! Какие... страсти говоришь!»... Коробочке кажется: неспроста ей снился нечистый: «Рога-то длиннее бычачьих...» Позднее она, «перепуганная и бледная, как смерть», рассказывала, как «в глухую полночь» Чичиков-де, «вооруженный с ног до головы», требовал у нее мертвых душ и кричал: «Они не мертвые...»; Коробочка инстинктом разгадала тайну ларчика Чичикова.

Встал миф о разбойнике.

«Эк, уморила, проклятая старуха!» «Все, что ни было на нем, ...от рубашки до чулок было мокро»; лужа-то осветилась перед домом; Чичикову казалось, «будто... вычищенным сапогом *вступил в грязную... лужу*»; над Чичиковым поднята тема грязи; перемазанный грязью и мокрый, вступил в дом Коробочки, где выявил грубость; и мокрый от поту, открыл он «коробочку» с таимую собственностью; «автор уверен, что есть... любопытные, которые пожелают узнать план и внутреннее расположение шкатулки», а не только «штучных выкладок» напоказ: сверху – наружный обиход; *посредине* мыльница, бритвы (*приятная опрятность*); вокруг перегородки с «билетами визитными, похоронными, театральными, которые складывались на память», («рассказывал множество... вещей»; а Манилов заметил: «в... вами выраженном изъяснении скрыто другое»); «верхний ящик со всеми перегородками

вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист» для свершения крепостей (хозяин-приобретатель); Манилова охватило сомнение: «Не будет ли... негоция... не соответствующей дальнейшим видам России...» Чичиков ответил: «Будет хорошо». И – провел; Коробочку – не провел; Коробочка – накрыла с поличным, войдя неожиданно в комнату, когда было вынута фальшивое дно: она устала на бумагу: «Ахти сколько... хоть бы листок подарил!.. Случится... в суд подать...» Выпросила.

Будущий приезд в город Коробочки – донос и начало суда над Чичиковым: в пересудах, могущих окончиться настоящим судом; бумагу Коробочка выпросила – «в суд подать», после чего Чичиков бежал из города.

«Коробочка» Чичикова у Коробочки вскрыла *тайное* дно, о котором Коробочка развонила; кроме второго дна был еще «*потайной* ящик..., выдвигающийся... *сбоку*... Он... *поспешно выдвигался и задвигался... хозяином*»; ларчик – провал, дна которого никто не видал.

Раскрытие ларчика у Коробочки – раскрытие *бокового хода*, как *кривого пути*.

Перед домом Коробочки Чичиков сбился с пути, оказавшись в глуши, под ударами грома; выкупался в грязи; и был едва не избит Ноздревым.

«Время темное, нехорошее время», – говорит Селифан; Коробочка Чичикова встречает словами: «Гром-то какой – у меня... свеча перед образом». Тут же: «Эх..., у тебя-то... *бок в грязи*; где изволил засалиться?» Чичиков отвечает: «Только засалился; нужно благодарить, что не *отломал боков*»; через день Ноздрев захотел *бока отломать*: «уже стул... был вырван...»; но судьбам «было угодно спасти *бока*» Чичикова.

«Свиного сала не покупаете?» – спросила Коробочка, следуя за ним по пятам; она дает Чичикову в путеводительницы девчонку, у которой босые ноги «*можно было принять за сапоги*; *так они были облеплены... грязью*»; и далее: она следует по пятам; и появляется в городе; от усадьбы ее всюду – грязь, грязь и грязь; «*колеса брички...* сделались покрытыми ею, как войлоком»; в ней можно было увязить «*колесо*»; недаром среди проданных Коробочкой душ два имени поразили Чичикова: «*Колесо*» и «*Неуважай-Корыто*» (свиное).

О «колесе» – ниже.

Пока о грязи.

Грязь и на поле Ноздрева: «брели..., не разбирая, где большая, где меньшая *грязь*»; и «воротились тоже *гадкою дорогою*»; Ноздрев ужасно груб с Чичиковым: «что-нибудь затеял?.. Врешь!.. Знаю тебя: большой мошенник...»

Когда ларчик открыт, то не скроешь кривого пути! Чичиков, которому претило «выражение,... оскорбляющее благопристой-

ность», который и нос затыкал гвоздичкою от «неблагопристойного» запаха, – защищает слабо себя, отвечая Ноздреву: «Ему *всякую дрянь* хотелось бы пощупать рукой, да еще понюхать»; «*зловонная дрянь*», обнюхиваемая Ноздревым, – Чичиков, потеющий, а вовсе не Чичиков-«мамочка»; становится ясным: Петрушкина вонь – *его вонь*: «ты, брат, чорт тебя знает, потеешь, что ли? Сходил бы... в баню». Потееет – Чичиков; воняет-то от него; склянка с одеколоном необходима; все без нее озловонит.

И рельеф пути по помещикам – спуск без подъемов; дом Манилова – на покатоги; от него – спуск к Коробочке с вылетом из брички; перед домом Коробочки – лужа (в яме); от Коробочки до Ноздрева – перелог спуска; Ноздрев – в низкой местности: «ноги выдавливали воду...; *до такой степени место было низко*»; наконец: въехав в город, бричка «*опустилась как будто в яму, в ворота гостиницы*»; путь – спуск: в яму с грязью; наряд Чичикова потускнел; Петрушка «вынес панталоны и фрак брусничного цвета с искрой»; «растопыривши на... вешалку, начал бить хлыстом..., напустивши пыли на весь коридор» (гл. 7-я). От торжественного выезда – к яме, грязи, бегству от кулаков, к порке хлыстом – какой слёт!

Несчастья начались от заезда к Коробочке, когда сбились с пути; Коробочка – рок; ларчик – тоже; как Герман с графией, сцепились, друг друга пугая, они; она у него взяла листик, а он у нее взял письмо для поверенного, протопопова сына, «*которого бы могла уполномочить на свершение крепости*»; письмо ж оказалось – уликою; сам протопоп жил при церкви «*Николы на Недотычках*»; к нему потащилась Коробочка: колымага, «сделавши несколько поворотов...», свернула «*в темный переулочек*»; из *темного переулка* водили на сделку «не только сына протопопа..., но... и самого протопопа»; протопоп – протопопше; та – «*даме приятной во всех отношениях*».

«Вообразите, приходит ко мне... протопопша, и что бы вы думали?»

Чичиков сам подготовил удар, дав бумагу «подать в суд». Угрозою встретил Чичикова домик Коробочки: слова ее: «сумятица и выюга какая!» оборваны «странным шипением, *так что гость... испугался: ...как бы вся комната наполнилась змеями*»; это – часы; они дважды шипят; после первого шипа – Коробочка удивляется: *бок-то* в грязи; при пробуждении от мухи, залезшей в ноздрю (он спал голым и неприкрытым), – «*часы опять испустили шипение..., в дверь выглянуло женское лицо и в ту же минуту спряталось; ...лицо показалось ему как будто... знакомо*. Он стал припоминать... кто бы это был»; и вспомнивши, что Коробочка, накрылся рубахой, подошел к окну, где увидел разгребавшую кучу сора и только что съевшую цыпленка *свинью* («бог не выдаст, свинья не съест»), увидел и пугало: шест, на котором «*надет был чепец хозяйки*».

Встреча с Коробочкой – не к добру: «Сладь с нею! В пот бросила, проклятая старуха». Вспоминается: «Сон... прошел: он сел на кровать... Кто-то... *взглянул к нему в окошко, – и тотчас же отошел*» («выглянуло... лицо и в ту же минуту спряталось»); «кто-то ходил, тихо шаркая туфлями» («часы опять испустили шипение»); «дверь открылась, вошла женщина... Герман принял ее за... старую кормилицу» («он стал *припоминать... кто это был*»). *Приведенная* цитата из «Пиковой дамы».

Герман запугивает досмерти старуху; по словам Коробочки: с оружием в руках Чичиков требовал от нее мертвых душ; сдалась, дав письмо к протопопову сыну (три карты); письмо – подвело. «Дама ваша бита», – говорит Чекалинский Герману; «ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась...»

«Старуха!» – закричал он в ужасе» («Пиковая дама»).

«Проклятая старуха!» – восклицает Чичиков.

Коробочка, как привидение, потащилась за Чичиковым.

«Туз выиграл», – сказал Герман («Пиковая дама»); Чичиков тоже прослал тузом: «пронеслись слухи об его *миллионстве*»; город стал на колени перед ним: «Женим, женим... Будет... невеста... Все будет, все, что хотите!.. У Павла Ивановича сердчишко прихрамывает, знаем, кем и подстрелено» (гл. 7-я и 8-я); сердечная «*дама*» – дочка губернатора: «Остановился, как будто оглушенный ударом... Не мог произнести ни слова»; ему казалось, что «он позабыл что-то... видно, и Чичиковы на несколько минут обращаются в поэтов».

Дон-кихотство Чичикова сперва не показано; он боится, «чтобы не прекратилась, боже сохрани, как-нибудь жизнь без потомков», потому что без них «пропал бы, как волдырь на воде, без всякого следа»; он «заботился... о потомках»; его «знобило желание оставить потомков»; для того и «хотел иметь жену, исполнить долг человека и гражданина». Жажда иметь потомков растет из фигуры фикции («ни то, ни се» в Чичикове). Но вот фикция равновесия разрывается меж «все» и «ничто», меж поэзией жизни и грязью.

Петрушка, носитель чичиковской вони, не интересуется бабами; кучер же Селифан – поэт: завел роман в городе; в усадьбе Тентетникова «у Селифана была... приманка... Породистые... девки... заставляли его... стоять вороной...: все белогрудые, белошейные, у всех глаза репой... Не знал и сам..., что с ним делалось» (МД, 2); Селифан, правая пристяжная, – олицетворенье поэзии в Чичикове; Петрушка, левая пристяжная, – грязь в Чичикове: тройка своего рода!

Когда тройка Чичикова сцепилась с тройкою блондинки, Чичиков сквозь грязь помыслов, взволновавшись блондинкою, думает: «Славная бабешка!.. Из нее... может выйти и дрянь, – и выйдет дрянь!..»

Тройки расцепились; блондинка унеслась в город; Чичиков – к Собакевичу.

На балу, в миг апофеоза, вновь они встретились; и тут оказалась «прекрасною дамой» она. «Смешался... не мог произнести... слова... Сделался чуждым всему». Вспоминал что-то.

Забыл жизнь живую в погоне за мертвой; она же наперерез всему вдруг мелькнула ему.

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой потрясена.
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина.

Он потянулся к жизни.

«Туз выиграл!» – сказал Герман и открыл... карту».

«Дама ваша бита», – сказал... Чекалинский» («Пиковая дама», гл. VI).

В ту минуту, когда Чичиков подсел к блондинке, вдруг – «показался из последней комнаты Ноздрев... Чичиков решился... поспешнее удалиться: ничего хорошего не предвещала ему эта встреча...; Ноздрев... шел навстречу:

«А, херсонский помещик!.. Много наторговал мертвых?.. Поверите ли, ваше превосходительство... Приезжаю..., говорят, накопил на три миллиона крестьян... Да он торговал... мертвых».

Чичиков «стал чувствовать себя..., будто... вычищенным сапогом вступил в грязную... лужу» (МД, гл. 8-я) («*видна была... лужа*»; «да у тебя-то... и бок в грязи») (МД, гл. 3-я); за картами все пошло, «*как кривое колесо*»... *два раза сходил... в чужую масть*, «...позабыв, что по третьей не бьют, размахнулся... и хватил сдуру... подвел под обух... *пикового короля*».

«Ваша дама бита».

«Вместо туза... стояла *пиковая дама*... Пиковая дама *усмехнулась*» («Пиковая дама»). «Чичиков заметил, что многие *дамы* перемигнулись... с какою-то злобною, едкою *усмешкою*, и в выражении... лиц показалось что-то двусмысленное...» (МД, гл. 8-я); роль «*пиковой дамы*» сыграна дамой, «приятной во всех отношениях», у которой в глазах – «у, какое!..». На другой день она запорхает с вестью: «Приехала... помещица Коробочка..., бледная как смерть, и рассказывает...»

«Пиковая дама» (за ней все дамы) – от Коробочки: «Необыкновенное сходство поразило Германа».

«Старуха!» – закричал он в ужасе» («Пиковая дама»).

«Проклятая старуха!» – восклицал Чичиков-Герман в третьей главе.

«Да что Коробочка?.. молода и хороша собою?»

– «Ничуть, старуха».

– «Ах, прелести! Так он за старуху принялся» (МД, гл. 9-я).

Блондинку подменили старухой.

Чичиков сбежал с бала.

«Там, в комнате с... выглядывавшими тараканами... смутно было у него на сердце... Перед ним теплилась сальная свечка, которой светильня... накрылась нагоревшею *черною шапкою*» (как черные ноги девчонки Коробочки и как слои черной грязи на колесе); «в это время на другом конце города происходило событие, которое готовилось увеличить неприятность положения нашего «героя»; «дребезжал... странный экипаж»; «шум и визг железных скобок напугал будочника, который, подняв... алебарду, закричал, что стало мочи»; колымага, «сделавши *несколько поворотов*,... поворотила в... переулок мимо... *Николы на Недотычках*»; *недотычки* – дичь и глушь, где обитает Коробочка.

Так въехала в город старуха Коробочка.

Дамы сеяли слух об увозе губернаторской дочки; мужчины задумались: «Андроны едут, ...сапоги всмятку! Как вихорь, взметнулся дотоле дремавший город»; мужчины учуяли: в мертвых душах «заключалось скверное»; пришел пророк «в тулупе..., отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист»; зашептали: «Не есть ли Чичиков переодетый Наполеон; прокурор взял и умер...»

У Чичикова вскочил флюс.

Таков след Коробочки в городе; привиденьем «старухи» из «Пиковой дамы» предстала она перед Чичиковым; изумителен ее экипаж: «*похож на толстощекий, выпуклый арбуз, поставленный на колеса*»; *круглый арбуз на колесах* – пародия на въезд в город Чичикова, у которого «*щеки... выбриты... так*», что любовались «*выпуклостью круглоты их*».

«Доедет или не доедет?» (МД, гл. 1-я).

В Казань (Наказань?) не доедет!

В связи с явленьем Коробочки тотчас же поднят и вопрос о колесе, поднимаемый первою главкой и третью (приобрел у Коробочки Ивана *Колесо*); у Собакевича же приобрел душу с прозвищем: «Доезжай-не-Доедешь!»

«Вон какое колесо!.. *Доедет* то колесо... или *не доедет?*...» (МД, гл. 1-я).

В главке одиннадцатой Чичиков бросается в бегство: спасет – *колесо*; а оно – *не доедет!*

«Вот и *колесо* тоже, Павел Иванович, шину нужно... перетянуть!..»

– «Зарезать меня хочешь?.. Три недели сидели на месте!.. Хотя бы заикнулся...»

Но «колесо было обтянуто новой шиной»; Чичиков выкатился; похороны прокурора ему преградили дорогу; заработало неумолимо вертящееся неугомонное колесо, которого ось – червь, вгрызшийся в середину круга; «летит все, что ни есть на земле»; «спицы на колесах смешались в один гладкий круг»: «Чичиков, Чичиков пошел»; «ребенок, забыв... приличие..., победит... вдогонку, поддразнивая: «Чичиков! Чичиков! Чичиков!»

«Все пошло, как кривое колесо».

«Гладким кругом» влетев, вылетело из города колесо, фигура фикции; ширясь, став пространством России, исчезло оно: до второго тома; фабула первого – замкнутый, на оси вертящийся круг, стирающий спицы.

Замечателен склик мелочей и симметрия в расположении их; том делится на три доли: 1) объезд помещиков, 2) апофеоз, 3) развенчание с бегством; есть обратная симметрия в расположении угроз: 1) встреча с Коробочкой, учуявшей подоплеку Чичикова; 2) чубук Ноздрева, едва не проехавшийся по спине; для Ноздрева всякий – подлец; и стало быть: подлец Чичиков; 3) Собакевич, понявший Чичикова, так-таки и отрезал: «Вам нужно мертвых душ?.. Знаете ли, ...такого рода покупки... не всегда позволительны, и расскажи я, или кто иной, – такому человеку не будет никакой доверенности». В городе Коробочка, Ноздрев, Собакевич, – каждый по-своему, подводят Чичикова, но – в обратном порядке угроз: сперва Собакевич – спрашивает в неподходящем месте: «Почем купили души у Плюшкина?» Чичиков – отразил; за ним Ноздрев дает публичную оплеуху; и наконец Коробочка производит в городе взрыв.

Посещение помещиков – стадии падения в грязь; поместья – круги дантова ада; владетель каждого – более мертв, чем предыдущий; последний, Плюшкин, – мертвец мертвецов; каждый подан единственно: Манилов – в серо-голубоватых тонах фигуры фикции: «не без» сопровождает его; Коробочка дана вприпрыжку: на картинах птицы, цветы на часах, ситцевое, вероятно, лоскутное одеяло; кулечки, корбочки, палочки, как... в «коробочке»-ларчике; то же – на двореке: теснота, курятники, мусоры, птица: «бережлива старушка» (МД); под стать Чичикову; он – *коллежский* советник, а она – *коллежская* секретарша; чем не пара?

«Ах прелести! Так он за старуху принялся?» (гл. 9-я).

Ноздрев показан в разоре, в сплошной неуютнице («посредине столовой... белили стены...»); обед – «катай-валяй, было бы горячо»; всюду и грязь, и блохи: «пребойкие насекомые кусали больно». Собакевич, медведь, дан – коричнево-бурым, как шерсть медведя (похож на медведя); фрак тоже медвежьего цвета; цвет лица – медный пятак; стены дома же – дикие; все – добротное, но грубо, но косо; «фронтон не пришелся посредине»; вся собственность омедвежена им. Плюшкин,

осыпанный пылью, дан пепельно, впестрядь с желтыми и черными пятнами.

Каждому присущи свои цвета и жесты; каждый достоин главки, для которой у меня нет места; и кроме того: характеристике этих типов посвящены – десятки страниц.

Я бы мог на десятках страниц вскрывать фокусы фабулы, вытекающие из двусмыслицы заглавия: «Мертвые души», вполне неопределенного (в каком смысле «души», и в каком – «мертвые»?). Кто мертв? Умершие крестьяне? Владетели их? Кого покупает Чичиков: ревизские души, помещичьи? Последних заставляет за жалкие взятки он плавать в грязи, точно Басаврюк, бряцая фиктивным золотом; он становится «миллионером», которому по уверению Гоголя: открыта *чистая, бескорыстная подлость*; с другой стороны, от звука золота извивается червь в нем; каламбурно построенными разговорами о не все живых и вовсе не живых душах оплетена ткань сюжета, в котором ничего не осталось от Пушкина.

Анализировать сюжет «МД» – значит: минуя фикцию фабулы, ощупывать мелочи, в себя вобравшие: и фабулу, и сюжет; подойдите к наполненному водой блюдцу, в которое положена губка: где влага? В губке, а не в пустом блюде. Выжмите губку, – блюдец наполнится. Сюжета вне подробностей в «МД» нет: его надо выжать из них; необходимо исследование контрапункта всех штрихов, слагающих картину первого тома.

Мой пробег по деталям – лишь демонстрация опыта чтения; его задание – показать, как надо читать, чтобы извлечь оттенки; «МД» – *оттеночны*; вне оттенка – лишь голый каркас рассуждений Гоголя о сюжете своем; но рассуждениям этим посвящена «Переписка».

Все же надо сказать о каркасе: о содержании, понятием в отвлеченном смысле.

ТЕНДЕНЦИЯ «МЕРТВЫХ ДУШ»

Неуютен в «МД» быт помещиков; пыль, раззор, ветошь в медвежьих углах; у Манилова кресла не крыты материей; вместо подсвечника – чорт знает что; у Ноздрева в столовой поставлены козлы; у Петуха все в закладе; червь точит хлеба у Тентетникова; у Хлобуева – нечего даже продать; скряга Плюшкин сгноил свою собственность. Всюду раззор натуральных хозяйств.

Толчея в комнатухках Коробочки; точно лавчонка для скупщика: тут – птичьи перья; тут – сало; и Ленин отметил зависимость от мелких хищников некрупных хозяйств той эпохи в «Развитии капитализма в России»; Коробочка – коробейница, ловящая проезжего молодца,

объегоривающего бережливую матушку; за шестьдесят верст ей надо тащиться, чтоб цены узнать. Собакевич же зажил спиной к городу, где все мерзавцы; засел, точно в крепости: прочные избы, прочные стены; и у него неуютно; ему предстоит: или от города оторваться совсем, или стать торгашом; перебравшимся в город, возглавить мошенников.

Неблагополучие – фон «МД»; он подобен фону «СМ», живописующему гибель рода; добродушный гопак, оттопотанный авансценою, подчеркнул там мрак фона, где корчится жуткий «мертвец»; в «МД» суть не в роде, не в быте, вполне обусловленном натуральным хозяйством, – в хозяйстве самом, и в хозяйственных отношениях; внимание перенесено с рода на класс, хотя Гоголь, любивший потолковать и о бережливости, не имел никаких представлений о классовой действительности; его рассуждения во втором томе «МД» похожи на бред в желании насильственно выдрать тенденцию, которая у него похожа на усеянный костями судачий хребет; изумительные страницы первого тома уже чередуются с подозрительными рассуждениями о намерениях автора; тщетно тщился десятилетие он дописать второй том; результат: ключья текста, то ярко, то никудашного; мимо них, из них, – прямо нам в рот выданный из судачьего мяса – костяк «Переписки с друзьями»; второй том на фоне ее (на каком же ином?) – позор Гоголя; первый том воплощает тенденцию в плоть образов; во втором томе она – невпрочет; своими «понятиями» Гоголь задушил ее подлинное содержание.

Постараемся мимо них воспроизвести чувство Гоголя, чтобы стало ясно, какая бездна легла между ними и образами.

Гоголь чувствовал неблагополучие класса; разложение натуральных хозяйств переживал болезненно; сеть их, покрывавшая дореформенную Россию, ему скрыла Россию, подставив не ту Россию; и он говорил: по России нужно «проездиться», мы не знаем России. «Подлецы!» – сказал князь... – «Все мерзавцы!..» «На место выгнанных явятся другие, и те..., которые дотеле были честны, сделаются бесчестными, и те..., которые удостоены..., обманут и продадут... Я должен обратиться таких... в... бесчестное орудие правосудия, которое должно упасть на головы... Дело в том,... что гибнет уже земля наша... от нас самих...» Были когда-то честны Бульба да есаул Горобець, защищавший от «ляхов» Украину; в разложении класса Тарас – Довгочун; Горобець же – Бетрищев, сражавшийся за Россию во время «нашествия двадцати... языков». А вот каламбура ради и он приложил руку к подлогу: «Возьми себе все кладбище! Ха-ха-ха!» Ему говорит Улинька: «Как ты можешь смеяться!.. Бесчестные поступки наводят уныние»; а он терпит вблизи себя и того, кто «выгнал из дома родную сестру» (МД, 2).

Ясно: стали бесчестны и те, «которые... были честны»; «орудие правосудия должно упасть»; в диалектике истории оно упало, – не с той стороны, с какой ожидал Гоголь.

Ощущение гибели второго сословия ярко в «МД».

Кого Гоголь противопоставляет падающей России? Муразова, Костанжогло; генерал-губернатор его – только кукла Муразова: что тот подскажет, то сделает с низким поклоном: «Афанасий Васильевич... Всякое слово бессильно...» Муразов же подсказал «*простить мерзавца*», которого он сделал «*великим*»; «позвольте вас обнять», – протягивает он мерзавцу объятия.

Генерал-губернатор Россию спасает от Чичикова; Муразов спасает Чичикова: от генерал-губернатора; генерал-губернатор же – с благодарностью кланяется.

Что за чепуха!

Она в том, что Муразов – «спаситель России»; не в том, что он спелся и с Чичиковым, и с генерал-губернатором, которого держит он в лапах вместе с половиной России; две России правильно ощутил Гоголь; одна – гибнет; другая восходит. «Будь у меня государство, я бы сейчас сделал его министром финансов», – говорит о Муразове Костанжогло; образ Муразова смутен; ярк Костанжогло, которого Гоголь противопоставил мертвой России: он – *живая душа*, выводящая из тупика. Критики говорят: Костанжогло-де, как тип, не удался; он ярко удался: чудовищностью; неудача Гоголя с Костанжогло в том, что яркое чудовище бьет Гоголя наповал, выдавая убогость тенденции.

Костанжогло кулак, Муразов откупщик, – образы «должной» России, противопоставленные классу феодалов, или России, над которой задумался генерал-губернатор («гибнет... страна наша»), которую обругал Костанжогло («ослиное поколение!»); хозяйственная революция должна быть, по Гоголю, под действием пасс Костанжогло; вонь рыбьих чешуй станет – «солнечный» блеск: «Рыбью шелуху сбрасывали на мой берег... Я начал из нее варить клей, да сорок тысяч и взял» (МД, 2); «*как царь в день торжественного венчания... сиял он весь и, казалось, как бы лучи исходили из... лица*» (МД, 2); «его называют колдуном»: «колдун появился снова» – «в чудной чалме своей»: «чудным светом осветилась светлица».

Будущий «министр финансов», Муразов, покажет чудо озолочения куполов: «сбирать нужно на церковь»; бред вмешался в прогноз роли капитализма, который, по Гоголю, спасет-де Россию; от гибнущего и пепельного переднего плана – к фону, воспринимаемому с ужасом и восторгом («поперечивающее себе» «бесовски-сладкое» чувство отщепенцев Гоголя) – полет русской тройки: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа». Дадим ответ мы: от Плюшкина к... Костанжогло; такова диалектика образов независимо от четкого сознания, которого в Гоголе нет; в тройку-Россию сел... Чичиков; «летит мимо все, что ни есть на земле» – сказано о России. «У, какая...

незнакомая земле даль!.. Русь...» И... – «Держи, дурак!» – кричал Се-лифану Чичиков»; тут же – и тройка Поприщина: «Спасите меня!.. Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней... и несите меня с этого света». «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» Шишка ль под носом, иль шиш, – и под чьим? Неизвестно! Но ясно: ест шишка!

Мамка, что ли, ушибла тенденцию Гоголя?

Осознание ее во втором томе невпрочет; Чичиков два раза улепечивает на тройке.

Куда?

К Костанжогло.

Когда она подъезжает к Тентетникову, то издали выглядит триумфальной; вблизи она – незавидная бричка; вероятно, в конечном подъезде к Муравову произойдет обратное: под пассаами «мага» («от тебя, как от... мага, сыплется изобилие» – слова Костанжогло); «ничто иное, как... бричка» очертится колесницею: «кони точь-в-точь, как лепят... на триумфальных воротах: морда направо, морда налево, морда посередине». Гарантия тому – убеждение лица, которому Гоголь дал мандат на доверие: «К вам притекут... реки золота!» – слова Костанжогло, давшего Муравову патент на величие: «Есть один, ...которого и подметки я не стою»; и тот подтвердит: «Назначение ваше – быть великим».

Чичиков – будущий Шукин: закидает Персию ситцами, отслюнявив «на Психологический институт» двести тысяч*; в этом – «блага» третьего тома «МД».

Предпринимательские способности Чичикова – угроза мелкопоместным дворянам: «Чичиков, Чичиков пошел»; у дворян крестьяне мрут, в бегах; избы их заколочены; Чичиков скупает и мертвых, и беглых: «А у вас есть и беглые?» Перевод безземельных *рабов* на имя Чичикова – пролетаризация, связанная с ростом предпринимательских appetitov: «Так-то вы приобрели»; – «Приобрел...» – «Благое дело». – «Без земли?» – «На вывод...» Поднимаются толки: об уходе крестьян без земли в Новороссию: «русский человек способен ко всему... Хорошего человека не продаст... в две недели изопьются...»; «стали опасаться, чтобы не произошло... бунта между таким беспокойным народом»; гадали, «как искоренить буйный дух, обуревавший крестьян Чичикова».

Безземельные Чичикова – пролетарии; в сплетнях – программа роста рабочего движения, взятого сквозь призму небокоптителей; Чичиков раздут в миллионера; самые слухи о миллионах усиливают товарный оборот: материи «*пошли в ход и были раскуплены на*

* С. И. Шукин пожертвовал университету 200 тысяч на «Психологический институт»: его сын занимался философией.

расхват»; где миллионы – там рост отпора: «крестьяне сельца *Вшивая-спесь*, соединясь с другими, «снесли с лица земли... полицию»; в связи с разбором «*чичиковского дела*» рухнет патриархальный уклад: «скандалы, соблазны и все так... сплелось вместе с историей Чичикова, с мертвыми душами, что... в одной части губернии оказался голод», «в другой... расшевелились раскольники»; «мужики взбунтовались против помещиков и капитан-исправников»; «какие-то бродяги пропустили меж ними слухи, что наступает... время, что мужики должны быть помещики и нарядиться во фраки, а помещики нарядиться в армяки и будут мужики – и целая волость... отказалась платить подать». Генерал-губернатор воззвал к населению.

Запахло 1905 годом, увиденным смутно; история Чичикова – история капитализма в России; капитан Копейкин – миф о политической революции; и сплетнях же о безземельных крестьянах разыграно будущее пролетариата. Говоря с Гоголем словами Гоголя против Гоголя, имевшего вместо ясных понятий о неизбежном будущем капитализма «сапоги всмятку», – можно сказать: на все «*устремлен пронзительный перст*»; и на «*сапоги всмятку*» (министр финансов Муразов золотит церковные купола), и на правду сквозь бредни о Чичикове.

Родовой строй в феодализме жив; жива личность в истоках капитализма; не род здесь типичен: дед – убил на дороге; сын – выдулся в миллионщики; внук – уже выродок. Антиномия между родом и личностью разрешаема образами «МД» в пользу личности: «прохожего молодца». Костанжогло «*не русский*»; он полагал, «что в русском характере дон-кихотство»; «настроит больниц... да и пустит всех по миру»; «не знал, откуда вышли его предки», «не занимался своим родословием, находя, что это... в хозяйстве вещь лишняя»; Костанжогло был первый человек, к которому Чичиков почувствовал личное уважение: «жду, как манны, сладких слов ваших»; «эдакого умного человека нигде во всем свете нельзя сыскать»; умница, унюхав вонь Чичикова, нашел ее для себя приятной, и даже «разогрелся... от разговора, как бы праздноуя, что нашел человека...» Обоих роднит: и упорство, и темнота; «темно происхождение нашего героя»; неизвестно, были ли родители «*личные или столбовые дворяне*»; между вторыми и первыми – бездна; личное дворянство механически выходило: с чином; кто б они ни были, Чичиков вышел «*ни в мать, ни в отца, а в прохожего молодца*»; его бросили в городе: после того как «перед мальчиком блеснули... великолепием улицы», тележка «бултыхнулась... в яму, которою начинался... переулочек, ...стремившийся вниз и запруженный грязью».

Яма грязи отделила Чичикова от рода в нем; из «*ямы с грязью*» карабкался к «*великолетиям*», ища «*прохожего молодца*», в кого вышел стаять; нашел – Костанжогло.

Тут все не случайно.

Его просит он научить «мудрости извлекать *доходы* верные, приобрести *имуущество не мечтательное*»; у Костанжогло же, «когда... засуха, ...нет засухи; когда неурожай, ...нет неурожая»; он учит: «фабрики заведутся сами собой»; «накопилось шерсти, ...я ...начал ткать сукна»; «рыбьи чешуи сбрасывали... я начал... варить клей»; «всякий год другая фабрика, смотря по тому, от чего накопилось... выбросков»; «всякая дрянь дает доход» (МД, 2); энергия в Костанжогло развивает текучие комбинаты; амбарное накопление дряней типично для феодальных хозяйств; Костанжогло – новый умник, противопоставленный старому, ставшему Плюшкиным: «какой был умнейший... человек! А теперь...»; глаза его «не потухнули»; к нему некогда заезжали «учиться»; что-то заставило его дать ход: «в назад»; в гнили выявилась инерция феодального строя; во всем отличные, Костанжогло и Плюшкин соединены и живостью глаз, и желчным брюзжаньем; Плюшкин брюзжит, что не может остановить время; Костанжогло, – что не может ускорить его; отсюда и тень «*темной ипохондрии*»; весь «живой» и с «живым» выражением глаз, он не думает о наряде: «триповый картуз», верблюжьего цвета сюртук; «*суровая тень*» постоянно мрачит его; «во гневе он плюнул», потому что весь он – кипение «*взволнованной желочи*»: – «Вот тебе человеколюбие!.. Ослиное поколение!»

Поразил Чичикова «смуглостью лица, жесткостью черных волос, местами до времени... поседевших» и пылкостью «южного происхождения»; что-то знакомое, жуткое в его обстаньи: нет сада; улица сараев при доме: над домом же фонарь, с башни освещает даль; «скот... на отбор»; свинья глядит «дворянином»; «можно прожить свиньей, как Костанжогло»; «комнаты... пусты: ни фресков, ни картин... ни цветов»; только травы от «лихорадок» («колдун» варил травы); нет даже «книг»; и подавно «музыкой... некогда заниматься»; «погонитесь за видами... останетесь без хлеба и видов»; «смотрите на пользу»; Платонов на это: «много... всякого... А... скучно». Устами Костанжогло мед бы пить: «Видишь..., как... все множится, ...рассказать не могу, что тогда делается... потому что это дело рук твоих... и от тебя, *как от мага*, сыплется...»; «и лицо его поднялось... морщины исчезнули. Как царь сиял он весь, и... лучи исходили из его лица». Колдовство Костанжогло происходит ночью, «осыпанной звездами, оглашенной соловьями, громкопевно высвистывающими»; т. е. «Чуден Днепр при тихой погоде» (СМ); почти что: «с тихим звоном разливался чудный свет... в светлице блестит месяц, ходят звезды»; «его называют колдуном»; и Чичиков услышал: «К вам потекут... реки золота»; и ему «по золотому ковру... прибытков золотые узоры вышивало... воображение»; не тогда ли осенил его подлог, за который он сел? Платонов не поддается чарам: «Что ни рассказывай... скучно».

Ну, – а правила *магии*?

«Всякий... три-четыре должности справляет»; «не дам никому залежаться»; «требую с мужиков, как *нигде*»; «меня называют... скупцом», «кричат... будто..., пользуясь... разоренным положением, скупаю земли за бесценок»; взял «пук засаленных ассигнаций... – не считая, сунул в задний карман»; ростовщик из «Портрета», Петромихали, тоже ведь «не имел... корысти, какая свойственна... ростовщикам»; «давал деньги охотно, распределяя... выгодно сроки платежей», – бродя и поваживая «необыкновенно живыми» глазами среди пепельных людей Коломны так именно, как забродил Костанжогло по страницам второго тома «МД»: «Скупаю земли за бесценок»).

Не в ростовщичестве ужас Петромихали, а в странной судьбе «тех, которые получали от него деньги: ...они оканчивали... несчастным образом» (П). Чичиков, получив от Костанжогло десять тысяч, сел в тюрьму; из тюрьмы плакался словами его учившего Костанжогло («Как вытерпишь на собственной коже... да как узнаешь, что *всякая копейка алтынным гвоздем прибита*, тогда... не дашь промаха ни в одном предприятии». – «В таком случае... разбогатею» – плакался он Муразову: «*Всякая копейка выработана... всеми силами души... Алтынным гвоздем прибита*, и эту... копейку доставал... с железной неутомимостью»).

Костанжогло дал Чичикову десять тысяч взаймы; за *десять тысяч купил ростовщик душу Чарткова*, не дав программы действий, ведущих к гибели; Костанжогло дал Чичикову ко спасению завет: «у кого миллионы, ...что ни захватит, так... вдвое... Соперников нет», – т. е.: грабь! Чичиков сомневается: «Вначале... не без греха?» Костанжогло же губит: «Тысячи трудно без греха, а миллионы... легко... прямой дорогой ступай, все бери, что ни лежит... Другой не подымет...: нет соперников. Радиус велик». То есть – радиус грабежа. Грех – грабеж с малым радиусом; грабеж с радиусом в десять тысяч раз большим есть доблесть.

«Маг» преобразил грязь в свет: увеличением подлости; не насмешка ли? Нет, – Гоголь всерьез.

«Это он!.. Колдун показался снова!» (СМ).

СТРАШНАЯ МЕСТЬ

ПОРТРЕТ

МЕРТВЫЕ ДУШИ

Колдун (Копрян):
правнук Петро

Петромихали (грек)

Костанжогло (грек)

Недобрый гость из Венгрии; якшается с иноземцами; *никто не знал, откуда он*.

«Индеец, грек, персиянин – об этом *никто не мог сказать*».

Очевидно грек: «пылкого южного происхождения»; «*не знал, откуда вышел*».

СТРАШНАЯ МЕСТЬ

Огненные глаза; страшно и живо ими поваживал.

«Думаю, что он не без золота и всякого добра».

Угрюм; на все брюзжит; «морщины чернели» на лице его.

Восточный наряд, *турецкие шаровары, чудная чалма.*

Колдун.

«И опять с чудным звоном осветилась светлица, и опять стоит колдун... в чудной чалме своей»; «блестит месяц, ходят звезды»; «стал... бросать руками неведомые травы».

Заключен в подзелье, но выюркнул; поздней таки свергнут в провал.

ПОРТРЕТ

Страшные, «необыкновенного огня» живые глаза.

«Железные сундуки его полны без счету денег»; *кутил душу за десять тысяч рублей.*

Угрюм; темная краска лица указывала на южное происхождение; «смуглое, тощее, запаленное лицо»; «нависнувшие, густые брови»; «в лице все тяжелое и гнетущее».

«Ходил в широком *азиатском халате».*

Колдун.

«Золото... блестело, звенело»; «свет месяца озарял комнату»; «сверхъестественной силою... не умрет совершенно».

Заключен навеки в рамки портрета, но вечно ускользывает от кары вместе с портретом.

МЕРТВЫЕ ДУШИ

Поразил «живым выражением глаз».

«Получает двести тысяч годового дохода»; *дал взаймы Чичикову десять тысяч рублей.*

Угрюм; «во гневе плюнул... и желчное расположение осенило»; «тьень мрачной ипохондрии»; вдоль лба «собрались морщины»; «поразил смуглостью лица, жесткостью черных волос».

В платье *верблюжье* го цвета.

«Его называют «колдуном».

«Сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили от его лица»; «От тебя, как от мага, сыплется изобилие»; «как пеня райской птички, заслушался Чичиков»; заметилась «в тот вечер... ночь... осыпанная звездами, оглашенная соловьями, громкопевно высвистывавшими»; на столах травы: «средство от лихорадки».

Уважаем за проповедь неприкрытого грабежа; за него *посажен Чичиков; впрочем, выюркнул.*

Читатель воскликнет: да это бред? Очень яркий. К нему чалит Чичиков от косога пути на «*прямые*» мерзости: маленькая гадость, умноженная на единицу с нолями, равна большой доблести; такова наука капитализма; Стиннес не выскажется с таким откровенным цинизмом. Костанжогло – великолепен и ярк без удержу: «Вот тебе человеколюбие» – «во гневе плюнул он»; и – «желчное расположение сенило его».

Не он неудачен, а... Гоголь в историю влопался, дав его «положительным» типом (недорисована Улинька; Муразов – «во облацах»). «Можно прожить свиньей, как Костанжогло», «свинья выглядела дворянином»; Гоголь же подписал: «Ангел, а не скот».

Костанжогло – начало капитализма, который не в земле, иль в машинах, а в изменении методов ведения хозяйств; нельзя механически расключать производство земельное от фабричного и утверждать, что Костанжогло, ругающий фабрики, не связан с крупными фабрикантами конца века: «Капиталистическое хозяйство не могло сразу возникнуть, барщинное... не могло сразу исчезнуть. Единственно возможной системой хозяйства была... переходная... Отработочная система переходит в капиталистическую и настолько сливается с нею, что становится почти невозможным отделить одну от другой и различить их»*. Привожу эту цитату против тех, которые в хозяйстве Костанжогло не видят начала процесса, соединяющего Костанжогло со Стиннесами; пусть Костанжогло хвалит земляной труд «*в поте лица*»; он уже не помещик, а – крупный промышленник: «Уклоняются от признания того простого и ясного факта, что современный строй частновладельческого хозяйства *состоит из соединения отработочной и капиталистической системы*... Русский капитализм создает... условия... рационализации земледелия»**. Пусть Костанжогло ходит в триповом картузе по своей земле и обманывает себя, Гоголя и теоретиков; он – крутой поворот: от Плюшкина... к... Стиннесу; меж обоими – провал, «*дна которого никто не видал*»; над провалом к нему от Плюшкина мчит тройка Чичикова; кони, «не тронув копытами земли, превратились в тянущие линии, лежащие в воздухе» (МД, 2).

Грабь: «радиус велик!» (МД, 2).

Лик Костанжогло повернут к тому, которого он не стоит подошвы, к «министру финансов», Муразову, облапившему половину России. И просто фантазия изменяет Гоголю, подменяясь... идиотизмом: министр финансов отменяет заповедь на него молящегося Костанжогло, готового давать деньги «всякому на пути к приобретению». «Бросьте... поползновения на... приобретения»; «поселитесь в тихом уголке, по-

* Ленин. «Развитие капитализма в России», стр. 149–153.

** Там же, стр. 163–167.

ближе к церкви»; «забудьте шумный мир»; «забегите к отцу архимандриту»; «в монастыре есть затворник»; «церковь строят, а денег нет».

Что скажет на это «маг» Костанжогло?

Гоголь «понес такую околесину, которая... ни на что не имела подобия» (МД); как Ноздрев, он «продулся» и спрятался за «Переписку с друзьями», уча так вообще *«душе»*; не до показа величия Чичикова, показанного мерзавцем; «величие» – уверенность Муразова, или фикции с дырой в лице, сгребавшей одной рукой миллион, а другой – золотящей церковный купол; из дыры – выглянул затворник, сказав:

– «Чичиков мог бы много сделать добра».

Тенденция Гоголя всеми деталями изобразительности нарисовала и пошлость помещиков, и ужасы капитализма в согласии с Белинским и Чернышевским; абстракцией, вышелушенной из живой ткани образов, подан в рот читателю... колючий судачий костяк; окончание «МД» – ненужное разъятие недр: без *«младенца»*, вышедшего кривыми путями (меж ребер, что ль?) в страницы «Переписки», откуда уродиком пискнул о денежной помощи: «Всего лучше... если бы... помощь производилась через руки священников»; доход-де надо разделить на семь кучек; одна – помощь ближним; коли истратится, – *не давать* из других, а – выклянчивать у посторонних: завет Костанжогло перенесен в «Переписку»; из «Переписки» же в лицевую дыру Муразова высунут Матвей Ржевский, помощь производящий священник; художество Гоголя, рукою Гоголя, помощь оказывающий священник – сжег.

ЗАДАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Каркас гоголевского сюжета оживает в оцупи красок, жестов и слоговых ходов. Расколота «поперечивающая себе» тенденция Гоголя, как и *«бесовски-сладкое»* чувство его; образы ее – сладки; мысли – горьки; путаясь в формулах, Гоголь уловил чувством грядущий ужас капитализма, к которому зовет Костанжогло, «живая душа»; художник же наделяет его «философией», от которой, пожалуй, сбежит и мерзавец; противопоставлен гнилому классу «купец» Муразов, отказывающийся от любви к приобретению во имя забегов к «отцу архимандриту» и становящийся золотильщиком куполов по слову затворника, – «деда», ветхого денми и духом, некогда показавшего колдуну книгу с налившимися кровью буквами. Выползает риторика «Веч» про «дивную старину», оправданная там ритмом; здесь она ничем не оправдана; и опять блестят золотые пятна: упавший процент *золото-го* во втором томе «МД» наперекор тенденции спектра опять скачет вверх; но золото здесь – не кафтаны и не оправа оружия: блески церковных крестов.

«Выпыженный» обновитель Муразов – старее объектов своего обновительства; художник в Гоголе реагировал на убогость тенденции Гоголя-резонера тем именно, что отправил его в пятнадцатый век: в келью затворника.

Тенденция в Гоголе раскололась на образный показ ужасов капитализма, и... на всякую дрянь, высказанную Гоголем, миссионером от Дубельта; образы организованы по... Чернышевскому; прописи к ним... – ищите их в «Переписке»*: «Возьмитесь за дело помещика, как следует... Собери... мужиков... объясни... что помещик ты над ними потому... что родился помещиком...; они..., родясь под *властью*, должны покоряться... власти... Скажи, что заставляешь... трудиться... не потому, чтобы нужны были тебе деньги... и в доказательство... сожги перед ними ассигнации... Мужик это поймет... Негодяям повели... оказывать уважение *добрым* мужикам», – т. е. *кулакам*, – «чтобы... издали... летели... шапки с головы...» Совет бедняку: «*Поклонись* же ему в ноги... – *собакой пропадешь*»; «и все пойдет на лад; даже и хозяйство от этого делается лучше... В которую деревню заглянула... христианская жизнь, там мужики лопатами гребут серебро»**; «имей всегда в предмете себя прежде всех. Будь эгоист... Эгоизм – тоже недурное свойство»***.

Таковы костанжогловские реформы в хозяйстве («грабь, сколько можешь»), от которых в восторге Гоголь, чтобы тотчас с Муразовым залупить вспять от них.

Тенденция третьей фазы – не в образах третьей фазы, а в «Переписке», вне образов; тенденция образов обличительна, наперекор формулам, оседлавшим ее.

Классовое сознание Гоголя преодолено ответом *на спрос*, воспринятый в музыке, в напеве и в песне, в то время как силится он некультурным рассудком, форсируемым «друзьями» из губернаторов (бегал от них и икал им в носы), осознать *социальный заказ*... Николая Первого, которому подавал же записку (с Ивановым вместе).

Спрос шел от Белинских; *заказ* – от Дубельта; тенденция, расколота меж *заказом* и *спросом* в усилиях выклепать ее, точно гвоздь из бревна, стала... «*сапогами всмятку*».

Характерно, что Чернышевский не испугался гоголевского слова: «Русь!.. Зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи... Неестественной властью осветились мои очи...» Чернышевский признает право Гоголя на такие слова; наоборот: они пугают Аксаковых. Почему? Да потому, что Чернышевский понял, *чьей неестественной* властью освещены очи Гоголя-творца: властью того

*«Переписка»: «Занимающему важное место», «Что такое губернаторша», «Женщина в свете», «Близорукому приятелю».

** «Переписка»: «Русский помещик».

*** «Переписка»: «Советы».

коллектива, который Гоголю послал спрос: «Что зовет и рыдает, и хватает за сердце?» Русский народ рыдает и зовет его освободить; Гоголь чует ритм будущих революций, «грозное облако, тяжелое грядущими дождями», которые сметут не одних генерал-губернаторов, но и Муразовых. Чернышевскому это ясно, а для Аксаковых это – «мистика»; Гоголь не поставил точки над «i»; и простоял десять лет в разодранной ризе художника; он думал, что напялил ее на себя клобуком: в «Переписке»; как художник стоял он в «дивном своем кокошнике», смутившем Аксакова.

Спрос в художнике – созревает; *заказ* («вынь да положи») – печется; борьба меж *заказом* и *спросом* – болезнь; ощупь показывает: сквозь все фазы медленно в нем взбухало то же зерно, всколосившееся всей послегоголевской литературой, в которой раскрылось подлинное социальное содержание спроса, года освещавшего неестественной властью творца; параллельно тщетное тшение выполнить чужой заказ есть картина выращивания колючего и усамого пустоцвета.

Кончая главу о сюжете, кончаю ощупь великого мастерства Гоголя; ощупь выявила три наложенных друг на друга слоя: смысловой, образный и словесный; мысли, эквивалентные стилю, слогу, тенденции, краске, ритму; нет четкой грани меж ними; всюду: химия взаимодействий слоев: звуковая метафора – в одну сторону развивает градацию звучно-ярких ладов; в другую – изобразительных, определяющих композицию и стиль, жестов; меж сюжетом и образами – та же связь; нет отдельно взятых термина и метафоры; сюжетная мелодия, фабула, – интерференция насквозь осюжетенных мелочей, которые – не аккомпанемент, а само голосоведение; выньте-ка из них «чистый» сюжет, – он станет заемным у Пушкина каламбуриком; и сотрите-ка с «Носа» пудру дуз-мыслиц, «Нос» – шутка с задворков журналов эпохи Гоголя.

В каждой фазе – свое отношение между слогом, стилем и смыслом; сперва смысл дан сквозь ритм еще неясно вырастающих образов – в *красноватых* тонах; и как бы под вуалью; такое взятие его согласуется с заявлением Гоголя: в молодости ему больше пелось; и он – не задумывался. Со второй фазы образы, прорастая сквозь ритм, образуют почвенную поверхность; вместе с тем: в «Рев», в «Ш» тенденция уже имманентна образу, который бичует; свет ее – сама поверхность свечения. С третьей же фазы тшение искусственно вырвать тенденцию обнажает ее над почвою колосным усом без зерна; отделение подобно кесареву сечению, производимому славянофилом Аксаковым, католиком Толстым и отцом Матвеем Ржевским; свет же тенденции не осветил тьмы под нею; но тьма окрасила его в цвета маниловских обоев «не то голубеньких, не то сереньких»; для нее – поблек образ: Хлобуев, Платонов, Муразов, Тентетников, князь, – что за тусклые бесконтурности! Какая-то простокваша! Где формула? Она – в «Переписке»; в

«МД» она – «христианский мужик гребни серебро» плюс «чудный колдун в триповом картузе», деленные на два.

Ощупь произведений, являя в каждом свой комбинат из слога, смысла, ритма, жеста и краски, рисует узоры, сравнение которых под всеми ними являет все ту же канву; типы и темы даны метаморфозой их в прототипе, и прототенденции; прототип: Гоголь; прототенденция: понять спрос: «Русь, чего хочешь ты от меня?»

Все оформленные отдельности сращены с формообразующим процессом, как ногти с пальцами руки.

Но процесс, обусловленный спросом, проходя сквозь творца, Гоголя, но минуя помещика-осознателя, не только отпечатывается «Собранием сочинений», но и далее раскрывается в читательских коллективах, из которых выходят Толстой, Достоевский, Тургенев – вплоть до нашего времени; Маяковский, Сологуб, Блок, Белый, сколько и катили, и катят гоголевскую тройку мимо сарая, в который ее хотел запереть Гоголь-собственник.

Показать процесс, обусловивший мастерство, на законах мастерства, и последние ощупать на отложениях изобразительности и слога – показать печать лавы на магме.

В этом задача последующих, «технических» глав.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ГОГОЛЯ

ЗВУКОВАЯ МЕТАФОРА И ЦВЕТ

Звук, – эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле; в ритме единственна поступь поступков; в изобразительности она – стать стиль; в смысле она – тенденция к живой жизни; волевая энергия, жест интонации, отражаема системой прерывных толчков и пауз; многообразие слоговых фигур – результат звуковой деятельности; но ритм, данный группой толчков, – проекция нарастающих и спадающих волн; движение спирали в пространстве – на плоскости выглядит синусоидой; таков образ ритма в позднейшей поэзии (32 формы гомеровских строк); еще абстрактнее: синусоиду упростить в ломаную; таков образ метра (32 модификации гекзаметра, ставшего дактилем с утратой спондея); первично-волевая энергия – смерч завиваемых волн; спираль, синусоида, ломаная – стадии остановки процесса, метризация ритма (ритм, стиль, слог); так энергия органов равновесия, лежащая во внутреннем ухе, разделена в мирах звука и глаза, определяемых как мускульный тонус всего организма, и как движение глазных мускулов, строящих рельефы.

Внутренняя интонация, разделенная на удар и тональность (окраску) удара, – еще не осевший в артикуляцию лад, отражаемый и фигурной, и красочной аналогией, существующей в факте анкет: *цветного слуха*; Рембо его декретирует субъективно; Бодлер изживает его в соответствиях; к поэтическим вольностям присоединяется... Лев Толстой, заявивший устами Наташи Ростовской: *Безухий есть синий квадрат*; Каратаев же – *круглый*; перед Болконским в бреду звук «пити́-итити́» строит зданье: из светящихся игол; Скрябин и Римский-Корсаков, такие полярные, согласно показывают, в каком цвете воспринимают они ту или другую тональность; цветной слух исследовали профессора Грубер и Вундт; в наши дни появилась работа Р. З. Миллер-Будницкой, исследовавшей звуковую метафору, относимую к аналогиям ощущений: у Блока и неоромантиков*; зву-

*«Символика цвета и «синэстетизм». «Известия Крымского педагогического института», т. III, 1930 г. Симферополь.

ковая метафора, по мнению Вундта*, жива в культуре первобытных народов; она – остаток давней языковой фазы, когда и артикуляция была движима интонацией, переживаемой волевым жестом; позднее уже расчленилась метафора на метафору звука и на метафору в нашем смысле; появились, с одной стороны, лады, с другой – спектр (в нашем смысле).

Техническое выражение «*цветá теплые, цветá холодные*» взывает к теории соответствий; пересечение лежит в полукружных ушных каналах, органах равновесия, гласящих о «*звучащем*», или текучем пространстве; равновесие коренится и в мускульном тоне, и в чувстве пространства, которое – итог гимнастики глазных мускулов (иначе видели б «плоскости»); условность пересечения глазных осей в детском возрасте – факт; и дети умеют изменять зрительные рельефы; классическая перспектива построена на одном способе пересечения осей; японская перспектива построена на ином принципе; Петров-Водкин многообразие перспектив сводит к учению о сферической перспективе; и дает в принципах ее ряд шедевров.

Цветной спектр есть отрезок; инфракрасные (тепловые) и ультрафиолетовые (электрические) его части расшатали представление о замкнутой цветной радуге; есть цвет тепла (пурпурные оттенки внецветного); есть синие, фиолетовые электрические воздействия солнца в глазу (таков вспых солнца в романе Маринетти); около Казбека, фиксируя солнце, я видел его мгновение синим; и почувствовал укол в глазном нерве; в теориях Лоренца оптика – зависимая переменная электромагнетизма; гелиодинамика Герца расширила оптику за пределы спектра; наука давно перешла Рубикону «*мещан в искусстве*»; Гаузенштейн считает: импрессионизм – теория красочной относительности; знаменатель дроби, числитель которой цвет, – свет.

Звуковая метафора полагает цвет за пределы спектра; восприятие ее при пороге сознания; цветной слух есть; но в обычных восприятиях он, так сказать, покрыт *тенью*; и *тьень* и *тьма* – уменьшенный цветной светоч; для импрессиониста живопись – «*логическое развитие света*»; Гёте в абзаце «*Чувственно-моральное восприятие краски*»** отмечает явление аналогии ощущений; для художника этого рода восприятия – «сырье», с работы над которым начинается «*наука видеть*» (термин Петрова-Водкина).

Древний человек не знал красного, как $1/7$ спектра, а «*ничто*», нападающее и звучно-жгучее; художник заново переживает в себе культуру: началом творчества; он вглублен «*вспять*», потому что – о будущем он: взгляд – радиус окружности, центр которой зритель; кто дальше

* «Yölkerpsychologie».

** Goethe. «Farbenlehre».

видит вперед, дальше видит и вспять; это – факт геометрии; зародыш *сию минуту* переживает дни, от которых сознание взрослого отделено тысячами столетий: в стадии *червя* и *гидры**; иначе ему *не родиться: не стать человеком*.

Отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян.

Звуковая метафора в нас – отражение древнего языка; выявление ее в словесном сюжете есть синтез языковой абстракции, четкой, но не имеющей *воли к действию* с не вооруженной сознанием волей; он, синтез, – звучная грамматика языка: в будущем.

Опыт передачи мысли гипнотизируемому установил: в последнем часто всплывает образ передаваемой мысли: вместо мысли о карандаше всплывает карандашная форма; остаток сознания, противящийся гипнозу, примет ее, например, – за пожарную каланчу; подобное происходит с художником: в первых фазах восприятие вопроса ритмическою волной отражается звуковою метафорой, переводимой в образ; в третьей фазе она – тенденция; она тенденция и в посылающем волну коллективе; внимание телеграфиста сосредоточено на толчках, переводимых в буквенные знаки; из них встает смысл телеграммы; толчки – ритм; знаки – образы; смысл – тенденция, но воспроизведенная художником *точно*; искусственно сочиненное не имеет реальности, звуча фальшиво; отсебятина, всплывшая под флагом *«здравого смысла»*, – подлог, которого участь – не действовать; она – выпыжена; в ней красочность – киснет; в ней звук – козлогласит.

Спрос коллектива к художнику раскрывается нарастанием смысла: в читательских массах; кто до срока ненужно переосознает сюжет, тот недоосознает социально-художественного долга: выявить новое качество из полученного у коллектива *«сырья»*, изучение качества – в десятилетиях чтения.

Неслучайны в поэзии краски, звуки и образы; первая фаза всех творческих процессов – отбор; краски, образы, звуки вполне безошибочны у мастеров слова; и потому-то они – предмет скрупулезного изучения, которого все еще нет.

Занимаясь разглядом зрительных впечатлений у Блока, я открывал соответствие между изменением в подборе цветов, изменением в мироощущении и в фактах биографии; мои наблюдения над спектрами Блока подтвердились исследованием Миллер-Будницкой, давшей статистику цветов этого спектра: в среднем и по эпохам; Будницкая установила процентное соотношение всех цветов: больше всего в поэзии Блока – *белого* (28%); вслед идет – *черное* (14%); *красное* на третьем месте (13%); за ним *сине-голубое* (11%); *зеленое* – редко (4%); еще реже: *розовое* (2,5%), *желтое* (1,5%), *фиолетовое* (1,5%); цвета

* Гидровидная и червеобразная стадии в развитии человеческого зародыша.

поданы в сумеречном освещении (полутона, полутени, туманы, дымы, зыби, тучи, мерцания, тусклости); отсюда – гаммы оттенков цвета, неясность контуров. Средние числа колеблются по периодам; *красное* в «*Ante lucem*» – 16%; в «*Снежной маске*» – 2%; в «*Кармен*» – 16% и т. д.; в «*Кармен*» – выявление жизненности; «*Ante lucem*» – выявление ожидания; в «*Снежной маске*» выявлена смерть.

Звуковая метафора жива у Гоголя; звукопись – ее порождение; ее след – обилие аналогий ощущений; со звуком: «глаза – с пеннем вторгаются в душу» (СМ); небо – «звучно раскинувшееся» (СЯ); «*певучее население*» (МД, 2) и т. д.; всюду *цветной*, а также *фигурный* слух: «*яркий крик*» (В), «*густое слово*» (ТБ); «*красный звон*» (ТБ); «в карманах *звучала... возможность*» (ТБ); «*яркий, как серебро, крик лебедя*» (ТБ); «*толстый бас шмеля*» (СП), «*видимая тишина*» (ОТ), «*острое пенье*» (В), «*продолговатая растяжка*» голоса (Рев), «*блистательная песня*» (МН); «в глаза *выстрели*» (ПГ); ряд других аналогий: «*кипят достоинства*» (СЯ); «*уста прикипа*ли» (В), «*легонокое личико*» (Ш), «*острые звезды*» (ТБ), «*благовонное море... музыки*», «*больной день*» (ОТ), «*дышащая нога*» (Р) и т. д.

В аналогиях ощущения пересечены: изобразительность с ритмом; мир красок Гоголя – орган целого; свет, колорит, цвет и краска суть у Гоголя фоны, из которых выветвлен самый изобразительный стиль: по периодам; для Гоголя, как и для экспрессионистов, воздух и краска – самостные начала; воздух, фон красочных пятен, – основа сюжетных картин; *форма* и *краска*, выведенные из *фонов*, даны по Моклеру, как производные воздушного фона.

Красочные восприятия Гоголя определяют в нем многое; Гоголь-художник – перспективист, колорист, пейзажист, жанрист; красочное обличье ярко; виден отбор и контроль; цвета природы, окраска предметов, сочетание пятен в костюмах – все выявляет: и декоратора, и костюмера, и режиссера, не только «*писателя*»; цвет не отчленим от жизни образа, как и тенденция, выявленная позднее отдельно: от жизни образа.

Целое цветов – композиция так, а не иначе распределенных пятен; изобразительность связана с перспективой и стилем; стиль есть композиция перспективы; вводя свет знаменателем отношения, числитель которого – цвет, импрессионисты силились перешагнуть через фикцию, которая сидит в «*классической*» перспективе; целое предметного образа влагает она в линию, как отрывающую от фона форму, и строит рельеф ретушью.

Подмесь черного в чистый, спектральный цвет – фикция; не освещенные стороны не имеют *черного*, будучи изменением густоты того же чистого цвета; нет *тени*, как инородного тела; она – качественное отстояние: оттенка от оттенка; тень – не предмет; черны – черные

предметы изображения, как то: тень черного фона; но это – не тень; тень никогда не бывает черной.

Рельеф – итог движения нашего тела и взгляда: вокруг предмета; он и движение рук, и движение ног, – не только сокращения глазных мышц; танец последних дан в ритме танца, как метафора-образ коренится в метафоре-звуче; рельеф – от нас: не вне нас; голова, ноги, руки и глаз – и лепят, и перелепляют рельефы, которые даны не неподвижной позицией фиксации, а результатом круга движений, имеющих стиль; итальянская композиция полагает его за *«вещь в себе и для себя»*; она – метафизична. Японская – переход к подлинной, где и предмет, и взгляд – внутри круга движений.

Итальянцы силились вывить в объективности перспективу и композицию; критерий такой объективности – *«квантитативное»* пересечение трех осей; *«квантитативизм»* объективен в геометрии и теоретической механике, которые не критерии, когда объект – живая жизнь; живопись далека от бескрасочного критерия, в котором нет ни колорита, ни распределенных вперть участков пространства; где тут *«три измерения»*? Лишь *«восприятия»*, которых *«четыре»* (не три): 1) *восприятие длины*: движение глаз с поднятием на уровень пересеченных рук, соединенных ладонями в горизонте (пауза выдыхания); длина тут – рука, *«это вот»* (та – короче); 2) *восприятие ширины*: раздвиг глазных осей в полугоризонт горизонта с паузой вдыхания и с разведением рук в стороны; ширина, *«эта вот»*, – расстояние от ладони к ладони; 3) *восприятие высоты*: откид тела, закид головы (глаза в зенит); руки, как всплеск крыльев, *вниз*; чувство полета с легким опьянением от изменения оси тела, дыхания, кровообращения; 4) обычно отсутствующее у жителей долин восприятие, противопоставленное *вышине*, как *глубина*: склоненье над бездной с протянутыми к ней руками, или чувство *падения*, могущее с непривычки вызвать нервный припадок; деление третьей оси на *«плюс»* вышину и *«минус»* вышину (глубину) соответствует качественно разным рельефам и *длине*, и *ширине*: *«плюс»* рельеф, *«минус»* рельеф.

В обычном восприятии перспектива не принимает во внимание огляд взгляда, рисующий спиралевидную линию от *ширины* к зениту через ось *длины*; в итоге: *даль*, произвольно поднятая к высоте, окрашивается в сине-голубой тон: голубая дымка на цвете почвы; огляд глубины – спиралевидная линия вниз – одевает цвета почв желтовато-оранжевым, коричневатым и темно-красным рефлексом. В линии от горизонта к *зениту* вычеканиваются рельефы предметов в прозрачном, как стекло, воздухе; в линии от ширины к *надиру* рельеф исчезает: почвы становятся амальгамой внизу лежащих, воздушных масс, зеркально отражающих свои небесные колориты и одевающих рельефы почв, так сказать, небесною скатертью.

Итальянцы рисовали предмет, несколько приподымая его пред собой и фиксируя его снизу вверх: неподвижно; японцы, – утопляя его в море воздуха под собой и разглядывая в плавных движениях переменяющего свои положения тела, отчего стирается *«итальянский»* рельеф, или один из рельефов, считаемый нами за рельеф собственно.

Перспектив столько, сколько кругов движения тела; и красочных оттенков, извлекаемых из оттенка, – столько же. Бросив взгляд в горизонт, падите на землю и боком (справа налево) продолжайте его фиксировать: вспыхнут новые панорамы доселе невидимых колоритов, преобразая рельеф.

Перспектива – зависимая переменная стиля. Гоголь многостилен в изобразительности; у него ряд пространственных перспектив; то он – *«японец»*, то – *«итальянец»*.

Красочность – распределение плоскостей на плоскости фона; взгляд перспектив разных фаз творчества Гоголя связан с пониманием Гоголя, *«живописца-изобразителя»*, так точно, как последний связан с *«писателем»*.

Вот что считаю нужным сказать в преддверии этой главы.

СПЕКТР ГОГОЛЯ

Я вел статистику цветов Гоголя; вернее – *«старался»* вести; ряд цветов неопределим; ряд предметов окрашен в цвет без упоминания об оттенке; слово «туман» – красочное представление, но группы оттенков, не подлежащей отметке; иногда упоминание о «белом личике» – условность языка, а не красочное пятно; оно тоже не подлежит отметке; и *«синяя зелень»*, и *«черная зелень»* – не зелень красочного пятна; рубрика отмечает *«синее»*, *«черное»*, а не зеленое; есть ряд *«цветных»* слов, брошенных вскользь не для передачи красочности, а как условность языковых обиходов.

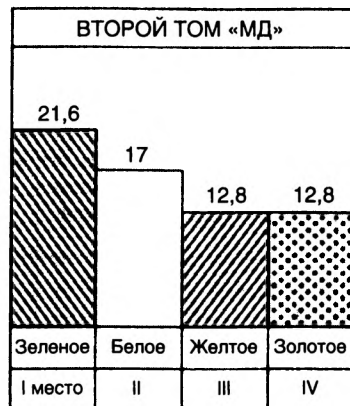
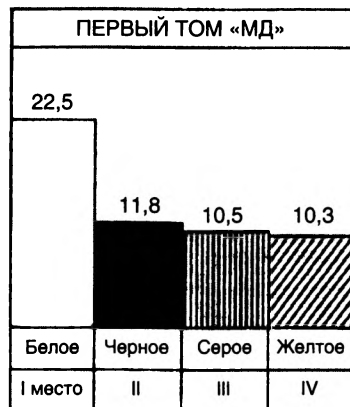
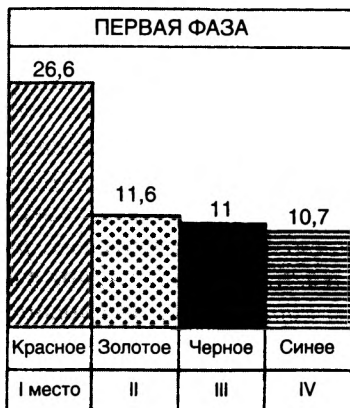
Такого рода условности «цветного» жаргона не попадали в реестр; приходилось задумываться и над явно красочными представлениями: суть ли они – предметные пятна, воздушный фон, колорит, отсвет; словом: менее всего моя работа – итог механической регистрации; тем более я мог ошибаться в оценке каждого представления; и далее: я ограничил себя реально осязаемыми цветами; слова: *«свет»*, *«светлый»*, *«сверкающий»*, *«ослепительный»*, *«темный»*, *«тусклый»*, *«разноцветный»* – не учтены; *«снежный»*, *«молочный»*, *«бурый»* заносились в группы *«белых»* и *«коричневых»* оттенков; ограничение уточняло статистику.

Наконец: я мог ошибаться и в операциях с цифрами; в среднем выровнялись перечет, недочет; статистика отражает факты.

Я беру красочность Гоголя в среднем; и по группам, отчасти отвечающим периодам творчества; в первой группе объединены повести романтические и исторические; эта группа включает в себя: «СЯ», «ВНИК», «МН», «ПГ», «НПР», «СМ», «ЗМ», «ТБ», «В»; вторая группа обнимает: «Шп», «СП», «ОТ», «Н», «П», «Р», «ЗС», «Ш», «НП», «Рев», «Ж», «Игр», «ТО»; третья группа есть первый том «МД»; четвертая – отрывки второго тома «МД»; второй том – недоработан, часть текста – пропала; статистика цветов не до конца показательна здесь; показательны соотношения цветов первых трех групп.

В реестре 763 отметки; взяты на учет все встречавшиеся цвета; и редкие, и употребительные; ряд цветовых оттенков объединен в группы; рубрика «красного» объединила слова: «алый», «как огонь» (если показано, что «огонь» близок к красному), пламенный, «как кровь», «как мак», «красноватый», рубинный, червонный, кармазинный, «как бакан» (оттенок красного), брусничный, пурпурный, малиновый, пунцовый, багряный, яхонтовый, красный*; группа «синее» включает оттенки: синий, темно-синий, лазурный, сизый (серо-синее с подчеркиком синего), синеватый и т. д.; группа «зеленое»: зеленый, ярко-зеленый, позеленевший, «как ярь», темно-зеленый, светло-зеленый, изумрудный, бутылочный, оливковый, зелено-золотой; цвета двойные регистрировались в трех рубриках: «зелено-

*Велась специальная статистика всех оттенков и «цветных слов»; и потом уже объединялась в цветную группу при подведении к 14 наиболее употребительным цветным представлениям.



золотое», «золотое», «зеленое»; группа «золотого»: золотой, позолоченный, ситозолотой, золотистый, «как червонец» и т. д.; группа «голубого»: голубой, бледно-голубой, изголубо-темный и т. д.; группа «желтое»: желтоватый, желтый, янтарный, палевый, лимонный, гороховый, светло-верблюжий (последний цвет дан в сильном солнечном освещении; в нем желтое преобладает над буро-коричневым), желто-коричневый и т. д.; группа «оранжевого»: оранжевый, рыжий, рыжеватый, кирпично-желтый и т. д.; сложная группа с преобладанием «коричневого» оттенка: коричневый, темно-коричневый, темно-ореховый, коричнево-желтый, гнедой, кофейный, русый, бурый, табачный, медвежий, бронзовый и т. д.; группа «черного»: черный, «как уголь», вороной, «как крылья ворона», «как агат», смолистый, почернелый; группа «серого»: серый, пепельный, дымный, свинцовый, «цвета гранита» и т. д.; группа «белого»: белый, беловатый, «как снег», «как сахар», «нестерпимой белизны» и т. д.; «серебряное»: серебряный, серебряно-розовый и т. д.; «лиловое»: лиловый, фиолетовый, сиреневый и т. д.

Такие цвета, как «цвета меди», «наваринского дыма с пламенем», «фосфорный», «цвета винных дрожжей», отмечены мной отдельно.

Группы оттенков дали таблицу четырнадцати наиболее обычных цветов; предлагаю ее вниманию читателя.

| Цвета | Статистическая средняя в % | «Веч», «В» и «ТБ» 1 группа | Повести и комедии 2 группа | Первый том «МД» 3 группа | Второй том «МД» 4 группа |
|------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Красное | 17,4 | 26,6 | 12,5 | 10,3 | 6,4 |
| Белое | 14 | 9,5 | 9 | 22 | 17 |
| Черное | 12 | 11 | 14,1 | 11,8 | 4,8 |
| Зеленое | 9,4 | 8,6 | 7,7 | 9,6 | 21,6 |
| Золотое | 9,2 | 11,6 | 8,9 | 2,8 | 12,8 |
| Синее | 8,7 | 10,7 | 6,1 | 4,9 | 6,4 |
| Желтое | 7 | 3,5 | 8,5 | 10,3 | 12,8 |
| Серое | 5,8 | 2,6 | 8,9 | 10,5 | 6,4 |
| Голубое | 4,8 | 4,4 | 5,7 | 7 | 1,6 |
| Серебряное | 4,8 | 7,1 | 3,2 | 2,8 | 4,8 |
| Коричневое | 4 | 0,9 | 6,5 | 8,4 | 1,6 |
| Розовое | 2,3 | 3,8 | 0,8 | 2,1 | 3,2 |
| Оранжевое | 1,2 | 0,3 | 1,6 | 2,8 | 0 |
| Лиловое | 0,9 | 1,7 | 1,2 | 0 | 1,6 |

Приведенная таблица – повод к графикам, которые понадобятся не раз.

Вот схема изменения процентного соотношения цветов по группам произведений и средняя групп.

Интересно сопоставление двух томов «МД» с первой фазой творчества.

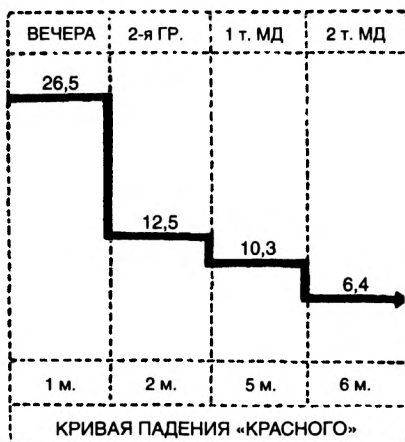
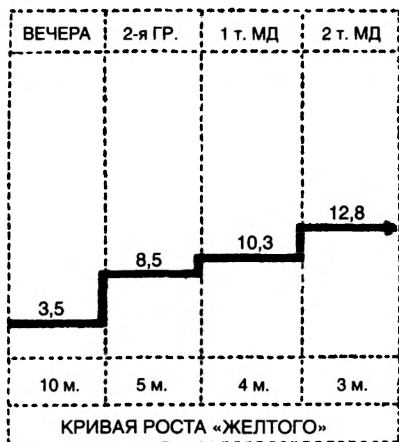
Интересно: *зеленый* – дополнительный *красного*; синтез их – *белый*. Преобладающий цвет «Вечеров» – *красный*; второго тома «МД» – *зеленый* (21,6); средняя – (26,6 + 21,6) : 2 = 24,1; процент близок к проценту преобладающего цвета первого тома «МД»: он – *белый* (соединение *красного* с *зеленым*); его процент 22 (близко к 24,1).

В суммарном спектре доминирующая трехцветка – *красное* – *белое* – *черное* (17,4–14–12); сумма цветов поэзии Блока, по данным Будницкой, выделяет на первое место ее ж; но порядок цветов иной: *белое* – *черное* – *красное* (28,5–14–13); *красное* занимает третье место; у Гоголя – первое; доминирующая трехцветка первой главы «Серебряного голубя» Белого дает тот же порядок: *красное* – *белое* – *черное* (29–13,2–8); не исследовано: есть ли совпад трех цветов общее явление; речь идет в сущности лишь о *красном*; *белое*, *черное* – проекции света и тьмы, вероятно, господствуют; впечатление от силуэтов «Войны и мира»: они – рисунки («*блан-э-нуар*»); но в первой главе «Петербурга» доминирующая трехцветка иная; *серое* – *черное* – *зеленое* (*красного* и *белого* нет); трехцветка первого тома «МД» – *белое* – *черное* – *серое* (22–11,8–10,5); не цвет – *светотень*; в спектре второго тома «МД» *зеленое* стоит на первом месте; в суммарном же спектре оно – на 4-м (9,4); процент *зеленого* не велик в спектре Блока (4); различно пользование *желтым*; его у Гоголя в 4½ раза больше в сравнении с Блоком (7 и 1,5); *голубое* чаще у Блока; *золотое* у Гоголя занимает *пятое* место (у Блока – 8-е); процент оттенков *белого* у Блока огромен: 28%; *красный* у Гоголя дан в половину меньше, чем *белый* у Блока (14 и 28).

Гоголь и Блок – контраст в колорите, рельефе и композиции; цвета Гоголя ярче; и – вперстрь; Блок – тусклее; переходы цветов не резки: под вуалью; Гоголь стреляет пятнами красок в глаза; Блок – ведет под флером, из далей. Гоголь-романтик – «японец»; романтик Блок – никогда!

Розовое, оранжевое, фиолетовое у Гоголя редки.

Разгляд спектра Гоголя по периодам и по группам являет картину исчезновения *красного* цвета; в группе «Веч», «ТБ», «В» процент *красного* – 26,6; в бытовых повестях и комедиях, перерождающих дифирамбы в иронию, падает этот процент до 12,5; в первом томе «МД» *белое* (22) занимает первое место; *красного* нет и в трехцветке; его процент 10,3 (менее ½ «Веч»); здесь сумма *серого* с *черным* (11,8 + 10,5) почти равна *белому*: 22 и 22,3; *светотень* с присоединением *золотого*, *серебряного*, данных в сияниях *белого*, образует 49,9% всего полотна, т. е. его половину; остальная ½ занята цветами-собственно; в «Веч»



более половины *золотых* и *серебряных* цветов из воздуха перенесено на предметы: утвари, позументы, оружие, шлемы и т. д.; цветописно $\frac{2}{3}$ всего полотна «Веч», «ТБ», «В».

Отношение количества красочных отметок к количеству страниц непрерывного печатного текста – установило: на 2 страницы печатного текста в произведениях первой фазы имеем три зрительно кричащих красочных образа; в первом томе «МД» на 2 страницы текста один яркий красочный образ; издание не играет роли: отношение этих отношений дает соотношение: в нем количество страниц аннулировано; играет роль лишь отношение меж цветностями: оно таково: *произведения первой фазы Гоголя втрое цветистей первого тома «МД»*; это мение всего оценка; красочность – не плюс и не минус.

Спектр Гоголя, разбираемый по фазам, рисует борьбу за господство цветов – *красного, белого, серого, желтого и зеленого*; в хвосте – оранжевое, розовое, фиолетовое; первенствующая трехцветка «МД», или светлень, в игре колорита как бы мимикрирует текст, насыщенный словечками: «*ни-ни*», «*несколько*», «*в некотором роде*», «*довольно-таки*» (теньевые оттеночки): доминирующее положение *золотого* и *красного* трехцветки «Веч» выделяет ее особо. В «Веч», «ТБ», «В» цвета чисты и ярки: до ряби в глазах; распределение их впрестрядь (несмотря на обилие ночных фонов); полосато-пятнистому тексту противостоит заваянность, засоренность *дневного* освещения в «МД», с теньевыми углами предметов, поставленных в полусумерки комнат, обильных темно-коричневым колоритом, ослабляемым в серовато-желтое, сероголубое и серое.

Убыванию красного в «МД» противопоставлено нарастание желтого, серого, белого, коричневого, голубого: до второго тома «МД»

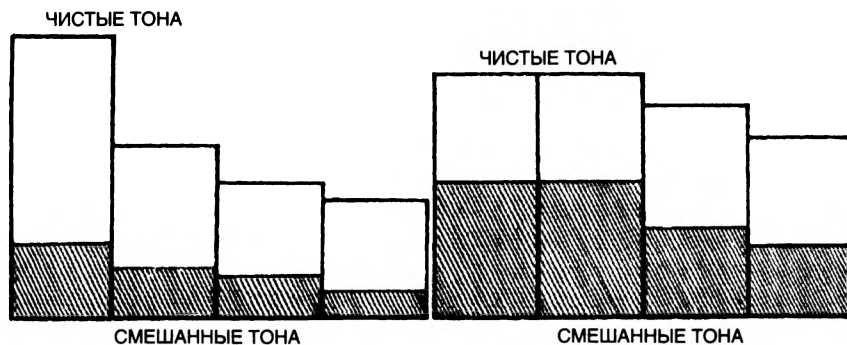
(а желтого и во втором); процент *желтого* для 4 групп: 3,5–8,5–10,3–12,8; рост *серого*: 2,6–5,8–10,5; рост *коричневого*: 0,9–6,5–8,4; рост *голубого*: 4,4–5,7–7; рост *белого*: 9,5–14–22; в убывающей регрессии *золотой*: 10,7–6,1–4,9; и – *синий*: 11,6–8,9–2,8.

В «Веч» цвета чисты, от радуги; тенденция цвета – вспыхнуть, дать отсверк; фон – тьма или свет; и светотень не представлена; мало рельефов; фон выглядит плоскостью; в глазах рябит от приближенности к глазам красочных пятен; и «*красное море запорожцев*» растаскивается на отдельные, великанских размеров тела: за телом тело; и все оттого, что даль порой подана – к кончику носа (то самое, что бывает с детьми, когда они, лежа в постели, разводят глазные оси, – и стены с обоями вдруг прилипают к глазам: я так делал; и мои сверстники это умели делать).

И это – сознательно.

От «Веч» до первого тома «МД» краски гаснут, как бы выцветая и в тень садясь; перед глазами – один предмет, одно лицо, – в фокусе; оно – цветная скульптура, резьба, а не живопись вовсе: и кажется неподвижным оно; окаменение – удел все более несвободных, обуживающих себя жестов героев этих; как будто усилие их найти себе место – в живой картине, которой оборвано действие «Ревизора», недаром подмененное куклами Мейерхольдом. Цвет – неопределенен, как бы не принадлежа предметам, а тень, которая их окутывает, как платками; незатененные части бесцветят в бестенном пространстве, где дали и ма́ли, свои потерявши цвета, развивают невнятные перебеги *коричнев-атых*, *голубов-атых*, *зеленов-атых* и *желтов-атых* оттеночков.

Если сложить отдельно: 1) ясные, спектральные, или к ним близкие чистые краски, 2) смешанные цвета (оливковые, ореховые, верблюжьи, кофейные, голубо-серые и т. д.), 3) отдельно взятые черные, белые, серые (карандашная перспектива), вот что получится: для



«Веч», «ТБ», «В» группа *чистых* цветов (с золотыми, серебряными) – 75% всей цветности; светотень здесь представлена лишь в 23%; смешанно-грязноватых цветов всего 2%. А в группе бытовых повестей и комедий (второй фазы) процентное отношение трех групп таково: *чистых* цветов – 53%; *светотени* – 35%; *смешанных* цветов – 11%; для первого тома «МД»: чистых цветов лишь 41%; светотени – 39%; смешанных – 19%.

Чистая цветность падает: с 75% на 41%; светотень растет: с 23% до 39%; и растут неопределенно-сложные, неяркие краски: с 2% до 19%; появляется обилие сравнений цветов не с цветами спектра, а с предметами, как «*цвета гранита*», «в *гороховом макинтоше*» (Р), «*медвежьего цвета*» (МД), «*наваринского дыма с пламенем*» (МД, 2); или: «*фрак пегий*, т. е. он был черный, но весь в *коричнево-желтых и серых яблоках*» (Н); или мундир «*зелено-мучнистого цвета*» (Ш); или – «*глазки табачного цвета*» (ОТ) и т. д.; соответственно растет процент *коричневого* (красное с подмесью черного), голубого, которое у Гоголя чаще всего голубое с пылью; появляется обилие определений вроде «*лишенный цвета*», «*неопределенного цвета*» и т. д. Когда дается указание на цвет, то часто в окончании стоит тяжелое, неопределенное «-*атый*»: «*желтов-атый цвет кожи*» (МД); и приставка ограничивает чистоту цвета: «*по-желтевший гравюр*» (стало быть – не желтый) (МД), «*по-желтевшая зубочистка*» (МД) и т. д. И подыскиваются слова, определяющие не цвет, а группу цветов; отсюда ссылки на масти: «*муругие*», «*черные с подпалинами*», «*рябые*», «*муруго-пегие*», «*красно-пегие*», «*полвопегие*» и т. д.

Переход цветов от чистых, спектральных к неопределенно-смешанным до... фиктивных, бесцветных, сопровождается градацию фигур гиперболы: от гиперболы дифирамба через гиперболу иронии к... *фигуре фикции*, строящей своим ходом непередаваемый стиль первого тома «МД».

И то ж совпадение глаза со звуком. И звук, как и цвет в первой фазе, – прост, чист, мелодичен; и – «*девушки зашумели, как приречный тростник*» (МН); и «*слышался шум, будто ветер в тихий час вечера наигрывал*» (СМ); и «*цветы начали... разговаривать..., словно серебряные колокольчики*» (ВНИК); и «*вопли едва звенели*» тоже, как «*серебряные колокольчики*» (В); чистым цветам соответствуют чистые звуки. Мутнеют краски в «МД»; и – помутнен звук: слышится «*сиплый лай*» (МД); и будто «*комната наполнилась змеями*» (МД); шип, сип, хлоп, хруст – мутные звуки!

Соответствие меж померклыми и некогда чистыми звуками и меж померклыми и некогда чистыми красками – в том, что подпочва и звука, и цвета у Гоголя – общая: звуковая метафора; и цвет во всех периодах пересечен с миром звука; и оттого – соответствие: «*с тихим звоном разливался... цвет*» (СМ); «*звуки стали сильнее и гуще; ...розовый свет*

становился ярче» (СМ); и наконец: звуки и светочет пересекаются: «задрожав сверкающим смехом» (В), «блистающей песней»; и видится: «толстый бас шмеля» (СП); и видится: «продолговатая растяжка» голоса (Рев).

ПЕРСПЕКТИВА В ПЕРВОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ФАЗЕ ГОГОЛЯ

В первой фазе Гоголя краска – тональность; рисунок – мелодия; глазные мускулы, строящие рельеф, поданы в целом мускульных переживаний: тонусов движения и покоя; контроль – органы равновесия, или деятельность полукружных каналов; равновесие здесь из движения; и оттого текуч и странен рельеф ландшафта; какие-то перспективные упражнения вместо обычно положенной перспективы: тяга к смещению перспектив.

Живопись Гоголя рождена из движения, перемещения тела, огляда предметов: спереди, наискось, вбок, то с наклоном головы, то с закидом ее; происхождение и линии, и рельефа, и краски – из «музыки», и даже танца; огромные достижения изобразительности Гоголя не поняты в том именно, что их породило: породил круг движений, изобразительный стиль Гоголя – отложение ритма.

«Девушки собирались... в блеске вечера выливать свое веселье в звуке» (МН); напевала песню, «которой слова и смысл вряд ли бы кто разобрал» (В); но оттого именно «толковали о том, отчего на небе светит месяц» (В); звук, не разбираемый в голове, разбирается у гоголевских героев ногами: «за что не примется, ноги затевают свое... так и дергает» (ПГ), «люди... притопатывали ногами и вздрагивали плечами» (СЯ); «от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке... все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди... притопатывали ногами и вздрагивали плечами. Все неслось и танцевало...» (СЯ); «дивчата... что вихорь, скакали в горнице... Парубки... рассыпались... мелким бесом и подпускали турысы» (ВНИК); «отплясывает, словно веретено в бабьих руках» (ПГ); и даже: «дига... подбоченившись... пустилась вприсядку» (ВНИК); и даже: «река... перемещает свои окрестности» (СЯ); и «сама дорога... мчалась по следам его» (СМ); «летела, размахивая руками и кивая головой, и казалось, ... вылетит из мира» (СМ); «и страшно показалось Вакуле, ...когда поднялся он... на такую высоту... и полетел... под... месяцем» (НПР), и «дед, что птица, вынесся наверх» (ПГ); и Хома Брут «скакал... опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под его ногами..., казалась, росла глубоко и далеко..., казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря» (В).

Всюду странность рельефа, как результат усилий разгляда предметов не прямо, а – сверху вниз; и дед из «ЗМ» доплясался до кручи и бездны – на ровном месте; сперва: с одной стороны – *«голубятня, что у попа»*; с другой – *«гумно волостного писаря»*; а потом: *«голубятня торчит, но гумна не видно»*; *«гумно видно, а голубятни нет»*, *«побежал... к гумну, – голубятня пропала; к голубятне, – гумно пропало»*; и все оттого, что... *«задал... бегуна, как иноходец»*; и – наконец: самая плоскость равнины очутилась под углом к себе самой: *«под ногами круча; над головой... гора»* (ЗМ).

Гёте отметил: при возбуждении зрительный отпечаток предмета (светлая кайма вокруг ели) получает самостоятельное бытие, так что его даже можно, с предмета сняв, печатать, например, на небе (световой контур ели); у Гоголя измененный рельеф постоянно сопутствует потрясению; равнина стала под углом к себе, когда дед *«задал... бегуна»*; и в таком же положении оказалось ровное место, по которому проехал Хома Брут – к усадьбе согника – на другой день; селение, казавшееся ровным, *«помещалось на... уступе горы»*; с одной стороны – *круть*, с другой – *глубь* (В); провал, dna которого *«никто не видал»*, появляется в «СМ» с момента, когда колдуну показалось и *«небо с овчинку»* (выражение, в котором отражена зависимость восприятия перспектив от эмоции); после убийства – зятя, внука, дочери колдуном *«вдруг стало видимо далеко»*; *«бывалые люди узнали и Крым»*; *«по левую руку видна была земля Галичская»* (СМ); перепуганный колдун помчался прочь от этого зрелища; но дорога не уносилась прочь под ногами коня, а наоборот: *«мчалась по следам его»*, перегоняя, точно он задом наперед мчался: к Карпату, – не от Карпата; и – *«между горами провал, в провале dna никто не видал»* (СМ).

Ландшафт Гоголя движется, меняя свои очертания: *«подоблачные дубы»* у него *«будто гуляющие без цели»* (СЯ); все *«мечется..., снуется перед глазами»*; и настоящая пиротехника – из глаз: *«искры из глаз»*; и оттого *«молнии... мерещились из глаз»* (ВНИК); то – *«темно, хоть в глаза выстрели»*; а то – наоборот: стреляют глаза... искрами; и даже: *«искры... посыпались... изо рта»* (ВНИК); и весь ландшафт – искряной, как стеклянный (об этом ниже); он движется: шинок огоньком *«несется навстречу»* (ПГ); и *«реет»* по миру Днепр (СМ); и Пискареву, который тоже *«задал бегуна»*, кажется, что летящие кареты и он неподвижны, а дома несутся, будка валится, мост висит в воздухе; и – ломается его арка (НП); не толпа бежит по тени и солнцу, а *«тень и солнце бегут попеременно»* по толпе (Р); будоражатся и горы: не горы, а *«море... вскинуло вихрем... волны, и они... остались недвижимы в воздухе»* (СМ); *«арки водопроводов казались... приклеенными на небе»* (Р); и остраннению движущихся перспектив отвечает всюду изменение колорита: *«голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фос-*

форическим светом» (Р); «какое-то», «какой-то» у Гоголя означает всегда: измененное в нем восприятие вписано им в предмет восприятия; фосфорический свет – из глаз.

Все смещено: выблеск алебарды *прилипает к реснице* (Н); усы перескакивают на лоб (МД); носы попадают на луну (ЗС), на Невский (Н), на остров Эльбу, откуда приклеиваются к Чичикову («наполеонов нос») (МД); месяц – под глазом; оттого-то и «*крался... к месяцу*» его схватить (НПР); месяц «*вылетел из трубы*» – надо прочесть, «*встал над трубой*»; «*звезды играли в жмурки*» – надо прочесть: в глазах у Вакулы (НПР); многое из фантастики Гоголя – от изменения восприятий рельефа и колоритов; порою фантастика – надстройка над субъективно-реальным восприятием; она – стилизованный завиток; со сна в глазах затуманилось, – это реальность субъективного восприятия, как и «*все казалось так близко, как будто можно было схватить рукой*» (а «*все*» – горизонт) (Р); и эту субъективную реальность (гора кажется – профилем, пятно на стене – чортом) тотчас же живописец Гоголь превращает в мифическую действительность, которая у него в первой фазе – действительность декоративная: «*вот и чудится ему, что... из-за воза нечто серое выказывает роги*» (ПГ); из «*чудится*» возникает орнаментальное «*есть*»; и это «*есть*» вляпано в сюжет; «*чудятся роги*», – а вылезают «*черти с собачьими мордами, на немецких ножках*»; нечисть Гоголя в первой фазе – стилистическая метафора, подобная эпитету «*зеленкудрый*» (от «*зелень*» и «*кудри*»); «*чорт*» Гоголя – стилистическое соединение наблюдений над свиньей и над страхом перед «*москалем*», «*немцем*», «*жидом*» и «*цыганом*»; он – стилизация страха: перед всем чужеродным; «*принимал... собственную свитку, положенную в головах, за свернувшегося чорта*» (ВНИК); сперва под чорта стилизуется свитка; потом надевается она на свинью (при помощи цыгана) (СЯ), и наконец «*свитка на свинье*» – постоянный орнамент; «*чорт*» – стилистическая надстройка над «*субъективным зрением*».

Когда океан воздуха обнимает «*прекрасную в воздушных своих объятиях*» землю (СЯ), я вижу метафору восприятия перспективы; и тоже, когда пруд «*держал... в объятиях своих... небо*» (МН); первое восприятие – закид головы, второе – наклон головы; и метафоре приписать реальность объятий – так же глупо, как к небу и к пруду пририсовать... половой орган (фрейдисты так поступают); но с иными восприятиями у людей элементарной философской культуры так именно и бывает; помню: отроком воспринял учение Канта об априорности пространства и времени чисто физиологически; и думал: вывеска магазина – чехол на другой вывеске; в это время я верил по Гёте, что идея любого предмета зрима (если так-то скосишь глаза); измененный рельеф принимал за идею я; так японская перспектива может выглядеть «*идеальной действительностью*», а изменение в ней

колорита – «*мистическим восприятием*»; может быть: в философски наивном сознании Гоголя его перспективные упражнения были осознаны, как «*мистические восприятия*»; и он мог уверовать в *чорта* и в *ведьму*; но вера эта – от особенностей восприятия: свитки – «*чортом*», а бабы – «*ведьмой*».

«Чудится..., что в светлице блестит месяц,... мелькает... небо» (СМ); миг: и – в центре «*неба в светлице*» – опочивальня пани Катерины; в ней – она; а сквозь нее – небо (по счету третье); эдак до седьмого неба дойдешь; корень же их – перспективные упражнения: с опрокидыванием предметов в зеркале: «*встала..., держа в руках зеркальце, и, наклонясь к нему, ...шла по хате, как будто опасаясь упасть, видя под собою вместо полу потолок*» (СЯ); «*наклонясь, ...шла, ...опасаясь, упасть*», – опыт искания равновесия в условиях иной перспективной действительности; «*что я, ...будто дитя, ...боюх ступить ногою?*» – думала Параска при этом (СЯ); и – «*пошла танцевать..., держа перед собой зеркало*»; это – искание ритма, как опоры в органах равновесия; и напряжение последних дает резонанс: деятельность внутреннего уха отражается и во внешнем; звуки сопровождает у Гоголя измененный рельеф, как при картине *второго неба* в светлице («*слышался шум, будто ветер в тихий час вечера наигрывал, кружась по зеркалу*»); может быть, и светлица в «СМ» с небом в ней – зеркало; роль этого зеркала играет у Гоголя вода: в «СЯ» даны: и опыт Параски с зеркалом, и – результат опыта: «*сквозь... листья... тополей... засверкали огненные искры... и река... обнажила серебряную грудь... Небо, ...леса, люди, возы с горшками... – все стояло и ходило, не падая в голубую... бездну*», как и Параска: не падала (СЯ); река Гоголя «*переменяет свои окрестности*» (СЯ), как зеркало – отражения; она «*зеркало... в зеленых... рамах*» (СЯ); «*вдруг отовсюду промеж ветвей и пней сверкнули... сияющие зеркала... И вот... озеро*» (МД, 2); Днепр в «СМ» – тоже зеркало: в нем «*леса – не леса*», «*луга – не луга*»; может быть, опыт с наставленным на зеркало зеркалом («*в зеркале – зеркало, в котором – зеркало, в котором*») и т. д. до бесконечности), источник «*гаданий*», есть просто средство вызвать головокружение; в образе из «СМ» (под небом светлица; в ней небо; в нем светлица и т. д.) – перспективная жуть, а фантастика возникающих образов – иллюзия субъективного зрения от смещенности перспектив, как при гаданьи с зеркалом.

Если ты подвижно сидишь перед мольбертом – одна перспектива; если бегаешь и голова твоя поворачивается – вбок, наискось, вверх – перспектива иная; такая, какую дают японцы.

Таков ландшафт Гоголя: он – движением видоизменен; в нем искание иных равновесий; деятельность полукружных каналов, или уха внутреннего, тут дает отражение и во внешнее ухо; при подъеме в высоту у иных сперва щелкает в ухе, потом – шум в ушах; слышишь музыку,

поется; с перестроенного ландшафта, как со струн настроенной арфы, у Гоголя срываются: звуки музыки; выныривает звуковая метафора; и появляется то особенное сияние, которое бывает в горах; и в оттенках неба, и в глубоководных равнинах; так в «МН»: Левко видит в пруду: «дом, опрокинувшись вниз», был ярк: «какое-то странное... сияние примешивалось к блеску месяца»; оно – из глаз Левко: оно сложило ему и белый локоть, и панночку – в отраженном окне: «она усмехается»; и в эту минуту видятся «блистательные песни», как в головокружениях на высоте; и поется, и шелкает в ухе; ты стоишь, скосившись, – с головой набок, – разглядывая в низлежащей бездне «какое-то странное... сияние»; и – видишь: вместе с окраской предметов окраску воздуха и колориты, которые получаются в глазе: от смешанных красок; «сияние» – искры из глаз; физиологическое объяснение медиков: оно – следствие увеличения угольной кислоты в организме: от недостатка дыхания: последнее ж – как следствие и повышенной потребности к окислению крови, и – разрежение воздуха.

В результате: «горы те – не горы... вверху, как и внизу... вершина, и под ними, и над ними ...небо»; «луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший небо; и в верхней половине, и в нижней... прогуливается месяц» (СМ); земная поверхность – пояс, стягивающий стеклянный шар; мы – внутри шара: кубическая перспектива нарушена; она становится шаровой; особенность восприятия в ней: мы – не вне предмета изображения, а – внутри него; итальянская и японская перспективы подают действительность в правилах верхнего и нижнего полушария; в итальянской три оси суть: ширина, длина, *вышина*; в японской – ширина, длина, *глубина*; в последней – колорит есть окраска воздуха, амальгамированного почвой, т. е. ставшего зеркалом неба; отсюда: «невучее серебро»: «яркий, как серебро, голос» (ТБ), «серебряные голоса» (Р), «блистательные песни» (МН); «серебряные песни» летят вниз по «воздушным ступеням» (слоям) (СЯ), когда «приведши себя... в положение, как человек, летящий на коньках, ...спустилась по воздуху, будто по ледяной горе» (НПР); ледяная гора – иллюзия зеркальности почвы: в разгляде ее с высоты: сверху вниз: «глянул... под ноги – и туще перепугался» (ПГ); середина земли «стала, как будто из хрусталя вылита»; и сундук «стал уходить... далее, глубже...» – под самым тем местом, где они стояли» (ВНИК), которое, вероятно, казалось водой: «вместо месяца» там «светило какое-то солнце» (В); все – «из блеска и трепета» (В); бег Хомы Брута, как... полет по небу Вакулы; полет, в свою очередь, как бег с ведьмой на плечах; и тут, и там – пертурбация перспективы и восприятий, рождающая звуковую метафору; в «В» при этом дрожит «сверкающий смех», глаза «с пением», травы же звенят, как «серебряные колокольчики»; в «МН» блистает соловьиная песня; при взгляде вниз на глубоководные линии поморий в «ТБ» поднимается

«красный звон»; картину блесков в «СЯ» сопровождают «серебряные песни»; в «СМ» – в миг смещения перспектив «с чудным звоном разливается свет» (СМ).

Звуковая метафора – не риторика в первой фазе, как думают критики; самая гипербола здесь реальна; но критики видят не блески, а фигу в виде... полового органа, который и пририсовывают к пруду: ввиду слов «объятия» и «сладострастный»; после чего, пожалуй, и в ложке, опущенной в чашку, увидишь эротику; то же, что надо увидеть, – не видят; и не имеющий ушей и глаз Мандельштам видит безвкусию в удивительном сравнении падающих вниз коней со змеей; для него, конечно же, дичь: «кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы; мост *растягивался и ломался* на своей арке, будка *валилась навстречу*» (НП).

Кунштюк рельефа в моих «Симфониях» – разгляд предметов всадником, пустившим лошадь галопом (многие страницы писал я в седле); Гоголю ж перспективу страннила дорога: «*неведомая сила подхватила... на крыло... и сам летишь и все летишь*» (МД); не «летят» – критики Гоголя, когда видят риторiku в музыке гоголевского рельефа.

Гоголь японцев не знал; можно б сблизить его манеру с манерой иных романтиков; влияние их, если оно и есть, только средство изжить коренную натуру свою; видели в «ВНИК» и в «СМ» сходство с Тиком; Гоголь дружил с кружком московских романтиков, чтивших эстетику Ваккенродера.

И – тем не менее: в Гоголе я отмечаю – никем не отмеченное, офыренное критиками «хорошего тона» чудо приема, усвоенного японцами: прием – 1) в умении смещать перспективу, 2) в подчерке фонов, строящих пейзаж, который – выведен, а не вписан извне, 3) в прозрачной чистоте цветописной плоскости и в мастерстве комбинировать на ней пятна (не важны цвета – украинский орнамент, японский ли), 4) в росчерке, стягивающем комплекс движений, которого реальность – не в следовании предметным подробностям, а в верности линии движения, 5) в умении сочетать схему целого с поразительной выпиской одной или двух деталей, 6) в умении применять для лица, поз и жестов гиперболический стереотип.

Сочетание этих шести пунктов сближает всю композицию «Веч» с композицией японской цветной гравюры.

Ландшафт выглядит не имеющим перспективы, «*снуется перед глазами*» (СЯ), отчего предмет приближен, преувеличен и вычерчен независимо от расстояния; отстоящее от него – обобщено; и если он в горизонте, обобщено близлежащее; у итальянцев же близлежащее – выписано, а все дальше – обобщено так, как пишет Толстой, которого битва – линия дымов и отрядов (передний план – Пьер или Андрей, в эту битву вперенные); битва в «ТБ» – снующийся у глаз «великанник»,

или три-четыре тела, выхваченные отсюда-оттуда без соблюдения перспективы; целое – *«музыка пуль и мечей»*.

Вспомните цветное изображение размахнувшегося мечом в горизонт самурая с изощрением завитков вверх летящих одежд и с гримасой-стереотипом; и перед вами – *«Степан Гуска»*, который *«пустился... напереймы, с арканом в руке, пригнувши голову к лошадиной шее»*; «дюжий» его *«размах вознал... тикую»*; так «и остался... пригвожденный к земле» враг (ТБ); вместо стратегии отрядов и распределения дымов – две-три фразы: *«гатились мосты из казацких тел»*, *«черво-нели... реки»* крови; то – фон; и – преувеличенная деталь – обухом по голове: *«голова другого Писаренка, завертевшись, захлопала глазами»* на красном фоне (ТБ).

Голова – в полкартины.

Рисуемое часто подано, как японцами, – под ногами: картина, заманивающая «ТБ», – из глаз сжигаемого Тараса, высоко приподнятого над ней; он видит: *«пустились казаки... подгорной дорожкой... загибается дорожка и много дает извивов»*; ниже *«река Днестр, и много на ней... густых камышей, отмелей, глубоководных мест; блестит речное зеркало, оглашаемое звонким ячаньем лебедей»*; пейзаж подан по-японски; и еще более по-японски: казаки остановились на миг над обрывом, *«подняли... нагайки, ...и татарские кони, отделившись от земли, распластавшись в воздухе, как змеи, ...бултыхнулись в Днестр»* (ТБ); *«как змеи»* – чудо ракурса; этими чудесами щеголяют японские пейзажисты. Или: взгляд вниз с вершин *«каменистых гор, обрывистых»*: *«далеко видно... море, усыпанное, как мелкими птицами, галерами..., огражденное чуть видными тонкими поморьями, с прибрежными, как мошки, городами..., как мелкая травка, лесами»* (ТБ); такой ландшафт видел я; и вы видели, но – *только у японцев*. И картина Днепра (*«Чуден Днепр»*) дана не с берега, а с середины Днепра; и – над ним (как на это доселе не обратили внимания?); отсюда и *«величавая ширина»*, и *«без меры в ширину»*, и отблеск, как *«полоса сабли»*; и Данило, и колдун из «СМ» видят Днепр сверху вниз; и тень всадника из «СМ», павшая на горы, дана – *сверху вниз*; у всадника *«ресницы опущены»*: он видит себя отдающимся в нижних озерах (вниз годовой); и ландшафт лугов из селения сотника дан сверху вниз (В), и хутор Тараса: *«оглянулись...; хутор... ушел в землю... Вот уже только шест»* (ТБ); и многое другое в первой фазе.

Всюду тенденция: утопить под ноги в море воздуха землю с перекувырком предметов в глубоководной воде (опыты с зеркалом); и всюду охваченность тел – небом и воздухом, увеличивающая значение фонов.

ФОНЫ ГОГОЛЯ В ПЕРВОЙ ФАЗЕ

Роль фона огромна в японской цветописии; фон Гоголя в «Веч» – «*небесный*» воздух Украины: главным образом днем и ночью; действие на три четверти происходит под небом; не разработана комната (в «МД» – да); Гоголь здесь – пленэрист*, ослепленный солнцем, месяцем и звездным блеском; в комнатах он точно еле видит предметы; тому причина, быть может, и незнание крестьянски-казацкого быта; но он с ловкостью выходит из затруднения, перенеся действие под открытое небо.

Чаще всего фон ночной; ударные места в «Веч» и в «В» даны ночью: действие «ПГ» ночью; 7 сцен «МН» – в сиянии месяца и в пятнах теней; фон – сине-серебряный; на нем темно-синие, сине-черные, полосато-пятнистые плоскости; в «ВНИК» ударные сцены – ночью; в «НПР» 12 из 14 сцен – ночь; в «СМ» 9 ночных сцен (7 дневных); в «В» – ночь доминирует; в «ЗМ» – тоже; лишь в «СЯ» и «ТБ» стоит главным образом день.

Два ночных фона: кубово-синий с серебряным просверком, и черная японская тушь: «*хоть в глаза выстрели*» (ВНИК); «*обволокло черным рядом*», «*темно, как под... тулупом*», «*ни... кулака не видно*», «*темно, ...как... в погребе*» (ПГ), «*ничего не могло обозначиться*» (В), «*ни звезд, ни месяца*» (ЗМ); кубовый фон со звездами: они – кое-где; или – «*пояс звезд*», «*гущина звезд*» (ТБ); небо ими «*засеяно*» (СМ); они – «*огненные*» (МН); «*играют в жмурки*» (НПР), мелькая «*острым блеском*» (МН). Чаще – фон лунный, дымящийся светом: «*странное... сияние*», бледный блеск месяца (МН), «*светит по всему миру*» (СМ); сияние – «*сквозное... легко... дымилось*» (В); и все покрыто «*белю, как снег, кисеєю*» (СМ); все в нем «*становилось несвязнее*» (ПГ), «*будто спало с открытыми глазами*» (В); все – «неопределенность и даль» (МН).

На фосфорическом фоне «*леса, полные мрака, кинули огромную тень*»; лес тоже «*мрачно чернел*» (МН); лес да тень от него охватывают две трети картины; «*кусты*», как кометы, «*острыми клинами падали*» (В); резные линии черных и синих лесов – врезаются в сияющий месячный фон: «*черный лес*» (СМ); «*чернел... лес*» великолепно, «*обсыпаясь... на оконечности... тонкой, серебряной пылью*» (МН); «*синеют леса*» (СМ); на черном, или кубово-серебряном – пламенно-красные просверки: молнии в «ПГ», выпыхи испуга из глаз в «ВНИК», искры из рта ведьмы; искры – на воде (СМ), из трубки (СЯ); красивые зарева польских усадеб; на них – *черные* крестики спующих птиц, черные

*Направление в живописи, которого девиз: писать на открытом воздухе (en plein air).

суки, и черное тело повешенного (ТБ); зарево костра в степи; и в нем – красные платки летящих гусей (ТБ).

Редкая способность дать картину из света, мрака и отсветков – двумя лишь штрихами: сбоку в сияние врезывается зубцами лесов, осыпающихся по краям серебром, черное, мощное пятно; а на переднем плане вырезное, черное кружево, или завесь поставленных перед небом вишенных дерев; к этому штрих – «пруд *подул* свежестью»; и – пейзаж готов (МН); он врезан в память; картина кажется неопишимо переполненной; а она – три штриха кисти. Или: от сияющего фона отнята половина; дугой снижается черное пятно; из дуги – две три черных крапинки врезываются в сияние; выше – четкий золотой серп; и – весь ландшафт дан: «*крутую стеной, ... вознеслась покатость, на вершине ее покачивалось несколько стебельков бьялья и над ними... луна в виде косвенно обращенного серпа из яркого червонного золота*» (ТБ); под этой фразой, ею освещенная, – целая сцена (Андрей с татаркою крадется в город); в воспоминании держится впечатление, что все тут – ландшафт; тут Тургеневу была бы работа на пяток страниц;



ФОНЫ ГОГОЛЯ В ПЕРВОЙ ФАЗЕ

у Гоголя же полность ландшафта – приведенная мною фраза; в ней росчерком дано все чудо фона! Или: серебряно-синий фон: на нем темные вырезы хат; и – огонек: «хата светилась в конце улицы» (МН); или – все темнокубовое; в нем розово-красное; в розово-красном *красные платки* в зареве летящих гусей (ТБ).

Таковы чудеса ночных фонов; они – комбинации пятен с красными искрами (двухцветка-трехцветка); и фокус фона – луна, кстати, рисуемая сходно во всех фазах творчества.

У Пушкина ночное светило чаще – *«луна в облаках»* (75% всего материала поэм и стихов); у Гоголя *«луну»* встретил я лишь 4 раза; и раз она – *«белое пятно»*: тусклит из туч (ЗМ); луна Гоголя всегда – *«месяц»*, и четкий, и ослепительный; слово *«месяц»* встретилось мне 16 раз из 27 лунных явлений (*«серб»* – 4 раза; *«луна»* – 4 раза; *«царь ночи»* – 1; *«нежный шар»* – 1; *«пятно»* – 1); чаще всего он *бело-серебряный*, усиливает белизну, бросая платки на стены домов (ОТ) и хат (Веч); раз – *«синеватый»*, раз – *«огненный»*; раз – *«червонного золота серп»*; он – *«блистательный»*, *«светлый»*, *«огромный»*, *«плавно поднимается»* (НПР), *«светлеет, как какое-то солнце»* (В), *«величественно вырезывается»* (МН), *«исполняет торжественным светом»*, *«с середины неба глядит»* (МН) и *«обсыпает серебряной пылью»* (МН); вот что есть *«месяц»* Гоголя (остальное, что можно о нем сказать, отнесено к фону, которого фокус он); в таком облики он очень близок к *«месяцу»* в изображении... Тютчева*.

Реже дневные фоны, хотя тоже часты; они – *«стремительные удары солнечных лучей»* (СЯ); бестенный, безоблачный, белый, *«разрушающий жар»*; туч – мало: *«ни облака; в поле ни речи»* (СЯ); тень – коротка и резка; и в ней – *«прыщит золото»* (СЯ); всюду – зажженные *«массы листьев»* (СЯ), *«изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых»* (СЯ); пышущий, напряженный, ломающий перспективу, приближенный прямо к глазам этот фон – рвется: в ночь: *«день... ясный и солнечный»*; *«тишина... мертвая»*; но – *«признаюсь, если бы ночь самая бешеная... настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался..., как этой ужасной тишины среди безоблачного дня»* (СП); день Гоголю – *«к худу»*: *«мелькает чья-то длинная тень, а небо ясно, и тучи не пройдет по нем»* (СМ).

В дне этом *«ослепительное»*, *«беспокоящее»*, *«огнящее листики»*, делающее пруды днами *«медных тазов»* – солнце; лучи его радужат; *«пропылав свой полдень»* (СЯ), обливает оно *«теплотворным светом»* (ТБ), *«зелено-золотой океан трав»* (ТБ), переливает в золото *«снопы»*, *«дыни»*, *«тыквы»* (СЯ), перерождает нивы в *«праздничные плахты»*

*См.: Андрей Белый. «Смысл поэзии». Стихи природы у поэтов. Изд. «Эпоха», Петроград, 1923 г.

(ВНИК); и уходя, бросает свою всегда у Гоголя *красную* зарю, которая только в «*Риме*» – *малиновая, пурпурная* и *светло-желтая*; реже в небе горит ее «*розовое золото*» (ТБ).

Два раза у Гоголя в первой фазе бессолнечный день: день отъезда Тараса в Сечь (ТБ) и тот день, когда пани Катерина проснулась от своего ужасного сна (СМ).

Краскопись «ТБ», «В», «СМ» скорей – «*небопись*»: сквозная, прозрачная с отсверком; эффекты фонов – небо, воздух, вода – зеркало; небо – «*океан*» (СЯ), «*глубина*» (СЯ), а не вышина; таким оно остается у Гоголя («*синяя глубина*» в «Р»); оно – ясно-прозрачное, не раз *необъятное, звучное, озаренное «тонким светом»* (П), «*невыразимого*» (Р) темно-синего цвета; в «Р» и «МД» есть и «*серебряные*» небеса и небеса цвета «*весенней сирени*». Функция этого неба: и обнимать, и касаться, но не «половым органом», как думают фрейдисты, а воздухом; и не для «полового общения»; а для целей перспективы: быть таким фоном, а не иным; воздух – тоже «*неизмеримый*» (СЯ) «*океан*» (СЯ), – «*теплый*» (МН) «*океан благоуханий*» (МН): небесный воздух – чистый, легкий, «*непостижимой голубизны*» (Р); «*все в нем близко, можно схватить рукой*» (Р), – вот что в нем важнее всего (не половые функции); месяц смещается в нем; и – схватывается рукой (НПР); Вакула, пролетая мимо, нагибает голову, чтоб за него не зацепиться (НПР); и все – от воздуха, из которого выводятся и предметы: он держит в объятиях их, покрывает искрами; когда покрывает все собою при взгляде сверху вниз, то все делается стеклянным.

В иные моменты стеклянен весь гоголевский ландшафт; почти всегда – вода *стеклянна*.

Она – могучее орудие для инсценировки ландшафта; даны три ее модификации: 1) прозрачность глубины, 2) зеркальность, 3) зыбкий издрог; вода – горный хрусталь (В), бисер (В), серебро (СЯ), зеркало (всюду); сквозь нее, «*как сквозь стеклянную рубашку*» (СЯ), показано дно; она – «зеркало» – в зеленых рамах (СЯ), «голубая бездна» (СЯ), «голубая зеркальная дорога» (СМ), «речное зеркало» (СМ); она и поздней зеркало: сквозь деревья блеснули «*отовсюду зеркала*» (озера) (МД, 2); она пропадает вдали «*блещущими загогулинами*» (МД, 2); гребцы несутся по хребту «*зеркального озера*» (МД); коли она – издрог, то «*колышется, как дитя в люльке*» (МН), вздрагивает, «*как... шляхтич в казацких лапах*» (СМ), «*бьется о берег, подымаясь и опускаясь вниз*» (СМ); «*ветер дергает воду рябью*» (СМ); она бьет «*звонкой алмазной дугой*» (Р) и т. д.

Вода-зеркало – подставное, второе небо, глубинящее и перекувыркивающее; вода-издрог – средство: цель – отсверки; комбинат вода – небо – блеск создает впечатленья цветного стекла многих очень ландшафтов; в них цветопись – светопись; «*ослепительно блистали*», «*горели*»,

«сыпались» – «массы листьев» (СЯ), «верхи... шатров» (СЯ), «цветок» (ВНИК); в тенях «прыщет золото» (СЯ), из которого вылиты «скирды», «тыквы», «дыни» (СЯ), «зелено-золотой океан трав» (ТБ); «тонкий розовый свет» (СМ), «серебряный туман» – окрестность (МН); «воздух в... серебряном тумане... прозрачен» (НПР); «снег загорался... серебряным полем... и... осыпался звездами» (НПР); ландшафты блесков; луч, как резец, провел звуки свои по стеклу, и они певуче сверкнули цветистым зигзагом – предметов, деревьев и человеческих тел; порой кажется, что огромное толстое стекло, заслонившее солнце, исчерблено резцом бор-машины; здесь снята ровная плоскость стекла; там остро прощеплены линии контура; и солнце просвечивает лучами сквозь сияющие прощепы, «звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью» (В); и – солнечно пресуществляет тела.

В одном месте нога, «созданная из блеска и трепета» (В); и – «облачные перси... просвечивали» (В); глаза «с пением... приближались» (В); но «задрожав... сверкающим смехом», она удалялась (В). В другом месте, где *тоже* выстроен звуком стеклянный ландшафт, «что-то белое, ...будто облако, веяло...; стоит..., не опершись ни на что, и, *сквозь нее, просвечивает розовый свет*» (СМ). В третьем месте, где перекликаются «блестательные песни», «в... серебряном тумане... девушки»: «тело их... сваяно из прозрачных облаков и будто светилось насквозь» (МН); одна лепечет: «они не смываются, они не смываются, они ни за что не смоятся»; и лепет – музыка.

Здесь блеск – не гипербола, а реальное условие бытия контура, выщербленного из стекла: склик – воды, звука, месяца выливает стекло; натуральное тело казалось бы вlepленным тестом; оно – неуместно: в стекле; и казалось бы здесь извращением *натуры фона*. Светопись подстигает *цветопись* в первой фазе; припомним: мозаика, цветное стекло и предшествовали, и родили Джотто, в котором рождалась позднейшая живопись; история живописи в прозе Гоголя от стеклянного пейзажа в отрывке «Утопленница» (МН) до описания плюшкинской комнаты аналогична истории живописи от равенской мозаики, через Джотто, к... Рембрандту; историки живописи умеют различать реальность и нереальность позднейших голландцев; Рублев при известных требованиях – реален; и не реален, например, Константин Маковский.

Критикам Гоголя пора бы это понять; и разбирая стеклянные пейзажи и масляные, уметь отличать *натуральность стеклянную* от *натуральности масляной*; ибо и в «наинатуральнейшей» живописи ненатурально условие ее бытия: она – *двухмерна*.

Краска Гоголя в стеклянных ландшафтах – окрашенный светоч; тенденция цветописи первой фазы есть вспых; и оттого цыгане не курят, а – «два раза осветили себя молниями» (СЯ); зарубились и «искрами осыпали себя казаки» (СМ); оттого у них «красные, как жар,

шаровары» (ПГ); у панночки – «блистающие пальцы» (В), а Данило посинел сквозной синевой, став, «как Черное море» (СМ); море призвано на подмогу – напомнить: на этом стекле *все прозрачно*; если бы на стекло наляпали жирную и непрозрачную краску, то была бы безвкусица, – такая же, как если бы, нарушая условности оперной позы и ритм, исполнитель Зигфрида вдруг для реальности почесал себе поясницу.

Гримаса такая – реальность ли?

Сверкающие существа имеют характер, но – не Солохин, Параскин и Хиврин; Солоха, хотя и «ведьма», а – баба; одень ее в сукно, или в капот Василисы Кашпоровны, – суть не изменится; «ведьмочка» же, Катерина, – не то: последние, вдавленные в даль веков, даже вывлеченные из мира, не перестают желать, волиять, мыслить, но – *по-иному*: «щеки, пылавшие жаром тайных желаний...; уста..., готовые усмехнуться смехом блаженства, потопом радости... В них... он видел что-то пронзительное» (В); «чело... казалось, мыслило» (В); и мелькает – Хоме Бруту и нам: «что-то страшно знакомое... в лице ее» (В); Хоме Бруту мелькает, что – «ведьма», а мне – что-то от... Настасьи Филипповны, смешанной с Катериной Ивановной, женщиной «великих порывов» у Достоевского; ведь именно Грушенька в Карамазовых возбудила «бесовски-сладкое чувство», «пронзающее, ...томительно-страшное наслаждение» (В), – то именно, что Хома Брут отнес к «ведьме»; поздней «ведьма» выявилась, как труп: «труп... вперил на него... позеленевшие глаза» (В); и тогда – «что-то страшно знакомое... в лице ее» (В); для меня это лицо... Гедды Габлер в минуту, когда она узнает, что Левборг пустил себе пулю не в грудь, а... в живот*; «труп» – извращенная декадентка; и за нею встает, тоже мертвая, Ирэна из драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»**; у той тоже стеклянное тело с тоской по сияющему преображению, – выявленному корчами женщины «великих порывов» Достоевского, и еще более истеричкой передового... гниения буржуазии: конца века; «стеклянные» героини Гоголя, сияя, летают и падают в глубине истории («дела давно минувших дней»); Гедды Габлер, сияя гниlostно, слетали с башен – и «вверх пятами» – на рубеже двух столетий; мы видели их; они вперяли позеленевшие в нас глаза: иные же жалко доживают... средь нас: «Бабуся, что ты? Ступай, ступай себел!» (В).

Мелкопоместный быт не рождал таких женщин; в великосветском круге начала прошлого века... еще не созрел такой «фрукт»; он созрел в буржуазии конца века; но гниlostный зародыш сидел уже в классе, который слагался и которого Гоголь не знал, не мог знать; но,

* Ибсен. «Гедда Габлер» (драма).

** Ибсена.

как знать, – провидел? Ведьмочка «Вия» реальна не тем, что летала, а тем, что летанье ее – предошущение больных порывов; и Гоголь, изобразивший, по словам Виноградова, декадента до «*декадентов*» в опиомане «НП», изобразил будущую Гедду Габлер под ведьмовской формой, – изобразил характер без тела, без еще быта: в стекле своей светописи; пусть думал он, что его ведьма – «*ведьма*»; и «*ведьма*» реально раскрыта уже после Гоголя в ряде учебников психопатологии; вот почему и «*страшно знакомое показалось в лице ее*»; и она «*реальна*» в условиях своего «*стекла*».

Тенденция «стеклянной действительности», имманентной ритму, не могла быть осознана за отсутствием объектов тенденции, лежавших в утробе их вскоре родившего класса; они и были Гоголем перенесены в «*назад*»; и показаны «*фантазийно*»; они предудеомляют: действительность конца века – уже стучится: в начале его.

Опиомана Гоголь взял у де Квинси, которого знал и... Бодлер; в изображении грядущих людей «*изыска*» (ведьмочка – «*изысканный тип*»), в восприятиях *цветного слуха, певучего света* и т. д. – Гоголем предвосхищен: «*изыск*» конца века; «*народные*» монологи утопленницы из «МН» перекликаются с монологами «*бледных дев*» Метерлинка; иные звуки «*Портрета*» даны в унисон с... «*Портретом Дориана Грея*» Оскара Уайльда; а когда крыши домов у Гоголя начинают «*зевать*» (МД), то вспоминается... Маяковский, у которого «*пушек шайки на лужайке*»... щиплют травы; Петух же, право, есть провинциальный... Дезесент: в отношении к пище; но все эти ноты в Гоголе на протяжении истекшего века прошли мимо критиков вместе с «*японством*», «*смещением*» перспектив и «*стеклянным*» пейзажем.

КОМПОЗИЦИЯ В ПЕРВОЙ ФАЗЕ

Иные исследователи подчеркивают: скуден-де пейзаж Гоголя*; не скуден, а – экономен; тургеневских амплификаций в нем нет в первой фазе; и нет отдельных – сюжета, жанра, портрета, пейзажа; здесь все – как бы итог распределения на участки плоскости фона, который звучит; у Толстого, Тургенева больше пейзажных подробностей; Гоголь – декоративен; вот синтез выдержек из «ТБ», рисующих казачий поход: «*Табор подвигался только по ночам... Пожары обхватывали деревни... Бегущие толпы монахов, жидов, женщин омоголюдили города*» (ТБ). Казаки обложили город: «*Поле... занято раскиданными по нем возами... Возле телег, под телегами, на телегах... разметались в траве запорожцы... кто, поместив себе под голову куль, кто – шапку,*

*См.: *Переверзев. «Творчество Гоголя».*

кто... употребивши товарища: тяжелые волны лежали, подвернув под себя ноги... большими беловатыми массами, и казались издали серыми камнями, раскиданными по отлогостям поля... Там обгорелый, черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно...; там горел монастырский... сад; и когда выскакивал огонь, он... освещал... лилово-огненным светом спелые гроздья слив, или обращал в... золото... желтевшие груши, и тут же... чернело... на древесном суку тело бедного жида... Над огнем вились... птицы, казавшиеся кучею темных, мелких крестиков на огненном поле» (ТБ); фон этого фона – *«музыка пуль и мечей»* (ТБ); *«грянули в семипядные пушки..., четырехкратно потрясши глухоответную землю»* (ТБ); на авансцене брошены в глаза за фигурую фигура, стилизованные по-японски (бой самураев): *«Кукубенко, взяв... тяжелый палаш, вогнал его... в самые... уста»*; палаш *«вышиб два сахарные зуба..., рассек надвое язык, разбил горловой позвонок, и вошел далеко в землю... Ключом хлынула алая, как надречная калина, ...дворянская кровь и выкрасила обшитый золотом желтый кафтан»* (ТБ); жестокое своеобразие деталей (горловой позвонка, надвое языка), поза, цвета (желтый – золотой – алый), размер фигуры – на фоне *«музыки пуль и мечей»* скомпонованы цельно; здесь краска – тональность; рисунок – мелодия.

Гоголь стягивает сложность массового движения в быстрый зигзаг, створенный с фоном; гиперболический ход на *«все»* здесь совсем не риторика, а композиция: *все село хваталось за шапки* (МН); *все, как груши, повалились: заданье – дать из музыки росчерк движений*; и он – вихревой завиток там именно, где и Толстой и Тургенев ухлопывают страницы; а впечатление от росчерка не уступает по силе страницам: происхождение гоголевской перспективы, и в ней компоновки из динамизации мускулов: *«отплясывал... заломивши шапку чортом... четверо старых выработывали мелко ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, и вдруг, опустившись, неслись вприсядку, и били круто и крепко серебряными подковами»* (ТБ); во всем – действие смычка, сливающее в гармонию разную: *«все обратилось волею и неволею к единству и перешло в согласие»* (СЯ): перо, как смычок, в быстром *тремоло* завиточком сжимает комплекс движений: *«вам, верно, случалось слушать где-то... отдаленный водопад, когда... окрестность полна... чудных..., неясных звуков»* (СЯ); тут же перо дает росчерк: *«народ сростается в... огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади, и по тесным улицам»* (СЯ); и – образ какого-то многонога, спутника японских гравюр; или: отряд казаков подан линией: *«...и казаки, принагнувшись к коням, пропали в траве; уже и черных шапок нельзя было видеть, одна только струя сжимаемой травы показывала след их быстрого бега»* (ТБ).

Струя травы, – росчерк отряда, – не из той ли лепечущей струи, о которой Гоголь говорит: *«Верхние листья начали лепетать, и мало-*



СВЯЗЬ ЛАНДШАФТА С ФИГУРОЙ В РОСЧЕРКЕ

тарин выказывал быструю свою голову и неподвижно, сурово глядел *турок* в зеленой чалме» (ТБ); синекдохи: *татарин*, *турок* – ракурс всего исторического положения, дающий отвиток: «маленькая головка с усами уставила на них узенькие глаза, понюхала воздух, как гончая собака, и, как серна, пропала» (ТБ); ракурс народной судьбы дан вот этою вот головкой какого-то татарина, вынюхивающего, как собака, Тарасов след. И жест поздней обобщен (связан с фоном): *татарин* (читай «крымцы») *кусает в пятки*. Росчерк переливается в фон; встает система травую заросших от Крыма до Киева границ; и – ряд вопросов, поднятых узкоглазой головкой; она *гончая* – в казацком тылу; и *серна* – перед казацким фронтом.

Такова стилизация «*татарина*».

Травы – отсутствие границ; и в травы уходит домашний очаг (конец первого отрывка «ТБ»); травы – под домом Тараса; «*татарин*» всегда где-то рядом; выглядывает; «*тронувшись, оглянулись назад; хутор... ушел в землю; ...уж один только шест..., уже равнина... все собою закрыла*»; «*высокая трава... скрыла их*»; уже «и черных шапок нельзя было увидеть»: «*только струя*», как след скáча; следует описание «*зелено-золотого*» океана трав, данное светописью (и оттого «*крик лебедя... как серебро*»); и уже: «*Смотрите, детки... татарин!*» Выюркнул! Таково положение всякого казака-хуторянина; «*дедовские хоромы... Данилы*» такие же незащищенные: «*за ними еще гора, а там уже и поле, а там, хоть сто верст пройди, не сыщешь ни одного казака*» (СМ); и оттого через 8 отрывков: «*с луговой стороны идут ляхи*»; и – «стоит на горе и целит в него... мушкет гремит, – и колдун пропал за горою» (СМ); индивидуальное положение – массовое; и тот же фон светописи с явленной из нее степью, поднимающей звуковую метафору; и – вспыхи

помалу лепечущая струя спустилась по ним до самого низу» (ТБ); происхождение завитка – звуковая струя; а массовое движение – орнамент из фона; отсюда и «*красное море запорожцев*», и «*высыпали черные кучи*», и «*колебался живой берег*» (ТБ).

Из массового движения, как завиток завитка, и как рожица фавна из орнаментальной розетки, рождается и движение обособленного тела: «у них были неохраемые... границы, в виду которых *та-*

«розового золота» над «зелено-золотым» океаном, створенные с ним, выныривают: и Тарасов отряд, и татарин, и Сечь, сама фабула, сама тема казачества, которое и «орнаментальный завиток» из ландшафта, и «мысль» первой фазы; но «мысль» – музыкальный ландшафт; цвет и звук в ней слиянны.

Казачество, – этот, тот, – завиточки орнамента, или казачества, данного в «тремоло» ракурсов: «*перецеловались навкрест*», «*из казацких штанов нарезали парусов*», «*ходили к азиатским берегам, по крымским солончаковым степям...; извездили... Черное море двухрульными челнами*» (ТБ); быт выветвлен ландшафтом в стилизациях массового движения («*пошли, пошли и зашумели, как море*») народа, сросшегося в одно туловище (СЯ); толпы рисуются росчерком: «*литавры грянули, ...на площадь, как шмели, стали собираться черные кучи*»; звук дает завиток; и от него – отвіткі-детали, брошенные на передний план: «*показались... кошевой с палицей в руке, судья с войсковой печатью, писарь с чернильницей*» (ТБ); фон – шмели; кошевой, судья, писарь – смазаны; четко вляпаны: *палица, печать, перо*. Курени – «*кулаками ломали друг другу бока*» (ТБ); и ответвление-завиток для деда в «ПГ»: «*проходил кулаками по казацким рядам*».

Из зигзага кисти художника по траве – выныривает ряд казаков (казачества) – на конях; и «*конь, как огонь*», слиян с этой ритмической фигурой, дробочущей и без коня «*серебряными подковами*»; остановился; и – отяжелел: двадцатипудовое, дебелие, жирное тело, кормящее мух; тут вступает в права свои быт; и казак перерождается по линии: Тарас – Пацюк – Довгочун; он один в композиции ритма; и он другой вне его; в нем – героический «*батько*»; вне его – мелкий помещик, если не мужик-кулак.

«Казачество» – композиция, которой слагаемые – социальная тенденция, сюжет, ритм; и они имманентны друг другу; нет в первой фазе тенденции, не данной цветами и звуками; и нет красок зря, ни с того, ни с сего; но и нет личности; вместо нее – стереотипы: доброго молодца, дебелого отца; и – «*деда*» в них, расхаживающего с бандурой и распевającego: «будет, будет бандурист, с седою по грудь бороною..., белоголовый старец, *вещий духом*» (бдт-бдт-бндр-рт-рд-рд-тр) (ТБ); голос его – удар меди колокола, «*красный звон*», зажигающий и «*красный*» вспых (красное доминирует в первой фазе); и пылают: «*красная, как огонь, свитка*» (СЯ), «*красный жупан*» (СМ), алые, «*как жар*», шаровары (ПГ); и сыплются искры, как из огнива, трущихся друг о друга и «*звужнувших*» сабель (СМ).

Все это дед народил; народ – род; а род – он.

Встает «*все-казак*»: и «*конь, как огонь*» (ПГ), и красные, «*как жар*», шаровары (ПГ), и «*казакин алого сукна, яркого, как огонь*» (ПГ), или «*синий жупан*» (СМ), перетянутый ярким, цветным поясом; при боку

волочащаяся и брякающая сабля; «люлька на медной цепочке по самые пяты» (ПГ); шапка из черных смушек с красным, бархатным верхом, или с золотым верхом: «чернели, червонем черные, червонноверхие шапки» (ТБ); оселедец, с пол-аршина, два раза завернут вокруг уха; «чмокнул жену», – и был таков; таковы: Тарас, Данило, Остап, Кукубенко, покойный «дед» тетки из «ПГ»; каждый – «вывел коня, чмокнул жену» – и был таков; мчится с головой, прижатой к коню, по струе сжимаемой травы; хлещут в лицо – утро, день, вечер, ночь; конь мчит, «вковавши очи во мрак»; огонек – несется навстречу; соскочил с коня: «горилки..., чистой, пенной, чтоб играла и шипела, как бешеная» (ТБ); выдробатывают, вертятся точно «бабье веретено», ноги под топот, похожий «на ропот отдаленного моря» (СЯ), «семерых изрубил, девятерых копьем исколол»; «садись, Кукубенко, одесную меня!» – скажет ему Христос» (ТБ); «размет воли» (ТБ), как размет травы ветром.

Каждое движение казака – завиток из пленума движений казачества; особенность каждого жеста – у каждого: неповторимость, непроизвольность: воля каждого – в размете воли всех, который – из ветра: «наигрывает», наклоня «серебряные извы» (СМ); это – «пьяная молвь» «вещего» деда, невидимо проходящего сквозь всех: с бандурой в руке.

Жестовой круг – тема целого; вариации – каждый жест каждого; слышит ухом; и вытопатывает; вытопотан ландшафт древним ритмом, серебряными подковами: в украинском народном стихосложении «падение звуков... быстро; ...строка... не длинна; ...цезура... с звонкою рифмой, перерезывает ее... Рифмы... сшибаются... как серебряные подковы»^{*}; казаки вытопатывали «серебряными подковами»; и безумная пани Катерина – тоже; оттого и «серебряный голос», и «яркий, как серебро, крик», и серебряное сияние, и – черный контур дерев – обсыпается серебром.

Все – во всем!

Я внимательно обследовал казацкие жесты и «Веч» и «ТБ»: ни одного жестового повтора! Казак – импровизирует каждый свой жест (чиновник и мелкий помещик в «МД» – повторяют все тот же жест, который у каждого – свой); круг казацких движений огромен, как и казацкий круг; и он ярок контрастами; каждое движение, плавно сменяясь движением, как волна за волной, убегает: в неповторимость; движения каждого героя «МД» – повтор все того же неплавного, как... острый угол, зигзага...

Вот малая дужка огромной окружности всех движений «Веч» и «ТБ»: поведет рукою усы (ПГ); заломив шапку чортом (ТБ), подпершись в бока (СЯ), постоит спесиво (ТБ); моргает усом (МН); как будто прислушивается (МН); и пойдет, «пустив за ухо оселедец» (ТБ) –

^{*} «О малороссийском стихосложении».

kozyрем (СМ); пальцы *«складываются в дулю»* (Пред. I); на все, что ни случится, посмотрит, ковыряя пальцем в носу (ТБ): *«хоть ты ему что хочь»* (ТБ), дергает *«итти наперекор»* (НПР); утаскивает... *«старую подошву сапога»* (В); *«отхватает апостола»* (ПГ); и силится что-то припомнить (ВНИК), собираясь объявить *«такое важное, что... не можно сказать какое»* (ТБ); поставив палец перед собою, рассказывает вычурно и хитро (Пред. I), *«отчего светит месяц»* (В) – под звуки песни, *«которой... смысл вряд ли кто разобрал»* (В); руку под щеку: рыдает, отчего у него нет отца и матери (В); и после: взлезет верхом на свиного пастуха (В), или выметнет *«на́-вихорь... штуку»* (ЗМ).

Волна за волною, смывая друг друга, за жестом жест убегает в неповторимость; круг не прежде замкнется, чем обойдет весь народ, что никак не случится: народ пророждается: в новое время; и – вдруг: стоп! Замкнут круг; не гопакуется деду в «ЗМ»; и Чуб стал мыслить *«наперекор себе»* (НПР); и оттого двойные, *«себе попереживающие»* чувства (*«бесовски-сладкое»*, *«томительно-неприятное»*) – всюду; и уже Тарас разломал свою саблю надвое; и уже ропщет Данило: казачество-де оскудело; где *«дед»*? Дед – *«великий мертвец»* (СМ); и оттого – всюду *«отбóрванцы»* от рода: Петрусь Безродный (ВНИК), Петро, переступивший через род (СМ), Хома Брут, не ведающий ни отца, ни матери (В); не чист род Петруся, Петро, Хома; и гибнут – от нечисти, в нечисти: Петров праправнук, Петрусь и Хома; тут – конец первой фазы; тут гаснут – цвета, звуки, отсверки; и распадается плавный, как танец, и неповторяемый жест: в точки, в атомы жеста, – в повторный, все тот же у каждого, жест; из казака вылезают: Григорий Григорьевич Сторченко вместе с Иваном Никифоровичем Довгочхуном.

Таков переход: от композиции к бытовому сюжету в ней; композиция – фон; сюжет – авансцена; всюду дан переход от нее к композиционному фону, в котором Тарас, *«все-казак»*, лишь правофланговый за ним мыслимой линии *«батек»*, створяемой где-то вдаль с горизонтом; орел среди орлов, севших на откосе *«обрывистых... гор»*, с которых видны данные *«под ногами поморья»*, – створен он с откосом; незабываемое лицо его не имеет личного выражения: чупрына, *«как у всех»*, белый ус, *«как у многих»*, забываемы – брови: *«хмурые, исчерна-белые брови, подобно кустам, выросшим по высокому темени гор, которых верхушки занес иглистый, северный иней»* (ТБ); в бровях – характер; он выщерблен ландшафтом: таковы *«батъки»*, таков *«дед»*; брови у всех – кусты вершин, где уселись орлы, или – думы казачества: *«как орлы, озирали они все поле и чернеющую вдаль судьбу свою»* (ТБ); и показана даль глубины под ними: в ландшафте сравнения (см. 8-я глава «ТБ»). Тарасов характер, Тарас и ландшафт под орлами – единый росчерк судьбы казачества; и здесь створенность – фигуры, морали, тенденции, стиля с ландшафтом.

Тенденция первой фазы лежит в композиции; и это вовсе не значит, что композицией predetermined она; что-либо predetermined что-либо, когда что-либо внеположно чему-либо; здесь еще внеположности *того* или *этого тому* или *этому* нет; *то* и *это* еще – формообразующий процесс в объекте тенденции, посылаемой субъектом спроса; субъект – коллектив; в нем тенденция predetermined процессы творчества; объект – художник: его тенденция – внимать тенденции; процессы творчества – передачи *тенденций*; под тенденцией автора часто по недоразумению разумеют тенденцию присвоения ограниченной личностью того, что ей принадлежать не может; когда Гоголь присвоил себе тенденцию, то он... положил перо; рассудочно осознанная им тенденция оказалась в противоречии с тенденцией творчества, которая разрушила быт класса, его породившего; он же ее осознал как тенденцию возрождения им же разрушаемого.

Сентенции второго тома «МД» – ужасают безвкусицей; сюжет, стиль и тенденция первой фазы имманентны друг другу: в декоративности; декоративный росчерк – падение Кукубенки с углубленным под сердце копьем; извивом одежды подан – полет души в небо; и возглас: «Садись, Кукубенко, одесную меня!» – окончание завиточка взвитой одежды; сентенция, риторика, в первой фазе суть еще декоративные завитки: части рисунка; и средства к росчерку.

Риторика в «МД» – самоцель.

Японский росчерк, как бы играя, вдруг счертит деталь; это значит: сюда смотри; фокус – здесь; эти детали – тенденции указательного пальца автора; итальянская живопись не знает его; японская играет в «фокусы», как в мячи, перекидывая их слева направо и закидывая с переднего плана в самую глубину горизонта.

У Гоголя присутствует указательный палец; вот подробность из целого: дороги ползут, «как раки» (МД); в чем тенденция восприятия? Почему вдруг деталь? Для чего «раки»? Для того, чтобы стало ясно: рост их – вспять; движение, пусть и потенциальное, влечено в перспективу; народ «снуется», «речи потопляют друг друга», «ни один крик не выговорится»; все общо; вдруг из общего – хлопанье торгаша в ладоши (СЯ): «перекидывались бранью» – общо; «...и раками» – деталь (СЯ); такие ж детали из росчерков: «точка» чайки в «океане» воздуха, «красные платки» на розовом вспыхе (ТБ), «черные крестики» на зареве и т. д.; задача их – к ним, как к фокусу, привязать глаз, чтоб из этой детали увидеть целое.

Многие критики тыкают в нарочно данное пустым место пальцем и попадают в небо: «Пустая риторика!» Товарищ критик, – не сюда глаз, а – в «точку», мимо которой – вы; тогда – все наполнится; у Гоголя иная пустота полней наполненности «сентенционному штампом»; сентенция Гоголя первой фазы дана декоративной деталью общего рос-

черка: «червонели реки крови» – лишь фон, на котором кричит ужасом бичуемого зверства деталь: отрубленная, но хлопающая глазами голова *«другого Писаренки»* (ТБ).

Гоголь из первой фазы показывает чудеса неоцененного декоративного мастерства, сопровождаемого звуком музыки: *«окно с цветными стеклами... озарилось розовым, и упали от него на пол голубые, желтые... света...; ...дым остановился в воздухе радужным... облаком... Стон органа... разрастался... и... вдруг... понесся высоко... звуками, напоминающими девичьи голоса»* (ТБ); или: внизу лестницы, под арками с гербами *«сидело по... часовому, которые... симметрически держались одной рукой за... алебарды, а другую подтирали наклоненные свои головы»* (ТБ); всюду жест сопровождается звуком: *«кинулась к нему..., обхватив его... снегоподобными... руками... Раздалась... на улице... крики, чтобыждаемые... литаврным звуком»* (ТБ); и жест, и звук сливаются, чтоб подчеркнуть слов фабулы: измену Андрея (ТБ).

Как река в извилах, переменяющая *«свои окрестности»* (СЯ), как подгорная дорога, по которой извилами неслись кони казаков, как линия сжимаемой конями травы, – быстро несется сюжет *«ТБ»*, *«СМ»*, *«ВНИК»*, *«В»* – сцена за сценой, – не давая читателю отдыха, переменяя краски ландшафтов, откантовывающих сцену от сцены; какая противоположность действию третьей и второй фаз, где сюжет или линия, или – точка; здесь же – ширящаяся спираль.

Полет сцен в *«ТБ»*.

Первая: день, солнце, хуторок; тесно, предметно, комнатно; обухом по голове – Тарас, сыны, кулачки, пир, прибаутки, решение ехать, горе старушки матери, великолепье рассвета, облечение в *«казаков»*; и – хутор ушел в землю; прощай *«и детство, и игры, и все, все»*. Стремительно, интересно, ералаш, кавардак; *вторая сцена:* бессолнечно, широко, беспредметно; и – плавно льются воспоминания; смены степных картин, эпизод с татаринном, характер казачества, подступающий с горизонта Днепр и группы запорожцев; сюжетный извив отрезан от первой сцены, как и самая степь отрезана – *третьей сценою*, где встал быт Сечи, иной по краскам; ее конец – свержение кошевого; *четвертая сцена* – между походами: приготовление к войне с турками *неожиданно в ней оборвано* походом на ляхов; тут же и картина погрома; сюжет не дает ни покоя, ни отдыха; задыхаешься от обилия впечатлений, от новизны ситуаций, от вариаций основной темы, от новых красок и новых ландшафтов: поход, поле, Дубно, любовная сцена, турки, речь Тараса, бой, смерть Андрея, устье Днепра, Варшава; и наконец – сожжение Тараса: на берегу Днестра; конец, как все, неожиданен: *«гордый гоголь»* несется над речным зеркалом; вдоль прибрежий с краснозобыми курухтанами *«казаки... плыли на узких двухрульных челнах... и говорили про своего атамана»* (ТБ).

Кончается вкусно; а что вкуснее начала? – «*Поворотись-ка, сын! Экой... смешной какой!*»

Повести первой фазы, как бы ни был шутлив их сюжет, – чудо искусства: подавать галоп пролетающих на конях сцен; композиция их построена ритмом; никакого «*по-ве-ство-ва-ни-я*»; темы сцен – гопад, галопада; и конь, – «*как огонь!*»

ТЕНДЕНЦИЯ ЦВЕТОПИСИ В ПЕРВОЙ ФАЗЕ

Красочный спектр «Веч», «ТБ», «В» пестр и ярк; мало сложных определений, как «*бело-прозрачный*», «*темно-коричневый*», «*лилово-огненный*» и т. д.; красный, – так «*красный*», – он доминирует (84 отметки в реестре); «*как огонь*» – 10 раз, «*как кровь*» – 7, «*калый*» – 7, «*червонный*» – 4, «*рубинный*» – 1; «*как бакан*», «*как мак*», «*как у снегиря*» (грудь) – по одному разу и т. д.; красные пятна богаты оттенками: они или – вспых, или чистого цвета пятно; обычны комбинации *золотого и красного, красного с синим, красного с зеленым, красного с черным*; в «В» пол устлан *красной* китайкою; *алым* бархатом покрыто тело в грубу; до полу *золотые* кисти и бахромы, а свечи увиты *зеленью* (красное – золотое – зеленое); «с повязанными на голове *красными* и *синими* лентами» (СЯ); «цветистый по *красному* полю платок» (СЯ); «*зеленая* кофта и *красные* сапоги» (СЯ); «затянуть *красным* поясом, надеть... шапку из *черных* смушек» (ПГ); «в *синих* с *красными* клапанами кунтушах» (ВНИК); Данило ходит в *синем* жупане, подпоясанном *золотым* поясом, и в шапке с *красным* верхом (сине-красно-золотое) (СМ): лицо «казалось *кровавым*, глубокие... морщины *чернели*» (СМ); «в *красном* жупане с... *золотыми* шнурами» (ТБ) и т. д.

Таково в «Веч» обычное сочетание пятен.

Следующее по частоте, *золото*, имеет всего 37 отметок (11,6%); за ним следует пара: *черное, синее* (11 и 10,7); в группе, обнимающей комедии, «Мирг», Петербургские повести, *черного* больше (14,1), а *синего* меньше (6,1); в «МД» *синее* идет на убыль; в *синее* и в *черное* в первой фазе одеты: небеса, воды, воздух, тени, жупаны, лица, шапки; раз – пламя; «*синее* пламя выхватилось из земли» (ВНИК); «Басаврюк... *синий*, как мертвец» (ВНИК); «ты *посинел*, как... море» (СМ); *черное* и *синее* даны впесть друг с другом, с *красным*, с *зеленым*, с *золотым* (реже с *желтым*): «*зеленые* и *синие* леса» (СЯ); черная шапка «с *синим* верхом» (ВНИК); *черный* лес; под ним *синий* Днепр (СМ); *фляжки зеленого* и *синего* стекла (ТБ); *почерневшая позолота* убрана *зеленью* (В); сочетание *желтое – синее* редко: «убор из *желтых, синих...* лент» (ВНИК).

«МН» по краскам исключение для «Веч»: угашены *золотое* и *красное*; повесть написана *белыми, синими, серебряными* и *черными* пят-

нами; *белое* относительно реже в романтических повестях; *зеленое* не резко колеблется до второго тома «МД»: 8,6–7,7–9,6 (на один процент падает и увеличивается).

В «СМ», «ТБ» чаще Гоголь смешивает цвета в сравнении с другими произведениями этой группы, *темно-синий, зелено-золотой, изголубо-темный, серебряно-розовый, розово-золотой*, и т. д.; в «СЯ», «МН», «ПГ», «НПР» нет сложных цветных эпитетов; в «СМ» исключительно для первой фазы представлены *розовые* и *голубые* тона; они встречаются 10 раз; в других восьми рассказах этой группы – всего *четыре* раза; в *розово-голубом* дана пани Катерина, образ, нигде более не повторяющийся у Гоголя; чтобы подчеркнуть своеродность образа, Гоголь, точно нарочно, одел ее в редкие для этой фазы цвета; ни разу не упомянуто слово «*оранжевый*»; один раз – дано *фиолетовое* (нос торговки); и раз – чисто *лиловое* (на клириках).

На переднем фоне выписка предметов; натюрморт не так богато представлен, как в «МД» (менее разработана комната); но отдельные бросаются в глаза выпиской деталей, образуя комнату в музее «*предметов*» (ценные этнографические и археологические номера): «*деревянная люлька в медной щегольской оправе*» (СЯ); «*в серебряной оправе красная люлька*»; при ней «*гаман* с блестящим огнивом*» (СМ); «*люлька с медной цепочкой по самые пяты*» (ПГ); короткая люлька Тараса (ТБ) и т. д.; размалеванная миска (НПР); сундук: «*по всему полю... раскиданы красные и синие цветы*» (НПР); печь с «*запечьями, уступами..., покрытая цветными пестрыми изразцами*» (ТБ); «*резные, серебряные кубки... венецейской, турецкой, черкесской работы*» (ТБ); «*турецкий нож в оправе из самоцветных камней*» (ТБ) и т. д.

Внутренность жилищ не богато представлена; исключение составляют: горница в домике пана Данило да комната в доме Тараса.

Зато костюм богат и ярок; переписка с матерью обнаруживает постоянную заботу Гоголя: иметь верный материал (просьба о покупке костюмов и пересылке ему в Петербург).

Особенно разработан женский костюм: «*шитые платки*» (СМ): «*цветистый по красному полю платок*» (СЯ); «*платок*», на котором «*красными шелками вышиты листья и ягоды*» (СМ); «*ситцевый, цветной очипок*» (СЯ); баба в *желтом* очипке (В); баба «*в красном очипке*» (В); «*кораблик***, которого верх сделан... из *сутозолотой* парчи с... вырезом на затылке, откуда выглядывает *золотой* очипок с двумя... рожками из... *черного* смушка» (ВНИК); «*золотой кораблик*» (СМ); на головах у девиц «*лавка лент*» (НПР); чаще «*красные и синие ленты*»;

* Род кошелька.

** Кораблик, очипок – головные уборы.

в них вплетены полевые цветы (СЯ); «убор из *желтых, синих и розовых*» лент, стянутых *золотым* галуном (СЯ) и т. д.

Таковы женские головные уборы.

Кофты, рубашки, юбки: «в... шерстяной *зеленой* кофте» с нашими *красными* хвостиками (СЯ), «в *зеленых и желтых* кофтах» (НПР); «в тонких рубашках, вышитых... *красным* шелком и унизанных... *серебряными* цветочками» (ВНИК); у рубашек – шитые рукава (СМ); «в богатой *плахте**, пестревшей, *как шахматная доска*» (СЯ); *яркая* плахта с *китайской* запаской; «а поверх *синяя* юбка, на которой нашиты *золотые* усы» (НПР); «кунтуш *зеленый*» (СМ); *синие* кунтуши с *золотыми* усами (НПР); «в нарядной сукне, а исподница из *голубого* полутабенку» (СМ); «*всех цветов* пояс» (НПР); «шитые *серебром* пояса» (ВНИК); на шеях – мониста: «*червонное* монисто» (ТБ), «*красное* коралловое монисто» (МН); ноги, обутые в *желтые* чоботы, «в *красные* сапоги» (СЯ) с *серебряными* подковами (СМ).

Набор пятен ярко; костюм пырскает золотыми и серебряными позументами, и он изобразительнее лица; запоминаются бабы скорей по очипкам: эта – в *желтом*, та – в *красном*; у молодых героинь лицо кукольное («*писаной мисочкой*»); круглое, полнощекое, *белое* с румянцем; брови, «точно *черные* шнурочки, какие покупают... у проходящих по селам москалей» (ВНИК), описывают вокруг *карих* глаз свои ровные дуги (СЯ); глаза – *карие*, а волосы темные, *как крылья ворона*; косы – змеи; беленькая ручка, беленькая шейка; губки же *розовые*; жеманится с зеркальцем; лицо молодой украинки – костюмная деталь; игра выражений на «*личике*» – условный рефлекс.

Внутренней дана – дочь польского воеводы (ТБ); но она – *иностранка*; более личность – пани Катерина (кстати, у нее в отличие от других – голубые глаза, светлые волосы); но и она подана – в другой плоскости (не на авансцене быта); она скорее – далекий фон быта; тоже и панночка из «МН» (уже *личность*); и *личность* (мудреная, противоречивая, точно увиденная Гоголем во сне) – «*ведьмочка*» из «В»; но и она дана в другом плане: сквозном, стеклянном.

«Бытовая» же украинка Гоголя – *костюм* с кукольной, стереотипной личиной. В Оксане Гоголь пытается связать два женских типа: Оксана более личность, чем другие «*дивчины*», за которыми «*гоняются гуртом*»; но в проблесках личной жизни своей она родственна дочери сотника; «*длинные, как стрелы, ресницы*» и брови, «*как ночь*», у последней мыслят; уста усмеваются; в резко очерченной красоте «*что-то страшно пронзительное*»; в чертах ничего «*тусклого, мутного, умершего*» (В); из рассказов о ней создается впечатление:

* Плахта, сукня – верхняя одежда.

ее погубило любопытство переступить грань, положенную бытом (отсюда – преступность); в лице же Оксаны, которое «*неизобразимо хорошо*», также, «*сквозь суровость, какая-то издевка*»; она «*мучит... бедного*» Вакулу; ее речи и взгляд, и все – «*вот так и жжет, так и жжет*» (НПР); женские личности поднимают «*бесовски-сладкое*» что-то; полька – *иностранка*, пани Катерина – безумная, панночка – утопленница, дочь сотника – «*ведьма*»; проявление личности вырывает героинь из быта, в котором они – стереотип, штамп; им место не в рубрике «*душевных движений*», а в рубрике костюма, который – ярлык.

Мужской костюм разработан тоже; костюм казака подан выше; а вот крестьянский: высокая шапка из *черных* или *серых* решетилловских смушек; *белая, серая, черная, синяя* или *красная* свитка домашнего сукна, целая, или исплтанная, подчас в дырах; *цветной* пояс с кистями и со свисающей люлькой; пояс вышит *серебром*; пестрядевые, если не нанковые штаны (иногда полосатого гаруса); чаще замазаны дегтем; «*так широки, что какой бы большой ни сделал шаг, ног... не было и казалось, что винокуренная кадь двигалась по улице*» (НПР).

И опять вместо лица «*парубка*» – штамп, подобный штампу «*дивчины*»: лицо Петруся, Левко, Вакулы подобно лицам Пидорки, Параски, Ганны, т. е. – «*писаной миской*»; а для отцов и дедов он – гротеск-гипербола: «*рожа баранья*» (ВНИК), «*рожа барабаном*» (СЯ), «*образина*» (СЯ), с шишкой «*в виде риторического тропа*» (В); оно именно – «*риторический троп*»; «*под обоими глазами по пузырью в копну*» (НПР); «*лучи до самых ушей*» вместо глаз (МН), вооруженных «*колесами*» брички, а не очками (МН); трубкой наподобие «*печной трубы*»; вместо губы – «*пузырь*» (В).

Лицо «*отца*» – святочная личина; многие сцены – из народного «*комедийного действия*» или театра марионеток, где «*личина*» вместо лица, а вместо личности – трафарет роли. Профессор В. Гиппиус в книге «*Гоголь*» отмечает моменты, перенесенные из комедийного действия: «*вертепно-сказочный*» чорт, «*благочестивый*» кузнец-«*чортоборец*»; и – трафаретные пары: баба и чорт, баба и пономарь, чорт и цыган с обязательными кулачками, догонками, опрокидыванием таганов на голову; сюжет «*плюс*» вертепный костюм, «*плюс*» кое-какие заимствования у писателей, бравших до Гоголя украинские темы (Нарежный, Сомов, Олин и т. д.), преломленные сквозь Тика (в «ВНИК», в «СМ»), Гофмана, Вальтер-Скотта, завитые по Стерну и заостренные отчасти под влиянием «*неистовой школы*» шотландца Матюринна и Жюля Жанена, определили во многом сюжетные линии, не ослабляя оригинальности перспективы, фонов, цветописи, композиции, которые оригинальней сюжетного содержания первой фазы, во многом сплетенного

с эпосом, преданием, народной легендой; Чудаков* отмечает моменты народных тем в «Веч»: роль папоротника, вред чортовых подарков, русалка-утопленница, игра в карты с чертями, любовь отца к дочери, оставление душой тела во время сна и т. д.

У Гоголя первой фазы оригинален звук, строящий композицию; и – *тенденция цветописы*, в которой более *тенденции*, чем в сюжете, взятом абстрактно.

Примером *цветописной тенденции*, которая и – тенденция в собственном смысле, служит контраст в компоновке казацких цветов в отличие от «*ляшских*»; «*свой*» брат казак облечен в обычные краски для первой фазы: *красное, синее, золотое и черное* – впестрядь; «*чужак*»-лях – вычурен; и одет в иные, *редкие* для этой фазы цвета; чтоб подчеркнуть его *спесь*, перезолочен он; весь обшит *золотом* и звенит *злотыми*, «*как звонок*», напоминающий снегиря на снегу, – лях из «ВНИК»; и шапка – в *золоте*, и нарукавники – *золото*, и везде *золото*, и весь *золото* (ТБ); казак – ритм, движенье, огонь; а «лях» – пышная «*стать*»: «*с усами в три яруса..., что делало его похожим на кота*» (ТБ); «*хвастливый*» лях; в кунтуше с откидными рукавами («*позакидали назад рукава*»), летающими по ветру, – «*ходит козырем*» (ТБ); он в *медной* епанче: «*медные шапки сияли, как солнце, оперенные белыми, как лебедь, перьями*» (ТБ); «*как солнце сияет в золоте*» (ТБ); «шнурочки, бляшечки... от них блестит, как от солнца» (ТБ).

Казацкие кони – *знедые и черные*; у ляхов – *серые* аргамаки: цвета ляха – редкие; редки и комбинации их; редки в первой фазе цвета: *серый, желтый, голубой, розовый*; поэтому: ляхи – на *серых* аргамаках; у них «*легкие шапочки, розовые и голубые*» (ТБ); на *желтом* жупане ляха *золотой* позумент: *золотое – желтое*, – комбинация в первой фазе дана только раз; в нее одет – «*вычурный лях*»; *лилового* цвета нет у Гоголя; появляются ляхи, и – появляются: *лиловые* мантии клирошан, *лилово-огненные* вспыхи польских усадеб; ляхское окно бросает редкие «*голубые, желтые*» отсветы; ляхский алтарь озаряется тоже редким «*розовым*» румянцем утра; единственный раз в «Веч», «ТБ» и «В» дан *малиновый* цвет; и это – «*малиновый занавес*» польского воеводы; комбинация *белого с золотом* нигде не дана; но ляхский, *как солнце*, шлем – веет *белыми* перьями.

Одевать «ляха» в редкие цвета, создавать вокруг него редчайшие комбинации цветных пятен – *последовательная тенденция*: подчеркнуть: *спесь и вычуру в иностранце*.

Здесь-то и выступает вся сила оригинальности Гоголя, видящего не цвет, а... звук, из которого он выводит цвета; в первой фазе глядит

* Чудаков. «Отражение [мотивов] народной словесности в произведениях [Н. В.] Гоголя». «Университетские известия», Киев, 1906 г., № 12.

он как бы с широко открытыми и немигающими глазами, как сонный, напоминая строки из Фета: «*Что ты... недвижно сидишь: слышишь – не слышишь, глядишь – не глядишь*» («*все... как будто спало с открытыми глазами*»); вспомним: Жуковский ввел Аксакова в рабочий кабинет Гоголя; Гоголь, одевший на голову кокошник, с пером в руке «*не зря*» (выражение Аксакова) поглядел на вошедших; те, сконфузясь, быстро вышли (воспоминания С. Т. Аксакова); Гоголь вслушивался в *звук* тенденции, чтобы из *звука* вывести цвета (и *кокошник*, вероятно, для *цвета*); цвета – безошибочно тенденциозны, как в примере с «*ляхами*»; цвета «*ляха*» более говорят о панской Польше, чем суеверная казачья молвь, рисующая поляка – «*ляхом*», великоросса – «*москалем*», еврея – «*жидом*»; иностранец – *ничто*, граничащее для казака с чортом; «*чорт*» Гоголя – из-за *черты*; черта – рубеж; все *зарубежное* – ухает ужасом на тесно жмующийся к обоим берегам Днепра отставший, утопающий в суевериях коллектив; высшие, но чуждые коллективу формы жизни (таковыми являются развитые хозяйственные отношения) остранны редкою для казака цветописью; а в этом быте не вскрытые и не вскрываемые проявления утонченного субъективизма показаны стеклянно блестящим ландшафтом, из которого вывеиваются облачные, сквозные и соблазнительные контуры утонченных психопаток от грядущего в мир субъективизма: они – «*ведьмочки*».

Позднее чуждый ему, уже *капиталистический* Париж пытается Гоголь отразить в «*Риме*» обилием блесков огней и стекла; но «*стеклянная*» гипербола Парижа, данная «*всерьез*», – вполне неуместна; глаза, глядящие в это стекло, – не глаза примитивного украинца, а глаза... Гоголя, вставленные в манекенно показанного итальянского князя: существо капитализма было не вполне вскрыто для Гоголя; потому-то и нет зрительной тенденции в образе Парижа, вылитого из огней и стекла; албанка Аннунциата – тоже пустая стекляшка: со всем своим «*блеском*».

Блеск фонов в «*СМ*», «*В*», «*МН*» имеет тенденцию: *показать огромность расстояния меж данным бытом и бытами культур и классов во всей фантазийной потусторонности*; и этим до ужаса остранить: отсталость показанного, как быт. Такова подлинная тенденция художественной кисти Гоголя; она имманентна звуку и цветописи «*Вечеров*», независимо от рассудочных оформлений помещичьего сына, «*Никоши Гоголя*».

ОТ ПЕРВОЙ ФАЗЫ КО ВТОРОЙ

Со второй фазы растут усилия отчетливо прорисовать предметы первого плана, на котором подан быт; усилия явны уже – в «*Веч*»; их больше в «*ТБ*» и в «*В*»; разрисовка и даже перерисовка ведет

к заполнению предметами плоскости полотна; второй план начинает выглядывать из-за выреза; в «МН», наоборот, выглядят вырезом пятна первого плана. Гоголь учится *рисованию*, переходя к линии: от красочного пятна; пройдя курс у японцев, сидит в студии итальянского мастера, копирует геометрические тела, положив кисть и взявшись за карандаш; он теперь не выводит предметов – *из фона к нам*, врисовывая данный ему предмет (*от нас*) в фон, как в некую всетерпящую *tabula rasa*; врисовав один, врисовывает другой.

Эти усилия подчеркнуты в «Риме»; широко открытые глаза Гоголя пересечены согласно традициям неподвижной вперенности в точку предмета: и эта фиксация совпадает с восторгом Гоголя перед... Брюлловым; вспомните: живописи посвящаются статьи, письма, очерки; в «НП», в «П» и в «Р» герои селятся видеть *«по-итальянски»*; увлечение Ивановым и Брюлловым перевлекает внимание Гоголя от собственной природы видеть к перспективным задачам, выдвинутым Ренессансом; музыка оттеснена живописью, мелодия – образностью; вспыхивающий в глазу и меняющий очертания образ-Протей оторван от мчащего его мелодийного ветра: «Мгновение, – остановись: ты прекрасно!» – как бы говорит Гоголь, попав в Рим; в ставшем мгновении оцепенел образ; и морщится лоб от натуги увидеть деталь; целое – заслонено.

Увлечение деталями светотени – еще до «Рима»; в 1834 году все предестинирует Гоголя к технике «МД»; он увлекается техническими достижениями ему современной живописи: *«Колорит, употребляемый XIX веком, показывает великий шаг в знании природы... Какое смелое, какое дерзкое употребление теней там, где прежде их вовсе не подозревали... Яркая белизна сверкает... в самом глубоком мраке тени... Более стали рассматривать предмет... Никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена»**. Культ светотени, отсутствующий в первой фазе, вполне налицо вместе с лозунгом: к детали! Похвалив картины: «Видение Вальтасара», «Разрушение Ниневии», Гоголь четко им ставит упрек: «Они похожи на отдаленные виды; в них только общее выражение»; картинам этим и даже Микеланджело, у которого «пластика погибала» и тела становились эмблемами страсти, противоплагается пластика тел Брюллова, у него греческая «скульптура... перешла наконец в живопись; ...вся картина упруга» (речь идет о «Последнем дне Помпеи»); «тени его резки, сильны»; классической «тени от светотени», к счастью, еще не знает ландшафт первой фазы; более всего Гоголь ценит в Брюллове разработку деталей, которой нет и у Рафаэля («писал одни... лица»): «У Брюллова, напротив, все предметы... до малых... драгоценны». И позднее он пишет о картине Иванова: «Ландшафтная часть, на которую обыкновенно не много смотрит исторический живо-

* «Арабески»: «Последний день Помпеи».

писец», написана так, что ахают итальянские пейзажисты, потому что Иванов «*просиживал по несколько месяцев в... Понтийских болотах..., изучил всякий камушек и древесный листок*»*.

Попытка дать в требованиях, им предъявленных живописи, и словесную ткань явлена в очерке «*Рим*»; удивительные достижения композиции здесь разбиваются о неудачи с деталью; вспомните гравюру Пиранези: черным по белому встал мир деталей; гравюре этой противостоит Хокусай; в одной гравюре тысячами деталей сложен *морщ* целого; в другой на нескольких штрихах, как на струнах, поет его *гладь*; японская гравюра допускает цвета; но что было бы, если бы светотенный *морщ* Пиранези, искрасив, силились еще и покрыть сверху: лаком! Кунштюк, которого отдельности и пленительны, был бы попыткой обнять необъятное; попытку предпринимает Гоголь в «Р»; здесь нет слова без краски и нет образа не резко отчеркнутого его вырывающей из фона линией; пространство же меж предметами, меж частями предметов трудолюбиво покрыто штриховкой: чудо мастерства, блеск таланта переть сквозь «*рожьн*» – в каждой фразе! Попытка с негодными средствами, принятая за свершение, привела некогда в исступление поклонников Гоголя; и – обманула Белинского: мужеством разрешить задачу, неразрешимую в слове, где живопись условна – всегда. Гоголь же хочет стать в «Р» живописцем в буквальном смысле, пытаясь каждый словесный образ увидеть, зарисовать, окрасить и натереть лаком; в итоге какое-то многофразие, где саженная фраза набита цветистостью, проштрихованной и *залáченной* сверху: лак, а не блеск; раздражающая перекрашенность и тяжелое великолепие скульптур композиции; всюду стремление – *оживописать* музыку фразы; и в ней – *оскульптурить* красочное пятно: «из *темного* травестина были сложены его *тяжелые* стены, вершину венчал *колоссальный* карниз, *мраморными* брусьями обложена была... дверь, и окна глядели величаво, обремененные *архитектурным* убранством» (Р). Вместо песенной легкости переобремененный великолепиями риторический троп, архитектурный в самой живописности: «*темная*, грязная улица оканчивалась... играющей *архитектурой* Бернини, или... летящим *обелиском*, или... церковью и... стеною, вспыхивавшими *блеском* солнца на *темно-лазурном* небе, с *черными*, как уголь, кипарисами» (Р); и – перечисление: «*архитектурные* создания Браманта, Борромини, Сангалло, Деллапорта, Виньолю, Буонарроти» (Р).

Лавры Брюллова не давали покоя!

Оттого и «*введение*» вместо повести, с тяжким усилием возведенное в мраморах, вызолоченное, покрытое фресками, – введение, без которого или умел вовсе обойтись Гоголь, или которое умел сжать: вве-

* «Переписка»: Исторический живописец Иванов.

дение, став очерком «Рим», задавило задание: написать повесть; если бы Гоголь ее окончил таким же тяжелым языком, она была б – непрочитаемым десятитомием.

Я нарочно останавливаюсь на живописных особенностях «Р»; они – *тупик* прозы Гоголя, из которого она вовремя вышла.

«В этот плодотворный век... художник бывал и архитектор, и живописец, и... скульптор» (Р) – лозунг изобразительности Гоголя со второй фазы; он в «Р» доведен – до нелепости; отсюда стиль подачи «князя», живущего среди фресок Гверчино, Караччей, которого... очи, «метатели огней из-за... перекинутого через плечо плаща», которого нос... «*очеркнутый античной линией*» и т. д.

Пейзаж первой фазы – сквозной; и с ним створена цветопись. В «Веч» пятно росчерком данного тела створено со сквозным пейзажем; со второй фазы тела – *очеркнуты античной линией*, их отрывающей от фона, ставшего *фреской*; все оскульптурено тенью и светом.

Живопись первой фазы есть вслушивание; взгляд широко открыт; и – пристален слух; со второй – пристален взгляд; глаз – прищуренный, суженный, – как крючок, вцепился в детали; передние планы, теряя яркость, пучат рельеф.

Судьба стилизации второй фазы: быть отчеркнутой линией от сюжета, чтобы в виде концевочной сентенции, порой медальона, отдельно сопровождать фабулу; бордюр из иронии сопровождает отныне текст; стилизация в первой фазе летит на крыле дифирамба; она – на фабуле поставленный парус.

Стилевые фокусы с первой до третьей фазы рисуют линию, подобную рисовальному мастерству Обри Бердслея*: от овладения линией японцев к хохотушкам и локонам утрированного барокко: от *линии всерьез* до издевательства... над стилем Ватто.

Нечто подобное происходило с гиперболой Гоголя в точке перерождения ее: из дифирамба в иронию; ирония второй фазы не вытекает ни из юмора «Вечеров», ни из приемов народного балаганного действия; она – дифирамб, перевернутый наизнанку; в ней – нечто жуткое; для сравнения приведу две цитаты; одна: «Ночь казалась... еще *блистательнее*. Какое-то... *упоительное сияние* примешивалось к *блеску месяца*... Перекликались *блистательные* песни соловьев... В... серебряном тумане мелькали девушки... в *белых*, как убранный ландышами луг, рубашках; ...дукаты *блистали* на их шеях; ...тело их было... сваяно из *прозрачных* облаков и будто *светилось* насквозь при *серебряном* месяце... Зашумели..., будто приречный тростник, тронутый ветром» (МН); другая: «*Свет*, относительно сказать, ...сказочная Шехеразада... Сло-

* Крупный английский рисовальщик конца XIX века.

вом, Семирамида, сударь мой!... «Ковры – Персия, сударь мой, такая... Стеклашки в окнах... полуторасаженные зеркала...» (МД).

Первая цитата воспроизводит блеск света; вторая – блеск лака, который – издевка над светом; здесь блеск только повод для темных пятен в глазах, как в «СП» (день, более ужасный, чем ночь); сплетенье ироний напоминает мне фразу из «Р»: «*как пауки, темнели на слоно-вой бумаге черные виньетки*»; дама в «НП» сияет, как панночка; и, как панночка, стилизована; но линейный зигзаг, из которого она рождена, в ней перемят парикмахерскими щипцами; у дамы «*приятной во всех отношениях*» вместо сияния – мазь на щеках; она – от «*фризера*»; и призрачна лишь оттого, что «*испьясалася на балах*» (П); смуть при-мазь, откроются «*пауки... на слонової бумаге*» щеки; и свет второй фазы – рефлектор студии; небо прежнего фона осталось; ландшафт с телами его заслонил; перед картиной в луче рефлектора какие-то белесоватые пятна; вместе с фигурой фикции напоминают они клуб табачного дыма, которым стреляет в картину чубук, сипло лающий звуком.

Такова гипербола первой фазы, ставшая во второй, как завитая линия Хокусая в рисунке Бердслея; она – ирония. В поздних фазах стиль линии Гоголя до странности напоминает известную фреску, выкопанную из недр Крита; на фреске – *критская модница*, напоминающая модницу XVIII столетия.

Резюмирую то, что хочу сказать: натура тел в первой фазе – предельное уплотнение линии и светоцвета в телах, поставленных между глазом и светом ландшафта: и все еще сквозящих светом; «*воздушные*» дамы второй и третьей фазы – ирония табачного дыма, выпущенного скривленными губами автора; они, как и радужные на воде пятна нефти, – лишь морок.

Композиция в «МД» по отношению к «Веч» – вывернута наизнанку.

ЦВЕТОПИСЬ ВТОРОЙ И ТРЕТЬЕЙ ФАЗЫ

Соответствуют ли изменениям в композиции, в словесных ходах, в составе слов («в некотором роде» и «так сказать» вместо «все», «езде» и «всегда») – изменение в красках?

Вполне.

Спектр реагирует: уменьшением *красных* пятен; начиная с «Шп», «ОТ» и «СП», кончая комедиями, процент *красного* падает: с 26,6 до 12,5; и – падает далее в обоих томах «МД»: 10,3 – 6,4; во втором томе *красного* менее *четверти* «Веч»; падает *синее*: с 10,7 на 6,1; и с 6,1 на 4,9 (в первом томе «МД»); падает процент *золотого* с 11,6 на 8,9; с 8,9 на 2,8; падает *серебряное*: с 7,1 на 3,2 и 2,8.

Но растет *желтое* с 3,5 на 8,5 и 10,3 (во втором томе «МД» – 12,8), *серое* (с 2,6 на 8,9 и 10,5), *коричневое* (с 0,9 на 6,5 и 8,4) и *голубое* (с 4,4 на 5,7 и 7).

Изменению словаря отвечает изменение в спектре; и в поту-хающем цветописном пятне растет – светотень; в первом томе «МД» главенствует *белое, черное, серое*; здесь тень мутнит цветопись; рост *коричневого* (с 0,9 на 8,4) отвечает на это; голубое – с *пыльцой*, как цвет обоев Манилова.

Оттеночность изобилует: кафтан «*травяно-зеленого цвета*» (ОТ), цвет «*гранита*» (ОТ), фрак *пегий* в *коричнево-серых* и в *желтых* яблоках (Н); *бронзового* цвета лицо (П); *рыжевато-мучнистого* цвета мундир (Ш); *пепельная* наружность (П); появляются: *табачный* (ОТ), *сизый* (ОТ), *ореховый, кофейный, бутылочный* (МД) и другие оттенки цвета; растет колоритная неопределенность; всюду подмесь свинцовых белил, золы, охры; в отметках регистра частая слова, выражающие относительность; цвет чаще – зыбь колорита, или – дым сипящего чубука, мешающий видеть; оттого и фрак – «*наваринского дыма* с пламенем», вместо *алых, как жар*, казацких штанов; последние – выцвели; золотой позумент спорот с них; они – проветриваются на дворе вместе со старым казацким седлом, на котором некогда гарцовал «*батько*» (ОТ); и отсюда ряд *серых* пятен, которых нет в «Веч»: «*сумерки сереют*» (Ш); «в *сером* полукафтани» (СП); «*серенькая* кошечка» (СП); «*серенький человек*» (П); серый забор «*под цвет грязи*» (К); *серая* краска домов и *серые* избы торчат всюду на *светло-сером* фоне «МД»; у Манилова стены «*крашены... голубенькой, вроде серенькой*» краской; «*все серо*» (МД); типичная комбинация *голубенького, желтоватого* с серым. Типична и цитата из «Ш»: «*бурый, черный, серый, пегий*»; этими цветами закрашивает свое *красное* Гоголь; *буроватые, коричневые* оттенки – везде вместе с обилием слов, отмечающих цветность вообще, а не цвет: *радужных* цветов косынка (МД), «*стол зарябел всеми цветами*» (ОТ); часты слова: *рябой, пестрый, мозаичный*; яркости в пестроты – нет; контраст – затушеван.

Не те пятна костюмов; где комбинации из *красного, золотого, зеленого, синего*? Мужчина в «*желтых* штанах» (МД); «*кофейный* капот с *желтенькими* цветами» (ОТ); *серенькое* платье с «*небольшими* цветочками по *коричневому* полю» (СП); платье – «*клеточки помельче* и не *коричневые* крапинки, а *голубые*» (МД); «*фон голубой*» (МД); сукна фраков – *коричневатые, наваринского дыма, верблюжьего* цвета (МД); мужчина в «*серых* панталонах» (МД), мужчина «в *белых* канифасовых панталонах» (МД); мужчина в «нанковом *желто-коричневом* казакине» (ОТ); «*сюртук коричневый, а рукава голубые*» (ОТ); шинель *медвежьего* цвета (МД); «*лакей* в *серой* куртке с *голубым* стоячим воротником» (МД); шинель, «*крытая коричневым* сукном» (МД); «смуш-

ки – *сизые с морозом*» (ОТ). Эти редкие в первой фазе цвета даны из-под дымки: «*муслины... кисеи... бледных цветов, каких и названия нельзя прибрать*» (МД).

Предметы, костюмы и стены представлены фонами; господствующий цвет зданий провинциального городка – *желтый*; дана комната, убранный вещами; «*мебель, обтянутая... шелковой материей*» (МД); «*люстра в холстинном мешке*» (МД); гостиная – *голубая*; дана впе-стрядь с *желтым* (Рев); в ней *голубая дама* (МД) рассуждает о преимуществе *голубого* платья над *палевым* (Рев) между «*диваном, овальным столом и даже ширмочками, увитыми плющем*» (МД); на подушке же «*вышит шерстяной рыцарь*» (МД); межоконный ломберный столик; в углу – *угольный* (МД); «*ореховая дверь резного шкафа*»; такова одна из затененных и перегруженных предметами комнат в «МД»: в ней – *голубое, желтое, ореховое*; вот пузатая, *орехового* цвета мебель из комнаты Собакевича; цвета кабинета Манилова: старенькие, полосатенькие, не то *серенькие*, не то *голубенькие* обои, *пепельная зола и буро-коричневые* табачки (МД).

Подавляет и вещьность первого плана: тенями, деталями выпуклого рельефа, которого фон или – стены, иль – вещи же; пространство предметно прочерчено; тень, теснота: куча «*хомутов, ...свечек, платков, серебряный рукомошник*»; «*голландский холст, крупчатая мука, табак, пистолеты, селедки, картины, точильный инструмент*» (МД); все – вместе, рядом, беспроко; «*амбары... загромождены множеством холстов, сукон, овчин... рыбами, овощью*» (МД); «*бочки, пересеки, ушаты..., жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкальнички, ...прочий дрягз*» (МД); движение сковано; остается ходить косо, боком, с натыком, если не лежать на перине; беспрокою перегруженностью вещами великолепно дал Мейерхольд (хотя бы в сцене с купцами, несущими тыки и сахарные головы в мебели); тесные сценки, набитые густо людьми в голубых, серо-синих, коричневатых, зеленых кафтанах и фраках, застывших мертво с чубуками в руках, – передают все эффекты живописи «МД».

Комнаты ломятся от людей и вещей: «*вошедши в переднюю, увидел... ряды калош... на стенах висели... шинели да плащи..., были даже с брововыми воротниками*» (черное, темно-коричневое); отворил дверь, – и «*свечи, чиновники, трубки, столики для карт*» (Ш); «*Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович, – не тот..., а другой, Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич... Сколько дам! Смуглых и белолицых... Сколько чепцов! Сколько платьев!.. Желтых, кофейных, зеленых, синих... платков, лент, ридикюлей... О чем они говорили...: о погоде, о собаках, о пшенице, о чепчиках, о жеребцах... запах борща понесся чрез комнату... Стол зарябел всеми цветами*» (ОТ).

Нагромождению глаголов в «МД» соответствует нагромождение их сменяющих существительных.

Второй план есть кучи людей среди кучи предметов; преобладает жанр с *натюрмортом*; на переднем плане – портрет, данный в фокусе: Чичиков, Хлестаков, Городничий, Коробочка; около – выписанные предметы; это – характеристики брошенного на авансцену лица; из них можно бы составить музей.

Витрина табакерок, кисетов и т. д.: «*круглая лаковая табакерка*» с рожей «*какого-то басурманского генерала*», табакерка «*с портретом какой-то дамы в шляпке*» (Н), «*серебряная с финифтью табакерка*» (МД), «*серебряная с чернью табакерка*» (МД), булавка «*с бронзовым пистолетом*» (МД), «*перстень с талисманом*» (НП); портреты: *греческой героини Бобелины с огромными грудями, Миаули, с неслыханными усами Маврокордата, генерал с кривым носом, Кутузов* (МД) и т. д.; «*ларчик красного дерева с штучными выкладками из корельской березы*» (МД); «*книга... с красным обрезом*» (МД), «*ручка из слоновой кости*» (для чесания спины), «*рама красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми... кружочками по краям*», «*подсвечник из темной бронзы, с тремя античными грациями, с перламутровым стеклянным щитом*», «*фарфоровая вызолоченная чашка*» (все из «МД»), «*кованая медная ваза*» (Р); богатая коллекция экипажей и т. д.

Вспомните комнату Плюшкина: «*На одном столе стоял... сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником, к которому уже паук прокладывал паутину. Тут же... прислоненный боком к стене шкаф с... серебром, графинчиками и китайским фарфором. На бюро, выложенном перламутровой мозаикой*» и т. д.: автор только еще приступил, севши в кресло под мухами среди пылей, теней, тесноты – перерисовывать заданный ему поздним голландцем урок и рассуждать о достоинствах и дефектах показываемого портрета; тщательность описания умиляла критиков Гоголя; мастерство, достойное всяческой похвалы! Только... – где разлет, росчерк? Выщерблено, выписано, тяжело и недвижно; «*мастер-японец*» стал добродетельным *учеником* поздней голландской школы, заимствуя у последней обилие блюд, натюрмортов, к которым относимы и человеческие истуканы с *мертвой душой*, движимые физиологией желудочной, а не нервной системы.

Чудовищен поварской прејскурант; вспомните овощи, фрукты, мяса, перевернутых ушами вниз зайцев – залу любого музея живописи под номерами 10, 11, 12; первые заняты старыми немцами, итальянцами, испанцами.

В «Веч», «ТБ», «В» реестр отмечает 16 упоминаний о кушаньях (за вычетом предисловий к «Веч»); в предисловиях, бытовых повестях, комедиях и «МД» мой реестр отмечает 86 смачно поданных блюд или плотоядных упоминаний о них; в «МД» необходимый, сопутствующий

героям передний фон жанра – еда; блюда отнюдь не декоративны; как яства, поданные голландцами: взять бы да съесть!

Краткое перечисление этого смачного изобилия: напитки, водки, вина – «золототысячниковая сивушка», «трохимовская сивушка» (Шп), водка, настоящая на травах «деревий и шалфей», перегонная на «персиковых косточках» (СП), поднос «разноцветных настоек» (МД), «разные наливки» (ОТ), «губернская мадера» (слона повалит) (Рев); «го-сотерн» (в уездных городах нет просто сотерна), «кликотрадура» (не просто клико), «толстобрюшка» (Рев), бордо, называемое «бурдашкой», французское, под названием «бомбон» («запах? – розетка») (МД); к водкам – закуска: «соленые опенки» (Шп), сушеные рыбки, грибки (с чебрецом, с гвоздиками, с волошскими орешками, с мускатными орешками) (СП), балык, селедки (ОТ), винегрет, холодная телятина (Ш), вареные бураки, огурец, икра, паюсная, свежесольная, копченые языки (МД), сыр (Игр) и т. д.

Мучные блюда: коржики, скородумки, шанишки, прыгла (СП), пряженцы, масленцы, взваренцы (МД), другие «пундики», ватрушки («каждая больше тарелки»), лепешки с припеками (луком, маком, творогом, сняточками), «кисленькие» на вкус (неизвестно с чем) (СП); блины, пирожки (с маком, с сыром, с «урдою») (СП), паштет (Ш), «загнутый пирог... с яйцом», кулебяки с сомовым плесом, «пирог с головизною», набитый хрящами и щеками «девятитудового осетра», «пирог с груздями»; и – наконец знаменитая петуховская кулебяка в четыре угла: в одном «щеки осетра да вязига»; в другом – гречневая каша, да грибочки с лучком, да сладкие молоки, «да еще чего знаешь там такого... какого-нибудь там того» (МД).

Супы: «борщ с голубями» (ОТ), «стерляжья уха с налимами и молоками» («шипит и ворчит... меж зубами, заедаемая растегаем») (МД), пятьсотрублевая уха «с двухаршинными стерлядями» и «тающими в рту кулебяками» (МД), «рассупэ-деликатес» (МД) и т. д.

Жаркое: «сосиски с капустой» (МД), говядина с луком (Ш), «мозги с горошком» (МД), «индейка со сливами», поданная Шпоньке на одном блюде восприятий с «весьма красивой барышней» (Шп), «набитая трюфелями индейка» (Р), «индюк... ростом с теленка» (набитый яйцами, рисом, печенками) (МД), свинина, баранина, гусь, котлеты с каперсами, теленок, жареный на вертеле, с почками (два года воспитывался на молоке) (МД, 2), кушанье из внутренностей, «утрибка» (ОТ), кушанье, видом похожее «на сапоги, намоченные квасом», соус, «обхваченный... винным пламенем» (ОТ), каплун (ОТ), пулярка жареная, «с финтерлеями», «няня», или блюдо «из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками»; из рыбных – севрюжка, белуга, осетр: к нему сняточки, груздочки, да – репушка, да морковь, да бобки, да свекла звездочкой («да... чего-

нибудь там этакого... того-растого... Да поджарь, да подпеки, да дай взопреть» (МД, 2).

Сладкое, –...

Довольно, читатель!

Не Илиада, а... *Жратв-иада*; можно бы исчербить щит Ахилла резьбой показанных блюд; в центре ж вырезать пуп: герой жанра – брюхо!

Неспроста перечисляю предметы и блюда, отчетливо выпертые всем рельефом из плоскости полотна; перечисление – прием третьей фазы; столы жирных блюд среди тяжелой скульптуры вещей здесь насильственно вставлены в легкие фоны, почти загораживая кругозор; жанр и пейзаж скомпонованы в первой фазе с сюжетом; а со второй – начало разрыва целого: как из вспоротого ножом брюха вываливаются кишки, так вывалились оторванный от пейзажа жанр, и оторванный от жанра пейзаж в третьей фазе; и вылезла комната Плюшкина; в сторону от нее произрастает натуралистически отяжелевший пейзаж; Гоголь становится «*натюрмортистом*» впервые; и пейзажистом – впервые; пейзажи не связаны с жанром; знаменитая «*дорога*» в «МД» – сама по себе; местность около имения Тентетникова, показанная манерою Шишкина*, – сама по себе; подробности не имеют связи с сюжетом; отсюда начало тургеневского пейзажа со стилем раскрашенных фотографий (нудный этюд, посвященный Тургеневым лесу и полю, или беспрокие полеты с Эллис под небом Италии и России); у Гоголя этих нудностей нет; но и красоты с выписанными по Курбе листиками предпочту неизъяснимую пленительность степи в «ТБ», где быт, пейзаж, фабула единоцелостны, точно ветряный винт.

Стереоскопически дан зелено-черный рельеф сада Плюшкина в перечислениях стволов, куп, теней, отворачивая от сюжета без всякого повода; сад великолепен бесспорно: «*зелеными* облаками и неправильными трепетolistными куполами лежали... соединенные вершины разросшихся... дерев... и показывали *неосвященное* между них углубление...; чуть-чуть мелькали в *черной* глубине его: ...узкая дорожка, обрушенные перила, ...беседка, дуплистый ствол» – из *страшной глушины*; тут и «молодая ветвь клена, протянувшая сбоку... *зеленые* лапылисты», и – подробное описание одного блеснувшего в солнце листика (МД); налицо все особенности третьей фазы: тень, выпуклость зелени, черная глубина, неосвященное место, рельефы куп; и все – нетипично для первой фазы; со второй нет Хокусая, а с третьей – есть... Шишкин; «великолепие», достойное хрестоматий, но ни с чем не связанное (ни с предыдущим, ни также с последующим); сад Плюшкина можно перенести во второй том «МД», или приставить к усадьбе – ну хоть Чарто-

* Известный пейзажист, специализировавшийся на лесе.

куцкого (К); сад – дан в сторону от последующих: жанра, натюрморта, портрета (двор, дом Плюшкина, Плюшкин), которые отвернулись от пейзажа.

Нигде нет ракурса: дописано все; тут – склик с этюдом «Рим», точно представленным на академический конкурс: «над сверкающей массой *темнели... черною* зеленью верхушки каменных дубов..., и целым стадом стояли над ним в воздухе *куполообразные верхушки...* пинн, поднятые тонкими стволами» (Р); или: «*глубина* галереи выдает ее из *сумрачной темноты...* всю сверкающую» (Р); здесь – этюды с натуры: рельефов, теней; итог – плюшкинский сад с теми же тенными углублениями и отдельно сверкающим листиком; взгляд – суженный, пристальный; в нем нет – музыки: хрип чубука, или – ирония потерявшего строй фагота; порой много под вуалью: она – с *черными* мушками; *мухи* садились (МД); «солнце... блистало... и *мухи...* обратились к нему»; рои *мух*, «*поднятые легким воздухом*»; «воздушные *эскадры мух...* обсыпают... куски»; «чернильница с *множеством мух*»; в комнате Коробочки «бесчисленное *множество мух*» (МД)*; «рюмка с... *тремя мухами*» (МД); и оттого – ассоциации с мухами: «*мухи*, а не люди» (МД); «умирали, как *мухи*» (МД), «меньше *мухи*» (МД), «ну точно *муха*» (Рев) и т. д.

Этому *черному* крапу соответствуют *белые* пятна дам, главным образом писанных *белилами*, но названных «*сияющими*» (из иронии): жена Чартокуцкого показана *белыми* пятнами (белье и кофточка – белые); *беленькая* и губернаторская дочка в «МД»; дамы в «Н», «НП», «П», «ЗС» в *белых*, «*как лебедь*», платьях, в *белых*, «*как дым*», башмачках, в *белых*, «*как снег*», чулочках; «ленты легче пирожного», «сеточка... под именем скромностей» и прочие *белые* принадлежности туалета; к *белому* кантом дано *голубое* («Рев» и «МД»); *белого* в первом томе «МД» – 22, а во втором – 17 процентов.

Оно – под крапом; крап – *черный*.

Многое – здесь «*блан-э-нуар*».

Во второй фазе еще *белое* не частит; повышен процент *черного* (с 11 на 14,1), которого больше *красного*; *цвета* переменялись местами: *черное* с третьего места попадает на *первое*, а *красное* с *первого* – на *третье*; не резко еще понижено *золотое* (с 11,6 на 8,9); вместо *золотого* казацкого и «*ляшского*» шитья – *золотое* шитье на мундирах петербургских чиновников; в «МД» *золото* исчезает почти; но – дан скачок *белого* (с 9 на 22); рост *серого*, *желтого* и *коричневого* со второй фазы кричит.

Первый том «МД» противопоставлен произведениям первой фазы.

* Из сцены, не напечатанной в основном тексте.

Остановимся кратко на цветописи второго тома «МД»; она противопоставлена и «Веч», и повестям второй фазы, и комедиям, и первому тому «МД»: в росте процента *зеленого*: 8,6–7,7–9,6; и – вдруг: 21,6! Это итог – выписки пейзажа; подчерк *зелени*, и лугов, и лесов, и садов, писанных по Шишкину и Тургеневу.

И неожиданен склик с первой фазой в *золотом*; тенденция первого тома «МД» свести к нулю *золото*; после него скачок от 2,8 к 12,8; но *золото* второго тома – не *золото* сосудов, шлемов, одежд, а *золото* церковных крестов, подымающих тенденцию православия; «*золотой*» звон противостоит здесь «*красному звону*» казацкой славы; падением *красного*, ростом *желтого* и *зеленого* второй том оттолкнут от спектра «МД»; падением *черного* (с 14,1 до 4,8) – оттолкнут от второй фазы.

Но пертурбации в *спектре* второго тома «МД» почти не влияют на текст: в нем мало красок: вместо 319 цветных представлений регистра «Веч», «ТБ» и «В», здесь всего 60 их; и заостряя в гиперболу приведенные факты, – скажу: пертурбация спектра второго тома есть буря в стакане воды в тазу из... риторики.

Таковы со второй и до третьей (включительно) фазы – рельеф, композиция, цветопись.

ЖЕСТ СО ВТОРОЙ ФАЗЫ

Плавный росчерк движения «Веч» со второй фазы разложен на ломаные отрезки; и – «*abcd*» подано, как *ab+bc+cd*; групповое движение не сжато короткою фразой; и выглядит комбинированным (что делал а, что делал б, что делал с): момент а: «*дверь затрещала, и передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствии, остальная оставалась... в передней... Иван Никифорович завязнул в дверях... не мог сделать ни шагу*» (ОТ); насильственный прерыв на полужесте воспринимаем толчком; одновременно – «*судья кричал..., чтобы кто-нибудь... вытер зади*»; и – с: один из канцелярских «*уперся... коленом в брюхо Ивана Никифоровича*»; далее отдельно данные моменты того же группового жеста: 1) как дверь открылась, 2) как Иван Никифорович ввалился, 3) как рухнул в кресло, 4) как пот струился дождевою водою; система моментов *a, b, c, d* и т. д.; меж ними толчки и прерывы; система – боковой ход от фабулы (явился-то подать жалобу). В том же «ОТ»: городничий, у которого дергается нога, толкает Ивана Ивановича на Ивана Никифоровича, деля «*дирекцию слишком в сторону*» (подчеркнуто *слишком*, как в кинематографе); одновременно: «*Иван Иванович упал на даму*»; «*упал*» – опять «*слишком*» (вырыв, толчок); одновременно: «*судья... отпихнул Ивана Ивановича в другую сторону*»; снова «*пих*» и прерыв, дающий паузу; одновременно: «*Иван*

Иванович с кривым глазом уперся всею силою и пихнул Ивана Никифоровича». Оба были притиснуты: окаменеть; и все – замерли (от потрясения). Целое жеста – сложение: пих – падение – отпих – пих – замирание; а между моментами – паузы; все – на острых углах.

Сцену я сократил, чтобы не перегружать вниманье; она занимает в издании Маркса 32 строчки для зарисовки одновременных движений пяти человек: время движений равно времени прочтения максимум двух лишь строк; время растянуто; $32 : 2 = 16$; оно растянуто в 16 раз; жест пяти человек – точно пять фотографий из ленты калейдоскопа, которая не хочет вертеться; ни в одной нет движения.

Вспомните мельки масс из «ТБ»: вот казаки *«перецеловались навкрест»*; фраза в редакции второй фазы наверное примет вид: 1) сперва, нагнув головы (один – направо, другой – налево), приложили губы друг к другу; 2) потом сызнова приложились губами друг к другу, опять выгнув головы: один влево, другой вправо; 3) и наконец в третий раз прижались губами, нагнув свои головы: вправо и влево; три момента в «ТБ» сжаты в треть лишь строчки: *«перецеловались навкрест»*; схема сложного жеста, по-моему, дана втрое быстрее действительности; в показанном отрывке «ОТ» она замедлена не менее, чем в 16 раз; стало быть: жест троекратного целования всего казачьего войска показан не менее, чем в 48 раз быстрее, чем тяжелое пханье Довгочхуна на Перепенку.

Фотография жестика второй фазы порой занимает страницу; разговорик незначачий часто – глава; а денек *«с пустячком»* – уже повесть; словесность разъехалась, отчего фабула сузилась – в точку фабулы-собственно; ее, как и нет; вместо смены событий, показа лесов, городов, крепостей – вырастающие: шинель, нос; кривая сюжета вытеснена деталями натюрморта.

Колдун из «СМ» входит в дверь; не описано: 1) нога отделилась от пола, 2) взвесилась в воздухе, 3) нога опустилась, 4) лоб ударился в притолоку, 5) испуг мелькнул на лице Катерины; дана одна фраза: *«вошел Катеринин отец, рассержен, нахмурен, с заморскою люлькой в зубах, приступил к дочке и сурово стал выспрашивать»* (СМ); слиты: жест, образ, жанр с завязью ссоры, которая – сюжет сцены; все – в росчерке.

«СМ» – экономия средств; «ОТ» – пир словесности, произрастание атомов жеста. Вот жест, взятый мной из «Ш» и данный в атомах: 1) взял капот, 2) разложил, 3) рассматривал, 4) покачал головой, 5) понюхав табуку, растопырил на руках, 6) рассмотрел против света, 7) опять покачал головой, 8) обратил вниз подкладкою, 9) вновь покачал головой, 10) натащив на нос табуку, закрыл табакерку, 11) спрятал в карман, 12) и – уф, наконец, – сказал: «Нет!» (Ш). В «СМ» было б сказано: *«взял и, нюхнув табуку, сказал»*. Вместо пяти слов – в «Ш»

жест Петровича подан 85 словами; $85 : 5 = 17$; он замедлен – в семнадцать раз! А читатель тем временем ждет объяснения: портного с Башмачкиным; жест же уводит от фабулы, точно к столику с водочными закусками; повествование – прервано: выпьем, читатель!

Иль: 1) подошел к водке, 2) потер руки, 3) рассмотрел рюмку, 4) налил, 5) поднес к свету, 6) вылил из рюмки в рот, 7) пополоскал рот, 8) и – уф, наконец, – проглотил (Шп); каждая отдельность – точно падает в обморок: «Иван Яковлевич..., разрезавши хлеб...» – прерыв, пауза; поглядев в середину, «ковырнул ножом...» – прерыв, пауза; «почуяв пальцем...» – прерыв, пауза; «засунул пальцы...» – прерыв, пауза; «и вытащил...» – долгая пауза – «нос» (Н); для удлинения паузы между моментами жеста порою даны повторы момента: «Принялся резать хлеб. Разрезавши хлеб», и т. д. (Н); молодой Достоевский возводит растяжку такую в прием: «Запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом – и обмер» («Двойник»).

Раздроб жеста в атомы, с углублением пауз меж ними, ведет к преувеличению угловатости, подающей момент, как толчок и вырыв из линии жеста; усиление ж паузы переходит в фермату последней паузы, подобной окаменению и личности, и группы жестикулянтов.

Преувеличенность атомов жеста: «упал в кресло» (ОТ), «упал на даму в красном платье» (ОТ), «скроил рожу, какой... никогда... не видывал» (Рев); «делал... мины, глядя на которые... можно было бы прочитать, как нужно делать грушевый квас» (Шп); «глядит с... видом, как будто собирается спросить: «Сколько вы на зиму насаливаете огурцов» (Шп); «в одной короткой рубашке, позабыв... степенность и средние лета, произвел... два прыжка, прищелкнув себя... пяткой ноги» (МД); дерг козлом Чичикова есть разрыв поданной сперва плавно фигуры; вдруг «чуть не выпрыгнул из панталон» (МД); и наконец: 1) повалился – пауза; 2) ударился лбом – пауза; 3) «не выпуская сапог князя», проехался вместе с ногою по полу «фраком наваринского дьма»; 4) «почувствовал удар сапога в... губы, но не выпустил сапога» (МД, 2); пих, дерг и грох: меж паузами – покой и мертвость; «сбежал... и что силы есть, хватя стулом об пол» (Рев).

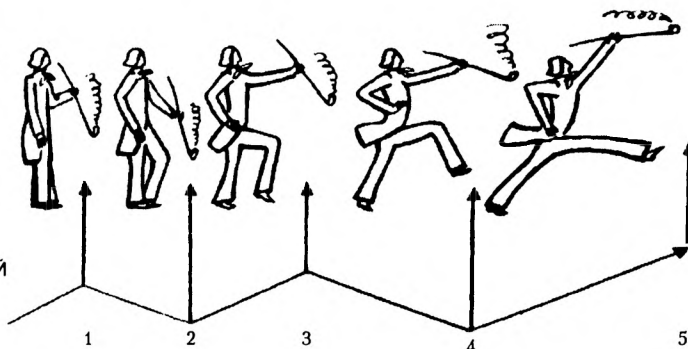
«Ревизор» – дерги жестов: Бобчинский и Добчинский – влетают взапых, вперебив дергаются словами, бегут «петушком», протыкают щель двери коками, с дергом их пряча; «дверь обрывается... Бобчинский летит вместе с нею»; надергавшись, окаменевают какими-то растарашами «с разинутыми ртами и вытученными друг на друга глазами»; и жест городничего – дерг: вздергивает палец, дергается гримасой, хватается за голову, нахлобучивает на себя бумажный футляр; выпучив глаза и руки по швам, замирает надолго, чтоб дернуться дрожью; внезапно чихает; судорожно грозит себе кулаком, бьет каблуком; и, пораженный

ЖЕСТ «ВЕЧЕРОВ» (1-Я ФАЗА)



СИНТЕТИЧЕСКИЙ
ДИНАМИЗМ

ЖЕСТ «РЕВ»
И «МД»
(2-3 ФАЗА)



МЕХАНИЧЕСКИЙ
АТОМИЗМ

ЖЕСТ ВТОРОЙ ФАЗЫ

молнией, стоит в веках, в поколениях читателей – с разброшенными руками, с закинутой головой; Хлестаков же в момент развертывания павлиньего хвоста – «*везде, везде*» – «*чуть не шлепается*»; какие-то дергоноги и дергурюки; на всех падает молния, высекая во веки веков: почтмейстера превратя в вопросительный знак; судью же броса вприрядку с растопыром конечностей (Рев).

Повышение экспрессии дробной части разбитого жеста ведет каждого из жестикулянтов к конечному взрыву, после которого атом жеста, окаменев, превращает героя в неподвижную деревянную куклу, которую Мейерхольд заменил живого актера; душа превращается в мертвую, как от удара молнии; окаменевшие мертвецы присутствуют тут же при агонии... еще носящих признаки жизни.

Вздерг, и – пауза; еще больший вздерг, еще бо́льшая пауза; взрыв, и – долгая, мертвая тишина; начинаясь со второй фазы, она – побеждает: в третьей; и барышня «*равнодушно сидела... рассматривая... стены*» (Шп); Шпонька целыми днями лежал на постели (Шп); Довгочхун лежал: с утра до вечера; и – с вечера до утра (ОТ); «человек в байковом сюртуке с пластырем на носу... сидел в углу, не переменяя движения... даже, когда залетала к нему в нос муха» (ОТ); Тентетников просыпался и недвижно сидел на постели (МД); Собакевич «*усадил... в кресло с... ловкостью, как... медведь, который уже... умеет и перевертывать*»

ся», т. е. косолапым дергом, – сел в кресло, *«принагнул голову, приготовляясь слушать»*; и – умер; Чичиков *«начал отдаленно»*, с истории монархии, а Собакевич *«все слушал, наклонив голову»*; Чичиков перешел к ревизским душам, а Собакевич *«все слушал, наклонивши голову»*; Чичиков перешел к несуществующим душам, а Собакевич *«слушал..., нагнувши голову»*.

Слушает и сию минуту *«нагнувши голову»* – в музее мумий, тот же все звук: *«громче всего слышалось высмактыванье Григорьем Григорьевичем бараньей кости»* (Шп).

Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину; о том гласит конец *«Ревизора»*; за последним явлением *отчерк*; и – заглавие: *«Немая сцена»*; в ней – описание умерших жестов и поз: *«Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение»* (Рев); в *«Отрывке из письма»* Гоголь пишет: *«Еще о последней сцене. Она... не вышла... Я не виноват. Меня не хотели слушать... Последняя сцена не будет иметь успеха, пока не поймут, что... все... должно представлять окаменевшую группу, что две-три минуты не должен опускаться занавес»*. Позднее он рассуждает об *«электрическом потрясении»*; всюду тенденция посадить героев своих на *«электрический стул»*; *«дерги»* Чичикова – на электрическом стуле; оборванная последняя фраза второго тома «МД»: *«потому что уже нам... темно... и мы едва...»* – что едва? Едва не на... электрическом стуле.

А результат – смерть.

Экспозицией распавшихся в атомы жестов я мог бы заполнить страницы; не это здесь важно, а то, что распад – результат разложения переполненного пептонами и ими надутого тела; разъятое в десять моментов движение идет вперевивку с диалогом; атомы жеста даны между фразами; фраза – звучащая пауза; лента калейдоскопа замедлена вдесятеро; она не сливает моменты жеста друг с другом: толчок и прерыв, толчок и прерыв; следующий этап – возведение момента жеста – в типичный жест, чем круг жеста обужен: вдесятеро; подается сперва, как Иван Иванович надевает бекешу, идет себе в церковь, *раскланивается на все стороны*, подтягивает на клиресе, при выходе из церкви отыскивает нищего и спрашивает его, как идет выпить рюмочку водки к соседу; потом подчеркнута фальшивая вежливость; потом из этого всего круга движений выбирается один лишь расклон; далее – подмена круга движений все тем же *расклоном*: *«Желаю здравствовать»* – произнес Иван Иванович, *поклонившись на все стороны»* (ОТ); и – пошло, и – пошло: *«Не прикажете ли чашку чая?..»* *«Иван Иванович поклонился и сел...»* – *«Одну чашечку?..»* *«Иван Иванович поклонился и сел»*; так *семь раз* на одной лишь странице; *момент* вытеснил круг; атом стал характеристикой личности: в жесте-рефрене; плав-

ная синусоида, став $\frac{1}{2}$ себя, – толчок дерга, разложенного в механику атомов; *это не реализм, а механический атомизм*; так осуществляется переход к гоголевскому портрету личности, которая – не рост «я» из родового безличия, а ограничение рода; отсюда – мелкость ее; она – часть: *рука, нос, бакенбарда, нога с закидом, или вздерг губы с табаком*; ее характеристика – вещи: *пузатое кресло, чубук*, коробочная система комнат и экипажа характеризует Коробочку, кулебяка в четыре угла – Петуха: личность, $\frac{1}{20}$ организма, дергается, точно две половинки разрезанного червя, или пойманной мухой висит в паутине предметов, трухлеющих пылью; натуральное хозяйство патриархального коллектива – труха.

Личное у Гоголя – мелко, не эстетично, не героично; личность, выпивавшись из дворянства, крестьянства, казачества, гибнет телесно с Поприциным, или... прижизненно мертвенеет в мещанском сословии, в которое переползает дворянчик; Хлестаков неспроста *«насвистывает сначала из «Роберта», потом: «Не шей ты мне, матушка», а наконец – «ни се, ни то»*. Сперва – героика *«Роберта-Дьявола»*: переступление через узы родства: Петрусь Безродный, проклятый Петро; потом – ужаснувшийся своим «королевством» Поприцин: *«Матушка, пожалей о... дитятке»* (ЗС); и, наконец, – смерть в мещанстве: *«не слишком толст, не слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однакож и не так, чтобы слишком молод»* (МД); эволюция слов сопутствует перерождению дворянского рода в мещанство; сначала *«все»*; потом – *«ничто»*; наконец – *«не ничто»*: *«ни се»*, но *«ни то»*; оторванные сознания, не обретая «я», изживаются раздрызгами жеста; в смеси колеров коричневатых, голубоватых и желтоватых, и серых они – толчея в толчее.

Лев Толстой широко применил способ Гоголя, заменяя характеристику жестом-рефреном; у каждого из героев – свой жест; остроту стилизации, гиперболизм жеста Гоголя он умягчил; онатуральный жест стал круглее и мягче; Толстой сделал гибким его, многообразия вариациями; у Гоголя жест-рефрен, как атом-зерно; у Толстого зерно проросло; выхват из жеста раскрылся, как круг рода жестов.

Гоголь в «МД» подчеркнул атом жеста: Чичиков дан сперва в круге движений; потом – в нем подчеркнут козлиный скачок; он – острится; в конце это – дерг со вцепом в сапог генерал-губернатора; здесь показана марионеточность; сапог – ниточка, за которую дергает рука автора: *«есть в тайных видах правительства нечто, влекущее нас»* (?) (МД).

В механическом атомизме *натура* нарушена, но в обратную сторону, чем в «Веч»; дать лист при разгляде его в микроскоп – натурально ли? В «Веч» жест космичен; в «МД» – микроскопичен; натуральный глаз не способен увидеть ни диска планеты, ни листового крахмального зернышка; глаз видит зелень; механический натурализм есть пунктир, а не линии жеста; в нем точка пунктира воспринимаема ярост-

ным вздергом, как бы от укуса тарантулов; в «Рев» все дергаются, как укушенные (тарантелла); и это – не натурально.

Ненатуральность – от пристальности; ненатуральность же в «Веч» – от верного росчерка всей линии массового движения, в котором детали стерты. Там глаз – широко открыт; здесь – сужен в точку; хочется вскрикнуть: «Где-то уж видел я растараци такие, которые были б реальны, когда бы фигурки задвигались!» Видел на вазах (на черном, коричневом – желтая роспись); застывшая та же улыбка: но «взгляд... бесчувственен» (СП), «зажмурил глаза» (МД), *взмахнул чубуком* (МД), окаменел впрысдь, раскинув руки (Рев); и тот же панический, полднийный, черный, хоть солнечный день из «СП» ли, из древнего ль гимна; вдруг ожутен сладчайший Манилов с своим «поднял трубку с чубуком», «выронил... чубук с трубкой»; и – поехало: «куря трубку», «говорил... куря трубку», «все время сидел... и курил трубку», «все еще стоял, куря трубку», «выпустил... дым»; опять «выпустил изо рта... дым»; чтобы доконать, прозолить окончительно: «на окнах... тоже горки выбитой из трубки золы»; и уже нет Манилова, а – зола: Фемистоклос, Алкид, «храм уединенных размышлений», сладчайшая дружба – зола: «тишина была мертвая, даже кузничек переставал в это время кричать» (СП); но «чубук хрипел – и больше ничего» – чубук Манилова; да «слышалось... высмактыванье... кости» Григорием Григорьевичем (Шп), да прашилось плюшкинское добро; оттого: «Признаюсь, если бы ночь самая бешеная... настигла меня одного... я бы не так испугался этой ужасной тишины среди безоблачного дня» (СП).

Древний ужас – панический – фон всех фигурок, написанных в желтых тонах; фон – черный; в нем белое – морок табачного дыма; но острота поз измеренных, взвешенных, переизученных, перерисованных многое множество раз, – ослепительна: ненатуральная зоркость!

Жестики обращения разных персон с табаком – стилизация характеристик: один – «вынимал из кармана... табакерку и, утвердив ее между двух пальцев левой руки, обворачивал ее быстро пальцем правой» (МД); другой – «всегда наперед лизнет языком крышку табакерки, потом щелкнет по ней пальцем»; третий – «нагнул голову... вперед, засунул руку в задний карман... вытащил... табакерку... захвативши табак... поднес... коромыслом к носу и вытянул носом... всю кучу, не дотронувшись даже до большого пальца...»

Прорисованный, переизученный вздерг высекает эффект, вызывая в памяти те же фигурки на тех же вазах: «Да, где ж это видано?» Вдруг, как ответ: коричнево-желтая роспись на черном фоне архаической вазы, иль – пляска сатиров, борьба куретов и корибантов; бородки, как клинышки, пальцы, как иглы; колени и локти углят; все застыло во веки веков; «гости остаются столбами» (Рев): «Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и едким намеком»;

«Добчинский и Бобчинский с устремившимися друг к другу движениями рук, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами», «судья с растопыренными руками, присевший почти до земли» (Рев).

«Пляска сатиров» – вот прототип стилизации Гоголя: со второй фазы: операция доктора над безносым лицом Ковалева (с щелчками по носу) (Н) – не бой ли курета с испуганным корибантом? Где тут натуральность? И сколько в позах от... ваз Греции, Египта, Микен; дамы «НП», «Рев», «Н», «ЗС», «МД», коль собрать завитушечки, локоны, ленты, фестончики, «рюши да трюши», «глазки да лапки», да «воздухоплавательные шары» рукавов, с непременно «павлиньим пером» в голове (МД), то получится *модница* с фрески, раскопанной в Крите...

Механический натурализм со второй фазы – такая же стилизация, как «японизм» первой фазы: гипербола – там; гипербола – здесь; там – дифирамб, здесь – осмеяние; там – Хокусай, здесь – Вагто, остров Крит, ваза, Мексика даже (в орнаментах древнего Крита есть склик с древней Мексикой).

Посредине – натура: одна для всех фаз.

«НАТУРА» ИЗОБРАЗИТЕЛЯ ГОГОЛЯ

Противоборство двух стилей – в слоге, в красках, в ландшафте в портрете и в жанре – имеет точки пересечения: соединив и замкнув их, приходим – к «натуре»; стили заключаемы в скобки: вообще штампа; и «стеклянная панночка», и «критская модница» противостоят Параске с Агафьей Тихоновной, как нечто ненатуральное; вынося за скобки «натуру», имеем: все «стильное»; тогда вместе с Гиппиусом можно сказать: и Невский дан в принципах кукольного театра; трафарет многих сцен «Веч» (баба и чорт, москаль и цыган и т. д.) лишь аналогии трафаретно данных усов, бакенбард; но *качественность* – иная; и, формализм: видеть корни обоих штампов в народном *пецином действе*; относительно «Веч», *может быть*, это – так; относительно *дам и носов* – нет; «*гиньоль*» не украинская «*кукла*»; Бердслей – не Россетти*.

Определяет *качественность*, а не форма: проделки Вакулы над чортом имеют тенденцию: превознести кузнеца; корень проделок с «*носом*» – тенденция к скепсису: «*не верьте Невскому!*»; тут штамп – орудие неубедительности; происхождение женского штампа «*красавица*» в «Веч», – взгляд на женщину раннего отрывка «*Женщина*» (она – эманация бога, «*София*»); романтик Гоголь совпал с поэзией Владимира Соловьева, Данте, раннего Блока через романтиков (насле-

* Россетти – английский художник-прерафаэлит.

дие Шеллинга); в перерождении трафарета от первой фазы ко второй у Гоголя – совпад с Блоком: «*Прекрасная дама*» разоблачается; она у обоих становится уличной «*Незнакомкою*»; как Блок, Пискарёв ищет «*Прекрасную даму*»: «и там ее нет», и здесь «ее нет»: «Где же она?...» «*Поиски... оставались тщетны*» (НП); она – в волнах опия; у Блока она – на дне стакана; потом она – «ад».

В первой фазе Гоголя дано разъятие женщины на сквозную красавицу и на ведьму, которая, в корне взять, – труп (ВНИК, В); линия падения женского образа – от *эмпирия* до *ада* (сквозь землю); у Блока падение это – по фазам: в первой фазе поэзии «*ада*» нет; дан «*рай*»; «*ад*» – в третьей фазе, когда «*французский каблук*» вонзается «*страшную музю*»: в грудь; «*ведьма*» до гроба сопровождает Блока; она исчезает у позднего Гоголя; нет «*рая*», нет «*ада*»; простое снижение образа: «*пустая бабенка*» – «*натура*» образа, за исключением недорисованной Улиньки и пустых контуров: красавица из «П», Аннунциата из «Р»; губернаторская дочка, и та – кандидатка в «*бабенки*».

Стиль показа дамы: в платье «*больше похожем на воздух*» (ЗС); она – в «*палевой шляпе... как пирожок*» (Н), в лентах, «*легче пирожного*» (МД), с талией «*не толще бутылочной шейки*» (НП); «*Какой голосок! Канарейка*» (ЗС); в лице: «*такое чуть-чуть обнаруженное... неуловимо тонкое!.. Женщины, это такой предмет... Намеки... а вот, ничего не передашь*» (МД); показ – ирония; «*дама*» – небесноподобна, как сверкающее сало, выставленное в витринах (Р); предметы сравнения – пирожок, бутылка и канарейка – снижение под формой хваления; под штампом же – просто – «*галантерейная половина человеческого рода... ничего больше*» (МД); «*мечтательно умела держать головку, и все согласились, что... дама, приятная во всех отношениях*» (МД); «*как воздух*» – платье, а не она: она под платьем «*тяжеловата*» (МД); «*неуловимо тонкое*» в ней: «*Ух, какая булавка!*» (МД); «*как алебастр*», белизна (Ж) – белила «*в палец толщиной*»: отваливаются, «*как штукатурка, кусками*» (МД); она просто «*Подстега Ивановна*»; «*Ген-зи на кухня*» (НП); «*глупость составляет особенную прелесть в... жене*» (НП); «*вы думаете, что эти дамы... Но дамам меньше всего верьте*» (НП); они произносят «*слова, которые... обдают как варом... юношу*» (МД); одно утешение: «*Аделаида Ивановна*»; но «*Аделаида Ивановна*» – крапленая колода карт (Игр); «*О, как отвратительна действительность*» (НП).

Тут и предел снижения образа; это – не «ад», а «*бабенка*»; разобрана ее жизнь по возрастам; сперва девушка – с лицом свеженьким, «*как яичко*» (МД), «*как молоко*» (Ж); в возрасте Агафьи Тихоновны – «*тяжеловата*» (МД); выйдя замуж, напоминает «*бабенку, свежую, как репа*» (МД); после замужества: «*наделил бог такую благодатью – что год, то несет: то Праскушку, то Петрушу*» (МД); и уже: «*схватывает мужа за нос, как за ручку кофейника*» (ОТ); ее подвиги в почтенном воз-

расте: «сама сечет своих девок» (ТО), мужа сечет, «как кошку» (ТО); на пороге старости: «откусила ухо у заседателя» (ОТ).

Это быт омещанившихся дворян; Водовозова* описывает факты этого быта, имевшие место и после Гоголя в царствование Александра II (кулачные побоища, сечение ремнями детей, дворовых, брань классных дам в «Смольном» почище площадной и т. д.).

Корень стилизаций, и той, которая ведет к фантастике прошлого, и той, которая ведет к кукле *а ля Бердслей*, – круглое, «как репа», лицо в палевой шляпке; оно же, одетое в ленты, – лицо Параски; и то же лицо у старой помещицы с тремя бородавками, в капоре, и – у Хиври; в суждениях, замашках, тупоголовии – совпадение; остальное – обличие; здесь – украинский наряд; там – капоты и чепцы; изменение складок в условиях по-разному поданной композиции меняет стиль и *гротеска*, и *ангеличмя*: под гротеском ведьмы и Агафьи Федосеевны – та же «баба»: ведьма – просто старая баба (В); оказывается: побег носа «есть больше ничего, как следствие волхвований» мадам Подточиной (Н); под ангеличмями и Оксаны, и дочери его превосходительства (ЗС) – простое жеманство.

Такова же общность мужской природы «Веч» и бытовых повестей.

Левко – стилизация идеального «парубка»; Хлестаков – стилизация безответственной легкости; но – легкость, граничащая с легкомыслием, – живет в обоих; тот же «молодой человек» их породил; олегкомыслите Левко, – и перед вами – «Голопуенков сын» (СЯ); шалят оба; второй не прочь подплутнуть; о Хлестакове: «чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия... тем более... выиграт» (Рев); «Хлестаков... не глун по ремеслу...»; ...ложь – «поэтическая минута в его жизни – почти род вдохновения» («Отрывок из письма»); можно б сказать: видение Левко – «вдохновенная ложь»; Хлестаков и Левко в ком-то третьем, который натура обоих – как бы сообщающиеся сосуды; соединяет обоих – «Никоша Гоголь», помещичий сынок, поэт, фантазер, как Левко, гопакающий и влюбленный в думку; он не прочь и покушать, как Хлестаков, не прочь и прилгнуть; позднее ж «Никоша» держал корректуры, которых держать он не мог, потому что и текста к ним не было, – в письмах к знакомым.

Постепеннее возрастом, но все еще «Хлестаков» – Ковалев; этот уж прямо-таки кандидат стать Яичницей; а Яичница в захудалой провинции, будь он хозяином-домовладельцем и выйди он, как Шпонька, в отставку, он стал бы – Иваном Никифоровичем; и с другой стороны: на казацкой службе Левко, войдя в возраст, – Данило; Голопуенко в возрасте, перенесенный на сто лет назад, – запорожец; а от последнего до Тараса в условиях стилизации – шаг.

* Е. Н. Водовозова. «На заре жизни», 1911 г.

И с другой стороны: Тарас мог рассориться с Сечью и зажить своим хутором: кормить телом мух (ТБ); так он стал бы – Пацюк: *«кончился поход – воин... ловил рыбу, торговал, варил пиво...»* (ТБ); *«хватил с полведра»* (СМ); *«мухи напали на усы»* (СМ); *«полно... валяться по запечьям, да кормить своим жирным телом мух»* (ТБ). Тарас, Пацюк, Довгочхун – тот же род: в трех столетиях; два столетия Тарас укорачивался и ожиревал: он ко времени Гоголя – Довгочхун, не Тарас.

Из-под штампа *«герой»* довгочхунова *«натура»* прет: с первой фазы; *«натуральный»* казак: *широкоплечий* (ТБ), *дебелый* (ТБ), *«двадцатипудовое тело»* (ТБ), *толстенький, с малыми глазками* (МН), *«забавившийся»* (Тарас не *«бабился»*, а Тарасов сын, сядь на хуторе, – *«бабился»* бы); и у него *небольшие* (СЯ), *ласковые, масляные* (В) глазки (как у... Манилова); залежавшимся байбаком он летит на ковресамолете сквозь время, не переменяя движения, и пожирая галушки; ковер опускается – на... двор Довгочхуна; Довгочхун – перенесенный Пацюк; мы его узнаем по штанам: у Пацюка они – кадь; у Довгочхуна же – занимают они половину двора; у древнего казака они – *«шириною с Черное море»* (ТБ).

Гоголю так примелькались штаны Довгочхуна, знакомые с детства, что их перенес он во сне в глубь истории, где они запылали прекрасными алыми пятнами, между тем как в действительности штаны Довгочхуна остались проветриваться среди арбузов и тыкв вместе со старым казацким седлом: *«старуха вылезла из кладовой... таща на себе старинное седло с оборванными стремянами... с чепраком когда-то алого цвета, с золотым шитьем»* (ОТ); несомненно: на этом седле гарцовал Тарас; гоголевские обжоры порою атавистически переживают какие-то вспышки воинственности; вынесли и *«синий казацкий бешмет, который шил себе Иван Никифорович назад тому лет двадцать, когда готовился вступить»* в ополчение; кто сказал бы, что и Афанасий Иванович – бывший кавалерист, ловко похитивший Пульхерию Ивановну; и он хочет идти на войну: *«Я его застрелю... Возьму саблю и казацкую тилку»* (СП).

Общее у казака с Довгочхуном – обжорство и выпивка: герои первой фазы истребляют по четыре фунта сала; с утра до вечера и с вечера до утра галушки сами собою влетают им в рот; выпивают же по ведру горилки: *«чтобы играла и шипела, как бешеная»* (ТБ); это свойство в веках разрастается лишь: *«объедался страшным образом»* (СП): Афанасий Иванович по точному подсчету кушал девять раз в сутки; для аппетита *«закусывал... возбуждающими благодатями»* (МД); *«заказывал в голове... паштеты и соусы»* (К); *«оно, видите, очень хорошо: наперед, как говорят, раззадорить, а потом уже завершить»* (ОТ); гастрические восторги доходят до выворачивания наизнанку всех ощущений: *«хороший табак... возьмите, разжуйте... во рту: не правда ли, похоже на канупер?»* (ОТ).

Нажравшись, тела, как откармливаемые на убой боровы, дрыхнут; когда Григорий Григорыч ложится, то кажется: «перина легла на перину» (Шп); «в эти двери не войдет – такой славный» (Ж); «шея сзади... в три этажа» (МД); «короткие руки, похожие на выросший картофель» (ЗС); «обе щеки лоснились жиром» (МД); «щеку раздуло в одну сторону, подбородок... в другую, верхнюю губу взнесло пузырем» (МД); словом: «отличались невзрачностью и неблагообразием» (МД).

Вот та же «натура» лица в первой фазе: «толстый кабан» (В); на голове чуб (у Ивана Никифоровича – «редька хвостом вверх»); «нос... покрасневший, как снегирь»; «дали дулю под нос» (ВНИК) (у Ивана Никифоровича – «нос спелой сливой»); вообще «рожа барабаном, на котором заставили выбивать зорю» (СЯ) и оттого – «верхнюю губу взнесло пузырем».

Тот же и смех: в «Вие» смеялся, «точно два быка... замычали разом»; но и в «Коляске»: «испустил небольшое мычание, как издает теленок, когда ищет мордою сосцов матери»; то же немногословие, то же косноязычие; сентенции, изрекаемые Довгочхунами, не отличаются от сентенций пьяного Явтуха-Ковтуна, Печерицы, Закрутыгубы; изменилась лишь пища их: «Летом очень много мух, сударыня» (Шп); «дамам очень идут цветы» (Ж); «живописец... свинья свиньейю живет» (П); «говорят... что три короля объявили войну царю нашему... Я полагаю, что короли хотят, чтобы мы приняли турецкую веру» (ОТ); «курские помещики хорошо пишут» (ЗС); «хлеб – дело печеное, а нос – совсем не то» (Н); «у порядочного человека не оторвут носа» (Н); «женщина хватает нас за нос так... как... за ручку кофейника» (ОТ); «у него нос не из золота сделан» (ЗС); «судьба – индейка» (Рев); «где офицеры, там и трубки» (НП); «вот еще гадко, если мозоли» (Ж); «штукатурщик штукатурит и не боится ничего» (Ж); «пушка сама по себе, а единорог сам по себе»; «Эхе, хе, хе! Думаешь себе» (МД); «Ну, а если бы слон родился в яйце, ведь скорлупа, чай, сильно бы толста была» (МД); «такой славный барабан! Этак все будет турррр...ру... тра-та-та, та-та-та» (МД); «лошадь, пуф, пуф, очень порядочная, пуф, пуф, пу, пу, пу... у... у... ф» (К); то есть: «чубук хрипел – и больше ничего» (МД).

Таковы сливки мирозерцательной мудрости, данные в выборных афоризмах; от них веет казацкой дичью XV столетия, когда перед перепуганными глазами у своего же брата, казака, побывавшего за границей, изо рта вырастал «клык» (СМ): «иной раз страх, бывало, такой заберет... что... все покажется бог знает каким чудищем» (ВНИК); «принимал... свитку... за свернувшегося чорта» (ВНИК); «только огонь из люльки может зажечь оборотня» (МН).

То же дикое суеверие гнездится и в героях, современниках Гоголя: им мерещится «бог знает какое чудище»: «Иван Иванов, сын Перерепенко... имеет посягательство... на мою жизнь... и.... содера в тайне

сие... пришел ко мне... хитрым образом выпрашивать ружье» (ОТ); или: «штаб-офицерша... решила его испортить и наняла для этого... колдовок баб» (Н); и они делают «чорта» из собственных свиток.

Та же грубость, жестокость: в «МН» обливают «людей на морозе»; в «ТБ»: «я тебя породил, я тебя и убью»; «еще милость, когда... сварят живым»; но и в «ОТ»: «откусила ухо у заседателя», «сделала такую непристойность, что...», «прошу одного дворянина... в кандалы заковать... барбарами шмаровать» (ОТ) и т. д.; то же отношение к иностранцам: «проклятые кацапы» – «разводят тараканов», «едят щи с тараканами» (Шп); «немцы выдумали... побольше денег... забирать» (Шп); «я не немец, чтобы выпрашивать деньги» (МД); и т. д.; француз – еще чище: «Эка глупый народ!» (ОТ); хотя в сорок лет француз такой же, как и в пятнадцать (МД), хотя он ветрен, как водевиль (Р), и в один день выказывает всего себя, а «на другой... нечего... и узнавать» (Р), потому что «вся нация – блестящая виньетка» (Р), – однако: «французы с помадами и француженки с шляпками, истребители добытых кровью... денег» (МД, 2); «взял бы их всех, да и перепорол розгами» (ОТ); улицы города полны дородными животными, которых городничий называет «французами» (К); француз признает «веру Магомета» (ЗС) и чихает, «когда Англия нюхает табак» (ЗС); в общем – «француз гадит» (Рев), как и скорчивший «в острый угол» ноги англичанин «в гороховом... макинтоше», у которого «вопросительный знак на неподвижном лице» (Р); он «завидует, что... Россия... велика и обширна» (МД); какую страну ни возьми, – бред: «Китай и Испания совершенно одна и та же земля»; и она находится: «возле хвоста» (ЗС) и т. д.

Чем каталог этих сентенций отличен от староказацких? Еврей – «свиное ухо» (ТБ); поляк – «проклятый недоверок» (ТБ); цыган – «снюхался с чортом» (ПГ); «москаль» – вор (СЯ); немец – тоже – «проклятый» (МН).

Одна натура.

Коротко говоря: донельзя сближенные Довгочхун (помещик) и прошедший в «головы» кулак – полны безобразием падающего патриархального строя; натуральное хозяйство – сближает их; оно уж охвачено высшими формами производства; «натура» обрабатывается двумя штампами; одним вдавливается – в прошлое, чтобы выглядеть героически; другим – избезображивается до бреда; штампы: червонно-верхая, благообразящая казацкая шапка и утиноподобный, обезображивающий картуз; под шапку вырастает чуприна; под картузом – хвостик редьки; второй штамп ближе к натуре: он промозолил глаза «Никоше»: в Полтаве, в Нежине, в Миргороде, в Васильевке.

С него и начнем.

НАТУРА ГОГОЛЕВСКОЙ УСАДЬБЫ

Условлюсь: краски беру у Гоголя; из экономии места, щадя читателя, не опрокидываю на него завалов цитат, и где приставляю к цитате цитату, а где одной фразой даю ракурс суммы их с сохранением гоголевских словечек; задание: дать постановку поместного быта, чиновного быта, провинции и столицы, или – заменить полотнища системой цветных открыточек; с графами статистики поступаю, как с красками; не привожу их колонок, свободно смешивая, чтобы встал помещик, вросший в дом, сад, огород, крепостную деревню, в ему принадлежащие и поля, и леса: и беру материалы из своих цитатных реестров.

Вот дом помещика: *«с красной крышей и темно-серыми, или, лучше, дикими стенами»* (МД); фронтон с *«полукруглым окном... не пришелся посреди дома»* (МД); крышу подпирают *«восемь коринфских колонн»* (МД); перед домом *«три клумбы с кустами сирени и желтых акаций»* (МД), сбегаящей вместе с *«серой деревней»* (МД) к пруду, сияющему, *«как дно медного таза»* (МД); с противоположной стороны терраса, обращенная в зелень сада с узенькими дорожками; тут: *«обрушенные перила... ветвь клена, протянувшая... листья... один из которых солнце превращало в... огненный»* (МД); тут и *«огромные, вороньи гнезда»* аллеи, из которой *«открыт вид на, ...дорогу»* (МД): под косогором; из солнечных куп, *«как темная пасть»*, – глубина, заросшая хмелем, глушащим *«кусты бузины и рябины»* (МД); над косогором *«беседка с плоским зеленым куполом»*, *«с деревянными голубыми колоннами»* и с надписью: *«Храм уединенных размышлений»* (МД).

Таковы сад и дом помещика побогаче (из средних); кисть Поленова, перья Тургенева, Гончарова его доработали; их каркас взят у Гоголя (минус слог, минус экономия в красках); Поленов – *переписал*, Тургенев – *переговорил* этот дом.

Чаще дан маленький деревянный домик помещика победней из *«низеньких фруктовых деревьев»* и *«душистой черемухи»*, где осенью *«яхонтовое море слив, покрытых свиновым матом»*; свиньи толкают их мордами, *«чтобы стряхнуть... дождь фруктов»* (СП). *«Чего там нет!»* (ОТ). Из зелени видны – *«крыши, посаженные одна на другую»* (ОТ), *«окошки с резными, выбеленными ставнями, крылечко с навесом на двух... столбиках»* (ОТ), *«похожих... на церковные подсвечники»* (МД) и кусок галереи из *«почернелых столбиков»* (СП); деревянный балкон обращен в сад (СП).

В описании этого домика Гоголь – передвижник: до передвижников.

Комнаты *«маленькие и низенькие, ужасно теплые»* (СП); *«в каждой... огромная печь»*, сундуки, сундучки и ящички (СП); двери – со скрипом;

каждая – на свой лад (СП); «*стены убраны картинами в старинных, узеньких рамах*» (СП), изображающих запачканных мухами птиц, или старика «*с красными обшлагами мундира*» (СП); в гостиной по углам «*треугольные столики*» (СП), перед диваном же на ковре «*с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц*» (СП) – «*четырёхугольный столик*» (СП); зеркала «*в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями*», и покрытых черными мушиными точками (СП); на бюро, выложенном «*перламутной мозаикой*», прибор из слоновой кости, «*для чесания самому себе спины*» (МД); но... – тут «*комната наполнилась змеями*»; «*за шипением последовало хрипение*»; и часы, «*понапужась... пробили таким звуком, как будто кто колотил палкой по разбитому стеклу*» (МД), дверь в сенях откликнулась «*странно дребезжащим и вместе стонущим звуком*» (СП); этажерочка стала прыгать под шмяканьем тяжелого шага; и в комнату вошел низенький «*толстый человек*» с табачного цвета глазками (ОТ), с длинным чубуком в руках (МД) в «*казимировых*» панталонах желтовато-белого цвета и в «*зеленом нанковом сюртуке*» с пуговицами в пятак (ОТ); он вдавил в воротник свой затылок, как в бричку, выдавив шею складками (Шп).

Это – помещик.

Во двор въехали дрожки, звеня каждым гвоздиком, каждую железною скобкой (СП); толстый гость с желтоватыми, пропадавшими меж бровей и щек глазками (ОТ) и «*руками... похожими на два... картофеля*» (К), вылез из них; с ним мужчина «*с пластырем на носу*» (МД); то были: Елевферий Елевфериевич и Евпл Акинфиевич (ОТ), по прозвищу «*шпрехен зи дейч*» (МД): из «*Тетюшинского*» уезда (верст за пятнадцать, что значит «*тридцать*») (МД).

Шея помещика выскочила из окна, как из брички (Шп); чубук прохрипел, как фагот (МД):

«*Лошадь, пуф, пуф, очень порядочная... пуф, пуф, пу, пу, пу... ..у... у... уф*» (К).

Все покрылось клубами дыма.

Когда они рассеялись, уже передняя половина Елевферия Елевфериевича в нанковом, желто-коричневом казакине (ОТ) – выдавилась из передней (ОТ); за ним выглядывал Евпл Акинфиевич – «*шпрехен зи дейч*» – «*с пластырем на носу*»: «*кафтан коричневый, а рукава голубые*» (ОТ); облобызались «*в правую... в левую... снова в правую щеку*» и сели под мухами.

Евпл Акинфиевич «*вытащил... табакерку*», сделал рот ижицей (ОТ), лизнул крышку, щелкнул пальцем (ОТ); и сказал: «*У меня был... славный дрозд*» (ОТ); но «*чубук хрипел*» без ответа; в голове помещика, «*захлопотанной посевами*» (МД), мелькало: затеять «*банчок*»; Евпл Акинфиевич состоял в филантропическом обществе, основанном двумя философами «*из гусар*» (МД, 2), и потому не имел крапленой коло-

ды Макдональда Карлыча (МД), прозванной *«Аделаидой Ивановной»* (Игр); у того и мальчишка *«одинадцати лет передергивает с... искусством»* (Игр); так подумав, он прогудел, *«точно певческий контрабас»* (МД), что дрозд – вещь известная, *«а то – чорт знает что такое: сви- нья!»* (ОТ).

Пока рассказывалось про свинью, в столовой уж стлалась скатерть; явились и *«коржики с салом»*, и *«рыжички»*, и *«сушеная рыбка»*, и водка, настоящая на траве *«деревий»* (СП).

Наконец вышла и Феодулия Ивановна в сереньком *«с небольшими цветочками»* платье (СП) и в коричневом капоре с небольшими сборками (Шп) – степенно держа голову и сделав движение ею, подобное актрисам, представляющим королев, она повела их к столу (МД): *«Водка... если у кого болят лопатки, то очень помогает... Золототысячник: если в ушах звенит, то очень помогает!»* (СП). Евпл Акинфиевич *«подошел к водке, потер руки, рассмотрел... рюмку, налил, поднес к свету, вылил... в рот... пополоскал ею... ..проглотил»* (Шп). *«Вот это грибки с чебрецом! Это – с гвоздиками!»* (СП). Но он заговорил, поставив перед собой палец и вычурно и хитро (Пред. I): *«Господи!»* Как он заговорил! *«Это ощущение можно было сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове, или... проводят пальцем по вашей пятке»* (ОТ); и Феодулия Ивановна слушала с видом таким, будто спрашивала: *«Сколько вы на зиму насоливаете огурцов?»* (Шп), голова ее напоминала *«кофейник в чепчике»* (Шп).

Ели с *«раздутыми ртами и выпученными глазами»* (Рев); испускалось мычание, *«какое издает теленок, когда ищет... сосцов»* (МД); раздавалось: *«Посечь!»* (МД); помещик то и дело обращался к Петрушке, стоявшему с блюдом в руке: *«Ты, брат, чорт тебя знает, потеешь что ли...»* (МД); в ответ слышалось только громкое высмакыванье бараньей кости (Шп); наконец Елевферий Елевфериевич, съевший *«двенадцать ломтей»* (МД), *«пощупал животик»* (МД, 2); и произнес расслабленно:

«Барабан!» (МД, 2).

Помещик ответствовал толстым, шмелиным басом (СП):

«Скинем фракы... приотдохнем» (МД).

«Фетинья была мастерица взбивать перины» (МД); когда Елевферий Елевфериевич, *«подставивши стул, взобрался на постель»* (МД), то *«точно перина легла на перину»* (Шп); постель *«опустилась... до самого полу»*, и перья *«разлетелись во все углы комнаты»* (МД); *«какие-то... пребойкие насекомые кусали больно»* (МД); *«привык... чтобы кто-нибудь почесал... пятки»* (МД).

Издали гудел *«толстый бас»* (СП): *«Пропеки... чтобы... всю... прососало, проняло... чтобы она вся... растого... Да подпусти... сниточков, бобков»* (МД, 2).

Таков этот взбухший, как на дрожжах кулебяка, быт.

Тут – где передвижники? Где Гончаров? Так писали бы Бенуа, или Сомов, если бы кисти их тронули мелкопоместный быт; тут гипербола – не надстройка над текстом, а – сжим в афоризм тысячу раз виданного, которое зажило в памяти раз навсегда, не требуя перерисовки натуры; после Гоголя литература не знала такого естественного преувеличения.

Там, где Гоголь натуры не знает, принимается перерисовывать он; натуральная стилизация переходит в искание натурализма путем фотографирования подробностей.

Вот – помещичий двор.

Он – поросший травой (МД); в траве – колесо; тропочки *«от амбара до кухни... и от кухни до барских покоев»* (СП); *«отпряженный вол»*, петух с *«крыльями, обдерганными, как... рогожка»* (СП), свинья в куче мусора, *«свешшая невзначай цыпленка»* (МД), обилие *«всяких собак... муругих, черных, с подпалинами, полвопегих..., черноухих, сероухих»* (МД), запачканный мальчишка и баба *«развешивала залежалое платье»* (ОТ) на плетень, из которого челядь *«выдергивала... палки»*, и который уже обвешан был *«связками сушеных груш... и проветривающимися коврами»* (СП); на крышах служб – *«не мало... разного рода трав»* (МД), просушиваемых по приказанию – *«Слушай у меня, Евдоха!»* (СП) – Феодулии Ивановны, которая *«не вела... записок»*, ведя счет в уме, *«сплетничала и ела вареные бураки»* на дворе: она была в *«кофейном чепчике»* (ШП), в старом и уже раз распоротом салопе, и выдавалась станом, похожим на кубышку (ОТ); платье ее *«с малиновыми полосками»* прогорело *«во время... печения лепешек»* (ШП); *«цветущие сирени и черемуха бисерным ожерельем обходили двор»* (МД); за двором – *«подсолнечники, огурцы... стрючьа»* (ОТ); *«пестрые пятна»* арбузов и дынь, *«капустник, обнесенный... изломанной городьбою»* (МД), *«несколько чучел... на одном чепец... хозяйки»* (МД); воробьи *«косвенными тучами переносились с... места на другое»*; а *«по огороду разбросаны яблони»* (МД).

Под косогором, у пруда бабы *«с толстыми лицами»* и *«перевязанными грудями»* – по колону в воде (МД); по косогору – *«серенькие», «узорчатые»* избы: *«коньки да резные гребни»* (МД); окна *«без стекол; ...заткнуты зипуном»*, иные – *«сквозили, как решето»* (МД); *«крыши зевали»* (МД); мужики тоже *«зевали, сидя... перед воротами в... овчинных тулупах»*, с окладистыми бородами (МД); *«мужик... изленился... сделался пьяницей... Не может без понукателя... задремлет... закиснет»* (МД); *«мужики распьянствовались и стали... числиться в бегах»* (МД); *«в конце деревни лытый Пимен, дядя всех крестьян, держал кабак, которому имя Акулька»* (МД, 2); *«из-за изб»* – блещущий *«крест сельской церкви»* (МД, 2), да *«клади хлеба... цветом походили... на старый плохо выжженный кирпич»* (МД).

Такова деревня, написанная в серых тонах «натуральной» школы и передвижничества; когда проезжали через улицу, – то «старые бревна», которыми она была мощена, «как... фортепьянные клавиши, поднимались» и опускались (МД); проезжающий бросил взгляд на девочку «в платье из... крашенины, с босыми ногами, которые можно было принять за сапоги, так они были облеплены... грязью» (МД); и думал: мужик – «вор; хоть он... не украл, да все равно... он украдет» (Рев).

Но деревня уже «унеслась... с отлогостями, пригорками» (МД); «остался один небосвод, да два облака в стороне» (МД, 2); лишь «трава вместе с... колосьями и полевыми цветами лезет в дверцу коляски, ...ударяя по рукам» (СП); «то же поле... изрытое, черное»; вблизи еще не убранный жиденький хлеб; там вон – копна (Шп), пни (МД), галки, вороны (ОТ), кочки (МД); пробираешься «между перелогами»; дороги расплазуются «во все стороны, как пойманные раки» (МД); в «светлой мгле» пятна «пыливишихся вдали рощей» (МД); там – «в несколько зеленых поясов зеленели леса»; за ними «желтели пески, и вновь леса, уже синевшие...» И вновь «пески, еще бледней, но все желтевшие» (МД, 2).

Небогато гоголевское поле; припоминается пейзажист-передвижник.

И – два леса: «Темнел... скудно синеватым цветом... сосновый лес» (МД, 2): «с топорным стуком, с вороньим криком» (кстати: не слыхивал вороньего крику в сосновых лесах) (МД); он уже «потемнел и готовился перейти в ночь»: беден сосновый лес.

Лиственный веселее у Гоголя: «стволы... закрыты разросшимся орешником»; здесь – «дуб, лесная груша, клен, заглушая друг друга», карабкаются по косогору; там – «белые стволы берез и осин, блестя, как снежный частокол, легко возносились на нежной зелени» (МД); «солковы... щелкали» (МД); и – «голубели пролески» (МД, 2); «рои мошек... на болотах» (МД, 2); желтые цветы, «лилово-розовый» анемон; вдруг отовсюду «промеж ветвей и пней, сверкнули... как бы сияющие зеркала» (МД, 2); «деревья заредели, ...и вот... озеро» (МД, 2).

Это лес пейзажиста Шишкина, с которым опять согласился б Тургенев, столь во многом с Гоголем не согласный; только он сжатую эту картину, представляющую итог всего, сказанного о лесе, представил бы в сотнях фотографических подробностей, 50% которых излишни.

Подытожим: помещичий дом, сад, двор, поле, лес даны зрелым Гоголем в жанре передвижников и в духе ландшафта, показанного Поленовым, Шишкиным и т. д.

Там же, где выступает помещик и быт его дома, – вовсе иная живописная школа: та, которая в начале века сменила тенденции русской живописи конца столетия, вызвав движение воды (Бакст, Бенуа, Сомов) и стремясь к ироническому подчёрку, к гиперболе, как и... живописец Гоголь, упредивший лет на восемьдесят тенденции этой

живописи; разумею ж я не тенденции сюжета и не тенденций языка, а – красочные пятна: в способе их комбинировать.

Что ярче в этом макете поместья: природа, или помещик? Конечно, последний; он – ось полотна; в натуре гоголевского сырья лежало нечто гиперболическое.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ГОРОД

Коли не губернский, то площадь – *«прекрасная лужа»* (ОТ); а коли губернский, то – дом губернатора: *«трехэтажный, каменный... караульная будка... солдат с ружьем»* (МД); рядом суд: *«восемь окошек», «цвета гранита»* (ОТ); другие же дома выбелены (ОТ), или выкрашены: в желтую краску (МД); верхний этаж гостиницы – желт; нижний – красный, кирпичный (МД); перед гостиницей – яма (МД); и начало градского сада из *«тоненьких дерев... с подпорками»* (МД); и возле – *«навалено на сорок телег... сору»* (Рев); с угла – лавочки: *«с хомутами, веревками и баранками»* (МД), *«столы с... мылом и пряниками, похожими на мыло»* (МД); исколуплена мостовая; столпленье, скопление бричек: *«кучера в серых чекменях, свитках и серяках»* (МД); *«омытые дождем вывески с кренделями... сапогами»* и *«синими брюками»* (МД); надпись: *«Иностранец Василий Федоров»* (МД); тут и больница, и почта, и пансион для девиц, где *«прежде фортепиано, потом французский»*, а потом уже все прочее.

От площади *«дома в один, два и полтора этажа»* с мезонинами (К) и без садов; перед *«досчатым забором»* (цвет грязи) некто в узких *«белых канифасовых панталонах»* и при булавке *«с бронзовым пистолетом»* (МД) обернулся на даму *«в клетчатом щегольском клоке»*, проходившую по деревянному тротуарику (МД); пихнули: солдат и девица *«в красных шалях... в башмаках без чулок»* (МД); *«из дверей оранжевого... домика... с голубыми колоннами»* *«выпорхнула дама»* и пошла *«перед... домом темно-серого цвета с белыми барельефчиками»*, отделенного от улицы *«палисадником, за решеткой которого... деревца побелели от... пыли»* (МД); свинья выставила *«серьезную морду»* на купца в сибирке (К); *«помещик... в нанковом сюртуке»* протарабанил (К), подпрыгивая и ударяясь головою в кузов пролетки (МД), мимо *«кислых»* домишек, ставших из *«белых... пегими»* (К); ни души: полосатый шлагбаум; *«мостовой, как и всякой другой муке... конец»* (МД); дорога мягка, *«как подушка, от... пыли»* (К); и – пригород, т. е. вид на *«церкви... с деревянными куполами и чернеющими остроконечиями»* (МД).

Если сделать от площади сверт, – то яма, в которую скатывается переулочек; на косогоре церковь *«Никола на Недотычках»* с дворком, *«с двумя яблонями перед стареньким домиком»* (МД); и *«направо пле-*

тень» – «налево плетень», на нем – горшки, ...напаянные плахты, сорочки, шаровары; «каждый вешает, что ему вздумается» (ОТ); из-за плетня – подсолнечник (ОТ); переулочек «так узок», что «пешеход... убирался репейником, росшим с обеих сторон забора» (ОТ); «день жарок, воздух сух и переливается струями» (ОТ); за плетнем кто-то, лежа на пузе, свою выставил голую, жирную спину на солнце; и – «никуда не хочет идти» (ОТ), пока тощая баба выносит «залежалое платье... выветривать» (ОТ); встает пройтись в свиной хлев и вернуться: «человек не пойдет в хлев... для приличного дела» (ОТ).

Один днями разбирал «круп... карты» (Игр): «Пусть отец... – обыграю отца: не садись!» (Игр); «Что ж... что плюнет?.. Взял, да и вытер» (Ж); а под боком – пуще плут: переплутует его самого (Игр); другой все: «Зюзюшка... Зюзюшка! Вот я тебе бумажку привяжу» (ТО); третий – читает адрес-календарь: «А, вот и я» (Шп); почтмейстер «с прищуриванием одного глаза» читает «ключ к таинствам природы», уснащая речь словечками; он видит в каждой букве, «из которой составлено слово Наполеон... особенное значение» (МД); распечатывал чужие письма, придавит сургуч, а «по жилам огонь» (Рев); дамы «заняты... разговорами о том, каким образом делаются каплуны» (ОТ); они умеют «напустить тумана» (МД), хватая мужа за нос, как за ручку кофейника (ОТ), называя его: «Жужу!» (К). Муж из дому, а кто-нибудь у дамы уж сидит (МД); и от этого дети Добчинского делаются похожими на Тяпкина-Ляпкина (Рев); в глазах – «ух, какое тонкое!» (МД); не говорит: «я высморкалась... а... я облегчила себе нос» и соблюдает «визиты и контрвизиты» (МД); весь город иногда занят обсуждением: какая свинья утащила: «Не бурая ли?»

Губернатор – «вышивал... по тюлю» (МД).

Все «народ добрый»: «Послушай, брат, Антитатр Захарьевич», – «Ты заврался, мамочка, Иван Григорьевич» (МД); за картами покрывают нижнюю губу верхней; и делая мыслящую физиономию, приговаривают: «А! Была не была!..» – «А я его по усам, а я ее по усам!» Когда же в ударе, то и находят слова: «Червоточина! Пикенция!.. Пикендрас!» (МД); жен называют: «Муньмуня, пульпультик» (К), посмеиваясь над «рюшами-трюшами» (МД); едят уху с «финтерлеями», запивают «бомбоном» (МД); чокаются, снова чокаются и опять-таки чокаются, излагая «вольные мысли, за которые в другое время... бы высекли... детей» (МД); один «в продолжение обеда выпил семнадцать бутылок шампанского»; «убухал» за картами «четырёх рысаков»; у всех после во рту точно «ночевал эскадрон» (МД).

Их наружности?

У Григория Григорьевича – «двухэтажный подбородок» (Шп), а шея – в три складки (МД); у Агафьи Федосеевны «отыскать талию... так... трудно, как увидеть без зеркала... нос» (ОТ); этот – «в двери не вой-

дет» (Ж), глазки, «как два мышьиные носика»; волосы – «чорт меня по-бери» (МД); из носа же «некартинно табак» (МД); один – огурцом; другой – молдаванской тыквой; «кувшинное рыло», «аптекарский пузырек», «аист», «верхнюю губу взнесло пузырем» – «весь город... такой» (МД).

Власть: «ожидали... генерал-губернатора»; вышел – «ни мрачный, ни ясный»; «ни знева, ни возмущения» в минуту, «когда приходится спасать... отечество», потому что ничего «не в силах поправить» (МД, 2); около жандарм, «страшилище, с усами, лошадиный хвост на голове, через плечо перевязь, через другое плечо перевязь, огромный палаш привешен сбоку» (МД, 2).

Губернатор – вылитый Чичиков, с болонкой возится и представлен к звезде: не то добряк, не то... «за копейку зарежет» (МД); «где губернатор, там и бал» (МД).

Дом – освещен; перед подъездом – крики, жандармы, форейторы; в переднюю – дама; на голове – перо, какого нет и в Париже; в глазах, – «у, какое»; трэн – занял бы половину церкви (МД); «сзади... лакей в ливрее и золотых позументах» (МД); «перед... тройными подсвечниками, цветами, конфетами и бутылками» кто-то говорит по-английски, произнося по-птичь; лицо же – не птичье (МД); полковник подает «даме тарелку на конце обнаженной шпаги» (МД); «галопад... во всю пропа-люю: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером... чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку», – «ряд локтей, обшлагов... концов лент, душистых шемизеток и платьев» (МД); все несется; губернатор держит «в одной руке конфетный билет, а в другой – болонку» (МД). Когда разъезжались, подняли такой шум, что он «разбудил будочника, который, подняв... алебарду, закричал... но увидев, что никто не шел... поймал на воротнике какого-то зверя и, подойдя к фонарю, казнил его» (МД).

Полицмейстер: «Мошенник!.. Предает, обманет, еще и пообедает с вами» (МД); к нему все кварталный «в лакированных ботфортах», «поддерживая шпагу», в прискачку (МД): «взашей так прямо и толкайте» (Рев); «Ты у меня, любезный, поешь селедки» (Рев); кварталный кладет «в ботфорты серебряные ложки» (Рев); городской «Держиморда поехал на пожарной трубе, а воротился пьян» (Рев); где нет губернатора, – там городничий, полагающий: «чем больше ломки, тем больше... деятельности»; «трех губернаторов обманул» (Рев); уничтожил городские сады (МД); высек унтер-офицершу Пошлепкину, «для порядка всем ставит фонари под глазами» и объясняет купцу: «Кто тебе помог сплутовать?.. Я помог... козлиная борода»; старается «для отечества»; глуп же, «как сивый мерин» (Рев); при нем в больнице больные стали – «грязны, как кузнецы» (Рев); в коридорах же понесла «такая капуста, что береги... нос»; в передней присутствия «сторожа завели гусей» (Рев).

Присутствие: «*бумаги... широкие затылки, фракы*»; сидят «*казенные головы... любуясь крючковатой строкой*» (МД); кто-то «*из канцелярских... с продранными рукавами*» (ОТ), «*этакая крыса... пером... тр, тр*» (Рев): «*Гусак... не может быть записан в метрических книгах*» (ОТ). Столоначальник с соседнего стола объясняет, что «*под горлышком делается бобон*» (ОТ); чиновник с «*пятном по всему лицу... с заплатанными локтями сюртука*» (носил три пера за ухом, съедал девять пирогов, а десятый клал в карман) – перебивает: «*Прикажете?..*» – «*Что там?..*» – «*Дело... о краденой корове*». – «*Хорошо, читайте*»; и – продолжает свое: «*Меня научил этому Захар Прокофьевич*» (ОТ); высморкавшись «*с помощью двух пальцев*», какое-то «*подобие человека копалось, корпело, писало*», распространяя запах («*комната... превратилась в питейный дом*») (ОТ); канцелярист же в «*подобии полуфрака... проглотил муху*» (ОТ).

Вдруг посетитель, с перетянутым животом, в медведях, «в теплом картузе с ушами», держа трубочкой бумагу, – является в присутствии (МД), и тогда поднимается «*шум от перьев... как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес*» (МД); Иван Антоныч, кувшинное рыло, «*оглянулся искоса, но в ту же минуту углубился в писание*», увидев, что до него дело; и на вопрос «*не ответил ничего*»; посетитель ему – бумажку на стол: Иван Антоныч «*накрыл тотчас... книгой*» (МД); «*чтобы и уши не слышали*» (МД): «*Я ему вместо двухсот четыреста вернул*» (Рев).

«*Пометили, записали, выставили номер, вишли, расписались... и сложили дело в шкаф... Пробыли новую улицу; у судьи вытал коренной зуб... дело... лежало*» (ОТ).

Таково делопроизводство.

Таковы же военные; «*за неимением... поприща*» пакостил «*ото всех сил*» (МД); «*большая часть офицеров умело таскать... за пейсики*» (Шп): «*Паро ле пе!.. Пятьсот рублей мазу... плиё, чорт побери, плиё*» (Игр); «*проигрывали мундир, фуражку, темляк и... исподнее платье*» (Шп); «*видели... офицера с султаном на голове, шедшего... поставит на карту дрожки*» (К) к пехотному капитану, который «*удивительно... срезывал*» (Рев); кто поскромней – сидел дома, «*чистил пуговицы*» и «*ставил мышеловки*» (Шп); поручик «*большой... охотник до сапогов... заказал... четыре пары и... примеривал пятую*»; он все поднимал ногу «*и обсматривал... каблук*» (МД); иной отвергывал «*такие па, какие... во сне не снились*» и «*бордо называл бурдашкой*»; «*поручик Кувшинников... такая бестия... Вот, говорит, брат, воспользоваться бы насчет клубнички*» (МД). Генерал «*с толстыми, блестящими... эполетами... был дюже тучен*»; имел лошадь «*Аграфену Ивановну*»; для обедов скупал целый рынок; когда накрывали на стол, шум от ножей слышался за городом (К); полковник трепал «*себя по брюху после каждого слова*»,

любил хвастнуть: *«У меня-с... многие пляшут-с мазурку, весьма многие, очень многие-с»* (Шп); и рассказывал *«баталии»*, каких *«никогда не было»*; за ужином же все брал *«пробку от графина»* и втыкал в пирожное (К); у солдат были жесткие, как сапожные щетки, усы (К).

Купцы, бородачи, ходили в сибирках и меховых шапках (МД, 2); собирались они в общей зале гостиницы, распивая чай, *«сам-шост и сам-сём»* (МД, 2); Абдулин – обмеривал и обвешивал (Рев); Пономарев, мошенник, с распертым брюхом, выдувал в день по 16 самоваров и примешивал сандал и жженую пробку к вину (Рев); он *«усахарил»* до гроба жену (Ж); *«станет есть, все потечет по бороде»* (Ж), а ходит – *«в собольей шапке»* (Ж); *«дворянин-то... голенький»* (Ж); сын его европейского виду, с гнилыми зубами, уж знает, что нужно, чтобы стать дворянином: *«Купец есть негоциант»* (МД, 2); откуда-то бухает: миллионер Муразов вжог к генерал-губернатору; половина России в руках у него (МД, 2).

Ремесленники почти что отсутствуют в провинции Гоголя; на фабрикантов фыркают: *«голодный год, ...по милости фабрикантов»* (МД, 2).

Рабочего класса нет.

Таков городок: мошенник сидит на мошеннике (МД); *«проклятый городишко»* (К); *«три года скачи, ни до какого государства не доедешь»* (Рев).

Гипербола ли здесь показанный бред? Нет, – натура; и Гоголь, подавая ее, не имел специальной тенденции заострить картину, удручающую Пушкина; он был наивен в заявлении, что все это *«выдумал»*; *«выдумка»* Гоголя – итог, квинтэссенция, и не бичуемого, а промозолившего когда-то глаза; тенденция не присоединялась к *«натуре»* извне, а лежала: в природе так видеть; но и Переверзев не прав, когда думает, что Гоголь *«шалил»*, изображая нелепицы; если пошаливал, как признается в *«Исповеди»*, то в самой шалости лежала миссия; припадки тоски, от которой страдал он сызмальства, – от чего, как не от Миргорода с Диканькой. Названия – произвольные символы: *«Диканька»* – дичь; *«Миргород»* – городок, сжимающий в мировую пошлость тип мещанина.

Вспомните окончание *«СЯ»*: оборвав веселый гопак (*«все неслось, все танцевало»*), Гоголь прибавляет: неразгаданное чувство *«пробудилось бы в глубине души при взгляде... на старушек»*, которых лишь хмель, *«как механик... безжизненного автомата»*, заставлял двигаться; *«смычок умирал... теряя неясные звуки в пустоте воздуха»*... и скоро *«все стало пусто и глухо»*; *«тяжело... и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»* (СЯ); тут склик с *«ОТ»*: *«Скучно на этом свете, господа!»*; или: *«небо ясно, и тучи не пройдет по нем»*, а все *«мелькает чья-то длинная тень»*; если бы адская ночь спустилась над Гоголем, то он бы *«не так испугался ее, как... тишины среди безоблачного дня»* (СП).

И романтические сказания, и бытовые повести окантованы этим рефреном; откуда он? Переверзев не отвечает: он – от способа видеть в «*миргородском дне*» вещи, какие до Гоголя ускользали от взора; гиперболичность – от удесятеренной зоркости Гоголя. Откуда ж открытие вещей, как у испуганной орлицы, зениц? От умения слушать какие-то «радио»-колебания.

Поэт – «эхо» (по Пушкину, Блоку, Боратынскому, Маяковскому): «эхо» коллектива; какого коллектива стал «эхом» Гоголь? Кто раскрыл в нем «зеницы»? Мог ли раскрыть их помещик, или майор Ковалев? Если бы они раскрыли «зеницы», то вместо жалких усилий оздоровить мертвый класс, каким отдается Гоголь в последнем периоде, вытаскивая для этого то Муразова, то Костанжогло, то «генерал-губернатора», имели бы «*поэтическую идиллию*» мелкопоместного быта, нечто вроде «*Германа и Доротеи*» Гёте; слабая попытка к идиллии в «СП» – в «СП» же и терпит фиаско, утопая в мертвостях быта, усиленных паническим ужасом полдня. *Во здравие* ли «СП»? Нет. Стало быть: не звукам мелкопоместного коллектива внимал Гоголь, а звукам того коллектива, который складывался, которого выразителями становились: Белинский и Чернышевский.

Городок свой Гоголь увидел совсем не наследственным глазом – не глазом помещика; показавшееся гиперболой и Толстому-американцу, и самому «*Никоше*», не изжитому в Гоголе, – было «*натурой*» класса; когда озрела тенденция в Гоголе, она – увы! – оказалась принадлежащей «*Никоше*», пожелавшему отнять ее у Белинских, как «*собственное добро*»; тенденция поставить заплату на дыру в быте от... «*генерал-губернатора*»; «дыра» оказалась равной самому классу; пришивать было – нё к чему.

Отсюда и ужас, и бред: гоголевских героев; потом – Гоголя-«*Никоши*». Средоточие бреда – Санкт-Петербург, изображенный мороком.

Тенденция Гоголя изображать быт провинции была имманентна натуре глаза; Гоголь был тенденциозен не тогда, когда «*полагал*», а когда «*наблюдал*»; когда позднее он стал «*полагать*» отдельно от наблюдения, он «*положил*» не то, что увидел; «*натюра*» гоголевской провинции перешла к Салтыкову, который ее разрабатывал в других словговых приемах и *полагал* о ней правильной: у Салтыкова – тенденция определяет «*натуру*»; у Гоголя второй фазы натура располагала тенденцию.

Гоголь болел от того, что так видел; резолюция на эти виды: бежать; отсюда – поэзия дороги; в ней – судорожный испуг: «летит вся дорога нивесь куда... и что-то страшное заключено в... быстром мельканьи» (МД); «пошли писать... чушь и дичь по обеим сторонам дороги» (МД); уже и сама дорога срывается: «понеслась, понеслась, понеслась!» (МД); кони ж над ней «превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху» (МД); точно полет Вакулы, иль пляска безумной, которая «летела... размахивая руками, и казалось, будто, обессилев...

вылетит из мира» (СМ); тут и «Записки сумасшедшего»: «Кони... несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего» (ЗС), потому что «никакими страхами, никакими наказаниями нельзя искоренить неправды» (МД, 2), «гадко на свете» (П), «по всей земле вонь страшная, так что надо затыкать нос» (ЗС); тема дорожного бегства становится бегством из мира, переходящим в бред: «Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней!» (ЗС); «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа» (МД); «летит мимо все, что ни есть на земле» (МД); «сизый дым стелется под ногами... с одной стороны... Италия; вон и русские избы» (ЗС); «гремит и становится ветром разорванный в куски воздух» (МД).

Такова дорога; Гоголь в 1828 году понесся из Нежина, как в некую «Индию раззолоченную», – в Петербург; и так же в 1836 году, из Петербурга, едва живой, – вынесся: «я устал и душою, и телом... Никто не знает моих страданий... Я хотел бы убежать... Пароход, море и другие, далекие небеса – могут одни освежить меня»*; «забросило русскую столицу на край света»; «воздух подернут туманом; на... серо-зеленой земле обгорелые пни...»; весело в Петербурге тому, «у кого в конце петербургской улицы рисуются подоблачные горы Кавказа»; иначе: «хорошо... что... поющие и звенящие тройки духом пронесут мимо» («Петербургские записки»)**; так написавши, едва живой, выносятся... за границу.

Петербург – точка морока, стилизации; он гипербола для гиперболи; и он для Гоголя – взрыв: бомбы в Гоголе.

ПЕТЕРБУРГ В ИЗОБРАЖЕНИИ ГОГОЛЯ

Про Петербург слуга Хлестакова рассказывает: «жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют» (Рев). Вообще же: «поехал... в кондитерскую... «Мальчик, чашку шоколаду» (Н): «бонтон» (Рев); идешь «по прешпекту» (Рев); «берешь извозчика... а не хочешь заплатить... у каждого дома... сквозные ворота» (Рев); «будучи знаком с дамами: Чехтарева, статская советница, и другие... вы посудите сами» (Н), – «чайный столик, фортепяно, домашние танцы...» (НП); «миловидный государь, Платон Кузьмич» (Н) – «в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником, в замшевых панталонах» (Н); «Подточина, Пелагея Григорьевна, штаб-офицерша... посудите сами» (Н); «хорошие знакомства» (Н); «Филипп Иванович Потанчиков» (Н), «корсет... фрак» (П) (рублей полтора ста стоит); «вывесил золотую цепочку к часам, заказывает сапоги» (ЗС); «перстень с талисманом на щегольском мизинце» (НП), а на шинели – куница (Ш).

* Из письма 1836 г. мая 25, С.-Петербург.

** 1836 г.

«Так-то, Иван Абрамович...» – «Этак-то, Степан Ваграмович» (Ш) – хлопают «друг друга по ляжкам» (Ш).

Квартал победней: «из-под ворот – ад»; и бежишь, «заткнув нос» (ЗС) во всю прыть мимо вывесок; изображены надписи: «кушанье и чай» (Н); кофейники, самовары (НП), «господин с намыленной щекою и с надписью: «И кровь отворяют» (Н); зайди: Иван Яковлевич в пегом фраке схватит за нос и с помощью кисточки превратит щеки в крем, «какой подадут на купеческих именинах» (Н); «У тебя, Иван Яковлевич... воняют руки» (Н); выставлены литографии: женщина, обнажив ногу, снимает башмак, а за спиной ее из дверей какой-то выставил голову; картинка «с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом» (Н); тут же: город Иерусалим (П); мимо – «мужики... в сапогах, запачканных известью», низенький «сонный чиновник с портфелем» (НП) во фраке «мучнистого цвета» «несколько рябоват... несколько даже подслеповат» (Ш), «старухи, которые молятся... которые пьянствуют», «тащат тряпье... от Калинкина моста до Толкучего рынка» (П), толкуя «о дороговизне говядины» (П); извозчик стегает «вожжою лошадь», и бредет лакей во фризовой шинели (П); а будочник указывает алебардою (Н); здесь отдаются квартирки «за пять рублей в месяц... с кофием» (П); здесь по утрам – запах печеного хлеба (НП); ломовой извозчик тащит «красный гроб бедняка» (НП); по вечерам, когда «потухает серое небо» (Ш) и дома – в красноватом свете зари (П), «будочник... карабкается... зажигать фонарь» (НП); и дома мерцают «обманчивым светом» (НП); вдруг – разом глянут «четыре ряда окон»; то – «дом Зверкова» (ЗС).

С Кокушкина моста пройди на Столярную, Мещанскую, сверни – на Гороховую (ЗС).

А вот и – центр.

«Невский проспект... всеобщая коммуникация Петербурга»; «чисто подметены его тротуары» (НП); он «пахнет гуляньем», он «пахнет тысячами» (МД); в зеркальных окнах красуются – «ряпушка», «корюшка» (Рев), «семга» и «вишни по пяти рублей штучка», и «арбуз-громадище высунулся» (МД); из двери же – «дама, сопровождаемая ливрейной шинелью»; и откуда-то «звуки музыки»; дам – «цветочный водопад», сыплется «по всему тротуару» в «розовых и бледно-голубых рединготах» (НП), в палевых шляпках (Н); «бледные мисс... идут... позади... легоньких вертлявых девчонок» (НП); точно «море мотыльков» (Н); «мужчины в длинных сюртуках с заложенными в карманы руками»; «черные, как смоль», бакенбарды «с необыкновенным искусством» пропущены сквозь галстук (НП); проходит и ус, на который «излились восхитительные духи» (НП): «шляпа с плюмажем», при боку шпага (К); кто «показывает... сюртук с... бобром», кто шляпу, кто – перстень, кто – галстук (НП); кто оборотится посмотреть на твои фалды (НП), закуривая

сигарочку «по 25 рублей сотенка» (Рев); экипажей множество; «лиха-чи в малиновых бархатных шапках» (Ш); карета «со светлой оборкой», «цвет – голубой», «на манер кареты Губомазовой» (ТО), кучер и «высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников» (Н); свернула и пронеслась под аркой Главного штаба, разъятой, как рот (Н); порядком распоряжается квартальный надзиратель «благородной наружности с широкими бакенбардами в треугольной шляпе, со шпагою» (Н), «большой любитель искусств и мануфактурностей» (П); распоряжается, заложив палец за пуговицу (П).

А там уже «шпиц... в воздухе; мосты... висят таким чортом... без всякого прикосновения; ...Семирамида...» (МД); и попирает набережный гранит легкий, «как дым», башмачок дамы; и «гремящая сабля... прапорщика» проводит по нем царапину (НП), мимо «металлической ручки» подъезда дома; войдешь – «сени с мраморными... колоннами» и «с облитым золотом швейцаром» (НП), у которого в руке – булавка: «графская физиономия» (МД): мопс этакий! (МД); тут и «воздушная лестница с блестящими перилами» (НП); далее – «гардины, шторы, чертовство такое»; «ковры... Персия» (МД); «китайские вазы; мраморные доски для столов... мебели с выгнутыми... грифами, сфинксами и львиными лапами» (П); «потолки расписаны» (НП); лакей – «не весь же день спать» (ТО); к нему «ходил в гости... сочинитель» (ТО); «повар, – иностранец, француз этакой... белье... голландское» (МД).

В кабинете перед столом красного дерева «значительное лицо» (Ш) изрекает правила: «Все необходимо должно быть подвергнуто под один строгий порядок аккуратности и единообразия» (П); «неприлично, неловко, нехорошо» (Н): «во-первых, пользы отечеству нет никакой... Во-вторых: но и во-вторых тоже нет пользы» (Н); «на шее значительный орден» (НП), а «чиновник сидит и очинивает перья» (ЗС) («в одной строке... «си-», а в другой: «-ятельству») (ТО); в растворенное же окошко «мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках» (П); у подъезда ждут выезда его превосходительства в департамент: лошади – «в серых яблоках»; в департаменте «встречали... на лестнице» (Ш); и когда проходил, то застегивали «на пуговицы свои фраки» (Ш): «Что вы, милостивый государь, не знаете порядка? Куда вы зашли?» (Ш); «Плюнул... в лицо... А жалованье...прибавил» (Ж).

Приемы лица «солидны... величественны» (Ш); у жены – «тонкий сиреневый цвет платья» (НП), «камер-юнкеры, в блестящем костюме... сдвинулись... стеною» (НП) слушать хозяина: «Великодушная государыня... полная благородства души, украшающего венценосцев, произнесла слова... что не под монархическим правлением угнетаются высокие... движения души, что истинные гении возникают во время... могущества государей» (П).

«Красиво! Хорошо! Душа радуется, дух торжествует» (ТО).

«Винovat петербургский климат»: случается «необыкновенно странное происшествие» «в северной столице нашего обширного государства» (Н), где охватывает одиночество, где с площадей огонек «будки кажется на краю света» (Ш), где ветер дует сразу с четырех сторон (Ш) и чиновнику вмиг надувает «жабу» («весь распух и слез в постель») (Ш), где проносится «слух, что у Калинкина моста стал... показываться мертвец, и совершается неестественное отделение носа майора Ковалева вместе с явлением испанского короля Фердинанда Восьмого» (ЗС); честолюбие начинает делать «какой-то цирюльник, который живет на Гороховой» (ЗС).

«Холодный, пахнувший ветер»; «лунное сияние на крышах» (П); «все... тихо»; лишь долетает «дребезжанье дрожек извозчика» (П); «деревянные дома, заборы; нигде ни души» (Ш); в пустыре стоит «будочник и, опершись на... алебарду», глядит на... мертвеца (Ш).

«Усталый дотащился к себе... в Пятнадцатую линию» (П); «взобрался... по лестнице, облитой помоями и украшенной следами кошек» (П); бросился на узкий, оборванный диванчик, «о котором нельзя было сказать, что он обтянут кожей» (П); «свет месяца озарил комнату» (П); «страшно сидеть одному в комнате»; «кто-то другой станет ходить позади»; портрет старика – «открыт... и глядит... к нему во внутрь» (П); он «вдруг уперся в рамку обеими руками, приподнялся на руках и, высунав обе ноги, выскочил из рамы» (П).

Тут и вскрывается провал, «дна которого никто не видал» (СМ); он стал – дырой рамы портрета; некогда свергнутый грешник в образе Петромихали опять выскочил покупать души, которые от того становятся «мертвыми»; Гоголь промертвенел в Петербурге: и не отогрел его Рим; «Мертвые души», портрет России, – выпрыгнули из рамы.

Это началось... на Невском проспекте.

«Страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте»; «меньше заглядывайте в окно магазинов... далее, ради бога, далее от фонаря! И скорее... проходите мимо!» (НП); «Не верьте этому... Проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом... когда идущий по нем» (НП); «все дышит обманом» (Н); «все – не те, чем себя выдают: и не Замухрышкин, а Мурзафейкин, да и не Псой Стахич, а Флор Семенович» (НП); «Перепендев, который... (отроду не знал Перепендева)» (МД); «дамам меньше всего верьте» (НП); «вы думаете, что она глядит на толстяка со звездой? Совсем нет: она глядит на чорта» (НП); «вчера вы были немного ниже ростом» (Ж); «вместо двух – четыре глаза» (МД); «усы... казались на лбу» (МД); «дурь почище сна» (МД); «Иван Павлович Яичница» – «Да, я тоже перекусил» (Ж); «все пошло, как кривое колесо» (МД); «понес околесицу, которая... ни на что не имела подобия» (МД); «невозможно, чтобы чиновники могли создать такой вздор» (МД); «выходит просто: Андроны едут... сапо-

ги всмятку» (МД); «показался какой-то Сысой Пафнутьич и Макдональд Карлыч, о которых и не слышно было никогда; ...заторчал какой-то длинный, длинный» (МД); чорт зажигает лампы, «чтобы показать все в ненастоящем виде» (НП); происходит перемещение пространств, времен, как в «СМ»: «вдруг стало видимо... во все концы света... узнали и Крым» (СМ); полотно, на котором было изображено лицо человека, разорвалось; вместо него – провал, dna которого «никто не видал»: на «Пятнадцатую линию» выскочил из рамок Петромихали (П); «изорга выбежал клык... и стал... старик» (СМ); дыра в раме теперь – дыра в мозге; «чудилось, будто кто-то... влез в него и ходил внутри него» (СМ); «так страшно отдался этот... смех» (СМ), – ужаснувшийся Пушкина: «тетушка лежит на карачках... глазами хлопает... Э... э... э..!» (ТО); но «тетушка... не тетушка, а колокольня» (Шп); и «я не колокол, а Иван Федорович» (Шп) – Фердинанд Восьмой (ЗС), или сбжавший «нос» Гоголя («вместо носа гладкое место») (Н); нос бежал вместе с мозгом, сел в дилижанс, чтобы ехать в Ригу, в Гамбург, где делает луну «хромой бочар» (ЗС); отчего и мозг понесся «ветром со стороны Каспийского моря» (ЗС), отчего письма стали писать аптекари (ЗС); я «советую... написать на бумаге Испания, – выйдет Китай» (ЗС); и это – не результат действий цирюльника, «который живет на Гороховой» (ЗС), а – Петромихали (П); «кричали в толпе, тесно прижимаясь друг к другу: «Колдун показался снова!» (СМ).

Словом: «Январь... случившийся после февраля» (ЗС); «день был без числа»; «месяца тоже не было»; «было, чорт знает что»; наконец: –

– «Чи 34 сло Мц. гдао чгегвэф 349» (ЗС).

Бурлюку, Кручёных, – не открутить и не перебурлючить Гоголя, который тут вскакивает на тройку «быстрых, как вихорь, коней» и уносится в Рим; тень, им отброшенная на Россию, тень Хлестакова, начинает волновать современников: день безоблачен; а все кажется, что мелькает чья-то длинная тень (СМ).

ОТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ К СЮЖЕТУ

В живописи провинции гипербола вращена в материал; здесь даже примысел вырастает, как гриб из земли; материал отформован бытом, который – гипербола с точки зрения здравого смысла; Гоголь лишь следует Гёте: «Поэзия – зрелая природа».

В изображении ж Петербурга отдельно даны: слой на слое: 1) быт петербургской безбытицы; 2) внешность города; 3) субъективная стилизация восприятия (морок); Гоголь выявил себя тут предтечею ур-

банистов и футуристов; вообще: город как вырастающий центр капитализма (Париж) дан впервые Гоголем уже по... Маринетти; места в «НП» даны по... Маяковскому.

Но морок, гипербола – самостны в изображении Петербурга, определяя показ быта; поздней Достоевский уже в ослабленном виде дал гоголевскую картину столицы империи; отсюда у Гоголя ненатуральность гротеска в рассказах, изображающих Петербург («рот величиною с арку Главного штаба») (Н); подчеркнуты и растер, и раздерг; не смех, не юмор и не ирония: оскал, дичь, бред – тенденция стиля; тенденция самого смеха: как если бы «два быка», поставленные друг против друга, «замычали разом» (В); таков смех; он – рев «мотора», везущего чинить расправу позднейшего блоковского «Командора»*; смех Гоголя – и не юмор Диккенса, и не ирония Свифта: в нем «чорт» «Вечеров» стал «чертой», за которой – и сумасшедший Поприщин, и маниак, пошляк Ковалев; оба опасней чорта, реально гнездясь в сознании Гоголя; точно на пути из Диканьки в столицу переродился в чиновника «чорт»; в «НПР» у него еще задняя часть – чиновничья; в петербургских повестях он – стал чиновником: с головы до ног; богомаз Вакула – художником Чартковым (Черт-ков – в другой редакции); перерожденный в чиновника «чорт» побеждает и чорта, и художника.

Петербург разбил Гоголя; и он уцепился за иронию, как за средство самозащиты; доминирует же не смех, а страх: «Не верьте Невскому» (НП); самый смех здесь – выражение ужаса, напоминающего ужас колдуна из «СМ»; вскрылись впервые здесь корни гоголевского смеха, который и в «Веч» неблагоприятен весьма; Гоголь бегал два раза из «северной столицы нашего обширного государства»: в Гамбург и в Рим; позднее признался он, что забавные сцены им выдуманы для излечения от приступов непонятной тоски, обрывающей еще с «СЯ» его веселый гопад: «все... пусто и глухо»; сердцу «нечем помочь» (СЯ); смех – эхо из-за него выглядывающих неприятностей: «в собственном эхе слышит... грусть и пустынно, и дико внемлет» (СЯ).

С первых рассказов героев Гоголя давит забытое, пережитое, ужасное что-то; и смех резче бросает лишь черную тень; она, как прожег, как дыра в самом дне; смех – выражение любопытства к жути; в «Н», в «П», в «ЭС» и в «НП» это вскрывается без остатка впервые; именно: не колдуном из «СМ» объясним ростовщик из «П»; в ростовщике из «П» объяснен колдун; а ростовщик – морок испуганного сознания; «думает и как будто бы хочет что-то *припомнить*» (ВНИК); «все как будто туманом покрывается перед ним» (ВНИК); «одичал... стал страшен и все... силился припомнить что-то и... злится, что не может припомнить» (ВНИК); «вдруг по какому-то безотчетному для него самого чувству»

* См. стихотворение Блока.

(В); «с оглушительным свистом трещит в уши какой-то голос: «Куда, куда?» (В); «долго оставался смутным» (П) и т. д.; так издали Гоголю вырастающим томлением угрожает какая-то к нему подкрадывающаяся гроза: и безоблачно небо, и не трещит и кузнечик, а ужас бешеной ночи – повис (СП); «что-то неприятное почувствовал он» (П); «какое-то болезненное, томительное чувство» (П), «какое-то *тягостное, тревожное* чувство» (П); «полный *тягостного* чувства» (П); «странно-неприятное чувство» (П); «душа его начинает... болезненно ныть» (В); «почувствовал... состояние, которое овладевает... после угара... сон... представлялся... так тягостно жив... неприятное чувство оставалось в душе» (П); «странное *отвращенье*, такая непонятная *тяжесть*» (П); «никто не знает, как далеко летает от своей гибели» (ТБ); «душно мне! Душно!» (СМ); «вечно знакомое, всегда неприятное чувство» (МД); «все было в том же грозно-знакомом виде» (В).

И – как приступ бреда: «продал душу!» Продажа души Петрусем, Петро, колдуном, Чартковым есть предательство: колдуном – Украины; Андреем – казачества полякам; Петро – Ивана; Петрусем – Ивася; Чартковым – искусства; тема же гибели – отрыв от рода.

Отсюда: «поперечивающее себе чувство» (В), или психика героев Гоголя во многом – проекция самого Гоголя: в них; герои Гоголя движимы лишь условным рефлексом да традицией рода; в одной точке, принадлежащей не им, а Гоголю, они «психичны»: в раздвое, корень которого – страх; а корень страха – отрыв от рода, от быта рода; ужасает трещинка в роде, когда не «гопакуется» деду по общему всему роду штампу (ЗМ); или – когда не вовремя поднимается пляс (ПГ); во всем бездушные, здесь, в наличии раздвоя, они выявляются в чуткой настороженности; и даже Чуба «дергало итти наперекор» (НПР); в Хоме Бруте же перекор стал «поперечивающим себе чувством» (В); отсюда и «страшное веселье» (ВНИК), и «суровость», сквозь которую «издевка» (НПР); «я погублю себя» (ТБ); сладкое пение вонзается нестерпимо (НПР); «томительно-странное наслаждение», «бесовски-сладкое чувство» (В); не хотел глядеть, а «не утерпел не взглянуть» (В); «читает совсем не то, что написано в книге» (В); «не гляди» – шепнул...; голос... и глянул» (В); загляд – подгляд себя в гибели рода и в гибели класса при неумении привиться к быту иному, живому; отсюда – остервенение: «в судорогах задержались губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания» (В); «как полоумный,... грызет и кусает себе руки» (ВНИК); «гложет в страшной муке свои кости» (СМ); «будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри него» (СМ); и ему хотелось «весь свет вытоптать конем своим» (СМ), как и Чарткову, который с бешенством тигра кидался на картины, *ревал, разрывал... топтал*, сопровождая эти действия «смехом наслаждения» (П); но «не от злобы хотелось ему это сделать» (СМ); «жестокая горячка овладела им» (П).

Истерио-невроз сердца (на почве заболевания страхом) присущ голевскому персонажу; «с томительным биением сердца» (ВНИК); «с сердцем, только что не хотевшим выскочить из груди» (ВНИК); «будто кто-то... молотом бил по сердцу» (СМ); «как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою» (В); «у него захолонуло сердце» (П); сердце «билося, как перепелка в клетке» (МД); «затрепетало... сердце» (НП); «дыхание занялось в... груди» (НП); дикий бег «в такт сердца» (НП); «с бьющимся на разрыв сердцем» (П); кровь билась «напряженным пульсом по... его жилам» (П); и т. д.

Корень – необузданный, беспричинный в Гоголе страх, которым он наградил своих «не-героев»-героев: «страх прилипчивее чумы и сообщается вмиг» (МД); «мне страшно» (СМ); «чувствовал какую-то боязнь» (П), «страшно одному сидеть в комнате» (П), «страшно ходить по комнате» (П), «кто-то другой станет ходить позади» (П); «вот-вот взглянет через плечо» (П), «точно сидит шпион какой-нибудь» (П); «что-то подирало его по коже» (ПГ), «забирало... вскрикнуть» (ПГ); «весь задрожал, как на плахе» (ВНИК); «память от него улетела» (СЯ); «ноги не двинулись, ...голос не звучал: ...слова без звука шевелились на губах» (В); «глянул... под ноги – и пуще перепугался» (ПГ); «глаза... ничего не видели от страха» (ОТ); «что-то страшное заключено в сем быстром мелькании» (МД); «ужас... превзошел все границы» (Ш); от страха и «председатель похудел, и инспектор врачебной управы похудел, и прокурор похудел, и какой-то Семен Иванович... и тот похудел» (МД); прокурор же умер от страха (МД); страх в том, что он – «ни с того, ни с сего» (МД); «и страшного, кажется, ...мало, а непреодолимый ужас напал на него» (СМ); как будто «близок страшный суд» (СМ); тема суда – определяет сюжет и «СМ», и «Рев», и «МД»; и здесь – в сюжете сюжетов – биография Гоголя.

Гоголь влагал в психику «героев», натура которых срисована извне, то, что он нес, как неузнанное в себе нарушение границ рода и класса, и что под нашептом мертвого обстания вообразилось преступностью; и назидания Аксаковых, и бешенство Толстого-американца, и испуг Пушкина перед образами «МД», переродилось из мужества в чувство самобичевания, отчего и близко понявший его Белинский увиделся соблазнителем, а постылый Погодин был принят за друга.

Страх уже серою кошечкой проникает в страницы «СП» и разливается паническим чувством, охватывающим Гоголя и в безоблачном полдне; позднее Гоголь ссылается на это безымянное чувство: «вспомните египетские ночи, когда... послал на них... непонятные страхи... слепая ночь облекла их среди бела дня...; другие... же не видели никаких ужасов»*; Гоголь признается в «Страхах и ужасах России»: «если бы я вам рассказал то, что я знаю..., тогда бы... помutilись ваши мыс-

* «Страхи и ужасы России» (Пер).

ли, и вы сами подумали бы, как убежать из России»; «погодите, скоро *поднимутся снизу* такие крики... что закружится голова» (там же); между тем крик снизу – спрос к Гоголю-художнику; и он ответил-таки на него предложением «МД», которое было подхвачено линией, возглавляемой Белинским и Чернышевским; Гоголь болел непониманием социальной действительности: «Я болею незнанием многих вещей в России»*; оттого и «страшна душевная чернота»; оттого и – «Соотечественники! Страшно!»** В Петербурге, в скрещении бьющихся устремлений на Гоголя подул ветер сразу с четырех сторон (Ш); но «даже с наискреннейшими приятелями я не хотел изъясняться насчет сокровеннейших моих помышлений» (Исп).

В кружке аристократов Гоголь был *не свой*; в кружке Пушкина – тоже; со служебной карьерой произошел прямо скандал; ни к чему оказались усилия стать актером, художником; с профессорством не выгорело; лопнули научные фикции; лопнула попытка стать публицистом (до... черной кошки между ним и Пушкиным); самый писательский путь, начавшись с провала, взлетев успехом, оборвался в Петербурге отношением к «Ревизору» ударом извне; класс, который отразило зеркало Гоголя («нечего пенять, коли рожа крива»), ответил по-своему, подставив Гоголю кривое зеркало, в котором он увидел себя колдуном из «СМ»: предателем его породившего класса; и это изображение себя в кривом зеркале позднее принял за... самопознание он, прочтя неверно тенденцию своего творчества; отсюда и – «Соотечественники! Страшно!»

В петербургских повестях и в «Рев», более, чем где-либо, подчеркнута стилизация под вздерг и гримасу; и здесь же максимум недоумения перед мороком, центр которого – Петербург; здесь же вскрыты болезнь и страх, как следствие потрясения; потрясение выявилось концом «Рев» и концом недописанных «МД», как явление жандарма, в результате которого марионеточный дерг Чичикова, метаемого по полу генерал-губернаторской пяткой; с 1836 года Гоголь всюду объясняет идею потрясения, как авторского намерения; и даже назидает приятелей, что «оплеуха», нанесенная им, – спасительное средство; но то – следствие удара, постигшего самого Гоголя.

Произведения Гоголя носят печать нескрытого процесса, подобного удару молнии; она – и в расщепе гоголевской фразы, и в судороге жестикуляции, и в разрыве сюжета, не доведенного до конца и неясного автору, охваченному ураганом личных переживаний; они-то часто подставлены, как сюжетный конец; «скучно на этом свете, господа», рассуждения о сюжете в конце «Носа», конечные сентенции первого тома «МД» и т. д.

* Из письма Смирновой.

** «Завещание».

Автор часто подменяет своей потрясенной психикой психики «героев», вообще психику, нормальные проявления которой отсутствуют в его произведениях; и ею же подменяет конечное осознание тенденции любой повести; оно – в недоосознанном хвостике собственного сознания; от этого и «герой» героев Гоголя – «Гоголь»; герои Гоголя под конец становятся какими-то марионетками; когда это осознано автором, – «герои» уже не интересуют его; интересуется вытяжка из сюжетов и лиц: «героин», «сюжетин»; и это – так вообще, душа человека; на долю героев остаются лишь авторские недостатки.

СЮЖЕТ КАК АВТОР

В «Н», «П», «НП» и «ЗС», как нефтяной фонтан, вдруг забил бред: из героев Гоголя, сигнализуя о том, что какие-то процессы в авторе, подготовляемые всей жизнью, вырвались из-за порога сознания и скопление электричества в воздухе повестей первой фазы разрешилось: грозой над автором; обнаружился корень «диких» переживаний для Петруся и Хомя Брута, поданных в романтической дымке; неясность сюжета (до известной черты – ясно, далее – не ясно), олицетворенная необходимостью ввести в фабулу «чорта» («нечистую» силу) и освященная традициями недавно господствовавшего романтизма, выявилась, как ясность (пусть ложная); «чорт» был Гоголю необходим, чтобы отчитаться перед собою самим; он – «deus ex machina»; и – маска недостаточно культурного и оттого достаточно хвастливого «Никоши», помещицкого сына незначительного рода, севшего между двух стульев, из которых одно – обречено провалиться помещицкий устоя и увязнуть в мещанстве, другое же обречено сделаться бричкой странствующего предпринимателя: негоцианта из комедиантов, или комедианта из негоциантов; таков «Никоша», засевавший в Гоголе, как заноза, и вызвавший в его душе нечто подобное гнойной опухоли; отсюда – томление безысходности: вплоть до удара, когда вскрылся нарыв и можно было заглянуть в язву; заноза выскочила в образе Хлестакова-Никоши; тогда и исчез «чорт»; вместо него замелькал здесь и там фрак чиновника, давшего энное количество модификаций до... экс-чиновника с антрепризой «Мертвых душ»; Гоголь в себе опознал хвастливого «гоголька» с коком волос и с откидным наипестрейшим жилетом: «Я – научу профессоров, дерну многотомную историю Малороссии, я уже держал корректуры исследования о земле, я... я... всем покажу... Я – везде, везде». И – хлоп, хлоп: ходил на лекции с подвязанными зубами, чтоб отделаться от лекции, никакой истории написать не мог, никогда не держал корректур исследования о земле; и вне литературы выявил себя довольно беспомощно.

Созерцание себя в таком виде напоминает гётево: «Du gleichst dem Geist, den du begreifst»*.

Лицеизрежение – удар; усилия перевоспитать «гоголька» в себе – рост риторики за счет искусства: на протяжении десятилетия.

С этого же момента конец сюжета, застрявший в Гоголе, смешан с автором сюжета, поданного читателю; сюжет творчества и в поучениях о себятворчестве, и в рисовании карикатур на себя, и в разглагольствовании о своих достижениях; последними вытеснен – увы! – первоначальный сюжет; рисование карикатур изживается в стилизации; себятворчество – в сентенции; сентенционизм третьей фазы так растет из гиперболизма второй, как заостренность тенденции, напоминающая вылезание занозы из раны, растет в борьбе с чрезмерной изобразительностью.

С конца первого тома «МД» уже ясно: герой эпопеи не Чичиков, а... «*Николай Васильевич Гоголь*»**; прочие все герои – души с убитою раз навсегда психикой; и оттого – гипертрофия в них физиологических отпавлений и условных рефлексов, изученных с чисто научною точностью и поданных вместо души.

Физиология героев гоголевского персонажа взята с натуры, а психика их существует постольку, поскольку она зеркало процесса, происходящего в сознании Гоголя, которого стадии – недоумение, страх, до... бредовой мании, – процесса, которого конец – анестезия жизни; герои в этом конце показаны паралитиками: мертвая душа – продукт процесса; появление ее в «МД» показывает: особи класса, из которого вышел Гоголь, в изображении Гоголя – мертвецы; Гоголь в процессе изображения их преодолевает свой класс; но в выводе из того, что он – изгой класса, грешит ужасной социальной неграмотностью: она-то и укрепляет в нем маниакальную мысль о воскрешении трупов призванным генерал-губернатором, разделяющим тенденции «Переписки»; тут он и налагает запрет на свою настоящую миссию; видит себя чуть ли не мессией того, что есть для художника подлинный запрет: запрет собственным предложением исказить спрос; в этом искажении символический жандарм становится... николаевским; суд народа «городничему»-Николаю становится судом Николая над... марионеткою; в таком ложном прочтении тенденции его инспирировавшего коллектива он, Гоголь, обличитель гнилого строя, выглядит чем-то вроде колдуна из «СМ», – Гоголя же: к ужасу Белинского, узнающего, что генерал-губернатор-де «посылается затем, чтобы *ускорить* биение государственного пульса» (Пер).

И это – всерьез!

* «Ты равен духу, которого созерцаешь» (Гёте. «Фауст»).

** Не в том смысле, что Чичиков не взят из действительности; Чичикова Гоголь в ней наблюдал; в том смысле герой «МД» – Гоголь, что здесь сюжетный центр часто – не мертвые души, а сентенция резонирующего над ними автора.

«Находили на меня минуты жизненного онемения; сердце и пульс переставали биться» («Завещание»); онемение, перешедшее в неизлечимое бесчувствие прижизненной смерти, – вот что отразила «мертвая» душа (не чичиковская); «окаменели от страха» (СМ); «вылетел дух... от страха» (В); «умер от страха» (МД); «и уже ни страха, *ничего не чувствовал* он... умер... и открыл очи; но уже был мертвец и *глядел, как мертвец*» (СМ); «я желаю иметь *мертвых*» (МД); «как, на мертвые души купчую?...» «Мы напишем, что они *живы*» (МД); «*народ мертвый*, а плати, как за живого» (МД); «возьми себе все кладбище! Ха, ха, ха, ха!» (МД); являются едкие слезы «уже охладевшего сердца» (СП); и кажутся детскими все прочие чувства в сравнении с «*бесчувственной*» привычкой (СП); и Афанасий Иванович «сидел *бесчувственно, бесчувственно* держал ложку», «взгляд его был *совершенно бесчувственен*» (СП); «призрак *пустоты* виделся во всем» (Р); всюду «тупоумие, бессильная, дряхлая бездарность»; всюду – «рука, принадлежавшая... грубо сделанному *автомату*» (П); «*равнодушная* пустота обняла его»; «шел..., полный *бесчувствия* ко всему» (П); «сказал с... *равнодушием*» (П); «кисть его *ладела и тупела*» (П); «скуда не заходит будущее, здесь все *тишина* и *отставка*» (П); Гоголь становится изобразителем того разряда людей, «который можно назвать... *пепельный*, людей, которые – имеют какую-то мутную, *пепельную наружность*, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, а просто *ни то, ни се*» (П); «платье было совершенно неопределенное» (МД); «вне... переписыванья... для него *ничего не существовало*» (Ш); подруга жизни – «шинель, на толстой вате... *без износу*» (Ш); «чувства не отражались в чертах лица» (МД); к сукну страшно дотронуться: оно «превращалось в *пыль*» (МД); «потчевал... гостя... пылью» (МД); рот «ощеливал» (МД); «весь обратился в прореху» (МД); Гоголь берет не Россию, а кладбище: «возьми... все кладбище! Ха, ха, ха, ха!»; каждому в этом кладбище можно сказать: «признаюсь, не знал даже, *живете ли вы* на свете» (МД); все вокруг – «*гниль и прореха*» (МД); и даже стены дома «*ощеливали*», т. е. становились «ничто».

Свои трупы далее прибирает Гоголь – *под жизнь*, гримируя их под даже степенность: Чичиков «не слишком толст, не слишком тонок»; «не красавец, но и не дурной наружности»; но и губернатор «ни толст, ни тонок» (МД); «нельзя... рассмотреть, какое у него лицо» (МД); оно не представляло «ничего особенного» (МД) и мелькало в гостинице «такого рода, ...как бывают гостиницы», где подают «обычные блюда» и где «по обыкновению» отвечают, откуда «куда следует» извещают (МД), где ходят во фраках, «в какие одеваются», говоря там «какими-то общими местами» (МД); закусил, «как закусывает вся Россия» (МД); «сказал комплимент, ...приличный для человека средних лет, имеющего чин не слишком большой, но и не слишком маленький» (МД); «мужчины здесь, как и везде» (МД); «с вида... очень похожи между собою, ...трудны для портрета» (МД);

«не так, чтобы слишком толстые, однакож и не тонкие» (МД); «баба, или мужик... Ой, баба!.. Ой, нет!» (МД); «говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует» (МД); «с небольшим смехом, с каким обыкновенно обращаются» (МД); «читал все с равным вниманием» (МД); «интересуюсь познанием всякого рода мест» (МД); «поступал, разумеется, как все» (МД); «словом, все, как нужно» (МД); «словом, виды известные» (МД); «все было прилично и в порядке» (МД); «он везде между нами» (МД); «таких... не мало» (МД); «не чувство, а какое-то бледное отражение чувства» (МД); «в этом теле совсем не было души» (МД); «ничего не почитаешь в... бесчувственных чертах» (МД); «платье совершенно неопределенное» (МД); «тьма со светом перемешалась совершенно» (МД); «у нас подлецов не бывает: есть люди благонамеренные» (МД, 2) и т. д.

Благонамеренное кладбище: даже провала в нем нет: свалиться некуда; все и так повалились в физиологические отправления, как в гробы: чавкают, храпят, свиристыят зубуками.

Здесь – сфера фигуры фикции, о которой я уже говорил: будто бы приличие бытовых форм, разыгрываемых выкопанными трупами, – «нормальность» почище ненормальности; условия некогда нормального быта разыграны героями Гоголя на общем им кладбище класса; Гоголю, оторванцу среди оторванцев, лучше прочих увидевшему кладбище класса, следовало бы принципиально вырешить: во что ему и ему подобным вродиться?

В выявлении путей – тенденция гоголевской изобразительности.

Гоголю далекий и очень «невнятный» Белинский и был делегатом от нового коллектива людей, для которых тенденция Гоголя могла бы быть жизненна и запросы которых Гоголь услышал, но в звуках, «*которых значенье темно*»; так казалось «Никоше» Гоголю; Белинский мог бы «*овнятить*» Гоголю «Гоголя», хотя бы правильным осознанием «*смеха сквозь слезы*»; славянофилы же лишь толкали к изображению положительных типов в среде, где их не было; разноречивый кричал в неустойчивом сознании Гоголя; Гоголь сузил в себе тенденцию спроса неправильным толкованием и недолго расширил звуки, чуждые ему и летевишь из лагеря, с которым он створился лишь в быте, но не в сознании; славянофилы, католики, православные лишь топили художника; и голая рефлексия Гоголя оказалась в несоответствии с собою же в процессе сложения из concreta изобразительности; вставало противоречие между тем, *как* пелось, и *что* пелось; Чернышевский доказывает: Гоголь прав в том, что он видел Россию, устремленной к нему: «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» (МД); «полные ожидания очи» – были очами лиц; первое из лиц, реально узренное, – Белинский, а не Аксаковы, не Толстой-католик, и не Россетти, и не Матвей; когда

появилось перед Гоголем и подлинное от ему грезившихся очей лицо, то он пришел в ужас (ждал одного, явился другой): но ему доказывали: народу-де нечему учиться у «гнилого» Запада, потому что неисповедим путь России; «но отчего же вдруг стал он... с разинутым ртом... и отчего волосы щетиною поднялись на его голове?» Явилось «не то» лицо: «непрощеное, незваное, явилось оно к нему в гости; ...брови, глаза, губы, – все незнакомое: никогда во всю жизнь свою он его не видывал» (СМ); не видывал, но слыхивал: оно-то и слагало знаки запроса к нему: показать лик «великого мертвеца» или – душу класса; чужое лицо есть Гоголь же, но в раскрытии Белинского и Чернышевского, выразителей интеллигенции, слагавшейся наперекор мертвому классу и зачитывавшейся утопическими социалистами; «и страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него» (СМ); «соотечественники! Страшно!»; «погодите, скоро *поднимутся снизу* такие крики... что закружится голова»; «если бы я вам рассказал то, что я знаю... вы... подумали бы, как убежать из России»; «даже с... приятелями я не хотел изъясняться... насчет... моих помышлений».

Гоголь ходил средь будто бы «близких» врагов, производя жуткое впечатление: не то святого, не то преступника (по Аксакову); для чего-то писал в кокошнике; «кокошник», вероятно, смутил Аксакова, как «чудная чалма» на колдуне смутила пана Данилу; Толстой-американец предлагал Гоголя заковать в кандалы; оттого-то должествовавшие стать друзьями увиделись врагами; и Гоголь ходил сам не свой в своем море: «походка... мелкая, неверная... в фигуре... что-то сжатое... в кулак... ничего открытого... взгляды исподлобья, наискось, мельком, ...лукаво не прямо... в глаза»; таким виделся он Бергу; Белинскому же десять лет «чужой» Гоголь виделся близким.

После «Рев» жизнь Гоголя остывает в моральный столбняк; окаменив героев в последней сцене комедии, стал окаменевать в годах и автор, напуганный собственным смехом; выяснение «невидимых слез», подсказанных Белинским, в условиях столбняка провело лишь грань меж Белинским и ним; «слезы» не соответствовали «слезам»; для Белинского они стали тоскою по социализму; для Гоголя – тоской по содействующему генерал-губернатору; для Белинского этого рода слезы, конечно же, «крокодиловы»; и Белинский отрекся от Гоголя, не поняв, что имеет дело с болезнью в Гоголе, с «Никошей» в Гоголе; «Никоша» же – опухоль наследственности, которую можно было бы вовремя оперировать; «опухоль» предъявила право на собственность; стала автором; автор стал тенью ее; и Гоголь вообразил: миссия его-де – мистическая; рядом с тенденцией художника Гоголя, имманентной краскам и звукам, оказалась другая, втиснутая извне, трансцендентная и краскам и звукам: и краски померкли, и звуки угасли.

Корень хохота Гоголя во второй фазе – хохот из ужаса; наковальной оказался породивший Гоголя класс; молотом – будущее творений

Гоголя, изъятых из рук больного в раскрытии лика «Руси», которую издалека слышал же, как никто, Гоголь.

«*Всадником на Карпатах*», иль молотом в биографии Гоголя поднялся вдруг единственный «пониматель», Белинский (Пушкин не понимал до конца; Жуковский дружил, но спал, когда Гоголь читал ему); и такое видение Белинского – оттого, что сам Гоголь увидел себя каким-то предателем, колдуном: «изо рта выбежал клык... и стал казак старик» (СМ); вот до чего довели Гоголя друзья: от славянофилов до «схимника» Матвея; когда «колдун» прибежал к схимнику, схимник сказал: «Иди, окаянный!» (СМ); в «СМ» колдун убил схимника, а «колдун» Гоголь – себя.

«Колдуна»-то и не было: «колдун» – болезнь Гоголя.

Проклятие Белинского способствовало тому, что Гоголь бросился в провал: к великому мертвецу; мертвец догрыз Гоголя; в эпоху же «Переписки» Гоголь еще чувствовал себя где-то посредине между провалом и высью, на которой ждал его – его «всадник».

Снизу – яма; сверху – высь:
Между них – вертись, вертись...

Брюсов.

Конец петербургской жизни – начало «верча»: из боли; он отражился ветром из «Ш», дующим сразу с четырех сторон; в Петербурге «колдун», увиденный сперва *романтически*, выскочил из провала, в который был сброшен, или из рамы «Портрета», как «болезнь Гоголя», разыгравшись идеей, что он, Гоголь, убил смехом то, что должен был бы возродить; на самом деле он осмелял класс, который не осмелять не мог; «Русь! Чего же ты хочешь от меня?» Осмелял же Гоголь свою «прекрасную даму», Русь смешал с Агафьей Федосеевной; тема последней фазы: никто России не знает; и – Гоголь ее не знает.

Класс, породивший Гоголя, России не знал; Гоголь же, «тщетно тщась» усвоить тенденцию своего класса, присвоил себе право на то, от чего уже отказался художник: во имя того коллектива, весть которого дошла до художника; больной художник отдал перо «Никоше», руками которого завладел «великий мертвец», воображенный «старцем, вещим духом» (СМ); перо сломалось; однако: «художник» все-таки победил мертвый свой класс: показом его; «человек» же победил «Никошу» в себе тем фактом, что не мог жить, сломав перо; русская литература поняла жуть этой смерти; если верить, что Гоголь имманентен тенденции последних лет, то непонятно, почему он не заздоровствовал в ней: николаевская действительность дала бы Гоголю средства для широкой деятельности в духе воображенной тенденции.

Вместо того ж, чтобы соединить свои действия с Дубельтом, Гоголь, запершись от всех, без видимой причины умер.

Смерть эта – оправдание художнику.

СТИЛЬ ПРОЗЫ ГОГОЛЯ

СЛОВЕСНАЯ ТКАНЬ ГОГОЛЯ

Предстоит кратко охарактеризовать особенности слога Гоголя. Полный перечень его слоговых ходов явил бы мощную номенклатуру; многие слоговые ходы не поддаются учету, ибо они – сумма разновидностей, подлежащих, каждая, отдельному описанию; в поросли их тонет слоговой рельеф; обнажить его труднее, чем кажется.

Место не позволяет мне остановиться подробнее на отдельных видах словообразований; ибо я уделяю внимание лишь типовым особенностям слога, которыми Гоголь противопоставлен другим писателям. Посвятить отдельные главки повторам, гиперболе, сравнению, я не могу уделить много места, например, восклицаниям, вводным предложениям, фигурам обрыва, спирали наращенния, умаления, расстава слов и т. д.; придется сказать лишь попутно об этих приемах; в пристальном разгляде и они – мир особенностей, достойный диссертации. Почтенный греколог сумел прочесть 11 лекций о греческом союзе *kai*; сколько же лекций следовало бы уделить слогу Гоголя, если об употреблении Гоголем частиц «ни», «не», «и» уже можно прочесть четыре лекции?

Речевая ткань Гоголя есть прежде всего сумма фраз, отделенных знаками препинаний и расчлененных на главные и придаточные предложения, разделенные запятыми; знаки препинания Гоголя отличны от пушкинских: точка с запятой – чаще; точка – реже; широко использованы: двоеточие и «тире»; двоеточием порой Гоголь распоряжается своеобразно, внося объясняющую интонацию туда, где она отсутствует у других авторов; обычно ставятся точки между отрывистыми фразами: «Ночь... Темно...» Гоголь тут может вклеить двоеточие: «Ночь: темно» (в смысле – «ночь – следовательно темно»); как то: «гремит конец Киева: есаул... празднует свадьбу» (в смысле – «потому что празднует») (СМ). К особенностям расстава запятых следует отнести запятую *после союзов* в фразах, подобных приведенной: «смеясь и, глядя» (вместо «смеясь, и глядя»).

В отличие от уравновешенной и короткой пушкинской фразы, фраза Гоголя и длинней, и насыщенней придаточным предложением; части речи неуравновешены в ней: всюду скопление одних частей

речи в ущерб другим; всюду заторы друг друга теснящих глаголов и существительных, отчего текст беспорядочно толпится у глаз, раздражая порой неумеренной яркостью; и – пафос дистанции всюду Пушкиным соблюден; фраза Гоголя какая-то неравнобокая фраза, как здание, напоминающее цаплю, которое Тарас Бульба увидел, подъезжая к Варшаве; но и фразе Карамзина противопоставлена эта фраза тем, что «период» Карамзина в ней разорван, становясь группой фраз: три описания Днепра в «СМ», состоящие из дня, ночи и бури, как бы вылепленные Карамзиным в трех огромных периодах, Гоголем перемараны; многие «когда» в них исчезли; и появились точки с запятыми; в результате – отрывок «Чуден Днепр».

Гоголь растрепал «период» Карамзина, хотя и им он пользуется; вместо взлетающих, как дуги, частей «*протазиса*», у Гоголя колоннада словесных повторов (существительных, прилагательных, глаголов, вместо повторов «хотя» или «когда»); субъективно говоря: вместо арочной системы Карамзина, – система колонн и колоннок; вместо гладкой торжественности – барельефная гирлянда народных словечек, с лукавыми, как рожа фавна из роз, прибаутками, с полукруглыми дугами вводных предложений, над которыми вlepлено междометие в виде «чорт», или «угодники божие».

Словом, – причудливое барокко.

Растрепу фразы (от суетливого метания и туда и сюда автора, ставшего рассказчиком) способствовал Стерн, оказавший в начале прошлого века огромное влияние на стиль фразы большинства молодых авторов (разговорная речь была использована Вальтер-Скоттом); о «стернианстве» Гоголя подробно и убедительно говорит Виноградов; и я не останавливаюсь на нем.

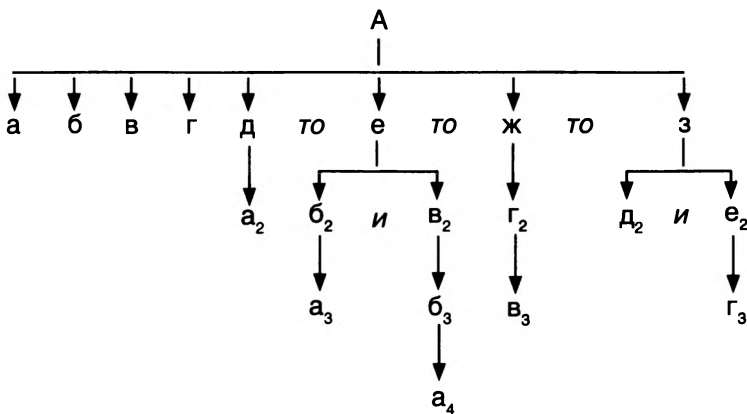
Гоголь и до влияния на него Пушкина сосредоточил внимание на короткой, насыщенной, отработанной фразе, которой он бьет, как молотом, уже в первых рассказах: «Чернел... лес, обсыпаясь... на оконечности... тонкой, серебряной пылью» (МН); или «пруд подул свежестью»; забываемы эти фразы. Вот ряд примеров на короткую фразу Гоголя: «В поле становится холодней... Примеркает, примеркает... И – смерклось... Темно, хоть в глаза выстрели» (ВНИК); или: «День клонился к вечеру. Уже солнце село; уже и нет его. Уже вечер; свежо; где-то мычит вол; откуда-то навеваются звуки» (СМ); или: «Кто он? Куда, зачем едет? Кто его знает» (СМ); местами столплением таких фразочек разорвана ткань кудреватых, щеголеватых фраз; короткая фраза Гоголя предуведомляет о близящемся размахе действия, и оттого-то сжата она, как в кулак.

Но не она для Гоголя типична; типична та, которая летит на размахах придаточных предложений – «без меры в ширину, без конца в длину». Попытаюсь выразить узор ее в схемах покойного Л. И. Поливанова,

обучавшего малышей, нас, синтаксису сложных фраз, как архитектурному стилю; главные предложения обозначаю большими буквами; если они «сочинены», ставлю между ними тире с надписанным знаком «сочинения»; подчиненные, придаточные предложения подписываю под главным, соединяя их с главным черточками; если они «соподчинены», протягиваю между ними тире (со знаком «соподчинения»).

Вот фраза, взятая мною из «Рима»: «Как ошеломленный, не в силах собрать себя, пошел он по улицам, пересыпавшимся всяким народом, исчерченным путями движущихся omnibusов, поражаясь то видом кафе, блиставшего неслыханным, царским убранством, то знаменитыми крытыми переходами, где оглушал его глухой шум нескольких тысяч застучавших шагов сплошно двигавшейся толпы, которая вся почти состояла из молодых людей, и где ослеплял его трепещущий блеск магазинов, озаряемых светом, падавшим сквозь стеклянный потолок в галерею, то останавливаясь перед афишами, которые миллионами пестрели и толпились в глаза, крича о двадцати четырех ежедневных представлениях и бесчисленном множестве всяких музыкальных концертов; то растерявшись, наконец, совсем, когда вся эта волшебная куча вспыхнула ввечеру при волшебном освещении газа – все дома вдруг стали прозрачными, сильно засиявши внизу»*.

Вот схема фразы:



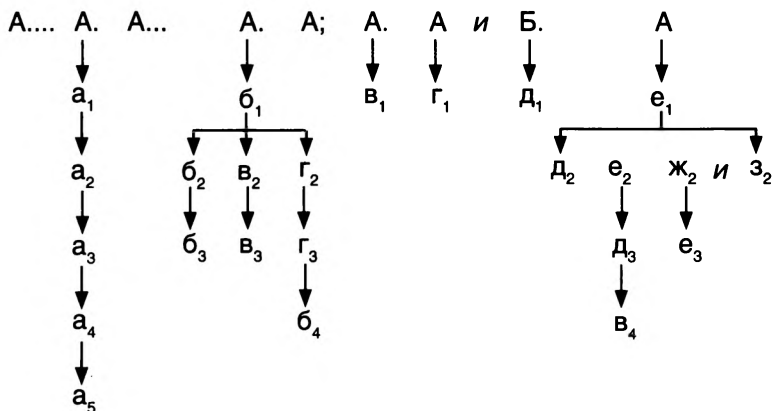
Здесь А – главное предложение «пошел он по улицам»; остальные – придаточные; ряд *абвгдежз* – ряд придаточных предложений, подчиненных главному: «пошел» – а («как ошеломленный»); б («не

* Конец фразы: «все дома вдруг стали прозрачными», кажется синтаксической бессмыслицей, ибо он не относим ни к главному, ни к придаточным предложениям, пока не станет понятным, что пропущено «и когда», т. е. «и когда все дома» и т. д.

будучи в силах»; *в* («пересыпавшимся»); *г* («исчерченным»); *д* («поражаясь»); *е* («поражаясь... переходами»); *ж* («останавливаясь»); *з* («растерявшись»); придаточные с указателем 2 ($a_2 b_2 v_2 z_2 d_2 e_2$) подчинены придаточным, так сказать, первого порядка; придаточные с указателем 3 подчинены придаточным второго порядка; придаточное a_4 подчинено придаточному третьего порядка b_3 ; кроме того: придаточные *дежж* «сочинены» друг с другом частицей *то* («то поражаясь кафе, то... переходами, ...то останавливаясь... то растерявшись»); придаточные $b_2 v_2$ «сочинены» союзом *и* («где оглушал..., и где ослеплял...»); придаточные $d_2 e_2$ «сочинены» опять-таки подразумеваемым *и* («когда... куча вспыхнула... и когда все дома стали прозрачными»).

Таков сложнейший рисунок фразы, состоящей из одного главного и 19 придаточных предложений.

А вот ряд фраз из «СЯ», являющих собой синтаксический узор речи Гоголя: от «девушка в осьмнадцать лет», кончая словами «разнообразными ландшафтами». (Изд. Маркса, т. I, стр. 65.)



Такова схема речевой ткани Гоголя.

В первых рассказах фразы Гоголя испещрены рядом выражений, типичных для XVIII века; и такими, какими полна, например, повесть Нарезного «О двух Иванах»; чем-то от прабабушкиных дневников веет на нас, когда читаем: «радость, прекрасная и непостоянная гостья» (СЯ); «резвые други бурной и вольной юности» (СЯ); «воздушные уста ветра» (МН); «великолепные сени» (НПР); «разметавшись в обворожительной наготы» (НПР); постоянно «сей» вместо «этот»: «владельца сих драгоценностей» (СЯ); «сколь... ни удивительно сие малевание» (НПР); «после сего» (НПР) и т. д.; веет аллегоризмом почтенных остроумцев в париках, когда юный «любомудр», Гоголь, ве-

щает о пыли, что она парикмахер, «который без зова является к красавице и к уроду и... насильно пудрит»; или когда он гласит о кобыле, «смирненный вид которой обличил преклонные лета» (СЯ); аллегория, как необметенная паутина, гнездится здесь и там в первых рассказах.

Еще более веяний сентиментализма от «Бедной Лизы» Карамзина и элегий Жуковского: «на... лицах веяло равнодушие могилы» (СЯ); «девственные чащи» (МН); «весь ландшафт спит» (МН); «вечер мечтательно... обнимал небо» (МН); «умилненный взгляд поклонников роскоши» (СЯ); «блистательный царь ночи» (МН) и т. д.

Есть в эпитетах, сравнениях, гиперболах, нагромождениях глаголов, в кипучести чувств нечто и от Марлинского; вот несколько выписок из «Фрегата Надежды»*: «Дамы... подобно ниткам жемчужным... так блестящи и воздушны» (Фр. Н., 9); разве это не дамы из «НП»? Или: ветер «гнал их, рыл их, рвал их... бил... как тараном»; разве это не склик с «П» Гоголя: «кидался, рвал, разрывал... и топтал»; или: «люди, климаты, города, небеса, океаны... развивались, росли, смешивались, меркли» (Фр. Н., 115); столплением существительных и глаголов обилел Гоголь; у Марлинского «клянется он так, что ведьмы крестятся от ужаса» (Фр. Н., 92); или: «она раздирала мне слух, распиливала сердце, кипятила кровь... Я летел; колеса жгли мостовую» (Фр. Н.); у Гоголя: «голос его, будто нож, царапал сердце» (СМ); «кипел и сверкал» (СМ); «холод прорезался... в жилы» и т. д. У Марлинского: «ужасно прекрасная», «прелестный ад»; у Гоголя: «бесовски-сладкое чувство» (В); у Марлинского: «пламенные вязы охватили пруды звездистыми венками»; или: «играла... с яхонтовыми волнами» (Фр. Н., 8–9); у Гоголя: «багрянцем вишен и яхонтовым морем слив» (СП) и т. д.

У молодого Гоголя много фразовой трухи; есть ужасы вроде: «тут было множество *бонмотистов*» (В); или: «покамест Каленик достигнет конца пути... мы, без сомнения, успеем кое-что сказать о нем» (МН); или: «все наперерыв старались рассказать красавице что-нибудь новое» (НПР); или: «по уши влюбилась...» Так пишут гимназисты, а не мастера слога!

И тут же рядом кто-то сильный, огромный, оригинальный в крепущем мастерстве раскрывает приемы письма, никем не открытые, повергая в словесную ткань дождь народных, жаргонных, сословных и местных словечек, отшлифованных в перлы языка; так уже кое-где говорили, но так еще не писали.

Начну с ошупи состава слов. Когда мы изучаем еще не изученный язык, мы ищем словаря; введением к искомому словарю Гоголя пусть послужит разгляд наиболее употребительных частей речи: глаголов, прилагательных, существительных.

* *Марлинский*. Собр. соч. «Фрегат Надежда». Изд. 1838 г.

ГЛАГОЛЫ ГОГОЛЯ

Гоголь увеличивает энергию глагольного действия, подчеркивая или кинетику, или напрягая потенциал; он широко использует прием одушевления; и оттого глаголы его – оригинальны и ярки; мы говорим: «Пламя вырвалось из земли»; он скажет: «выхватилось» (ВНИК); облием остранный резко контурирован жест; он – отчетлив, быстр и ударен; глаголы – «глаголят»; привычное представление о холоде гласит: покрывает снегом, обметывает; у Гоголя мороз – «замуровал окно» (ВНИК); земля – «прохватывается морозом» (ВНИК); топор у Гоголя не «вонзился»: он «вбежал в дверь» (ВНИК); волосы «ерошились на голове» (ВНИК); усы не дрожат, а «моргают»; и впечатление о «моргающих» усах сопровождает память о «Веч» и «Мирг»: «усы... заморгали» (ВНИК); «моргнувши усом» (ТБ); «моргаешь... усом» (МН); и – «усом моргнул» (ТБ); пес не лает, – «отхватывает... как пономарь» (МД); дед «отхватывает» апостола (с клироса), как трепака; грозитя «дать треуха» (МН); грозитя «покропить... спину» нагайкою (ВНИК); «заклеил... образину навозом» (СЯ); ветер «дергает воду рябью» (СМ); «глаза... вторгаются» (В); глаза «будто хотели выстрелить» (СЯ); ноги – «чешут дробно» (ЗМ); «писала ногами совершенное подобие своего товара» (СЯ), «с сердцем, только что не хотевшим выскочить из груди» (ВНИК); «забить в кандалы» (ОТ); «проняло страхом» (Рев); «скроил рожу» (Рев); «влез в генералы» (Рев); «наворотил обед» (Игр); «загнул пирог» (МД); «убухал рысаков» (МД); «заломил угол... тузу» (МД).

Какое богатство выражений для изображения процесса речи!

Начнет «москаля нести» (лгать) (ВНИК), «провозить попа в решето» (лгать) (ВНИК); «куда метнул» (Рев), «подпустил турысы» (Рев); «подпустили... турысы» (МД); «подпустил комплименты» (МД); «влепил словцо» (ОТ); «ввернул, подсыпая... кучу аллегорий» (МД); «какие пули отливает» (Рев); «начал откалывать» (МД), «валяй в колокола» (Рев), «сворачивает слова» (Пред. I), «выкапывал... истории» (Пред. I), «перекладывает разговоры» (Ш), «забранки пригинаешь» (МД), «закрутил слово» (ТБ), «прибрал... слово» (ТБ); «разобрала речь» (ТБ); «доехал» названием (МД), и т. д.

Так же ярко страдательный залог: страх «прорезался» в жилы (СМ), «город хотел... *писаться*» (П), «слезы выжались» (Н), «осадила сивухой» (Ш), «искры посыпались из глаз» (ВНИК), «сердце колотилось, как мельничная ступа» (СЯ), «схватился со стула» (в смысле «упал») (МД), «насунулись» морщины на лоб (ТБ), «крик не выговорится» (СЯ), «на душе усмежается» (МН), «миска хвастливо выказывалась» (СЯ), и т. д.

Гоголь глаголами срывает с места предметы, обычно пребывающие в неподвижности (дома, деревни, верстовые столбы), заставляя и их

отхватывать трепака: «пошли писать версты» (МД), «со всех сторон бежало ловить» (СМ), «бричка мчалась во всю пропалую» (МД), «дорога... мчалась по следам его» (СМ), «неслась аркада водопроводов» (Р), «застава... пронеслась мимо» (ОТ), роща «скатывалась к пруду» (МН), «пруд подул свежестью», «пруд тронул искрами», в нем «все стояло вверх ногами» (СЯ), «рассыпалась избами деревня» (МД), «деревня унеслась из виду» (МД), «лес несется» (ЗС), «толпа плотин гоняется за рекою» (МД, 2), «клубится небо» (ЗС), «летит вверх кипарис» (Р), и даже: «прокатилась красная краска» (П); афиши, – и те «толпятся в глаза» (Р), «буквы лезли на дома» (Р), «выбегают окошки» (ОТ), и кто-то в телеге навстречу сорвавшемуся с места косному миру «дует во весь опор» (Игр), и – «заливает колокольчиком» (Рев). Движения тела электризованы до... судороги: «Шаг летит под такт сердца» (НП), «руки рассказывались по... бумаге» (МД), «мелькнула бровями» (ЗС), «переменились движения на лице» (ОТ); отсюда обилие однократных действий: «цапнет пулей» (ТБ), «царапнет саблей» (ТБ); и ряд подобных: *брызнуть, дунуть, кутнуть, моргнуть, звукнуть, хлопнуть, куликнуть, высулить*; но есть ряд старомодных, своеобразных форм; и – многократного вида: «закушивал», вместо «закусывал» (СП), «заламливал» (Р), «смаркивался» (МД), «развизгивались» (МД), «пригаркивал» (МД), «выпрямливал» (МД), «влепливал» (МД), «потрепливать» (Ш), «пронюхивать носом» (К); и между прочим: часто Гоголь употребляет «проездиться», вместо «проехаться».

Глаголы «звучат» и в прямом смысле: «луга *звучали*» (МД), деревня «*звучит*» (МД, 2) и т. д.: характерен гоголевский глагол «звукнуть» вместо «зазвучать»: «сабли... звукнули» (СМ), они – «гукают» (СМ), шпоры – «чокаются» (СМ), карета «*брякает*» (П), «перепел гремит» (СП); звук действий остранный: дождь «*хлопает*» (СП), «громом хлопнет», а не загремит (В); прозвище «каркнет» (МД); «слова... хрипло всхлипывали» (хрпл-вхлп) (В); звук усилен: поцелуй громче, «чем удар макогона» (ВНИК), «деревья загремели» (ВНИК), они «стонали» (ВНИК), «гром соловья» (МН), «воплъ музыки» (Р), «в карманах... *звучала* возможность» (ТБ); глаза «с пением вторгаются»; иногда для звучности создается новый глагол: «волны хлебешут» (СМ); звук заменяет и действие света: «голос перепела *отдается*» (СЯ); но и – «звезды... *отдаются* в Днепре» (СМ), т. е. звучат в нем; и отдаются «*голые вершины гор*» (гл-гр) (СМ).

Вода – льется, плещется; слово – звучит; зерно, пыль – сыплотся; шуба – валится с вешалки. У Гоголя – наоборот: «*сыплется* гром соловья» (МН), «водопад *сыпался*» (П), «*валится* серой пылью вода» (СМ), «пот *валится*» (ОТ), «мириады карет *валятся* с мостов» (НП); обычно: река течет в недвижных берегах, толкаются в перила, всадник летит навстречу огоньку; у Гоголя же – недвижная «река *переменя-*

ет свои окрестности» (СЯ); «перила *противопоставили* ему... толчок свой» (НП); «огонек *летит* навстречу всаднику» (ПГ); «тротуар *нес*ся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимыми» (НП); обычно: дым – тусклит; сияние – очищает; у Гоголя – «сияние *дымилось*» (В); обычно: кипит и сверкает самовар; у Гоголя: «*кипел* человек» (Р); «*кипел* и *сверкал* сын есаула» (СМ), «кипят достоинства» (СЯ), уста «прикипали к сердцу» (СМ); обычно толпа «сгущается»; у Гоголя: город «*сгустил* толпу» (Р); «Париж... *выветрил* груз» (Р); и даже слезами «*брызнул*», точно из лейки (СП)! Обычно проходят ногами, неся кулаки; у Гоголя: «*прошел* кулаками промеж казаков» (ПГ); «*курени ломали бока* куреням» (ТБ); «крыши... зевали» (МД).

Таковы приемы остранный глаголов, повышающие потенциал их действия; самый бранный пир сдвигается с места, когда подчеркивается, так сказать, «пир в пире»: «запировал пир» (СМ); «сила... пере-сила силу» (ТБ).

Для этого же повышения энергии действия меняются глагольные приставки: обычные на менее обычные; «*при*-меркает» (вм. «*у*-меркает») (ВНИК); «*при*-чаровала» (вм. *о*-чаровала) (ТБ); так: «*ис*-плясались на балах» (П), «спестриться», или: «*вы*-бьется... сердце» (СМ), «*вы*-метнуть ногами» (ЗМ), «высидеть врага» (ТБ), «все *вы*-значилось» (МД), «крик... не *вы*-говорился ясно» (СП), «хоть *вы*-ходи околодок» (НПР), «*вы*-значилась природа мужчины» (МД), «выпевали» (МД), «*пере*-глядеть курени» (вм. *о*-глядеть) (ТБ), «*пере*-ели виноград (подчеркнута тщательность действия) (ТБ), «переплутует» плута (Игр); «пронюхивал» (вм. раз-нюхивал) (МД); и – «пронесли» (вм. раз-несли) (ОТ), «по-усумнился» (ВНИК), «*по-пере*-одевайтесь» (НПР); наоборот: «рассветлять» (вм. просветлять), «распьянствовались» (СП); «уломаю его» (МН), «ухлопотался» (вм. *за*-хлопотался) в смысле: в лоск уложил себя хлопотами (Ж), «*на*-строить штук» (МН), «*на*-тащивши на нос табаку» (Ш), «натрунились и наострились» (Ш), «натряхивал на кулак» (Ш), «исконфузили» (Ж), «экипаж... *из*-воротился» (МД), «засластил микстуру» (МД), «*от*-смолили шубы» (НПР); так же: *о*-блеснуть, *об*-смотреть, *о*-стареть. Иногда – удвоение глагольной формы: для того же повышения энергии действия: вместо «доставал» (МД) – «кинулся достать»; вместо «понесут» – «пустятся... нести» (Пред. I); «соберутся... повертеть» (Пред. I), ноги «начнут писать покой-он-по» (ПГ); «дергало итти» (НПР), «забирало вскрикнуть» (ПГ), «схватился натянуть» (НПР), «рвался грызть» (СМ), «успело углубиться» (ТБ), «пошел отдаваться» (МД) и т. д.

Выбор глаголов редко употребляемых, народных, звукоподражательных, подчас заушных, тоже способствует впечатлению: *червонить*, *черкать*, *гатить*, *шеломить*, *атукнуть*, *верещать*, *ворохнуть* (П), *шарпать*, *пришипиться* (МД), *чумаковать* (ЗМ), *байбачить* (ТБ), *челом-*

каться (ТБ), куститься (МД), наименить (от «имение»), обынностра-
нить, многолюдить (ТБ), омедведить, тарабанить (К) и т. д. Чем
глаголы «наименить», «омедведить» отличны от знаменитых «ока-
лошить», «оэкринить» Игора Северянина, вызвавших сравнительно
недавно рев хохота? Гоголь близок к футуристам, когда выражается:
«омедведила тебя жизнь» (МД), «стены... оцеливали» (МД), «нахло-
бучивались... сумерки» (МД); иные из сочетаний существительного с
глаголом вызывают впечатление утонченной силы: глаза – «с пением...
вторгаются в душу», «выманивают... душу» (СМ); и даже из них «вы-
тягиваются... железные клещи» (СМ); или: «кони торопились... вко-
вавши очи во мрак» (ПГ).

Один из обычных эффектов Гоголя: нагромождать глаголы; и в
этом он не одинок (встречается нагромождение глаголов, например, и
у Марлинского); но Гоголь широко пользуется этим приемом: «отка-
жись, кину, брошу, сожгу, утоплю» (ТБ); «бумагу пометили, записали,
выставили номер, вшили, расписались... и положили» (ОТ); «купив-
ши картины, приносил... на них кидался, рвал, разрывал, изрезывал
в куски и топтал ногами» (П); «не слыша, не видя, не понимая, он
несся... стараясь умерить» и т. д. (6 глаголов при одном подлежащем)
(НП); «музыка... погасала, и замирала, и опять вырывалась, визжала
и гремела» (5 глаголов, 1 существительное) (НП); «движется, живет,
чувствует, эдак как-то испаряется» (Ж); он – «встал... расставил ноги...
нагнул голову... засунул руку... в карман... вытащил... табакерку, щел-
кнул пальцем... поднес к носу... и вытянул носом» (8 глаголов при «он»)
(Пред. I); «звенит, звенит и вьется, и подступает, и вонзается в душу»
(В); деревья – «толпятся... наклонившись, глядят... и не наглядятся,
и не налюбуются... и усмеваются... и приветствуют... кивая ветвями»
(8 глаголов при одном существительном) (СМ), и т. д.

Характерно, что в «МД» фраз с нагромождением глаголов гораздо
меньше.

Чтобы подчеркнулась вычурность глаголов Гоголя, беру IV отрыв-
вок «Пиковой дамы» Пушкина и выписываю глагол за глаголом; вот их
ряд: «отправился, отвеать, чувствуя, заглушить, имел, верил, решился
явиться, и спросить, прибратсья, лежала, стоила, не плакал, поразить,
смотрели, произнес, представил, обрел, совершилась, пошли прощатьсья,
двинулись, поклониться, приблизилась, вели, поклониться, пролила,
поцеловав, решился, приподнялся, наклонился, показалась, взглянула»
и т. д. Бросаю выписывать; во всем отрывке ни одного «гоголевского»
глагола; все глагольные действия обычны; наиболее вычурный глагол
«тихо шаркая туфлями».

Беру Лермонтова на протяжении семи страниц отрывка «Бэла»,
рисующего картину гор, – лишь два глагольных представления, слабо
отражающих энергию действия гоголевских глаголов: «Арагва, обняв-

шись с другой рекой»; и – вершины гор «рисовались на бледном небосклоне».

Беру первый отрывок нарочито «поэтических» «Призраков» Тургенева; выписываю наиболее образные глаголы: «страх *щипнул*... за сердце»; след луны «*округляется*»; отрывок второй: глаголы обычные; отрывок третий: ничего, кроме «ветер *запорхал*»; «листья... *заиграли*»; отрывок четвертый: глаголы банальны; отрывок пятый: «звук... *задрожал* в ушах»; отрывок шестой: ничего, кроме «мы *взмоем*» и «*перелетывают*»; отрывок седьмой: глаголы банальны; отрывок восьмой: «шоссе... *впивалось* в... конец города» (звучит по-гоголевски); отрывок девятый: «ветер... *визжал* в моих волосах»; отрывки – десятый, одиннадцатый, двенадцатый, тринадцатый: глаголы обычные.

Итог обследования 14 страниц дал бедный улов: ничего, кроме «шоссе... *впивалось*».

Я вовсе не стараюсь дискредитировать прозу Тургенева, Пушкина, Лермонтова; проза последних двух – великолепна; сравнением глаголов, которыми они пользуются, с гоголевскими глаголами я лишь хочу подчеркнуть, до чего богат, фигурен, «глаголен» Гоголь.

ЭПИТЕТ У ГОГОЛЯ

Большинство эпитетов падают на прилагательные; жизнь последних ярка, но... не без дефектов, которые – в перенагруженности, в чрезмерности ухищрений, порой рассудочного порядка; и – в неуклюжести сложных эпитетов, не спаянных и разломанных на два слова; есть, однако, ряд эпитетов, в творчестве которых Гоголь обнаруживает гомеровскую мощь; как величавыми кариатидами, обвешаны ими текст Гоголя; есть эпитеты, сочетающие пушкинскую простоту с протонченным изыском лучших стилистов XX века.

Эпитеты то метафоричны, то синекдохичны, то синекдохичны; в них много гиперболизма; есть разряд прилагательных, о которых можно говорить и в отделе, посвященном гиперболе.

Сложные эпитеты Гоголя двух родов: одни запечатлевают предмет наблюдения, взятый из обстания; в других отражены субъективные восприятия предмета; этот вид в свою очередь разлагаем на два подвида: в одном эпитеты отвечают творческому переживанию; в другом они – надуманы, рассудочны, аллегоричны: «*эластично-нежная* окружность» женской груди (В), «*томительно-страстное* наслаждение» (В), «*глухо-ответная* земля» (ТБ), «*разноголосные* речи» (СЯ), «*умно-худощавое* слово» (МД), «*обоюдно-слиянный* поцелуй» (ТБ), «*дикобразный* человек» (Р), «*грубоощутительная* правильность»

(МД), «всеобъемлющее свойство» (Р), «всеспасаящая рука» (МД), «двухэтажный подбородок» (Шп), «воронкообразное лицо» (ОТ) и т. д.

Другой ряд эпитетов, как результат попыток прорисовать сложное восприятие, хотя и тяжеловат в композиции, но красиво вылеплен: «сутозолотая парча» (СМ), «подоблачные дубы» (СЯ), «длинношейный гусь» (СЯ), «короткошейная бутылка» (К), «белошейные девицы» (МД), «змееподобный знак» (СЯ), «трепетнолистные купола» (МД), «древле-разломанные горы» (СМ), «бело-прозрачное небо» (СМ), «благовонный пар» (СЯ), «многобашенный амфитеатр» (Р), «одностворчатая дверь» (МД), «долговечный подсвечник» (МД), «зеленолиственные чащи» (МД), «черноногая девочка» (МД), «мелколистные» (МД), «короткохвостые» (МД), «короткобрюхие» (МД).

Из этого ряда эпитетов поднимаются величественно чисто гомеровские скульптуры слов, яркие звуком и краскою: «двухрульные челны» (ТБ), «однозвучный шум» (у-у) (СМ), «зеленокудрые леса» (СМ), «краснозобый курухтан» (ТБ), «глубокодонное место», «белоголовый старец» (ТБ), «ясноокая» дивчина (МН), «короткочубучная трубка» (ТБ), «седочупрынный казак», «дюженогие запорожцы» (ТБ), «семирядная пищаль» (ТБ) и т. д. Повесть «Тарас Бульба» насыщена ими, как и подобает эпосу.

Очень много эпитетов, исполненных преувеличений, восторженной выпренности (и иронической, и – «всерьез»): «чудотворный холст» (П), «чудная быстрота» (П), «чудная река» (СЯ), «усы чудные» (НП), «чудная быстрота кисти» (П), «чудный город Миргород» (ОТ), «прекрасный дождь» (СП), «отличная рука» (НП), «славная бекеша» (ОТ), «вдохновенные леса» (МН), «упоительное сияние» (МН), «неизобразимое умиление» (Пред. I), «великолепная», «дражайшая», «несравненная» (НПР), «неизмеримая брика» (В), «пронзительный перст» (МД), «ослепительное чело» (МН), «блистающие пальцы» (ТБ), «блистающая панна» (МН), «блистательная песня соловья» (МН), «фарфоровая прозрачность тела» (П), «серебряная грудь» (СЯ), «эфирные ленты» (НП), «эфирные насекомые» (СЯ) и т. д.

К излюбленным эпитетам этого рода следует отнести эпитет *чудный*, употребляемый Гоголем в двух смыслах: в прямом (как *дивный*) и в переносном, как *чудной*, *странный*, *дикий*; в первом смысле: «чудный воздух» (МН), «месяц чудно плыл» (МН), «лицо чудной девушки», «чудная Оксана» (НПР), «чудная девка» (НПР); во втором смысле: «чудно... мудренное прозвище» (ВНИК), «старинное, чудное дело» в смысле диковинное, мудренное, непонятное; часто в этом эпитете подан лейтмотив жути: «пропал... чудный старик» (СМ), «стали... слушать историю чудного колдуна» (СМ), «чуден оказался ей поцелуй» (СМ), «чудный мне сон снился» (СМ), «по стенам летали чудные знаки» (СМ), «в чудной чалме» (СМ), «чудная шапка» (СМ), «чуден их

вид» (СМ); «Россия... *чудная* страна» означает: странная страна; «*чудные* глаза» в «П» означают: страшные глаза; в «Р» эпитет *чудный* опять употреблен в смысле *дивный*; там *чудны* – волосы, согласие, праздник, модель, ясность, слияние, собрание, воздух, зубы, панорама и т. д.

В «Веч» чаще эпитет *чудный*; в бытовых повестях вместо него эпитет *странный*; можно сказать, что *странный* и *чудный* эквивалентны друг другу; где больше встречаешь эпитет *странный*, там менее част эпитет *чудный*; у Гоголя эпитет *странный* всегда с каким-то подчеркиком; в «СП»: «*странные* звуки», «*странный*... звук», «*странный* беспорядок», «глядел *странно*», и т. д.; в «Н» все полно странностей: «*странное* происшествие», «*странно*», «*странный* случай», «*странная* фамилия»; в «П» эпитет этот сплетен с жутью (как *чудный* в «СМ»): «*странный* образ», «*странный* портрет», «*странный* фантом», со «*странным* выражением»; глаза глядят со «*странной* живостью» и называют «странно-неприятное чувство»; ростовщик живет в комнате, покрытой «*странными* коврами»; биография его «*странна*»; «необъяснимо *странно*», «*странно* и страшно»; здесь эпитет становится синонимом эпитета «*страшный*»; в «ЗС» он синонимизируется со словами: непонятно, дико, нелепо: «чрезвычайно *странно*», «*странный* обычай», «*странная* страна Испания» и т. д.; в «НП» он обретает собственный смысл: «так *странно*... посмотрела», что «*странным* показались обстоятельства встречи», «поражен... *странным* видом», «родились... *странные* мысли», «все *странно* кончилось» и т. д.; в «Р» эпитет *странный* редок; но из всех щелей опять вылезает эпитет *чудный*; в «МД» статистика слов *странный* и *чудный* уравновешена.

Все творчество Гоголя, как кряж, перерезает нагроможденье гипербол; прилагательные, данные в превосходной степени, образуют как бы ступенчатые предгорья к кряжу гипербол; и много примеров сравнительной степени с присоединением частицы *еще*: «*еще ослепительней* бросалось в глаза» (НП); «*еще лучше* любил» (НП); «*еще живее* и ближе... *еще темней*... *еще голубее* и *фосфорнее*... *еще торжественнее* и *лучше*» (Р) и т. д.

Кроме обычной формы превосходной степени на *-ийший*, *-ейший* превосходная степень на *пре-*; в «Шп»: *преблагонравный*, *престарательный*, *пребольно*, *превкусные*, «*пречудного* нрава»; в «Ш»: «*преогромные* усы», *преблагонравный* и т. д.; в «МД»: *пренеприятный*, *препочтеннейший*, *прелюбезнейший*, *престранное*, *пресильными*, «*преамбиционные* люди», «*претолстое* бревно», «*препорядочный* толчок», «*пренеприятнейшая* неожиданность», *презанимательный*, *пресмешные*, *престранные* и т. д. То же обилие этой формы в «ЗС».

Со второй фазы учащаются ходы на *весьма* и особенно на *чрезвычайно*; «ОТ» густо населено «чрезвычайностями»: «*чрезвычайно* приятно»; «приятно! *Чрезвычайно* приятно»; «*чрезвычайно* любопытен»;

«*чрезвычайное* происшествие»; «*чрезвычайная* деликатность» и т. д.; «МД» – *чрезвычайно*; в двух первых главах: «с *чрезвычайно* точностью», «*чрезвычайно* громко», «*чрезвычайно* долго», «*чрезвычайно* искусно», «*чрезвычайно* внимательно», «*чрезвычайно* много», «*чрезвычайно* похожий», «*чрезвычайно* сладкое», «*чрезвычайно* обстоятельным», «доволен *чрезвычайно*» и т. д. В «Р» этого хода мало. *Весьма* так же обильно представлено в «МД»: «*весьма* гладко выбрито», «*весьма* много», «*весьма* вежливым», «*весьма* рассудительным», «*весьма* ловко», «*весьма* лестное» и т. д.

Очень частому употреблению частиц *ни, не, никак, нигде* и т. д. соответствует ряд прилагательных отрицательного порядка: «*несеверная*» (П), «*неподозреваемая*» красавица (Р), «*нелегкие* увещания» (Н), «*небрегуший*» (НП), «*немалолюдный* народ» (СМ), «*нешекотливые* бока» (Р), «*нестаринная* церковь» (Р), «*неблещущий* капуцин» (Р), «*необерегшийся* ездок» (Р), «*нешегольское* платье» (П), «*неразвлекаемые* занятия» (П), «*неотбойный* охотник» (МД), «*Петрусь немазанный*» (ВНИК), «*небесчестное* дело» (МД, 2), «*неедуший* путешественник» (МД); есть ходы и на *без-*: «*безынтересно*» (МД), «*бессемейное* одиночество» (МД, 2), «*безвинный* ребенок» (ВНИК), «*безархитектурные* массы домов» (Р); забегая вперед, скажу, что на *без-* и *не-* встречается и ряд существительных: «*бесчеловечье*» (Ш), «*бесперехватность* стана» (Р), «*бесхлебье*» (МД, 2), «*бессапожье*» (МД, 2), «*неповорот*» (МД) и т. д.

Общая масса эпитетов «не» примыкает к эпитетам, выражающим превосходную степень, ибо чаще всего в ней – отказ определить в слове степень чего-либо; поэтому можно сказать, что эти виды эпитетов сливаются с тем родом их, в которых подчеркнута патетика гиперболизма; подчас Гоголь точно топорщится, нагромождая горы эпитетов, долженствующих изобразить неизобразимое, описать неопишущее; и в этих усилиях впадает в аллегоризм; особенно в «Р» подчеркнута это «тщетное тщение» восторженно превзойти себя самого. Остановимся на этом отрывке: в нем с особою силою обнаружили себя все недостатки неумеренной роскоши определений, относительно которой можно сказать, что она «раздражает око светом ложным» (Фет).

«*Всякий из всех сил топорщился*»: этой цитате «Р» соответствует и стиль написания «Р», напученного эпитетными гиперболами; если бы из отрывка удалить эти эпитеты, он сократился бы на треть; ибо Гоголь их приставляет к стати и некстати к каждому существительному; и вместо того, чтобы потрясти своей превосходною степенью, он подчас вызывает зевок; весь «Р» – превосходная степень пустых категорий: света, пылания, великолепия, роскоши и неизобразимых торжеств.

Блеск: «*потопом блеска*», «*блистали* резцы», «*в блеске*», «*ее... блеск*», «*блеск*», «*кафе, блиставшее... царским убранством*», «ослепительный...

блеск магазинов»; «все, что лежало внутри их... блистая»; «руки... блистая, заворачивали бумажки конфет», «блещет водевиль», «блеском... деятельности», «блистание... сцены», «блестящие эпизоды», «вся нация блестящая виньетка», «в воздухе, блиставшем голубизною», «вспыхивающим блеском», «блеща пожаром», «блеск герцогов», «блеск эпохи», «блеском ума», «небесным блеском... воздуха», «блестящая эпоха... блистает в красавицах мира», «блистающие волосы», «блеск молнии, а не... женщина», «блеск... на всей архитектурной массе» и т. д.

Мало того, что все блещет в «Р», оно и сияет: *сияет и блещет*; Гоголь не замечает тавтологии этих оспаривающих друг друга тождественностей; и топорщится «изо всех сил»: *«сияющий снег лица», «сверкающая шея», «сверкающая галерея», «сияли... стены», «сияли... дома», «сияли... ясно углы и линии», «сверкающая... полоса», «светящиеся... мухи», «сияющий... наряд», «сияющих женщин», «сияющий смех», «сверкающая масса домов»* и т. д.

Мало того: *«сияющее блисталище»* еще и пылает: *«вспыхнула воспоминанием», «с огнем во взорах», «кипевшее перо», «горячая драма», «все... было горячо», «пылкая душа», «четыре пламенные года... жизни», «отчаяние, готовое вспыхнуть», «вспыхнувшим блеском», «пламенится... золотом», «блеща жаром», «все живет и кипит»* и т. д.

«Сияющий блеск пыла» подан в «Р» на ходульных эпитетах: *«огромный Рим... громадно возвышается», «громадный блеск», «огромный... жабо», «огромный размах», «огромный рак», «великая выставка», «чтение колоссальных журнальных листов», «бесчисленные толпы дам», «исполинские буквы», «исполинский барабан», «страшилищной величины скрипка»; и даже: «клистирная трубка вышиною в колокольню»* (Р).

Огромный, сверкающе-пылающий блеск еще закручивается, точно буклями, эпитетами на слово *великий*: *велико-лепный, вели-чавый, вели-чественный*; и вlepливается: *властный, возвышенный!* *«Великолепных, светлых гостиниц», «в великолепно... дворце», «великолепием заманить», «величавое течение всего целого», «у великолепных колонн», «перед величавым дворцом», «величественной залы», «могучий средний век, положивший... следы художников исполинов и великолепной щедрости пап», «величественная роскошь», «великолепная старина», «великодушные черты», «величественная мысль», «величавое архитектурное чудо», «великолепная бедность», «восторженные плески», «верховное совершенство»; и – так далее: великолепию нет конца!* *«Величавое течение целого»* карикатурится то *«клистирною трубкою»*, то желанием *«выпить стакан ослиного молока»* (Р); а Гоголь, не замечая ходульности эпитетов, присоединяет к ним рой эпитетов, выражающих отказ от определения посредством своего хода на *не*: *невиданные землю плечи, необузданная муза, непреодолимое желанье, непреклонный деспотизм, невыговаривающаяся речь, неслышанное убранство, неслышанные стра-*

сти, *непостижимая голубизна, непостижимое порождение, небранные струны, неприступные кардиналы, необыкновенная плодотворность, незыблемая роскошь, неувядаемая плоть, «несметное множество дотоле неподозреваемых красавиц»* и т. д.

Одна подлинно выпуклая фраза: *«горбом вытученная мостовая»* рвет, как папиросную бумагу, небеса, построенные на ходульных эпитетах; из переложения и сочетания опустошенных частым повтором эпитетов и гипербол складываются фразы, подобные нижеследующим: *«они были высокопрекрасны, эти обдуманно убранные зал, полные царского величия и архитектурной роскоши»* (Р); *«чуть заметные движения... министерства разрастались в движения огромного размаха»* (Р); *«женщины казались подобны зданиям Италии; они... дворцы»* (Р); *«нестерпимый блеск»,* накладываясь на себя самого, превращает многие страницы «Р» в риторическую тусклотину, когда из «блеска» в окна магазинов извывается «белое, как снег, сало» (Р); «Р» заостряет превосходную степень эпитетов в скрежещущий диссонанс; я потому остановился на разгляде его эпитетов, что в них дана квинтэссенция тропической роскоши, обнаруживающей пустоту, которой подчас отдается Гоголь.

Насколько ярче, живее ряд умеренных эпитетов Гоголя, без всяких превосходных степеней, «сияний» и «блесков»: *«юркая прыть»* (МД), *«гибкое юношество»* (Игр), *«обширное лицо»* (Шп), *«тучная ширина»* (Шп), *«статный подсолнечник»* (СЯ), *«жаркий пот»* (ОТ), *«дородные животные»* (К), *«серьезные морды»* (К), *«ничтожный переулочек»* (Р), *«наездная толпа»* (Р), *«полные взоры»* (Р), *«волнистый хвост»* (СП), *«легонькое личико»* (П), *«легонькая дама»* (Н), *«лилейные плечи»* (СЯ), *«разнообразное зеванье»* (Р), *«поносное имя»* (ОТ), *«трубочный куряка»* (МД), *«православный морозец»* (ВНИК), *«усталые языки»* (СЯ), *«щеголеватый мизинец»* (НП), *«щеголеватая чистота»*, *«дряхлые стены»*, *«тщедушный дом»*, *«бывалые головы»*, *«гульливые головы»* (ТБ), *«задорное море»* (СМ), *«круглое небо»* (СМ), *«картинный фонтан»* (Р), *«злыбучая брань»* (ТБ), *«пьяная молвь»*, *«острые звезды»* (ТБ), *«тонкое поморье»* (ТБ), *«дебелое колесо»* (ТБ), *«дробные слезы»* (ТБ), *«матовые перси»* (В), *«облачные перси»*, *«мутные волосы»* (Р), *«певучее население»* (МД) и т. д. В этом ряде эпитетов Гоголь – огромный мастер; в иных эпитетах он доходит до пушкинской простоты: *«вольное небо»* (СМ) и т. д.

Ряд эпитетов Гоголя вызван тою способностью к аналогиям ощущений, в связи с которой Мандельштам поминает Эйхендорфа и Гейне: *«У Эйхендорфа упоминается о «пурпурной прохладе»... Гейне говорит о способности воспринимать музыкальные впечатления образно, так сказать, глазами»* («О характере гоголевского стиля», стр. 177); к числу таких эпитетов Мандельштам относит: *«яркий крик»* (В), *«яркий дар»*

(МН), «*благовонное море... музыки*», «*густое слово*» (ТБ), «*красный звук*» (ТБ), небо «*звучно раскинувшееся*»; сюда же: «*серебряная*» песня жаворонка (СЯ), «*яркий, как серебро, крик лебедя*» (ТБ), «*толстый бас шмеля*» (СП), «*жемчужная душа*» (ТБ), «*больной день*» (ОТ), «*видимая тишина*» (ОТ), «*сладкая тишина*» (МН), «*дышащая нога*» (Р), «*острый порыв*» (П), «*острое пенье*» (В), «*в свежести теплое*» (В), «*горячая пуля*» (ТВ), «*с продолговатой растяжкой*» (Рев) и т. д.; в этой способности к цветному и фигурному слуху творчество Гоголя сплетается с позднейшими символистами и экспрессионистами, а не только с романтиками; экспрессионист Шёнберг писал о «*звуках красочных мелодий*»^{*}; «*красочной мелодией*» продиктованы иные эпитеты Гоголя.

Звук – отражение первичной энергии творчества; она переживается, как внутренняя интонация; в многообразии речевых фигур мир звука играет огромную роль; когда Артур Рембо дает субъективу своего цветного слуха, то он субъективен не во всем и не до конца; Вундт считает первичной метафорой звуковую; в ней даны еще нерасчлененно и все виды будущих образностей; выражение «*красное солнышко*» не так уже субъективно, как это кажется сперва; в нем дана импрессия «*жаркого*» солнышка (тепловые лучи ведь лежат в *инфракрасной* части спектра).

Художник, изоцряя ухо ли, глаз ли, как Гёте, осознавший в себе «*чувственно-моральное восприятие краски*», не может не реагировать на цветной слух, ибо он коренится в группе аналогий ощущений, уже данных «*implicite*» в звуковой метафоре, как первейший и не расчлененный еще до конца в органах чувства (в ухе связь глаза с жестом посредством органов равновесия).

Сила многих эпитетов Гоголя в том, что они необычайно звучны; часто составные части его сложных эпитетов аллитерируют и ассонируют: «*неизме-ри-мая б-ри-чка*» (ри-ри), «*двух-рульные челны*» (у-у), «*по-доб-лачные дуб-ы*» (доб-дуб), «*краснозобый курухтан*» (крс-крх), «*глубокодонное место*» (ооооо), «*железное лицо*» (жлз-лц), «*жемчуж-ная д-уш-а*» (уж-уш), «*я-ркий кри-к*» (рки-кри), «*задорное м-оре*» (орное-оре), «*легонькое личико*» (лгк-лчк), «*бе-ло-го-ло-вый*» (ло-ло), «*гуль-ли-вые го-ловы*» (гллв-глв); «*дор-од-ные жив-отн-ые*» (одн-отн); очень част ассонанс на ударных: «*двух-рульные*» (у-у), «*раз-ру-шающий жар*» (раз-ру-ша-жар), «*густое слово*» (о-о), «*бледная смерть*» (е-е), «*блистающая панна*» (а-а), «*тонкие поморья*» (о-о) и т. д.

Так же, как и глаголы, Гоголь остранняет эпитеты, меняя обычные приставки и окончания корня на необычные.

^{*} См. интересное исследование Р. З. Миллер-Будницкой: «Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока» («Известия Крымского педаг. инстит.», т. III, 1930 г.).

Меняет приставки: «о-черкнутый» (Р), «об-пачканый» (вм. «запачканый») (В), «окраенные веки» (В), «об-линейные тетрадки» (Шп), «обеспамятевший страх» (П), «рас-кидистые ветки» (ОТ), «разне-варенный кисель» (ТБ), «у-ветливый голос» (Н), «у-хватливый парень» (МД), «у-кладистая коляска» (К), «при-глуповат» (вм. «глуповат») (Рев.), «пре-сильные толчки» (МД), «из-ветшалый тес» (МД), «из-бороненное поле» (МД), оклад, «исцвеченный» камнями (ВНИК) и т. д.

Меняет окончания: «разноголос-ный» (вм. разноголосый) (СМ), «литаврный» (ТБ), «перламут-ный» (вм. перламут-ровый) (МД), «уны-вный» (вм. уны-лый) (СМ), «преамбиционный», «рогож-енный» (вм. рогож-ный) (ОТ), «овощенная лавка» (вм. овощ-ная) (Рев), «консерватор-ный» (вм. консерватор-ский) (Р), «морда-тый» (вм. морда-стый) (МД), «художес-кий» (П), «плыву-чие» (вм. плывущие) (Р), «речи-вый» (вм. речистый) (Р); и много окончаний на -альный, -ельный: «надува-тельная земля» (вм. надуватель-ская) (Игр), «огло-хлый» (вм. огло-хший).

Иногда он употребляет прилагательные, слаженные по типу народных: «небрегуций», «когдашний», «хожалый», «езжалый», «дюжий», «пекельный», «прибережный», «статистый», «укладистый», «насосная завертка» (про храп), «пролетная голова», «загребистая рука», «залетная лошадь» (МД), «забубенные века» (Набр.) и т. д.

Эпитеты Гоголя – смесь роскошеств с чувствительными недостатками; но они – не изъян, а перепроизводство богатств; в тропических порослях травы не дают расти травам; и оттого – сушь, как следствие густоты; заросли эти взывают к очистке; к ним нечего прибавить: от них надо убавить и тогда все в этом мире будет прекрасно; богатство Гоголя особенно подчеркивается, когда мы обратимся к эпитетам Пушкина, которых красота в тонченной скромности, а вовсе не в роскоши; эпитеты Гоголя и Пушкина относятся вовсе к разным климатическим областям.

Гоголь – тропичен; Пушкин – показывает красоты северной флоры.

Беру для примера уже разобранный в отношении к глаголам отрывок IV из «Пиковой дамы» и начинаю выписывать эпитеты: *истинный, мертвый, вредный, бархатный, усопший, сложенный, белый, атласный, домашний, черный*; ну – и так далее; пусть читатель поверит мне: ни одного гоголевского изыска!

Беру кусок из отрывка «Бэла» Лермонтова; эпитеты там несколько красочней пушкинских; но до гоголевской яркости им далеко; вот наиболее образные из них: «легкие струйки облаков», «черная туча», «темно-синие» вершины в «бледном небосклоне», «голые», «черные» камни, «огромный» клуб дыма; и далее: *неприступные, красноватые, увенчанные, исчерченные, безыменной, серебряной* и т. д. Беру у Гоголя хотя бы один красочный ряд: *коричневый, темно-зеленый, бронзовый,*

радушный, пегий, гнедой, желто-коричневый, темно-кофейный, табачный, ореховый, сизый, сивый, палевый, коричнево-желтый, сиреневый, рябой, лимонный, гороховый, оранжевый, медвежий, верблюжий, мухортый, муругий, чубарый, брусничный, скучно-синеватый, светло-серый, темно-серый, дымный, лилово-розовый, янтарный, сутозолотой, кармазинный, прозрачно-голубой, бело-прозрачный, фиолетовый, фосфорный, лилово-огненный, зеленооблачный, голубовато-красный и т. д.

Спектр Гоголя, составленный по эпитетам, – переливный, пестрый, павлиний хвост.

И характерно нагромождение прилагательных: «*свинные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла*» (ПГ); «*странный, дребезжащий и вместе стонущий звук*» (СП); «сколько дам... *смуглых и белолицых, длинных и коротеньких, толстых и... тонких*» (ОГ); сколько платьев – «*красных, желтых, кофейных, зеленых, синих, новых, перелицованных, перекроенных*» (8 прилагательных при одном существительном) (ОГ); «со всей грацией красоты *воздушной, легкой, очаровательной, приятной, чудесной, подобной мотылькам*» (П); «*дерево шитое, точеное, лаженое и плетеное*» (МД); «*странное, и манящее, и несущее, и чудесное слово*» (МД); «*черство, неотесанно, неладно, нестройно, негоже, нехорошо*» (МД); «я знал его влюбленным *нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно*» (СП); или: «*мокро, гладко, ровно, бледно, серо, – туманно*» (НП) и т. д.

Виноградов видит в нагромождении эпитетов влияние Жюль Жана, нанизывавшего до пятнадцати эпитетов на одно существительное; но ведь то же явление имеет место относительно глаголов и существительных: Жанен Жаненом, а Гоголь Гоголем. По профессору Ермакову* тут мы имеем дело с психической конструкцией Гоголя, – собирать, перечислять, каталогизировать – что бы ни было: предметы, слова; Гоголь – Плюшкин словечек, нижуший их подчас *нарочно бессвязно*, чтобы ошеломить, вызвать столпленье у глаз красочных пятен; позднее он нагромождает почти бессвязно одинаковые этимологические формы и удваивает эпитет уже прямо ненужно его синонимом; и кончает крочничеством, обходом мусорных ям, выкапывая из завали выдохшихся, ставших мертвыми, словечек ему для чего-то нужную всякую дрянь.

ЯЗЫК СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ

Фонд существительных Гоголя – неисчерпаемый; он – не «*народный язык*», а – «*народные языки*»: украинский, смешанный с местными великорусскими говорами; «*языки*» даны впестрядь с арха-

* И. Д. Ермаков. «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя». Госиздат.

измами, неологизмами, с рядом словесных импровизаций вплоть до... заумных коленец; сюда влиты: высокопарница канцелярского слога, которую Гоголь имел время изучить и в Нежине, и в Петербурге, технические языки (кухонный, помещичий, лакейский, охотничий, картежный), язык мещан и ремесленников; из пестрого месива Гоголь вываривает *свой язык*, которого руссизмы, украинизмы и полонизмы переходят подчас в грамматику, не оправдываемую никакой грамматикой; судьба яркой пестрятины этой – стать на три четверти русской литературною речью; и – даже: изменить тот самый язык, в котором Гоголь чувствовал подчас иностранцем себя.

Попад за границу в 1829 году, молодой Гоголь хочет-де издать первые опыты на чужом языке (так он обещает); исследователи недоумевают: с какой стати? Гиппиус правильно раскрывает скобки «*иностранного*» языка; это – русский: «*великорусский*», он же мыслит по-украински; он высказывался, что «*позабыл*» в Риме русский язык, подтвердив это в письмах, где стоит: «*послать по художнику*» (в смысле «за художником»). И – тем не менее: он сдвинул с места «чужой» язык.

Трудно классифицировать яркую нестроичу его существительных; нужны рубрики рубрик: в подрубриках; у меня нет места на этокое «*над-пере-под*»; буду я лапидарен.

Язык украинский дает ряды существительных: *запаска*, *левада* (поле), *кухва* (кадка), *рядно*, *щедровка*, *очкур* и т. д.; Гоголь, составив словарь, его приложил к украинским повестям; интересны – архаизмы, интересны словечки, разбрасываемые щедрой горстью его запорожцами вместе с дымом из люлек и со «злотыми», выкидываемыми из алых, широких, «как Черное море», штанов: *канчуки*, *сердюки* (ТБ), *оксамиты* (ТБ), *красуля* (Игр), *чоботы* (ТБ), *скарбница* (ТБ), *чапоруха* (чарка) (ТБ), *довбиш* (литаврщик) (ТБ), *доброта*, *зеница* (ТБ), *молвь* (ТБ), *прибыток* (ТБ), *орань* (МД), «*ячанье*» лебедей (ТБ), *панованье* (ТБ), *панство* (НПР), *крехтанье* (ТБ), *латинцы* (ТБ), *шляхетство*, *посполитство* (СМ и ТБ), *добродийство* (ТБ). По типу этого жаргона Гоголь строит свое *миллионство* (МД), *аристократство* (ТБ) и т. д.; сюда ряд словечек: *небога* (бедняк), *яломка*, *облога*, *броварники* (ТБ), *пивники* (ТБ), *гречкосеи*, *домоводы* (ТБ), *домоводка* (МД), *перекупка* (СЯ), *овцепасы*, *плугари*, *крамари*, *баболюбы* (ТБ); и позднее – *рамщики* (Р), *самоварники* (Рев), *панталонники* (МД), *мыкальники* (МД); сюда же – *плетюганье* (ТБ), *хлопьята* (ТБ), *побратимы* (МД), *сподка* (изнанка пирога) (Шп), *вытребеньки* (ТБ), *бакун* (табак), *бейбас* (ТБ), *гуголь* (СП), *дрязг* (в ряде повестей), *брехание* (МД), *трехнога* (МД), *хлопицы* (МД), *раздол* (МД), *ссадка* (МД), *высмактывание* (Шп), *бабье* (Н), *голье* (Лак), *коробье* (МД), *гривенок* (МД), *гущина* (Р), *глушина* (МД), *огородинка* (ОТ), *животина*, *собачина* (ЗС), *брика* (В), *круть*

(В), *нежба* (ТБ), *гульня* (ТБ), *грамотня*, *размет* воли (ТБ), *остроко-нечьё* (Р) и т. д.

И эти словечки вплетает Гоголь в свой казацки-крестьянский жаргон: «*кисель* выйдет» (вм. «чепуха будет») (ТБ), дал бабе «*киселя*» (ногой под з...у) (СЯ), «*раздобар* взял» (ТБ), «*ось, сосулька*» (В), «*все, старьёй собака*, знает» (ТБ), «*турецкий игумен*» (СМ), «экий... *такой-сякой* сын... Ах, *сякой-такой* сын» (ТБ); «ну, давай *на кулака*... посмотрю, что ты за человек *в кулаке*» (ТБ); «ей отдеру... *на... бока*» (ТБ); «*ни чортова кулака* не видно» (В); прошел «*кулаком*» промеж казаков (ПГ); словечко для Гоголя, что изюминка, или, что камушек, бросаемый в воду: он мелодичный из воды извлекает звук; и от него – круги: круг за кругом; какое-нибудь «*полутабенек*», звуком «*полу*» вызывает действие фразы; и вот уже – пани Катерина в платье из го-*лубо-го полу-табенёку*» (лубо-полу) (СМ); особенность жаргонных существительных Гоголя в том, что они поджигают звуком: с ними аллигерируют, или ассонируют эпитеты, дополнения, глаголы: у Гоголя из звука «*крх*» существительного «*курухтан*» извлекается звук *крсз* подбором к нему эпитета: «*краснозобый*».

Оттого-то вокруг существительных кругами разбегается жаргонная речь: «*садись, где кому нужно* за стол» (ТБ); «*пусть всякий* наплюет на могилу *отца, матери, свекора* и *отца отца моего, и отца матери моей*» (ТБ); или: «*так если ж так, так вот что*» (ТБ); «*хоть ты ему что хочь*» (ТБ); «*мы такое* объявим..., что еще не слышали, – *такое, что еще не можно сказать какое*» (ТБ); и это *такое* какое-нибудь словечко: «*бейбас*» или «*кнур*»: «спичка тебе на язык, проклятый *кнур*» (В); словом: «уж коли кому закрутит слово, так уж «ну»... Да уж и не сказали казаки, что такое «ну» (ТБ); сказал Гоголь, закручивая словечки – *баболубы, гречкосеи, овценысы*, и – отказачивая фамилии: *Голопупенко, Попопуз, Макогоненко, Крутотрыщенко, Мотузочка, – не Мотузочка, Закрутыгуба* и т. д. Если в глаголах Гоголя – порох к фразовому вспыху, то в фигурно вылитых существительных – сталь курка, ударяющая о порох; Гоголь поджигает своими словечками и позднейших писателей к выиску языковых изюминок; чем ремизовское слово *блеховод* отлично в типе от гоголевского *домовод*? И в стиле народного жаргона строится синтаксис Гоголя; часто у него единственное число вместо множественного – «*Карпат*», вместо Карпаты: «*от Карпата*» (СМ), «*по Карпату*» (СМ); вместо дрязги – «*дрязг*» (ЗМ, СП, П, Р); позднее – «*фреск*», «*средний век*» (Р); по типу же народных слов с иными, малоупотребляемыми окончаниями («*круть*» вм. крутизна, «*гульня*» вм. гульба) ряд словообразований: *копа* (вм. копна) (Шп), *недоверки, расхлебка* (МД), *скородумка* (МД), *толковня* (вм. толкотня) (МД), *колдовка* (вм. колдунья) (Н), *продавица* (Р), *грамотня*

(по типу «трескотня») (Р), *красуля* (Р), *скучанье* (вм. *скука*), *мигач*, *лихач* (существительное от «лихой») (МД).

И такой же ряд слов с необычными приставками; на *за*: *заплевки* (МД), *забранки* (МД), *захрап* (МД), *запев* (МД, 2), *зашептыванье* (вм. *нашептыванье*) (Ш); на *по*: *покурки* (вм. *окурки*) (МД), *позов* (иск) (ОТ), *побранки* (НПР), *покрик* и т. д.; на *раз*: *разнужда* (ЗС), *раскрасотка* (Ж), *разделка* вм. *от-делка*; и – наоборот: *от-водвы* вм. *разводвы* (ТБ); ход слов на *полу-*: *полутабенек* (СМ), *полубричка* (К), *полугоризонт* (Р); сюда же: *выморозки* (ШП), *пересеки* (МД), *изломки* (МД, 2), *подсочельник* (МД), *переборщики* (МД), *неповорот* (МД), *невзгодье* (ТБ), *бесхлебье* (МД, 2), *бессапожье* (МД, 2), *бесперехватность* и т. д.

В некоторых словечках одновременно остраннены и приставки и окончания; обычно говорят: *угодье*; и – говорят: *невзгоды*; Гоголь берет корень *-год-*; и приставляет к нему *не-*, необычное для окончанья *-ье*; или же: при обычном окончании *-годье* вместо приставки *у* прибавляется необычное *не-*; он оставляет лишь корень существительного, образуя вокруг него вихрь приставок и окончаний; словарь Даля, вошедший в обиход после Гоголя, оправдывает Гоголя; грамматика народного языка оказалась такою именно, какой ее увидел Гоголь; согласнo с ней от корня *-вар* можно образовать слова: *по-вар*, *у-вар*, *при-вар*, *из-вар*, *раз-вар*, *пере-вар*, *вз-вар*, *не-вар*, *недо-вар*, *над-вар*, *с-вар*, *пере-провар*, и т. д.; любое из этих слов может идти под флагом разнообразных окончаний; возьмем хоть *провар*: *проварня*, *проварка*, *проваренье*, *проварство* и т. д.; но и – *взварня*, *взварка*, *взваренье*, *взварство*; образный глагол северного наречия *улалакать* (убить) можно переделать в существительное; *улалак* (убийство) будет звучать жутко; и даже: можно сказать: «*эдакое улалачище*» в смысле: «*эдакая бойня*»; русский язык – футурист и заумник; и Гоголь становится футуристом до футуристов, овладевая ритмами народной метаморфозы приставок и окончаний; и написав «*пузантик*» вместо «*пузанчик*» (МД), он отдается потоку словообразований в своем кухонном языке: *галушки*, *пампушки*, *коржики*, *масленицы*, *взваренцы* и другие *пундики*; что *пампушка* есть вид печеного теста, известно всем, а вот за *масленицы*, *взваренцы* я не ручаюсь: может быть где-нибудь *взваренцы*, а может... и нет их нигде; что же касается до «*других пундиков*», то ручаюсь, что слово *пундик* сочинил Гоголь; не довольствуясь неологизмом *пузантик*, он выдумал свой *пундик*, как выдумала одна почтенная дама, отрицавшая *заумь*, ласкательное выражение для ребенка: «*сюбасюленька лябото́ся*» (факт!); бьюсь об заклад, что *пундик* – такая же *сюбасюленька* Гоголя; и он всюду старается в меру ему дозволенных прав всучить читателю под тем или иным предлогом *сюбасюленьку*; например: в языке нарядов, не довольствуясь ассонирующими «*глазки да лапки*» (ла-а-ла) (МД),

подпускает: «рюши да трюши» (МД); что *рюши* – да; а что *трюши*, – сомневаюсь; *трюши* – *сюбасюленька*, т. е. языковые побасенки, как и «лапки под апплике» (апк-ап-к) в «Ш», как и *финтерлеи* (МД), *суплеты* (МД) – слова, принадлежащие Гоголю: есть *суфле* и есть *куплеты*; а у Гоголя – *суплеты*; и так же *кики*, *жужу*, француз *Куку* (МД), *моньмуня*, *пульпультик* (К); все это – предлог к «*сюбасюленькам лоботосиям*», или – к *зауми*.

Потребность бесконтрольно излиться звуковым посвистом буйствует эскадронам имен, отчеств, фамилий, названий местностей, деревень, которым Гоголь штурмует нас: фамилии, или вернее – *бред* Гоголя, – выпучены ужасом пошлости, или хлещут, как кастаньеты, гротеском; что главное: в них глумится тенденция отщепенца от рода над безличьем родового чрева; даже имя «*Николай*» (почему «*Николай*»?) превращает «я» Гоголя в безыменку; почему оно – Николай, когда любое «ты» – Николай, любое «он» – Николай? И отсюда потребность ожутить; и остранняют: не Николай Николаевич, а – «*Миколай Калаич*»; Гоголь же – «*Николай Васильевич*» из рода «*Гоголей*» (чорт их знает, откуда «*гоголи*»?). И как мечь за *гоголя*, пухнут звуковые монстры.

Вот фамилии по чину «гротеск»; Бульба, Бурульбаш, Козолуп, Попопуз, Пухивочка, Голопупенко, Голокопытенко, Колопер, Пидсышек, Пальвода, Покатыполе, Черевиченко, Макогоненко, Перерепенко, Метелица, Вовтузенко, Вертыхвыст, Невеличкий, Черевик, Чуб, Шпонька, Коробочка, Курочка из Гадяча, Земляника, Яичница, учитель Деепричастие, Держиморда, Хома Брут, Сторченко из Хортыш, Сквозник-Дмухановский, Фемистоклюс Манилов, граф Толстогуб, Товстогуб, Довгочхун, Чипчайхилидзев, Пифагор Пифагорович Чартокуцкий, судья Тяпкин-Ляпкин; сюда же: Ердашагин, Шлепохвостова, Василиса Кашпоровна Цупчевська, и т. д.

Вот фамилии, которых задание внушить ужас своей тривиальностью: пара *Пискарев* и *Пирогов* в «НП» окаймлена парой немцев, носящих знаменитые фамилии *Шиллер* и *Гофман*; вдумайтесь в ничтожество звуков, строящих фамилии двух героев Гоголя: Чичиков (чи-чи), Хлестаков (нахлестался); серую пылью чехлов несет от ряда фамилий: Подточина, Потапчиков, подполковник Потогоненко, Поприщин, Поплевин, Помойкин, Почечуев, Пуговицын, Перепреев, Перепендев, Подколесин, мичман Дырка, Люлюкин, столоначальник Ерошкин, Ковалев, Бобов, Бухмистерова, Брандахлыстова, Белобрюшкина, Купердягина, князь Брюховецкий, граф Булкин, Собачкин, Мурзафейкин, Замухрышкин, Вахремейкин, Ярыжкин, Тряпичкин, Швохнев, Блохин, Ихарев, Чмыхов, Глов, Невелешагин, Кислоедов, Софи Ватрушкина, полковник Чепраков, Харпакин, Трепакин, и т. д.

Читатель, ведь – ужас!

Имена и отчества: Амос Федорович, Агафья Тихоновна, Агафья Федосеевна, Василиса Кашпоровна, Фентефлей Перпентьич, Псой Стахич, Евдокия Малафеевна, Сильфида Петровна, Адельгейда Гавриловна, Маклатура Александровна, Евтихий Евтихievич, Елевферий Елевфериевич, Акакий Акакиевич, Евпл Акинфиевич, Сысой Пафнутьевич, Макдональд Карлович, и т. д.

Имена и прозвища: Солопий, Солоха, Мосий Шило, Хивря, Бовдюк, Ковтун, Коровий-Кирпич, Шепчиха, Копрян, Абакун Фыров, Алкид Манилов, Неуважай-Корыто, Григорий Доезжай-не-Доедешь, Елизавета Воробей, повариха Явдоха, девка Горпина, девка Орышка, приказчик Ничипор, кучер Омелек, отец Петр из Колиберды, Мокий, Соссий, Хоздазат, Трифилий, Варахасий, Павсикахий, Вахтисий; лысый Пимен «держал кабак, которому имя было Акулька» (МД); колода карт – «Аделаида Ивановна» (ТО); лошадь – «Аграфена Ивановна» (К) и т. д.

А география Гоголя?

Сельцо Вшивая-спесь, село Колиберда, хутор Хортыщи, Шестилавочная улица, Мыльный переулок, дом Зверкова, церковь Николы на Недотычках и т. д.

Я останавливаюсь подробно на именах, фамилиях, прозвищах; без них – не полон словарь; в них – явная тенденция к зауми сплетена с тенденцией к народным словам, прыщущим неологизмами; из последних выкручивает Гоголь свои жаргоны; в одном направлении ярчится смешанный с лакейским мещанский жаргон; сюда: *обижательство* (Рев), *потьма* (МД), *тузан* (МД), *хапуга* (МД), *шильник* (МД), *шаромыжник*, *пентюх* (Рев), *тюрюк* (МД), *наян* (назойливый) (МД), *расстепеля* (слютяй) (МД), *елтажи* (МД), *хлигерь* (Ж), *елистратишка* (Рев), *шантрет* (Рев), *галдарея* (МД), *великатес* (Ж), *валгалантерство* (Ж), *дробь* (в смысле мелкие люди) (Шп), *бумагомарака*, *свекруха*; ряд увеличительных: *осетрище*, *карпище*, *плечищи*, *силища*, *машинища* (МД) и т. д.; и в противовес им ряд уменьшительных, появляющийся в избиллии со второй фазы творчества: *суконце* (Рев, Ж), *тавтица* (Ж), *рыбца* (Рев), *колясочка* (Лак), *каналчонок* (Ж), *пострельчонок* (Шп), *экспедиторченок* (Ж), *фрачишка*, *страстишка* (МД), *картишки* (МД), *тузик* (Игр), *вистик* (МД), *вистец* (ТО), *фортушка* (МД), *эдакий розанчик* (Ж), *безешка* (МД), *нуждочка* (ЗС), *полтиннички* (МД), *мордашечка*, *таракашечка* (Ж) и т. д.

Ряд уменьшительных связывает мещанский жаргон с мелкопоместным и провинциально-чиновным: *рассунэ-деликатес* (МД), *кликотрадура*, *бурдашка* (вм. *бордо*) (МД), «*бутылка бомбона*» (МД), «*бутылка толстобрюшки*» (Рев), *ракалия* (МД), *протобестия* (Рев), «*пройдоха труба*» (МД), *мордаш* (МД) *папаш*, (Игр), *свинтус* (МД); эти слова в лаборатории Гоголя осаждаются в технические языки (кар-

точный, охотничий, поварской); карточный: *червоточина, пикенция, пикендрас, пичурущих* (МД), *пароле* (Игр), «*пять рублей мазу*» (Игр), «*плие, черт побери плие*», «*пароле пе*» (МД), «*А была не была! Не с чего, так с бубен!*» (МД), «*загнул кутку не вовремя*» (о карте) (МД); и встает серь провинции с шулером-офицерिशком: «*Да здравствуют гусары! Теремтете! Шампанского!*» – «*Теремтете! Да здравствуют гусары*» (Игр). Вокруг словечек спиральями закручиваются жаргонные фразочки: «*задал бегуна*» (ЗМ), «*набивает с обоих подъездов*» (ОТ), спит «*во всю насосную завертку*» (Рев), «*нюхательная часть тела*» (про нос) (Н), «*сколот насос*» (разбит нос) (МД), «*попользоваться на счет клубнички*» (МД), ходит *пехонтарией* (ОТ), «*дрянная гарниза*» (Рев) и т. д.

Из этого же языка в другую сторону вскручивается высокопарница: *негоция* (МД), *конфузия* (Лак), *скандальоза* (МД), *министерия* (МД), *посессор* (НП), *вояжировка* (Рев), *реприманд* (Рев), *нотичия* (Рев), *профит* (Ж), *пассаж* (Рев), *поведенц* (МД), «*замолвить в профит*» (Ж); «*сконапель истуар*» (МД); «*ну, просто, оррер*» (МД), «*какую-нибудь этакую науку... паренье этакое*» (МД); «*у нас нет... обеда, какой на паркетах... у нас... щи, но от чистого сердца*» (МД); «*в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое*» (МД) и т. д.

В другую сторону от звонких, как щелчок, словечек тусклеет словесная ткань нарочитым косноязычием: «*этакой какой-нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно, так сказать, некоторым образом*» (МД); или: «*чтобы она вся, знаешь, этак разэтого...*» (МД, 2); «*еще... там этакоего... какого-нибудь там того...*» (МД, 2).

Привожу эти фразочки: они – вихревые линии, завиваемые, как пулей, выкидываемым словечком: Гоголь им бьет, наповал; словечко – *пузантик*, если не *пундик*; или оно смачно, как – *молвь, полутабенек, оксамит*.

Глаголы Гоголя – динамизаторы стиля; существительные Гоголя – кристаллизаторы слога. Нагромождению прилагательных и глаголов вполне соответствует нагромождение существительных: «*проигрывали мундир, фуражку, шинель, темляк и – исподнее платье*» (Шп); «*перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор*» (Шп); «*комната... уставлена сундуками, ящиками, ящичками. Множество узелков и мешков с семенами... множество клубков с разноцветною шерстью, доскутков старинных платьев...*» и т. д. (СП); «*птицы, строение... амбары, всякая прихоть, водка перегонная*» (ОТ); «*бешмет, штага, фалды травяно-зеленого...*» (ОТ); «*говорили... о погоде, о собаках, о пшенице, о чепцах, о жеребцах*» (ОТ); комната уставлена «*кусками гипсовых рук, рамками... холстом, эскизами... драпировкой*» (П); «*золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслажде-*

нием, целью» (П): «шинели на кошках, на бобрах, на вате, еотовые, лисьи, медвежьи шубы... меха и кожи» (Ш); «тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых, легких» (НП); «в нос... в уши, в рот, в зубы, во всякое место» (Ж); «кочки, ельник... кусты... сосен... стволы... вереск и тому подобный вздор» (МД); куча «хомутов, курительных свечек, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомошник» и т. д. (МД); «грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки» (МД) и т. д.

Нагромождению глаголов первой фазы соответствует нагромождение существительных в «МД», переходящее часто в перечисление, в каталог какой-то к музею предметов, переполняющих сознание и даже рвущих течение фабулы. Гоголь становится Плюшкиным, крючником слов, обнюхивающим специальные жаргоны в поисках словечек; записные книжки его переполнены названиями блюд и другими техническими терминами; художник слова в нем подчас подменяется словособирателем.

Я бы мог без конца характеризовать словарь Гоголя; неологизмы, оригинальные словопроизводства обнимают все формы речи; например, – наречия; и в них обнаруживается движение воды, которого нет в языке обиходов; мы говорим: «вскачь»; и не говорим: «вслезь» «взавертъ»; народ – говорит; Гоголь следует народному молодечеству, развивая веер пестрых наречий: поцеловались «навкрест» (крест-накрест), «напереймá» (наперерез) (ТБ), «торчмя» (ПГ), «врассытку», «в обкладку» (МД, 2), «на вихорь» (ЗМ), «на разрыв», «наудалую» (Рев), «на шаромыжку» (МД, 2); так же интересны его числительные: «вдесятеро», «всотеро» (МД, 2), «пятирик» (ПГ) и т. д.

Читатель поверит мне на слово; и я ограничу показ гоголевского словаря.

РИТМ ПРОЗЫ ГОГОЛЯ

Проза Гоголя полна напева; он – трудно учитываем; он еще никем не изучен; он – действует; он – не размерен: не паузник только, не только *киклический* стих древних греков*; напев не выразим всецело ни в былинном речитативе, ни в песенном ладе; последний, как гребень волны, поднимается, но на волне, состоящей из всей ткани напева; отдельные песенные строфы, которыми заострены кое-где ритмы Гоголя, действуют мощно лишь потому, что они – всплески пены всей, так сказать, речевой массы, образующей напевную волну.

* Киклическими называют комбинированные размеры, напр.: ямба-анапест, дактило-хорей.

Все ж ритм прозы ближе всего к сложным паузникам, – к строкам, где слоговые пропуски дают паузу, равную времени произнесения пропущенных слогов; обратно: неударный, принятый, например, за $\frac{1}{4}$ – дробится: вместо него – два неударных, равные $\frac{1}{8}$, три неударных, равные $\frac{1}{12}$, и т. д.; наращение лишних слогов ведет к ускорению; многосложные, например, «вывороченная», вызывают к быстрому чтению; чем дальше неударный от последнего ударения, тем более он переходит в трель; «вывороченная» звучит, как «выворочен», а «выворочен» звучит, как «выверен»; т. е. четыре неударных после ударения произносимы во время, равное трем неударным; три – во время, равное двум; и это значит: если неударный после ударного – $\frac{1}{4}$, далекий неударный – $\frac{1}{8}$; еще более далекий – $\frac{1}{12}$ и т. д.; текст завивается голосовыми трелями; темп зависит от положения неударных; если их нарастание – до ударения, он – один; после – другой. Наоборот: ударный, следующий за ударным, вызывает глубокую паузу: между ними: ухо, лова темп целого (ямб, анапест), вынуждает голос то к паузе, то к ускорению.

Интонация вписана в прозу Гоголя: она не от литературы, а от живого голоса; и тогда-то выявляются интонационные фигуры, строящие напев; значение паузы в прозе огромно; она падает на межсловесные промежутки, вырезывая каждое слово, как неделимую прозаическую стопу; стихотворная стопа не совпадает с прозаической: последняя богаче; она может быть то односложной (*стук*), то восьмисложной (непреоборимейшими); стопы в стихах разрезают слова: «разно|обра|зные|желá|нья»; в прозе приводимое сочетание образует не 4 стопы, а 2: «разнообразные|желанья»; что в метре стиха есть ямб, или \cup — \cup — \cup — \cup —, то в ритмической прозе двухстопие $\cup\cup$ — $\cup\cup$ | \cup — \cup ; из сложения слоговых комплексов вылепливаются и аморфные массы звуков, не дающие напева, и определенные, сложные, фигурные ходы, из которых складывается мелодия.

Гоголь фигурен: богат напевами.

Трудно говорить о фигурах его ритма; плаваешь в море недоумений: с чего начать описание этих богатств? Попробую указать в намеках на план учета ритмических элементов прозы; они – многостопия; греки такие многостопия называли «колонами» (членами); в прозе *колоны* стиха берутся элементами; прозаическая строка образует лейтмотив; она подобна строфе; прозаическая строфа слагает целый отрывок (от красной строки до красной).

Во избежание путаницы набора буду неударные слоги слова обозначать малыми буквами, ударные большими; паузы – перпендикулярной чертой.

Напевность словесной ткани Гоголя в повторяемости элементов, подобных ходам на терцию, кварту, квинту; но элементов больше, чем

стоп; образуемый ими напев – не размер; размеры – малая часть таблицы элементов; размером не определима проза; но каждый, порознь взятый, проходит в ней. Читая Гоголя, говоришь себе: ямб, амфибрахий; размер – элемент напева; встречаешь ямбические колонны: aA|aA|aA|aA; например: «Профессор был отча́сти пра́в» (Н); вот преобладание амфибрахия:

«Просну́лся довьольно ра́но U—U|U—U|—U

И сде́лал губа́ми: «брр» (Н) U—U|U—U|—

Вот киклический хорей: «Сбо́лнце то́лько что се́ло» (Aa|Aaa|Aa); вот киклический ямб: «она́ приняла́ меня́» и т. д.

Отмечу несколько ходов, к которым постоянно прибегает Гоголь. Назову ходом 1 – сочетание слов с ударением на последнем слоге: «Басавру́к уже́ поджида́л» (ВНИК); «закипе́л куренно́й атама́н» (ТБ); «богосло́в помолча́л, погляде́л» (В); такой ход всюду, как и ход 2, который – в скоплении слов с ударением на первом слоге: «са́бли стра́шно зву́кнули» (СМ).

Следующие два хода обычны у Гоголя; ход 3 состоит в контрасте, в столк, в сближении ударов: до столк – слова (или слово), кончающиеся ударением (атама́н, стары́к); после столк – слова (или слово), начинающиеся с удара; схема этой фигуры: бБ | Бб, или ббБ | Ббб, или бБ | бБ | Бб | Бб; примеры: «Не беси́сь, не беси́сь, || ста́рая чертовка»; здесь: ббБ | ббБ || Ббб | бБб (ВНИК); «расскажи́, расскажи́ || ми́лый» – ббБ | ббБ || Бб (МН); или: «чернобро́вый || па́рубок» || – ббБб || Ббб (МН); или «наградить тебя́, па́рубок» (МН); или: «она́ приняла́ на себя́ || вид уто́пленницы» (МН); или: «бурсако́в почти́ никого́ || не́ было в го́роде» (В); или: «и протер́ полотёнцем глаза́: || то́чно нет в го́роде» (Н). Я мог бы привести сотни подобных ходов; они перепестряют прозу Гоголя.

Им противопоставлена фигура отстава ударений; схема ее: Бб | Ббб || ббБ | бБ; вместо столк – скопление неударных; первая половина дактило-хорейчна; вторая ямбо-анапестична; пример: «ста́л погля́дывать на те́мную старину́, где далеко́, из-за селе́, черне́л земляно́й ва́л» – Б | бБбб | бБбб || ббБ | бббБ | бббБ | бБ | ббБ | Б (СМ); или: «да́, сны́ мно́го || гово́рят». Назову этот ход – ходом 4; ходы 3 и 4, сцепляясь, часто дают цепочку ходов: 3 + 4; или 3 + 4 + 3 и т. д. Примеры: «Не хоте́л || вы́пить || за каза́цкую сла́ву» (СМ); здесь: ббБ || Бб || ббБбб | Бб; «не хоте́л || жи́ть в ладу́ || с на́ми»: бБ | Б | бБ || Бб: последний ход являет удвоение хода 3; «да́, сны́ || мно́го || гово́рят || пра́вды» (СМ); здесь ход, составленный из трех ходов; схема его: 3 + 4 + 3; «скоро́, || гово́рят, || бу́дут || кури́ть не дрова́ми, как все́ || че́стные || христиа́не» (МН): Бб || ббБ || Бб || бБ || ббБб | бБ || Ббб | ббБб, т. е. 4 + 3 + 4 + 3 + 4; приведенная фраза – цепочка из пяти ходов; она – чередование *столков* с

отставами; чередование типично для Гоголя; оно часто; оно образует самодеятельный ход; назовем его ходом 5.

Особенно част ход 6*: берется киклический хорей Аа|Ааа, т. е. набор слов, или *начинающихся с ударения*, или таких, ударение которых падает на *первую половину* (аАаа); далее вводится слово (или слова) с ударением, падающим на *середину* слова (аАа, ааАаа); ход кончается набором слов с ударением *на конце*, или на *второй* половине слова; суть хода в градации переноса ударений с начала слов на конец их; в правой половине хода – слова типа Аа, Ааа, Аааа, аАаа и т. д.; в середине – слова типа аАа, ааАаа; в конце – аА, ааА, аааА, ааАа и т. д.; простейшая схема хода: Аа|аАа|ааА; пример: «это |жилище| головы» (МН); или: «ху́тор |па́на| Дани́лы| между́| двумя́| гора́ми» – Аа|Аа|аАа|аА|аА|аА|аА (СМ); когда промежуточное колено (аАа) выпадает, то ход 6 сближаем с *отставом* (4); «де́ду вспа́ло на у́м, что у него́» и т. д. (Аа|Аа|аА|аааА) (ПГ); «ди́вные |ре́чи| про да́внюю стари́ну»: Ааа|Аа|аАаа|ааА (СМ); «зй́мняя, я́сная ночь насту́пи́ла» (НПР); «весь зарос, борода́ по ко́лену» (СМ); «солнце только что село, и дневная теплота» и т. д. Суть его от замедленности – к разгону: точно предмет поднимают на́ гору; и потом – скатывают с горы. Это дает определенную интонацию; интонация хода 6 столь же обычна, как хода 3 (столка ударов). И разумеется, существует и ход 7, противоположный ходу 6; последовательная смена ударяемостей в обратном порядке по схеме: аА|аАа|Аа; ход 7 реже хода 6; первый типичней для Гоголя.

Наконец ход 8 есть уже переход к сложению ходов; я его называю случаем *симметрии*; приведу примеры *симметрий*. Вот симметрия типа Аа|аАа||Аа|аАа; правая половина хода наложима на левую: хорей, амфибрахий, хорей, амфибрахий: «Только |напрасно|| ду́мал| бедня́жка» (ВНИК); этот ход с присоединением следующих двух слов дает иллюзию строчки гекзаметра: «Только напрасно думал бедняжка залить свое горе» (ВНИК); вот симметрия другого типа: в середине – неповторное амфибрахическое слово «*водилась*»; справа и слева от него по сочетанию анапеста с хореем, дающим фигуру столка; правая и левая половина хода симметричны друг другу: ааА|Аа||аАа||ааА|Аа: «в старину |свадьба || *водилась* || не в сравнение с нашей» (ВНИК); или: «де́тям | на́ смех | танцу́ет | но́чью на улице» (МН); целое звучит, как пентаметр; вот опять ход, подобный пентаметру: «возле коровы лежал гуляка парубок»; в центре – неповторный ямб («*лежа́л*»): справа и слева по амфибрахию («*коро́вы*», «*гуля́ка*»); перед и после амфибрахийев слова, начинающиеся с ударения («*вóзле*», «*па́рубок*»); симметрии прозы Гоголя рисуют лестницу восходящих сложностей; вот фраза, состоящая

* Я воздерживаюсь называть словами ритмические элементы прозы Гоголя, предпочитая называть их цифрами, чтобы не плодить ненужных, всегда условных номенклатур.

из трех отрезков; каждый имеет свою симметрию; в первом пара *отставов*, соединенная *столком* («с́иний | жупáн, || яркий цветно́й»); во втором – чередование *столков* с *отставами* («пóяс, | при боку́ || са́бля | и люлька»); в третьем *столк* слова с ударением в начале, образующий четырехстопный *пеон* первый (Аааа): «С ме́дной цепóчкой по са́мые пяты́»; все – сложная симметрия (сложение симметрий): «Синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля, с медною цепочкою по самые пяты» (ПГ); сложение ходов уже – рудимент мелодии, не адекватный с размером; или: чередование *пеонов* третьих (ааАа) с одноударными словами: ааАа|Аа|ааАа|Аа|ааАа: «Написавшись | всласть, | он ложился | спать, | улыбаясь» (Ш).

Я привожу элементарные ходы, чтобы намекнуть на то, как из сложения их складывается тема мелодии; темой, данной в вариациях, является, например, фраза из «СМ»: «Пошли, пошли, и зашумели, как волны в непогоду, толки и речи между народом». Можно привести эту фразу к фигуре симметрии; ухо же тут отмечает смутную мелодию, не сводимую ни к какому размеру; и тем не менее, как-то организованную.

Читатель спросит меня: не существуют ли напевные фигуры в каждом прозаическом произведении? В том-то и дело: разбирая словесные комплексы одних авторов, видишь: ха́ос стоп, притягиваемых с натяжкой подчас и к размерам; а они – не звучат напевно (размер не есть ритм прозы); в других встречаешь организацию фигур в более сложные фигуры; читая речь Тараса к казакам в «ТБ», я когда-то полагал, что в ней имеет место дактило-хореический ход, что она – подобна гекзаметру; статистика слов не подтвердила догадки; слова отрывка 8-й главы «ТБ» (от слов «Тарас видел, как смутны стали казацкие ряды» до окончания главы) я подвел под статистику; вот цифры ее: односложных ударных слов – 32; хореев – 118; ямбов – 120 (ни хорей, ни ямб не преобладает); дактилей – 41; анапестов – 50 (ни дактиль, ни анапест не преобладает); амфибрахийев – 117; пеонических слов – 118; слов с ударением на второй половине (от двухсложных до девятисложных) – 269; слов с ударением на первой – 230; ударение падает на середину слова 157 раз.

Статистика эта мертва; она не подает типичной стопы; а слова в прозе и суть стопы; нельзя говорить, что речь Тараса написана киклическим размером (ни киклическим ямбом, ни киклическим хореем); встают гекзаметрические строки; но они, как отдельные всплески, как гребни волн, тают в общей напевности; и тем не менее: хочется воскликнуть о ритмах речи Тараса, внимая ритмам: «Пошли, пошли, и зашумели, как волны в непогоду...»

Шумит вся речевая ткань Гоголя переложением и сочетанием *столков*, *отставов*, *симметрий*, *градационных переносов ударений* и

т. д.; ритмику предстоит благодарная, хотя и трудная работа над прозой Гоголя; над всей массой текста поднимается глухонапевный шум; я так называю его: ритмы его полувнятны; они *глухо* волнуют, томя музыкой; Гоголь преодолевает грань прозы, которая в «Веч» и в «ТБ» – распевочный лад; страницами проза Гоголя – тонко организованная поэзия.

«СМ» вся – песня; напев на ударных местах поднимает гребень двустроичием, четырехстроичием:

«Табунов ни у кого таких *не было*,
 Как у *Петро*;
 Овец и баранов нигде столько *не было*.
 И умер *Петро*» (СМ).

Гоголь любил, изучал, знал украинские думки; страницами проза «Веч» – переиначивает народные лады; она прострочена звуком заплачек и присказок-двустроичий, то рифмованных, то являющих словесный повтор; характеристика колдуна из «СМ», построенная на «не» и «ни», ведет происхождение от народной песни, в которой ход на «не» широко использован: «*Не* белы снеги», «*Не* осенний мелкий дождичек» и т. д.

Вот строки, вынутые из текста:

| | |
|-------------------------|-------------------------|
| Руби, казак! | Коли, казак! |
| Гуляй, казак! | Гуляй, казак! |
| Тешь молодецкое сердце. | Но оглянись назад (СМ). |

Это же шестистроичная строфа с повторами, заменяющими рифму с внутренними рифмами; третья и шестая строки – контрастируют ямбу, выявляя киклический хорей; в целом шестистроичие – являет ход, выше охарактеризованный как симметрия (повтор фигуры контраста). аА|аА|аА|аА||А|ааАа|Аа||аА|аА|аА|аА||А|ааА|аА.

Разве не песня приводимые строки из «СМ».

| | |
|--|---|
| Нет, Катерина, Чует душа Близкую смерть! Что-то трудно Становится на свете. О, помню, помню Годы я; | Им верно Не воротиться! Он был еще жив, Честь и слава, Нашего войска, – Старый Конашевич. И т. д. (СМ). |
|--|---|

Часто гребнями на волне напева всплескиваются двустрочия.

«Конь полетел
На дно...
Казак... полетел
На дно» (СМ).

«Так уж если так,
Так вот что:
Нет у меня
Ничего» (ТБ) и т. д.

Или: «Погубили батько родную дочку свою! Погубила ведьма грешную душу свою» (МН).

Или:

«Наступает отец – подается пан:
Наступает пан – подается отец».

Здесь напевность подчеркнута повторами: одни расположены нăкрест (отец-пан – пан-отец); другие – чередование (наступает, подается, наступает, подается) пеона третьего (aaAa); «Гегеге! Да как горит... Гегеге! Да как звенит» (ВНИК); «хороша была молодая жена... Бела была молодая жена» (МН).

Внутренняя рифма заостряет напевность; внутренней рифмой полна проза Гоголя; действует напевно фраза: «И стал казак – старик» (СМ); она действует, во-первых, потому, что она – ямб (aA|aA|aA); во-вторых: она действует потому, что в ней слово «старик» рифмуется, чего многие не замечают: «Изо рта выбежал *клык*... И стал казак – *старик*» (СМ).

Примеры внутренних рифм, полурифм и конечных созвучий: «Недобрый *глаз* поглядел на *нас*» (ВНИК); «ей, отдеру... на... *бокá!* Не доведут бабы до *добрá*» (ТБ); «губы... *алеют*... брови *темнеют*» (СМ); рифмуют рядом стоящие слова: «здорово, *небого*» (ОТ), «*рюши* да *трюши*» (МД), «*конь*, как *огонь*» (ПГ) «*котлеты-суплеты*» (МД), «*пусть их живут*, как венки *вьют*», «сударь *ты мой*, никто *иной*» (МД), «с *чепраком*... с золотым *шитьем*» (ОТ), рифмуют целые фразы, образуя двухстрочия, трехстрочия, четырехстрочия, восьмистрочия. Двухстрочия: «Нужно вам *знать*, что память у меня – невозможно *сказать*» (ШП); «деревья *темнее*, тень от деревьев *чернее*» (ОТ); «в кандалы *забить*, оковать и *препроводить*» (ОТ); «несколько *рябоват*... несколько *подслеповат*» (Ш); «а деньги в *кулаке*, а кулак-то весь в *огне*» (Рев); «чрезвычайное *происшествие!*.. Неожиданное *известие!*» (Рев); «гости-то *несчитанные*, кафтаны *общипанные*» (Ж); «по *жиле прохватила* – как иглой *шило*» (Ж), «эдакие *каналъчонки*... протянувши *ручонки*» (Ж); «прославляйте себя и *нас*. Мы умеем ценить *вас*» (П); «в жизнь никогда не глядели *глаза*, как они глядят у *тебя*» (П); «два русские *мужика*, стоявшие у дверей *кабака*» (МД); «все *мужики* были *рыбаки*» (МД); «нарядятся в *армяки* и будут *мужики*» (МД); «кулич и халат *взял*, а до

чери ничего не дал» (МД); «с полными румянными щеками, с белыми, как снег, зубами» (МД); «и вновь леса, уже синевшие... и вновь пески, еще бледней, но все желтевшие» (МД, 2).

Иногда рифмы столпляются в группы: «разворачивалось... блестяло, звенело... и заворачивалось» (П); «музыка... замирала, и... визжала, и гремела... она села» (НП); «гляди налет на свой полет... шапка в рубль, а щи без круп» (Ж); «как взглянула направо и налево, как мелькнула... бровями и глазами» (ЗС); «галстук, возбуждающий удивление... усы, повергающие в изумление» (НП).

Разве не восьмистишие параллелизм в «Носе»:

«И майор Ковалев с тех пор прогуливался,
Как ни в чем не бывало,
И на Невском проспекте, и в театре,
И везде...
И нос тоже,
Как ни в чем не бывало,
Сидел
На его лице» (Н).

Особая группа созвучий образует нечто среднее между аллитерациями и рифмами; созвучия эти подчеркивают напевность: «заглохший пруд, заросший ров» (-охший-осхий, ло-ро-ро) (СП); «бога бойтесь, бросьте просьбу» (бо-бой-бро-про, -осьте-осьбу) (СП); «на-варивалось, нас-оливалось, нас-ушивалось» (СП); «бледная Нева и бедные рыбаки в рубашках»: блед-нев-бедн-рыба-руба (НП) и т. д.

У Гоголя всюду проходит прием, тоже музыкальный; я бы назвал его *ферматой*; его суть в задержке внимания, в сознательном отяжелении речи вставочными словами между, напр., подлежащим и сказуемым; вместо «зеленые луга» – «зеленые *вдали* луга»; существительное «*луга*», задержанное вставочным «*вдали*», звучит с большим весом; или же: прием осуществлен перевертом слов, нарушающим прозаическую расстановку; он придает прозе песенный лад; можно его назвать ударной ферматой: 1) на *существительном*, 2) на *прилагательном*, 3) на *глаголе*, 4) на *местоимении*; на существительном: «необыкновенного огня *глаза*» (П), вместо «глаза необыкновенного огня»; переверт в том, что слово «*глаза*», сохраняемое для конца фразы, ожидается с напряжением; «необыкновенного огня», – что? И – ударная фермата: «*глаза*!» (А! Вот оно что!) Всюду у Гоголя *фермата* на существительном; вместо «вдоволь скакунов конного войска» – «вдоволь конного войска *скакунов*» (Игр); или «обычные в трактирах *блюда*» (МД); «рассматривать бывшие перед ним *виды*» (МД); «поддерживал под ножку *ножку*» (МД); и перед «ножку», и

после – глубокая пауза; и потому на слове «ножка» усилен интонационный акцент.

Фермата на глаголе: «он тебя погубить *хочет*» (ОТ); «час шестой *был*»; «у соседей *расспросить*» (МД); «жизнь его на мгновение *озарилась*» (МД) и т. д.; акцент на местоимение особенно част в первой фазе творчества Гоголя; но част и в бытовых повестях. Примеры: «объявила войну царю *нашему*» (ОТ); «ворон не найдет места *вашего*» (ОТ); «полдень был запечатлен в *них*» (П); «размолоть в муку носы наши» (ЗС); «оставляют на нем следы *свои*» (НП) и т. д.; акцент на прилагательных и наречиях: «накрамсывая хлеба *безжалостно*» (МД); «насаривая... золы *бессовестно*» (МД); «в небесах *высоких*» (МД); «почувствовал отращение *нечеловеческое*» (МД) и т. д.

Акцентуация на конце – лишь вид отстава; действительной отстав, когда между друг за другом следующими словами вставлены посторонние для этого места слова; тут нарушен обычный состав фразы; примеры: «блестели золотые *вдали* главы» (вм. «*вдали* блестели» и т. д.) (В); «темная у меня *будет* хата» (вм. «у меня будет *темная хата*») (ВНИК); «наимилейшая *мне* дочь» (В); «чудный *мне* сон снился» (СМ); «лежащая на распластанном *на полу* ковре» (ОТ); «весь *совершенно* рынок» (К); «глянет *очами* в очи» (Р); иногда вклинены два слова: «все, *старый* собака, знает» (ТБ); «живое в *детской юности* лицо» (НПР); «цветистый по *красному полю* платок» (СЯ); «погубившие *свою душу* девы» (СМ); «чудная в *огороде у нас* выросла репа» (Шп); «из-за перекинутого *через плечо* плаща» (Р); «среди широкой, *как поле*, улицы» (МД); «прислоненный *боком к стене* шкаф» (МД); вклинены три слова: «садись, *где кому нужно*, за стол» (ТБ); «*алая, как надречная* калина, кровь» (ТБ); «в синей, *местами уже с заплатами*, свитке» (СЯ); «своею... *почти плывущую* в воздухе верхушкой» (Р); волосы «*в тысяче разных* образов поднятые на голову» (Р) и т. д. Вклинено более трех слов: «в белых, *как убранный ландышами луг*, рубашках» (МН); «твоя тоскливая, несущаяся *по всей длине и ширине от моря и до моря* песня» (МД); «наиприятнейший *во всех поверхностных разговорах обо всем* представитель» (МД) и т. д.

Отстав – прием напевности, которая – выражение содержания, имеющего и логику, и грамматику; прием совпадает с особым синтаксическим строением; его силится отгадать профессор Мандельштам, как прием усиления постановкою сказуемого перед подлежащим, дополняемого перед дополнением, определяемого перед определением в тех случаях, когда обычная «*речь ставит их в ином порядке*» (стр. 150); формула Мандельштама не исчерпывает фигуры отстава; пример: «час шестой был»; здесь сказуемое вопреки Мандельштаму поставлено после подлежащего; смысл не в синтаксисе, а в ритме.

Отстав дает речи медленность темпа; он рельефит эпический лад; и уместен там, где всплывает история; и потому-то фигура эта часта и

в «ТБ», и в «СМ»; она контрастирует там с лирическим всплеском заплачек и лирико-драматических диалогов, нервная напевность которых осуществлена и фигурой повтора, играющей роль то рефрена, то вариаций темы; повтор Гоголя часто – контрапунктическая фигура: музыкальный прием, а не только средство изобразительности; повтор неотделим от ритмического хода, как в примере: «наступает отец – подается пан; наступает пан – подается отец» (СМ): четыре пеона третьего (aaAa) чередуются с крест-накрест расположенными ямбами и одноударными:

aaAa| aA || aaAa| A
aaAa |A || aaAa| aA

Примером сочетания ритмов с повторами приведу лирический речитатив из «МН», сжимающий в целое ряд приемов ритмической прозы Гоголя; напеву подчинены – образы, краски, синтаксис, даже... сюжет; тенденция первой фазы – ритм.

Вот отрывок: «Парубок, я награжу тебя. Я тебя богато награжу... Я подарю тебе пояс... Парубок, найди мне мою мачеху... Она мучила меня... Посмотри на лицо: она вывела румянец... Погляди на белую шею мою: *они не смываются, они не смываются, они никогда не смываются*, эти синие пятна от железных когтей... Погляди на белые ноги мои: они – много ходили, не по коврам, – по песку, по земле, по колючему терновнику! А на очи мои, посмотри на очи: они не глядят от слез; найди ее, парубок, найди мне мою мачеху!» (МН).

Анализ ритма отрывка занял бы главку; после Гоголя ни русская, ни мировая проза долго не знала таких звуков; они вырвались позднее... из прозы Ницше; лишь лозунги к звукам выбросили... символисты; Гоголь же на деле за несколько десятилетий осуществил их; приведенный отрывок скликается с речитативами бледных «готических» дев Метерлинка и Клоделя; но он звучнее; напев прозы «Веч» упреждает во многом напев 15 песенок Метерлинка.

ГОГОЛЬ

«Они не смываются, они не смываются, они никогда не смываются, эти синие пятна от железных когтей» (МН).

«Есть меж горами провал; в провале дна никто не видал» (СМ).

МЕТЕРЛИНК

«Il faut attendre; il faut attendre, il faut attendre d'autres jours».

(15 песенок).

«A la première porte... A la seconde porte... A la troisième porte – la flamme est morte».

(15 песенок).

Только у Фридриха Ницше ритм прозы звучит с гоголевской силой: «Einén *góldenén Káhn* sáb ich blinken... éinen sínkenden, trínkenden, wíeder wínkenden *góldenén Schaukel-Kahn*» (ínken-ínkenden-ínkenden, wíeder wínkenden) и т. д. Ритм усилен составом звуков, но... как у Гоголя, который до Ницше, – гремит, шепчет и заливается звуками: в первой творческой фазе; даже в заимствовании ритмов из думок – сказалась дерзкая оригинальность молодого Гоголя: вобрать повесть в форму песни в период, когда это казалось уже невозможным и когда вся повествовательная литература рвалась прочь от песни, чтоб стать «*только литературой*». Эту тенденцию возглавляли с успехом, с блеском и Пушкин-прозаик, и Лермонтов; вопреки им Гоголь подчеркивает – лад, ритм, музыку; и остается непонятым, осуществляя на деле поздний лозунг Верлена: «Прежде всего музыка, а все прочее – литература» (т. е. условность). Гоголь за полстолетия до Верлена предугадал: литература, начавшись с песни, ею и кончится: будущее трудовой, хоровой, коллективно распеваемой прозо-поэзии по-новому возвратит трудовую, хоровую, коллективно петую прозо-поэзию прапра-прадедов.

Гоголь наперекор веку внял этому; он сломал в прозе «прозу»; а Маяковский в XX веке сорвал с русского стиха «*академический стих*», превратив «*поэзию*» в кавычках в «*прозо-поэзию*», как Гоголь до него превратил прозу в «*поэзию-прозу*».

ЗВУКОПИСЬ ГОГОЛЯ

Гоголь пишет о воде: ее пыль сыплется, «как из огнива огонь» (СМ); напев прозы Гоголя, как сияние месяца, струится в многообразиях словесных вариаций; ритм между паузами, напрягающими потенциал ударами по звукам высекает, «как из огнива огонь». Изумительна звукопись Гоголя!

Отсвет – отражение света; звуки Гоголя подчинены явлениям, подобным отражению; незвучное «*горшок*», отражая звук «*гор*», звучит – в аллитерации: «гор-ы гор-шков» (СЯ): действия на ухо звуковых симметрий не объяснимы при помощи отвлеченной логики, как и многое в физиологии; на этом действии вырастает потребность в рифме; звукопись Гоголя – ткань из рифм и полурифм; рифма связана с ритмом; в ней количество (удара и паузы) окрашено качеством; любое незвучное слово, напр.: «ночи», вывернутое наизнанку («ичон») и соединенное со своим двойником («ночичón») дает звукопись: «ночичón-ичонóчи»; перелгайте и сочетайте слоги звукописи, – вы получите звучную заумь; то же слово «Борис» («Сиробборís») – в модуляциях своей слоговой жизни – разблещивается.

В чем тайна звучности? В преломлении звука.

В факте действия звуковых отражений на ухо и коренится потребность к звукописи.

Гоголь мастер отражать звуки слова в словесной группе; основной звук, на который падает голосовой удар, вследствие закона отражения, начинает фосфоресцировать, как месячное серебро, на гребне ритма; слово «*куружтан*» от присоединенного эпитета «*краснозобый*» (крэс-крх) дает звуковой прósверк; речевая ткань Гоголя – слияние ассонансов, аллитераций, градация переливающихся друг в друга звуковых групп; в основу положен повтор, связывающий напев с изобразительностью, ибо звуковой *повтор* ведет к повтору слов, или группы их; а фигура *повтора*, как ниже увидим, лежит в основе других фигур Гоголя.

В звукописи Гоголя – переход от музыкальной жестикуляции к художественной изобразительности; ее обойти нельзя; иначе многого не поймешь (в красках, в сюжете), как не понять оперности поз; без музыки они *условны*; с ней – *реальны*.

Звукопись не исследована; лучшие экскурсии в сферу ее принадлежат Осипу Брику и Якубинскому; оба работали, так сказать, на опушке непроходимого леса, куда не ступала еще исследовательская нога; поэтому и мне придется быть кратким: не платформировать, а констатировать, не устанавливать законов звукописи, а приводить факты; обилие их – для того, чтобы отпало возражение: «Собираете какие-то редкости, не типичные вовсе для Гоголя».

Нет, дорогие читатели, собираю лишь то, что сопровождает текст Гоголя – от первой и до последней страницы.

Текст Гоголя пестрит повторами гласного звука и группы гласных на ударных слогах: «горы горшков» (о-о-о) (СЯ), «праздничные пла́хты» (а-а) (ПГ), «ли́стья любя́стка» (и-и) (Пред. I), «бра́нью и ра́ками» (а-а) (СЯ), «подпускали ту́русы» (у-у-у) (НПР), «шуми́т греми́т конец Кие́ва» (и-и-и) (СМ), «све́тло, сне́г блеще́т при ме́сяце» (е-е-е-е-е) (НПР), «мра́к... и мра́чные образа́» (а-а-а) (СМ), «хри́пло всхли́пывали» (и-и) (В), «ра́дуга кра́дется» (а-а) (СП); «на *лбу́ гу́гль*» (СП); в последнем примере переверт звуков: ау-уя; «деревья оделись редкими листьями» (е-е-е) (Шп), «покупа́тели... грязных ма́сленых малева́ний» (а-я-а-а) (П), «ба́бы... подобра́вши пла́тья, влача́...» (а-а-а-а) (МД) и т. д.; многие сотни ассонансов вкраплены в текст; часто имеет место комплекс их: «моя́ молодя́я жена́, моя́ золотя́я» (СМ); о слова «моя» произносится близко к а; имеем: ая-яа-яа-яа-яа (симметрия); «ца́пнет... цара́пнет са́блей» (а-е-а-а-е-а-е) (ТБ); «буде́т, буде́т... с се́дою по гру́дь боро́дою» (у-у-о-у-о) (СМ); «це́лая ла́вка ле́нт» (é-а-я-а-а-é) (НПР); «по се́редине це́ркви» (е-е-и-е-е-и) (В), «пузаты́ Па-цюк» (у-а-а-ю) (НПР) и т. д.

Ассонанс, сопровождаемый аллитерацией, образует внутреннюю рифму; рифмует – часть слога, слог, несколько слогов: «гор-ы горшков» (СЯ), «по *сер*-едине *цер*-кви» (сер-цер) (В), «*л*-исть-я любист-ка» (Пред. I), «*мол*-одецкая *мол*-вь» (ПГ), «*пере*-ссорившиеся *пере*-купки *пере*-кидывались б-ра-нью и ра-ками» (пере-пере-пере-ра-ра) (СЯ), «*бре*-зжит... *бре*-нчит» (Пред. I); иногда повтор согласной в обстании гласных рождает звуковую мелодию; «П-ри-ехал... б-ра-т... Б-уру-льбаш... с дру-того б-ере-га Днеп-ра, где п-ро-меж... г-ора-ми... был... хутор» (СМ): ри-ра́-уру-ру-э́ре-ра-ро-ора́-ор; плавное «ер», обросшее гласными, в прозе Гоголя наиболее часто повторяемая мелодия: «Ст-ро́-или... к-ре́-пость... п-ере-ре́-зять д-оро́-гу зап-оро́-жцам»: ро-ре-ерере-оро-оро (СМ); или: «г-ру-зно... ук-ры-т... к-ре-пкими... в-ере́-вками в пог-ре-бах»: ру-ры-ре-ере́-ре (ТБ); «уп-ра-жнялся в занятиях, с-ро-дных к-ро-ткой и доб-рой душе»: ра-ро-ро-ро (Шп); «ст-рой-ными ря-дами т-ра-вы»: рой-ря-ра (Шп); «ра-зносились с ру-жьем, как д-уре-нь с т-ор-бою»: ра-ру-уре-ор (ОТ); «п-ро-ходя в ды-ру... п-ри-нял ра-душный цвет, уда-ря-ясь в п-ро-тивостоящую стену»: ро-ру-ри-ра-ря-ро (ОТ); «куч-ера в с-еры-х чекменях и с-еря-ках»: ера-еры-еря (ОТ); «щекотать б-ри-твой... под б-оро-дою... не спод-ру-чно и т-ру-дно б-ри-ть без п-ри-д-ер-жи»: ри-оро-ру-ру-ри-ри (Н); «вд-ру-г уп-ер-ся в ра-мку... ру-ками, ... при-поднялся на ру-ках и ... вып-ры-гнул ... из ра-м»: ру-ер-ра-ру-ри-ру-ры-ра (П) и т. д.

«Ер» рокошет из звуковой ткани Гоголя; он – аллитерационный костяк группы согласных; он смягчается в «ель»; «-ерный» рокот всюду у Гоголя переливается в «ельный» лепет; к *р* или к *л* прирастают губные, зубные, гортанные; употребительнейшие аллитерации Гоголя: 1) тр-др (с соответственными смягчениями для *д*: *ж*); 2) кр-гр-хр (со смягчениями); 3) пр-бр (со смягчениями: пл-бл-вл). Плавное «ер» с гортанными: «гар-монические гр-ёзы» (СП), «гр-уда гр-язи» (ТБ), «гор-ы гор-шков» (СЯ), «гр-об гр-янулся» (В), «гор-шок гор-ячих галушек» (В), «гр-узно... в по-гр-ебах» (ТБ), «поверг-нул до-рог-ого серебра, чтобы по гор-одам» (рг-рог-гор) (ТБ), «кре-пкими гре-ками» (МД); «кре-п-к-ая, как южная кра-савица... гря-нула ко-пытами в д-ере-вянное крыль-цо»; скопление плавных с группой гортанных (К): «кра-сное кор-алловое монисто» (МН), «в кар-манах кро-ме крепких кор-ешков» (кар-кро-кре-кор) (В), «кр-епкими ве-рев-к-ами» (ТБ), «рук-ав кар-мазинного жупана» (СМ) и т. д.; у Гоголя часто *к* смягчается в *ч*, а *г* – в *з* или в *ж*; «чер-енок с чер-вонцами» (ТБ), «чер-еши... о-чкур-ов» (ТБ), «кр-епким, как у чере-пахи чер-еп» (Ш), «ку-чер-а в с-ерых чек-менях и с-еряках» (кчр-рх-чк-х-рхх) (ОТ), «судо-рож-но... п-ожр-ать» (рож-ожр) (П), «озари-лась розо-вым» (озар-роза; зр-рз; оз-оз) (СМ), «пере-рез-ать до-рог-у запо-рож-цам» (рз-рг-рж) (СМ) и т. д.

Всюду срашено «ер» с губным звуком: «о-бр-ывистый бер-ег о-бр-ос бурь-яном» (бр-бр-бр-бр) (ТБ), «бр-езжит огонек..., бре-нчит балалай-ка» (бр-бр-блл) (Пред. I), «бр-ат Бур-ульбаш... с бер-ега» (бр-бр-бр) (СМ), «бр-еет бор-оду» (ОТ), «щекотать бр-итвой под бор-одою» (бр-бр) (Н), «бре-вно... бре-ли... влача... бре-день» (МД), «бри-чка бли-зилась» (МД); чаще всюду «пр» в разбивку с «бр», смягчающим «р» в «л»: «пра-здничные пла-хты» (ПГ), «пере-ссорившиеся пере-кидывались бра-нью» (СЯ), «по красному пол-ю пла-ток» (нл-нл) (СЯ), «бл-ещет при» (бл-пр) (НПР), «Го-робе-ць пр-азднует» (рб-пр) (СМ), «при-ехал бра-т... Бурульб-аш... с бер-ега Дне-пра, где про-меж...» и т. д. (СМ), «до-про-сить пор-ядком» (СМ), «до-бро-го вина... в по-г-ребах» (ТБ), «приро-дная до-бро-та» (ОТ), «про-ходя... пр-инял... цвет, ударяясь в пр-отивоположную» и т. д. (ОТ), «Бо-га бой-тесь! Бро-сьте про-сьбу» (бо-бой-бро-про) (ОТ), «пере-дняя поло-вина... в при-сутствии» (ОТ), «бры́-ть без при́-держки» (Н), «пр-иподнялся... и вы-пр-ыгнул» (П), «по-пр-авляя бес-пр-естанно пр-отив зеркала...» (П), «пла-менный пол-день был», «пр-еле-стнейшим обра-зом в бело-м с-паль-ном пла-тье» (прл-бр-бл-пл-пл) (К), «боль-но бь-ется про-клятая пал-ка» (ЗС), «белые волоса и голова гладкая, как се-ребряное блюдо» (бл-вл-лв-л-бр-бл) (НП), «са-бл-я ис-пол-ненного... пр-а-порщика, пр-оводящая... ца-рап-ину» (НП), «ба-кен-бар-ды бар-хатные» (ба-бар-бар) (НП), «бабы... подобравши платье..., влача... бре-день, где... были... и блестела попадающаяся плотва; бабы были...» и т. д. (ббпбрлвлбрлблблппвллвбббл): фраза построена на сочетании губных с плавными (МД), «пр-инесли пери-ну... и пр-остыню» (пр-пер-пр) (МД), «пр-оташили пер-ину» (пр-пер) (МД) и т. д.

Сочетание плавного «ер» с зубными (тр-др-рт-рд): *р* смягчается в *л*; *д* – в *ж* и в *з*: «уп-раж-нялся в за-нятиях, с-род-ных к-рот-кой и добр-ой ду-ше» (рж-з-рд-рт-др-д) (Шп), «дер-евья о-дел-ись ред-кими л-истьями» (Шп), «зе-мля зазеле-не-ла све-жею зеле-нью» (зе-ля-за-зе-ле-ла-же-зе-ле) (Шп), «раз-ного рода тра-в: пе-тро-вых ба-то-гов» (Шп), «с-тр-ойными ряд-ами тр-ав» (Шп), «тр-еск, крик и в-др-уг с-тр-ойный хор» (Шп), «рад-уга к-рад-ется» (СП), «стар-ые древе-сные стволы... за-к-рыты разрос-шимся ку-стар-ником»; здесь «тр-др» дано в сочетаниях с *с* и с *в*: стр-дрвс-ствл-з-рт-р-рс-стр (СП), «при-род-ная добр-ота» (ОТ); «стар-уха... к-ря-х-тя и таща... стар-инное седл-о с... стре-менами, с и-стер-тыми чехлами»: опять плавно-зубная группа аллитерирует со звуком «sss»: стр-рт-тщ-стр-длс-стр-с-стрт (ОТ), «проходя в дыру..., принял радуж-ный цвет, удар-яясь» и т. д. (д-ру-радуж-удар) (ОТ), «раз-носились с руж-ьем, как дур-ень с тор-бою» (ОТ), «бо-дро-сть, и он с неко-торо-го род-а ро-бостью» (ОТ), «дре-бе-зжа-нье дрож-ек из-в-озч-ика» (П), «до-воль-но г-орд-ые взг-ляды на др-угих» (до-оль-орд-лд-др) (П), «ко-тор-ые ка-рт-инно... со...

с-тор-он» (тор-рт-тор) (МД), «старо-го... вина, ко-торо-е... у Тарас-а п-ро запас» (старо-торо-Тарас-ро-запас) (ТБ) и т. д.

Плавно-губная, плавно-зубная и плавно-гортанная группы преобладают в прозе Гоголя: кр-гр-пр-бр-тр-др; они рождены рокозущим, как гром, звуком «ррр»; *p* смягчается в *л*; *д* и *г* в *ж* – и в *з*; *к* – в *ч* (реже в *ц*); эти группы срачиваются часто с аллитерациями на *в* и на *с*; мало аллитераций на *м*, *н*, *в* в комбинации с *л* («лмн»); слова: «лимон», «малина», «напоминают», «волна», «воля» не сцепляются вместе; редки нежные, мандолинные звуки, подобные пушкинским «напоминают мне они»; редко *пьяниссимо* гитары вроде «воль-но и плавно» (СМ); чаще грох барабанов и скрежет трущихся сабельных клинков: «сабли страшно звук-н-ули: железо рубило железо», «цапнет пулей, царапнет саблей» (цап-царап-са), «старого доброго вина, которое... у Тараса про запас... на торжественный случай» (ТБ); железна звукопись Гоголя: «гроб грянулся по середине церкви»: гр-гр-сер-цер (В).

Группа согласных дана либо повтором группы («гр-уда гр-язи»); или повторная гласная разделяет согласные: «мол-одецкая мол-вь»; или же гласные меняются: «по полю платок» (пол-пл), «дре-безжанье дро-жек»; или дается переложение звуков группы: «с ру-жьем, как д-ур-ень» (ру-ур), «воло-са и го-лова» (воло-лова), «сабля пра-порщика, про-водящая ца-рап-ину» (пра-рап, пор-про); част случай звукового переверта: кр-рк, гр-рг: «пол-овина Ивана Ни-кифор-ови-ча»: овина-ивана-ни-ови (ОТ), «тьма дам» (ма-ам) (Н), «яркос-тью красок»: яркос-красок (П), «вдруг уперся в рамку... руками..., на руках выпрыгнул»: уг-ку-ук (П), «рукав кармазинного жупана» (рк-кр) (СМ), «хрипло всхлипывали» (ипл-лип) (В) и т. д.

Аллитерации и ассонансы схватываются в орнамент звуков: «плав-но с-лов-но павы» (ВНИК): 1) плав-пав, 2) лав-лов, 3) но-но, 4) лавно-ловно; «ц-елая ла-вка ле-нт» (НПР): 1) ла-ла-ле, 2) ел-ле; «свитки, от которой вспыхнул» (СЯ): 1) св-вс, 2) кт-ткт, 3) от-ото; «черешу у штанной очкуров набивают чистыми цехинами» (ТБ): чрш-шх-чр-чст-цх; «светло снег блещет при месяце» (НПР): 1) е-е-е-е-е-е, 2) све-сне, 3) ешт-есц; «пуза-тый Пацю-к» (НПР): пуза-пацю (переверт сходственных гласных), как и «го-лубо-го полу-табенеку» (СМ) (лу-бо-по-лу) – переверт слогов; «снег свистел под тысячью саней» (НПР): 1) сн-св-с-сн, 2) ист-тыс; «чудится... Даниле, что в светлице блестит месяц» (СМ): 1) иле-ли-ле, 2) дится-свет-ице-естит-есяц; «она здесь... гр-еется на м-есяце» (здесь-еется-есяце) (МН); «как клотанье кипящей смолы» (В): 1) кк-к-к-к, 2) ло-ол; «круглые куполы» (В): 1) крú-кú, 2) -úглые-úполы; «нива с възревшим жítом» (В): 1) й-й-й, 2) ив-выз-жи; «мрак... и мрачные образа глядели угрюмей из резных рам» (В): мра-мра-браз-рм-ей-из-рез-рам; «све-тит се-мью цветами» (СП): све-се-цве; «множество узелков... клубков... укладыны по

углам» (СП): у-лков-убков-укла-угла; «юбка покой-ной бабушки» (ОТ): 1) бк-пк-б-к, 2) юб-бу, 3) бка-пкой-б-ки; «среди хаоса колес и козел»: сплошная аллитерация (ОТ); «креп-ким, как у череп-ахи череп» (Ш): 1) кре-че-че, 2) еп-еп-еп; «где возьму кистей и красок, чтоб изобразить разнообразие» (ОТ): 1) ис-ас-из-ази-аз-ази, 2) рас-раз-раз-раз; «синеватое сияние месяца становилось сильнее» (П): 1) си-си-си, 2) синеси-ние-нее, 3) с-с-ц-ст-с-с, 4) -илось-ильнее; «пламенный полдень был запечатлен в них» (П): 1) пл-пл-бл-п-л, 2) пла-пол-пеле, 3) плдн-птлн; часто звуковой перелив выходит из берегов фразы, разливаясь по ряду фраз; эффект звукописи тогда подобен игре цветного сверка на гранях бриллианта: «плетень между домами... весь усеян висевшими на солнце солдатскими фуражками; серая шинель... непременно где-нибудь на воротах; в переулках... солдатские... с жесткими усами, как сапожные щетки. Усы... во всех местах» и т. д. (К); весь отрывок покрыт звуковыми рефлексами; обилие е: «плетень... весь усеян висевшими... серая шинель непременно где-нибудь... во всех» и т. д.; кроме того: 1) весь-се-весе-со-все-ес, 2) сол-сол-сол (солнце, солдатскими, солдаты), 3) пл-пр-вр-пр-бр, 4) жо-ож-що; или: «в одном углу штаб-ротмистр, подложивший... под бок подушку; с трубкою в зубах рассказывал довольно свободно и плавно любовные... приключения и овладел» и т. д. (К); вся фраза переключает слоги на губные звуки *д* и *к* с плавной *л* и с гласной *о*: од-аб-подл-под-бок-под-бко-ба-бо; длд-довол-вобод-овлад-обрав-около; «...место не доставят... верного известия, как Невский» (НП): 1) ме-не-ве-ве-нев, 2) ст-ст-ст.

Вся речь Тараса и связанная с нею 8-я глава «ТБ» – симфония, писанная для оркестра: «И повелел Тарас распаковывать» (рас-рас); далее: «сво-им с-лугам один из воз-ов, с-то-яв-ших осо-бняком»: 1) сво-зво, 2) сво-с-зво, 3) озо-осо; далее: «Больше и крепче всех других был он в казацком обозе, двойною, крепкою шиною были обтянуты дебёлые колеса его; грузно он был навьючен, укрыт попонами, крепкими, воловьими кожами и увязан туго засмоленными веревками. В возу были все баклаги и боченки старого, доброго вина, которое долго лежало в погребах. Взял он его про запас, на торжественный случай» и т. д. (ТБ). Будем внимать звукописи: *В обозе... двой-ною ши-ною обтянуты дебёлые колёса...; ...попо-нами... воловь-ими кожа-ми... увяза-н за-см-оле-нными... В возу... бо-чен-ки... доб-рого* и т. д.: 1) ною-ною (двой-ною ши-ною), 2) во-вой-во-вво (в обозе, двойною, воловьими, в возу), 3) во-бо-во-об-бе-по-по-во-во-бо-об, 4) оль-ёлые-олё-олё-оле (больше, дебёлые, колёса, воловьими, засмоленными), 5) гру-укр-кре-ревк-гре: «Грузно укр-ыт... кре-пкими... ве-ревк-ами в по-гре-бах»; тут же: «Старо-го добро-го вина, ко-торое... у Тараса... про запас... на торжественный случай»: 1) ра-ра-оро-ра, 2) тар-тор-тар-торж, 3) старатарас-роза-с; далее «услышав полковничий приказ, слуги бросились

к возам, палашами перерезывали крепкие веревки» и т. д.: 1) пл-пр-бр-пл-прр-рп-р, 2) рере-ре-ре, 3) пер-реп; далее: толстые волóвьи кóжи и попо́ны (ó-о-ó-ó-о-ó); слова Тараса к казакам – густые, грудные звуки с рыком и посвистом: «Камен-истых гор, обр-ывистых выс-ок-их» (йстных-ывистых-выс-их); или: «мог-учее слово б-удучи подобно гудящей меди» (учее-удучи-удящей); здесь звуки «гу» и «уд-ду» скликаются с предыдущей фразой: «б-уде-т, б-уде-т бан-дур-ист с... по гудь бородою..., веший дух-ом... и скажет гу-стое мо-гу-чее слово»: группа звуков «уде-уде-дур-грудь-дух-гу-гу-чее» влита в группу звуков другой фразы: «учее-удучи-гу-дящей».

Я бы мог взять «СМ» или «ТБ» и разбирать звукопись страницу за страницей; полагаю: *немногие* примеры покажутся *многими* читателю, еще не вникшему в звукопись Гоголя, который – не только писатель, но и композитор мелодий, великолепно инструментурующий их; проглядев звуковое богатство прозы Гоголя, читатель много теряет; подстилая сюжеты и краски, звукопись придает прозе Гоголя ту упругую выпуклость, которой нет у Толстого, у Пушкина (не говоря о Тургеневе, Достоевском, Салтыкове, Гончарове, Лескове и прочих классиках). Суть звукописи коренится в глубочайшей связи метафоры, мысли с первичными феноменами слуха (физиологической акустикой); связь дана звуковой метафорой, которая по Вундту – первичный этап языка, или – начало речевого творчества; вот почему в «Веч», являющих первую фазу творчества, звуковые повторы особенно часты, особенно ярки; во второй и в третьей фазе ярче их повтор слов, связанный с повтором образов; в первой фазе образ еще – звукообраз; музыка слова ярче запечатлена в нем.

Самые имена и фамилии построены Гоголем по принципу звукового повтора; смешные звуки «чи-чи», «чик-чирик», «ик-ик» слагают Чичик-ов; Чичиков («ов» окончание) – «чичик»; глумливое «по-попу» – рождает: По-по-пуз («По-по», «пузо», «пуп»); отсюда: Голо-пупенко, Чухо-пупенко; или: Голо-пупенко, Голо-пущенко и т. д.; в свою очередь звук «пщ-пс» (от «пес», «пса»?) рождает: Пацок, Голо-пуцек; от «чуха», «чух», «чханье» – Чухо-пупенко, Довго-чхун, Перепер-чиха, «шеп-чиха»; «Перереп-енко», «Переперчиха» (репа, перец). Бу-рульбаш, Бу-ль-ба; Ко-ку-бен-ко (ко-ку-ко), Ки-зя-ко-лупен-ко (ки-ко-ко), Ма-ко-го-нен-ко (ко-го-ко), француз Ку-кú; Яв-тú-х по прозвищу Ков-тú-н: прозвище связано с именем повтором ударных: тú-тú; нравится Гоголю звуко сочетание Го-ро-бець: в нем соединены две наиболее частые группы аллитераций: «гр» (го-ро) и «рб» (роб); поэтому дважды повторяет его Гоголь, в первом случае отражая окончание «ец» в звуке «ес», во втором связывая «бе» с «бе» и *p*; получаются: ес-аул Гороб-ецъ из «СМ» и Ти-бер-ий Го-робе-ць из «В». Аллитерация «тр-др-рж», конечно, проходит в фамилиях: Ганна Пе-тры-щенко, Дер-

гач-Дри-шпановский, К-руто-тр-ыщенко, го-род-овой Держ-имо-рд-а и т. д. А Т-япкин-Л-япкин? А знаменитая пара Доб-чи-нский, Боб-чинский, или – двуединство, различествующее лишь двумя буквами д и б, и неразличное во всем целом: «-обчинский».

Как пианист, способный извлекать глубокие звуки, порою шалит за роялем, завивая трели, подражающие пенью птиц, так порой Гоголь виртуозит звукоподражаниями; подражание звуку открываемой двери: «за-треща-ла»... и «перед-няя полов-ина Ивана Ники-форовича высадилась в прис-утствие»: трщ-прд-плв-фрвч-прс; здесь и звуки двери (трщ-прд-прс), и трение одежд о дверь (плв-фрвч); вот удары конского копыта о деревянное крыльцо: «крепкая и дикая, как южная красавица... грянула копытами о деревянное крыльцо и вдруг остановилась»: кр-кр-дк-кк-кр-гр-кпт-др-кпр-дрг (К) и т. д. Подчеркну: не в звукоподражании – суть звукописи; звукоподражание лишь шалость.

Звукопись, подобная Гоголю, поздней заявила о своих правах в прозе... Ницше: «Zu dir sprang ich: da floh-st du zu-rück von meinem Sprunge; und gegen mich zünge-lte fliehende, fliegende Zunge» («Also sprach Zarathustra»): 1) zu-zu-zu-zu, 2) sprang-Sprunge, 3) floh-flieh-flie; 4) Sprunge-Zunge, 5) fliehende-fliegende.

В преувеличениях звукописи у русских поэтов и прозаиков уже XX века – преувеличение гоголевщины до... чортиков, как то имеет место в прозе Белого: «Все – деревянное, дрянное, пересерелое и перепрелое: перераздряпано и расшарапано; серые смеси навесов всех колеров – перепелиных и пепельных – плятятся в пыли и валяются в плевелы, как перепоицы – сизые, сивые, вшивые, – валяются в дизентерии и тифы» («Маски»): 1) -янное-дрянное, 2) пере-пере-пере-пере-пере, 3) релое-релое, 4) пелиных, пепельных-пыли-плевелы, 5) плятятся-валяются, 6) сизые-сивые-вшивые... в дизентерии и тифы (й-ы-й-ы-й-и-и-и-и-и-ы); наконец, – ассонанс на е в первой половине фразы: «пересерелое и перепрелое: (ееее-еее)»; «перераздряпано и расшарапано» (а-я-а-а-а-а); и далее – опять е: «серые смеси навесов всех колеров – перепелиных и пепельных... плятятся... в плевелы, как перепоицы».

Звукопись – действие раздроба первичного корня ударами ритма; первичный корень – пантомимичен; в «ррр» – звучит мускульное напряжение самого языка; лингвисту Мюллеру слышится в корне «аррр» – выражение действия. Мы видели энергию гоголевского глагола; главная аллитерация Гоголя и есть повтор звука р, звука действия; и звук соответствует «глагольности» Гоголя.

Корни «арб», «бар» поданы индо-европейскими языками, как звуки преодоления препятствия, где р – энергия движения, а п, б – ее связующие оболочки; лагинское «лабор» от «раб + бор»; от «раб» – раб-ота, раб, арб-айт (работа по-немецки); от «бор» – ла-бор, борь-ба, хо-робрый (храбрый) и т. д. Группа на «бр», «рб» – одна из наиболее частых

аллитераций Гоголя; ею залиты страницы «СМ» и «ТБ», живописующих борьбу запорожцев с татарами, ляхами и т. д.; «брат Бурульбаш с... берега Дне-пра», Тарас Бульба – это фигуры, живописующие «размет воли», или скованность ее («бор»-«раб» – «бр»-«рб»); аллитерация и здесь *непроизвольно отвечает сюжету*.

Звукопись – доисторическая жестикуляция языка; в нее вписана печать в ней некогда жившего и не всегда угасшего смысла; в настоящем она – зародышевая стадия производственного процесса в искусстве слова, сливающая со звуком смысл; когда образ выделен, повтор словесного представления покрывает звуковой повтор, свою подпочву, произрастанием изобразительности, связуясь с фигурой параллелизма, рождающей сравнение с вытекающими из него метафорами, метонимиями и синекдохами; повтор – *вторичная* аллитерация – теряет свою звуковую силу за счет роскоши образов, становясь *первичной* фигурой речи.

Разгляд *повтора* мною сознательно предварен разглядом звукописи, *изнанки* повтора – во второй фазе сюжетного становления; и он – *лицо* в первой фазе, предопределяющее становление повторов и параллелизмов.

ФИГУРА ПОВТОРА

В народном эпосе сложный эпитет, переходя в повтор, становится спутником слова, к которому он отнесен: «олень – *золотые рога*»; повтор слова, группы, предложений – прием былин; из древнего эпоса повтор перенесен в формы личной поэзии; памятен рефрен Одиссеи: «*эмос д'эригенейя фанэ рододактилос ёос*» (когда же явилась розовошерстая заря); эпы сильны звуком: в примере: 1) *э-э-ей-э* (ассонанс ударных), 2) *ос-ос-ос* (*эм-ос, э-ос, рододак-тил-ос*), 3) эпитет «ро-до-да-ктилос» – звукопись; потребность к повтору определяется звуком; звукопись – в подчёрке: рифмою ритма.

«*Литературная*» проза Пушкина не знает *повтора*; *повтор* у Гоголя – спутник прозы; Гоголь первого периода насыщен звуками думок; в «ТБ» – перенос фраз из былин; в присказках (по типу народных) Гоголь для звука жертвует смыслом.

Романтика и натурализм прозы Гоголя даны в русле общих приемов эпоса, техникой которого он овладел; параллелизм, растущий из повтора, – соль, насытившая раствор прозы; переходя к быту, Гоголь на него перенес приемы усвоенных думок и былин; там эти приемы «*всерьез*» (всерьез – повтор, гипербола, наращенье, рефрен, сравнение и т. д.); применяя формы, созданные для живописанья событий важных, к темам жизненной пошлости, Гоголь по Переверзеву создает эф-

фект сознательного несоответствия формы с содержанием, *как... новую, оригинальную форму*; так открытие ноля и операции с отрицательными величинами индусских алгебраистов создали некогда новую эру для математики; Гоголь открывает новую эру *приемом несоответствия*, заставляя греметь и сверкать звуками... нос майора Ковалева, раздутый в гиперболу: «все, что ни есть, сидело на своем месте» (Н); «*все, что ни есть на свете*» – рефрен Гоголя (в стиле припева).

Эпический повтор, взятый *тезою* в первой фазе, становится *анти-тезою* во второй; но применение *тезы*, как *антитезы*, перелицовывает заново русскую прозу*.

Из переноса народных приемов вытекает задача перелицовки их: Гоголь в прозе омолодил «*ветхий денми*» повтор Гомера (как поздней Маяковский омолодил риторический троп, выветренный у Гоголя); повтор повтору разнь: повтор слова, группы слов, порядка их повторного появления, – в пределах предложения, в ряде их; повтор-рефрен (в пределах повести), повтор-стереотип (в пределах всего творчества Гоголя), повтор-жест, повтор-параллелизм, повтор простой, повтор, сплетенный с другими фигурами речи, – эти виды гоголевских повторов еще не изучены: можно сказать про юмор Гоголя: он – все; и – везде; стало быть: юмор ли он? Тоже – повтор: он – все, везде; он – нерв стиля Гоголя (вместе с гиперболой); касаясь его, касаешься целого фигур речи.

Гоголь расплавил фигуру повтора, дав ему и махровость, и гибкость; новые комбинации народных форм привились к послегоголевской литературе как форма троекратного повторения слов в сопровождении прилагательного (часто в превосходной степени): «*лужа, удивительная лужа, прекрасная лужа*» (ОТ); «не понимаю, не понимаю, *решительно* не понимаю» (ЗС); «многие... весьма многие-с, очень многие-с» (Шп); эту форму подхватывает молодой Достоевский; ее утрирует «*Петербург*» Белого.

Повтор у Гоголя – стилевой фон, данный в росписи других фигур речи; он, как колоннада греческого зодчества, определяет все прочее; если повтор не изучен, то – ничто не изучено; а он – не изучен; Манделштам, отмечая повтор частиц «не» и «ни», скользит с легкомысленной быстротой над богатством других видов повторов, отчего отметка им повторов на «не» – отметка букашек кунсткамеры с необнаруженными слонами.

Возьму метод Брика, примененный Бриком** к систематике звуковых повторов; попытаюсь им охарактеризовать типы простого повтора слов. Брик различает повтор звука и группы звуков; последние по виду

* Сюда *Переверзев*. «Творчество Гоголя», гл. V, стр. 50–52.

** «Поэтика» (сборник, опубликованный в Петрограде в 1919 г.). Статья Брика «Звуковые повторы».

сочетания звука со звуком, в трехчленной группе «абв», например, – таковы: абв, авб, бва, ваб, вба; Брик разбирает места повтора в стихотворных двустрочиях, устанавливая четыре типа: 1) *скреп*: строчки двустрочия открываются повторной группой; 2) *кольцо*: звуковой повтор открывает и заканчивает строку; 3) *стык* (столк звуков): конец первой строки и начало второй сцеплены повтором; 4) *концовка*: повтор падает на концы строк; рифма – вид *концовки*. Буду называть повтор по количеству слов: одночленным, двучленным, трехчленным и т. д.

Тип скрепа (а --- || а ---) част.

Вот ряд примеров одночленного *скрепа*: «как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии» (СЯ); «так ли вымыто, так ли сложено» (Шп); «что яркости в зелени, что свежести в воздухе! Что птичьего крику в садах!» (МД, 2); повторы «как» и «что» даны в фигуре грамматического параллелизма; в первом примере – двух прилагательных: «как» (а) *упоителен* (б₁), *как* (а) *роскошен* (б₂) (аб₁–аб₂); в третьем – три параллельно сложенных фразочки типа: аб₁б₂ – аб₂б₂ – аб₃б₃; к одночленному *скрепу* относятся два повтора, заимствованные из народной поэзии (в сочетании с параллелизмами); ход на и и ход на «ни»; на и: «и леса, и пруды, и степи» (МН), «и манящее, и несущее, и чудесное» (МД), «и речи, и взгляд» (НПР). В «Веч» более част этот ход; с опущением и напевно организованная фраза становится перечислением; утрата мелодизма за счет других стиливых особенностей в третьей фазе обуславливает редкость этого вида повтора. Типичнее *скреп* на «ни»: «ни каменев... ни... кузницы, ни всего» (НПР); «ни... лист... не шевелится... ни... души в поле» (СП); «не стану описывать... не упомяну ни о мнишках..., ни об утрибке... ни об индейках... ни о том соусе...» и т. д. (ОТ); «ни то, ни се, ни в огороде... ни в поле» (МД); «ни груша, ни слива, ни иная ягода» (МД); «ни бумажки, ни перышка, ни соринки» (МД); «ни фресков, ни картин, ни бронз, ни цветов, ни этажерок... ни... книг» (МД). Применение последнего хода не случайно у Гоголя; он расширен в сознании до... отказа оформить собственное сознание, что связано и с тенденцией отказа Гоголя от породившего его класса, и с неумением усвоить быт иного класса; отсюда рефрен: «ни то, ни се». Социальное сознание оставляет свой след и на слоговой форме.

Тип кольца (а --- || --- а) част: «не берет, да и не берет» (ЗМ); «железо рубило железо» (СМ); «сила пересилила силу» (ТБ); «пехотный полк... не такого сорта, к каким принадлежат пехотные полки» (Шп); «грустно мне, заранее грустно» (СП); «взгляните на нос, – особенно, если он встанет с кем-нибудь говорить, – взгляните на нос» (ОТ).

Стык (--- а||а ---) редок: «Осмотрели и суку – сука точно была слепая» (МД); «полезли... чокаться: перечокались и в третий раз» (МД); зато *концовка* (--- а||--- а) – наиболее употребляемая Гоголем форма; к ней вызывает мелодия гоголевской прозы: «какая вам нежба»?.. Вот вам

нежба» (ТБ); «толкнул... в провал; и конь... полетел в провал» (СМ); «тут... будет... кузница... Увидели... кузницу; осмотрели и кузницу» (МД). Проходят комбинации четырех типов; сочетание *скрепа* с *концовкой*: «и речи, и взгляд, ну вот так и нежит, так и нежит» (НПР); сцеп *кольца* со *стыком*: «дядя Митяй пусть сядет! Садись, дядя Митяй!» (МД); сцеп *стыка* с *концовкой* и *скрепом*: «пошли осматривать крымскую *суку*, ...которая уже... *слепая*... Осмотрели и *суку* – *сука* точно была *слепая*» (МД); «осматривали-осмотрели» – скреп; «сука-суку» – стык; «слепая-слепая» – концевочный повтор; между тремя повторами образуется кольцо: «пошли осматривать... *суку*, которая... *слепая*... *осмотрели*».

В изыске комбинаций элементов повтора, неведомых народному эпосу, – роскошь гоголевского повтора, в котором творчески воссоздается разговорная речь; не запись слагает ее, а заново вытворенность; средства – новая клавиатура повторов; немногострунной бандурой выглядит народный повтор; Гоголь организует роаяль; и сочиняет на нем композиции – для четырех, шести, восьми рук.

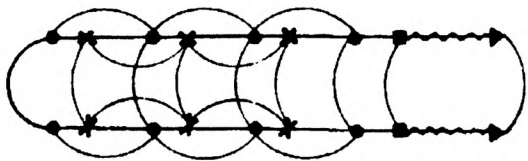
Сложность выявлена в многочлен. Примеры простых многочленов: «*Сиди* вечно там на коне своем... Ты будешь сидеть там на коне своем» (абвг-абвг) (СМ); «разве я это сюда велел ставить тебе, любезный? Разве я это сюда говорил тебе ставить, подлец?» (МД); группа из восьми повторных или эквивалентных слов в целом сохраняет порядок; симметрия нарушена перевертами шестого и седьмого членов («*ставить тебе*» и «*тебе ставить*»); или: «Теперь *последний глоток* и за славу всех христиан, какие живут на свете! И все казаки... выпили... *последний глоток* за славу всех христиан, какие ни есть на свете» (ТБ); или: «*которого куреня* большая часть переходила, туда и *куренной атамана* переходил; *которого* малая часть, та приставала к другим *куреням*» (ТБ); пример этот – пример уже сложного многочлена; первая фраза – *повтор-концовка*; вторая фраза началом рифмуется с началом, являя *скреп*; целое двух фраз подано, как в скобках, в *кольце* «*которого куреня* – к другим *куреням*»; повтор осложнен грамматическим параллелизмом, являющим логический контраст: «*переходила-приставала*», «*большая часть* – *малая часть*».

И в народной поэзии, и у Гоголя повтор не отчленим от параллелизма, коренящегося в нем так, как повтор – в звукописи (рифме, ритме); звукопись – рудимент образа; фигура повтора сосредоточивает внимание на словесном образе; параллелизм, лежащий зерном в повторе, в свою очередь – зерно будущей смысловой тенденции; она проходит стадии зародышевого развития: сравнения (с переходом к метафоре) и гиперболы, примитивной индукции; в повторе грамматика, ритмика, логика еще имманентны друг другу; в приведенных примерах повтор сращен с параллелизмом; параллелизм в нем – то симметрия

грамматических форм, то – повтор представлений, частей некоего искомого целого; пример словесного повтора-параллелизма: «*Павел Иванович! Ах... Павел Иванович!.. Любезный Павел Иванович!.. Почтеннейший Павел Иванович. Душа моя, Павел Иванович. Вот вы где, Павел Иванович! Вот он наш Павел Иванович! Позвольте прижать вас, Павел Иванович!.. Вот я его поцелую, моего дорогого Павла Ивановича!*» (МД). Девятикратный повтор «*Павел Иванович*» при параллелизме: *любезный, почтеннейший, душа моя, наш*, и т. д.; вот параллелизм, в котором симметрично расположены числительные и отдельные части некоего иронического совершенства: «*один показывает... сюртук... другой... нос, третий несет... бакенбарды, четвертая... шляпку, пятый – перстень, шестая – ножку, седьмой – галстук... восьмой – усы*» (НП); $a_1b_1 - a_2b_2 - a_3b_3$ и т. д.; одна часть симметрии – счет: один, другой, третий и т. д.; другая – перечисление: сюртук, нос, бакенбарды, шляпка и т. д.; целое: все, – как сумма благ Невского; параллелизм – преддверие к гиперболе-выводу: *Невский есть все, что ни есть на свете; «все, что ни есть на свете»* – трафарет, проходящий сквозь все повести Гоголя; в нем – нечто от провинциала, попавшего в Петербург, куда Гоголь, «Никоша», рвался из Нежина; в «НП» народный параллелизм использован для иронии. Петербург *насолил* Гоголю; провинциал разбил лоб о дверь «*салона*»; повторы Гоголя второй фазы – сознательные гиперболы; Гоголь берет – шинель, нос, проститутку; нос – раздувается до луны: нос, нос, нос! Шинель с «*лапками под апплике*» – спутница жизни. В результате же: «Не верьте Невскому!»

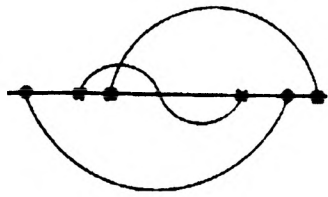
В том, как отработалась форма гоголевского повтора, сдвинувшего с места русскую литературу, сказались наличие таких, а не иных социальных условий, определивших Гоголя; махровость повторов – не результат ли бытового раздерга?

Приведу ряд повторов; иные – с изысками; типа аб-ва-бв: «про мертвые души (а) и губернаторскую дочку (б), про Чичикова (в) и мертвые души (а), про губернаторскую дочку (б) и Чичикова (в)» (МД); типа $ab_1v - ab_2v - ab_3v$ и т. д. (указатели при б – отмечают не прямой повтор, а смену эквивалентных слов): «И наплечник в *золоте*, и нарукавники в *золоте*, и шапка в *золоте*, и по поясу *золото*, и везде *золото*, и все *золото*» (ТБ); а – повтор союза *и*; в – повтор слова «золото»; b_{1-6} – перечисление, ведущее к гиперболическому обобщению; пример типа: *а-бв – б-ав*: «побежал... к *гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало*» (ЗМ); тип: $a-b_1v_1 - a-b_2v_2 - a-b_3v_3 - a-b_4v_4$: «Гм...» – сказал дед... – «Гм...» – произнес нос... – «Гм...» – проблеял баран... – «Гум», – заревел медведь» (ЗМ); типа: $abv_1z - abv_2z - abv_3z$: «А что это у вас, великолепная Солоха? А что это у вас, дрожайшая Солоха? А что это у вас, несравненная Солоха?» (НПР); вот четыре фразочки; они – фигурный кристалл; в первой фразовой паре повторы



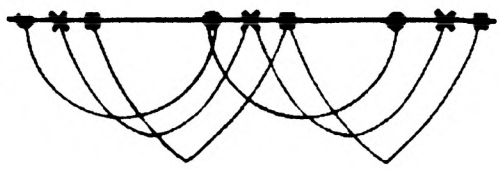
АБ – АБ – АБ – АВ

ФИГУРЫ ПОВТОРОВ



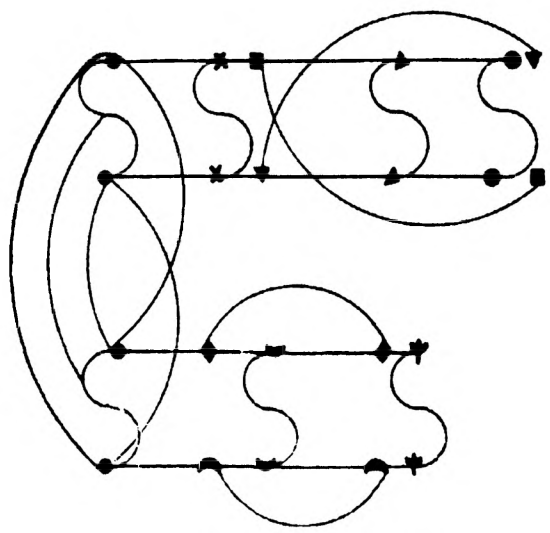
$A = BV - B - AB$

ФИГУРЫ ПОВТОРОВ



$A \quad B_1, B = A \quad B_2, B = A \quad B_3, B$

ФИГУРЫ ПОВТОРОВ



$A_1 - BV - \Gamma - DE$
 $A_2 - BE - \Gamma - DV$

$A_1 - ЖЗ - ЖИ$
 $A_2 - КЗ - КИ$

ФИГУРЫ ПОВТОРОВ

Чтоб показать махровость повтора начала второй фазы, приведу отрывок из «ОТ»: назову фразу *о чашке чая* – *a*; повтор «*поклонился и сел*» – *b*, «*протянул руку к подносу*» – *c*; а рефрен восклицания – *d*; отрывок примет вид:

$$ab = ab - ab - ac - - d - - ab = ab - ab - ac - - d$$

Правая половина многочлена подобная левой.

Привожу отрывок:

- «Чем прикажете потчевать?.. Не прикажете ли *чашку чаю?*» – *a*
- «Нет, весьма благодарен», отвечал Иван Иванович, *поклонился и сел*» – *b*
- «Сделайте милость, одну *чашечку*», повторил судья» – *a*
- «Нет, благодарю...», отвечал Иван Иванович, *поклонился и сел*» – *b*
- «*Одну чашку?*» – *a*
- «Нет, не беспокойтесь...» При этом Иван Иванович *поклонился и сел*» – *b*
- «*Чашечку*»..... – *a*
- «Разве...», произнес Иван Иванович. *И протянул руку к подносу*» – *c*
- Рефрен: «Господи боже! Какая бездна тонкости бывает у человека...» – *d*
- «Не прикажете ли еще *чашечку?*» – *a*
- «Покорно благодарствую», отвечал Иван Иванович, ставя... *чашку и кланяясь*» – *b*
- «Сделайте одолжение, Иван Иванович!»..... – *a*
- «Не могу, весьма благодарен...» Иван Иванович *поклонился и сел...*» – *b*
- «Иван Иванович, сделайте дружбу, *одну чашечку*»..... – *a*
- «Нет, весьма обязан за угощение...» Иван Иванович *поклонился и сел...*» – *b*
- «Только *чашечку, одну чашечку*» – *a*
- «Иван Иванович *протянул руку к подносу*»..... – *c*
- Рефрен: «Фу ты, пропасть, как... найдется человек!..» – *d*

Я упростил склик повторов; до первого рефрена фраза судьи укорачивается: шесть, четыре, два, одно слово; после первого – фраза Ивана Ивановича, наоборот, удлиняется: два, четыре, пять слов; второй рефрен – контраст с первым: «*боже мой*» и «*фу ты, пропасть*».

Я бы мог без конца разнообразить примеры; то повтор подан в одних родах, падежах, числах, то – в разных: «*усы, которым... усы, кото-*

рые... усы, к которым...» (НП); или: «*те же...; тот же...; то же...*»; словом все *то же*» (МД); «возле телег, под телегами и подальше от телег» (ТБ); повторные глаголы меняют времена и числа: «*Это говорит... Э! говорю я... Э! сказали мы*» (Рев). Часто повторы соединены в парные цепи; повторы рифмуют через повтор: аб—аб и т. д.; «да здравствуют гусары!» – «Теремтемте!» «*Шампанского!*» «Теремтемте!.. Да здравствуют гусары!» (Игр); вокруг неповторного «*шампанского*» – рифмы по схеме: аб—ба; неповторное выпирает углом; сцепка двух пар дает треугольник; вот цепь из трех стыков, напоминающая параллелепипед: «*Маниловка... а не Заманиловка... Дорога в Маниловку: а Заманиловки тут... нет... Это тебе Маниловка, а Заманиловки... не было*» (МД); в парах част контраст (теза и антитеза); «*Браво, гусар!...*» – «*Гусар лопнул...*» – «*Браво, гусар!.. Лопнул гусар*» (Игр); «*браво*», «*лопнул*» – теза и антитеза; или: «*Нет, весь...*» – «*Нет, не весь*». – «*Нет, весь*». – «*Не весь*», «*Нет, весь*» (Игр). Часто Гоголь нарушает одну из симметрий; единственная асимметрия тогда – ось других симметрий: «*знаем мы вас, как вы плохо играете*», – сказал Ноздрев, выступая шашкой. – «*Давненько я не брал в руки шашек*», – говорил Чичиков, подвигая... шашку» (МД); пара фраз повторена дважды; следующая пара начинается третично с повтора: «*знаем мы вас*» и с «*давненько... не брал в руки*»; ждешь повтора «*шашек*»; вместо него: «*Э, э! Это, брат, что?*» (МД); «*такие талии, какие*» и т. д. – «*тоненькие, узенькие*»; ждешь – продолжения; вдруг – «*а какие дамские рукава*» (НП); «*отправлялся к частному; ...сказали ...спит; ...пришел в десять..., сказали... спит; пришел в одиннадцать ...сказали...; ждешь – «спит», вместо него – «нет ...дома*» (Ш).

Часто: подмена параллелизма *сходства* параллелизмом *контраста*: У Ивана Ивановича *глаза большие* и *рот*; у Ивана Никифоровича – *глаза маленькие* и *нос*; голова у Ивана Ивановича – редька хвостом *вниз*; голова у Ивана Никифоровича – редька хвостом *вверх*; Иван Иванович лишь *после обеда* лежит в *рубашке* на припеке, а вечером *идет гулять*; Иван Никифорович *весь день* лежит *без рубашки* на припеке, а вечером – *никуда не хочет идти*; рост контрастов ведет к разрыву параллелизма, но – в скобках параллелизма: Иван Иванович *сердится*, когда *муха попадет* в суп; Иван Никифорович *любит купаться*; скобки – остались: внутри них – несоответствие; но Гоголю и этого мало; дав неповторность, он и ее нарушает; параллелизм въюркивает, так сказать, с черного хода: надо и контраст включить в цепь повторов первой главы «ОТ»: у Ивана Ивановича – «*детей... не было*»; но зато – «*у Гапки есть дети*» (ОТ); параллелизм от рикошета «*Гапкиных детей*» означает, что у Ивана Ивановича детей *от себя* – не было; *от Гапки* – были; «*тому судьба дала... лошадей*, и он равнодушно *катается на них...*; *другой*, которого сердце горит *лошадиною страстью, идет пешком; ...тот имеет* отличного повара, но... *маленький рот...*; *другой име-*

ет рот величиной с арку Главного штаба, но должен довольствоваться обедом из картофеля» (НП); первая пара фраз – сочетание *скрепа* с *концовкой*; повтором связаны середины фраз: «*лошадей – лошадиною*»; вторая пара, являя *скреп*, напоминает *кольцо*; грамматическая симметрия: «*тому – другой*», «*лошадей – лошадиною*», «*тот имеет – другой имеет*»; антитетичны: «*катается – идет пешком*», «*имеет повара – есть картофель*», «*рот маленький – рот с арку*».

К повторам-параллелизмам применяет Гоголь приемы композиторов, вводящих в созвучие диссонанс; ходы подобны нон-аккордам, разрешаемым в терциях. Повтор порой – план, как в «НП», открывающем фабулу картиной Невского: «*Начнем с раннего утра*» (описание утра); далее – повторный возврат к времени: «*в двенадцать часов*» (дан полдень); «*но чем ближе к двум*», «*с четырех*», «*как только сумерки упадут*»; повторный возврат открывает абзац; когда повтор заключает абзацы, становясь концовкой абзацев, имеем повтор-рефрен.

Пример рефрена – восклицание, сводящее к единству обе половинки сложного повтора в «ОТ»: «*боже мой*» и «*фу ты, пропасть*»; рефрен и фраза в «МН», стоящая в начале ткани повторов и ее заканчивающая: «*Парубок, найди мне мою мачеху*»; здесь *рефрен* – повтор ткани повторов; чаще он лишь окантовывает абзацы, как в «П», где три абзаца кончаются сходственно; первый кончается на – «*вскрикнул – и проснулся... Неужели это... был... сон?*» Через абзац: «*С воплем... отскочил он – и проснулся: «Неужели и это... был... сон?»* Через абзац: «*И проснулся. И это был... сон*». Иногда *рефрен* перерастает отрывок, концы главы, принимая вид обобщения и связуясь с содержанием целого; и таков рефрен глав «Н», повествующий о том, что «*здесь происшествие покрывается туманом*»; в конце «Н» *рефрен* развивается в рассуждение непонятности темы «Н»; он – ось сюжета; его резюмируя и напоминая музыкальную *кodu*. Другой вид *рефрена*, относимый ко всему рассказу, – повторная фраза «ЗС»: «*Ничего... Ничего... Молчание!*» Повторяясь, она оттеняет по-новому содержание, ей предшествующее: звучит иронически, трагически, юмористически; перемещается ее тональность, знаки препинания в ней, но не слова; мелодии ее: разгон, разгон; и – преток: $\cup\cup|\cup\cup|\cup|\cup\cup\dots$ Есть рефрены-стереотипы, общие всем повестям; на них печать мирозерцания; стереотипы становятся категориями; таково «*все, что ни есть на свете*»; фразу вы встретите: и в «ТБ», и в «СМ», и в «Н», и в «МД»; здесь предел обобщения типа повторов; другой стереотип, – обобщающий другой тип, – ход на «*ни... ни...*»: «*ни толстый, ни тонкий*», «*ни старый, ни молодой*»; он – умозаключение, которого большая посылка есть «*все*», малая – «*ничего*», а вывод – «*ни то, ни сё*»; об этих стереотипах я буду говорить ниже.

Между ритмом, звукописью, повтором, параллелизмом, вызывающим к натуре изобразительности, и содержанием этой изобразитель-

ности у Гоголя разрыва – нет; слоговые ходы надо брать в цепи их; целое коренится в стиле, еще до слоговых оформлений: в звучащем ритме; оно продолжается в способ видеть жест образа; приходится для уразумения ограничить сферу разгляда приема; потом – горизонт разгляда раздвинуть; и показать, как прием переходит в прием: той же сферы, иль смежной; говоря о повторе, сознательно соскальзываешь то на параллелизм представлений, то на повтор звуков; звукопись, повтор, параллелизм суть: подпочва, почва и растительность почвы в участке разгляда, где ритм, стиль, слог, образ и смысловая тенденция гармонично увязаны.

Гоголь – параллелист – дает соответствия: его словесность отвечает ритмике; слоговая рисовка предметов – отвечает гимнастике его глазных мускулов: умению произвольно менять перспективы и подавать предметы то в свдиге осей, то в раздвиге их, т. е. в принципах сферической перспективы, о чем скажу ниже.

Слова – вот к чему: рефрен Гоголя связан с жестом, определяясь им; многие гоголевские рефрены сопровождают повтор жеста его героев: рождаясь, как музыка, повтор в жестовом рефрене становится средством характеристики, во многом сохраняя связь с ритмом; в приведенном выше примере пять раз повторяется: *«поклонился и сел»*; повтор рисует всю фальшь галантности Ивана Ивановича; повтор – *рефрен жеста: психологическая характеристика*.

Говоря о *рефрене*, надо сказать: он – средство; цель – психологическая характеристика; повторы-стереотипы Гоголя чаще – логические характеристики.

Жестовой рефрен сопровождает многих «героев» Гоголя; он подается повторною фразой; Афанасия Ивановича сопровождают два жеста; до смерти Пульхерии Ивановны он *«улыбался, сидя в своем стуле»* (СП), *«смеялся, сидя, согнувшись на своем стуле»* (СП), *«слушал с тою же улыбкой»* (СП), *«сидел, согнувшись, и... улыбался»* (СП) и т. д.; жестовой рефрен – почти словесный рефрен; после смерти Пульхерии Ивановны Афанасий Иванович *«мутными глазами глядел»* (СП), *«посмотрел смутно»* (СП), *«взгляд... был... бесчувственен»* (СП) и т. д. Рефрен судьи в (ОТ): *«нос его мог нюхать табак»* с губы (ОТ), *«потянул с верхней губы... табак»* (ОТ), *«потянувши от верхней губы... табак»* (ОТ); назвав пляшущую ногу городничего *«пехотою»*, Гоголь не унимается: *«чем быстрее действовал... пехотою, тем менее... подвигалась вперед»* (ОТ), *«ссорился со своею пехотою»*, *«не мог управиться с ...пехотою»* (ОТ); а боковой ход Чичикова? *«Вошел боком»* (МД), *«раскланивался... набок»* (МД), *«покося... глазом вбок»* (МД), *«садился «в кресле не по середине, но наискось»* (МД), *«наклонением головы набок... обворожил даму»* (МД, 2); *«набок»*, *«боком»*, *«вбок»* – жестовой рефрен Чичикова: в конце поэмы – вывод из жеста: *«косой дорогой*

больше напрямик» (МД); другой лейтмотив Чичикова: «*потянувши... воздух на свежий нос поутру*» (МД), «*выщипнул... из носа две волосинки*» (МД), «*вытянул вперед нос*» (МД), «*подымал только нос... да нюхал*», «*потянул... в самый нос, что заставило его чихнуть*», «*чихнул... громко*» (МД); из рефренов «*нос*» и «*боком*» строится вывод: *сбоку нос Чичикова – Наполеонов нос*; тема носа «МД» связана с *носологией* Гоголя; о ней толкует Виноградов; «*нос*» – один из стереотипов творчества Гоголя: он – символ величия ничтожеств; в рассказе «Н»: нос – «*все, что ни есть*». «Величие» Чичикова открыли капиталисты: Муразов и Костанжогло; «носология» Гоголя – гипербола-миф о грядущем капиталисте, неясном Гоголю.

Я бы мог утроить примеры жестового рефрена (чубук Манилова, жест Собакевича, подмиг Башмачкина и т. д.); он и словесный рефрен: оба рождены ритмом; и оба связаны и с изобразительностью, и с простым *повтором*; повтор у Гоголя – сама почва рождения слоговых ходов, корнями уходящих в него; систематика фигур вне сплетения их с повтором порою бесплодна; Гоголь не поддается чистой морфологии; она дана вместе с эмбриологией.

В ближайшей главке попытаюсь охарактеризовать несколько типичных ходов, данных в фигуре *повтора*.

КОМБИНИРОВАННЫЕ ПОВТОРЫ

(Вводное предложение, восклицание, обрыв, круг, спираль)

Перетворя повтором живое слово, Гоголь выступает рассказчиком; отсюда и спайка повторов с рядом вводных предложений, образующих целое, которое подобно колоннам, поддерживающим арочную дугу: «*для ее – ай! ой! – для ее превосходительства*» (ЗС), «*каких коней – если бы ты знала – каких коней!*» (СМ); «*что ж вы – так бы и этак поколотил чорт вашего батьку – что ж вы делаете?..*» (ТБ); «*снилось мне – чудно право, и так живо, будто наяву – снилось мне*» (СМ); примеры мог бы удесятерить; в первой фазе вводное предложение вырывается к отдельному бытию; и звучит, как фигура отстава: «*добрый – враг бы взял его – вояка*» (ТБ); «*да я – хоть оно и непристойно сказать – ходил к булочнице*» (В); «*дед был... – пусть ему легко икнется на том свете – довольно крепок*» (ЗМ); «*дед мой (царство ему небесное! Чтоб ему на белом свете елись одни буханцы...) – умел... рассказывать*» (ВНИК); «*чорт – нечего бы и поминать нечистого сына – ...всхлипывал жалобно*» (ВНИК); вводная фраза повтором себя вводит в фабулу, так сказать, фабулу второго порядка; фабула

над фабулой, или – рассказчик-дед, или словечко его: *«тетка моего покойного деда»* в «ВНИК».

В одном направлении вводное предложение развивается в фигуру обрыва, периодически вбивая в повествование собственный сюжет; сюжет вводного предложения «Веч» – «чорт», подобный роже, вlepленной медальоном над арочной дугой колонок; повтору колонок отвечает повтор медальонов: с рожей посреди; вводное предложение в первой фазе – повтор в повторах; оно – «барокко» гоголевского повтора.

Со второй фазы большинство вводных предложений, становясь повторами, вцепляются в основной текст, как словечки лейтмотива; теряются *«тире»*, отделяющие их от текста; *«тетка моего покойного деда»*, сующая нос в текст «ВНИК», – яркая краска, впестрядь с яркой краской ткани рассказа; она – комический элемент в трагедии, описанной в «ВНИК». Со второго периода повторы словечек даны в тон рассказа; стаи из *«можно сказать»*, *«в некотором роде»*, *«что называется»*, – и рудименты вводных предложений, и повторы; в них обнажен генезис самого вводного предложения Гоголя в повторе Гоголя; сумма их – крап: точно – вуаль с мушками на тексте, поданном в намеренной неяркости, неопределенности, безличии, косноязычии; подставной рассказчик в «Веч» не лезет за ядреным словечком в карман; подставной рассказчик со второй фазы – если не разглагольствующий герой (Хлестаков, Подколесин, Ноздрев, Башмачкин, Поприщин) с дырой в голове, козыряющий с *«того-этого»*, с *«сударь мой»*, то подсиживатель: он представляет героя в тусклых оборотах, бросающих тень и создающих сумеречный туман над текстом; текст подан не в красных, золотых, зеленых, синих и черных, резко отделенных друг от друга пятнах, а в бесцветно-белых, сероватых, буровато-коричневых колоритах; *«во всех отношениях»* на смену отчетливо гиперболическому *«все, что ни есть»*, *«почтенный во всех отношениях»*, *«во всех отношениях справедливо»*, *«приятная во всех отношениях»* – частит по тексту: *«Какую-нибудь такую науку, чтобы так расшевелить душу... так сказать, паренье такое»* (МД); *«этаким, какой-нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно, так сказать, некоторым образом»* (МД), *«как ты там себе ни»* (Ж), *«этаким розанчик»* (Ж), *«оно, конечно, не всякий... имеет, примерно сказать, речь, то есть дар слова... Натурально, бывает... что, как обыкновенно говорят..., или прочие подобные случаи, что впрочем»* и т. д. (Лак); Виноградов и Мандельштам согласно отмечают нарочное косноязычие повторных словечек; они – результат интерференции пустых стереотипов *«все»*, *«ничего»*, – в *«того-этого»*, с которого ходит Башмачкин; стилевой прием третьей фазы – преформация фигуры повтора: *он – синтез повтора с вводным предложением.*

Повтор словечек переплетает, как железами, мускулатуру рассказа: мускулистость его в первой фазе сменяется жировым отложением соединительно-тканых образований; в «Ш»: *«теперь уже»*, *«говорят»*, *«нельзя сказать, чтобы очень»*, *«несколько даже»*, *«впрочем нельзя сказать, чтобы»*, *«вот только»*, *«немного того»*, *«что называется»*, *«как известно»*, опять *«как известно»*, и опять *«как известно»* – все это рефрены «Ш»; и – частое *«как-то»*: *«как-то особенно»*, *«как-то чрезвычайно»*, *«как-то»*, *«какой-то»*, опять *«какой-то»*; *«как-то»* скачет по «Н» вместе с *«как-нибудь»*, *«сколько-нибудь»*, *«куда-нибудь»*; *«нибудь»* (*«как-нибудь»*, *«сколько-нибудь»*) специфично для «Н», «К» и «МД»; в последних *«как-то»* преформируется в *«как»*: *«как говорится»*, *«как известно»*; оговорные словечки ползают, как клопы по простыням, по страницам бытовых рассказов: *«впрочем»*, *«не чей иной как»*, *«не говоря... о том»*, *«не в том смысле говорю...; ...но...»*, *«а однакоже при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, можно даже... – а все однакоже, как поразмыслить»*, и т. д. (Н).

На протяжении небольшой главы «МД» выражение *«дама приятная во всех отношениях»* повторено 12 раз; повесть о капитане Копейкине – стилистический перл, выточенный из повторных, вводных словечек; смысл рассказа не в *«что сказано»*, а в *«как сказано»*; и *«как»* – оригинальное, до Гоголя небывалое применение вводного предложения, как повтора; суть повествования в том, что оно – ни с места вопреки галопу повторов и их чехарде: *«говорю»*, *«говорю»*, *«сударь ты мой»*, *«этакая какая-нибудь»*, *«в некотором роде»* разбрызгивают струю текста в водометную пыль никчемностей, где *«так сказать, семга»* уже не семга: чорт знает что! *«Так сказать, в некотором роде терпение»* – не *«терпение»* вовсе; на протяжении пяти страничек издания Маркса я подсчитал до 137 повторных фразочек (около трети текста): *«сударь ты мой»* повторено 10 раз; вставочное *«говорит»* – 25 раз; *«понимаете»*, *«можете представить»* (вообразить) – 38 раз; а рефрен неопределенности (*«в некотором роде»*, *«относительно сказать»*, *«этакая какая-нибудь»*) – 64 раза: *«Прижался, – чтобы не толкнуть..., можете себе представить, какую-нибудь Америку или Индию раззолоченную, относительно сказать, фарфоровую вазу этакую»* (МД); *«каких-нибудь таких распоряжений насчет, относительно, так сказать, ...пансиона, что ли, понимаете»*. Как первый отрывок «ОТ» – шедевр повторных восклицаний, становящихся осью рассказа, так повесть о капитане Копейкине – единственный в мировой литературе шедевр, сплетенный из повторных, вводных предложений; каждое – ничто; но сопровождая любое слово, оно испаряет его в неопределенный туман; и все меняет очертания: и – *«так сказать, семга»*, и – *«так сказать..., терпение»*; бег фраз,

синтаксические отношения слов друг к другу, перерождаются в курьезы «*китайских теней*».

Всюду текст Гоголя изукрашен гирляндой лепных восклицаний: «*ух*», «*ух*, сабли звенят», «*ух*, их можно испугаться» (СМ); «*ух*, страшно» (ВНИК), «*ух*, страшно» (МД); «*у*, какая образина» (ВНИК), «*у*, *у!* Нос...» (ЗМ), «*у!* какая... даль» (МД); или: «*боже мой*, – его знает весь Миргород» (ОТ), «*боже мой!* Стук, гром, блеск!», «*боже ты мой*, – сколько панства» (НПР), «*боже ты мой*, – на человека не похожи», «*боже мой*, Николай чудотворец, угодник божий» (ВНИК); или: «*экая долгот!*» (ВНИК), «*экие дела!*» (ОТ), «*экие свитки*» (ТБ), «*эка машина!*» (ЗС), «*Эк!*» (НПР), «*э*, да тут!» (СМ); или: «*о*, мой муж», «*о*, время, время!» (СМ), «*О*, вы не знаете» (МН), «*о*, коварное существо» (НП), «*о*, эта bestия» (ЗС); «*ах*», «*вишь*», «*что за*», «*чорт возьми*» – повторные вскрики.

Повтор членит восклицания: «*Кто ж он, что ж он, каких качеств, каких свойств...?*» (МД), «*что яркости...! Что свежести...! Что – крику...!*» (МД, 2); есть и восклицательные рефрены: «*Ничего, ничего... Молчание!*» Эта фраза в «ЗС» меняет при каждом повторе и интонацию, и знаки препинания; «ЗС» – крап междометий: «*гм*», «*нет*», «*фу*», «*ну*», «*эка*»; они – порхают над текстом. «ОТ» – шествие восклицательных знаков: «*Какие смушки! Фу ты, пропасть, какие смушки!.. Бархат! Серебро! Огонь!.. Господи, боже мой...!*» (ОТ). Их повтор – ось рассказа; характеристика Ивана Ивановича обставлена восклицаниями, как улица фонарями; взрыв барабанов над... тусклой пошлятиной! Писк флейт, выдувающих из лягушки вола! Но последнее восклицание, обрывая рассказ, обрывает все прочие: «*Грустно на этом свете, господа!*» От ликующих восклицаний к конечному сквозь строй повторов – таков путь фавулы, выращающей ужасного «*гусака*», начинающего двоиться, трюиться и четвериться: в кошмаре Шпоньки.

Фигура *повтора* всюду Гоголем сращена с фигурой *обрыва*; она необходима ему, как скульптурирующая повтор ретушь; и *обрыв* переходит в *повтор*, а *повтор* – в *обрыв*.

«Рев» построен на обрывах, введенных в повтор, и становящихся повтором: в повторе обрывов; хотя бы рассказ Бобчинского в перебивку с Добчинским: «*Б.: «Приходим в гостиницу...» Добчинский перебивает повтором: «Приходим с Петром Ивановичем в гостиницу». Далее: «Забегал...»; и – обрыв: «уж позвольте, не перебивайте, Петр Иванович!» и т. д.; тема перепрыгивает через обрыв к *повтору*: «Изволите видеть, *забегал...*, *встретился* с Петром Ивановичем», чтоб вторично оборваться: «*Возле будки, где продаются пироги...*»; но обрыв в перебивке слов обернут повтором: «*Возле будки, где продаются пироги*»; скачок к основному повтору обрывает повтор *обрыва*: «*Да, встретился* с Петром Ивановичем». Диалог построен на этом принципе.*

Вырежьте полоску бумаги; переверните ее, чтобы на середине полоски был перегиб: от изнанки к лицу; склейте концы: лицо с изнанкой; будет поверхность, у которой не различишь изнанку от лица; нечто подобное практикует Гоголь с системой повторных обрывов, введенных в ткань сложного повтора. И эту фигуру он применяет ко всему: в тексте комедий; каждый отдельно взятый обрыв – диссонирует; в повторе ж своим он вводит ее в ткани гармонии; многоголосая fuga второй фазы творчества получается там, где в первой господствует – одноголосый напев народной мелодии; многоголосую эту фугою перерождаются: и русская литературная речь, становясь впервые народною речью, и крепкий народный жаргон, становясь впервые художественным; мелодия изорвана в контрапункт лейтмотивчиков; поданная музыка текста есть все же *музыка*, но такая, интервалы которой неестественно удлинены и расчленены ритмической трескотней деревянных палочек; сперва слышится: гром, треск, хлоп: не бандура – шип часов, лай сильный спящего; и карканье «*во все воронье горло*» (МД) словечек; это – эффекты новой инструментовки, как... игра на гребенках, щелкушки и медные тазы, введенные после войны в музыку.

Гоголь второй фазы так повернут к Гоголю первой фазы, как Скрябин второго периода повернут... к Шуману, – как Шуман... к Моцарту: *он – футуристичен.*

Обрыв оттеняет повтор; углубляя контраст, вылепляет сходство; повторы обычные – штрих параллелей на гладкой поверхности; между обрывом – рельеф легко волнующий текст «Веч» – в «ОТ», в «Н», в «ЗС», в «НП» выглядит уже морщинистым текстом; в «МД» морщины – разъезды обрыва, ползущего уже по страницам; они подняты цепями гор; и как солнцем зажженные, смотрят вершины повторов.

Пример: во 2-й главе «МД» Манилов ведет в комнату Чичикова; повествование оборвано вдруг появившимся автором; он рассуждает о времени; но и он оттеснен характеристикой Манилова, дома Манилова, оборванной фразой: «пора возвратиться к нашим героям»; обрывы сбрасывают с темы, которая от этого выглядит верхом до обратного восхода: к повтору темы; *сходь* и *всходь* к повтору подобны полуокружностям; уступчатыми обрывами остранный текст «МД»; вся вторая глава – фигура обрыва; обрыв повторяется и в повестях второй фазы, становясь конечной концовкою главы, переходящею в рефрен; «ОТ» открывается восклицанием: «*Славная бекеша у Ивана Ивановича!*»; конец третьей главы – обрыв: Иван Иванович подает прошение в суд: «*В чем оно состояло, об этом узнаем из следующей главы*»; четвертая глава повторяет восклицание первой: «*Славный город Миргород*» (сравни: «славная бекеша»); рефрен кончает ее; он – повторный обрыв: «*Произошло объяснение, о котором читатели могут узнать из следующей главы*» (ОТ). В «К» – тоже повтор *обрывов*; в одном случае обрыв на фразе: «*впрочем,*

об этом можно спросить»; в другом – он обрыв характеристики Чартокуцкого: «впрочем, об этом можно спросить» (К); в «Ш» – после слов «в департаменте» – обрыв; за ним – обрыв обрыва: в повторе: «Итак, в одном департаменте» (Ш); тоже – в «Н», склик повторных обрывов («все закрывается туманом») концует концы двух главков.

Вот фигура, которую называю условно *фигурой круга*; в ней обрывы сплетают с повторами темы замкнутое кольцо: Чичиков решил нанести визиты помещикам; к этому его влекло «дело... серьезное, близкое к сердцу»; тут – перебив: *появление автора*, желающего читателю передать план повести: «об этом читатель узнает постепенно»; и новый перескок: *крепостные* Чичикова (Селифан, Петрушка); но их отесняет характеристика русского человека, прерванная рассуждением о высших чиновниках и генералах, *крепостных рабах* условности (в пользу *крепостных*); но и это рассуждение перебито вторичным *явлением автора*: «нужно возвратиться к герою»; и – повествование возвращено к оси: к отъезду Чичикова. От Чичикова к Чичикову – градация обрывающих друг друга обрывов, дающих семичлен: 1) Чичиков, 2) автор, 3) слуги, 4) русский человек, 5) слуги пошлости (генералы и чиновники), 6) автор, 7) Чичиков.

Первый и седьмой члены – повтор: Чичиков – Чичиков; второй и шестой – повтор: автор – автор; третий и пятый – повтор: слуги в подлинном смысле (Селифан, Петрушка) и слуги в переносном смысле: *хамы* (генералы и чиновники); в центре – неповторимое, четвертое звено, противопоставленное, как *надир зениту*, Чичикову: русский человек, уличаемый... в *хамстве*; но он – хам в *хамском* сознании (Чичикова).

Вот графически эта фигура:



Замкните «1» звено с «7», вся фигура примет вид круга, построенного обрывами, где *обрыв* повторен, а *повтор* включен в *обрыв*.

Есть фигуры ступенчатых перевертов внимания, образующих как бы полный оборот повествования вокруг оси, чтобы тотчас же начать следующий оборот; круг – не вполне замкнут; я называю такую фигуру *фигурой спирали*.

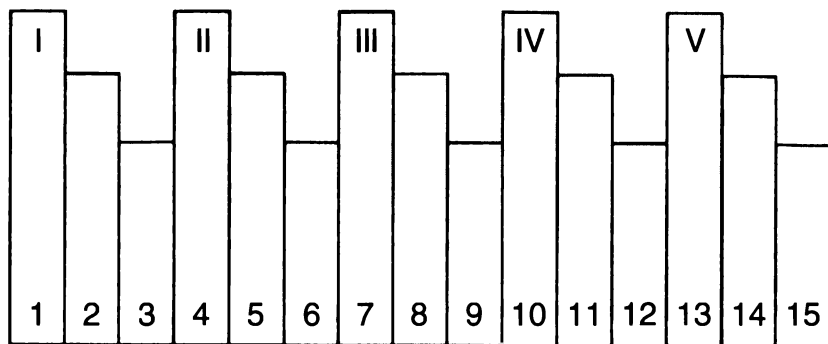
Остановлюсь на одном примере, чтобы стало ясно, о чем идет речь.

«ОТ» открывается шестивием восклицательных знаков, или характеристикой Ивана Ивановича. Ощупаем чередование фраз; разберем первые три абзаца; схема – восклицательный повтор: «Славная бекеша...! Прекрасный человек...! Прекрасный человек...!» и т. д. Внутри повтора – повторы, подчиненные главному: «*Какие* смушки!.. *Какие...* *Что* за объядение..! *Какой* дом!.. *Какие...* яблоки и груши!.. *Что* у него в саду!.. *Чего* там нет?» и т. д. Повторами вымощены ступенчатые свертывания представлений меж частями главного повтора: 1) у Ивана Ивановича славная бекеша; 2) отчего у Гоголя такой нет? 3) сам Иван Иванович прекрасен; 4) много у него в саду яблонь; 5) вторично: прекрасен Иван Иванович и т. д. Между повторами – по два свертывания; каждый третий свертывание – крутой исход к повтору, но не до конца, а под углом, так сказать: круг не замкнут; следующий за *почти повтором* поворот оси внимания подчинен закону развертывания спирали.

«Славная бекеша». И – свертывание (покатый обрыв) к части ее: к смушкам: «*Какие* смушки!..» Описание их, заставляющее забыть бекешу: «Сизые с морозом», «огонь», «серебро» и т. д.: «*Что* за объядение!», или – новый свертывание: обращение к странным гастрическим свойствам жителей Миргорода (не то смушки, не то галушки); ждешь разъяснения этих свойств; вместо же них крутой исход к главной теме: «бекеша», как принадлежности Ивана Ивановича; и жалоба Гоголя: «Отчего у меня нет такой бекеша!» Бекеша-смущение – объядение-бекеша; дан первый поворот, но он не замыкает круга; «бекеша» в первом случае, как предмет гордости Ивана Ивановича; во втором, как предмет зависти; автора; и тут же свертывание (не крутой, а покатый обрыв) к Агафье Федосеевне: Иван Иванович сшил бекешу, когда Агафья Федосеевна поехала в Киев. «Вы не знаете Агафьи Федосеевны?» Ждешь узнать что-либо о последней, но узнаешь такое, что выбивает самое желание что-либо другое узнать, кроме странного случая с ней: «*Откусила ухо у председателя*»; опять странное «едальное» свойство жителей Миргорода: в Миргороде *объедаются смушками*; в Миргороде *закусывают ушами председателей*; после этого и интерес к биографии Агафьи Федосеевны иссякает; ждешь объяснения инцидента с председательским ухом; не тут-то было: крутой исход к повтору, или конец второго спирального поворота: «*Прекрасный человек!*» (склик со «*славной бекешей*») второе звено – бекеша Ивана Ивановича, Агафья Федосеевна, председатель с откушенным ухом, сам Иван Иванович; далее – два

сверта: к дому, к навесу; и возврат к Ивану Ивановичу; наконец-то добрались до него; не тут-то было: от него – новый сверт к яблоням сада: «Какие у него яблони... Какой у него сад!» Но вместо сада – выныривают гастрономические роскоши сада; и *повтор* желудочных интересов, после которого пятый возврат к Ивану Ивановичу, – к саду Ивана Ивановича: «Какие у него яблони...» Четвертое звено: яблони Ивана Ивановича, сад в целом, гастрономия сада, Иван Иванович. Пятое звено спирали построено опять-таки на трех свертах: Иван Иванович, дыни его, едение дынь и т. д.; спираль осложняется введением в нее все новых побочных фигур, еще с бóльшим трудом поддающихся схематизации, чтобы ввести новую тему: «*Очень хороший тоже человек Иван Никифорович!*» Характеристика удваивается: в характеристики.

Вот схема начала сложной фигуры; римскими цифрами обозначены главные повторы; арабскими – сверт.



I) Бекеша Ивана Ивановича, II) бекеша Ивана Ивановича, III) дом Ивана Ивановича, IV) яблони Ивана Ивановича, V) Иван Иванович; среди 15 свертов 5 повторов основной темы: характеристики Ивана Ивановича собственностью Ивана Ивановича; между повторами по два некрутых обрыва: 2–3, 5–6, 8–9, 11–12, 14–15; любопытно, что внутри обрывов проходит повтор: 3–6–12–15 обращены к гастрономии; им аналогичный сверт «9», лежащий на третьем, неповторном повороте спирали, – не повторен; повторы: закусывание смушками (сверт «3»), откусывание уха (сверт «6»), апеллирование к стручьям и дыням (сверт «12»), едение дынь (сверт «15»).

Вся фигура – спираль; в моем реестре есть несколько примеров таких спиралей; иногда спираль быстро скручивается причудливым завитком, в котором быстрота свертов стирает повторы; пример такого завитка – предисловие к «Шп»: «Если кто желает... знать, о чем говорится далее в этой повести, то ему стоит попросить Степана Ивано-

вича...» Сверт № 1: «он живет... возле каменной церкви...»; сверт № 2: «тут есть переулок»; сверт № 3: «как поворотите, то будут ворота»; сверт № 4: «да вот лучше: когда увидите на дворе... шест с перепелом и выйдет толстая баба в зеленой юбке...»; сверт № 5, поданный в скобках: «(он, не мешая сказать, ведет жизнь хорошую)»; сверт № 6: «то это его двор»; и тут – возвращение, повтор, но не к теме («о чем говорится далее в этой повести»), а к сверту № 4; далее – неучитываемые завитки, напоминающие скручивающийся в точку росчерк: «вы можете встретить его на базаре», «у него нет ничего кроме панталон», «еще покойный заседатель говорил»; на глупости заседателя обрывается обещание дать продолжение повести, дать внятный адрес Степана Ивановича, реабилитировать Степана Ивановича ввиду появления бабы в зеленой юбке: вылезают панталоны, вылезает заседатель, вылезает из него его глупость; и линия обещания закручивается свертками в точку: остается прием, как таковой; и этим приемом впоследствии пишется рассказ «Н».

Слоговой прием второй фазы порой до того перерастает сюжет, что Гоголь в ужасе отрешивается от этой манеры: в третьей фазе своего творчества.

Фигуры обрыва, круга, спирали и завитка генетически связаны; но связующий их всех корень – рассложненный повтор.

В другом направлении фигура повтора является подступом к фигуре гиперболы.

ГИПЕРБОЛИЗМ

В просторечии гиперболизм – тенденция преувеличивать: во все стороны, во всех смыслах; преувеличенное умаление – тоже гиперболично; гиперболы: и «человек-гора», и «человек-муха» (а он – не муха). От гиперболы в общем смысле следует отличать *фигуру гиперболы*, вид *синекдохи*. Потевня так определяет *синекдоху*, *метонимию* и *метафору*: если «А» – первичное значение слова, а «Х» – новообразование, возможны три случая: 1) «А» заключено в «Х» и обратно: «человек», «люди»; это случай *синекдохи*; 2) «А» отчасти заключено в «Х»: «лес» и «птицы» – в «*лесные птицы*»; и такова *метонимия*; 3) «А» и «Х», не совпадая друг в друге, сочетаемы в «Б», представление об «А» в «Б» – *метафора*. Потевня дает два рода синекдох: *представление о части вместо целого* дает пять видов: 1) единственное вместо многого («*раб*» вместо «*рабы*»), 2) собирательное («*чудь*» вместо состава племени, 3) часть вместо целого («*хозяйский глаз*»), 4) определенное вместо неопределенного («*сто раз говорил*»), 5) вид вместо рода; во-вторых дается *целое вместо части*: 1) единство, как множество: сел в «сани» –

для наглядности; множество для возвеличения: это и есть *гипербола в тесном смысле*; 2) дается род вместо вида, 3) целое вместо части.

«Гиперболизм», как тенденция, – скорее синекдоха; *гипербола собственно* – ее вид; Буслаев видит в синекдохе количественный перенос признаков: от целого к части, от части к целому; Потехина допускает в синекдохе нюансы *качественности*; принимая эту поправку Потехины, я под гиперболой буду иметь в виду не *гиперболу* в тесном смысле, а тенденцию к *усилению* представлений и в сторону преуменьшения; буду разуметь – скорее *синекдоху*; верней, крайности ее логики (для простоты).

Группа повторов – прием усиления: перечисляются части искомого целого: «а» – то, «б» – то, «в» – то; значит: «г» и «д» – то; вывод – гипербола; вывод из вывода: весь ряд от «а» до «ижицы» – то; «ижица» упряднена; вывод – пуст; гипербола здесь – неправильное расширение за предел наблюдаемого; где обобщение верно, оно – художественно.

В повторе – генезис гиперболы Гоголя: «и наплечник в *золоте*, и нарукавники в *золоте*, и шапка в *золоте*, и по поясу *золото*, и везде *золото*, и все *золото*» (ТБ); гипербола почти имманентна повтору; с «по поясу» начинается явно гиперболический рост: «*везде*», «*все*» (усы – не золото, кудри – не золото); но поскольку взято целое впечатления вместо части, в верности впечатления от наряда – художественность гиперболы. Обычная для Гоголя цепь существительных – повтор с опущением повторного «и» – для гиперболы вывода: «в *золоте* – наплечники, нарукавники, шапка; и – так далее;» вывод: «*в золоте все*»; сюда: «волы, мешки, сено, цыгане, горшки, бабы, пряники»; вывод: «*все ярко*» (СЯ).

В другой группе повторов дано качественное напряжение впечатления вместо количественного обобщения: «а – ба – гг», где «б» и «г» – рост напряжения: «из-за *горы*... хоромы... за ними *еще гора*, а... *там*..., а *там*» и т. д. (СМ); и – вывод: *на сто верст* не встретишь человека! Вот повтор, напрягающий качество: «добрый *табак*. Славный *табак*! Крепкий *табак*!» (ТБ); вот повтор, напрягающий взрыв, данный в разговоре кошевого с Тарасом: «Пора бы погулять...» – «*Негде погулять*». – «Как *негде*? Можно пойти на Туречину...» – «*Не можно*...» – «Как *не можно*?..» – «*Не можно*». – «Как *не можно*?..» – «*А войне*... таки не бывать». – «*Так не бывать войне*?» – «Нет». – «*Так уж и думать об этом нечего*?» – «*И думать... нечего!*» – Гиперболический вывод: «*Клади палицу! Клади, чортов сын, ...палицу!*» (ТБ). Сюда же ход на *еще*: «в старину *любили*... поест, *еще лучше любили* попить, *а еще лучше любили* повеселиться»: а – бва – гбва (СМ); «*странное*... чувство овладело бы зрителем... *Но еще страннее, еще... неразгаданней* чувство» и т. д. (СЯ); «*дивились*..., но *еще больше дивились*» (СМ); «буду... моя дочка; *еще крепче* прежнего *стану* прижимать тебя к

сердцу; *еще ярче стану дарить*» (МН); *«еще более, еще лучше...; еще ослепительней»* (МН) и т. д.

Словесный повтор, определяемый ростом силы повторного образа, называю я *фигурой нарастания*; она – гиперболическая синекдоха; она проходит по прозе Гоголя.

В «СЯ»: чорт-свинья ищет красный лоскут, – *«во всех окнах свиные рыла»* (СЯ); и – вслед: *«схватила... красный обшлаг свитки! ...Глянул – кусок красного рукава свитки... полез... в карман... и... вытащил кусок... свитки»* (СЯ); в «СМ» – размножаются мертвецы: *«Поднялся... мертвец... И опять вышел мертвец... Поднялся третий мертвец»*; *«увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата»*; во времени они размножаются; в пространстве растет их образ до... *«мертвеца мертвецов, трясущего страны; растут их ногти, растут их руки, растут их бороды: «борода до пояса... Борода по колени... Борода по самые пяты»* (СМ); рост повтора – повтор образов. «ШП»: размножается жена: *«на стуле... жена... Гусиное лицо... Видит другую жену, тоже с гусиным лицом... В шляпе сидит жена... И в кармане жена»*; и из уха – *жена*; и материя – *жена*: *«возьмите жены»* – предлагает приказчик. «ОТ»: из словечка *«гусак»* вылезает привидение; и оно – *«гусак»*; ползет сплошной *«гусак»* по жизни. «Н» – повторы – на слово *«нос»*: *«вытащил – нос!.. Нос, точно, нос»*; *«видит он: нос! Хвать рукою – нос!.. Взглянул в зеркало – нос... И долго глядел на нос»*; *«к зеркалу – есть нос... В зеркало – есть нос»* и т. д.; отсюда гипербола: *«все, что ни есть»*, или нос – *«сидит на своем месте»* (Н); в «ЗС» продолжается умножение носов, так что им отводится планета луна; *«нос»* Чичикова, оставшийся на земле, гигантски вырос в Наполеона! В «НП» и в «К» – умножение усов дано в повторах: *«усы, прекрасные, усы... чудные, ...усы... на которых»* и т. д.; в «К» – вывод-гипербола: *«усы... во всех местах»*; в «МД» – *«усы... на лбу»*. В «П» – размножение глаз, портретов, комнаты с портретами: *«портрет двоился, четверился»* и т. д. – до бесконечности (П); фигура нарастания принимает вид ракеты образов: от данного – к *«все, что ни есть»*; таков монолог Хлестакова: *«Я... захожу... сказать... а чиновник пером... – тр, тр... Раз меня приняли за главнокомандующего»*; и наконец: *«Я везде, везде»*. Весь «Рев» – фигура нарастания: растет Хлестаков до... *«расхлопа»*; и растет ужас чиновников до пантомимного оцепенения; это сценически поданная гипербола. Позднейшие рассуждения Гоголя о «Рев» – фигура гиперболы, строимая над... гиперболой: *«гипербола едет на гиперболе»* в объяснении, что события в маленьком «городке – символы мирового домостроительства».

«МД» полны этой фигурой: *«с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить иначе, нежели с тем, у которого триста, а с тем, у которого триста, будут говорить... не так, как с тем, у которого их пятьсот; а с тем, у которого их пятьсот, опять-таки не так, как с тем, у которого*

их восемьсот»; и – вывод гиперболола: «*словом, хоть доходи до миллиона*»: «будут говорить», «будут говорить», «у которого», «у которого», «у которого», «у которого», «у которого»; и – двести, триста, пятьсот, восемьсот... миллион!

Повтор жестов, рисующих косолапость, переходит в косолапость инвентаря Собакевича; вывод: «*все, что ни есть*» у Собакевича – вылитые «*Собакевичи*». Или: разrost грез Манилова о дружбе; наконец: все персонажи «МД» разращивают то или иное свойство.

И отменяя повторы, является *всеобщий* для прозы Гоголя повтор: гиперболический штамп-стереотип: «*все*»: «*все* опоясывались», «*все* вооружались» (ТБ), «*все*, как груши, повалятся» (ПГ), «*все* несло и танцевало» (СЯ), «*все... всплыло*» (ТБ), «*все* исчезло..., *все* застыло», «*все* должно... померкнуть», «*все* кипит», «*все* живо» (Р), «*весь* город хотел... писаться» (П), «разнесет по *всему* свету» (Рев); и – производное: «*сколько ни есть*», «*все, сколь ни было их*», «*все, сколько ни есть*, берите *все, что у кого есть*» (ТБ); «*все, что ни было*, садилко на коня», «*все, что ни есть*» – «*продам*», «*отдам*», «*погублю*» (ТБ), «*сидит на месте*» (Н), «*в Петербурге*», «*встретите*», «*исполнено приличия*» (НП), «*требуи*» (Рев), «*мокро*», «*порывается кверху*», «*обратилось навстречу*», «*летит мимо*» (МД) и т. д.; «*все, сколь ни есть* басурманов... сделались христианами», «*все, что ни народится*, заговорит о них», «*на все, что ни случится*, смотря, ковыряя в носу» (ТБ); «*менять все, что ни есть, на все, что ни есть*» (МД) и т. д.

Примеры – горсточка от куч, которые образовались бы, если прополоть текст Гоголя; со второй фазы учащен ход «*во всех отношениях*»: «*во всех отношениях*» – «*рассердился*» (ТР), «*существо*» (П), «*модный*» (П), «*почтенный*» (Н), «*приятная дама*» (МД) и т. д. Повтор-штамп переходит в привычку: мыслить пустой категорией и отштамповывать ею пустые места на тонком стиливом рисунке текста; с увеличением этих серых пятен просоряется яркое слово Гоголя.

Из «*все*» выводятся – «*езде*», «*везде*», «*всякий*»; «*всякий*» – «*проезжающий*», «*вздор*», «*как баран*» (МД), «*изыск*» (Р); «*всякого* рода меха» (Ш), «*всякое* движение разрасталось» (Р); тоже – с «*езде*»: «*езде*» – «*пустыри*», «*мостовая*», «*фестончики*», «*то же*» (МД); «он *езде* между нами» (МД) и т. д.; тоже с «*везде*».

На этих ходах обрывается фигура наращеня; индукция переходит в неплодотворнейшую дедукцию не наполненных художественным содержанием категорий, сгрызающих, как мыши зерновые клады, словесность Гоголя; и отсюда – ликвидация хода: в обратном *умалении* преувеличений до размера предмета; и от него... до... нуля (обратное преувеличение представлений).

Вот несколько примеров этих синекдох; «*кривившие, полукривившие и вовсе не кривившие*»; «*вы не знаете, кто... Копейкин?.. Никак*

не знают, кто... Копейкин»; «которые честны, сделаются бесчестными, и... которые удостоены..., обманут» (МД); был дом, «но он его продал», на вырученные деньги «купил тройку... лошадей и... бричку»; лошадей «променял на скрипку и дворовую девку», скрипку продал, а девку обменял «на сафьянный с золотом кисет»; вместо дома – кисет (ОТ); «чувства мелели..., каждый день что-нибудь утрачивалось... уходили... главные части... мелкий взгляд обращался к бумажкам; клáди... обращались в навоз» (МД); или: «в первую минуту не можешь не сказать: «какой приятный...» В следующую... ничего не скажешь, а в третью... скажешь: «Чорт знает что такое» (МД); или: «Прометей! высматривает орлом, выступает плавно..., как только приближается к комнате начальника, куропаткой такой спешит., муха, меньше... мухи – уничтожился в песчинку» (Прометей, орел, куропатка, муха, меньше мухи, песчинка) (МД); земля Товстогубов приносила громадное количество продуктов, привозили в амбары лишь половину муки; «и эту половину привозили... подмоченную», обкрадывал приказчик, «жрали все»; свиньи истребляли огромное количество фруктов, клевали их воробьи, таскала дворня; сколько попадало в шинок; крали – гости; и все же было довольство: в остатке; но и он превратился в остаток остатка: по смерти Товстогубихи; по смерти «самого» остаток остатка реформировал родственник; остатком остатков был: рубль с имения; на него покупался кремешок (СП). Лейтмотивы фигуры: «Пропало все..., как волдырь на воде», «просвещение... – фук!»; человек неприметен, «как муха»; и – мерли, «как мухи» (МД); «ничего не было... туман ошеломил» (Рев).

Вырастают антиподы стереотипов на «все»; и тоже – стереотипы: «никогда», «никак», «никакой», «нигде», «ничто»: «никогда» – «со мной не было» (Н), «таши... не было» (К), «не видывал», «не взглядывал»; «жалость не овладевала» (НП), «никогда не слышали уши», «никогда не ездил» (МД) и т. д.; «никак нельзя было дать», «никак не искали» (Ш), «никак не слушается язык», «никак не могут жить» (ЗС), «никак не хотел выходить из колеи» (МД). Гвоздит: «никакой»: «никакие... чувства» (СП), «никаким образом... не находил» (Шп), «никакого ответа» (П), «никакого уважения», «никакого внимания» (Ш), «никакого вида», «никакое перо не опишет» (ЗС), «никакого искусства», «никакою кистью не изобразимые» (НП), «никакого... слова», «никакого приготовления» (МД) и т. д.; или: «нигде не видывал» (ОТ), «арбузы, ...каких *нигде* не найдешь» (ОТ), «нигде никого» (СП), «нигде не оставалось» (П) и т. д.

Не стану удручать перечнем «ничто»; стереотипы этого рода с силой выныривают во второй фазе творчества Гоголя (в первой – доминирует «все»). Между «все» и «ничто» бег ограничительных, уступительных, разделительных штампов; «все» – гиперболы утверждения;

«*ничто*» – гипербола отрицания; в третьей фазе часты стереотипы – ограничения «*ничто*» категорией «*все*»; и обратно: «*несколько*», «*ничто*», «*в некотором роде*»; они дают фикцию равновесия между гиперболическими тенденциями положительного и отрицательного рельефа; этот род трафаретов редок в «Веч»; он – чаще в бытовых повестях; «МД» им переполнено.

«*Несколько* рязоват... *несколько* подслеповат», кажется «*несколько* странным» (Ш), «*несколько* печальный вид», «с руками *несколько* похожими» (К), «*несколько* похожи» (НП), *несколько* на «с»; «*несколько* вольнодумен», «*несколько* пожилых лет» (Рев); «МД»: «*несколько* трудно», «*несколько* книжные», «*несколько* набок», «*несколько* неуклюжий», «*несколько* замасленный», «*несколько* потасканный», «*несколько* зарাপортовался», «*несколько* поднял бровь», «*несколько* туг на ухо», «показался... *несколько* знакомым», «*несколько* обидно» и т. д. Фигурирует и «*довольно*»: «*довольно* жалкий», «*довольно* густым басом» (К), «*довольно*... важные», «*довольно* странное явление», «*довольно* интересное создание» (НП), «*довольно* быстр» (Рев), «*довольно* красивая» (МД) и т. д.; часты ограничения: «*по-видимому*», «*кажется*», «*не без*», «*разве что*», «*нельзя сказать, чтобы*» и т. д.: «*не слишком* гневно и *не слишком* благосклонно» (ЗС), «*не слишком* умно, *не слишком* смешно» (НП); ограничение крайностей (преумаления и превознесения) без указания степени ограничения создает недоумения: в чем же пересекается пара ограничений? Фигура неопределенности под формой позитивного знания того, что есть предмет незнания, – тоже повторный ход; называю его *фигурой фикции*; он создает фикцию отрицательной реальности; опровержением двух гипербол без данного между ними предмета гипербол; *фигура фикции* – третий тип замаскированной гиперболы.

Вот примеры *фигуры фикции*: «могущество *силы*, или могущество *слабости*», «*большое искусство*, или, лучше сказать, *никакого искусства*» (НП); «*ни громко, ни тихо, ни много, ни мало*» (Рев), «*не слишком светлые* и *не слишком темные*» (Н), «с одной стороны может влезать *малорослый*, а с другой... *великорослый*» (Шп), «*птица не птица, гражданин не гражданин*» (Н), «*ни бури, ни солнца*» (П), «*ни слишком толст, ни слишком тонок*» (МД), «*не так чтобы слишком толстые, однакоже и не тонкие*» (МД), «*как-то не то, чтобы совершенно не поняла...; но просто*» и т. д. (МД); «*у некоторых: это не то, что у всех*» (МД); вместо зарисовки – «*больше ничего, как что-то вроде*» (МД).

Будто бы найденный меж «*все*» и «*ничто*» позитив – «*больше ничего, как что-то вроде*»; вселенная, в нем данная, – «*больше ничего, как что-то вроде*»; таких «*действительностей*» нет в *действительности*; и стереотипы *фигуры фикции* – *гиперболы навыворот*; уравновешенные ими тенденции раздувания лягушки в вола («*все, что ни есть*») и распыления прометеяева огня в «*ничто*» песчинки вырываются вдруг

наружу: и люди, описанные «не без приятности» и «довольно» умеренные («ни слишком толстые, ни слишком тонкие») весьма странно выявляют себя: Поприщин лезет в испанские короли, Хлестаков лопаεται в туман, Башмачкин становится призраком, майор Ковалев – носом; из Чичикова вылезает «червь»; все – вздор; все... бред; жизнь – фантазмагория уносящейся в никуда страшной тройки.

Если наполнить содержанием категории «все», «ничто», «что-то вроде чего-то», то в первой фазе «все» Гоголя окажется мелкопоместной Украиной (народностью, родом, прослойкой класса); «ничто» окажется окружением этой «вселенной с горошинку»; во второй фазе «все» расширено до «Российской империи»: наоборот, народность, род, класс в ней – дыра, за что Гоголя свергали в дыру позднейшие украинофилы; в третьей же фазе «все» – ни Украина, ни Россия, а душа человека, живущего в Риме, Австралии, в Москве, на Соломоновых островах; Россия же – провал, «ничто», который страшит Гоголя, которого он не знает; и жалуются на незнание, и приглашает «проездиться» по России.

В другом разрезе, в безличной «вседушевности», при попытке конкретить ее, открывается «дыра», «ничто» в самом Гоголе, куда ухнуло творчество Гоголя; за ним – жизнь Гоголя. Мелкопоместный быт, внутри которого и галушки казались такими, «каких нет на свете», в диалектике социального сознания оказался лишь довгочхуновым чревом; он лопнул, не дав сознанию положительного эквивалента; крестьянство было неведомо Гоголю; «знать» не принимала его; смысл капиталистической культуры виделся дьяволовым наваждением: «Чортовым паром курят немцы» (МН); рабочий класс для Гоголя – мнимая величина; оставалось: пусто ограничивать фикцию другой фикцией; они оказались яркими, поскольку они выявляли: трагедию социального сознания «оторванца» от народа, рода и класса. Нуль, изобразимый нулем, – нуль; а «плюс» нечто «минус» оно же, – основа трагедии Гоголя, – создало единственный, неповторимый литературный прием, которым и написаны «МД».

Недоосознана тенденция гипербол-повторов: уничтожить класс, Гоголя породивший (поздней она осознана криво в попытке «возродить» класс) при помощи «красного словца»; поздней Гоголь ужаснулся тенденции, и бросился уничтожать «красные словечки», пародируя жизнью собственный прием; верней: в приеме отражая действительность своего сознания; если бы тенденция «красного словца» в пучащемся, как облако, рое гипербол открылась ранее Гоголю, – не было б «художника» Гоголя: был бы Гоголь-публицист, обладавший силой Белинского; он бичевал бы в своих статьях то, что со смаком показывал в повестях; осознав тенденцию, но не художественным сознанием, а сознанием «мещанина во дворянстве», Гоголь испугался тенденции; и другую тенденцией, присущей не ему, а классу, от которого уже ото-

рвался он, стал уничтожать свою истинную тенденцию в публицистических опытах над живым творчеством, из которого выдалбливались теперь нудные тавтологии.

Мандельштам отмечает обилие синонимов, соединенных в пары; иные сносны и даже ярки: «чувствовал... чувство» (П), «запировав пир» (СМ), «червонели красные реки» (ТБ), «с этой историей случилась история» (Шп), «пробежала мысль, пробегающая в голове» (П), «сила пересилила силу» (ТБ), «огнистое пламя» (ТБ); Мандельштам правильно замечает: иные синонимы – для извлечения из слова нового оттенка: «запировав пир», т. е. в самом «пире» взорвалось нечто столь пиршественное, что обычное представление о пире оказалось тусклым; «огнистое пламя», т. е. исключительно яркое; говорят: «чувствовал мысль»; что значит «чувствовал чувство»? Переживать его непосредственно и одновременно, не отдаваясь ему до конца, переживать оттенок именно данного чувства в отличие от другого; синонимы здесь, будучи разновидностями *повтора*, одновременно и гиперболизируют переживание, ярче его вычерчивая.

Позднее стирается всякая яркость в синонимических и тавтологических представлениях Гоголя; они – тщетное тщение; тенденция к гиперболизму оказывается топтанием на месте, потому что *гипербола*, достигши своих пределов в категориях «*все*» и «*ничто*», становится лишь логической категорией, применяемой пусто; вместе с нею гипербола, оторванная от почвы, теряет меру, ибо преувеличивать предмет можно пропорционально его размеру; пропорция нарушена, и – гипербола теряет свой смысл с того момента, когда становится логическим, всеобщим понятием; она – «*сентенция*», применяемая от ложной тенденциозности; дурная тенденциозность растет у Гоголя там, где учащаются донельзя его ходы от категорий; в первом томе «МД» – зловещие признаки перерождения гиперболизма в аллегорический сентенционизм; и с первого же тома «МД» – появление праздно толпящихся тавтологий; хорошо, когда Ноздрев отделан «со всех боков и сторон» (МД); плохо, когда вяло нагромождается «*младенчество младенца*», или «*подробные подробности*».

Второй том «МД» ужасает количеством пустых тавтологий; вот тавтологии, собранные мной с первых лишь страниц второго тома «МД»: «*умудренные мудростью* возымели влияния», «*трехсотлетние дубы* *трем* человеку в обхват» (по столетию на обхват – что ли?), «*случилось... часто случающееся*», «в траве *дергает дергун*», «*прокуренный... куряка*»; «Переписка», «Исповедь», позднейшая письменность Гоголя являют безобразия; заимствую примеры из книги Мандельштама*: «*бодрением и свежением*», «он *ободрил и освежил*», «не *торо-*

* «О характере гоголевского стиля». 1902 г., стр. 146–147.

питься, не спешите», «бурлило и кипело», «оглянитесь и осмотритесь», «и криком... закричит настоящее», «воззови... в виде воззвания», «завопи воплем, ...чтобы... побежало все бегом» и т. д.

Тавтология последней фазы – от тщения разорвать предел гиперболизма, кончающегося возведением бесконечности в бесконечную степень, равную бесконечности, или дедукцией абстракций (лягушку дуют, а она не лопается); отсюда – риторика.

И риторика в руках художника – средство к воздействию; у молодого Гоголя ряд изумительных риторических достижений, как «*Чуден Днепр*»; здесь риторика – или преодолеваемый остаток литературного наследства, «*высокий штиль*», или риторический троп здесь есть парус, поставленный на ритме; он – мчит музыкально; Полевой не прав, видя в риторике Гоголя «*высокобеспонятное летание*»; когда же угашен ритм, и ветра нет – не спущенный парус обнаруживает лишь дряблость складок парусины; вихлянием переполнены отрывки 2-го тома «МД»: «было *что-то* ободряющее, *что-то* говорившее: вперед»; или: «пребывать в гордом покое невозмущенной души», «преподаватели с новыми взглядами, *углами* и точками зрения»; «ввели... в великолепный зал, ...походивший на то, как бы заседали здесь первые вельможи государства, трактовавшие о судьбах..., и увидел... легионы красивых и пишущих господ, шумевших перьями» (всерьез!); «под шумок самовара... читается светлая страница вдохновенного русского поэта, какими наградил бог свою Россию, и... возвышенно пылко трепещет... сердце юноши»; «приподняв голову... к пространствам небесным, предоставлял обонянию впитать запах полей, а слуху поражаться голосами воздушного, певучего населения»; это не Марлинский (зачем его обижать?): это – в сто раз хуже Марлинского; это уже сам Кузьма Прутков: «По берегам... ходил красноногий мартын», – и чтобы не вышло недоразумений, что не «Мартын Карпов» с красным от пьянства носом, – прибавлено: «разумеется – птица, а не человек»; и – далее: «белел другой мартын, еще не поймавший рыбы». Просто идиллия с двумя «мартынами», поймавшим и не поймавшим рыбу (точно дядя Митяй и дядя Миняй); и уже хвататься за бока, когда рассуждение о двух «мартынах» концовано восклицанием: «Творец, как еще прекрасен твой мир!»

Великолепно звучащую во втором периоде творчества иронию «Славная бекеша у Ивана Ивановича» превращает риторика третьего периода в сентиментальные вздохи о двух «славных» и «красноногих» мартынах – птицах, а не людях: «Творец, как еще прекрасен твой мир!»

Жалкие плоды оторванной от почвы гиперболы.

Первая фаза творчества Гоголя характеризуема ритмом и звукописью, кристаллизующимися в рябь повторов; вторая фаза являет картину расширенной клавиатуры повторов, комбинированных с другими

фигурами, повтором рожденными; в ней эмансипируется из повтора гипербола, найдя свое художественное выражение в гротеске; в третьей фазе редееет густая заросль повторов, размытых ширящимися обрывами, над которыми встает туман ограничительных слов, слагающих *фигуру фикции*; гипербола в этой фазе, перерождаясь в *сентенцию*, ищет себя осознать, как *тенденцию смысла*; *сентенция* оказывается не адекватной *тенденции спроса*; предложение, выглядящее пустою риторикой, отвергнуто спросом. Ритм Гоголя – основа стиля; повтор – основа слоговых особенностей; гипербола, повтором рожденная, – основа осознания Гоголем своего языка.

Гипербола у Гоголя – двойственна: как тенденция известного типа повторов, она – фигура речи, при помощи которой Гоголь достигает многого; как мирозерцательная тенденция, она – начало, разрушающее ряд достижений гоголевского мастерства.

В этой главе я пытался вскрыть тенденцию к гиперболе, как к фигуре, вырастающей из повтора, и заранее указать на опасности, лежащие в гиперболе, ставшей средством к тенденции. Тут и там гипербола гетерономна.

Теперь займемся особенностями гоголевских гипербол, как фигур, безотносительно к их генезису и к их судьбам.

ФИГУРА ГИПЕРБОЛЫ

Гиперболы Гоголя можно делить на количественные, качественные, изобразимые, не изобразимые, дифирамбы, гротески, содержательные и пустые; последние – итог ошибочного применения категорий мысли там, где действуют законы компоновки.

В количественных гиперболах преувеличивается размер явления: если река, так уж «ширина» (СМ); сюда: «*тучная ширина*», «*обширное лицо*» (Шп), «*гущина труб*» (Р), «*горы горшков*», «*горы дынь*» (СЯ), «*горы гуч*» (СМ), волосы поднялись «*горою*» (ВНИК), «*масса листьев*» (СЯ), «*народу... куча*» (СЯ), «*наедут кучами*» (ВНИК), «*куча происшествий*» (Р), «*кучи денег*» (П), «*кучи достоинств*», «*кучи недостатков*» (МД), «*кучи яиц*» (Р), «*черные кучи запорожцев*» (ТБ), нечистые тоже «*кучами падают в пекло*» (МН); «*огромны*» – размах (Р), усы (Ш), груди (МД); усы даже – «*преогромные*» (Ш); «*громаден*» – смычок (Р), «*арбуз-громадище*» (МД); исполины – «*сапог*» (МД), «*замок*» (МД), «*барабан*» (Р); и – «*страшилищной величины скрипка*» (Р).

Эти гиперболы пытается Гоголь представить в числах, увеличивая размер явления вдвое, втрое, вдесятеро, всотеро. Примеры: «*выпивал... треть ведра*», «*чуб с пол-аршина*» (Т), завертывал *два* раза за ухо осе-

ледец (МН), «хата *вдвое* старше штанов волостного писаря», смех, как будто «*два быка... замычали разом*» (В), рыба такой величины, что «*два человека с трудом вытаскивали*» (МД), «*цветы... утroyли запах*» (К), свеча в «*три пуда*» воску (Рев), «*усы в три яруса*» (ТБ), *трехсотлетние дубы «трех* человекам в обхват» (МД, 2), «портрет... *четверился*» (П), «*на-четверо* изрубленный» (ТБ), упрягивал в живот «*фунта четыре сала*» (В), «ел за *шестерых* косарей» (НПР); чернослив «по *семи* лет лежит в бочке» (Рев), «*семерых* изрубил, *девятерых* копьём исколол» (ТБ), «съедал *девять* пирожков, а *десятый* клал в карман» (ОТ); жиру в индюшке больше, «чем в *десятке* таких» (Шп), «поднял... пыль, как... *пятнадцать* хлопцев» (ПГ), «*шестнадцать* самоваров выдуешь в день» (Рев); Ноздрев клянётся, что выдует *семнадцать* бутылок шампанского (МД); возле забора «навалено на *сорок* телег всякого сору» (Рев); «*сто* молотов застучало в лесу» (ПГ); «*тысяча* сортов шляп» (НП); «свист, как будто *тысяча* мельниц шумит колесами» (СМ); снег свистит «*тысячью* саней» (НПР); «набег на *пяти тысячах* коней» (ТБ); «*тридцать пять тысяч...* одних курьеров» (Рев); пестрел «*миллион* афиш» (Р), «*миллион* народу... вздрогнул» (ТБ); «*миллион* казачьих шапок высыпал на площадь» (ТБ).

Исчерпав численный ряд до миллиона, Гоголь прибегает и к бесконечности: «день... потерял *конец свой*», «бал... потерявший *конец свой*» (ТБ), «глаз *бесконечное* государство» (МД), «комната расширялась... бесконечно» (Н); и прибегает к категории «*все, что ни есть*»; взяв приступом превосходную степень, силится *опревосходить* ее: «*рассунѣ*» (МД), «*прекомедия*» (Пред. I), «*наимилейшая... дочь*» (В); и упирается в отказ от определения: неизмеримый, необъяснимый*: «неизмеримая бричка», «храп неслыханной густоты» (МД). Гипербола из категории количества переводится в рубрику неизобразимости; рубрика почтенна: «Какие смушки! Фу ты, пропасть..! Описать нельзя!» (ОТ), «путешествие, которое... *никакое перо* не опишет» (ЗС); «*Нет!.. Не могу!* Давайте мне другое перо!» (ОТ); «усы... *никаким пером... неизобразимые*» (НП); «*где я возьму кистей и красок... изобразить*» (ОТ); «показало... кулак, какого ... *не найдешь*» (Ш); «кареты, *какие никому не снились*» (К); «рай, какого *в небесах нет*» (ЗС); супный пар, «которому *подобного нельзя отыскать* в природе» (Рев) (в природе нет супных паров); красота «*невиданных* землей плеч» (Р); «дела, которых *солнце не видывало*» (МД); «от самого создания света *не было употреблено* столько времени на туалет» (МД); «сапог... размера, какому *вряд ли найти...* ногу» (МД); «*силища, какой нет у лошади*» (МД).

От отказа дать определение – к качественной окраске его: «ведьм... *гибель*» (ПГ); «*гибель*» – не «*масса*»; а «*море*» – не «*гибель*»: в нем бес-

* См. выше: «Эпитет у Гоголя».

конечность капелек; «море» – одно; «гибель» – другое, а «бездна» – третье.

Эту группу гипербол назвал бы я качественно-количественными; количество в них неопределенно; качество показано образом: «весь колебался и двигался *живой берег*» (ТБ), «*туча дам*» (НП), «красные *реки*» крови (ТБ), «*море мотыльков*» (НП), дам «*водопад*» (Н), «красное *море* запорожцев»; еще больше – океан: «*океан благуханій*» (В); «*океан блаженства*»; потоп – океан, выступающий из берегов: таков «*потоп лучей*» (Набр.), «*потоп радости*» (В); «*потоп перьев*» (МД), «*потоп блеска*» (Р), «*вихрь журналов*» (Р); «город... *гром и треск*» (НП); «*гром... оркестра*» (Р), «*воплъ музыки*» (Р); не лошадь дышит, а дует – «*ветер в щеку*» (Ш); «Париж – *жерло, водомет мод*» (Р); и он – «*бездна бутылок*» (К), «*бездна... галстуков*» (П); другое: «*полки монахов*» (Р), «*эскадроны... мух*» (МД), «*легионы... господ*» (МД, 2), «*куре-ни ломали бока друг другу*» (ТБ); Василиса Кашпоровна Цупчевська, вытянутая с колокольню: «не тетушка, а – *колокольня*» (Шп); совсем другое, когда *размером с башню... «клистирная трубка»* (Р).

Образность побеждает в качественной гиперболе, она – раздвоена на гротеск и дифирамб.

Гротеск силен, образен, даже... футуристичен: спал «весь день от обеда до вечера и от вечера до обеда» (К); «вареники *величиною* с шляпу» (В); сапог, «под *тяжестью* которого трескается гранит» (НП); ноздри – «*по ведру... влей*» (ЗМ); не губа, а – «*пузырь*» (В), не губы, а – «*колоды*» (ЗМ); рот «*величиною с арку Главного штаба*» (НП), очки – «*колеса... от комиссаровой брички*» (НПР); трубка – *печная труба* (МН); когда с ней идут – дым валит, как из *трубы парохода* (МН); о теле: «*перина легла на перину*» (Шп); штаны – шириною «*с кадъ*» (НПР); «*заняли собою половину двора*» (ОТ); и наконец: раздувшись стали шириной «*с Черное море*» (ТБ); стол – «*длиною от Конотона до Батурина*»; в карманы можно «*целого быка* поместить» (К); «*поместилась бы лавка*» (В); брюхо так наполняется, что забирают «*для обеда весь рынок*» (К); в нем – точно *трубит полк* (Рев); во рту ночевал «*эскадрон*» (МД).

Обутая и одетая гипербола – Петр Петрович Петух, Пацюк, Яичница, Довгочун.

Гиперболизируется и довгочунова прекрасная половина; она закусывает ушами заседателей (ОТ); у нее юбка – «*с карманами, в которые можно было бы положить по арбузу*»; у нее громадные груди; а талию нельзя прощупать (ОТ); она схватывает мужчин за носы, как за ручки кофейников (ОТ), и т. д.

Таково же и окружение: на дворе, где «*лес бурьяну*» (В); кибитка похожа на «*хлебный овин*» (В); в ней... «*ездил Адам*»; для нее «*в Новом ковчеге был особый сарай*» (Шп); парочка обменивается поцелуями

«громче, чем удар макогона» (ВНИК); он – «такой длинный..., что в продолжение его было бы легко выкурить... сигаретку» (МД); за окошко и из миргородского садика раздается «гром соловья» (СЯ); где-то – «топот, похожий на гудение... грома» (МН); прохожие; «стук ножей» во флигельке Чартокуцкого «слышен с заставы» (К); в присутствии – скрип перьев: «как будто... несколько телег с хворостом проезжало лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями» (МД); это – «донос сел верхом на доносе» (МД, 2).

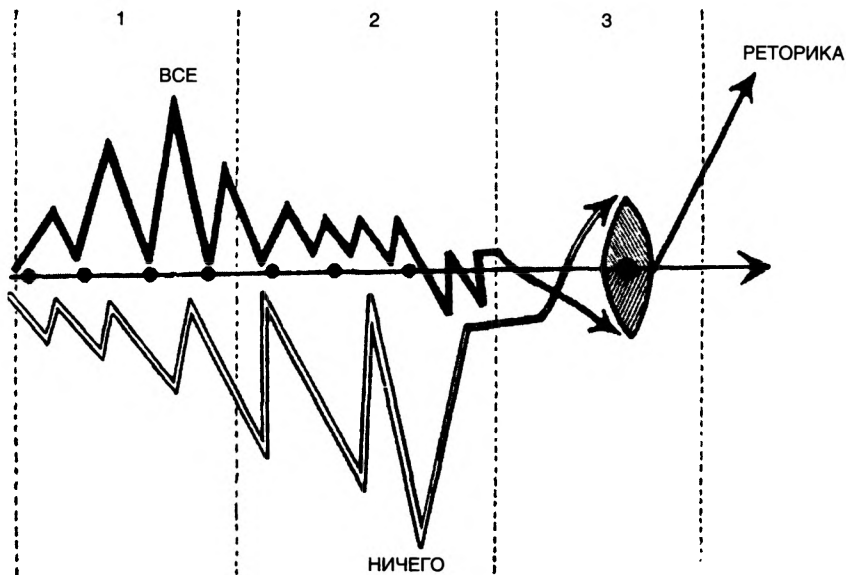
Брюсов указывает: у Гоголя «гипербола села верхом на гиперболу»^{*}; она выступает из берегов *повтора*, в котором она рождена, и местами заполняет весь текст; если ритм – огонь Гоголя; звукопись – лава; повтор – она же, застывшая плодоносящими шлаками, то гипербола – испарение всего стиливого ландшафта; из сплетенных гипербол растет изображаемый быт; и он то ужасен, а то – поэтичен в зависимости от рода гипербол, его строящих; «Рим» – результат деятельности гиперболических дифирамбов; «Нос» – результат гротеска; «П» и «НП» сложены противопоставлением двух гипербол; в «П» – два этапа в жизни художника, поданные в дифирамбе и в гиперболе пошлости; поданы и два артиста: Чартков и тот, о ком повествуется в конце; в «НП» – раздвои: Пирогов и Пискарев, проститутка и «Прекрасная дама»; два Невских: райский и адский.

Обе цепи гипербол проходят сквозь три фазы творчества; цепь дифирамбов смалется во второй, становясь лишь средством к иронии; цепь гротесков поставлена во весь рост – здесь именно: в первой фазе она подчинена дифирамбу, или утаена под месячным романтическим блеском: «вместо месяца там светило какое-то солнце» (В).

Но и в первом периоде гротеск всюду рвет ткань из блесков – *чортовым пальцем*, указующим не на «благовонный пар галушек», а на то, что улица, где все *валится и дряхлеет* (ТБ), – как «вывороченная внутренность заднего двора» (ТБ), с хатой «вдвое более старых штанов волостного писаря», у которой окошко похоже «на подбитый глаз» (В), с шинком, повалившимся «на одну сторону, словно баба... с веселых крестин» (ПГ); и торчит в небе «шест... с привязанным... колесом» (ТБ).

Гротеск плетет быт Украины, показанной «героически» рядом с бытом романтики; он выныривает сквозь павший на него блеск, когда казак «залезает отдыхать... на печь» (ТБ); и кормит жирным телом мух (ТБ); с печи смотрит «на все, что ни случится, ковыряя пальцем в носу» (ТБ), «открывает рот» (В), «храпит на весь Киев» (СМ): от храпа «воробьи... подымались на воздух» (ЗМ); он выйдет на улицу обливать «людей на морозе» (МН) и «по привычке» утянет «старую

^{*} Статья В. Я. Брюсова: «Испепеленный» (журнал «Весы», 1909 г.).



ДВЕ ЦЕПИ ГИПЕРБОЛ

подошву» (В): «свои... обдирают своих»; на войне путь его подвигов означат «избитые младенцы, обрезанные груди у женщин» (ТБ): «еще милость, когда сварят живьем» (СМ).

Надоест дрыхнуть: «горелки побольше...! Чтобы играла и шипела, как бешеная» (ТБ); «не мало поставили ведер» (СМ); «что скину, то пропью» (ТБ); «хватил полведра» (СМ); «выпивал... разом по целому ведру» (НПР); от штанов разлит спиртом (В); «выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц... танцует в небе» (НПР).

Отношение к женщине? За девками гоняются «гуртом» (НПР); «коли человек влюбится, он..., что подошва» (ТБ); «мало нужды до красоты» (НПР); «что это у вас, великолепная Солоха?» (НПР); «вздумал... ее пощупать» (В); «когда скину с тебя исподницу, то нехорошо будет» (В); «обабился..., сделался чорт знает что, тьфу!» (В); «когда старая баба, то и ведьма» (В); что лежит? «Как будто два человека: один наверху, другой внизу...» – «А кто наверху?» – «Баба». – «Ну, вот это и есть чорт» (СЯ) и т. д.

«Облизывался, воображая, как он разговееется колбасою» (НПР), «съел одного большого поросенка» (В); «понаедались так, что дивлюсь, как... никто не лопнул» (ТБ); «переели виноград» и «оставили целые кучи навозу» (ТБ), и кажется, что «в поле скверно, как в... брюхе» (В).

Как разрешает казак национальный вопрос? Еврей: «рассобачий жид» (ТБ), с преогромной губою, «свиное ухо» (ТБ), прячется «в пустых горелочных бочках» (ТБ), заползает «под юбки своих жиждовок» (ТБ), «поднимая фалды полукафтаныя» (ТБ) и показывая «прескверные» свои панталоны: «Перевешать всю жиждову..!» (ТБ). «Ляхи»: «сволочь», «поганые католики» (СМ): «кинут в пламя твоего сына» (СМ); турки и крымцы: «сами знаете, что за человек татарин» (ТБ): кусается сзади «в пятки» (ТБ); цыган – «снюхался с чортом» (СЯ и ПГ); украл «Ивася» (ВНИК); «москаль»: «дурень»; надо стеречь добро, «чтобы москали... не подцепили» (СЯ): «когда чорт да москаль украдут, то поминай, как звали» (ПГ): немцы – «проклятые немцы» (МН); чорт – «спереди совершенно немец» (МН).

Соберите эти штрихи; и быт станет ухающей гиперболой; собственная образаина пугает казака: «принимал собственную свитку... за свергнувшегося чорта» (ВНИК).

На эту гиперболу брошен сверху блеск дифирамба: как жар сияют алые штаны седочупрынного «батьки», прыщущего золотом, осыпающего врага искрами, бьющими из клинка дамасской сабли, произносящего речь о любви, какой «не было на свете», и умирающего за христиан, «какие ни есть на свете»; показывается: «беспечность забубенных веков» (Набр.).

Гиперболой-дифирамбом – усеян текст Гоголя.

Примеры: показывается «ослепительного блеска чело» (СЯ), на котором «молнии предприятий и замыслов» (СЯ); «попробуй взглянуть на молнию, когда... нестерпимо затрепещет она... потопом блеска: таковы очи» (Р); пальцы – «блистающие пальцы» (ТБ); «ослепителен гром соловья» (СЯ); «ослепительны стремительные удары солнечных лучей» (СЯ); ослепительны «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых» (СЯ); ослепительны «эфирные ленты» у женщин (НП); ослепительны «ряды фруктовых деревьев... потопленных... багрянцем вишен... яхонтовым морем слив» (СП); блистательно «река, как цельное стекло», «обнажала серебряную грудь» (СЯ), и в нее «все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами» (СЯ): «голубая, прекрасная бездна» (СЯ); а около – «темная, как ночь, тень, по которой... при... ветре... прыщит золото» (СЯ); «арбузы» кажутся «вылитыми... из золота» (СЯ); «золотые снопы хлеба» (СЯ); и – «золотые галушки» (ПГ); «ослепительны» тоже «верхи шатров» и стекляшки, которые кажутся «огненными» (СЯ); горшки – «глиняные щеголи» (СЯ); смушки – «бархат!.. Серебро!.. Огонь!» (ОТ); мед – сияющий, «как слезы» (Пред. 1); фрак – «наваринского дыма с пламенем» (МД), и даже лужа – «прекрасная лужа» (ОТ).

Таков – день!

Он – ослепителен: он *«потерял где-нибудь конец свой»* (ОТ).

Ночь – *«божественная ночь», «очаровательная ночь»* (МН); Днепр – *«без меры в ширину, без конца в длину», вспыхивает «будто полоса дамасской сабли»: «нет ему равной реки в мире!»* (СМ); бог отрясает ризу: с нее сыплются звезды (СМ), *«играя в жмурки»* (НПР); и ведьма набрала их уже с *«полный рукав»* (НПР); вместо месяца светит *«там какое-то солнце»* (В); чорт о него обжегся и пососал палец (НПР); все спит *«будто с открытыми глазами»* (НПР), в *«сладкой тишине»* (МН); тени от кустов, как черные кометы (В); чернеет лес, *«обсыпаясь... на оконечности... тонкой серебряной пылью»* (МН); и *«греются... на месяце»* (МН); травы кажутся *«дном какого-то светлого моря»* (В); *«те леса – не леса...; луга – не луга»* (СМ); земля – не земля: середина земли *«будто из хрусталя вылита»* (ВНИК); дева светится сквозз воду как *«сквозь стеклянную рубашку»* (СМ); и на воде *«как из огнива огонь»* (СМ); из воды она выходит в убранной, *«как ландышами луг», рубашке* (МН), с телом, сваянным *«из месячного сияния»* и *«облаков»* (СМ, В), бледна, *«как блеск месяца»* (МН) и шумит, *«как приречный тростник»*; перси ее, *«как фарфор, непокрытый глазурью»,* просвечивают по краям; усмехается *«потопом радости», «океаном блаженства»*; уста-рубины *«прикипают к сердцу»* (В).

Такова ночь: *«Небесно-ухающая, чудесная ночь!»*

Такова песня: и ее бы *«облить... сверкающим потопом... лучей; и да исполнится она нестерпимого блеска»* (Набр.).

Таково все!

Таковы – *«сказочная Шехеразада»*... там, знаете, какая-нибудь Гороховая... мосты... висят таким чортом,... без всякого прикосновения – словом, *Семирамида, сударь»* (МД); *«ковры – Персия целиком: ногой, так сказать, попираешь капиталы... Драгоценные мраморы, металлические галантереи... Швейцар смотрит генералиссимусом, вызолоченная булава, графская физиономия, как... жирный мопс...»* (МД); стоят *Америки или Индши раззолоченные* (МД), *«рай»,* какого *«в небесах нет»* (ЗС); в нем одеваются: *«от самого создания света не было употреблено столько времени на туалет»* (МД); *«посмотреть бы на ту скамеечку, на которую она становится... ножку, как надевается на эту ножку белый, как снег, чулочек»* (ЗС) и показывается красота *«невиданных земель плеч»* (Р): *«Амбра! Совершенная амбра!»* (ЗС).

«Цветочный водопад» (Н) дам, примазанных *«редчайшими сортами помад»* (МД), показывается в платьях, *«больше похожих на воздух, чем на платья»* (ЗС), *«более эфирных, чем воздух»* (НП), и носится в этих платьях, *«сотканых из воздуха»,* в белых, *«как дым»,* башмачках, с улыбкой такой, *«что... почувствуешь себя выше адмиралтейского шпика»* (НП); дам таких, *«готовых подняться на воздух»* (НП), *«так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал шам-*

панского» (НП); «*ах, – какая прелесть!*» (НП); «*как арфа голос*» (НП); «*ленты легче пирожного, известного под именем поцелуя*» и «*сеточки... под именем скромностей*» (МД); тут и «*невиданный землею чепец*», и «*павлинье перо*»; и – трэн: трэн занимает половину церкви (МД).

За трэном – француз Куку (МД), и мсье Ноль (П).

Дама на рукавах, похожих «*на два воздухоплавательных шара*» (НП), несется в «*сирене-серебряное небо*» (Р), в воздух, блистающий «*непостижимую голубизною*» (Р), где «*неслась аркада*», «*толпы играющих дворцов*», где «*арки водопроводов казались... как бы приклеенными на блистающем, серебряном небе*», горы казались «*фосфорными*», где все «*невыразимого цвета*» (Р).

Вдруг снизу небо и воздух прокалывает не «*петропавловский шпич*», а шпич клистирной трубки «*величиною с башню*» (Р); «*Ах, какой реприманд!*» – восклицает падающая с небес дама, развея юбки; из кармана ее падают два арбуза (юбка «*с карманами, в которые можно было бы положить по арбузу*»); у нее обнаруживаются такие огромные груди, каких читатель не видывал; и обнаруживается «*одна нога... больше всего туловища*» (МД).

Клистирной трубкой впрыскивается гипербола осмеяния в неизобразимые воздуха, в «*ах, – какая прелесть!*» (МД).

Все – навыворот: «*усы казались на лбу*» (МД).

Обе цепи гипербол пересекают друг друга, отражаясь друг в друге; дифирамб из второй фазы выглядит, как гротеск издевательства.

Земли – нигде: зенит, надир; а то, что их строит, – отсутствует.

Два типа гипербол – кристаллизаторы двух стилей; как два магнита притягивают опилки железа, так и они определяют селекции черт: бредового ужаса и бредовой восторженности; *повтор* – квадрат основания стилистической пирамиды; *гипербола* – ее *острие*.

Но – две гиперболы, два острия двух друг друга прокалывающих пирамид, в квадрате романтики – точка гротеска, «*чорт*», или – левый глаз Гоголя, скошенный «*не туда*», когда правый – в сияние «*нестерпимого*» блеска; а в центре гротеска – сверк романтики: и тоска по «*идеалу*»; правый глаз скошен уже на прекрасное небо Италии; левый видит: провал «*Ревизора*»; где найти ось скрещения двух пирамид? Она выщупана – в третьем периоде: в *гиперболах фикции*, в преувеличенны пошлятины: в «*ни то – ни сё*». Но – двойтся и эта гипербола в показе *серых фикций* «МД» и в сентенции: над ними; и мы подходим к четвертому виду деленья гипербол: на *содержательные* и на *формально пустые*; пусты гиперболические сентенции категорий от «*все*», «*ничто*», «*что-то*»; ошибки – в мирозерцании Гоголя; отметка же стилевого влияния этого рода гипербол на текст – в предыдущей главке.

Замечательны *гиперболы фикции*; сфера их применения – «МД». Но Гоголь положил перо, отказавшись от продолженья «МД».

Острые гиперболической пирамиды вошло в сердце Гоголя: смерть Гоголя – самоубийство.

Со второй фазы кричит особенность зрения Гоголя: один глаз – дальнозорок; другой – близорук; один – отдаляет; другой – приближает; один – телескоп; другой – микроскоп. Нормальны лишь усилия интерферировать ненормальность: телескоп заставлял дам одевать платья звездного блеска; микроскоп – видеть зловонными ямами: поры кожи; есть миры блеска; и поры кожи – пропасти в микромире; есть действительность обоих видов гипербол; только их нет в нам данной действительности; она в нас нормальна, когда она – нормальна в себе, когда мы нормально склочены с нею: это – наша склоченность с породившим нас классом; классовая прослойка, к которой принадлежал Гоголь, была мертва: раз; Гоголь оторвался от его породившего быта: два; усиливаясь с ним склочиться, он видел в нем дыры; и скашивался на далекие перспективы иных бытов, переживая их блеском; в усилиях же приблизиться к ним открывал: пятна на блеске; тоскуя о быте, тогда строил над дырами свою «прекрасную старину», которая не была прекрасна.

Двойкий гиперболизм – скрещение двух ножей: в месте сердца.

Пушкин был ближе к его родившему кругу, – коли не в сознании, то – в быту; и во-вторых: крупнопоместное дворянство не переживало еще такого смещения себя с центра; род же мелких помещиков обрекался на разорение, вдавливался в мешанство, или становился разночинцами: в крупных городских центрах; кроме всего: сознание Пушкина вооружено.

Все это в процессе осознания тенденции позволяло Пушкину обойтись без сильно действующих средств: гипербола – сильно действующее средство; неумеренное потребление ее и целебное действие превращает в яд.

Гоголь отравился гиперболами.

СРАВНЕНИЕ

Гипербола Гоголя – род обобщенного повтора с расширением представлений за пределы повторяющихся частей целого: к искомому целому; сравнение – переход от параллелизма, сопутствующего повтору, к установке аналогии; параллелизм до осознания коренящейся в нем аналогии – таков: «блеснул день, но не солнечный: небо хмурилось, и тонкий дождь сеялся на поля, на леса, на широкий Днепр. Проснулась пани Катерина, но не радостна: очи заплаканы, и вся она смутна и беспокойна» (СМ). В повторе форм, строящих фразы, и знаков препинания – строжайший параллелизм: пары фраз начинаются

с глагола и существительного; далее – запятая; и – союз «но» с прилагательным; две точки и – слова, раскрывающие фразы: «блеснул» – «проснулась», «день» – «Катерина»; день – «не солнечный»; Катерина – «не радостна»; «дождь сеялся» – «очи заплаканы»; сеялся – «на поля, на леса», на все; «вся она» – беспокойна; в параллелизм вкоренен ряд сравнений: блеснул, как проснулась; «нерадостна, как бессолнечность»; «слезы, как дождь» и т. д.; вынося «как – так» за скобки, можем сказать: «как блеснувший, не солнечный день, когда небо хмурится и тонкий дождь сеется на поля и леса, – так нерадостна проснулась пани Катерина с заплаканными глазами, исполненная смутного беспокойства»; фразочки параллелизма стали сравнением.

Сравнение – результирует параллелизм, но в другом отношении, чем гипербола; гипербола обобщает до абстракции; сравнение имеет дело с конкретными образами, связывая ряд предметов в многопредметный образ; признак, общий ряду предметов, становится главным в образе сравнения; в предметах, строящих этот образ и взятых порознь, признак побочен; сравнение изменяет рельеф предметов; данный *огонь* – красен, ярк, трескуч, горяч, рассыпается искрами, летуч, быстр и т. д.; данный *конь* – черен, тускл, звонкокопытен, горяч, покрыт пеной, нервен, быстр и т. д.; строю сравнение: «*конь, как огонь*»; в *данном* огне и в *данном* коне подчеркиваются и связываются не цвет, степень яркости, звук, а горячность и быстрота; у коня эти свойства – выражение *нервности*; у огня – *летучести*; сравнение, включая ряд признаков, связывает предметы в других; аналогия для огня – «*нервность*» коня; для коня – «*огненная летучесть*»: обменявшись признаками, и *огонь*, и *конь* выглядят по-новому; можно сказать: «*нервный огонь*»; о коне можно сказать: «*огненный летун*». Если *огонь* – тускло-рыжий, дымный, *конь* – буро-красный, покрытый серыми пятнами, то про огонь можно сказать, что он в «*подпалинах*», а про коня, что он в «*дыму*».

В других случаях берется не предмет, а каждый отдельный признак его сопоставляется с отдельным предметом; предмет, схватясь с рядом предметов, остраняется во всех своих признаках: каждый становится как бы отдельным предметом; в первом же случае все предметы становятся признаками неданного, конструируемого: в новом качестве; «*кудри, как зелень*», «*зелень, как кудри*»; в итоге же – новое, неданное качество: «*зеленкудрие*»; и это – метафора.

Метафора подымает вопрос: есть ли *аналогия* – *гомология*? Есть ли сходство в расположении – результат общности *происхождения*; глаз моллюска *аналогичен* глазу человека; но глаз моллюска развивается из *эпителия*; глаз человека – отросток *мозга*; метафора – след древнего мышления, заключавшего: от *анalogии* – к *гомологии*; она таит пережиток мифа; взяв ее, как новое качество химизма восприятий, переосознаем ее смысл: она становится символом новой продукции; сравнение –

промежуточная ступень: от параллелизма к метафоре, от аналогии к гомологии; в замене признаков *по количеству* рождаются синекдохи (с гиперболами); замена признаков *по отношению* рождает метониимию (время заменяется пространством, пространство временем, свет звуком, энергия другой энергией); научное мышление во многом развилось из уточнения вида метонимий; на аналогию меж метонимией и причинностью указывал Потебня*.

И *метафора*, и *метонимия* проходит стадию *сравнения*; сравнение – источник фигур изобразительности – коренится в параллелизме; тут необходимо наблюдение, описание и эксперимент; гипербола довольствуется наблюдением и описанием; она – вывод: без эксперимента; и оттого – она часто грешит, неправильно ширя образ; эксперимент сравнения – в метафорическом сплаве признаков в качественно новые; и в метонимической их обработке, рождающей художественную причинность.

Сравнение концентрирует ряд образов в образе сравнения; сравнение – мощное средство художественной лапидарности; оно – ракурс ряда силлогизмов; повтор лежит в основе архитектоники; сравнение – основа изобразительности; первый – раскрытие уха; второе – глаза.

Сравнения Гоголя вводят нас в мир глаза Гоголя.

В сравнениях Гоголя интересно, что с чем сравнивается; или – один предмет сравнивается с рядом; или – ряд сравнивается с предметом. Пример первого случая: глаза, «*как вечеряющее солнце*» (МН), «*как огонь*» (МН, СМ); «*как молния*» (Р), «*как звездочки*» (МН), «*как искры*» (ВНИК), «*как выстрелы*» (СЯ), «*как клещи*» (СМ), «*репой*» (МД), «*как у вола*» (ВНИК) и т. д.; каждое сравнение извлекает то или иное свойство; клавиатура описания глаза расширена рядом привлеченных предметов: солнце, молния, огонь, звездочки, искры, выстрелы, клещи, репа, вол и т. д.; в свою очередь «*корова*», «*вол*» становятся источником сравнения с рядом предметов: «*экий здоровый бык*» (В), говорят у Гоголя про мужика; «*очи, как у вола*» (ВНИК), «*губы, как у вола*» (ТО); смех, «*как будто два быка... замычали разом*» (В), «*упрятывает галушки, как корова сено*» (МН), шел, «*тяжело дыша, как будто взвалил на себя дохлую корову*» (СЯ); круг предметов и явлений (мужик, глаза, губы, смех, дыхание, обжорство) выявлен в *коровьих свойствах*; еще примеры: нос, «*как пяточок*» (НПР), «*как топор*» (Р), «*как слива*» (ОТ), «*как пробка*» (Н), «*как пуговица*» (Н); или: «*конь, как огонь*» (ПГ), рукав красной свитки, «*как огонь*» (СЯ), глаза в ряде повторяющихся сравнений, «*как огонь*» (у Левко, у колдуна из «СМ», у бабы, глядящей на пани Катерину, у ростовщика из «П», у ведьмы из

* Сюда его «Мысль и язык», «Из записок по теории словесности» и т. д.

«ВНИК» и т. д.), цветок, «как огонь» (ВНИК), отблески от весел, «как огонь» (СМ).

В сравнениях от предмета к предмету протягивается ряд нитей; предмет оплетается тканью пересечений; мир сравнений – организм; я бы его назвал организмом нервов; в то время, как сеть повторов образует мускулатуру слога, связуясь с ритмом движения слов в ухе, организация сравнений – нервная ткань, открывающая художественное зрение; в повторах параллелизма открывается способ расположения слов; в сравнениях – способ организации самих словесных представлений: в образы.

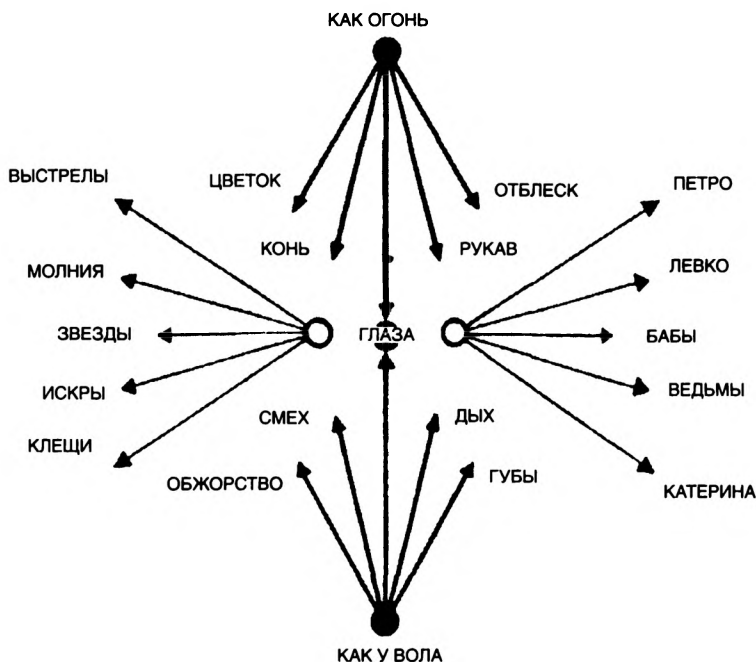
Гоголевские сравнения многосторонни; архитектурно их можно делить на сравнения, обнимающие период речи (фразу, ряд фраз), и на краткие, данные в придаточных предложениях на «как», «как будто», «словно», «точно», творительным падежом: «горами», «волнами» и т. д.; они даны, как метафоры («зеленокудрые»), метонимии («звезды отдаются в Днепре», «горячая пуля»); ряд сравнений дан и в эпитетной форме: крапива – «змееподобный» злак; они даны существительным: «горшки» – «глиняные щеголи»; старость – «парикмахер»; даны и посредством слов: «сравнимы», «сравнительно» и т. д.

Другой род разгляда: сравнения, смыкающие (круг предметов с предметом) и размыкающие круг признаков одного предмета в признаки ряда предметов; когда этот ряд – целое, сравнения – гиперболичны; появляется космический фон предмета: «посинел, как Черное море» (СМ), штаны, «как Черное море» (ТБ), «красное море запорожцев» (СМ), толки, «как море в непогоду» (СМ), «море слив» (вм. «слив, что капель в море») (СП), водка льется, «как вода» (ВНИК), пот валится, «как дождевая вода с крыши» (ВНИК), кофточка, «как льющаяся вода» (К); образ моря берется, как преувеличивающее обобщение; радость пани Катерины – солнечный день; глаза – небо; губы бледно алеют утреннею зарей, жалоба – как ветер «в тихий час вечера»; пляска ее сравнима с желаньем вылететь из целого мира; ее слезы – дождь; этот род сравнений слагает цельный образ; и он космичен; сумма сравнений особенно стилизует пани; так же космически стилизован образ Данилы, уподобленный синему Днепру; Днепр сопровождает Данилу; ему «все не мило», Даниле – тоже; синий Днепр, как жупан Данилы; золотые звезды отдаются в Днепре; отблещивает золотом синий жупан; Данило умер и посинел, «как Черное море»; в Черное море бежит синий, ропщущий, как Данило, Днепр; тут и подается картина Днепра: «Чуден Днепр»; колдун в подборе эпитетов и сравнений – красный; борьба его с Данилой подобна смешению огня с водой; но это – источник вулканических взрывов; ученые люди говорят: земля трясется: где-то около моря – вулканическая гора; старики знают лучше: под землей трясется нечестивый Петро; колдун – потомок его; Данило – рода

«Ивася», которого Петро убил; тяжба родов воспроизводит легенду о Каине и Авеле; система сравнений ширит фабулу «СМ»; дан космический фон: борьба воды с огнем в подземных недрах; но недра эти – родовые недра.

Таковы ширящие сравнения Гоголя; они часто – мифы; в них гиперболлизм телескопичен.

Другой род сравнений суживает предмет подчеркиком признака, превращенного в основной: для нужных Гоголю целей; *микроскопическая* зоркость вступает в силу: и целое лица – в одном случае «*яйцо*», в другом – «*лопата*», в третьем – «*редька*», в четвертом – «*репа*»; окно – «*глаз*», шинок – «*баба*» и т. д.; предмет неодушевленный сравнивается с одушевленным; или сложная организация сравнивается с простой: человек – с животным, с орудием. Таких сравнений больше всего; они – точны, измерены, взвешены; назовем их «*техническими*». (См. схему «Процесс сравнивания».)



ПРОЦЕСС СРАВНИВАНЬЯ

Можно дать иной род разгляда: 1) предмет сравнивается с предметом («губы, как у вола»); 2) предмет сравнивается с восприятием (смушки – объядение); 3) восприятие сравнивается с предметом или действием его (темно, хоть в глаза выстрели); 4) восприятие сравнивается с восприятием (слышимая тишина).

Можно классифицировать сравнения и с точки зрения намерения: обезобразить, или облагородить: 1) грязь на босых ногах, «*как сапоги*» (МД); 2) башмачок, «*как снег*» (НП); назовем эти два рода: сравнение-гротеск, сравнение-дифирамб («*поэтическое*»).

Можно еще делить сравнения на изысканные и простые.

У Гоголя преобладают сравнения, ограничивающие предмет концентрацией одного его признака; здесь два рода: сравнение с человеком, его действиями; или обратно: сравнение человека с животными, орудиями, с овощами. Бросим взгляд на этого рода сравнения.

Предмет сравнения – человек (антропоцентризм): миска «*выказывалась хвастливо*» (СЯ); горшки – «*глиняные щеголи*» (СЯ); «*снегирь, словно щеголеватый польский шляхтич, прогуливался по снежной куче*» (ВНИК); «*в речке, вздрагивавшей, как польский шляхтич в казацких лапах*» (ПГ); «*скирды хлеба, словно казацкие головы*» (ВНИК); «*деревья, как охмелевшие казацкие головы*» (ПГ); отсюда их «*пьяная моль*», «*деревья загремели зыбучею бранью*», т. е. *казацкою* (ВНИК); кулак величиною с *чиновничью голову* (Ш); окно дома, «*похожее на поднявшийся глаз*» (В); «*шинок, повалившийся...*, словно баба с веселых крестин» (ПГ); «*из трубы делался ректор*» (В); из жареной бараньей головы делалась *голова Басаврюка* (ВНИК); повозка – «*похожая на толстую купчиху*» (ОТ), «*на растрепанного жида*» (ОТ); старость – пудрящий сединой *парикмахер* (СЯ); вода вздрагивает, «*будто дитя в люльке*» (МН); пруд, «*как дряхлый старец*» (МН); кусок, «*точно горюничий*» (МД); все предметы в доме у Собакевича – «*Собакевичи*» («*как Собакевичи*») (МД); лысый Пимен держал кабак по прозванию «*Акулька*» (МД, 2); колода карт – «*Аделаида Ивановна*» (Игр); лошадь – «*Аграфена Ивановна*» (К); «*играющая толпа стен, террас, куполов*» (Р) и т. д.

Сравнения с животными, предметами обихода, продуктами сада переполняют страницы Гоголя; Переверзев их отмечает; он заключает из рода сравнений: Гоголь – выразитель мелкопоместного быта; отбором сравнений он выявил-де социальную сущность свою; преобладают предметы комнатного обихода помещика и его усадебного инвентаря (конюшни, птичника, огорода); такое заключение не всегда правильно; оно правильно отчасти: наиболее меткие определения даны сравнениями с наиболее знакомым кругом предметов; и если они – помещичий инвентарь, из этого-де вытекает: социальная сущность Гоголя; но Гоголь плохо знал историческое казачество; между тем ударная масса

сравнений «казацких» повестей дает ряд, не объяснимый инвентарем усадьбы; последний появляется там, где появляется сам помещик; где действует казак, там – ударны сравнения, которые не мог бы сделать помещик: «*турецкий игумен*», отблеск, как полоса «*дамасской сабли*», вздрагивает, как «*шляхтич в казацких лапах*»; кровь – «*драгоценное вино*», «*надречная калина*», «*конь, как огонь*», кони, «*как змеи*»; это – казацкие сравнения; Гоголь смотрит на мир из глаз героев; кони, «*как змеи, перелетели через обрыв*» (ТБ); образ подан глазами Тараса, следящего, как под ногами его кони с невидными ногами, вытянутыми мордами и хвостами, слетают в воду: образ точно увиден; помещик так видеть коня – не мог; пьяная продавщица бубликов пишет ногами «*подобие своего... товара*», на свитке более дыр, «*чем золотых в кармане*»; Гоголь глядит глазами казака; ряд тонких сравнений проф. Мандельштам называет абстрактными; «*профессор*», сидя в кабинете, реально не изучал природы; деревья не обхватывал он; и – показалось: дубы «*трем человекам в обхват*» – сказано не поэтично; у Гоголя прекрасны не одни сравнения с помещичьим инвентарем; но когда появляется Довгочхун, появляется и инвентарь помещика.

Все же доля правды есть в утверждении Переверзева; сравнивалось с тем, что запало в глаза с детства, которое протекало в усадьбе; лежит на дворе колесо; и очки – колеса «*комиссаровой брички*» (МН); урч – «*будто кто колесами стал ездить*» (В); мужики – смотрят на колесо: «*доедет, или не доедет*» (МД); за колесом – сама повозка, или – веер сравнений: всю жизнь «*колесил*», сидя в ней, Гоголь: вот похожая на «*хлебный овин*» (В), вот такая, что еще в «*Ноевом ковчеге*» ей отведено было место, вот «*и бричка, и повозка вместе*» (ОТ), вот «*ни бричка, ни повозка*» (ОТ), «*зад широкий, а перед узенький*» (ОТ), «*зад узенький, а перед широкий*» (ОТ), «*похожа на... копну сена*» (ОТ), на «*толстуху купчиху*» (ОТ), «*на растрепанного жида*», «*на скелет*», «*в профиле совершенная трубка с чубуком*», «*ни на что не похожа*» (ОТ); вот коляска – «*орех раскушенный*», вот экипаж, похожий на «*толстощекий, выпуклый арбуз*», наполненный ситцевыми подушками и будящий будочника визгом «*железных скобок и ржавых винтов*» (МД); вот – «*неизмеримая брика*»; вот дрожки, которых «*каждый гвоздик и железный винтик звенели*», так что «*были слышны и флейты, и бубны, и барабан*» (СП); на этой – «*следы желтой краски*» (МД); та – «*голубая карета*» (Н); та – «*пурпурного цвета*» (Р); и ряд сравнений с этим необходимым предметом усадебного инвентаря: голова сидела в воротнике, «*точно в бричке*» (Шп) и т. д.

Изучен храп: «*храпели, как коты*» (МН), храп, «*похожий на фабрику*» (В), «*храпел, как певческий контрабас*» (МД), «*свистели носами, как валторны*» (ПГ), «*храпит на весь Киев*» (СМ), храп, как «*кузнечный мех*» (МД); стал «*издавать через... носовые продухи такие звуки*,

какие» не приходят и композитору: «какой-то отрывистый гул, похожий на собачий лай» (МД).

Сделаем обзор служебных сравнений Гоголя; для краткости опустим «как», «словно»; для краткости не станем приводить цитат.

Вот один ряд: харя – «вывороченный кошелек» (МН); повозка – «трубка» (ОТ); «сам» – «кисет» с вытрясенным табаком (Ж), отблеск, «как из ознива огонь» (СМ); чиновник – «кувшинное рыло» (МД); перси – «фарфор» (В); старушка – «кофейник в чепчике» (Шп); лицо – «аптекарский пузырек» (ЗС); поверхность пруда – «дно медного таза» (МД, 2); голова – «серебряное блюдо» (НП); лицо – «самовар» (МД); брюхо – «самовар» (МД); лужа – «ванна» (К); кушанье – «сапоги» (МД); грязь на босых ногах – «сапоги» (МД); усы – «сапожная щетка» (К); брови – «шнурочки» (СЯ); озаренные пожаром гуси – «красные платки» (ТБ); лунные пятна – «белые платки» (ОТ); бакенбарды – «черные платки», которыми лицо обвязано (ЗС); румянец – «алая лента» (СЯ); вареники – «в шляпу» (В); пыль – «фуфайка» на графинчике (МД); хвост – «фалда» (НПР) и «веретено» (ВНИК); волосы – «охлопья» (СЯ); брови – «траурный бархат» (ТБ); пыль мостовой – «мягкая подушка» (К); тело – «перина» (Шп); петушки крылья – «рогожки» (МД) и т. д. Сумма предметов сравнений – помещичья комната; вот – рояль, фагот, валторна; чубук хрипит, «как фагот» (МД); свистят носами, «как валторны» (МД); бревна мостовой – «клавиши» (МД).

Много в усадьбах ели (и – Гоголь): как блин, – «погонщик» (В), «тюфяк» (МД); сгибал подковы, «как блины» (НПР); сени, пристройки, крыша на крыше – тарелка с блинами (ОТ); тюфяк – «лепешка» (МД); лицо – «яйцо» (ТБ), «свеженькое яичко» (МД); чорт жарит грешников, «как колбасу» (НПР); висит, как колбаса (ТБ); ручка, зубы – «сахар» (ТБ); таракан – «чернослив» (МД); коляска – «орех раскушенный» (Лак); мыльная пена – «крем» на купеческих именинах (Н); смушки – «объявление» (ОТ); дама – «бокал шампанского» (НП).

В комнатах много мух; и – «мухи»: гости на балу (МД), летающие пальцы (СМ), человек (МД), кафэйный лакей (НП), Акакий Акакиевич (Ш), чиновник (Рев), вообще «люди» (СМ); и жеребец скор, «как муха» (ТБ); и Вакула летит, «как муха», под месяцем (НПР).

Много сравнений с мухами!

Лицо – «огурец» (МД), «молдавская тыква» (МД), «цыбуля» (СЯ), «буряк» (СЯ); нос – «спелой сливой» (ОТ); глаза – «репой» (МД); голова «редькой вверх», голова «редькой вниз» (ОТ); невеста – «крепкая репа» (Ж); «картофель, похожий на репу» (Шп); человек (МД), руки, похожие на «картофель» (К), экипаж (МД) – «арбузы»; сельдерей и петрушка, остается спросить, – не Селифан ли с Петрушкой?

Часты сравнения огородные.

И – целое животноводство!

Бараньи – «нечисть» (ПГ), «басаврюжына рож» (ВНИК); *бычьиные* – мужик (В), очи (ВНИК), губы (ТО); смех, – как мык «*двух быков*» (В); «*упрятывает галушки, как корова сено*» (МН), дышит, будто взвалил «*дохлую корову*» (СЯ); свиные свойства: Чичиков – «*боров*» (МД), чорт – «*свиноморд*» (НПР), *свинья* (СЯ); «*настоящий толстый кабан*» (В); и наконец: «брат Копрян» (капрос – вебрь) (СМ); «*петушинные рыла*» (ПГ); человек – «*мокрый петух*» (Н); фламандский мужик – «*индейский петух в манжетах*» (П); наконец – «*Петр Петрович Петух*» (МД); табак – «*курица не чихнет*» (НПР); Хивря управляет мужем, как он «*кобылой*» (СЯ); рыла – «*лошадиные*» (ПГ); храпели, «*как коты*» (МН); черные кучи запорожцев, «*как шмели*» (ТБ); ветви деревьев – как «*лапы голубей*» (СП) и т. д. Не стану перечислять всех животных усадьбы; сравнения с ними – идут в первую очередь.

Но есть ряд сравнений с другими животными: похож на «*аиста*» (ЗС); начальник отделения – «*цапля*» (ЗС); здание – «*цапля*» (ТБ); казаки – «*орлы*» (ТБ); Остап – «*ястреб*» (ТБ); Ганна – «*рыбка*» (МН); волосы – «*как крылья ворона*» (МН); «каркнет... во все воронье прозвище» (МД); «*птицы*» – ладьи (ТБ); «*мошки*» – города (ТБ); нос – «*как снегирь*» (ПГ); ведьма – «*как волк*» (ПГ); у Днепра – «*волчья шерсть*» (СМ); «*змеи*» – косы (МН) и кони (ТБ); часы шипят, «*как змеи*» (МД); знак – «*змееподобен*» (СЯ); человек – «*черепаха в мешке*» (ЗС) и т. д.

Металлы, металлические изделия, орудия производства фигурируют часто в сравнениях: голос звенит, «*как медь*» (Р); лицо – «*каленная медь*» (МД); речка – «*вороненая сталь*» (ПГ); железные – «*когти*» (МН), «*лицо*» (В); из золота – что угодно: *тыквы, дыни* (СЯ) и т. д.; серебряны – месячный свет, девичьи голоса, ячанья лебедей и т. д.; сердце – «*ступа*» (СЯ); поцелуй громок, как удар песта-«*макогона*» (СЯ); «*тону..., как ключ*» (МН); песий лай, «*как звонок*» (МД), поляк звенит злотыми, «*как звонок*» (ВНИК); нос с подбородком – «*клещи*» (ВНИК); из глаз – «*клещи*» (СМ); «*сто мельниц стучит*» (ПГ); храп – «*кузнечный мех*» (МД); свист – «*мельница*» (ОТ); шум голосов – «*шестерни*», «*колеса*», «*ступы*» мельницы (ОТ).

Двор с орудиями, зданиями, плетнями – фигурирует постоянно в сравнениях: повозка – «*копна сена*» (ОТ), «*хлебный овин*» (В); помещики – «*живописные домики*» (помещичьи же) (СП); дно горшка гладко, как «*панский помост*» (МН); горелка щипет, «*как крапива*» (ВНИК); штаны – «*с половину двора*» (ОТ); трубка дымит, как «*печная труба*» (МН); очко – «*как колесо*» (МН); «*бочка*» – человек (МД); рычит, «*как из бочки*» (Рев); «*кадь*» – штаны (НПР); лицо – «*лопата*», нос – «*топор*» (Р); жаркое – «*топор*» (Рев).

Усадьба – объект сравнений.

Сравнения полиграфические: рот «*ужицей*» (ОТ); писал ногами «*покой-он-по*»; Акакий Акакиевич ужимками передразнивает буквы и находит себя на улице, а «*не на середине строки*» (Ш) и т. д.; сравнения архитектурные: рот – «*с арку Главного штаба*» (НП); красавицы – «*палаццо*» (Р); ноздри – «*подъезды*» (Н); клистирная трубка – «*башня*» (Р); тетушка – «*колокольня*» (Шп) и т. д.

Я бы мог список утроить: довольноно.

Сравнения этого рода – точны, выверены; сравнение голландца с индюком в манжетах, повозки с трубкой – ракурсы страниц: в строчки; сравнение в художественной литературе то, что диаграмма в научной статье.

Приведенный ряд можно брать под углами: 1) гротеска, 2) дифирамба, 3) изыска.

Очко-колесо, рот – арка Штаба, – гротески, соединимые с группой сравнений-гротесков: «*дымил, как пароход*» (МН); стал длиною «*от Конопота до Батурина*»; штаны «*с Черное море*» (СМ); ноздри – «*ведро воды влей*» (ЗМ); в карман поместима лавка (В); я не привожу этого рода сравнений; в отметке гипербол-гротесков я, в сущности, очертил и их.

«Поэтичны» (дифирамбичны) иные из технических сравнений: «*черный, как уголь, лес*»; суть сравнения – в том, что «*черный, как уголь, лес*» пересыпается по краям серебряной пылью; один из видов *точных* сравнений лежит в группе дифирамбических; они сильны лишь в контексте – не сами по себе; привожу выдержки из отрывка «В»: «*Сияние, как сквозное покрывало,.... дымилось...;* в ночной *свежести* было что-то *влажно-теплое*; тени от... кустов, *как кометы*, острыми клинами падали... Трава... казалось, росла *глубоко и далеко*... и казалась *дном... прозрачного до самой глубины моря...*» В этой картине русалка дана с *облачными персями, матовыми, «как фарфор, не покрытый глазурью»*; и они – просвечивают; и вода покрывает их, *как бисером, пузырьками*; в целом сила каждого сравненьица; тут есть и технические: «*как фарфор, непокрытый глазурью*»; и метонимии (ракурсы сравнений): вместо «*как дым*», – «*сияние... дымилось*»; сравненьица схватились в одно: «*все..., как будто спало с открытыми глазами*», и – «*такова была ночь*»; в отдельностях нет поэтичности «*самой в себе*»; прекрасен стиль целого.

Великолепны огненные сравнения Гоголя: «*конь, как огонь*» (ПГ), отблеск, «*как из огнива огонь*» (СМ), цыгане из трубок «*осветили себя молниями*» (СЯ); казаки обсыпали себя, «*будто искрами*», из сабель (СМ), «*цветок развернул свое пламя*» (ВНИК), смушки – «*огонь*» (ОТ), фрак брусничный «*с пламенем*» (МД); и он же – «*дыма с пламенем*» (МД) и т. д.

Ярки все звуковые сравнения: «*девушки зашумели, как приречный тростник*» (МН), «*вопли едва звенели, как тонкие серебряные коло-*

кольчики» (В); жалоба: *«будто ветер в тихий час вечера наигрывал по водному зеркалу, нагибая еще ниже серебряные ивы»* (СМ); стон органа переходил в поющие звуки, напоминавшие *девичьи голоса* (ТБ); *«яркое, как серебро, ячанье лебедей»* (ТБ); слова хрипло всхлипывали, *«как клокотанье кипящей смолы»* (В); *«звонкий дискант грамматика попадал... в звон стекла...»* (В); или: *«вам, верно, случалось слушать где-то валяющийся, отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула, и хаос... неясных звуков вихрем носится перед вами... Не те ли самые чувства... обхватят вас в вихре... ярмарки»* (СЯ) и т. д. В первой фазе преобладает мелодия звуков; и это соответствует культуре музыки в Гоголе: музыка, как спаситель мира; и даже – *«музыка пуглы и мечей»* (ТБ); Гоголь созвучен с романтиками; вспомним Тика, для которого и цветочные ароматы суть звуки, и *«всякий изгиб... членов – аккордо»*; вспомним Шлегеля, по которому и письма Люцинды – *«не письма, а пение»*; вспомним Новалиса: *«природа – золота арфа»*, *«метод... ритм»*, болезнь и выздоровление – *«музыкальная проблема»* и *«музыкальное разрешение»* и т. д. Звуковые сравнения «МД» и бытовых повестей – прекрасны, точны, изысканны: в звуках повозки *«были слышны и флейты, и бубны, и барабан»* (СП); *«храпел, как певческий контрабас»* (МД); а звуки дверей, издаваемые в домике Товстогузов? А звук носа Чичикова? *«Труба, которая, когда хватит, покажется, что крякнуло в ухе... Точно такой же звук раздался»* (МД); а бой часов Коробочки? *«Шум походил на то, как будто вся комната наполнилась змеями... Тотчас последовало хрипенье, и, наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку»* (МД) и т. д.

Иные из, так сказать, «поэтических» сравнений необычайно точны и ярки: сравнение снегиря на снегу с щеголеватым польским шляхтичем (ПГ) оценит тот, кто наблюдал контраст между снежным ландшафтом и пурпурногрудой птичкой; сюда же: «черный монастырь, как... *картезианский монах»* (ТБ); гуси в зареве: *«казалось, что красные платки летели по небу»* (ТБ); над огнем вились... птицы, *«казавшиеся кучею... мелких крестиков»* (ТБ); «Днепр серебрился, как *волчья шерсть»* (СМ); дева светит сквозь воду, *«как сквозь стеклянную рубашку»* (СМ); «в белых, как *убранный ландышами луг, рубашках»* (МН); белая кофточка на теле, *«как льющаяся вода»* (К) и т. д.

Иногда сравнение просто и кажется даже бледным; «бледная... как... *блеск месяца»* (МН); сила – не в нем: в целом текста; бледная краска ярка контрастом с яркостью; или ее подчеркивает ритм, созвучный с целым, чего не понимает почтенный Мандельштам, относя ритмический лейтмотив «СМ» к бледным сравнениям (?!?): *«пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом»* (СМ); сравнение великолепно, когда его берешь в связи с предшествующим

ему абзацем. Таков ряд сравнений типа народных, от очень простых до очень сложных: «*моя калиночка*» (МН); «*красная, как надречная калина, кровь*» (ТБ); «*пусть их живут, как венки вьют*» (ВНИК); вода колеблется, «*как дитя в люльке*», и вздрагивает, «*как польский шляхтич в казацких лапах*» (ПГ); или: «*где прошли незамайковцы, – так там и улица, где повернули, – так там и переулочек*» (ТБ); вот сложное сравнение по типу силлогизма (теза, антитеза, вывод): «*Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина... Те леса, что стоят на холмах, – не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда... Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший... криглое небо*» (СМ); изыск и точность спаяны с красотой.

Сильнее изыска простые сравненьица; как пролет в небо они: из хмури рельефов, подобно вспученным облакам; «*дама, как весенний цветочек*» (Н), «*белый, как снег, чулочек*» (ЗС), «*платье... белое, как лебедь*» (ЗС). В хмури «Н» и в мороке «ЗС» – сравненьица – радующие глаз весенние цветки.

Дифирамбическим сравнением, как в литавры, бьет Гоголь на протяжении всей первой фазы; и свистит им, как в вышелущенные кости – поздней; «МД» переполнены хозяйственными, деловыми сравнениями; техницизм их бьет в глаза из самых «поэтических» страниц: даже губернаторской дочке посвящены сравнения ее с игрушкой «*из слоновой кости*» и со «*свеженьким яичком*» (МД).

Не стану утомлять читателя перечислением сравнений-изысков (за исключением двух-трех); они – всюду; изыск образа: ландшафт напоминает «*картины Герардо*» (ТБ); дороги расползаются во все стороны, «*как пойманные раки*» (МД); изыск восприятия: стулья, похожие на те, «*на которые садятся архиереи*» (СП); удовольствие, «*как будто... жена... родила, или министр поцеловал*» (ТО), так же трудно отыскать, как «*увидеть без зеркала свой нос*» (ОТ); удовольствие от красноречия сравнимо с *чесанием пяток* (ОТ); собака, «*накрыв лапою кость, заливалась...*, как бы *приговаривая*: «*Посмотрите..., какой я молодой человек!*» (Шп); старушка, «*совершенный кофейник в чепчике*», смотрит с таким видом, «*как будто собирается спросить*: «*Сколько вы на зиму насаливаете огурцов?*» (Шп) и т. д.

Следует отметить ряд пространных сравнений, разрастающихся как бы для того, чтоб отвлечь внимание; но то – паузы, дающие вниманию отдых, чтобы с новой силой сосредоточиться; они подобны внезапному, бурному развитию аккомпанемента, во время которого голос молчит, чтобы вновь вступить: «Не о корысти и военном прибытке теперь думали они, не о том, кому посчастливится набрать червонцев, дорогого оружия, шитых кафтанов и черкасских коней; но задумались они – *как орлы*, севшие на вершинах каменистых гор, обрывистых, высоких гор, с которых далеко видно расстилающееся беспредельно

море, усыпанное, как мелкими птицами, галерами, кораблями и всякими судами, огражденное по сторонам чуть видными топкими поморьями, с прибрежными, как мошки, городами и склонившимися, как мелкая травка, лесами. Как орлы, озирали они вокруг себя все поле и чернеющуюся судьбу свою» (ТБ).

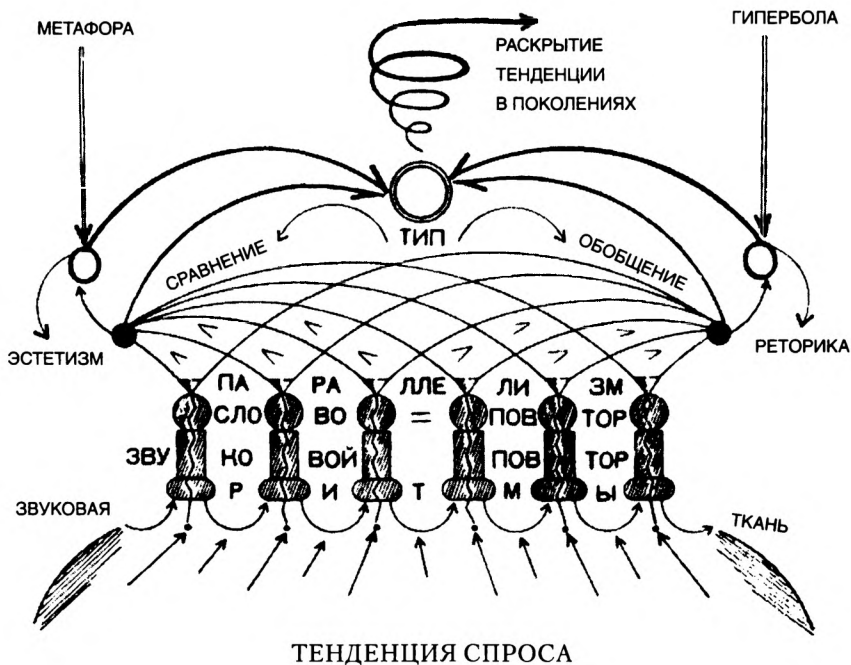
К распространенным сравнениям следует отнести ряд лучших страниц прозы Гоголя. Весь отрывок «Чуден Днепр» – сравнение, сплетенное из сравнений; он кончается – пространным сравнением проводов матерью казака; в «МД» сравнение гостей на балу с мухами занимает около страницы.

Сравнение – лаборатория метафор: и – переход к миру глаза, к науке видеть; я бы мог продолжать описание стилистики Гоголя взглядом его метонимий, метафор, особенностей синекдохического переноса признаков и т. д.; полагаю: сказанного достаточно для очерка словесного мастерства; Гоголь многообразно фигурен; сила фигур – не в количестве их, а в слаженности целого, которого цель: концентрировать внимание наименьшей затратой слов при максимальном их действии; и Гоголь врезывает свой текст в сознание наше, как резцом в доску; он – неизгладим; суть неизгладимости в том, что прием, вырастая из другого, им подкреплен; и удвоена сила действия; речь Гоголя – организм, показанный во всех фазах своего зародышевого развития: одновременно; ритм повторным ударом, как молотом, высекает блеск звукописи, как в «радуга красится»; из звукового повтора рождается словесный повтор; он им подкреплен; повтор членится в клавиатуру повторов; она двояко подкреплена: звуком и ритмом; повтор, как стебель, выкидывает из себя с ним сплетенные формы: параллелизм, контраст, обрыв, рефрен, кольцо, спираль и т. д., уже *трояко* подкрепленные: ритмом, звуком, простым повтором; гипербола Гоголя – есть вывод из сложного повтора, как его заострение; крепость ее остроты в том, что она – острие пирамиды, которой повтор – основание; осознание этого основания как аналогии (в параллелизме) рождает сравнение, лабораторию метафор и метонимий; сравнение же определяет и стили изобразительности, или мир глаза Гоголя, подкрепленные слухом; последнему я посвящаю следующую главу. Фигуры речи у Гоголя, как члены тела, – сплетенные из тех же основных тканей; они исполняют, каждая, свою функцию; но они связаны в целое ритмом и тонусом общего кровообращения.

Во всех повестях Гоголя те же элементы его слоговых ходов; но целое в каждом – своеобразно. Произведения «романтические» являют собой различие в конфигурации; «МН» и «НПР» – произведения, более всего связанные с литературным стилем, предшествующим Гоголю (высокий «штиль», сентиментализм и т. д.); «ПГ» и «ВНИК» вывляют уже всю силу особенностей гоголевского мастерства; основной

прием здесь – сложение повторов и гипербола с вводным предложением (фигура «рассказчика»); стилистически они зреее; «СЯ» занимает среднее место между первой и второй парой; в «В» и «ТБ» владение мастерством; великолепен организм *гипербола* и *сравнений* в «В»; в «ТБ» кроме того неподражаемы: жест и звукопись; но синтез приемов (повтор, гипербола, сравнение) в звукописи и последней в единстве ритма являет собой «СМ», этот перл первой фазы.

Так же своеобразны в подборе приемов последующие произведения. В «ОТ» сумма слоговых ходов индивидуализирована отбором *отставов*, *повторов*, *сравнений*, *гипербол* и *превосходных степеней*; но в рубрике гипербола «НП», «Рев» оспаривают «ОТ»; в рубрике превосходной степени оспаривают «ОТ» и «Р» и «НП»; но в комбинации сложного повтора с фигурой восклицания «ОТ» единственно; комбинация эта – стилевая ось. Такою осью в «Рев» является своеобразное сочетание целого словечек, фигурности глагольных форм и внутренних рифм с фигурами гипербола и сравнения; «Р» – сгущение гиперболизма эпитетных форм, переходящих в риторику; для «Ш» типичны: высокопарница, фигура косноязычия, странности языка и ходы на «ничто», «никто»; «П» – засилие прилагательных, эпитетов на «не», эпитета «странный»; в нем часто нагромождение существительных.



«МД» – своеобразное целое, сплетенное из обилия нагромождения существительных, тавтологий, повторов, соединенных с фигурой обрыва и умаления; часты повторы фигуры фикции и хода на «несколько», «не то» и т. д.; между прочим: в «МД» растут грамматические неточности; в «ЗС» – особое сочетание высокопарницы, афоризмов с фигурой фикции. В «НП» *иное* сочетание гиперболы с повтором, чем в «ОТ»; и иное применение превосходной степени, обильной и в «Р», где она – всерьез; в «НП» – дифирамбическая форма – фигура несоответствия; в «Р» – ее цель: соответствовать содержанию.

В особом сочетании слоговых ходов рационализирован стиль каждого произведения Гоголя, познаваемый в целом не в анализе этих ходов, а в анализе науки видеть, или глаза Гоголя.

Следует отметить один... дефект Гоголя, едва ли оказывающий влияние на впечатление от стиля его прозы; Гоголь не владел «грамматикой» русского языка; он владел языком, как никто, постоянно провираясь в формальной грамматике; примерами его провиров, обильных, но почти незаметных в тропической роскоши языковых форм, закончу я эту часть моего обследования.

НЕТОЧНОСТИ ЯЗЫКА

У Гоголя ряд неправильных выражений; Гоголь сам признавался: в Риме он забыл русский язык; значит: грамматически никогда и не знал его; это подчеркивает его талант: и без грамматики совершать в языке революции.

Неправильны падежи: родительный вместо винительного: «не играл в... тесн-ой баб-ы» (вм. тесн-ую баб-у) (Шп); «хотите послушать белой голов-ы» (ТБ), «беречь его, как глаз-а сво-его» (СП); неправильно: «четыре пламенн-ые года» (вм. «пламенн-ых года») (Р), «четыре чудные вида» (Р); «сорок пуд сбрасывает» («пудов») (Рев), «несет так-ая капуста-а» («так-ой капуста-ой») (Рев); куль, что ли, несет капуста? «Не едал... суп-у» (вм. «суп-а») (Рев); «следить... этак-ую наук-у» («за этак-ой») (МД); два «сахарн-ые зуба» («-ых») (ТБ); «закабалил себя кропател-ем... бумаг» (вм. «в кропател-и») (МД); «шесть огромных томищ-ей» (вм. «томищ») (МД); «заметн-о был-о потемнев-ших двуглав-ых орлов» (вм. «заметн-ы был-и потемневш-ие двуглав-ые орл-ы») (МД); «такое, которое нельзя... разобрать» (вм. «какое») (МД); ужас: «Солнц-ы» (МД); ужас – француз не скажет: «та-ща на плечах медвед-и,... крыт-ых сукном» (МД); «таща» – сомнительно: «таск-ая», «поташ-ив»; не говорят же «тащ-ащий»; и – стало быть: не может быть «таща».

С глаголами – плохо; серия невозможных причастий: «чит-аемые события» («прочитываемые») (Р); «в голове, захопотанной посева-

ми» (К); говорят: «*наполненной хлопотами* о посевах»; ужасно: «был... *узрет*» (МД); ужасно: «были *хлопнуты*» (МД); ужасно: «был *испущен*» («выпущен») (МД); «были *укладены*» (вм. «уложены») (СП); «хвосты, *зовомые* у собачеев» (МД) – вопиющий скандал; «не прилгнувши, не говорится никакая речь» (Рев); «*прилгнувши, речь говорится*» – кем? Кто – «*прилгнувши*»? Речь – «прилгнувши»? Бессмысленно во всех смыслах.

Ужасны деепричастия: «сообраз-я все обстоятельства» («сообраз-ие») (Н); «спиш-ась с ним» («списав-шись») (Ш); «ход-я по улице» (вм. «идучи») (Ш); «яв-я в лице» (вм. «яв-ив») (МД), «брос-я» (МД), «впер-я» (МД); «предло-жа» (МД). Гоголю неизвестно: не все деепричастия имеют сокращенные формы; и что за форма: «будет поле..., *обмывшись*... кровью и *покрывшись*... саблями» (ТБ)? Можно: «будет... омыто и покрыто»; можно: «будет – поле»; «*обмывшись*» – нонсенс.

Путаница в видах, в залогах; «Пробовал... *укорять*» (вм. «*укорить*») (МД); «не спори-вал» (вм. «спорил») (МД); «острил-ись над ним» («острили») (Ш); «*над ним*» могли «*остриться*» – горы, или... карандаши; «белил-ись кухни» (МД), – известкой? а Гоголь разумеет: «белели»; «клевал-ся носом» – не петух, а человек (ОТ); действительный залог вместо страдательного: «свихну-ть с ума» («-ться») (Рев).

Ряд уродств и несогласований: «сердце... знало, *куда приехало*» (МД): сердца не едут на пароходе; едут люди, у которых сердца сидят в околосердечной сумке, не предпринимая никаких шагов к путешествию («дайте два билета: мне и моему сердцу!»). «*Сделал привычку*» (МД); ее – «*приобретают*» («*делают*» – пироги с капустой); «*привел рот в прежнее положение*» (приводят в конюшню коня) (МД); «*приобретал*» не деньги, а – представьте: «*шишку на затылок*», а не тубетейку (МД); «болтал-ось четыре полы» («-ись»); «земская полиция... значительное лицо... чуть не *умер*» (Ш); некто – «полиция», названная «лицом»; стало быть: род либо женский (полиция), либо средний (лицо); что некто мужчина, только подразумевается, но без прав грамматического гражданства; нелепо: «*разбудивши* в нем нервы» (МД); «желчное расположение *осенило*» (МД, 2), «случая, *сделавшего* влияние», которое «*оказывают*» (МД); «всякий *дразнит* начальника» – означает: перечит; «*корчит*» – значит: нелепо подражает; соединить в одно «*дразнит и корчит*» – нельзя; в «Ш» именно так стоит; «*не любит говорить, и молча глуп*» (Рев); в каком смысле «*молча*»: «*молча*» (наречие), или «*молча́*» – деепричастие; в первом случае – неграмотно; во втором – тоже неграмотно: без запятых; да и: «*молча́*» – не говорят; «*виделся прóчь – далеко на небе*» (ЗМ). Прóчь – от чего? От глаза? Значит, и вовсе не виделся.

«Запропасть себя в *деревню*»: во-первых – «в дерев-не»; во-вторых – «запропасться»; в-третьих – не для чего «*себя*» (МД);

«визжал по поводу... кипятка» (из-за) (МД); «следя глазами пропадавшую в небе галку» («за... галкой») (Шп), «приглядывался на баб»: «к бабам» (МД).

Частое употребление «выключая» (вм. «кроме») напоминает мне латинистов, ломавших язык малышам, и учивших переводить «способный относительно пеня»; «Никого не было, выключая только мешки» (НПР); «выключая только мальчишек» (НП), «выключая разве» (СЯ) и т. д. *Выключателями* пестрит текст.

Неладно с глаголами!

Неладно с союзами; союз пропускается, создавая невнятицу: «делается, что... родились, еще не видывали» (ВНИК), вместо «а еще» и т. д.

Всюду «предложный» спотык, как с «бабами»: «на баб» вместо «к бабам»; «не об этом дело» («не в этом») (Шп); «смотри мне» (вм. «у меня») (СП); «стосковалась за человеком» («по») (СП); «при боку» («на») (К); «дотасил... в пятнадцатую линию» («до... линии») (П); «глядит... к нему во внутрь» («ему во внутрь») (П); «устремлялись каждому внутрь»: «во внутрь»; «вступившие на полдень» (вм. «в полдень») (К); «опасаться насчет припадка» («припадка») (Ш); «надумал он в себе» (МД), и «подумал... сам в себе» (ЗС); сидеть – самому в тюрьме – хотя неприятно, но можно; сидящий же «сам в себе» подобен Мюнхгаузену, самого себя поднимающему за косицу; если бы каждый находил жилищную площадь в себе, разрешился бы квартирный вопрос; «кланяется перед директором» (ЗС) – кому? Идущему перед директором? «Ударила зубами в зубы» (вм. «по зубам») (В); не себе, другим «дают в зубы»; «все, что ни есть на тебе» («в тебе») (В); совесть не стол, и не вешалка, как это можно заключить по Гоголю: «чист на своей совести» (а «под» совестью – не чист?) (МД); «ростом в теленка» («с теленка») (МД).

Косолапы наречия: всюду «так», «как», «никак», где по-русски говорится «такой», «какой», «никакой»: «никак, не имел духа» («никакого») (Шп); «сделались так редкими» (СП); «появление... так показалось» (ОТ); сон представлялся «так... жив» (П); «лица не так заметные» (МД) и т. д.

Галлицизмы, полонизмы, украинизмы можно бы собрать в мушкетеры: они, как мухи, жужжат из текста; по-русски ли: экипаж... «дорожное произведение»; по-русски ли: «тонее» («тоньше»), «ни с того ни с другого» (вм. «с сего»), «ни на что не имело подобия» (МД); «мальчик... полузадумчивого свойства» (МД); сказать: «преподаватели... с углами и точками зрения» (МД, 2) все равно, что сказать: «преподаватели с параллелепипедом зрения». Досадует обилие форм «возник-нуло», «проник-нуло» (МД) (вм. «проникло»); украинизм: «тут не можно пропустить» (Шп); галлицизм: «видели... в хорошем юморе» («en bonne humeur») (Н); не по-русски: «лет пяток» (К), «от-

лично хорошо», «нежели если бы» (НП); после этого можно: «тем не менее, однакоже»; «в гневном положении»; существительное «положение» характеризует страдательность; гнев – «состояние»; неловко сказать: «бедственное состояние»; надо сказать: «положение»; наоборот: гнев – «состояние», а не «положение».

Ряд уже просто нерасплетаемой чепухи; потрудитесь разобраться, что значит «набежит на лбу гугля» (СП); если «гугля» род женский, то – что значило бы правильное «набежит на лоб»? По комнатам, что ли, бегают «гугля», набегая на стены, стулья и лбы? А надо сказать: «набежит на лоб», потому что «набежит на лбу» – означает: на лбу бегают «гугля»; но «гугля» – родительный падеж от слова «гуголь» (по типу «фреск», «дрязг», «средний век»); и тогда фраза бессмысленна: кто – «набежит на лбу гугля»; и как это у себя на лбу себе ж набегать «гугля»? Бегать, что ли, по собственному лбу и натирать на пятке трением о лоб «гугля»? И в этом случае падеж был бы неправилен. Я – отказываюсь объяснить мистическое происшествие с «гуглем»; спросите у Товстогубихи, лечащей «гугли» настойками.

Или – «по коридорам несет такая капуста»; что такое она «несет»? Прислуга Маланья может нести и суп, и штаны; капуста – лишь собственный запах; и надо сказать: «несет капустой»; вот фраза: «несет такая капуста..., что берешь нос» (Рев); и хочется спросить: не нос ли ему принесла капуста эта? «Берешь-ся за нос»; в одной фразе – два языковых ужаса; и – не в набросках, а... в отработанном «Ревизоре». Стиль Гоголя – мимо грамматики: *до* и *после*; грамматика – некто в сером: стоит и уличает; а Гоголь и без нее – великий стилист; стиль не обусловлен грамматикой; грамматика – сводка правил: *от сих пор – до сих пор*; она – временна; во времена Гоголя не говорили «лет пяток», а в наши дни говорят «пара дней» (точно «пара гнедых»); грамматика грамматикой, а стиль стилем, или выражаясь словами Гоголя: «хлеб – дело печеное, а нос совсем не то» (Н).

ГОГОЛЬ В ДЕВЯТНАДЦАТОМ И В ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ

ГОГОЛЬ И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА

Чернышевский определил реформу, произведенную Гоголем, как реформу самого языка; язык прозы явил в нем не только новые формы, но и возможность к формировке талантов, от Гоголя независимых; такая характеристика роли Гоголя разрешает противоречие: Гоголь – отец послегоголевской литературы, т. е. Тургенева, Григоровича, Толстого, Достоевского, Островского, Салтыкова, Лескова и прочих; и они же, взятые, как независимые друг от друга и Гоголя.

Чернышевский объединил эту группу, как «натуральную школу»; анализ стиля писателей этой группы дает право сказать: общее между всеми не Гоголь, а отход от него: сдача натурализмом, растянувшимся длинной фалангой от Толстого до Писемского, гиперболических позиций и отход от превосходной степени к положительной.

В обе стороны преувеличили мысль Чернышевского, которой нерв – антиномия: 1) *зависимость* от Гоголя; 2) оригинальность, т. е. независимость; тщетно тщились вывести по прямому проводу из стиля Гоголя, Толстого, Тургенева, позднего Достоевского, далеких по стилю от него; потом впали в обратную крайность: отрицали и внутреннюю зависимость «натуральной школы» от Гоголя; он-де гиперболист; гиперболизм-де натурализму чужд (Брюсов, Венгеров). Но Чернышевский указывал лишь на использование гоголевских языковых средств так, что из них литературный талант мог извлекать новые, ему нужные качества; из пушкинского языка не извлечешь этих качеств; он – результат усилий XVIII столетия создать «литературный» язык; язык Гоголя открывает эру новых возможностей, влагая в литературный язык народный язык.

Язык Гоголя стал прорастающим в колос зерном в противовес усатому пустоцвету тенденции третьей фазы. Чернышевский прав в оценке Гоголя, в языке которого не только выявилась возможность к разноокрашенным талантам, но и к разноокрашенным школам; язык Гоголя толкал натуралистов, романтиков, реалистов, импрессионистов и символистов, сближаясь с урбанистами и футуристами вчерашнего дня.

Парадоксально: протест против эпигонов «натуральной школы», всем обязанной Гоголю, шел во многом и не всегда сознательно под знаменем того же Гоголя; символисты в поэзии любили себя выводить из Тютчева; в прозе же иные из них отправлялись от Гоголя; многообразие возможного понимания образов Гоголя протянуло их во все школы. Для иных Толстой, Достоевский значительней Гоголя; но оба замкнуты в рамки «Собрания сочинений»; вне его влияние обоих ограниченнее; школы обоих, иссякши в начале XX века, уступили место разливу «гоголизма».

Отметив огромность влияния Гоголя на всю нашу литературу, и перейдя к отметке влияния в тесном смысле, – видишь: Гоголь, мало влияя на Тургенева, – таки влиял в прямом смысле: тургеневская разработка пейзажа – не что иное, как перекраска до фотографии общих линий его, прочерченных в «МД» (плюшкинский сад, ландшафт имени Тентетникова и т. д.); иные из типов Тургенева – трудолюбивая докраска мутных контуров «простокваши» второго тома «МД» (Хлобуев, Платонов, Тентетников); из контура Улиньки выпорхнула тургеневская героиня; тургеневская романтика (описание разметававшейся полупрозрачной Эллис из «Призраков») – прямое и обезвкусенное заимствование из «В» и «МН»; в фабуле «*Песни торжествующей любви*» явный след фабулы «СМ».

Несомненно: повтор жестов, заостренных, сухо-четких, героев Гоголя, как прием, был подхвачен Толстым; и в хорошем смысле онaturalен, согрет; Толстой придал гибкость повторному жесту Гоголя; у Толстого же жестовой повтор – могущественное средство художественного воздействия; во всем прочем (в типах, в природе, в изображении хозяйств) – ничего общего. От Гоголя заимствовал Салтыков концепцию своего гиперболизма, но облек ее в плоть посредством других слоговых ходов; и применил ее к зарисовке своих «помпадуров» и «помпадуриш», которых он видел зорче Гоголя. В каком-то смысле Лесков уронил гоголевский культ словечек, пропитав их вульгарностью.

«Натуральная школа» дала новую ориентацию многим гоголевским приемам; но в целом стащила язык Гоголя с позиций превосходной степени на позиции положительной; позиция процвела здорово, наполнившись реализмом не без произвольного символизма в одном Льве Толстом; в целом «натурализм» продешевил себя в статике ненужного фотографизма и в нереальной олеографии, – продукте кабинетного писания с натурь; к 80-м годам совершенно выдохся он в романах Писемского и в сенсационной бездарнице Боборыкина.

Лишь ранние произведения Достоевского насквозь «гоголичны» в организации слога, стиля, сюжета; их трафарет – вторая фаза творчества Гоголя: петербургские повести и главным образом неповторимая картина гоголевского Петербурга; Достоевский дорисовал ее в одной

лишь черте: в тумане мороков; принято думать: оригинален-де Петербург Достоевского; оригинальность же его не в том, что Достоевский прибавил к гоголевской картине свое, а в том, что из гоголевского Петербурга убрал он лучшие страницы, ему посвященные Гоголем. Где у Достоевского блеск описания зданий, перекликающийся в манере с будущими футуристами? Достоевский его утопил в тумане своем; но и этот туман взят из «Н», «Ш», «НП»; про Петербург Достоевского можно сказать: в нем одна сторона гоголевского Петербурга, выступил из берегов, затопила целое картины; и в этом затопе выявила себя, как оригинальную. Можно сказать: молодой Достоевский выюркнул все-цело из Гоголя.

Этому выюрку посвящаю я главку –

ГОГОЛЬ И ДОСТОЕВСКИЙ

Словесная ткань Гоголя расплетается на элементы (ходы): сюжетные, жестовые, словесные. Во второй фазе всюду у Гоголя появляется, с одной стороны, безродный, бездетный, безбытный чудак, брошенный в марево петербургских туманов и развивающий в уединении дичь: мономан Башмачкин, юный Чартков, сумасшедший Поприщин, опиоман Пискарев; с другой стороны, юркает безлично-серый проныра и плутоватый пошляк (Ковалев, Пирогов); среди этой компании бродят отчетливо демонические фигуры: неумолимый доктор, украшенный смолистыми бакенбардами и дающий «большим пальцем щелчка» (Н), и подозрительный ростовщик.

Эту тему подхватывает молодой Достоевский, которого «Двойник» напоминает лоскутное одеяло, сшитое из сюжетных, жестовых и слоговых ходов Гоголя: те ж бакенбарды, ливреи, лакеи, кареты в дующем с четырех сторон сквозняке; «не останавливающий на себе... ничьего внимания»* чудак Голядкин подобен незначительному, «как муха», Башмачкину; тот – *довольно плешив*; этот – «довольно оплешивевшая фигура»; тот – подмигивает, подхихикивает, потирает руками; этот «улыбался и *потирал... руки*» (141); «судорожно *потер... руки* и залился тихим, *неслышным смехом*»; «трусил... мелким, частым шажком». Башмачкин, выживи он и рехнись, как Поприщин, влюбленный в дочь «его превосходительства», стал бы Голядкиным, влюбленным в Клару Олсуфьевну; как Поприщин, ворвавшийся в комнату «предмета», Голядкин ворвался на бал и пытался с возлюбленной отхватить польку; Голядкин договорился до *иезуитов*; Поприщин – до *испанских*

* Пользуюсь собранием сочинений Достоевского в издании Маркса 1904 г., I том.

дел; Башмачкин косноязычит: «того-этого»; Голядкин косноязычит: «ничего себе», «стою себе»; тема ж бреда Голядкина взята из «Н» с тем различием, что нос Ковалева стал статским советником другого ведомства; двойник же Голядкина, вынырнувший из подсознания патрона, явился на место службы его, чтобы выгнать со службы; там ужас, что нос убежал; здесь, – что двойник прибежал; картина встречи Голядкина старшего с младшим – взята из «Ш»: та ж метель, но с дождем; «ночь... дождливая, снежливая, чреватая... жабами» (162), которую и схватил Башмачкин: Голядкину надуло не жабу, а... двойника, привидением, на него напавшим; Башмачкин же обернулся сам нападающим привидением.

Доктор Рутеншприц, лечащий Голядкина, «весьма здоровый..., одаренный густыми... бакенбардами» – доктор из «Н» («смолистые бакенбарды»), «здоровая докторша»; его сверкающие глаза, имеющие «необычайную силу», – «необыкновенно живые» глаза ростовщика из «П»; он – рок, умчавший своего пациента в карете, подобной поприщинской тройке: «Несите меня с этого света» (ЗС).

Бал у Берендеева, дамы, скандал – сколки с бала у губернатора и скандала с Ноздревым из «МД»: «Как... изобразить... эти игры и смехи... чиновных дам, более похожих на фей, чем на дам... с... лилейно-розовыми плечами» (152), – сколок с гоголевской дамы в платье, более похожем на воздух; «обед отзывался чем-то вавилонским»: это – «Персии и Индии раззолоченные» (МД); тот же гиперболизм, те же повторы: «Такие балы бывают, но редко. Такие балы, более похожие на семейные радости, чем на балы, могут даваться... в таких домах, как дом... Берендеева: я даже могу сомневаться, чтобы... могли даваться такие балы» (140); ни одного своего слова: Гоголь! Гоголевский Петрушка остался Петрушкой (служитель Голядкина), сохранив равнодушие и словесную задержку Петрушки Чичикова.

Те ж бакенбарды, цвета, что у Гоголя во второй фазе: там при обилии красных тонов рост серых и желтых, дающих в смешении коричневатый тон; в «Двойнике»: «грязноватые, закоптелые, пыльные стены..., диван красноватого цвета с зелененькими цветочками... день, мутный и грязный» (125); в «Хозяйке»: «желтые и серые заборы,... здания почерневшие, красные»; смешайте эти цвета и получите – коричнево-бурый, типичный для второй фазы Гоголя. И та ж костюмерия: «зеленая, ...поддержанная... ливрея с золотыми... галунами и с зелеными перьями, а при бедре... лакейский меч в кожаных ножнах» – выписка из «НП»; а штрих: «для полноты картины, Петрушка,... был... босиком» довершает сходство с Гоголем.

Еще более общности в слоговых ходах; по Гоголю: 1) нагромождение глаголов: «все, что ходило, шумело, говорило, смеялось, – ...замолкло, ...столпилось» (156); «струи... прыскали..., и кололи, и секли»;

повтор союза: «и того, и сего... – и пошел, и размазался»; 2) скопление существительных: *ночь, чреватая «флюсами, насморками, лихорадками, жабами»* (162); 3) повтором злоупотребляет молодой Достоевский без умения Гоголя разнообразить повтор: «*Крестьян Иванович. Я, Крестьян Иванович, ... смиренный человек, ... но... Крестьян Иванович, я не мастер... говорить... я говорю... Крестьян Иванович»* и т. д. (134); «*я вас понимаю; я вас теперь вполне понимаю: я вас совершенно понимаю*»; этот гоголевский ход тройного повтора форсирован Достоевским. Первая фраза первой повести Достоевского («Бедные люди») – Гоголь: «*вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив*»; «Дв» переполнен тройным повтором: «*до времени, до другого времени..., до более удобного времени*» (137); «*с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством*» и т. д.; 4) гоголевские формы *превосходной степени* пестрят текст Достоевского; гоголевское «*весьма*» превращается у Достоевского в «*крайне*»: «*крайне неприятно*» (143); «*крайне bestолковое*» (148), «*в крайнем волнении*»; 5) *тот же ход на «все»*: «*все, что ходило..., замолкло*» (156); «*все, что ни было в зале, заволновалось*»; «*все, что ни есть, ...смотрит... на него*»; 6) частит по Гоголю слово «*странный*»: «*довольно странная сцена*» (136); «*странное, весьма неприятное ощущение*» (141) (точно фраза из «П»); «*произошла какая-то странная перемена... глаза как-то странно блеснули*» (136) и т. д.; 7) *обилие словечек «что-то», «как-то», «несколько», «в некотором роде»,* подобных фигуре фикции Гоголя: «*довольно сухо, но впрочем учтиво, объявил, что-то вроде того, что он как-то не совсем понимает..., что, впрочем... готов..., но что...*»; 8) *то же чувство неведомого*: «*бичуемый каким-то неведомым чувством*»; «*в неведомом... томлении*» (338); «*поразила... неведомым впечатлением*» (337); 9) *те ж внутренние рифмы*: «*дождливая, снежливая, чреватая флюсами... всех родов и сортов*»; «*все стояло, все выжидало, немного подальше зашептало*; немного поближе захохотало»; «*истоющая... и не выделяющая*» и т. д.; 10) *то ж употребление аллитераций*: «*прор-ываемые ве-тр-ом с-тр-уи... пр-ыскали*»; «*тр-усил по тр-о-т-уа-р-у*»; 11) *те ж гротески фамилий*, имен и отчеств: «*Клара Олсуфьевна, «Шписс» с дочерью «Тинхен», доктор «Рутеншприц», княжна «Чевчеханова»* и т. д.; 12) *то ж наращение впечатлений* с раздробом жеста на атомы: вместо «запнулся и обмер» – вот что: «запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом – и обмер» (156); в такой до скуки утрировке роняется жест Гоголя; 13) *тот же прием усиления через «еще»*: «*снег валил еще сильнее..., фонари скрипели еще пронзительней: ...ветер... еще плачевней, еще жалостливее затягивал... песню*»; 14) *тот же подчас напевно-ладовой расстав слов*: «*тоскливую песню свою*»; «*упала... в изнеможении сил на кресло*»; «*встав с занятого им*

без приглашения *места*»; этот прием – ткань «Хозяйки»; 15) *гоголевская любовь к словечкам* без гоголевского вкуса в их выборе; любовь к уменьшительным: ужасная «*маточка*» переполняет «Бедные люди»; «Белые ночи» – перегруз уменьшительных: Макар Девушкин докучно сюсюкает: «ваша *улыбочка, ангельчик, ... добренькая улыбочка...* Помните, *ангельчик, ... пальчиком* погрозили... какова ваша *придумочка*; 16) гоголевское *смещение приставок*: «пришаркнуть» вместо «под-»; «заплата» вместо «уплата» и т. д.; 17) гоголевские гримасы; «паркетны *лощить*», «комплимент *раздушенный*», «поднести *коку с соком*» и т. д.

Все это – Гоголь*.

Отмечая повторы, словечки и ряд перепевов из Гоголя в «Дв», Виноградов подчеркивает: первая сцена «Дв» имитирует первую сцену из «Н»: «*Голядкин очнулся*» (Дв); «*Ковалев проснулся*» (Н); Г. – «*потянулся*» (Дв); К. – «*потянулся*» (Н); Г. «*скачком выпрыгнул из постели*» (Дв) – высок Чичикова из постели, и т. д. Виноградов подчеркивает обилие в «Дв» глаголов совершенного вида («юркнул», «шаркнул», «шмыгнул» и т. д.), как у Гоголя; и переклик с Гоголем во фразах: на Голядкина устремили «*полные ожидания очи*»; «обратило на меня *полные ожидания очи*» (МД); Г.: «Эх, ты, фигурант... этакой, ...дурашка ты этакой»; Чичиков: «Ах, ты, мордашка этакой!»

«В» и «СМ» инспирируют Достоевского в «Хозяйке»; тут и ходы, общие всем фазам Гоголя (повтор, нагромождение и т. д.), и ходы, частые для «Веч»: фигура отстав продиктовала здесь свой речитатив.

Сюжет «В» и «СМ» вплетен в «Хоз»; Хома Брут *в пустой церкви* отразился в сцене встречи с хозяйкой: *в церкви*; церковь пуста: «море блесков» гаснет на иконостасе; но «чем чернее... мгла, густевшая под сводами храма, тем ярче блистали... иконы, озаренные» лампадами и свечами; Ордынов «в припадке... тоски и какого-то подавленного чувства... поднял глаза, и... любопытство овладело им» (Хоз), – реминисценция «В»: «церковь наполнилась светом. Вверху... мрак делался... сильнее, и... образа глядели угрюмой... Он отворотился...; но по странному попереживающему себе чувству, ... не утерпел... не взглянуть...» (В); Ордынов поднял глаза на Катерину: яркость «резко отражалась на сладостном контуре... лица ее...», «слезы кипели в ее... глазах, опущенных длинными... ресницами»; охватила «ненасытимая», «*сладостной болью*» отдающаяся, «*истощающая всю жизнь*» страсть (Хоз). Краски – из «В»; «*резко... отражалась*» (Хоз), «*резкая красота*» панночки (В); «*длинные... ресницы*» (Хоз) и «*длинные, как стрелы, ресницы*» (В); «ненасытимая..., *сладостной болью*» истощающая страсть (Хоз);

* Теме зависимости «Дв» от гоголевских сюжетов посвящено почтенное исследование В. В. Виноградова (80 страниц): В. В. Виноградов. «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский». «К морфологии натурального стиля», стр. 206–290. 1929 г.

и – в чертах «видел что-то *страшно-пронзительное*» (в другом месте «*бесовски-сладкое*») (В); «*слезы кипели в ее... глазах, опухших... ресницами*» (Хоз); и – «*из-под ресниц ее покатилась слеза*» (В), и т. д. После восторга – «какая-то бессильная злость» (Хоз); это чувство – присущее оторванцам Гоголя.

Хозяйка – не труп, а шедшая с ума под гипнозом не то мужа, не то родственника (по возрасту она ему дочь); он бывший разбойник и предсказатель; болезнь Ордынова точно взвывает настоящее; из-за него – встает разбойничий эпос; ночью по реке плывет челн (колдуна из «СМ»); колдун терпит кару за то, что шпион; Мурин карается не за разбой, а за мелкую контрабанду; «Хозяйка» – отклик «СМ»; мотив ведьмы переходит в мотив пани Катерины (хозяйка – Катерина); и у нее *голубые* глаза, *голубая* кофта, и напевный стиль речей, подобный стилю пани Катерины, – *голубоглазой*, шеголяющей *голубым* платьем. Она как бы – пани Катерина, согласившаяся на *брак с отцом*.

Речи ее – напевы: «Волюшка хлеба слаще, солнца краше. Вставай, голубь мой, вставай... Не бывать мне *твоей*... Не мне, родной, быть *твоей*... Другой такой не нажать *тебе*» (акцентуация местоимения); Ордынов подтягивает распевочным ладом ей: «Кто ты, кто ты, родная моя?.. точно сон кругом меня... Кто ты, кто ты, радость моя?.. Расскажи мне все про себя...» К.: «Я родную мать *погубила!*.. Я ее в сырую землю *зарыла*».

Мурин показан Достоевским в тонах и колдуна, отчасти и ростовщика: «длинная, полуседая борода» (ростовщик); «из-под нависших бровей взгляд *огневой*, лихорадочно воспламененный» (колдун); на шее – красный платок (красный жупан, красная свитка); желчный взгляд его врезан в бред Ордынова: «злой старик... следовал всюду... кивал из-под... куста... отогнал светлых духов, шелестевших... сапфирными крыльями»; «неведомый старик держит во власти... кто-то... глянет через плечо» (П); «портрет... четверился в его глазах...», «портреты» глядели отовсюду: «комната», в которой они висели, «продолжалась бесконечно» (П); злой взгляд «сверхъестественной силой удержится» (П); Мурин – списан с ростовщика и с колдуна Гоголя; колдуна жжет пламень; «кто бросил в... невыносимый пламень» – проходит в Ордынове; колдун показан в чалме среди старинных оружий и книг; Мурин – среди старинных книг, образов, мехов и ковров: «ярость исказила лицо его... *Сверкнуло дуло ружья*; *раздался выстрел*; это – как: «*мушкет гремит, – и колдун пропал за горю*» (СМ); Катерина обнимала «сверкающей, как снег, рукою» (Хоз) (рукой сквозных героинь Гоголя); она глядит, «*как бирюзовый купол неба*», глазами; таковы глаза души пани Катерины в миг, когда «с *чудным звоном* осветилась светлица» (СМ); и, конечно ж, – у Достоевского: «*Музыка поразила слух его*».

Мелочи «Хозяйки» – перепевы «В», «П», «СМ».

В другом, никем не отмеченном плане – связь Достоевского с Гоголем: не воплощенные душевные жесты гоголевской романтики воплотились в более поздних романах Достоевского; «*поперечивающее себе*», «*бесовски-сладкое*» чувство оторванцев, изображенных Гоголем, выявилось *расколом* сознания разночинца Раскольников. Преступление перед обычаем стало темой «*Преступления и наказания*»; Басаврюк, влезавший в Петруся, влез в Ивана Карамазова чортом от Смердякова, сына «*смердящей*»; в нем Петрушка («сходил бы в баню») сросся с Чичиковым; та же проблема Наполеона (Чичиков – в профиль Наполеон), взятая Гоголем в жутком комизме, инсценирована Достоевским в жутком трагизме.

Гоголь показал отрыв от рода, как преступление прохожего молодца; «*прохожий молодец*» – мелок у Гоголя; Д. силится дать ему титанический облик и вращать в современность; он показывает всю глубину «*поперечивающего себе чувства*» героев Гоголя, которого дна никто не видал; у Гоголя «*провал*» не наполнен психическим содержанием; «*по странному любопытству, по странному поперечивающему себе чувству, не оставляющему человека, он не утерпел... не взглянуть*» (В) – ничего более; Д. реально вскрывает душевный быт, вырастающий из антиномии: «*Не гляди!*» – шепнул... внутренний голос... Не вытерпел и глянул» (В). То же и в героинях: Гоголь не вскрыл антиномии; он обрисовал лишь лицо: «*лицо с... невыразимо приятной издевкой*» (НПР); Д. показал, что именно жжет женскую душу – в Грушеньке, Настасье Филипповне, Неточке и других: типаж Д. показывает роль рода и класса в болезнях нарушителей и нарушительниц заветов. Д. проявляет не проявленную Гоголем и проецированную вспять жизнь личности, – в современность, даже опережая ее; «*прошлое*» Гоголя становится в Д. близким будущим. Гоголь, как слепой, ощущает пальцами поверхность тайны в Петрусе, который все что-то хотел «*припомнить*»; тщетное припоминание это Д. превращает в трезвый разгляд, отчего бездонный провал становится наличием этой вот *личной* жизни; Андрей преступает обычай: «*отчизна есть то, чего ищет душа*»; в ту же минуту – крик ляхов: «спасены!» Тут и подписывается ему приговор: быть расстреляну! В нем перекрещены: тематика Гоголя с тематикой Д., ибо тезис Андрея, – *преступить, или не преступить*, – тезис лучших романов Д.

Уединенному гоголевскому «*чудаку*» и плоть, и кровь дает тематику Д.; Пискарев разглублен в князя Мышкина; Пирогов овеществлен и вытянут во весь рост в... Рогожине; вопрос «НП» – «проститутка» или «прекрасная дама», жизнь или мечта, – выявлен в мятущейся жизни Настасьи Филипповны, «*прекрасной дамы*» для Мышкина, «*гетеры*» для Рогожина; в Соне Мармеладовой «*прекрасная дама*» унижена со-

циальным неравенством до проститутки; а в Грушеньке по существу «гетера» героически приподнята: решением следовать на каторгу с Дмитрием Карамазовым.

Романтика «нежитей» женского персонажа (утопленница, албанка Аннунциата и т. д.), показанная болезнью в пани Катерине, и разложившаяся в «ведьме» через «Хозяйку», воплощена в персонаж Д., как женщина «великих порывов», которую всю жизнь зарисовывал он; она у него реальна в болезни: от *хозяйки* – линия вперед: к Настасье Филипповне; и *в назад*: к пани Катерине (все три – нервно больны); албанка Аннунциата, воплотит ее Гоголь, не Катерина ль Ивановна из «*Братьев Карамазовых*»? На Грушеньку падает отблеск «ведьмочки». В романтике Гоголя предощущена «неистовая» героиня Достоевского. Традиционную украинку в Гоголе она преломила вальтер-скотизмом, традициями Стерна, увлечением «неистовой школы» (Матюрин, Жюль Жанен) в некий облачный, подобный скачу, полет. Достоевский, подхватив этот скач Хомы с ведьмой, его осадил; и он оказался и скачем тройки Дмитрия Карамазова с Грушенькой на кутеж, во время которого Дмитрий был схвачен, и погоней Рогожина... за Настасьей Филипповной, убежавшей с Мышкиным.

Достоевский сорвал месячную вуаль традиционного романтизма с гоголевских героинь «первой фазы»; под ней оказалась реальная женщина, показанная в больном, но «великом порыве» эмансипации от традиций.

Так ранний Достоевский вытек из стиля зрелого Гоголя; а поздний Д. – из тематики раннего Гоголя, сведенной с облаков: в жизнь.

ГОГОЛЬ И СОЛОГУБ

Конец XIX века – апофеоз Толстого; первые годы XX-го – апофеоз Достоевского (в книгах Розанова, Мережковского, Шестова, Вольнского и др.); у Мережковского Толстой и Достоевский – геркулесовы столбы культуры: меж ними лишь – проход в будущее; Гоголь был заслонен всеобщим интересом к «столбам»; труд Манделштама (анализ языка Гоголя), вышедший в 1902 году, был заглушен совершенно заливи́стым рыком Д. С. Мережковского о Чичикове.

К исходу первого десятилетия нового века из-под «столбов» Геркулеса в сознании выросли: Пушкин и Гоголь; «*Мелкий бес*» Сологуба воспроизвел иные черты стиля Гоголя, створяя их с выдержанностью квази-пушкинской прозы; «гоголизм» Сологуба имеет тенденцию перекрасить себя в пушкинизм; и Пушкин, и Гоголь условны у С.; тем не менее интересен симптом: ход на Гоголя, минуя Толстого и Достоевского.

В Брюсове, в Белом, наоборот, кричаще разъяты: Пушкин и Гоголь; Брюсов – пушкиноподобен в «*Огненном ангеле*»: усилием овладеть экономией средств пушкинской прозы; от «Симфоний» же Белого, настоянных на Метерлинке и прозе Ницше, в «Серебряном голубе» остались... рожки да ножки: Гоголь в нем съел и Ницше, и Метерлинка.

Как могло такое случиться?

Гоголь, будучи лабораторией языковых опытов, не замкнут каноном; он – почва взаимнооспаривающих школ; «натуральная школа», вытянув несколько граней его, в эпигонах противопоставила себя другим граням; в исходе лишь ее из Гоголя казалось, что целиком он воплотим в ней; но натуральная школа разрисовала передний план «МД»; у Гоголя он овеян фигурой фикции.

Наряду с натурализмом в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма, переобремененного статикой; эти моменты у Гоголя долгое время не виделись; в начале века они явно бросились нам в глаза.

Виноградов указывает: до декадентов Гоголь дал под влиянием де Квинси образ декадента-опиомана: звуковая метафора, соответствие звуков, жестов и красок, культивируемое эстетикой романтизма*, напевность, – все то, чем поздней модернисты были притянуты к Верлену, к Рембо, к прозе Ницше, – оказалось у Гоголя налицо.

Натурализм, дав шедевры в романах Золя, затопил в эпигонстве себя; против него ополчились французские символисты, провозглашавшая динамику, музыку в пику цветным открыткам, метаморфозу восприятий одних чувств в другие; они приучили к восприятию чуждых «отцам» оттенков стиля, открывшихся и там, где «отцы» ничего не увидели; тут корень по-новому интереса и к прозе Гоголя.

Я дал ощупь некоторых сюжетных деталей «СМ» и «МД»; не придется доказывать, что реализм Гоголя непроизвольно насыщен символизмом; я показал роль звуковой метафоры в гоголевском языке; не придется ломать копий за то, что лозунги Рембо до них были Гоголем вобранны, так сказать, под шумок; я показал его ритмы, аллитерации; смешно не видеть, что лозунг Верлена о музыке в поэзии не был чем-то самим собою разумеющимся для Гоголя.

Когда это всплыло для глаз «модернистов», иные из них, некогда следовавшие за плакатами западных бунтарей, оказались в круге влияния Гоголя, заменившего им семинарий по Ибсену, Метерлинку, Верхарну, Уайльду и Ницше; результат семинария тут же сказался, как рост «гоголизма».

* Это доказано новейшими исследователями романтизма.

Нет связующей их традиции Гоголя с Сологубом; анализ же ходов С. и вопрос, куда чалит проза *«Мелкого беса»*, методом исключения (не к Толстому, Достоевскому, Лескову и Салтыкову) заставляют признать: она – *не без Гоголя*, которого в истоках сологубовской прозы нет; нет и в сознании, протянутом к Западу; тем не менее Гоголем транспарирует «МБ»: в предисловии вскрылось и *«горьким смехом моим посмеюся»*, и *«нечего пенять, коли рожа крива»*; непроизвольно реставрировались *«Мертвые души»* – миром провинциальных мещан из опустившихся мелких интеллигентов; классовые прослойки – иные; но та ж на них провинциальная пыль, оседавшая шестьдесят лет, отделивших «МБ» от «МД»: С. прав: «этот роман – зеркало»; «Нет, ... милые современники, это я о вас писал»; Передонов взят из натуры*.

Символизм С. о натурален до бытового показа провинциальных мещан; С. воплотил в пыль фантастический персонаж «МБ» и *«Недотыкомку»*, которая у него – душа *«нежитей»* и *«немытек»* (слова С.) – продуктов распада жизни; неспроста в одном из рассказов С. некто, приняв капли подозрительного, как ростовщик из «П», проходимца, теряет в росте до бесконечности (фигура умаления Гоголя); вот уже он под столом; вот – уже на окошке (в кукольной клетке); все меньше и меньше, – и, ах, сквозняк высвистнул его в фортку; пылинкой он крутится по поднебесьям, чтобы осесть в необметенном углу.

С. отчетливо осознал гоголевский прием распыленья *«всего»* до *«ничто»* (гиперболу умаления); он доводит анализ языкового мифа до осознания соответствий его с жизнью мещан; у него гоголевский колдун торгует все умаляющими каплями, разъедающими «жизнь» в кучи пылинок, верней «нежитинок»; и человечество – куча их; во всех планетных системах – все та ж «нежитина», воспетая С. в фигуре высокопарницы; в сологубовском атомизме мифологизирована натура мирового мещанства: в ней пыль пылей – русский интеллигент; приемы овеществления мифа напоминают приемы петербургских повестей Гоголя, из которых Достоевский – извлекал свою личность, а Сологуб – безличие.

«Панночку» проследил Гоголь до стадии загнившего трупа; С. проследил дальнейшее разложение его до пылей. Душа – ветерок, перегоняющий облачко «нежитей»: она – Недотыкомка.

С. выявил жуткие парадоксы: пыль мещанства свеваема с нас только холодом смерти, единственной для него революции, следующей за... социальной; С. – «революционер» в 1905 году – певец *«смертников»*, гибнущих не во имя новой жизни, – а смерти; он воинствующий буддист, пародирующий революцию; с ужасной гримасою будто бы четкости свершает он свой неправильный логический ход, отвечая на

* По заявлениям самого С.

спрос к нему раздавленных жизнью интеллигентов; и выявляет, что это спрос на самоубийство; его ответ Пискаревым: «Незнакомка – и не Прекрасная Дама, и не inferнальная проститутка», а – Недотыкомка, сбросившая с себя жизненные свои пылинки; жизнь – Руслан-Звонарева с бородавкой на носу (символический образ одного из рассказов); поэзией самоубийства овеваны образы С.

Пискарев в волнах опия вытянут из них всех.

В мастерстве показа своих «ужасиков» С. использовал многие словесные ходы Гоголя; как то: ход на «ни», «не» («ни слишком толст, ни слишком тонок»); «не радостно, и не грустно» (XI, 71)*; «не то во сне, не то наяву» (VII, 97); «ни светло, ни темно» (VII, 162); «не доброе и не злое» (XI, 73) и т. д.; всюду обилие отрицательных определений: «не свободно от неясности»** (69), «недрогнувшая ладонь» (69); «невеселая улыбка» (61); «не», «ни» прострочен весь текст: «Недотыкомка», «нежить», «немытька» и т. д.; у него напевен повтор в духе ладов «СМ» (без судорожности Достоевского): «и эти быстрые поцелуи ласковой хитрой лихорадки, и эти медленные приступы легкой головной боли... приятны» (XI, 72): «быстрые – медленные», «поцелуи – приступы» – параллелизм-контраст; «нежная царевна Се-ле-нита, лё-гкий призрак лё-тних снóв» (ле-ле-ле) (VI, 27); тут и звуковой повтор, и напев (хорей второй половины фразы); «беленькие, боязливые, такие же милые, как она, моя милая, моя белая смерть» (VII, 150); «я вложил в руку мое бедное золото, мой скудный дар, – звонкое золото в холодеющую руку» (VII, 152); «приду к тебе в мой час, и возьму твою душу, и отдашь... свою душу»; «взяла твое золото – возьму твою душу, отдашь мне золото – отдашь мне душу» (VII, 146); разве это не по Гоголю: «наступает отец – подается пан; наступает пан – подается отец» (СМ); «Утешение», «Призывающий зверя», «Смерть по объявлению» и другие рассказы в лепете фраз не скликаются ни с чем из досологубовской прозы, кроме Гоголя; «и бóдет смёрть моя легкá и слáще я́да» (ямб): я-а-а-я; «за та-ющим дымом ла-дана та-ился, зата-ился... день»: за-та-дана-та-зата (VII, 148); проза С., как у Гоголя, переходит в явные стихотворные строфы:

Наши стены крепки.
Мы в стенах.
Не придет к нам цепкий
Внешний страх (VII, 31).

Часта нарочитая звуковая двусмыслица: «Селениточка» – «на селе ниточка», «тосчищу» – «таз чищу»; «Илия, или – я» и т. д.

* Метки томов и страниц по сириновскому «Собранию сочинений».

** Вся группа примеров из VII тома.

Звуки Гоголя зажили в прозе С.

Часта и гоголевская фигура расстава: «*Выбегают... погубившие свою душу девы*» (СМ); у С.: «*великое... затеяли мы дело*»; «*журчал в ночной тишине ручей*»; «*заклятые как-то вдруг воздвиглись стены*»; «*тяжелую на его грудь положил лапу*»; и «*яркие в небе горели звезды*»; «*за тяжелыми, темно-зелеными, в тон обоям по стенам, только гораздо темнее их, занавесками*» (все из т. XI) и т. д.; част повтор союза «и»: «*и обнимала, и принималась целовать и смеяться*» (XI, 71); «*и... взялись, и... стали*»; «*и резки, и суровы*»; «*и кто-то шел..., и какие-то звучали окрест голоса, и какие-то проносились экипажи, и был ли быстрый... бег, и детский смех, и лепет – все скрыто*» (VII, 147); часто «и» в соединении с многоглаголицей: «*и мешал..., и шутил, и шутил и смеялся*» (VII, 27); «*и прильнула, и целовала, и ласкала*» (VII, 153) и т. д.; част набор прилагательных: «*маленький, серенький, зыбкий, легкий... мелькнул, пролетел, – и скрылся*» (XI, 72); «*молоденькая, пухленькая*» девушка с «*невинным, хорошеньким, хитреньким личиком*» (VII, 158); «*звонкий, ровный, сладкий, вкрадчивый*» (вон-овн, лад-рад) (VII, 158) и т. д.; из сложенья гоголевских ходов вырашивает С. свою «гоголевскую» фразу: «*И он жаждет снова, и он опять голоден, – ненасытимый, жестокий зверь*» (XI, 81); то ж по Гоголю жестокое «*себе попереживающее*» чувство: «*стилет остер и сладко ранит*» (ст-лт ст-р ла-ра) (VII); «*сладкий огонь по жилам*» (VII, 153).

Я бы мог продолжить перечисление совпадений С. с Гоголем; нет влияния Гоголя в раннем романе «*Тяжелые сны*»; оно нарастает в момент творческого расцвета; и снова идет на убыль: в перезрелых творениях; музыку Гоголя как бы вливает в себя проза С., как не присущую ей, но ей целебную кровь; С. омоложается Гоголем.

В нем – поворот к гоголизму.

ГОГОЛЬ И БЛОК

О Блоке – сказ мой недолог: надо лишь подчеркнуть очевидность.

Отрывок Гоголя «*Женщина*» – пересказ мистики, возводящей женщину в лоно божества, как «*Софию*»; романтики сплели эту тему с идеологией Шеллинга, Баадера, отраженной и Владимиром Соловьевым; Блок посвятил ей свой том стихов; Гоголь же дал малый отрывок-дифирамб. Не в культе «*Дамы*» – стык Блока с Гоголем, а в вытекающем из него явлении, на которое обратил внимание Гёте; известно его замечание о мистике у романтиков: нереальное отношение к женщине, вырождаясь в туман эротических двусмыслиц, приводит в... публичный дом.

У Гоголя раздвоена женщина: ангел-ведьма, девушка-старуха, красавица-труп; раздвоенность – от раздвоенности «*поперечивающего себе*», «*бесовски-сладкого*» чувства к ней, подставляющего вместо реальной женщины небесное виденье и... тяжелотелую дуру, Агафью Тихоновну; с первой фазы к третьей противоречие ангел-демон снижается в тривиальность: в «*ух, какую*» женщину!

Поэзия Блока – показ изменения облика «ангела» в «ведьму» по фазам: «*Прекрасная дама*», «*Незнакомка*», увы, «*знакомая*» многим.

Женщине гоголевского отрывка «Женщина» – посвящены первые циклы стихов о «*Прекрасной даме*»; переходная ступень меж видением рая и земным обликом мелькает в начале второго тома; «ведьма» ж проступает с третьего тома: «И когда ты смеешься над верой, над тобой загорается вдруг тот неяркий пурпурово-серый и когда-то мной виденный круг»; «*и была роковая отрада*» – по Гоголю «*бесовски-сладкое*» чувство – «*в попираньи заветных святынь*» (III)*; у женщины этой фазы «*ядовитый взгляд*» (III); «*твой взор, как кинжал*» (III); она ищет «*глазами добычу найти*» (III); любовные утехы ужасны с ней: тут «и губы с *запекшейся кровью*», и «обугленный рот в крови еще просит утех любви», и «знаю, выпил я кровь твою», и «будет петь твоя кровь во мне», и половое заболевание; ничего подобного нет у Лермонтова (с ним созвучен стих Блока), у Вл. Соловьева, у Бодлера; ни у кого нет этого раскаленно-развратного бешенства, кроме... Гоголя.

Генезис блоковской женщины и в отрывке «Женщина», и в позеленевшем трупе «В», к которому протянута Гоголем нить от... всякой, по-видимому, нормальной украинки (что баба, то ведьма); недаром в лице Оксаны «*издевка*», т. е. призыв к «*попиранью заветных святынь*». Что проделывает женщина Гоголя? Даже показанная в обычном быту «*это такой предмет*»; «*езде... заметно такое чуть-чуть обнаруженное... – у, какое тонкое!*» Какое же? «Раздвигала руки и ловила его» (В); «дай... я, – говорит панночка, – положу на тебя свою ножку,... схвативши руками за ее нагие ножки, пошел скакать, как конь» (В); тут и «рубины уст ее... прикипали кровию к самому сердцу» (В), и «вся синяя, а глаза горели, как уголь» (В), и «прокусила ему горло... начала пить... кровь» (В), и «как волк, пила из него кровь» (ВНИК) и т. д.

В ненормальном культе двух «*не-женщин*», с провалом женщины между ними, соединились Блок с Гоголем: сюжет «НП» с превращением «ангела» в проститутку стал просто автобиографической лирикой Блока.

На эту-то иронию из цинизма указывал Гёте, как на опасность романтики; и Гоголь, и Б. одинаково тут упали в цинизм, и одинаково

* Отметка тома.

мучились; Гоголь боролся со своим *«грешным»* смехом приподнятым морализмом; Б., каясь, как и Гоголь, открывал в иронии корень зла*, как больной ею; народничество *«с пьяных слез»* не спасло; Блок народа боялся; народ ему нужен был для подпуга: интеллигенции; но гоголевский образ России и русской тройки влиял на Б.: его обращение к России, как к женщине, наваяно Гоголем:

Твои мне песни ветровые,
Как слезы первые любви.

И –

Какому хочешь *чародею*
Отдай *разбойную* красу.

Характерны: *разбойность* красы и падение женского образа непременно с «разбойником». Кто ж он? У Гоголя он – Костанжогло, модификация «колдуна», у Б. же: он – двойник Б., «род» в Б., его дурная наследственность, взывающая к *возмездию*: *«выпил я кровь твою»*; и позднейшим болезненным извращением душ, и бескрайней романтикой связаны: Гоголь и Б.; Гоголь в себе носил «колдуна», которому все казалось: над ним издеваются; в преувеличенном ужасе перед иронией собственной, переживал Б. подобное нечто; отсюда и страх перед собственным двойником, заставивший *«сбежать с горы»* в чашу.

Страх Гоголя сочится сквозь все фазы творчества Б.: и в эпоху небесных откровений, и в эпоху бродов по подозрительным переулочкам, и в миг «выпивания крови»; *«все диким страхом смятено»*; *«мой конец предназначенный близок»*; *«и на дороге ужас взял»*; *«боюсь оглянуться назад»* (как и Чартков перед портретом); *«кладут мне на плечи руки»* (I), *«заройся в землю – там замри»*; *«забудь, забудь о страшном мире»*; *«из-под ресниц старинный ужас – старинный ужас дай понять»*; *«как страшно все: как дико»* (III).

Петрусь одичал, сиюсь вспомнить забытое преступление; и все близкое незнакомо ему: *«все были мне незнакомы, и меня не трогал их вид»* (I); это ж чувство – «оторванца»: от рода и класса; Б., как и Гоголь, переживал оторванность от «своей» России, видимой лишь издалека: вблизи – рожа.

Уныла в поэме «Возмездие» тема рода у Б.; стихи-то прекрасны, а что толку в них, когда от них – беспросветная тяжесть; интеллигент, смолоду сознанием рвавший с «дворянством», таки с ним не порвал; разглагольствования о роде в предисловии к поэме «Возмездие» убоги, несостоятельны, и выявляют лишь власть рода-мстителя, как... и у Гоголя; оторвавшись от своей темной крови, не влив в себя красной,

* Его статья об иронии.

Б. был обескровлен: «как тяжело ходить среди людей и притворяться непогибшим»; «как тяжело мертвецу среди людей»; «пробудился...: тридцать лет. Хвать-похвать, – а сердца нет»; «одно, одно – уснуть, уснуть». «Возм.» не жизнь, а гибель рода; герой, последний в роде; лишь «над черной Вислой – черный бред»; и слышен топот коня пана Мороза, «мстителя»: кому, за что? России ли за угнетение Польши, выродку ли за «иронические» поступки: «выпил я кровь твою», «с темнотою один... хохотал арлекин» и т. д.?

В итоге – «старинный ужас дай понять».

Тут и припоминается:

Было то в темных Карпатах...

В каких? Стихи писаны до карпатских боев. Какие ж Карпаты? Гоголевские: гора Криван, на ней всадник, жаждущий «страшной мести», которой тема невыносима автору «Возм.»; и – неприятен Гоголь:

Впрочем, прости... Мне немного

Жутко и холодно стало...

Это – *из жизни другой* мне

Жалобный ветер донес.

Другая жизнь – образы из «СМ»; гоголевский «колдун» сотрясал Б., влезая в него, как влезал Басаврюк в Петруся, – криками:

«Нет, не смирит эту черную кровь

Даже свидание, даже любовь».

Потому и припоминание:

Было то в темных Карпатах.

Далее, – стихи продолжены в иронию: по адресу читателей:

Что ж? «Не общественно»? – знаю.

Что? «Декадентство»? – Пожалуй,

Что? «Непонятно»? – Пускай.

Увы: слишком понятно; манией преследования, своею болезнью, был связан Б. с Гоголем; унылая философия родового возмездия за «отщепенство» победила в Б. Думается мне: проживи Блок дальше, он явил бы картину нового Гоголя, недоуменно вперенного в жизнь с недописанной фразой, обрывающей творчество: «*темно представляется...*» (слова, на которых оборвалась рукопись «МД»).

ГОГОЛЬ И БЕЛЫЙ

«Симфонии» Белого – детский еще перепев прозы Ницше; но в «Кубке метелей» налет этой прозы не толще листа папиросной бумаги; и он носом Гоголя проткнут: в «Серебряном голубе»; символизм, впорхнув в русскую литературу из фортки, открытой в Европу, в Валерии Брюсове скоро стал – класс изучения латинских поэтов и пушкинской прозы, а в Белом – класс Гоголя.

Гоголем в нас пролился... доклассический стиль.

Есть два установленных стиля: «классический», который не так уж классичен, хотя б у Эхила; и «азиатический»*, в Ницше, в Шекспире далекий от Азии. Готика и ренессанс по итогам новейших трудов коренятся в... армяно-персидском, проехавшем в Сирию, стиле**; арабский стиль, Гоголю близкий, – одно из ответвлений армянского, раннего; купол же ренессанса – другой; его Персия времени сасанидов через 1000 лет перекинула через Армению в Рим и Флоренцию; александрийское позднее риторство и не аттично, и не азиатично; не вовсе аттичен, но не азиатичен – Гомер.

Гоголь – типичнейший выявитель в России не только особенностей стиля азиатического; в нем Гомер, арабизм, и барокко, и готика оригинально преломлены; оттого он влияет на ряд направлений, посвоему в каждом.

«Серебряный голубь» Белого являет итог семинария по «Веч», «Петербург» – по «Ш», «Н», «П», «ЗС».

Схема пушкинской фразы: эпитет простой, подлежащее, простой глагол (1+1+1); коли небо, оно – «небосвод» (не «лазурь», «океан»); и он – «дальний»; он «блещет»; и – только; по данным когда-то мной произведенной статистики слов, которыми Пушкин живописует стихи, макет фразы Пушкина, отбирающей наиболее частые слова о небе, – таков: «дальний небосвод блещет»***; чтоб перейти от нее к фразе Гоголя, нужно подставить под слово «небо» другое: хотя б «океан»; возведя эпитет в превосходную степень, от нее отказаться: «неизъяснимый океан»; глагольное действие отожествить с поцелуем красавицы в ожерелье глаголов: «неизъяснимый небесный океан обнимает, целует, томит, разливается»; Пушкин бы сказал: «в небе летают стрижи»; школа Гоголя превратила бы равновесие слов 1+1+1 в угловатое нагромождение; так пишет Белый-Яновский (Бугаев-Гоголь): «черные стрижи день, утро, вечер в волне воздушной купаются, юлят, шныряют..., взвиваются, падают, режут небо: и режут, жгут воздух, скре-

* См. статью Ф. Ф. Зелинского на эту тему в его «Из жизни идей».

** См. Strikobski «Baukunst der Armenien», 1920 (2 тома).

*** А. Белый «О смысле поэзии» (изд. «Эпоха». 1923 г.).

бут, сверлят» (СГ). Проза «СГ»: будучи качественно иного теста, чем гоголева, отформована слоговыми приемами Гоголя вплоть до скликов фраз с фразами.

ГОГОЛЬ

«Он живет возле церкви... Как поворотись, то будут ворота... Да вот лучше, когда увидишь шест с перепелом, и выйдет вам баба..., то это его двор» (Предисловие к «ШП»).

«Чтобы пришло наконец такое время, чтобы по всему свету разошлась и везде была бы одна вера» (ТБ).

«Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто торчащими их белыми костями... Будут... орлы выдирать и выдергивать казацкие очи... Будет, будет бандурист... и скажет свое густое, могучее слово; разнесется могучее слово..., чтобы по городам, лачугам, и... весям разносился красный звон» (ТБ).

«Чтобы по городам, лачугам и весям» (ТБ).

«И уже сквозь сон слышится и «Не белы снеги»,... и уже храпишь, прижавши в угол своего соседа» (МД).

«Редкая птица долетит до середины Днепра. Пышный! Ему нет равной реки в мире!» (СМ).

«Шинок – развалился, словно баба на пути с веселых крестин» (ПГ).

Про лицо: «Непрошеное, незваное явилось оно... И страшного... в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него» (лик рока из «СМ») и т. д.

БЕЛЫЙ

«В той самой он проживает избенке; ...если встать на холмик, то... вон... его крыша, – вон там: еще оттуда потянуло дымком» (СГ, I, 41)*; в другом месте: «еще на нем каркает грач» (СГ, I).

«Песнь... пелась..., чтобы дале-че... по селам, лачугам и звериным тропам разнести призыв» (I, 214).

«Будут, будут числом возрастать убегающие в поля!.. Знает ли каждый... чем он кончит: может, закачается в чистом поле на двух на висельных столбах... Слушайте благовест вольный: в полях широких» (II, 97).

«Чтобы... по селам, лачугам и звериным тропам» (I, 214).

«Усыплен, и... в струях слышится... нянино «баю-бай», и все обернулось на него странно и смутно» (I, 60).

«Смотришь, – а уже шопотный лес струит... дрему; и нет из него выхода!» (I, 11).

«Избенки..., точно компания пьяных парней с набок надвинутыми картузами» (I, 12).

«Неведомый, до ужаса знакомый во сне лик» (лик рока: I, 20) и т. д.

* Метка страниц по двухтомному изданию «Эпохи». Берлин, 1922.

Та ж, как в «СМ» и «ТБ», чисто оперная постановка жестов; но там взяты – казаки, а здесь – мужики: «бородатые лица с обрезанными в скобку волосами» (I, 20) – «сказывают, тихо уставясь в бороды» (I, 12); «навесил он еще ниже на очи свои хмурые... брови, подобные кустам» (ТБ); тот же гиератизм жестов, данных в повторах речитативного лада, с применением всюду типичного для Гоголя расстав: слов: «И уже прошли к пруду сельские девки с песнями хоровыми... И уже прошли прочь от пруда сельские девки с песнями хоровыми... И уже прошла к пруду баба рябая с песней тихой, с песней жалобной... Но уже пошла прочь от пруда баба рябая... И затеплилась первая звездочка, и робкая из пологого лога выглядывала хата» (I, 62); тут сплетение гоголевских ходов: 1) два парных повтора, 2) прилагательное после существительного («баба рябая, с песней жалобной» и т. д.); 3) расстав: «робкая из пологого лога выглядывала хата»; 4) ход на «и»; 5) ход на «уже».

Повторы в «СГ» по Гоголю: «белая дорога, пыльная дорога бежит она, бежит» (концовка с кольцом); «постоит, постоит... в свое логово забирается... посидит, посидит, и опять войдет» (скреп с концовкой); «вы бы... спать пошли: и пошел бы спать» (стык с кольцом); далее, «пошел бы спать поп, кабы не дьячок: на то и дьячок, чтобы попа» и т. д.; стык («дьячок») с кольцом («поп – попа») и т. д.; таково же и усложненные повторы: «все еще она (а) стояла (б₁) и смотрела (б₂)... туда (в), где (г) красная... мелькала рубашка... до того места, откуда он прощался (д) с прошлым (е); и уже он давно попрощался (д) с прошлым (е), а все еще она (а) стояла (б₁), все смотрела (б₂) туда (в), где (г) прощался (д) он с прошлым (е): а = б₁б₂ = вг = де; де = а = б₁б₂ = вг = де (I, 230).

Гоголевская фигура отстав: частит по «СГ»: «робкая из оврага глянет хата» (I, 10); «острым улыбнулся словечком» (I, 18); «красный, белыми яблоками платок» (I, 19); «на... затканной синими букетами ризе» (I, 21), «темненькая к нему по дороге заковывает фигурка» (I, 41), и т. д.; ход «и – и» – тоже: «и влечет, и уносит»; «и юлили, и писали»; «и расплясаться, и расплакаться». Тот же повтор «уже» и «еще» («еще больше... криков, еще более фырканы»).

ГОГОЛЬ

«Он уже кается» (СМ); «вот уже подходит близко» (СМ); «и уже прошла, и уже скрылась» (СМ); «уже солнце село; уже и нет его» (СМ).

БЕЛЫЙ

«а пора уже чайничать; уже стол... накрыла»; «солнце стояло уже высоко; и уже склонялось солнце»; «и все уже обернулось на него странно и смутно» (I, гл. I).

Из комбинации фразового повтора с отставом, ходом на «и», на «уже» и сложена фраза: «И уже прошли к пруду сельские девки» и т. д.

В «СГ» – ряд слоговых ходов «Веч», как напр., рефрен: Дарьяльский «поймал себя на том, что не... девичий образ в душе его, а *так что-то – разводы какие-то*»; через 3 страницы: на душе «невнятное *что-то такое – разводы какие-то*»; через 38 страниц: «*если стать против носа*» столяра Кудеярова, то «никакого не будет лица, а *так что-то... разводы какие-то*»; наконец, словесный рефрен о *разводах каких-то* становится характеристикой столяра. Те же жестовые рефрены (что делают разные половины лица столяра). Та же густота чисто гоголевских эпитетов: *дивный, странный и непонятный*; то ж обилие восклицаний (по типу «*Славная бекеша!*»): «*славное село*», «*славный поп*», «*славные люди*» – восклицается всюду; те ж вводные предложения с *обрывами, свертками* представлений, *кругами, спиралями* (см. 2-ю главу «*Мастерства Гоголя*»); те ж словечки от лица автором подставленного рассказчика (не то Панько, не то столяр). То же скопление эпитетов, существительных и глаголов: «*пьяную, смутную, сладкую грусть*»; «*ясная, чистая, тихая, светлая ночь*» и т. д. То же «то – да не то» («*горы... – не горы*»): «*Катя оказалась не Катей*»; «*не лицо, а баранья... кость*»; «*вода – не вода*»; «*небо – не небо*» и т. д. Тот же гиперболизм; пример: глаза Матрены: «*какие там плачут волынки, какие там посылает песни большое море, и что это за сладкое благовоние стелется по земле. Такие синие у нее были глаза... до глубины, до темной головной боли... Будто там окиян-море синее расхидилось из-за рябого ее лица... Коли взглянешь... до второго... пришествия, утопая, забарахтаешься*» и т. д. Та же спайка повторов: словесного и звукового: «*то-мная, тусклая пелена то-мно и ту-скло то-пит окрес-тно-сти*» (то-ту-то-ту-то-тно) (I, 54); «*вос-ток те-мный ис-точ-ал ток, и ту-да, в те-много тока теч-енье*» (ток-те-точ-ток-ту-те-ток-теч) (I, 64); «*за-мерла..., расжа-лась, когда жа-лко за-дребе-зжа-ла*» (за-сжа-жа-за-зжа); «*визж-ат прон-зи-тельные стр-ижи*» (визж-зи-ижи); тот же арийный дуэт меж Матреною и Дарьяльским, подобный дуэтам Катерины с Данилой; мелодия же напева взята из «*Хозяйки*» Д., а не из «СМ»: «*Ясненький мой, ясноглазенький мой – подожди*»; «*ясненький мой... – погоди, погоди... к груди своей сестрицу прижми*» (II, 115, 117) и т. д.; те ж полурифмы: «*и поп, и клоп*» (гл. 2); «*ясной хаты кр-асн-ые бар-хаты*» (I, гл. 1). Та ж гоголевская усмешка; «*ее... усмехнувшиеся губы*»; «*ее лицо... усмехается*»; те ж дикости чувств: «*волненьем жестоким*»..., «*во взоре... жадность*» и т. д. То ж чувство дневного ужаса: «*Давил и душил душу жар... А небо? А бледный воздух его, – сперва бледный, а коли приглядеться... черный воздух, будто тайная погрозила ему опасность, будто... призывала страшная... в небе тайна*» (I); сравните у Гоголя: «*Вам... случилось слышать голос, называющий вас по имени..., после которого следует... смерть... Мне всегда был страшен этот... зов... Я помню, что в детстве я часто его слышал... День обыкновенно... был самый ясный и солнеч-*

ный..., но... если бы ночь... настигла меня..., я бы не так испугался ее, как этой... тишины среди безоблачного дня» (СП). Первая глава «СГ» – предчувствие гибели; она крадется *черным воздухом* дня, когда «*стремительные удары... лучей*» (СЯ) и томят, и душат.

Не распространяюсь о склике тематики «СГ» с «Веч»: Матрена – сложение из Катерины, Оксаны, Солохи и ведьмочки, взятых сквозь призму больной из «*Хозяйки*»; а Кудеяров – сплав Мурина с колдуном и с Панько; красная сквозь зелень рубаха мелькает, как *красная свитка*, как *красный жупан*; сам Дарьяльский – оторванец, как Петрусь и Хома, тщетно тшачийся примужичиться; как и с ними, с ним приключается *худо*; генерал Чижиков в слухах о нем, что-де Скобелев он, – отзывается капитаном Копейкиным; характеристика «лиховцев» (*грязные и пыльные*) не отклик ли характеристики *толстых* и *тонких* (МД)?

Встреча с Гоголем и в красочных пятнах: статистика распределения цветов I главы «СГ» (в процентах) дает общность трехцветки с наиболее частой трехцветкой Гоголя, взятой из среднего спектра трех фаз: красное-белое-черное доминирует у Гоголя и в *среднем* спектре, и в *спектре первой фазы*; *белый* у Б. – 13,2 %; у Гоголя – 14; в *красном* склик Б. с Гоголем «Веч» (29 % и 26 %); в среднем *красное* у Г. 17 %; но и оно доминирует; в *черном* совпал Б. с Гоголем первой фазы (12 и 12); в *синем* Б. совпал со средним трех фаз Г. (8,8 и 8,7); в употреблении *зеленого* Б. близок и со средним трех фаз, и с первой фазой Г. (8,4 для Б.; 9,4 и 9 для Г.). Цвета «СГ» в общем близки к цветам «Веч»; как у Г., они в «СГ» даны впестрь, перебойями пятен: «*красный, белыми яблоками платок*»; на *зеленом* лугу «*красная мелькала рубаха*»; «*зеленые, красные... баски*».

Все – пятнами!

В напевности, в оперной нарочитости поз, в расстановке слов, в их повторях, красках, паническом чувстве, внушаемом солнечным блеском, во многих сюжетных моментах «СГ» есть итог увлечения прозой Гоголя до усилия ее реставрировать.

В «Петербурге» влияние Г. осложнено Достоевским, которого меньше, и откликом «Медного всадника»; здесь нет Гоголя «Веч»; но есть Г. из «Н», «Ш», «НП» и «ЗС», которого в «СГ» – нет; в основу – положен прием «Ш»: высокопарница департаментов, простроченная и каламбурами «Н», и бредом «ЗС», и паническим ужасом из «П»; декорация города – по «НП» («не верьте Невскому»).

ГОГОЛЬ (ВТОРОЙ ФАЗЫ)

«Гибнут государственные постановления и... священное имя... произносится всуе»; «вот какая история случилась в северной сто-

«ПЕТЕРБУРГ»

«Ваши превосходительства!.. Что есть Русская империя наша? Русская империя наша есть географическое единство»; Аблоухов –

лице *нашего обширного государства*»; «Невский... есть всеобщая коммуникация Петербурга»; «ни один из бледных жителей не променяет на все блага Невского проспекта»; «о, не верьте этому... проспекту... Я всегда закутываюсь покрепче плащом, когда иду по нем... Все обман, все мечта, все не то, чем кажется»; «вдали мелькал огонек в... будке, которая казалась стоявшей на краю света»; «в окраину Петербурга, «Коломну», переселяется тот разряд людей, который можно назвать одним словом «пепельный» – людей, которые... имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда... сеется туман и отнимается всякая резкость»; «мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат..., и... сам демон зажигает лампы..., чтобы показать все в ненастоящем виде», и т. д.

«Во избежание... неприятностей... департамент, о котором идет дело,... назовем *одним департаментом*; ...*так в одном департаменте* служил один чиновник» (Ш); «одно *значительное лицо* недавно сделалось *значительным лицом*, а до этого времени не был *значительным лицом*»; «приемы ... *значительного лица* были солидны, величественны, но не многосложны... «Строгость, строгость и строгость», говорил он и при этом... смотрел очень *значительно*» (Ш). Башмачкин часто, идя по улице, удивлялся, что застает себя идущим на середине улицы, а не на... середине строки (Ш); «вот какая история случилась!.. Теперь только... видим, что в ней есть много неправдоподоб-

«центральная ось *нашего государственного колеса*»; «Невский проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект»; «весь Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же ничего нет». Из «бескрайних туманов» – «на теневых своих парусах полетел к Петербургу Летучий Голландец из свинцовых пространств... немецких морей»; «жители островов поражают вас какими-то воровскими ухватками. Лица их зеленей и бледней всех земнородных существ... О, русские люди!.. Толпы теней с островов не пускайте... бойтесь островитян!» «Огненным морокном вечером залит Невский... Из финских болот город тебе покажет место оседлости красным... пятном»; «призрачный абрис треуголки лакея и шинельное, в ветер протянутое крыло неслись из тумана в туман двумя огнями кареты» и т. д.

«Аполлон Аполлонович был главой учреждения: ну, того... как его? *Словом*, был главой *учреждения, известного вам*»; далее учреждение оказывается «*одним департаментом*», с которым воюет «департамент девятый». Аполлону Аполлоновичу предлагают *ответственный пост*; он отправляется «в *день чрезвычайности*» в «*чрезвычайно важное место*»; он «поступает не по типу чиновников Гоголя: не берет гаммы рукопожатий от *совершенного презрения*, чрез *невнимание*, к презрению вовсе... Он берет всего одну ноту: презрения». «Дом..., каменная громада, был сенаторской головой... странные, весьма странные, чрезвычайно странные свойства». «Мы увидели

ного... Странно, сверхъестественно отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника... Не понимаю, решительно не понимаю... Но что страннее, что непонятнее всего – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... Во-первых, пользы отечеству... никакой: во-вторых... но и во-вторых нет пользы» (Н) и т. д.

в этой главе сенатора Аbbleухова... и праздные мысли сенатора... – незнакомца. Эта тень, случайно возникши в сознании,... получила там эфемерное бытие; но сознание А. А. есть теневое сознание, потому что и он... – порождение автора, ненужная... мозговая игра. Автор, развесив картину иллюзий, должен был поскорей их убрать, обрывая нить повествования хотя бы этой вот фразою» и т. д.

В высокопарную «*ничто*» включены каламбуры бреда, как «*что-то*»: в тему «Ш» включены темы «Н» и «ЗС»; центр бреда – Коломна в «П», Васильевский остров в «Пет»; к Чарткову из рамок портрета выпрыгивает покупающий душу; к Неуловимому из желтого пятна сырости вылезает лицо Липпанченки; он сходит с обой, замешавшись в интриги и мороки улиц; Ник. Ап. бредит, что он проглотил-де сардинницу: «*бомбу*»; «*бомба*» – окаламбурена (пропала в желудке, подобно тому, как нос Ковалева сбежал). В сцене бреда, происходящего в комнате, озаренной луной, на Васильевском острове, утрировано чувство Чарткова перед портретом, озаренным луной; Неуловимому слышится: «*Я гублю без возврата*»; в него влез персиянин, Шишнарфиев; но он – Энфраншиш, т. е. «шиш» (бредовой каламбур); а в душу Чарткова влез перс, или грек, выскочивший из портрета, чтобы *губить без возврата*; но *влезание*, как глотание «бомбы» сенаторским сыном – окаламбуренный бред вылезания из сенаторской головы сенаторских мыслей, которые начинают бытийствовать: дом с бродящим в нем сыном сенатора дико показан сенаторской головой; сам сенатор же – выюркнувшая из автора «*праздная мозговая игра*»; это все перепевы темы «ЗС»: «*люди воображают, будто... мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны*» (ЗС).

В одном отношении роман сжат до шутового каламбурика (Петербург тоже – точка: на географической карте; с другой стороны: точка в точке, иль голова сенатора утвердила свою точку зрения, фикцию бомбы, в действительность жизни; такое же превращенье сознания в бытие утверждает сенаторский сын в карикатуру поданных правилах неокантианца Когена; и мысль о бомбе становится в усилиях мысли папаши с сыночком реальной бомбою, от которой погибнет империя (поприщинский бред о дующем над черепною коробкою мозге); автор сам в ужасе: мысль о сенаторе, мыслящем, что сын его водит дружбу с бомбистом, стала реальностью – бомбы, бомбиста и сына сенатора,

покушающегося на отца, и сенатора, имеющего подобные подозрения: «Будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете: и его отныне ты не забудешь вовек» (Пет, гл. I). Превращение стилистики бреда в сплошной каламбур, и обратно, плодит нарочито невнятицу, поданную на ходулях; это – гипербола, осуществленная в фабуле, комических рассуждений Гоголя, открывающих «Н»: «пользы отечеству» от этой неразберихи «нет никакой» (Н).

Ряд фраз из «Ш» и «Н» – зародыши, вырастающие в фразовую ткань «Петербурга»; у Гоголя по Невскому бродят носы, бакенбарды, усы; у Белого бродят носы «утиные, орлиные, петушинные»; бредут «котелок, трость, пальто, уши, нос и усы». Фразочка «Ш» – «виноват петербургский климат» – в «Пет» целая фразеология, становящаяся тенденцией: «изморозь... награждала гриппами»; «в зараженной бактериями невосковой воде»; «петербургская улица... леденит костный мозг...; ...течет лихорадкой»; «о, зеленые, кишачные бактериями воды»; в бреду Неуловимого и бактерия становится «тенью»: «Петербург стоит на болоте... Биология теней не изучена»; они входят «бактериями всевозможных болезней...; желудок не варит ... угнетает... галлюцинация»; климат рождает бактерию, бактерия же плодит бред: вылезает *Шиш-Ен-фран-шиш* (гл. 6), становясь персом из... Испгани, т. е. из «поганого климата» (вновь бредовой каламбур); в «Ш» – этот «климат» надувает Башмачкину жабу, от которой тот умер; умерши же, с того света бросается на «значительное лицо»: «ужас значительного лица превзошел все границы»; в «Пет» же у мостика Зимней Канавки бросается домино «с пренелепо плясавшим шинельным крылом»; его видели и у Чернышева моста; Башмачкин грабит шинели, но у Калинкина моста.

«Пет» претворяет высокопарницу «Ш» в окаламбуренный «Носом» бред, которого тема – «ЗС». Поприщин у Гоголя вообразил себя королем; Неуловимый, вообразивши себя Евгением из «Медного всадника», вообразил себя и Петром, когда в него металлами пролилась статуя; убивши Липпанченко, сел на него он верхом, приняв труп за коня: «он сжимал в руке ножницы; руку... простер он; по его лицу... через нос, по губам – уползало пятно таракана» (гл. 7); Неуловимый кончает Поприщиным; сын сенатора превращен в «испанского короля» воображением курсистки; ей кажется: «пересоздатель гнилого строя» совершит акт, «за которым последует всеобщий, мировой взрыв».

«Ш» развивает две темы: тему униженности (Ак. Ак.); и – тему высокопарницы значительного лица, которое, Башмачкина напугавши досмерти, поздней досмерти напугано: тенью Башмачкина. Аполлон Аполлонович соединяет в себе обе темы «Ш»: он в аспекте «министра» – значительное лицо; в аспекте обывателя – Акакий Акакиевич; высокопарницей из него вытянут монстр: «от уличной грязи его отграничивают четыре стенки»; «не волновался... при созерцании совер-

шенно зеленых своих, увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России»; на улице «в сером пальто и в высоком, черном цилиндре» он, «согнувши углом свою ногу,... изобразил в сероватом тумане египетский силуэт»; «прикоснулся к краю цилиндра (воронова крыла) перчаткою (цвета воронова крыла)»; «старался бодриться в... громадном пространстве». «А. А. благовоспитанный господин... бросается в полях на прохожих».

Но и покойный Башмачкин бросается на прохожих: *за Калинкиным мостом*. В личном общении Аbbleухов, как и Б., идиотичен, косноязычен, напоминая Б. цветом лица: «с цветом лица несколько геморроидальным» (Ш); Аbbleухов принимает угольные лепешки: «Это – от геморроя» (Пет); он убегает при всех случаях жизни в «ни с чем не сравнимое место» (ватерклозет); Б. косноязычит с Петровичем: «Это,... того» (Ш). Сенатор косноязычит с Семенычем: «Так-с, так-с: очень хорошо-с... Мм... Мм... мм... Ага!» (Пет); или: «Да, да... И... и?.. Как?.. так; ...дальше» (Пет). Башмачкин себе подхихикивает и подмаргивает; сенатор хихикает: «А у барышни... Хи-хи!.. А у барышни... розовые пятки». Участь Б. – переписывать буквы бумаг; но будущая участь сенатора: «газетное чтение, отправление органических функций, ни с чем не сравнимое место» (Пет).

Не стану перечислять всех гоголевских приемов в словесной ткани «Пет»; упомяну лишь о переполненности романа тройным повтором Гоголя (отсутствующим в «СГ»): «приняв во внимание это странное, весьма странное, чрезвычайно странное обстоятельство»; «странное, очень странное, чрезвычайно странное состояние»; «мозговая игра... отличалась странными, весьма странными, чрезвычайно странными свойствами» и т. д. Те же повторы, рефрены, нагромождения глаголов, прилагательных, существительных, нарушающие равновесие пушкинской фразы: «зашуршало; затрепетало, забилося... пискнула мышь»; или: «котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо» (12 сущ., «ноль» глаголов). Ритм второй фазы Гоголя не напоминает несколько ритма «Веч»; ритм «Пет» – не ритм «СГ»; он подчеркивает параллелизмы и парность повторов: «там, оттуда, – в ясные дни...: золотая игла, облака, луч заката; там, оттуда, в туманные дни – никого, ничего»; «темноватая сеть начинала качаться, темноватая сеть начинала – гудеть»; «неподвижные пятна – кальсон, полотенец и простынь... Без шума протянутся белые пятна – кальсон, полотенец и простынь» и т. д.

В исследовании Иванова-Разумника отмечено анапестическое, насыщенное паузами строение первой редакции «Пет», и амфибрахичность словесной ткани второго издания в связи с изменением отношения автора к сюжету романа. Я же сам поздней натолкнулся на удивившую меня связь меж словесной инструментовкой и фабулой

(непроизвольно осуществленную); звуковой лейтмотив и сенатора и сына сенатора идентичен согласным, строящим их имена, отчества и фамилию: «Аполлон Аполлонович Аблеухов»: «плл-плл-бл» сопровождает сенатора; «Николай Аполлонович Аблеухов»: «кл-плл-бл»; все, имеющее отношение к Аблеуховым, полно звуками «пл-бл» и «кл»; плавное «л» по закону, отмеченному Якубинским, переходит часто в звук «р»; «б» группы «би» переходит в «в».

Род Аблеуховых «у-бл-юдочный» (бл); сенатор – кавалер «Белого орла» (бл-рл); в доме – «поло-сатый буль-дожка» (пл-бл); сенатор питает страсть к фигуре *пара-л-лелеп-и-пе-да* (пр-л-ллп-п); комбинат из согласных «р-л-п-б» сопровождает сенатора: «А-полл-он А-поллонович не люб-ил пр-осторной квартиры» (плл-плл-лб-пр-р-р-р), где «ме-бель... бли-стала...; ме-бель в бел-ых чех-л-ах пр-едстоя-ла»... (бл-бл-бл-л-пр-л); там «сту-лья» обиты «пал-евым плю-шем» (л-б-пл-пл); там – «сто-лб-ики бел-ого а-леб-астра» (лб-бл-лб); там «л-ос-к-и, лаки и бл-ес-ки» (л-к-лк-бл-к); «А-полл-он А-поллонович видел... блики, бл-ески... за-вол-акивали... пр-еде-лы пр-остранств» (плл-плл-бл-бл-вл-пр-пр); принимая ж во внимание и «к» («Ни-к-олай»): блк-блк-влкв; к нему «прил-ете-ли пли-ты пар-кетного пола» (прл-л-пл-пр-пл); «бел-енький А-полл-он А-поллонович о-пер-ся же-л-тыми п-ятками» (бл-плл-плл-пр-л-п); «А-полл-он А-поллонович пр-ивскочил и пр-обе-жа-л» (плл-плл-пр-прб-л); А-полл-он А-поллонович бле-ск и т-реп-ет прол-етел» (плл-плл-бл-рп-прл-л); в доме его «ломали пальцы в порыве бе-с-пло-дных угод-лив-остей» (лмл-пл-впрв-б-пл-лв); «нак-ло-ня-ла-сь, как ла-к,... лы-сина; повер-х пары белых-белых штанов обле-ка-л-ся мунди-р ло-ска с ра-ззо-ло-ченной г-ру-дью» (л-л-л-л-л-пвр-пр-бл-бл-бл-л-рл-р-л-р); принимая ж побочную аллитерацию «к»: «клл-кк-лк-л» («на-кло-ня-ла-сь, как лак,... лы-сина»).

Таков звуковой лейтмотив Аблеухова, осложненный «кк» (Никкк-олай) и «ссс»; в моей импрессии «лл» – гладкость формы: Аполл-он; «пп» – давление оболочек (стен, бомбы); «кк» – поперх неискренности: «Ни-ккк-олай... ккк-ланылся на, кк-а-кк ла-кк, пар-кк-ета-хх»; «ссс» – отблески; «рр» – энергия взрыва (под оболочками): «пrr-о-rr-ывв» в бrr-ед; слова: лл-а-кк, лл-о-сскк, ббл-е-сскк живописуют согласными: под формой (бб-пп) льющегося (ллл) блеска (сссс) – удущье (ккк-ххх).

Лейтмотив провокатора вписан в фамилию «Липпанченко»: его «лпп» обратно «плл» (Аблеухова); подчеркнут звук «ппп», как разрыв оболочек в бреде сына сенатора, – Липпанченко, шар, издает звук «пепп-пеппé»: «П-е-пп П-е-пп-ович П-е-пп будет шириться, шириться, шириться; и П-е-пп П-е-пп-ович П-епп лоп-нет: лоп-нет все»: п-пп-пп-п-пп-шрс-шрс-шрс-п-пп-п-пп-п-пп: лп-лп (стены тюрьмы «пп», разорвутся: шрррр: «ррр» есть разрыв: «шшш-ссс» – расширение га-

зов, которые пучатся в желудке у старика; сынок же имеет чувство, что он, объевшись *сардинками*, проглотил с ними вместе сардинницу, которая – бомба).

Сюжетное содержание «Пет» по Гоголю отражаемо в звуках.

Так же оно отражаемо в цветописи.

Спектр «Пет» по сравнению со спектром «СГ» иной: материалом ошупи взяты первые главы.

Вот сравнительная таблица частоты употребления цветов:

| «Серебряный голубь» (1-я глава) | «Вечера», «ТБ», «В» (Гоголь) | «Петербург» (1-я глава) | «Мертвые души» (1-й том) |
|------------------------------------|---------------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| 1. <i>Красный</i> 29% | 1. <i>Красный</i> 26% | 1. Серый 21,6% | 1. <i>Белый</i> 22% |
| 2. <i>Белый</i> 13,2 | 2. Черный 12 | 2. Черный 18 | 2. Черный 11,8 |
| 3. Черный 8,8 | 3. Синий 11 | 3. Зеленый 14 | 3. Серый 10,5 |
| 4. Синий 8,8 | 4. Золотой 10 | 4. Желтый 10,5 | 4. Желтый 10,3 |
| 5. Зеленый 8,8 | 5. <i>Белый</i> 10 | 5. <i>Красный</i> 9,1 | 5. <i>Красный</i> 10,3 |
| 6. Золотой 5,5 | 6. Зеленый 9 | 6. Синий 8,9 | 6. Зеленый 9,6 |
| 7. Розовый 5,5 | 7. Голубой 4 | 7. <i>Белый</i> 8,9 | 7. Коричневый 8,4 |
| 8. Желтый 4,5 | 8. Желтый 3 | 8. Золотой 4 | 8. Голубой 7 |

Таково распределение восьми цветов в спектрах Гоголя и Белого.

У обоих *красный* падает (с 29 и 26 на 9,1 и 10,3); *желтый* же взлетает (с 4,5 и 3 на 10,5 и 10,3); взлетает и *серый* (с 4,4 и 2 на 21 и 10,5); изменение спектра Гоголя от «Веч» к «МД» (I т.) подобно такому же изменению спектра Белого от «СГ» к «Пет»; различие – в белом (в «Пет» 8,9, в «МД» 22); фон «МД» – *бел*; фон «Пет» – *сер*; в «Пет» зелень оттеночна; в «СГ», как в «Веч», – краски даны – впестрь; в «МД» и в «Пет» – серы оттенки их.

Фон «Пет» – «рой *грязноватых* туманов»; на фоне игра *черных, серых, зеленых и желтых* пятен; в «МД» на *белом* – игра *черных, серых, зеленых и желтых* пятен. Преобладающая в «Пет» двухцветка: *черное, серое; черная* карета; в ней – *серое* лицо и *черный* цилиндр; на *сером* тумане – пятно «*желтого* дома»; на нем – *серый* лакей; и подъезжающая карета (*черная*); *зелены* пятна: офицерского и студенческого мундиров; *зеленоватые* воды, *зелено-атый* цвет лиц; на серо-зеленом *красные* вспыхи: *красный* фонарик кареты и *красное* домино.

Такова цветопись «Пет»; она соответствует трагикомедии (черно-желтый) морока (серый).

Тенденция спектра Гоголя в целом от «Веч» к «МД»: уронить % *красного, синего, золотого*, чтоб поднять % *серого, желтого, черного, белого и коричневого*. Тенденция спектра Б. от «СГ» к I тому «Москвы»: уронить % *красного, синего, золотого* и увеличить % *серого, желтого*,

черного и коричневого; обе тенденции сходятся за исключением отношения к *белому*: Г. его напрягает, а Б. – роняет.

| | «Серебряный голубь» | «Петербург» (в процентах) | «Москва» |
|------------------|---------------------|------------------------------|----------|
| Красное | 29 | 9,1 | 8,2 |
| Синее | 8,8 | 8,9 | 5,9 |
| Золотое | 5,5 | 4 | 1 |
| Желтое | 4,5 | 10,5 | 21,5 |
| Коричневое | 0 | 1 | 13,5 |
| Черное | 8,8 | 18 | 12,7 |
| Серое | 4,4 | 21 | 10,3 |

| | Первая фаза Гоголя | Вторая фаза Гоголя (в процентах) | Первый том «МД» |
|------------------|--------------------|-------------------------------------|-----------------|
| Красное | 26 | 12 | 10,3 |
| Синее | 10,7 | 6,1 | 4,9 |
| Золотое | 11,6 | 8,9 | 2,6 |
| Желтое | 3,5 | 8,5 | 10,3 |
| Коричневое | 0,9 | 6,5 | 8,4 |
| Черное | 11 | 14,1 | 11,8 |
| Серое | 2,6 | 8,9 | 10,5 |

Спектр «Москвы» до крайности преувеличил тенденцию Гоголя вытеснить *красный желто-коричневый*; фон первой главы I тома «М» – *желт*; в него вляпаны всюду *коричневые* куски, испещренные черными пятнами; *коричневые*: дом профессора, шкафы, переплеты, клоч борода; *черные*: кресла, сюртук, котелок, тени и точки летающих мух; в *желто-черно-коричневом* *серая* пыль; всюду – оттеночность *серо-коричневых* пятен (как и в «МД»): из 28 отметок *коричневого* 10 пали на чистый тон; и 18 – оттеночны: *карий* (2), *медный* (2), *ореховый* (2), *кофейный*, *табачный*, *коричнево-серый*, *коричнево-желтый*, *желто-коричневый*, *кирпично-коричневый*, *табачно-кофейный*, *каштановый*, *черепаховый*, *караковый*, *клопный*, *бронзовый*. Из 21 отметки *серого* 5 откровенно серых пятен; остальные 16: *серо-зеленый* (2), *зелено-серый*, *серебряно-серый*, *серо-сиреневый*, *серо-кисельный*, *коричнево-серый*, *серо-белый*, *мышевый*, *бисернотенный*, *мраморнотенный*, *грязноватый*, *просерельный*. Наоборот: из 44 *желтых* пятен 15 оттеночных и 29 – *чистые*; то же *черное*: 19 *чистых черных* пятен; и 8 – оттеночных*.

* Все сказанное имеет силу для 1-й главы: но анализ ее – анализ достаточно показательной порции.

Полагаю, что сказанного достаточно, чтобы видеть: проза Белого в звуке, образе, цветописии и сюжетных моментах – итог работы над гоголевской языковой образностью; проза эта возобновляет в XX столетии *«школу»* Гоголя.

ГОГОЛЬ И МАЯКОВСКИЙ

Гоголь, как бы разделяясь в разных гранях многогранной словесности, отвлекая в современниках, завлекая в наше время; уже в Сологубе есть отклик его ладу, ритму, расставу слов; в Блоке ожил женский образ, увиденный Гоголем; в Белом кроме наличья приемов есть координация ходов в комплекс Гоголя с преувеличением гоголевской манеры письма по типу *«ощелилась»* дверь (гоголевское выражение): *«улица оскалилась железным смехом лопат»*.

Отвлекая в символизме, Гоголь влиял в футуризме; его описание города урбанистично до урбанистов; Париж: «пораженный... блеском улиц, беспорядком крыш, гушиною труб, безархитектурными, сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих... боковых стен... толпой золотых букв, которые лезли на стены, на крыши... на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей... из зеркальных стекол... Париж... жерло, водомет, мечущий искры новостей..., мод..., мелких... законов... Волшебная куча вспыхнула..., дома... стали прозрачными» и т. д. (Р).

У кого из писателей-урбанистов такой подход к городу? Он рождался с Верхарна, как новые глаза; так разглядывал Гоголь Париж, Рим и Невский, глазами ухватывая массы зданий и толпы, красочно расчлененные: в улицах; ухо его различало уже *«вопли музыки»* одновременно «на берегах Сены, Невы, Темзы, Москвы, ...в стенах Алжира»: до радиоаппаратов и громкоговорителей. Вот Рим (кусоч улочки): в окнах «окорока, колбасы, ...лимоны и листья *обращались в мозаику и составляли плафон*; круги... сыров, ложась один на другой, *становились колонны*; из сала, белого, как снег, *отливались... статуи..., группы... библейских содержания*, которые... зритель принимал за алебастровые» (Р). Точно – под окнами «Ка-Де-Ве»*; *«играющая толпа стен, террас и куполов»*; «арки водопроводов казались *стоящими в воздухе* и как бы *наклеенными на небо»* (Р). Гоголю свойственно видеть играющей *«толпу стен»*, как ее видим мы из трамвая: с прыжками домов, открывающих и закрывающих перспективу: «тротуар неся..., кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался... на арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась навстречу»

* «Kaufhaus des Westens» в Берлине.

(НП); это – ракурсы художника Анненкова*; Гоголь доходит даже до смелостей футуристического письма, которым эпатировала так недавно художественная молодежь, порвавшая с «Миром искусства»: «свет достигнул... струею» до лужи (МД); глагол «достигнул» – для восприятия глазом: футуристического; «алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески... блстела... на... реснице... глаз» (НП); «предметы перемешались...; усы... казались на лбу и выше глаз, а носа... не было» (МД); «из глаз... вытягиваются клещи» (СМ). Попробуйте-ка зарисовать. Ахнет Сомов; заплодирует... Татлин; попробуйте – инсценировать: откажут «МХАТы» (второй, как и первый); дерзнет – Мейерхольд!

Для урбанистов, конструктивистов типичен поворот к аппарату, отверт – от природы; Гоголь в урбанистическом пафосе отказывается от природы, в которую он же влюблен: «дикое безобразие швейцарских гор... ужаснуло... взор» героя «Рима». Футуристу свойственно сравнить с аркою рот; и у Гоголя – «рот величиной с арку Главного штаба»; символисты с правом Гоголем хотели противопоставить себя Куприну; авторы «Садок судей»** с правом должны бы были противопоставить себя символистам: золотые вывески дрожали в слезище, которую заставил руками тащить Маяковский в незабываемой драме «Владимир Маяковский».

Маяковский побил никем до него не побитый рекорд гоголевского гиперболизма, сперва ожививши гиперболу Гоголя; потом уже он пустился ее возводить в квадраты и в кубы. «Гиперболища» Маяковского – невиданный зверь; Маяковский его приручил; недаром он сам признается: «Нежна... самая чудовищная гипербола» (135); гипербола – «мира кормилица» (31).

Гиперболизм Гоголя напрягает жизнь прилагательных до превосходной степени; подперев эту степень приставками: «пре-», «раз-», «наи-» и словечками: «чрезвычайно», «крайне», «отлично», «хорошо», «весьма» и т. д., отказывается от определения: «Никакое перо не опишет!» Отсюда, после «наимилейшая мне дочь» – обилие несказуемостей: *неслышанный, невиданный, нестерпимый, неизобразимый*. Далее – крах гиперболы в Гоголе; не достигая «седьмого неба», она разбивает свой лоб о риторику уже «третьего-четвертого» неба; риторика II тома «МД» – покушение с негодными средствами вознести гиперболу до «высшего» неба на дамском рукаве, подобном *воздухоплавательному шару* (НП); гипербола Гоголя расширена до рта, подобного арке, и до штана, шириною с море (ТБ); далее она – тяжеловатая дама с арбузами... в юбке (ОТ); испарина ее усилий – риторика, от которой русские литераторы, зажавши носы, бросаются к положительной сте-

* См. иллюстрации к «Двенадцати» Блока.

** «13 лет работы». Цитирую по II тому двухтомия.

пени; бегство подобно бегу философов этого времени от дующейся категории, – к разрезанию лягушки («волы» надоели); положительная степень, раскрывши свою красоту в Льве Толстом и в утонченной чеховской миниатюре, вдруг выродилась в карликовые фаланги «толстят» и «чешушек».

Тут – корень усилия символистов вернуться к гиперболизму; но «вооруженное восстание» гипербол успешно провел футуризм; его барабанщиком стал Маяковский, догнавший и перегнавший гиперболу Гоголя с ее ноздрями, очками, ртами, напоминающими – «колеса комиссаровой брички» (МН), иль «*арку Главного штаба*» (Н); в ноздрю – «по ведру воды влей» (ЗМ); в этих образах скреп: Маяковского с Гоголем.

Маяковский, владея гротеском, подходит и к гоголевскому отказу определить («перо не опишет»), чтобы, раскрыв пустоту «не» и «ни», в нее ткнуть своим шпичем, до которого не дотянется даже «клистирная трубка» величиною с башню, таскаемая по римской улочке Гоголем (Р); Маяковский вытянул за усы даже риторику Гоголя.

И обычные гиперболы Гоголя, как «*горы горшков*» (СЯ), «*массы листьев*» (СЯ), «*ведьм гибель*» (ПГ), подхвачены в качестве утильсырья Маяковским; как то: «*каша рукоплесканий*», «*лава атак*» (124), «*зевы зарев*» (133), «*ветер ядер*» (143); «*на сажень человеческого мяса нашинковано*» (145); «каждое движение мое... *необъяснимое чудо*» (48) – подхват отказа Гоголя определить небеса; «*на сажень мяса*» – подхват скрипа перьев «МД»: телега едет по сушняку *в четверть сажени* (МД).

И числовая гипербола Г. («как... *пятнадцать хлопцев*», «будто *тысяча мельниц*», «*миллион... шапок*») подхвачена Маяковским: «*стоверстные скалы*» (23), «*стоногий окорок*» («статуи» сала) (50), «*стоперая дама*» («невиданное» в Париже перо) (129), «*стодомый содом*» (130); «*встаньте... тысячами Лазарей*» (154).

Та же гипербола в восприятии солнца («вместо месяца... солнце», тыквы «из золота», «удары... лучей» и т. д.): «*золотопальтый*» (130), «*золототельный*» (155), «*солнца ладонь на голове моей*» (45), «*вворачивал*», – как Иван Никифорович, – «*солнцу то спину, то пузо*» (23); «*у каждой девочки на ногте мизинца солнца больше, чем раньше на всем земном шаре*» (157).

Достигается крайний предел гиперболы Г.; далее – ее вознесение в манифесте «*Вознесение Владимира Маяковского*», где, шагая по небесам, «*неизъяснимым*» для Г., Маяковский «*версты улиц взмахами шагов мял*», «*одни водокачки мне собеседники*» (128); а «*живот рос в глазах, как в тысячах луп*» (127); «*окном слуховым... ловили крыши, что брошу в уши я*» (28); «*дамье от меня ракетой шарахалось*» (33); «*я всех бы в любви моей выкупал*» (54); «*в тебя вцелую огненные губы*

фонарей» (12); «*твое имя... запекшееся на выдранной ядром губе*» (13): зашарахаешься от этаких поцелуев, подобных удару ядра: в губы; в результате чего: «*ямами двух могил вырылись на твоём лице глаза*» (16); или: «*рвась из меридианов атласа арок, звенит золотой рот франков, долларов, рублей, крон, марок*» (55); «*легион Галилеев елозит по звездам в глаза телескопов*» (57). Поэма «*Война и мир*» – гипербола, разинувшая пасть на гиперболу Гоголя, чтобы, ее проглотив, на ее соках протучнеть и пустить те соки в сокопроводы артерий: «*во всех водопроводах сочилась рыжая жижа*» (142); всияет «*тушами на штыках материка*» (150).

Гипербола Гоголя, не додуваясь до вола, испаряется в пар риторики, лопнувши в кляклые, как лягушачья кожа, лоскутья; а вот Маяковский, додувшись, и бзб́ря, с прискоком сигает в седьмых небесах, ослепляя подскоком подковы-гиперболы: «*День открылся такой, что сказки Андерсена щенками ползали у него в ногах*» (157); «*пушек шайки... на лужайке... мирно щиплют траву*» (162). Падает в обморок осмеятель гипербол Прутков: убит выстрелом, как из пушки, гиперболы, переорудованной в средство нового дифирамба; не виршеплет «*юнкер Шмит*», – *сам Прутков из револьвера хочет застрелиться**; что ему делать, когда мы всерьез берем и «*о ком ору я*», и «*Людовики-десятипудовики*»; «*шестиэтажными фавнами ринулись в пляске публичный дом за публичным домом*» (131); «*вывалясь мясами в пухе и вате, сползутся друг на друге потеть города, содрогая скрипом кроватей*» (130); «*выгорая от любопытства*» – перед такую картину – «*звезд глаза повывлезли из орбит*» (137); и вдруг: «*из правого глаза выну... цетущую рощу*».

Так, убивши Пруткова «прутками» гипербол, вытягивает Маяковский, просунув вниз руку, из глаза Гоголя «рощу»: доселе в глазу этом тщилась наполнить себя риторическая пустота безобразьем безобразности: «*воззовем зовом!*» Теперь мы внимаем риторике: «*гвоздями слов прибит к бумаге*» (18); «*повесь уши на гвоздь внимания*», ибо и «*всеми артиллериями громимая штабель головы*» (147), и «*балета скелетов безногая Тальони*» (смерть) (145) – риторика, лихо оседланная и вымуштрованная для художественных воздействий: плаката.

Не в одних гиперболах М. скликается с Г.: в приподымании звуков слов, недоосознанных Гоголем до конца**, футуристы с Хлебниковым отбросили деление на архаизмы и неологизмы: в праве творить свое слово, которое – нерв языка, из него не выклещиваемый критиком-нерводером; в исследованиях Вундта, Фосслера, в грамматике Ломоносова, в словарных роскошествах Даля, не только в статьях Якубин-

* Перифраза стихов Пруткова.

** Отсылаю к интересной статье проф. Эйхенбаума: «Как сделана «Шинель»».

ского, Брика, Тынянова – хартия вольности, данная «зауми», которую в XIX веке ввел в прозу... Гоголь; материалы «далевского» словаря – открывают даль будущего: в корень слова вцеплять и любую приставку, и любую по вкусу концовку; даль словарных выводов Даля: истинный словарь есть ухо в языке, правящее пантомимой артикуляций его.

Гоголь до словаря Даля осуществлял тот словарь, когда писал «у-хлопотался» (вм. «за-») (Ж), «с-пестриться» (вм. «за-»), «исконфузить», «рас-светлять»; он свободно вращал и приставки, и окончания вокруг словесного корня: до... футуристов. У Маяковского по Гоголю: «смазлились глазки» (127), «изласкать» (69), «ока́ркан» (64); и част у него «украинский» по Мандельштаму прием приставлять к словам «вы-», введенный-де в наш язык Гоголем; у Г.: «вы-метнуть ногами» (ЗМ), «вы-бьется сердце» (СМ), «вы-значилась природа» (МД), «вы-сидеть врага» (ТБ); Маяковский, не украинец, по Гоголю «вы-»кает: «вызарю» (11), «выжуют» (11), «выкосилась» (18), «вызолочивайте» (18), «вывертелся» (127), «выпестренный» (56), «выфрантив» (129), «выласкать» (136), «выщемить» (157), «вызлить» (130) – до бесконечности! Мадам Гиппиус, – о, закройте свой пудренный лик со стыдом, вы гордившаяся-де своим словом «выявить»: вас Маяковский и Гоголь завалят количеством «выков» (не в слове, а в принципе суть).

То же проделали Гоголь и Маяковский и с окончаниями слов; Г.: «оглох-лый», «разноголос-ный» (СМ), «морд-атый» (МД), «речи-вый» (Р), «рогож-енный» (ОТ); М.: «лоша-жий» (159), «сто-домый» (130), «массо-мясый» (128), «людье», «дамье» (33) и т. д.

М., как хочет, играет с глаголами: «секунды быстрились» (137), «ражжуженный улей» (от «ражжужить»), «ока́ркан», «скуко́житься»; это – по Гоголю: «барклай-де-тольевское» (МД), «атукнуть», «куститься», «шапкаться», «обравнодушить», «омноголюдить», «обиностранить», «омедведить», «нашменить» и т. д.

Эка невидаль: «окалошить»! Всего лет пятнадцать назад Северянину выдали орден за это кашошное дело к отчаянью стародевической критики; лучше сказать: «я тебя улалакаю» (есть-таки слово такое, – краснейте, Горнфельды!); и можно сказать: «схватив палку, отпалкаю палкой». И это не будет смелей звукословий: «уха с финтерлеями», иль «Попопуз» (Попопу-), «Макогоненко» (кого-ко́); у Гоголя ж «каркает» прозвище в «воронье горло»; а к Маяковскому, «пропузатив зарей», само солнце ввалилось: чайки распивать.

Над головою себя уважающих литераторов во все «воронье горло» галдят Маяковский и Гоголь, который принялся уже к заумным «собакам»; он их не «едал» целиком; Маяковский, съев «пса» со стола «дыр-бул-щуром» кормящего Кручёных, заливался потоками «далекотатых», сравнений, предвиденных Ломоносовым.

Но – как ни странно: отведавши зауми, В. Маяковский сквозь дали столетий с визитной карточкой палкает к древним традициям; на карточке, поданной деду, Гомеру, гомерова надпись: *«кудроголовый волхв»* (47), *«строкоперстный»* (41); он в этой своей старомодности, презренной, ну, конечно, Тургеневым, – с Гоголем, у которого и *«двухрульный»*, и *«седочупрынный»* выныривают из веков. Эта дань футуриста и пред-футуриста пра-дедушке – в смачном уменьи наладить созвучие под *«рододактилос»*; трогательно согласие Гоголя с Маяковским, и Маяковского... с Гоголем; оба тут голову держат высоко, чтоб видеть столетия вперед и назад; у обоих презрение к чистеньким, щупленьким недотрогам, полу-пассеистам, полу-модернистам, *«не столь утучненным Гомером, но и не вовсе утонченным»*, вроде Тургеневых, Дымовых, которые, что бы о них ни *«жирмундили»*, Гоголю с Маяковским – не в пуп головой, а... пониже того.

ГОГОЛЬ И МЕЙЕРХОЛЬД

От Маяковского к Мейерхольду – полшага. Волна «гоголизма» всплеснулась и в нем, когда дал он впервые со сцены и глазу, и уху нам Гоголя, бывшего в ужасе от постановок себя; до М. лишь потуги поставить на сцену писательский бюст с откровенным поплевом на цветопись, жест, слог и даже намеренья автора. *«Ревизор»* стал – заграничная скучища традиции.

Как Г. видел на сцене себя?

«Возьми... заиграннейшую пьесу и поставь ее, как нужно... Мольер будет в новость... Нужно,... чтобы дело поручено было... лучшему актеру-художнику,... и не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку, секретаря чиновника... Секретари эти, точно моль», – производят *«пакость в уверенности, что как ни напакости, никто не узнает»*; *«только... мастер учит своей науке»*; только он слышит *«согласие всех частей... в одном... оркестре»**.

Гоголь требует: 1) отстраненья «чиновника», 2) доверия к «мастеру» сцены; и убежден: этот мастер сумеет дать мастера слова, впаяв в одну пьесу все целое творчества. Гоголь, автор комедий, не отделим от прозаика-декламатора и декоратора, зоркое око которого дало недаром ведь выставку ярких провинциальных полотен (в «МД»); постановщику есть чем убрать свою сцену; Гоголь – актер, чтец и мим, – рвался к тому, чтобы голос его раздавался на сцене.

Приклеиш-чиновник же выгурил Гоголя и штампами стал затирать его краски и жесты, вогнав *«Рев»* в пылятину инвентаря скучных

* Из письма о театре к Толстому.

пьес*. Мейерхольд выполнил просьбу Гоголя, согласовав ритм, жест и краску с наличием звукового образа Гоголя; у него и живопись, и предметность, и интонации – «Гоголь». Но ахнули: «Это ли «Рев»?» «Приклеиш»-доносчик строчил: Мейерхольд «оскорбил» память Гоголя. Надо б кричать: впервые дал!

Основные гоголевские словесные ходы: гипербола, звуковой, жестовой и словесный повторы, фигура фикции, лирика авторских отступлений (страницами), вводные предложения с деталями, будто ненужными (нужными!), читателю в лоб, превосходная степень, столпление действий, предметов, эпитетов до размножения каждого данного образа. Все дано вещественным оформлением Мейерхольда: гипербола ходит в штанах; превосходная степень форсирует жест; выстрелы фикции (мечты городничихи) зрительно множат ротмистра Старокопытова**, нагроможденье глаголов, эпитетов, существительных втоплено в нарочито тесное до отказа пространство сроением галдящих предметов, цветов, дергом жестов; мы читаем Г. мимо строк, без фантазии; Мейерхольд нас ударил по глазу и уху – до искр: непрочитанным Гоголем.

Этим ушиб.

«Рев» – конец второй творческой фазы; гипербола в ней есть гротеск осмеяния под фикцией дифирамба: и дичь Поприщина, и каламбур о носах: «Не верьте Невскому»; Хлестаков, с Невского проюркнув в набитую людом вкатную сценку, впервые у Мейерхольда взвил гоголевский, гиперболический морок; до Мейерхольда и глаз наш не видел гипербол, и в ухо не бил этот «звук изумления», вырывающийся «у всех женщин разом» (Рев); «от несоблюдения этих замечаний, – тревожится Гоголь, – может исчезнуть... эффект». Мы внимали не Гоголю, а... реферату Овсяннико-Куликовского в постановке проф. Стороженки; и нам подавалась «островщина», взболтанная в... кисло-сладком Тургенева; все столетие прятали в дыру «приятную во всех отношениях даму», одев ее чорт знает как, вопреки краскам Г., уверявшего, видно не зря, что «переодевается в разные платья», подчеркивавшего: у нее «тюлевая пелеринка, вышитая виноградными листьями... обворожение» (тоже, видно, не зря); седовласые Пыпины зрели выпри, не зря пелеринок; сцена прятала и «невиданный землею чепец», и «павлинье перо», и трэн в «половину церкви», и «ленточные банты» с букетами, пестрящие платья (МД). Когда Мейерхольд показал это все, то вскричали: «Не Гоголь, – нет!» Пыпин тенил еще зрение. Где пролетал «галопад... во всю пропалюю: ...дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзе, ... француз Куку»? В дьявольской сарабанде, нарочно устроенной М., чтобы дать урок жеста по Гоголю.

* За исключением изумительного исполнения Хлестакова М. Чеховым, на сером пятне постановки мы видели серые пятна: без исполнения!

** Из первоначальной редакции.

Где увидели мы впервые не бутафорию – смачность предметов в их выпiske Гоголем, вплоть до щенков, до собачек («Адель, Поппури»), обвисающих шерстью (МД)? Куда дели сочащееся чревоугодие, бременящее тексты Гоголя? Где на сцене едены настоящие дыни?

У Мейерхольда.

Толчеею тел он набил переосвещенную сценку, выкинутую из мрака незнаемой дали, с ее «темно представляется» (МД, 2); в чем «модернизм» постановки? В воочию и впервые показанном «Рев» на фоне «Н», из которого он «истекает»; в красках «МД», доконкретивших Гоголя. Кто кого искажил? «Декадент» – Мейерхольд – «чтимого» Веселовскими классика, или «классик», стиравший влияние западного декадентства с Владимира Маяковского, Блока, Белого и т. д.? Смешна ламентация об «искажении» Гоголя там, где дана «реставрация» гоголевского *живого жеста*.

Сюжет Г. не замкнут нигде: его типы и положенья кочуют по пьесам и повестям, перекрашиваясь, но выявляя те ж контуры: от колдуна к... Костанжогло; от Довгочуна к... Тарасу; майор Ковалев под ручку с Поприщиным, подхваченные Хлестаковым, в компании «игроков», проходят сквозь арки комедии с Невского – в городок «мертвых душ», чтоб залиvistыми колокольцами «тройки» умчаться в лирическое отступление автора, к автору, корню сквозного сюжета, ни в чем не законченного, оборванного трагедией.

Кто внятно прочитывал пьесы и повести Г., тому виден *сквозной ход* сквозь повести и пьесы Г.; он есть – нерв постановки; найти его – понять Гоголя в целом, а не в «Ревизоре» одном; это значит: понять «Ревизора».

Так понял его Мейерхольд: не в «дражайшем» блюдении текстов с подсчетами запятых, – сквозь все тексты («Владимира 3-й степени», «Носа», «МД», «Игроков»); он и дал целое всех композиций: в одной постановке; Г. нам не оставил томов комментария к «Ревизору»; он дан – «Собранием сочинений», а не «Ревизором». Но ставили ли Гоголя до Мейерхольда – так именно? *Гадилы*, – да, с разрешенья глядящего в выспись Веселовского: этому не до чепцов, не до дынь; оторвали творение Г. от его красок и жестов, взболтнув в сероватую тусклость последышей «натурализма»; «боборыка» такая – не Гоголь.

М. дал яркую форму показа переходной стадии творчества Г., осаждаемую из гиперболы «Носа» в тяжести натюрморга «МД», круто павшего в «страхи и ужасы» последних судорог; инсценировка гиперболы второй фазы творчества – деревянный, коричневый дверник (15 дверей), разверзающий дыры, чтоб выбросить рожки свои (персонаж «мертвых душ») – из «ничто»; таков фон – вкатной сценки; и он – петербургские повести: иконостас канцелярий, с киятами «преподобных-чиновников», как бы глядящих из центра на

переосвещенную «вкатную» сценку: провинцию; на ней – бестолочь предметов, толоки тел, вырастающих из сумеречного, как пространства России, обстания, слитого со зрительным залом, охваченным диким галопом по залу летящих актеров и колокольчиком тройки, ударившей в спину зрителю; в ней Чичиков, Хлестаков и Поприщин уносятся в общий им с Гоголем бред. Сам каркас постановки – овеществление «Ревизора» в комплексе «Собрания сочинений Гоголя»: яркий дар постановщика выявить в данном участке и целое творческого процесса.

«Вкатная» сценка – расцветка и жестом, и краской провинции Г.; инсценированы и... слоговые приемы: впервые; звуковая метафора Г. разрешает подобные авантюры; Мейерхольд это тонко учел. Мы видели, как сюжет «МД» впаян в детали; и М. ударяет деталями в лоб, чтоб они прокричали. Городничиха – фокус дамы по Гоголю; «воспитанная в половину на романах» (Рев), под музыку Глинки рисуется перед собою самой замороженная «Люцинда»* эта; растут «Вавилоны» мечты ее; «Попробуй-ка... передать... то, что бегаёт на их лицах»; взгляд «бархатный, сахарный... и жесткий, и мягкий... – так вот зацепит за сердце... и поведет... по... душе, как... смычком»; М. вводит: смычок, клавикирд, романс Глинки («Твой лобзанья мне слаще мирра и вина»); это – по Гоголю. У провинциальной дамы комната в палево-голубых легких, как воздух, пятнах («отправились в гостиную, *разумеется* голубую»); здесь запах цветов («одна дышала розами, от другой несло фиалками»); на подушке же – «вышит... рыцарь» (МД); Добчинский при виде Анны Андреевны «не мог произнести ни одного толкового слова» (МД); и – расчихался: по Гоголю (вспомните в «МД» о подкладываемом ради забавы в носы «табачном гусаре»**); разговор с дамою преисполнен «самых... тонких аллегорий»: «что-то такое странное» (МД); постановщики заставляли городничиху с дочерью вести себя дурами; Хлестаков у них балаганил; по Гоголю – «чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечной простоты, тем более он выиграет» (Рев); Гоголь даже советует поручать эту роль «простакам», не гримасникам. М. Хлестакова увидел таким; и впервые он показал городничиху – «у, какой тонкой», воспроизводящей гиперболу-дифирамб: себе самой! Он красочно осадил ее фикции, зрительно инсценировав слоговой прием: размножения; у Г. размножаются: куски свиток (СЯ), глаза (П), жены (Шп), усы (К), портреты (П). Мейерхольд размножил в мечтах городничихи обожателя, который ворвался на сценку из шкафа, из-под дивана, над этажеркою трахнувши выстрелом; а меж ног его выюркнул штатский; и пал на колени с букетом цветов; Старокопытов,

* Героиня романа Шлегеля.

** Крупная понюшка.

ротмистр, покушался стреляться, «да пистолеты куда-то запропастились; ...случись пистолет...» (Рев).

Мейерхольд инсценировал прием размножения и в сцене со взятками: выюрок носов изо всех дверных дыр; Мейерхольд инсценировал и фигуру повтора: в повторном метаньи перед решеткой хвоста за запахнутым в шинель Хлестаковым, декоративно обрамленным имперской железной решеткой, символом николаевщины; шинель падает с плеча, а ее поднимают; она падает снова; ее поднимают; Мейерхольд дал повтор в наращении размаха – поз, жестов, ритмов до эррр-ящего Свистунова («ррр» – частая аллитерация Гоголя); голосовой рельеф Гоголя, точно лепной барельеф, показал звуковое пространство.

Всюду палец подчеркивает: «Гоголь в целом – вот что!» Постановка – сжатые в образ опыты исследования: «текстология Гоголя!»

Появление фигур, не отмеченных академическим текстом (развалина на костылях и т. д.) – *превосходная степень* того же текста; применение к тексту Гоголя гоголева текстового приема.

«Как вихорь, взметнулся... город... показался какой-то Сысой Пафнутьевич... заторчал... длинный, длинный с простреленною рукою, какого... не видано было» (МД); эту невидаль Мейерхольд воплотил, показав – «пехотного капитана»*: дообыграть Хлестакова и вывести из неловкого положения произносить себе самому монологи; одев в офицерский костюм Хлестакова, Мейерхольд подчеркнул в Хлестакове живущую фантазию «морока»: николаевский стиль – шинелей, железных решеток и прочих ампиристей; вспомните макет Петербурга из гоголевских цитат (в третьей главе этого исследования); вы увидите: верен налет «николаевщины» в постановке у М.; он – память о блеске столичном из дебри провинций: в мечтах Хлестакова.

Тончайшая краска, просвечивающая постановку!

Не существующий в тексте Гоголя голубой офицер – голубая романтика, взбитая, как безе, альманахами в «пылкой головке» провинциалки: тень Старокопытова, вечно присутствующего и срывающего с клавикордов звук страсти, и ищущего даме сердца подать «на конце обнаженной шпаги» (МД) тарелку; военные Мейерхольда докрашивают гиперболу Гоголя; сфантазированная Мейерхольдом кадрили с объяснением в любви – и пародия на мелодраму, и яркий показ символизма деталей, типичного для «МД»; текст «Рев» не разглублен, как «МД»; и оттого: Гоголь вспять разглубляет превяло его аллегориями**;

есть потребность к тому; напечатанный текст «Ревизора» не кончен в сознании автора; если к нему причитаться, не кончен и в нашем сознании; так: не на уровне Г. голая, ненатуральная сцена стремительных,

* О пехотном капитане вспоминает Хлестаков.

** «Развязка «Ревизора».

слишком скорых по времени и неудобных по месту любовных дуэтов с ненатуральными выбегами из комнаты то городничихи, то ее дочери; М. дорисовал ее красками Г., уничтожив кадрильными сменами дам выбегание дам; он фигурой кадрили дооформил анекдотичность пылания чувств: «взрослый... выскочит... и..., стоя в паре, переговаривает... о важном деле, а ногами... вензеля» (МД) пишет: «пылания» – тень Старокопытова, рвущего с клавишей звук страсти томной; ...«Теремтете!» – пишет ногами немой капитан; в голове городничихи – взрывы страстей: Хлестаков, голубой офицер и немой капитан! Кадриль дорисовывает «мастера» красками, достойными «мастера»!

– «Теремтете!.. Шампанского..! Да здравствуют гусары!» (Игр).

Права Мейерхольда снабжать текст лирическими отступлениями в стиле Гоголя – в уразумении ритма в процессе, а не в текстовом оформлении; каждое произведение Г. прядало метаморфозой вариаций в нем; в текст попала одна; сам «искажаемый» сказал свое слово в защиту М., давши «лучшему художнику» сцены право согласовать в музыкальной тональности текст с целым творчеством; тогда-то и хорошо известное – «будет в новость».

Я показал тенденцию жеста Г.: разбиться на атомы: дёрги меж паузами: дёрг – и паузы следуют друг за другом в «крещендо» до взрыва, после которого – окаменение.

Мейерхольд дал впервые «крещендо»: от скульптурных поз чиновников с чубуками, щенками над дынею к дергу вперед и назад их в хвосте Хлестакова, и к большему дергу последнего (вальс с городничихой) и т. д.; взрыв жестовой – галопы со сцены по залу, оборванная звуком колокола и упавшим плакатом; далее – электричеством убитые куклы трупов, опять вызывающие воспоминанья о росписи ваз архаической Греции: на черном фоне – застывшие, коричневато-желтые пятна издерганных поз.

Неразрешимую в пантомиме тенденцию Гоголя М. разрешил, заменив людей куклами; этим показав впервые эффект потрясения; для удачного выполнения главного замысла Гоголя он сфантазировал удар колокола и повисший «плакат»; в тексте Г. гипербола замысла потеряла фиаско: живую картину дать потрясения нельзя: только мертвой; для этого молнией надо убить исполнителей, не убиваемых жалким жандармом. И вот М. в помощь Гоголю – убивает: грубейшими средствами, напоминающими двойной критский топор, отсекающий головы; здесь архаический, грубый гротеск тоньше тонкого; гротеск выявлен: в стиле критских орнаментов; вся последняя сцена – показ галопы «МД» (губернаторский бал), как скаканья по критскому лабиринту жертв «миноавра»: судьбы; жандарм здесь «крещендо» не даст: жандарм – рок, пережитый художником Гоголем по... Эсхилу; он рок – над Гоголем, Дубельтом, Николаем, империей!

Видением *«страхов и ужасов»** оборвалась жизнь художника: в Г.; и что дальше – *«темно представляется»*; Гоголю стало ясно: *«Пришло нам спасать нашу землю»*. Соединив конец *«Ревизора»* с концом *«Мертвых душ»*, Мейерхольд впаял оба конца в конец Гоголя; импровизация конца пьесы – и вздерг пьесы, Гоголем чаемый, и выдерг сюжета из текста и вынр его в нервы процесса, сложившего все творения Гоголя (не одного *«Ревизора»*); сквозь статику образов М. показал здесь пульсацию крови в процессе, которого образы – уже склероз; их меняя, М. вынул нам Гоголя из самого гроба *«собрания сочинений»*.

Постановка М. лишь второй скандал с *«Ревизором»*; от первого Гоголь бежал за границу; после скандала в 1926 году я видел талантливую постановщика: он напомнил мне Гоголя 1836 года.

По-моему, постановка *«Рев»* – едва ль не последнее достижение не русской, а мировой сцены. Весьма знаменательно, что достижение это – и в Гоголе, и посредством его; она – *точная фантазия мысли*, в себя вобравшей особенности мастерства и им давшей вещественное оформление, как знак, до чего Гоголь-мастер в нас жив; постановка показывает: творческий процесс, правильно *«образующий»* спрос, поступив в коллективы, в них жив, – как растение, из стебля несущее листья, цветы – ежегодно иные; здесь год – поколение, меняющее цвет и форму тенденций в зависимости от социальных условий.

Важно: в 1926 году нос М. просунулся в Гоголя; важно: такое сование носа явило воочию: в 1926 году Гоголя нос – нос живой – на нас высунут: из Мейерхольда.

Эта глава – только беглый эскиз (не исследование), демонстрирующий тезис книги; особенность процесса творчества в Гоголе та, что ни в чем не закончен он; Г. не замкнут собранием сочинений; ищите его в каждом художнике слова; откроете Гоголя там, где ему не положено быть *«академиками»*.

* Статья в *«Пер»*.

ПРИЛОЖЕНИЯ

МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ

(Из черновых материалов)

ГОГОЛЬ В ТЕНДЕНЦИИ СТИЛЯ

План книги Андрея Белого

Гл. I. Имманентность тенденции сюжета и стилю в произведениях Гоголя; вписанность тенденции в стиль; стиль тенденции; форма и содержание в произведениях Гоголя суть продукты формосодержательного процесса; отношение между производственным процессом и продуктом в произведениях Гоголя.

Общие приемы письма у Гоголя; ритм и словесный материал в формах изобразительности.

Гл. II. Ритм прозы Гоголя; особенности его как обуславливающие стиль; соотношение между стилем и слогом Гоголя; лирика и эпос в прозе Гоголя; напевный лад первой фазы творчества; перерождение его в риторику последней фазы посредством гиперболы второго периода (Петербургские повести: «Нос», «Невский проспект»; «Ревизор» и т. д.); перерождение эпоса первой фазы в эпопею последней: от романтики воспоминаний о патриархальном строе к гиперболическому реализму.

Гиперболы в произведениях Гоголя; превосходная степень как лирическое «крещендо» в сюжете; связь напевного лада Гоголя с особенностями его мировоззрения.

Гл. III. Словарь Гоголя: архаизмы и неологизмы; существительное, прилагательное, глагол в словаре Гоголя; особенности их; фраза Гоголя как вытекающая из особенностей его словаря; сравнение, метафора, метонимия; параллелизм как прием; готическое построение фразы; ее отличие от фразы Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова; ее связь с сюжетом Гоголя.

Гл. IV–V. Архитектоника сюжета у Гоголя; разгляд его от «Сорочинской ярмарки» до «Мертвых душ».

Гл. VI. Архитектоника сюжета как рост метафоры-зерна в метаморфозе производных метафор; строение сюжета как темы в вариациях; музыка как основной момент в творческой стихии Гоголя; его взгляд

на музыку; язык Гоголя как инструмент; диалектика языка от «Вечеров» до «Переписки» и «Исповеди».

Гл. VII. Гоголь как величайший стилист 19-го столетия; многообразие стилей в стиле Гоголя: реализм, натурализм, романтизм, архаизм, футуризм, имажинизм, символизм; Гоголь и Диккенс; Гоголь и Достоевский; Гоголь и Тургенев; Гоголь и Федор Сологуб; Гоголь и позднейшие символисты; Гоголь в наших днях.

Гл. VIII. Три стилистические фазы в произведениях Гоголя.

Первая фаза: романтика как результат недоосознанности Гоголем его основной тенденции и – именно тенденции омертвления душ как разложения родового, патриархального, мелкопоместного быта в условиях нарождающегося капитализма; ощущение неосознанных экономических сил как нечисти («*Чёрт украл луну*»; но «*чёрт*» у Гоголя – немец, или незнакомец, инородный патриархальному коллективу); юмор Гоголя в романтической стадии его творчества как начало отрезвляющее и вскрывающее реальную подоснову фантастики («*хоть страшно, а смешно*»); особенности юмора Гоголя.

Гл. IX. Вторая фаза: Петербургские повести и «Ревизор»; осознание Гоголем тенденций его творчества; романтическая гипербола, являющаяся целью в первой фазе, становится средством; перерождение фантастики в шарж; иллюзионизм натурализма в этом периоде («*хоть смешно, а страшно*»); чёрт-немец как вицмундир («луну делают в Гамбурге»); рождение Хлестакова.

Гл. X. Третья фаза: перерождение Хлестакова в провинциальную сплетню о капитане Копейкине; фантастика как риторика и риторика как «провинциальная дама»; реализм быта «Мертвых душ»; воплощение основной тенденции в стиль Гоголя; стилистические особенности «Мертвых душ»; перегруженность фабулы предметным и словесным инвентарем; фактособирательство, механизация сюжета: статика, грусть, скепсис; мировоззрительные причины этого; неудача Гоголя в попытке вылупить из Чичикова «человека», обусловленная средой, из которой вышел Гоголь; стилистические затруднения, мешающие Гоголю окончить «Мертвые души» суть отражение узости его сознания.

Значительность предметов, вещей в сюжете Гоголя; символизм предметного образа.

Гл. XI. Краски у Гоголя; их осмысленность; красочность гоголевских тенденций; краски природы Гоголя в стилистике слов, живописующих ее; макеты природных явлений, составленные из наиболее употребительных слов Гоголя.

Гл. XII. Быт в красках Гоголя. Первый период: яркость красок; нет смешения цветов; цветовые контрасты. Изменение техники наложения красок во втором периоде; светотень как городская пыль; сумеречность, неясность контуров; сочетание красочности первого периода с

сумеречностью второго в «Мертвых душах»; яркая четкость контуров, обрамление тенями; выпуклость рельефов и третье изменение; Россия как фон; путь живописца Гоголя есть эволюция техники письма от Рубенса к Рембрандту.

Гл. XIII. «Типы» Гоголя; применение гиперболы к построению типов; «Тип» у Гоголя как «тип» по преимуществу; образ женщины в творчестве Гоголя; «казак», «чиновник», «помещик», «капиталист», «власть» в изображении Гоголя; коллектив и отношение к нему личности. Народ в изображении Гоголя.

Гл. XIV. Тип есть символический образ поволенной действительности; он разлагается у Гоголя в аллегория и риторическую сентенцию, с одной стороны, и в бытовую фигуру данной действительности, с другой стороны, сентенция становится надстройкой над бытом, его не меняющей; быт как мясо «мертвой души»; ножницы между художником и моралистом; мировоззрительные причины этого; угасание ритма прозы в последнем периоде творчества Гоголя за счет перегрузки сюжета вещным инвентарем; Гоголь эпохи «Переписки» как фактособирающий и Плюшкин.

Стилистический конец Гоголя.

Андрей Белый.

Москва, 22 июля <19>31 года.

Мотивировка плана книги Андрея Белого «Гоголь в тенденции стиля»

Когда у автора сочинения спрашивают план сочинения, то идет речь о тенденции автора.

Тенденция автора не в том, что в результате пристального разгляда сюжетов Гоголя, данных в таком-то словесном материале и выражающих такие-то тенденции, сложится та, а не иная тенденция автора; а в том, что наблюдение и описание приемов письма, стиля, изобразительности, сюжета и тенденции сюжета Гоголя дадут богатый материал литературоведу, ибо будет показан Гоголь в производственном процессе; то есть: будет показан ремесленник, выполняющий свою задачу таким-то способом.

Автору остается показать прием, положенный в основу его работы, и поручиться: 1) в некоторой опытности, как исследователя своего ремесла, думающего об орудиях своего производства, а не только продуцирующего; 2) в знании текста Гоголя, неоднократно им анализированного, и в семинариях, которые он вел некогда, и в курсах, которые он читал некогда (например, в «Пролеткульте», в «Лито» Наркомпроса).

Прием предполагает и тенденцию, лежащую в основе приема, ибо и непревзойденное описание есть уже шаг к объяснению, поскольку оно возможно без отбора фактов и установки их в зрительном фокусе, не однородном для всех, ибо и умение видеть вещи отчасти обусловлено пусть не вскрытым взглядом на вещи; и такой взгляд у автора есть; он заключается в предпочтении, оказываемом натуре предмета в начале предметного анализа идеологическим априорным надстройкам над ним; в этом смысле автор неоднократно высказывался и в ряде статей, и в книге своей «Символизм» (1910 год), противопоставляя формализму, психологизму, трансцендентальному идеализму (Канта), нормативизму (неокантианству) анализ вещного материала в системе эмпирически разрабатываемых дисциплин (см.: «Лирика как эксперимент» в «Символизме» и т. д.), задача которых сводится к подаче измеренного и взвешенного материала социологу, философу или литературоведу, вскрывающим в подобном материале факты для освещения социальной или какой иной тенденции; автору чужд формальный метод, конструктивизм или исследования о слове, подобные исследованиям проф. Шпета (в последнем изъят живой факт и дана отвлеченная от факта теория от Вильгельма Гумбольдта); и условно близкие: исследования о технике красок Оствальда, или исследования в области музыкальной акустики, подобные Гельмгольцевым. И он полагает, что конкретному литературоведу важен не только принципиальный подход к словесности, но и нахождение принципов в фактах словесной действительности такого-то автора, такой-то литературной группы.

Цельному литературоведению в фазе его становления важно и разделение труда между углублением общих положений и систематическим упорядочиванием сырья для того, чтобы основные положения воплотились в фактах показа и слов, и приемов, обусловленных группировкой и классом. Автор – не литературовед, а – скромный исследователь сырья и немного ремесленник со стажем 30-летней работы в сфере словесного искусства, т. е. человек, могущий видеть и печатать «станка» на высекаемом изделии, чего не увидит иной из критиков, производством не занимающийся и недооценивающий роли «литературного станка», дающего нюанс самим тенденциям; «литературный станок» свой у каждого писателя; но есть что-то общее у всех «станков», что сближает, например, автора и с Гоголем, требовавшим бережного обращения со словом, и с Маяковским, много писавшим о том, как он «производит».

От автора могут потребовать отчета в том, почему полагает он осмысленной работу, которую в ряде лет намерен он был предпринять над Гоголем, учителем своим в «ремесле», не претендуя на роль идеолога, он в таком случае обязан высказать несколько мыслей, кажущихся ему простыми, но добытых в опыте многолетней учебы чтения

чужих изделий словесности и в опыте организации собственных произведений; это не означает, что он проводит свои тенденции в работе над Гоголем, но лишь невольно присоединяет их к процессу работы: в процессе работы, она – тенденция написать книгу «без тенденций» для конкретизации тенденций будущим литературоведам, ищущим фактов словесного ремесла и не могущим одновременно и конкретизировать свои лозунги, и рыться в море фактов без статистики инвентаря фактов в нужных им рубриках; иначе самое обращение к случайной цитате есть лишь кустарничество, которым и все доказать, и все ниспровергнуть; Словарь «Даля» тем хорош, что в нем собраны редкие слова русского языка и этим упразднен субъективизм случайного выщипывания случайного слова; такой словарь – более грамматика языка, чем существующие грамматики; это понимали и многие обращавшиеся к «Далю», и Пушкин, вдохновивший Даля к его труду.

Литературоведам следует знать Даля; иначе не было бы рецензий, подобных рецензиям на мой роман «Москва», где приводился список будто бы мной нелепо придуманных слов, – на самом деле народных слов, мной заимствованных у Даля; думаю, это Пушкин, вдохновивший Даля, вдохновил и меня в моей исследовательской работе над Гоголем, которую хотелось бы мне видеть подаваемым словарем будущему литературоведу.

Бытие класса, определяемое экономикой, в эпоху фетишизма товарного производства, определяет его сознание; сознание же класса определяет его спрос на так-то сработанные изделия словесного творчества; спрос, а не заказ в обычном понимаемом смысле ложится в основу производственных отношений между писателем и группой его читателей; предложение первого, обусловленное спросом, иль сознанием класса, становится в писателе основой становления творческих процессов, а не физиологическим нутром (теория бессознательного вдохновения) и не рассудочной тенденцией, относимой лишь к личности писателя (теория рассудочного продумывания всех деталей художественного произведения); процесс становления сюжета в диалектике его фаз действует в художнике слова до осознания их субъектом рассудка, всегда лично ограниченного и накладывающего на произведение собственнический штамп в принадлежность только ему одному и сюжета и тенденции сюжета; сюжет нудится до возникновения его в авторе сознанием класса и как бы <нрзб> вне автора; последняя же чеканка сюжета и его тенденции продолжается и тогда, когда автор отходит от написанной книги, именно в сознании читательских масс, по-своему открывающих в авторе то, что ему не до конца открыто (коллективное творчество, как история изменения смысловых оттенков по возможности); сознание класса в авторе, не адекватное сознанию автора (личности), но и не адекватное физиологическому нутру,

осуществляется в первых этапах становления, как плановая работа *сознания особого рода*, которое может выглядеть бессознательным; но то, что есть иллюзия до-сознания в авторе, есть сознание класса, возбуждающее в авторе волю к написанию того-то и того-то *так, а не иначе*; и эта воля класса в писателя передается в нем, как напев, изживающий себя в ритме и стиле; этот ритм есть для автора как бы *«тенденция в себе»*, ибо она есть тенденция класса в нем; к ней он прислушивается, как к музыкальному напеву; об этой первой фазе метафорически говорит поэт Баратынский: «Есть бытие, но именем каким его назвать, ни сон оно, ни бдение; меж них оно; и в человеке им *безумие граничит с разумением*»; сознание класса в нем – бытие процесса; «сон», «безумие» есть первая ощупь тенденции, не лично принадлежащей автору, которую он ощущает ограниченным, субъективистским рассудочным разумением, или – «бдением»; и далее: «он в *полноте* понятия своего, и между тем, как волны, на него» бегут художественные образы, возникающие из сознания, переживающего себя лирически, *«полнота сознания»* в той фазе относима к кристаллизации сюжетного содержания и к выделке словесной материальной формы для него.

Первое становление тенденции в авторе еще не рассудочное содержание, не чувственно конкретная форма, а формосодержание (в смысле Энгельса и Плеханова); это чистая динамика процесса, переживающая свои фазы как теза, антитеза, синтез; каждое произведение искусства в сработанном виде есть *антитеза* процесса, теза которого – бытие сюжетной тенденции в классе (до ее оформления автором), а синтез – осознание и оформление сюжетного спроса в поколениях, следующих за автором.

В Гоголе, особенно в первой фазе творчества, подчеркнут формосодержательный процесс в не до конца ему открытой тенденции творчества и в не до конца воплощенной словесной форме, отсюда – лирическая риторика, заслоняющая остроту тенденции и метафорическая фантастика, заслоняющая реальную подоснову. Образное творчество в *«Вечерах на хуторе близ Диканьки»* и в *«Миргороде»* (реалистический романтизм); отсюда – фантастика; так, противоположение между патриархальным бытом казацкого коллектива и отрывом от этого быта в субъективизме личного переживания есть основа трагедии между отцом и сыном в *«Тарасе Бульбе»* и ужаса, внушаемого отцом Катерины, как колдуном («Страшная месть»); ужас, внушаемый колдуном, – не в том, что он *«колдун»*, а в том, что он какое-то неведомое «не то», «не тот» по отношению к родовому строю, в котором он появляется и который отождествляется с миром; отсюда: действия *«иноземца»* вызывают чувство мировой катастрофы в казацком быту; весь прием живописания «колдуна» построен на употреблении слов «не тот», «не то», «не наш», «чудный» (в смысле странный).

Задача моя – вскрыть в приемах Гоголя процесс медленного осознания им своей тенденции как миссии, ему когда-то порученной, и ошибки, проистекающие из мистического переживания спроса, обращенного к нему коллективом; «черти» и «ведьмы» в процессе осознания Гоголем его творческой тенденции становятся *мертвыми душами* разлагающегося мелкопоместного быта.

Из общих положений той или иной доктрины выводятся и общие приемы подхода к литературе; тут действует дедукция; в творческом же процессе действует индукция; тенденция здесь есть вывод из так-то отработанного сырья; она отлична от первичной тенденции, или плановой («напишу-ка о том-то») так, как здание, построенное из камня, а не дерева, на глине, а не на базальте, от плана здания, лежащего на письменном столе; плановая тенденция осуществима лишь в поправочных коэффициентах на материале; она, плюс сумма поправок, – итог работы; и она же у критика – исходный пункт разгляда произведения. Итог этого разгляда – умение видеть тенденцию не в голой сентенции автора, а в «*носовом платке*», например, Чичикова; так исходное и конечное у критика художественного произведения и автора его находится друг к другу в обратном отношении; художник отправляется от Хлестакова, увиденного совершенно реально, к тенденции Хлестакова, критик ищет сперва тенденцию Хлестакова и открывает, что нет тенденции к Хлестакову, ибо Хлестаков до носового платка – воплощенная тенденциозность.

Отсюда важен для судей литературоведения учет стилистических особенностей автора, инвентаря его предметного мира, его словарь, и соотношение слов в нем, и важно установление связи автора с той или иной писательской группировкой.

Всякая точная наука в своем слежении определялась двумя тенденциями: морфологической и физиологической; в основе одной – градация форм в классификационной системе (номиналитический формализм); другая в основу разгляда берет процесс происфермы форм друг в друга (реалистический динамизм как выражение диалектики); история наук рисует победу второй тенденции над первой – в ботанике, зоологии, геологии, географии и т. д.; история о земной коре прочитываема в системе пластов; и так же читается форма отработанного литературой произведения – средство к прочтению диалектического процесса, совершенствующегося в авторе в период формирования; лишь в этом процессе впервые конкретно осознается автором плановая его тенденция, которая в задании – одно, а в выполнении – нечто другое. Процессы творчества, открываемые в опыте результатов этих процессов как готовых, данных и вещно сработанных.

Отсюда значимость изучения особенностей художественной прозы Гоголя.

Андрей Белый. 1931 года, 22 июля.

ИЗ ЧЕРНОВЫХ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ К КНИГЕ «МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ»

Проф<ессор> Виноградов подчеркивает: Г<оголь> в «НП» дал первое в русской литературе изображение декадента-опиомана, выносящегося в клубах опия к видению Незнакомки Блока под влиянием романа из де Квинси. Во многих мотивах он – первый предшественник (и не только предшественник) будущих символистов, или – «неоромантиков», как их называют иные. Символисты заострили, вычертили проблему цветного слуха и аналогии ощущений. Нельзя говорить в прямом смысле о цветном слухе Г<оголя>; но возможность к нему всюду; и не пустая гипербола у него «пронзительный перст» (МД); и не риторика его указание, что крик лебеда «как серебро» (ТБ); «все звучно очищалось» (ОТ); «в карманах... звучала возможность» (ТБ); «задрожав сверкающим смехом» (МН); «звуки стали гуще» (СМ); «*жемчужная душа*» (ТБ). Всюду у него, как и у символистов, смещение представлений от сочетания в целое отдельных, обычно не пересекаемых органов чувств. И он говорит: «темно, хоть в глаза *выстрели*» (Невск.) (вместо *выколи*); и обратно, – подменив действие холодного оружия звуковым феноменом, – выстрелом, он в другом случае говорит, что «холод... *прорезался* в жилы» (ТБ). У него действие пули в теле перенесено на пулю; и она «горячая пуля» (ТБ). «Рубины уст прикипали» (В); глаза у него «с пением вторгаются в душу» (П); и даже раз: из глаз вытягиваются клещи (СМ).

Эта-то неподвзятая ширь возможностей к сравнению и показывает, что звуковая метафора скрыто движет его метафору-образ. И оттого всюду «изыски», в которых он скликается с будущими символическими, когда заявляет: «говорит басом, с продолговатой растяжкой» (Рев); или определяет значимость худ<ожественного> произведения цветом изношенного сюртука (П); или когда утверждает, что на лице Ак<акция> Ак<акиевича> прочитывается всякая буква, «которую выводило перо его» (Ш). Совсем а-ля Верлен звучит «видимая женщина» (ОТ); а-ля Гюисманс – утверждение о смушках: «что за объядение» (ОТ); стулья «похожи на те, на которые... садятся архиереи» (СП). И специфический смысл получает у него выражение «черная зелень» (Р); или: «каждый предмет... говорил: „И я тоже Собакевич“» (МД); или: «зевота видна была на строениях, крыши зевали» (МД); «Кусок был вроде городничего» (МД); «Господа! Как он говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда потихоньку проводят пальцем по вашей пятке» (ОТ).

Довольно. Я бы мог без конца эпатировать мешан сходством Г<оголя> с... Стефаном Малларме. К счастью, для Г<оголя> и чита-

телей Г<оголя> эпохи Г<оголя>, что все эти изощренности, ставшие понятными и открытыми уже после того, как отцвел символизм и отшумел футуризм, находились просто вне поля зрения, так сказать, в ультрафиолетовой части спектра. О них говорилось как о неяршестве слога, как и об общих местах, без всякого подозрения, что из этого общего места вырастет лет через 80 оскорбительное для мещан и весьма его беспокоящая фигура с маслом. Я отмечаю группу аналогий ощущений у Г<оголя>, как источник его дерзостной летучести к выхватыванию из воздуха парадоксальных сравнений, чтобы при помощи их отпечатлеть в предметном понятии некое неуловимое целое, с которым он связан и на котором показано. Это целое отмечает и благополучнейший, в смысле непричастности к символизму, проф. Мандельштам, когда говорит, что усилие Г<оголя> – живописать многообразие отдельных предметов в их вяжущем целом; а это целое коренится в настроении, вызванном в душе совокупностью предметов, и затем перенесенном на тот или иной предмет.

Говоря «настроение», часто забывают, что корень этого слова – *строй, лад*, т. е. музыкальный напев, переданный Гоголем зрительно с особой силой именно в романтических повестях.

От пленума движений коллектива их в коллективе движений, заключенном «со всем, что ни есть» ландшафта. И поэтому-то так многообразна и вместе с тем не лична жестикуляция каждого из действующих лиц, поданных не в особенностях комнат, перегруженных предметами, а под открытым небом, где вольно дышится, т. е. поется, и вольно движется, т. е. танцуется. Жесты, позы, мимика – все подчинено композиции, пятнам, фонам – в свою очередь постоянным невидимым смычком, или жавороночьей трелью, выпадающею из *воздушных* ступеней. Нет надобности для отдельного жеста; и он – импровизация из целого – поется! танцуется! И нет нужды в выписке лица, закрытого гиперболической маской роли, или постановкой на фоне целого. Лицо потушено трафаретом; ибо все тело – жестикулирующее лицо, не увиденное, а скорее услышанное. Когда Г<оголь> говорит о себе, прислушивающимся, чтоб вывести из звука образ, который в этот период вырывается, как искры из глаз, построен искрами этого рода зрения; это настроение образов напоминает сложение световых картин из искр огня, когда мы потрем кулаками закрытые глаза, и долго вглядываемся в эволюцию световых пятен под веками. Образы эти доходят до аналогий с предметами видимости; и не переходят за них. Г<оголь> больше вслушивается в образ природы, чем видит его, чтоб в нем всплыло целое, отрешенное от мелочей.

ГОГОЛЬ

Страшно писать о Гоголе. И писали о нем, и пишут, и будут писать.

Когда пытаются охарактеризовать творчество великого писателя, неизбежно приписывают ему свои мысли. А мысли среднего человека, его мирозерцание, его художественные заветы роковым образом впадают в то или иное хорошо обозначившееся русло социальных, эстетических и философских тенденций. Средний человек непременно или реалист, или идеалист, или мистик, или что-нибудь иное, терминологический смысл чего объяснен в энциклопедическом словаре. Средний человек всю жизнь кипит, волнуется, мыслит, вырабатывая свое эстетическое *«credo»*, а словарь спокойно стоит на полочке в библиотеке; словарь уже содержит в себе наше идейное *«credo»* – *«credo»* средних людей. И когда мы, средние люди, характеризуем неразложимую цельность великой души, высоко парящей над терминами и словарями наших душ, мы увидим в этой душе лишь то, что нам понятно.

«Вся пишущая Россия скрипит теперь перьями, – говорил мне один известный писатель во время юбилея Толстого, – во всех фельетонах вы прочтете слова: реализм, мистицизм, морализм и все переложения и сочетания этих слов во всех падежах». И я уже не мог ничего написать о Толстом: ведь и у меня был свой излюбленный «изм», в который не вместились бы творчество Льва Толстого.

Всякий раз, когда чествуют великого писателя, пользуются несколькими ходячими определениями во всевозможных сочетаниях. Одни непременно определяют все выдающееся в творчестве писателя как *реализм*; но непременно найдутся другие, усматривающие иное: они определяют это творчество идеализмом, хотя бы в пику реалистам. Ни *реализм*, ни *идеализм*, скажут третьи, но *«мистический реализм»*. А вот то, что реализм реализму рознь, что мистицизм мистицизму тоже рознь, обыкновенно не подчеркивают. И идейная борьба за любимого писателя сводится к борьбе за *этикетку*.

И писали, и пишут, и будут писать о Гоголе как реалисте. И писали, и пишут, и будут писать о Гоголе как мистике. *«Гоголь – юморист,*

Гоголь – трагик, здоровый смех у Гоголя, болезнь Гоголя – все это слышали мы, слышим и будем слышать. Кажется, о Гоголе все уже сказано, остается молчать, восхищаться: не писать о Гоголе, но читать Гоголя.

Почему же мы все надеемся *что-то еще* разглядеть в творчестве любимого писателя? Или в глубине души мы не доверяем установившимся взглядам? Или мучит тайное нас сомнение, что словечками реализм, мистицизм и т. д. вовсе не определишь Гоголя? Или смысл этих «словечек» *многозначительный* и мы уже не знаем, что такое реализм, что такое мистика и пр...

«Гоголь», – говорим мы, и благоговейно склоняем голову. А вот что такое Гоголь?

Тут начинаются бесконечные пререкания наши: мобилизируются термины: *реализм, юмор, мистицизм, меланхолия, болезнь, здоровье...*

В ту минуту, когда мы определим Гоголя и положим его на полку, мы уже ничего в нем не поймем.

У писателей и критиков есть одна странная особенность: они читают не столько для того, чтобы проникнуть в тайники души писателя, сколько для того, чтобы составить незыблемое суждение. А незыблемость суждения – весьма и весьма зыблема. Незыблемое суждение готово после первого чтения: вернее – всякое суждение кажется незыблемым. Гоголя читают; потом пишут о Гоголе сквозь призму составленных суждений? Так проглядывают в Гоголе тысячи мелких штрихов; а ведь только совокупность этих штрихов и определяет рельеф его творчества. Каково происхождение горных пород, образующих высоты гоголевского гения? Этого не определишь ходячим термином, как не определишь, вулканического ли происхождения горные кряжи, плывущие нас издалека.

Страшно писать о Гоголе, не будучи Гоголем. Я бы мог, конечно, высказать свой взгляд на Гоголя планомерно, подвести Гоголя к той или иной школе, связать Гоголя с той или иной социальной тенденцией. Но у меня нет храбрости одним взмахом пера расправиться с любимым писателем: я – не Гоголь. Да и, знаю я, меняются школы в искусстве, меняются формулы социальных и философских тенденций. А Гоголь не меняется, он – все тот же; пройдут века, а Гоголь будет все ближе и ближе нам, все современной и современной. Не замечательно ли то обстоятельство, что мы начинаем ближе видеть то, чего не видели в Гоголе его современники: по времени – он дальше от нас; по духу – ближе. Прежде видели в Гоголе юмор; прежде зачитывались поэтическим вымыслом Гоголя; прежде высоко ставили общественное значение Гоголя: Гоголь заклеил эпоху. Да, все это так. Но прежде не видели в Гоголе его болезни, не понимали его исканий: риторику его учительствования принимали за чистую монету. Объясняли ее болезнью. Не понимали, что Гоголь мучается вовсе не потому, что болен: он

болен, потому что стал над такими кручами исканий, где еще не ступала нога человека; у него закружилась голова.

Но не странно ли, что та же участь постигла и Достоевского, как постигла она отчасти и Тургенева в последний период коснувшегося каких-то новых для него струн («*Песнь торжествующей любви*» после «*Записок охотника*»), как постигла она и Льва Толстого, проклявшего в себе то, что мы в нем боготворим. Неужели случайно великие русские писатели в момент углубления творчества заболели? Неужели случайно сумасшествие Ницше на Западе.

Теперь мы продолжаем видеть в Гоголе юмориста, но происхождение этого юмора для нас сложнее и тоньше. Не просто здоровый юмор звучит нам в Гоголе, а экстатический хохот над бездной бытия (трагическая маска Греции с растянутым не то от ужаса, не то от хохота ртом).

Теперь продолжаем мы видеть поэтический вымысел в упоительных «*Вечерах на хуторе близ Диканьки*», в «*Миргороде*»... Но нам стало ясно и то, что «*вымысел*» этот не вымысел только, что Басаврюк, панночка и колдун – символы каких-то темных глубин человеческого духа, грозящих нам вырождением: теперь после Ницше, Бодлера, Эдгара По в реалисте Гоголе мы открываем самого откровенного фантаста. Говорят, страшен Эдгар По; говорят, – он мастерски вскрывает кошмар обыденности. Но символист Эдгар По ребенок по сравнению с реалистом Гоголем. У нас есть ценное признание Гоголя: Гоголь наделал героев своих только тем, что носил в душе, – значит, он носил в себе и Басаврюка, и черта, и колдуна; значит, в нем сидел «*Нос*».

По ночам нервные дети кричат: они видят кошмары. «*Это – рост*», – говорят няньки. Может быть и «*рост*», да детям, которым в этом росте являются страшные сны, не легче от такого пояснения: для них реален кошмар.

Человечество *растет*. Мы – дети по сравнению с тем, что мы будем. Приближение к будущим, еще не выявленным возможностям человеческой природы, отображается в виде образов, как будто намекающих на неведомые тайны души. Наши чувства утончаются; всякая утонченность за известной границей грозит болезнью: в человечестве вечная борьба дегенерации с прогенерацией. В гениях дегенерация борется с прогенерацией: будущее с ветшалым прошлым. Гоголь – гений. Он ушел далеко вперед и остался один на неведомых путях; у него не было слов к выражению переживаний; и он подает нам знак поэтическим вымыслом: но символы его реальны внутренней реальностью. Басаврюк покупает живые души; Чичиков – мертвые: но оба они – реальны; первый как символ подлинного переживания, второй – как явление русской жизни; символизм и реализм сливаются в Гоголе и тогда, когда изображает он «ужас мракобесия»,

что повис над Россией, и тогда, когда изображает он черта, укравшего месяц и звезды. Чем реальнее у него картина русской действительности, тем более убеждаемся мы, что повисла химера над русской жизнью, чем химеричней его повествования о колдунах и ведьмах, тем более затрагивают эти «химеры» какие-то *подлинные* переживания человеческой души. Реальность переживаний отображается подчас в символическом образе; и символизм не менее реален натурализма, пользующегося образами видимости.

Назовите Гоголя символистом – тут есть вечная правда; назовите его реалистом, – вечная правда и в этом определении.

А пока мы будем препираться в терминах, *старый* Гоголь останется впереди нас *вечно новым*, и мы с нашими определениями провалимся в старом терминологическом болоте.

Повторяю, страшно писать о Гоголе. Молчание перед этой могилой! Здесь лежит тот, кто боролся за наше будущее, боролся с дегенерацией, кто опустил в глубокие пропасти отчаяния, все еще нам неизвестного, кто залетал на крыльях восторга туда, куда еще не залетал ни один дирижабль.

А что касается общественного значения Гоголя, то оно только выросло. Один исторический момент сменился другим. Горьким смехом расхохотался Гоголь над эпохой; и эпоха отошла, но типы остались. Остался бред многоверстных равнин с убогими деревеньками, городишками, каланчами; осталась Россия, раненная насмерть.

В этих пространствах тащился Чичиков, покупая мертвые души: мертвые души... а может быть... живые? Разве Манилов, Плюшкин, Коробочка, Собакевич более живы, чем те души, которые сбывали они Чичикову; покупатель живой человеческой совести, Чичиков, – подлинный черт, подлинный провокатор жизни. И разве ныне не углубилась провокация? Разве не стало еще страшнее в равнинах русской действительности под суровым, свинцовым сводом нашего неба, где «*разные бесы*» кружатся искони, принимая в столице вид «*Носа*» в шинели, в провинции – вид Чичикова; в стихийной глубинке народной жизни – вид басаврюков, ведьм и колдунов.

Но только потому в Гоголе вечен социальный смысл его творений, что крепко задумался он о непреходящей правде человеческих отношений, последней цели существования, и не сознанием только задумался Гоголь, а всей стихией своей тоскующей души; задумался он о последних судьбах земли и неба, души и плоти, личности и общества. И вещим, ослепительным блеском озарилась его душа. И Гоголь будто не вынес вызванных им в душе образов, как не вынес их и Достоевский. Один дарит потрясающим лиризмом, диким и вместе сладким экстазом. Другой устами своих героев (старца Зосимы и Кириллова) говорит о «*минуте вечной гармонии*».

Ницше нам дал теорию художественного восторга, а в других сочинениях вскрыл исторический смысл этого восторга как импульса религиозного творчества. Перенесясь за 2000 лет до Гоголя, мы встречаем этот восторг в дионисических культах древности; но там восторг граничит с ужасом (панический ужас). Этим восторгом и этим ужасом веет на нас со страниц *Заратустры* и... Гоголя. Нигде восторг не изливается с такой силой, нигде ужас не достигает такой реальности. Не думайте, что тут – лирика, что Гоголь – тут фантастичен: дикий экстаз у него в описании появления души Катерины перед колдуном, и в обращении к России, и в описании дороги, в «тройке»... Панический ужас не только в ужасе колдуна перед всадником на Карпатах, но и в ужасе Пульхерии Ивановны, увидевшей черную кошку; и «*Старосветские помещики*» неожиданно переходят в лирику: в том месте, где Гоголь объясняет нам, как раздается иногда неведомый зов в ясный солнечный день, и что он, Гоголь, предпочитает быть в ночи застигнутым бурей, нежели услышать в полдень зов («*зов великого Пана*», сказали бы 2000 лет назад). Этот неразложимый ужас бытия погубил Гоголя; ужас убил в нем восторг: можно сказать, что смехом Гоголь откровенничался от «*неведомого зова*», раздавшегося в ясный солнечный день; страшен смех Гоголя: благо тем, кто в смехе видит здоровье; веселье веселью рознь. «*Смех сквозь невидимые слезы*», – я не знаю, так ли это: но если плакал Гоголь, плакал и о своей судьбе: в его душе была вся Россия; в его плаче плач всей России – прошлой, настоящей, будущей. Гоголь плакал не только о том, что было вокруг него, но и о том, что было в нем; а в нем было то неразложимое, еще доселе не понятное. И смеялся Гоголь над тем же.

Я не знаю, над чем смеялся Гоголь, во всяком случае, *не только* над современностью. Может быть, вместе с человеческой пошлостью он осмеял что-нибудь и еще? Может быть, в смехе его было нечто кощунственное? Мы этого не знаем, как не знаем мы душу Гоголя: но мы знаем, что смех этот проклял Гоголь впоследствии; с собственным смехом боролся старыми прописями: «*Переписка*» Гоголя – крик отчаяния; куда-то забрался Гоголь, как и Ницше; куда-то, как Ницше, провалился. Но куда?

Во всяком случае Гоголь далеко опередил и современников, и нас, пытающиеся его объяснить; не нам с нашей растерянностью судить Гоголя; как знать, его *болезнь* не грозит ли она и нам?

Молчание перед этой могилой! Здесь прах величайшего русского писателя, здесь упокоились муки великого страстотерпца.

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ДИСПУТА В ГОСТИМ'е О СПЕКТАКЛЕ «РЕВИЗОР»

Выступление Андрея Белого

То, что я принес сюда как материал, для того чтобы развернуть мои думы о «Ревизоре», конечно, в 15 минут не укладывается, поэтому прошу заранее меня извинить, если я буду быстр, афористичен и разверну лишь каталог того, что хотел сказать.

По-моему, Мейерхольд разрешил Колумбов вопрос – он поставил яйцо, которое лежало до него криво, и этим он поставил яйцо, поставил «Ревизора» или, можно сказать, открыл просто ларчик в момент, когда для большинства не существовало проблемы ларчика.

Я постараюсь в двух словах это обосновать. Мы уже не верим в Пушкина в камер-юнкерском мундире, а деды наши верили. Относительно Гоголя продолжается та же легенда о том, что Гоголь был весельчаком и имел здоровый смех. Я совсем не за большой смех Гоголя, но я должен сказать, что здоровый беззаботный смех вы встретите у Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Вы встретите оценки быта и проблемы ведьм. И вдруг с какого-то момента исчезнет и малороссийский гопака, и чёрт, укравший луну, и встает огромная, темная, недоосвещенная Россия, где чёрт, укравший луну, оказывается чем хотите: Николаем, режимом, словом, все то, что бичом чувствовали на себе русские лучшие люди. Прыск веселого смеха... но не до смеха было. И вот в период этого «не до смеха» как кусочек «Мертвых душ» был написан «Ревизор». Конечно, это именно кусочек «Мертвых душ», и проблема, которую разрешил Мейерхольд, для меня есть проблема Колумбова яйца – то, что он показал «Ревизора», что он показал не только «Ревизора», но и «Мертвые души», и «Невский проспект», и Гоголя в целом. Потому что, что мы знаем относительно «Ревизора» как такового. Мы знали то, что говорил учитель словесности о здоровом гоголевском смехе, что писалось в учебных рефератах. Вот это все было в скорлупе Колумбова яйца: и провинция, и Николай, и театр, из которого вышел традиционный «Ревизор». Мейерхольд убил Лейкина в Гоголе, потому что, если бы Гоголь всю свою жизнь разрешал проблему гопака [шум <в зале>]. Мейерхольд показал, что не может быть речи о добродушном сме-

хе, когда он показал «Ревизора» не как комедию, а как трагикомедию, как тяжелую трагедию. И в этом он пошел по стопам Гоголя. То, что Гоголь надевал на себя маску веселого смеха, то, что Гоголя надо было обеззараживать, чтобы на первом спектакле мог присутствовать Николай, все это заставило накладывать какую-то печать, прикрывать, слишком прикрывать. Как смотрел Гоголь на свой смех, не мне вам напоминать. Горький смех, нереальный смех в николаевской России выступил у Гоголя в «Ревизоре». Гоголь был первый, который, так сказать, нарушил прежние рамки. В тот момент, когда он бросает фразу: «Над кем смеетесь, над собой смеетесь», Гоголь ломает традиции веселого смеха, который, по критике, убил Мейерхольд. И наконец, «Театральный разъезд». У меня нет времени развивать перед вами мысль, что «Ревизор» для Гоголя вовсе не был легкой проблемой. И Мейерхольд сделал собственно самую само собой разумеющуюся вещь. Он взял эту славную традицию, которая в корне своей постановки уже не так славна. Гипертрофировать легкий смех и не видеть этого сарказма, этого страшного смеха, как будто два быка, поставленные друг против друга, – заревели. Вот какой смех был у Гоголя – смех и трубы и фанфары. И собственно Мейерхольд вот это и дал. Он поставил сконцентрированную сцену быта на фоне громадной России, он разрубил скорлупу, он снял каркас от «над кем смеетесь, над собой смеетесь». Он как бы снял этот каркас. И мы увидели исход из конца. Мы увидели последний конец. Некоторые говорили: что сделал Мейерхольд с концом. Он именно сделал то, чего нельзя было сделать в николаевской России. Он показал не только конец какой-то авантюры, не только приехавшего чиновника и николаевских жандармов. Здесь в «Ревизоре» является будущая судьба, именно Гоголь расширенный. Он внес Гоголя в двадцатый век, показал, что не только Россия Николая Первого, но и Николая Второго и вся Россия со всей ее психологической атмосферой должна была осесть, и еще неизвестно, кто приехал, ревизор из Петербурга или будущее. И вот этот реалистический символизм, расширение тенденции «Ревизора» в наших днях делает то, что Гоголь в наши дни еще больше, чем Гоголь. Все, что я видел до мейерхольдовского «Ревизора» как постановку, – это было ученическое изображение на тему учителя словесности, где учитель словесности – какой-нибудь Печерский, а первая диссертация, может быть с ошибками, с целым рядом ошибок. Мейерхольд дает такой огромный богатейший материал для раздумывания, что меня, человека, который всю жизнь и любит и читает Гоголя, меня эта постановка повертывает на Гоголя. Я не только не могу говорить, что Мейерхольд убил Гоголя, но должен кричать, что Мейерхольд Гоголя в каком-то смысле восстановил, классического Гоголя из-под ложно классического каркаса, из-под

той скорлупы Колумбова яйца, которую он разбил, и яйцо поставил. Во-вторых, я не говорю об изумительных деталях быта, но для меня совершенно ясно, что весь реализм, весь быт сконцентрирован именно на вкатных сценах. Эти вкатные сцены быта на фоне громадной темной России, у которой какой-то чёрт, а мы знаем, какой чёрт, украл луну. И оттого, все то, что происходит на этой ярко освещенной сцене, в которой, я согласен с А<натолием> В<асильевичем>, каждая группа, каждый жест проработан, великолепно, гравюрно. Я, может быть, с некоторыми деталями не согласен. Но дело не в этом. А в том, что показан этот быт, и это не эстетизм, а реализм.

Когда говорят о мистике... Я знаю, что я, например, причисляюсь к мистикам. Но не об этой мистике я говорю. Но когда говорят о каком-<...> это факт природы и факт, установленный физиологией. Против этой физиологии хотя бы спорить критики, когда они поднимают лозунг в общем и целом. А это в общем и целом – периферический слой, и на нем они хотят все строить. А когда им предлагают конкретные, реально проработанные, выверенные детали, они называют это мистикой, потому что нет в корпорном слое. Они и есть мистики, потому что из этого мозгового корпорного слоя, из которого не писалась ни одна художественная постановка, из этого слоя вылетела только одна Паллада Афина...

Вот это мистика в общем и целом, а то, что дал Мейерхольд, это не мистика, а художественный реализм. Вот второй момент, который требует, чтобы его обсудили. Никакого снобизма нет, никакой мистики нет. Есть реализм и есть правомерный реалистический материал. И, наконец, последнее, о чем мне бы хотелось здесь сказать, – это именно, что, анализируя детали этих выкатных сцен, я вижу такое изумительное сотворчество с Гоголем, что убежден, что если бы Гоголь мог встать из могилы и присутствовать на представлении, то, безусловно, он согласился бы с Мейерхольдом. Мейерхольд в духе Гоголя увидел такие подробности этого городка, в котором был «Ревизор». Например, все, вероятно, заметили этого голубого вздыхателя городничихи – немой персонаж, который всегда присутствует, но не произносит ни одного слова. Но кто же из вас, будучи в провинции и посещая чиновничьи квартиры в эпоху Николая II, не видел этого голубого вздыхателя. Всякий с ним встречался – он встречается в Тамбове, в Саратове – он сидел и при Гоголе.

Как говорят артисты Мейерхольда. Я должен сказать не с точки зрения театрального оправдания или нападения, я должен сказать с точки зрения литератора, который любит слово, – я услышал дикцию, я услышал слово и слово Гоголя. Эта проблема интонации разрешена, может быть, в первый раз, и за это я глубоко благодарен Мейерхольду. Мейерхольд тонким слухом, длинными ушами услышал звук слов гоголевских и аромат длинным носом почувствовал.

Вот, товарищи, эти основные пункты, которые меня, постоянного ценителя Гоголя, который имел все основания академически придирааться за то, что любимейший писатель мой искажен – я должен сказать, что я, как почитатель Гоголя и вечный, постоянный читатель Гоголя, глубочайше благодарен Мейерхольду за то, что он мне показал Гоголя, и за то, что он меня еще в каком-то смысле научил Гоголю.

Вот те немногие слова, которые я имел сказать.

ГОГОЛЬ И МЕЙЕРХОЛЬД



Два месяца в Москве стоит крик: Мейерхольд нанес оскорбление Гоголю; специализировавшись на ломке текста, «народный артист» Республики подобрался к Гоголю, чтобы камня на камне не оставить на гоголевском творении; он поступил с особой злобою, точно он с Гоголем сводил счеты; не просто сломал пьесу Гоголя, а около полутора года ломал: со смыслом!

Гоголь смеялся здоровым смехом; Мейерхольд убил здоровый смех Гоголя; театр Гоголя столетия несли «на традициях» щиты театров; Мейерхольд разбил щиты, Гоголь – свалился и раскололся на тысячи кусков. Где восстановить Гоголя?

По-моему – перечитать Гоголя: пока что, – гоголевский текст не изорван Мейерхольдом.

Вместо этого в первых рецензиях о постановке – набат: безобразия! Следует-де Москвой, всей Москвой, вооружившись с ног до головы, двинуться на Мейерхольда; и Москва, не выдавшая «Ревизора», волнуется: высосана кровь нашего национального гения; в среде, где не читают Гоголя, сонно передают вместе со сведениями о выигрышных билетах: «Мейерхольд искажил Гоголя». Барышня, придя на представление, ушла разочаровавшись: «Это же – Гоголь, а мне говорили»...

Как известно, во всякой столице есть любители пожарных зрелищ. Шум адекватен шуму, поднятому в эпоху первой постановки «Ревизора», – с разницей, что он был шумом, поднятым за *«русского человека»*, которого оскорбил Гоголь; и Толстой-Американец публично высказался: *«Гоголь – враг России; его следует в кандалах отправить в Сибирь»*. Во всем прочем – трогательное согласие; Мейерхольд мог бы пародировать слова Гоголя после первого представления «Ревизора»: *«Все против меня. Чиновники, пожилые и почтенные, кричат, что для меня нет ничего святого...; полицейские против меня; купцы против меня; литераторы против меня...»* *«Ну, если бы один, два ругали... а то все, все»*. Вскоре он пишет Погодину: *«Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне мои соотечественники»*. И это пишет Гоголь еще не «больной»: пишет в цветущую эпоху для его творчества,

когда вынашивались образы «Мертвых душ». И уже – «тоска»; и ропот на «соотечественников», а не на одну «цензуру».

Наблюдая атмосферу зала на генеральной репетиции мейерховской постановки, – атмосферу, исходящую от «прессы», я так бы суммировал свои впечатления: «Недоумение было написано на лицах... Аплодисментов почти не было... По окончании... недоумение... переродилось в... негодование». Но я суммирую впечатление не своими словами: словами воспоминаний Анненкова о первом представлении «Ревизора».

Мы говорим себе, что мы не современники Гоголя; традиции театра выявили смысл театра Гоголя; а либеральная критика разъясняла нам, демократам, сатиру на правительственный строй; постановка «Ревизора» не вызывает сомнений; изображенные «мерзавцы» успокоительны для нас: не таковы мы.

Эпиграф к комедии с текста издания 1921 года не снят: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Непристойно звучит эпиграф в применении к нашему времени; мы ходим не в сюртуках, а в толстовках и френчах; у нас не «крива рожа». Оно, конечно: мерзавцы – мерзавцами. Но вот что писал Гоголь: «Мне хотелось попробовать, что скажет... русский человек, если его попотчешь его же пошлостью... Эти ничтожные люди не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты тех, которые считают себя лучшими... Тут... черты... приятелей, есть и твои»¹.

«Неча пенять, коли рожа крива». Фраза не всецело отводима к режиму; Добчинский, Бобчинский, Коробочка и два Ивана не суть «чиновники»; и крылатый «гусак», опоганивший жизнь, есть, увы, «гусак», не резанный и нашим временем, а нарком по просвещению Луначарский, – так прямо и заявил на диспуте о «Ревизоре», что и дни социалистического строительства не сразу ликвидируют «скотину», которую каждый таскает в себе.

«Традиции» успокаивали нас отводом «скотины» к режиму, не показывая чего-то, способного и нас взорвать; не оттого ли мы их лелеем? Как Гоголь к ним относился?

«Из театра сделали мы игрушку», – пишет он в «Петербургских записках» в эпоху постановки «Ревизора», т. е. в эпоху, которую традиции относят к эпохе здоровья Гоголя (как увидим, он – болен уже: «традиции» уже уложили его). Об артистах первого представления – он говорит: «Главная роль пропала»... «Костюмировка... была... очень плоха»... «При постановке цены моим словам давали немного». «Меня не хотели слушать»².

¹ Четыре письма о «Мертвых душах» (цитирую по изданию 21-го года).

² «Отрывок из письма» по поводу постановки «Ревизора».

Согласно «традициям» пишет все это *здоровый* Гоголь: письмо датировано маем 1836 года; *здоровый* Гоголь – наш «гений»; его-то оберегаем мы от Мейерхольда и от него самого; и стало быть: следует попенять театрам, имеющим традицию не внимать авторам, – даже таким, как Гоголь. Все же: живой автор имеет некоторое право иметь некоторое мнение о своей пьесе; с мнением Гоголя театры не сочлись.

Вот основа «славных традиций», оберегающих нас от Гоголя, а театр Гоголя от «здорового» Гоголя. У *здорового* Гоголя отняли «Ревизора», потом защищали его от Гоголя ссылкой на «болезнь» Гоголя; в этой ссылке есть нечто от спекуляций: педалировать на «болезнь», когда варварство учинено в эпоху «здоровья». Гоголь махнул рукой, пригрозивши впоследствии, что из его героев может высунуться его авторский «Нос»; утверждают, что этот «нос» – больной нос, сбежавший от владельца; напомним, что эпоха вынашивания рассказа «Нос», как и бред о «носах», о том, что их может отрезать кто-то, – эпоха 1832–1836 годов. В эпоху эту пишет Гоголь пресатирически: «Как авторы могут брать подобные сюжеты» и прибавляет: «кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете»¹. Например: происшествие с «Ревизором», в постановку которого не мог просунуться еще не «заболевший» Гоголь. И оттого постановка эта по Гоголю, выражаясь словами о «носе», – безносое, общее место: «Совершенно гладкое место!»² Обиженный на театр Гоголь рекомендует следующую реформу: отдать театр в бесконтрольное распоряжение художнику сцены, т. е. по-нашему: режиссеру. «У нас, – говорит Гоголь, – есть много... охотников прикомандироваться сбоку во всяком деле...» «Только истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта делается видною... для актеров; один он может слышать... меру репетиций – как их производить, когда их прекратить... Он это делает, он это исполнит, потому что он любит свое искусство». Так говорит Гоголь в письме «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», что в нашем сегодняшнем споре есть разговор об «односторонности» «славных традиций», продолжающих резать «Нос» авторства у Гоголя. И хотя письмо обнимает «больной» период писателя, однако, по выражению Демьяна Бедного, в нем нет никаких мистических «как»; оно полно здоровыми мыслями о здоровом предмете, сложившимися в *здоровый* период. Это пишет «здоровый» Гоголь из «больного» Гоголя, и пишет он: «Не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку».

Для Гоголя приклеишем сбоку был не только чиновник; таким был и «критик», пишущий на благонамеренные темы; о последнем Гоголь писал в заметке «О движении журнальной литературы», что этот кри-

¹ «Нос».

² «Нос».

тик – шут и невежа, оказывающий лицепрятие; заметка помечена 36-м годом; писал Гоголь здоровый, а не больной, а следовательно, согласно традиции: писал Гоголь, защищающий себя, а не сжигающий себя. Что делать: Белинские суть единицы; Сенковских же сотни: так было, так будет. «Очистите театр от хлама», – взывает здоровый Гоголь.

Не славный трудами, с фиктивным мандатом от масс и правительства, по выражению Гоголя, прикомандировавший себя к театру посредник должен быть изгнан художником сцены; тогда и «Мольер будет в новость». Это говорит Гоголь, – не я. Тогда и «Гоголь будет в новость». – Это уж я вторю Гоголю.

О русском театре говорят, что он теперь – первый в мире; и Гоголь, а не я, отдал бы этот театр художникам сцены: Станиславскому, Чехову, Мейерхольду; «только истинный актер может слышать жизнь, заключенную в пьесе». «Это – не так», – заключает «рецензент», и в жестях, исполненных страсти, в пятнадцать минут пишет рецензию в пятнадцать строках, смарывающую работу пятнадцати месяцев «художника» над «художником»; и – размножением своего вкусового суждения (о вкусах – не спорят) пятнадцатью пятнадцать раз ударяет ею по мозгу читателя, сосредоточенному на других темах жизни, а вовсе не на театре; так создается преступление гипноза даже над непредубежденным сознанием; материалистическая наука не оспаривает подобных преступлений.

Ни о какой критике, ни о каком «подходе», социологическом или мистическом, речи не может быть; есть подход с «кондачка», штампуемого гипнозом: «Всем известно, что то-то и то-то; и так как из этого вытекает то-то и то-то, то – то-то и то-то». Вот логика этого гипноза; из «всеизвестности» чего-то следует пресловутое – то-то, или иллюзия доказанности; то-то – ширма или пошлое в каждом, что противится независимой работе художника; а «итак» – миф: образ «Итаки», воскресающий Гомеру Одиссею и одноглазых циклопов.

Правильно, товарищ-ширма? То-то. Если бы Гоголя посвятили мы в спор наш, еще не давая ему рецензий о «Ревизоре» (в рецензии Гоголь не верил), то он, даже не будучи на представлении, высказался бы в духе своей идеологии: «Мейерхольду я верю», раз современность дала ему мандат на «артиста». Это говорю не я. – «Да, – возразили бы, – но артист дал по-новому вас». Гоголь ответил бы, что у художника сцены и заигранный «Мольер... будет в новость». Ссылку же на традиции он бы отверг: не они ли отрезали авторский нос?

После таких заявлений случился бы конфуз; будто «некто» получил «ничто».

Но и конфуз бы сумел обосновать Гоголь: «Нам бывает нужна... оплеуха»¹.

¹ Из «Переписки».

При всем желании умалить авторский нос (в этом сходятся дружно «театры традиции» и критика) «Нос» высунуться должен. Остается решить вопрос: чей? Чтобы не быть голословным и в этом не повторять рецензий, остается предоставить слово Гоголю, забытому в споре; его защищают, а слова его спрятаны. Чтобы не возбуждать праздных толков, сделаю оговорку о праве моем приводить Гоголя в целом; пиетизм и мистика Гоголя справедливо осуждены; но деление механическое на период здоровья и период болезни не во всем имеет достаточные основания; и в Гоголе «больном» копошилась порою мысль; в здоровом Гоголе сидели потенциалы болезни; с известным тактом можно элиминировать отца Матвея в Гоголе; и тогда еще остается художник, не окончательно потерявший искусство. Выступаю же я не от идеологии Гоголя; и даже не от своих мыслей; а от Гоголя-художника в целом; от анализа его морфологии, его чисто художественных приемов, от стилистически скомпонованного материала; и этот метод научен, а не один историко-литературный, зачастую ставящий точки над «и», когда «и» не оказывается, и стремящийся отвести под флагом «больного периода» проблеск отрезвленного взгляда. Будет говорить не «мистик», а лаборант словесной лаборатории. Считаю это необходимым высказать. И этим отвести ряд нападений *впустую*, чтобы уже и не отвечать на них.

II

«Ревизор» лишь этап в диалектике художественной мысли Гоголя, оканчивающий Петербургский период; и – открывающий «Мертвые души» в миге, где начинается действие, – врывается Петербург; и в миге, где действие заканчивается, – персонажи окаменевают, как трупы.

Смех Гоголя никогда не был *только* веселым; к нему прибегал Гоголь избавиться от тоски; так показан быт Малороссии в оправе легенд: гопак и ведьмы поданы в бытовом оформлении; языковой стиль эпитетами, поданными в превосходной степени, а не только положительной, – гиперболически вытянут, натура образа: свинья; о ней говорится: «Свинья, прохаживавшаяся по двору с шестнадцатью поросятами, подняла вверх с испытующим видом свое рыло и хрюкнула громче обыкновенного». Все у Гоголя «громче обыкновенного»: и «испытующий вид» и «шестнадцать поросят», числа, краски, звуки, – возведены в превосходную степень; сумма же всех превосходств вытягивает натуру в гиперболу «здорового смеха»; Гоголь говорит о смехе: как будто «два быка, поставленные друг против друга, замычали разом». Не оттого ли, что под смехом – припадок тоски? Что-то было истерическое в гиперболах Гоголя, когда и песня соловья – «блистательная» («Май-

ская ночь»), и тела – «сваянные из облаков» («Майская ночь»); а сад? «Ряды деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив». Быт натуральный дает вишню и сливу; гиперболой быт становится в «яхонтовом море». Творческий замысел Гоголя есть гипербола; он хочет написать драму и говорит: «Облечь ее в месячную чудную ночь и в серебряное сиянье... Облить ее *свержающим потоком...*, и да исполнится она нестерпимого блеска».

Каков слог, такова и натура «натурализма» Гоголя. Гиперболична эпоха «здорового смеха», во время которой написано несколько веселых рассказов с гопаками и ведьмами; эпоха от 29 до 31 г.

И уже – обрывается веселье: «Скучно на этом свете, господа». Следующая эпоха, в которой и смех – стон, период: от 32 до 36 года включительно; она закончена постановкою «Ревизора». Об этом периоде писал Гоголь: «Потребность развлекать себя невинными сценами кончилась» – «Нос», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» – спасибо за такой «смех»!

Петербург – главное действующее лицо этого периода; он – постановочный фон «Ревизора», понижающий Хлестаковым до авансцены; в макете комедии фон подает Гоголь сам; и художник-режиссер должен использовать Гоголя-декоратора, т. е. Гоголя, поданного в превосходной степени с гиперболой красок, звуков, жестов и интонаций. Не краски, а – блески; не звуки, а – свисты; не интонации, а – инструменты; все – фортиссимо!

У Островского, у Сухова-Кобылина нет гиперболизации; и МХАТ II правильно подает «Дело» без гипербол; а МХАТ I «превосходную» степень гоголевского макета превращает обратно в положительную. Что говорит Гоголь о Петербурге?

«Забросило русскую столицу – на край света!» А подать сюда этот «край»! «Воздух продернут туманом», с нарисованными на тумане строениями¹. «Не верьте этому Невскому проспекту... Все обман, все мечта, все не то, чем... кажется»².

Подать – обман. Хлестакова, мечту о поручике городничихи и прочие атрибуты «мечты», которые не нужны при подаче Островского. Сам-то Гоголь мечты подает престранно: на Невском собачонки говорят... человеческим языком³. Ветер «дул со всех четырех сторон». «Вмиг надуло ему в горло жабу»⁴; в духе гоголевской гиперболы превратить болезнь в настоящую жабу и представить ее прыгающей в горло. Петербург Гоголя – «разбитной малый», «заложив руки в карман, летит

¹ «Петербургские записки».

² «Невский проспект».

³ «Записки сумасшедшего».

⁴ «Шинель».

на биржу»¹. Среди «диких северных ночей и низкой бесцветности»². И с ним петербуржец Хлестаков мечтает «пройтись козырем»³. Петербург и есть Хлестаков, берущий взятку с России: «Для Петербурга нужна Россия»⁴. Дерущий взятку с России – Николай I; он – Хлестаков номер два; и номер три – Хлестаков, Иван Александрович.

Надо дать Хлестакова олицетворением петербургской гиперболи; и – ничего, что Мейерхольд его наряжает в мундир. Гоголь рисует петербуржца весьма не вкусно: спешит на биржу и наживается; коли он журналист, то – «Не говорит о Канте... о благонамеренности», галерничает, сводит личные счета, оказывает невежество, безвкусицу, мелочность»; так говорит Гоголь в статье «О движении журнальной литературы»; вот отчего и в газетах можно встретить известие «о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю»⁵.

Гоголь советует: «Меньше заглядывайтесь» на Невском проспекте⁶. Иначе увидите вместо носа «преглупое... – гладкое место»; «Не может быть, чтобы нос пропал сдуру»⁷. Далее – бред о носках: их запекают в тесто, а обиталище их – луна⁸. Самое время шалит: «Числа не помню. Месяца тоже не было», потому что мозг уже в Каспийском море, откуда приносится с ветром⁹. И это смех? «Боже, что они делают со мной! Они не внемлют, не слушают меня... Дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней... Кони... несите меня с этого света»¹⁰.

Современный критик восклицает: «Нет, это... не вопль сумасшедшего». Это – вопль Гоголя, соглашающегося с ним: «Кошмары... давили мою душу»¹¹; как сумасшедший, он рвется из Петербурга после представления «Ревизора»; он пишет Погдину: «Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне... мои соотечественники». «Ревизор» сыгран – и у меня на душе так смутно... Никто не знает... моих страданий... я хотел бы убежать теперь, Бог знает, куда».

Окончание «Записок сумасшедшего» и окончание Петербургского периода Гоголя заостряются в одном крике; кто тут кричит? здоровый или больной Гоголь? Согласно принятым датам «болезнь» Гоголя не наступила, ибо он полн творческих замыслов, с чем и поздравляю «традиции» понимания Гоголя; по-моему, кричит Гоголь, сведенный с

¹ «Петербургские записки».

² «1834 год».

³ «Предуведомление».

⁴ «Петербургские записки».

⁵ «Записки сумасшедшего».

⁶ «Невский проспект».

⁷ «Нос».

⁸ «Записки сумасшедшего».

⁹ «Нос».

¹⁰ «Записки сумасшедшего».

¹¹ Из «Письма 1843 года».

ума картиною петербургского морока, сложенного из «Сфер», «Чиновника», «Обывателя» и «Петербургского журналиста». Человека свели с ума, попрекали болезнью, не дали спокойно умереть, а приставили к носу пиявку и обливали голову спиртом. Не смей так писать.

Потому-то и рассуждения о здоровом и больном Гоголе порою бывают весьма невкусны.

Тройка мчит Гоголя к «Мертвым душам», гонится Петербург Хлестаковым – за Гоголем; о Хлестакове он пишет, что это – фантазмагорическое лицо, которое, как лживый обман, унеслось вместе с тройкою¹. Хлестакова мы видели в незабываемом образе Чехова; ну, а фон, из которого вышел он? Где была показана гипербола этой жути, – до вздрога и до горячечной рубахи «Записок сумасшедшего»? Где бред и вопль на постановочном фоне театра Гоголя?

Я их не видел, не слышал.

Нет – видел, слышал: в постановке у Мейерхольда.

Гоголь несется к России, которую заслонил морок, – в воображении; и несется прочь от нее в действительности; он – оказывается за границей: «Мне нужно было... удаление от России, чтобы пребывать... в России»²: пребывать в звуке, в мотиве ее: «Русь! Русь! вижу тебя из моего... прекрасного далека... Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе? Почему... раздается немолчно... твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине... песня? Что зовет и рыдает и хватается за сердце? Русь! чего же ты хочешь от меня?»³ Зовет – будущее; и звук России – колокольчик тройки, о которой сказал Блок, что звук этот: нарастающая, народная революция; она в Гоголе еще не мысль, до-мысль, музыка, которую безумно любил он: «Если и музыка нас оставит, что будет тогда»⁴... В музыке языка видит он примиряющий смысл; правильно Мейерхольд настоял сцены Гоголя на музыке Глинки, так как музыкой слов пронизал Гоголь образ «натуры».

Кроме мечты о России, была Россия; вот что говорит Гоголь о ней из «прекрасного далека»: «Нужно проездиться по России»⁵... «Россия зовет сынов своих»; «Раздается крик ее душевной болезни»; «Все сливается в один потрясающий вопль»⁶; «Нельзя верить никому»; «ваши слова: «Все падают духом, как бы в ожидание чего-то неизбежного»... «Справедливы; так оно... есть; так быть должно»⁷. «Открывается... путь; и этот путь – есть сама Россия». Гоголь зовет из России – в Рос-

¹ «Предупреждение».

² «Исповедь».

³ «Мертвые души».

⁴ «Статья об архитектуре». «Живопись и музыка».

⁵ Статья того же названия.

⁶ «Нужно любить Россию».

⁷ Из письма.

сию; из прошлой – в будущую; но – на пути том катастрофа; точно в России... какие-то «Мертвые души»¹. «Очнитесь! Куриная слепота на глазах ваших»².

Ждет суд, умерщвляющий все слепое и спящее; отображение его в замысле конца «Ревизора»: «Это окаменение, которое наводят слова... о... Ревизоре, который должен... истребить, стереть с лица земли... – все как-то необычайно страшно»³. Слова «истребить», «стереть» – соответствуют ли ревизии? Жандарм – меч грядущей России. А подлинный Ревизор – она.

«Так быть должно».

Оттого и «как-то необычайно страшно»; «страха» пред будущим хотел нагнать Гоголь, им пронизана градация смехов Гоголя; здесь грохот смеха, здесь юмор сквозь слезы, здесь Гиппократова маска; и сквозь все – жуть и жуть. Жути театр не пустил; и страху – не велел быть; «славные традиции» убоялись не только болезни; убоялись они и просто «жандарма»; появился актер – в гриме.

Гоголь настойчиво внушал: «Последнее... слово должно произвести электрическое потрясение». В «Предупреждении» пытается он объяснить, как этого достигнуть; представлением он недоволен; потрясенье – не произведено; пьеса – без окончания, без острого «Носа» Гоголя, как «*глупое, гладкое место*» на месте носа, дошла до нас.

В нарастании «*брёда*», в использовании всех попыток к «*фортиссимо*» (сарабанда, замена актеров мертвыми куклами, горячая рубашка, свистки, плакат) Мейерхольд оказался ближе всех к заветному замыслу Гоголя уже одним тем, что «*электрического потрясения*» искал в то время, как другие режиссеры не только не искали, но прямо бежали от мысли о потрясении.

«*Электрическое потрясенье*» – не осознанная рассудком Гоголя, им не названная, лишь учуянная революция: во всем ее огромном масштабе.

Тут критик почувствовал оскорбление и *революцию* назвал *миткой*.

Безответственна эта игра со словами; и порою прямо преступна, есть предел расширению смысла слов; одно дело, когда не усвоен термин и нет досуга пробежать по краткому учебнику истории мысли перед рецензией; тогда сиди, молчи, не пиши рецензий; другое дело, когда, не желая пополнить образование или сознательно оное скрывая, начинают употреблять слова в диаметрально противоположном значении; «*мистика*» совершенно точное и резко очерченное течение, имеющее в истории мысли отчетливую формулировку, и – течение очень

¹ Письмо о «М. д.».

² «Исповедь».

³ «Развязка «Ревизора».

узкое; основной признак ее – растворение здравого ума и твердой памяти в экстазе; у одних мистиков утонченная лестница мыслей лишь средство к экстазу; другие отвергают и самую мысль, как средство, не отрицая, например, чувственного опыта, как Роджер Бэкон, который в учении о внутреннем опыте – мистик, а в учении о внешнем – революционер науки; не мистики часто средневековые схоласты; не мистик и Фома Аквинский; идеалисты, материалисты, теологи; «мистика» узка и резко отграничена от других течений, если термин употреблять грамотно: в фантастике романтизма «мистика» расплывчата и не «мистична», человек может считать себя «мистиком» и не быть им. Когда же называют «мистикой» прием складывать слово, канон стиля, – надо воскликнуть решительно: «Остановитесь! Мистика – про Фому, а вы про Ерему!» Тогда и *метафора* языка – мистика. Пушкин был *метонимистом*, и стало быть: он не мистик; Тютчев – *метафорист*, – катая, валяя – мистик. Однажды я слышал, будто в любви к весеннему листику проявляется мистика. Мистика листика – караул: грабят! Что сказали бы «*мистики*», если бы показали им найденных сотоварищей? Мистика Экхарта и мистика листика!

Мейерхольда поймал с поличным Демьян Бедный; Мейерхольд когда-то писал о «*мистическом реализме*». Я помню время; Мейерхольда тащили к себе тогдашние «*мистические анархисты*», которых символисты, с Брюсовым во главе, били за словосочетание, один из них потряс мир афористическим шедевром: «*Всякий поэт – мистический анархист, потому что, – как же иначе!*» Мейерхольд, занятый театром, мог иной раз машинально и повторить словосочетание, не углубляясь в его «*мистический*» смысл. А некто, собиравшийся зажечь море своим «как же иначе», скоро и сам бросил игру. Дело не в том, кто попал в «*мистики*», дело в том, что такое «*мистика*».

Бросим пустые хлопюшки: «*мистика*», не «*мистика*»; расширяя «*мистику*», можно дойти до 15 000 курьеров, виноват, писателей-мистиков, и на этом сломать себе шею, оказавшись одним из этих 15 000, и увидев «*мистику*» в углублении социальной значимости конца «*Ревизора*», выказать мистический страх перед символом революции.

В глухих подсознаниях народа она уже катилась, выкидывая то Пугачева, то Разина; не знали такой России; не знал ее Гоголь: «*Я болен незнанием, что такое нынешний русский человек*». Или: «*Мы... где-то... на проезжей дороге и дышит нам от России... занесенной вьюгою почтовой станцией, где видится... станционный смотритель с черственным ответом: «Лошадей нет!»*¹

Вот чувство Гоголя перед Россией, с которой совлечена музыка мечты; вот куда мчится Гоголь на тройке риторики: кони – галоп

¹ Из писем о «Мертвых душах».

эпитетов, взятых гиперболически (все – «превосходная» степень); и – вдруг: столб, пограничная черта; и на ней – «Ревизор»!

Образы здесь – итог спрессования наблюдений, и – разрыв спрессованного в плакат всероссийский. «Я не писал в смысле простой копии»¹, – признается Гоголь; это конструкция: «душевный город» плюс бытовой, равные городу-гиперболе: городу городков, или Санкт-Петербургу, где «ветхую Россию», обманутую самодержавием, ждет подлинный Ревизор. Корковый слой мозга Гоголя мог и не подозревать этого: образы варятся в подсознании; но анализ стиля выдает это; и выдаем мы, сотворцы и соработники Гоголя, перековывающие его образы сквозь наше время; перекованные, – они не ломаются; они – правы.

Вот – макет к постановке, вынутый нами из образов Гоголя; изображенный «городок», как точка пересечения петербургского, мишурного света и тьмы, его обстающей; такой городок – вкатная стенка, – фасет фона – стена – есть «морок», взрываемый двадцатью дверями, или – сцена взятков у Мейерхольда; литая решетка, перегораживающая богоугодное заведение, или Россию, являет нам «николаевку» на плечах морока; морок решеткою отделен от всех: и он – Николай.

Мейерхольд выявил самой конструкцией сцены конструкцию гоголевских творений в их целом: «Гоголин» комедии «Ревизор»; и гиперболу сквозняков Невского проспекта с нечаянно залетевшею фразою: «Пушка сама по себе, а единорог сам по себе». И поручик Пирогов оказался у ног городничихи.

Вытянулся нос Гоголя, нами старательно убранный; Гоголь же грозился Россети: «У меня... может высунуться вместо людей мой собственный нос».

«Ревизор» – организованная оплеуха, чтобы открылась «истина... века»², скажем, «века сего», или – «скотины», в каждом из нас не до конца истребленной. Воротили носы от такого Гоголя, валя все на болельны; «пушка пушкою»; единорог – единорогом; единорог – пиетизм; но была и «пушка»; забыли, что кроме «святоши» был и бомбист в лохмотьях святоши; в иные века делались и юродивыми; – все же: говорили истину царям; «буржуа», в нас сидящий, поступает и хуже: говорит «товарищ». И – говорит неправду.

Мейерхольд вытянул «нос» Гоголя», ввел Гоголя в театральный «фабрикат»; и от этого мы обернулись в фабрикат Гоголя; бегаем по Москве и кричим о «носе» Мейерхольда, просунутом в Гоголя.

«Товарищ» Бобчинский, узнаю тебя!

¹ «Исповедь».

² Выражение Гоголя.

Гоголь глядел оком огромного живописца; один критик высказался, что это око видело всюду рубенсовские краски: фламандские тела в пышных тканях и в обстании блеска предметов; в постановках ставилась ли проблема красок костюмов и декораций, писанных с красок и декораций самого Гоголя? Он же описывал комнаты, наряды, сюртуки, лица и пейзаж; где мы видали фрак *«наваринского дыма»* был? Мы и *«брусничного фрака»* не видели, первого фрака Чичикова, а где *«цветочный каскад»* дам, озирающихся на – «какие зеркала и какие фарфоры»?

Видели тусклядь.

Гоголевский язык интонационен: *«Благозвучие не... пустое дело»*, – говорит Гоголь: *«Под звуки Орфеевой лиры строились города»*. Где был интонационный рельеф?

Мейерхольд дал краску Гоголя; семинарий по эпитетам Гоголя приятно расставлен в *«блеске»* предметов и тряпок; вылеплена звуковая метафора в дуэте матери с дочерью, в удивительной гнуси голоса Земляники, в смехе животом городничего, в *«ррр»* пристава, в пулемете слов унтер-офицерши.

Но где нам до осознания проблемы голосового рельефа с нашим абстрактным ухом.

Действующие лица *«Ревизора»* – концентрация пошлости общечеловеческой, а не только режима иль скобок времени; пошлость питают и лучшие люди, и мы; у Гоголя – не только карикатуры. Городничий – *«хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно»*; *«его каждое слово значительно»*; он – *«очерствел незаметно»*. Так говорит Гоголь; мы же видели – лишь Держиморду, повышенного в чине, не того, в ком избичеван режим сверху донизу; и – *«сферы»* стало быть; нечто от *«вельможи»* есть в Городничем, хоть он моется... из ведра; таков он и есть у Мейерхольда.

Анна Андреевна *«провинциальная кокетка..., воспитанная на романах»*; *«Четыре раза переодевается»*; так говорит Гоголь и прибавляет: *«Провинции... меня... удивили»* («Исповедь»); *«все живет... в иностранных журналах»* там; и – прибавим... *«в журналах мод»*; Гоголь с особым смаком описывает наряды; модель дамского платья его, конечно же, *«превосходная степень»*, как все: *«Кисеи были таких... модных цветов, каких даже нельзя было прибрать»* («М. д.»); *«Головной убор держался только на одних ушах»*; *«длинные перчатки... оставляли обнаженными возбудительные места»*. Я бы мог переполнить страницы подобного рода гиперболами; словом – *«дам целый цветочный водопад»*, выражаясь словами Гоголя. *«Чичиков подымал только нос кверху да нюхал»*; это предельвал у Мейерхольда Добчинский в комнате, поданной по-

гоголевски: «Как там стоят все эти баночки, скляночки, цветы такие, что идохнуть на них страшно, как там лежит разбросанное платье, более похожее на воздух» («Зап. сум.»). Мы доселе его не видели; Мейерхольд его бросил; не «вырисовывалось... павлинье перо», как того просит Гоголь; у Мейерхольда появилось не только «павлинье», а – более – то перо: «Жар-Птицы», а может, «и того чище», качавшееся над некой провинциальной уродиной; словом, – по словам Гоголя: «*Это не губерния, это... Париж*» («М. д.»). Мейерхольд в точности следовал Гоголю, смотрел оком живописца-Гоголя на прически, цвета, кружева; и дал превосходную степень «блеска», и это не эстетизм, а – натурализм; копия с Гоголя. Отчего мы с карандашиком в руках не подчитали Гоголя прежде, чем винить Мейерхольда; он тут гоголист, а Гоголь – не эстет.

Райх играет провинциальную кокетку по Гоголю: «*Женщина – это такой предмет... просто и говорить нечего... Все эти излучинки, намеки... Одни глаза... один блеск их:... бархатный, сахарный... и жесткий, и томный..., в неге – так вот зацепит за сердце и поведет... по всей душе, как будто смычком...*» Райх играет так именно; играет по Гоголю; иным это не нравится: Гоголя что ли играть не по Гоголю? И Бабанова и Райх играют чудесно; и чудесно смычок, зацепляющий за душу, сопровождает лейтмотив городничихи.

Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирры и вина.

Мечта, о, даже о Париже, о *РР...распариже* показана; но и показан лабаз провинциального городка – сахарной головой, перевязанными тюками; и – еврейский оркестр налицо: уже не гиперболическая провинция, – самая настоящая; на фоне размножения офицеров способом почкования их в мечте кокетки «душок» городка пронизывает нас.

Мейерхольд внимал стилю Гоголя; его язык выразил в постановке, – впервые; здесь искусство уже не гоголиста: мастера сцены. За что пенять? Что не нравится нэпманам? Мейерхольда упрекали в потворстве и нэпманам и эстетам из «Мира искусства». Бьют и туда и сюда: надо – либо туда, либо сюда; либо потворствовал «*нэпу*», либо «*Миру искусства*»; первому до «*Мира искусства*» еще далеко... пока что; но он потворствовал Гоголю.

Гоголь не был доволен диапазоном своего «*Ревизора*». Он хотел размахнуться сатирой: «Владимир 3-ей степени»; но оставил намеренье по цензурным условиям, приняв решение выдумать сюжет, не способный обидеть даже квартального; вскоре он засел за «*Ревизора*». Но квартальный обиделся; за ним, к удивлению Гоголя, обиделись все. В результате же – бегство Гоголя за границу. Надо было взять «*Ре-*

визора» на фоне Гоголя; просто; Колумбово яйцо разбил Мейерхольд; традиция видела жуть в *«Мертвых душах»*; *«Ревизор»* отдан был смеху; Мейерхольд убрал перегородки; прямо поставил яйцо – разбив скорлупу, из которой в третье измерение вставала огромная фигура Чехова-Хлестакова. Мейерхольд использовал прорыв фона *«комедии»*: *«Может... высунуться... мой нос»* и *«Над кем смеетесь!»*

Когда Москвин-Городничий, протянутый за порог сцены, бросает в зрителя: *«Над собой смеетесь»*, – не жутко; слова обеззаражены *положительной* установкою *«быта»*, не вытянутого за порог сцены к зрителю; и жест *«превосходной степени»* у Москвина пропадает; вся сцена должна выстрелить этой степенью: должна гиперболизироваться мгновенно вслед за словами. Вытянутый штрих не вытягивает суммы других, и – что-то рвется; *«Нос»* соскакивает в партер; и там умалется; сцена видится плоским местом на месте *«носа»*: она остается без окончания.

«Не может быть, чтобы нос пропал сдуру?»

Увы, – пропал.

Оставались дыры в комедии: эпитафия о кривой роже да фраза: *«Над кем смеетесь»*; Мейерхольд засунул в них пальцы, рванул и – завесь традиции – пополам; щит треснул; дориносимый бьют Гоголя, может быть, разбился, как то почтение, которое уживается с *«наплевать»* к личности; в нарушенном почтении выявилась любовь. И если бы вся постановка была лишь вскриком без достижения – *«у Гоголя ж все не так, как у вас»* – то и в таком случае она оправдалась бы.

Мейерхольд не хотел традиционного нравоучения Скабичевского, – на тему *«Гоголь и мирное обновление»*; он воззвал к диссертации, тема которой: *«Нужно проездиться по Гоголю»*; *«проездиться»* оком *«художника»* вообще, и в частности: художника сцены; знаток, текствед – не всегда смотрит таким оком, – а оком – цитаты и хронологического порядка; под текстовым примечанием; такое глядение порою уводит: в петит под текстом; журналист смотрит *«в общем и целом»*, по роду обязанностей перепархивая с *Гоголя на Шекспира, с Шекспира на Бабеля, с Бабеля* на подходящий налог; круги тем его бесконечно шире художественных; соглашаюсь, – почтенней; он видит «круг кругов»; и оттого-то он видит в том круге иные круги – зачастую абстрактными точками; не его вина это, если художественного феномена он порою не может увидеть: текствед глядит в микроскоп; журналист в телескоп; а хронолог исследует кривую пульсации творческих ритмов, – не организм ритма; это все – почтенные, нужные дела; может – более нужные, чем наглядное созерцание организма художества; текствед, журналист, глядя в книгу, видят – не фигу, но – первый – «клеточку» текстовой ткани; второй – точку вместо органики образа.

Кому отдан текст, – текст живой; и отвечает Гоголь: *«художнику»*. Такой художник сидит во всяком, но он выявляет себя в ином под-

ходе. Мы считаемся с мнением журналиста, текстолога, хронологиста, любим же художника, учимся на любви к нему художника же; если художник в художнике видит то, что хронологу, журналисту, текстологу подчас не видно, должны мы принять во внимание, как принимаем мы во внимание данные журналиста и данные текстоведа; у них свои кафедры есть; у них учатся; кафедра художника сцены есть сцена; в театр мы ходим учиться: не только иметь *«свое мнение»*; это мнение – самое важное; но оно не дается легко; приведу себя: мое мнение о Фете сложилось мне еще в 1898 году; о Лермонтове – в 1902; о Тютчеве – в 1904 году; о Баратынском – в 1908; о Пушкине – лишь в 1910 году. Все эти годы внимательно перечитывал я поэтов; и мнение имел; но миг мнения *действительно своего* для меня – миг открытия; опыт конкретный, которого не забудешь никак; мне сорок шесть лет; я учусь; я знаю то, что я знаю, и знаю то, чего еще не знаю и что покрыто еще лосаи, как неготовое здание; учиться у Мейерхольда не значит *«все это мнения не иметь»*, а значит: силиться непредвзятым оком взглядеться в показанное; к этому приглашал А. В. Луначарский; и эти слова его были тотчас же передернуты. Передергивать – не надо. А надо учиться видеть. Наукою вглядываться не владеем мы; наблюдение – первый шаг к объяснению, а мы – перепрыгиваем, чтобы сказать лишь *«в общем и целом»* от *«как известно»*, которое мы считаем: *«Я думаю так»*.

Я знаю, мои *«так думаю»* с места в карьер – чепуха; после первого увиденья *«Ревизора»* я был еще нем; через три лишь недели начал я приходить к своему мнению о пьесе, в которой развернут постановкою для меня ряд узнаний о Гоголе, которого всю жизнь я люблю и читаю; и оттого-то на генеральной репетиции, как и на всякой генеральной, я испытывал муку пустого молотобойства словесного, от этих *«я думаю»* и *«как известно»*; я стискивал зубы, потому что я знал, что и мое *«я думаю»* – фикция.

Этого-то критического подхода к вкусовым восприятиям и к гипнозу пустого и общего места хотел Гоголь-художник в его *«Над кем смеется»*; я-то уж знаю, как часто я *«смеюсь над собой»*; хотелось бы, чтобы и критик первого представления восчувствовал хоть раз нечто от критики себя и от венца жизни Сократа: от *«знаю, что ничего не знаю»*. Самоуверенность растет прямой пропорцией с нежеланием учиться; и обратной – к критике; не сносна бывает самоуверенность в критике, в рецензенте; и в пяти строках можно выразить итог мысли выношенной; и – дать его популярно; *пять строк* – ответственней пяти печатных листов, ибо время написания их – пять минут; и, стало быть, здесь-то именно: ставка на совесть.

Мейерхольд говорит: *«Нужно проездиться по Гоголю»*. А мы – повторяем обстановку первого представления *«Ревизора»*, сразившую

Гоголя, выколачивая «изм» за «измом» и греша в каждом из них неизменным сведением «*Энциклопедического Словаря*».

Не имея пред собой образца постановки, кроме полного собрания сочинений Николая Гоголя, Мейерхольд вынужден экспериментировать не всегда удачно; это – новооткрытая студия к постановкам Гоголя, имеющая задание соединить часть с целым творением Гоголя; и показать пространство России сумраком сцены, из которого выскакивает не стационарный зритель с «*черственым*»... «*Лошадей нет*», а Держиморда и пристав; а быт городка, пункт пространства, – вкатная сценка, блеск бреда и духота тесноты, освещенной гиперболами прожекторов так, как этого хотел Гоголь: «*Мечется в глаза пестрота*», – писал он о «*Мертвых душах*»; гиперболу наряжает в шинель он, пуская по Невскому; «*Нос*» бродит там. Итак, Мейерхольд: гиперболу всего творчества Гоголя наряжает он в скелет постановки; в темноту обстания и в мороке разрыва сцены, откуда на сцену влетает целое из творений Петербургского периода Гоголя: шелест ассигнаций, сквознячок и «*чиновник*».

В символе триады – обстание, фон, сценка – весь Гоголь, соединяющий вкатную сценку быта, освещенную мороком фона на ночи России. Мне возражают, что будто бы это я сфантазировал, нет-с, позвольте – я это увидел; а осознал лишь через месяц; и проехавшись по Гоголю, я увидел: «*Да, так!*»

Теперь мнение о постановке имею я.

На генеральной же репетиции я что-то невнятное лепетал в ответ вкусу: «*Не нравится!*» Увы – «*нравилось*» мне; но о вкусах не спорят.

Мрак России, показанный Мейерхольдом, обстание сценки в традиции античной драмы есть дух ее, ее хоровое начало, врывающееся кадрилию и разливающееся по залу; оно охватывает зрителя, его влияющая на сцену, смещая сцену со сцены в вакхическом дифирамбе. Этого хотел и Эсхил.

Ницше, знаток трагедии, видел образ ее в колоннаде на фоне тьмы; колоннада есть образ, или «*дух Аполлона*», а мрак – «*дух Диониса*» в терминах Ницше; комедия образов Гоголя – сценка вкатная; трагедия – мрак; соединение того и другого выявило *трагикомедию*; в ней – *трагедию*; разрушивши ложно-классическую традицию, в Гоголе восстановил Мейерхольд – и античного драматурга, который, по мнению Луначарского, ближе романтике драматургии недавнего времени в социальном каркасе; античное действо – театр масс, более чем театр XIX столетия; и оттого в такой установке, без механической приклейки «*Интернационала*» – вдруг нам просквозил «*Ревизор*» провалом и царской, и буржуазной России. В произвольном восстановлении начал античной трагедии и в покровеньи, как масками, кукольными телами героев, он выявил и античную маску с ее от ужаса оскаленным ртом «*электрического потрясения*».

Этот лозунг – назад к античной трагедии, к ее хоровому началу в соединении с лозунгом – назад к Островскому Луначарского, соединение лозунгов вкатной сценки быта с обстанием хора, который есть зрители, – нам дается намек на еще недостигнутую трагедию нашего времени, потому что лозунги, «назад» – «леса» к «вперед» и – трамплины прыжка в будущее; новаторы, подлинные, совершают скачки от трамплина; упор ногою в него у Ницше – Эсхил, у Чехова – *«Гамлет»*, у Мейерхольда – Гоголь, у Маркса – Гегель.

Хронический насморк тут именно обоняет «*мистику*»; это от гипертрофии коркового слоя мозга, от абстракции, от «*в общем и целом*» журналистического кругозора, вынужденного порой круг искусства сжимать в точку; «*искусство*» варится в более глубоких слоях мозга; так говорю не я, а физиологическая наука; но корковый слой – не хочет «*натуры*» искусства; она – мистика, как и всякое натуральное производство, вынашивание курицей яйца, которое все же – случается, а не декретировано головною абстракцией; если бы случилось яйцо в голове, появившись на свет через ухо, тогда бы натура была свободна от всякой мистики: мистики листика.

Способом этим явилась Паллада, из головы старинного «*бога*» Зевса с копьем и мечом, «*в общем и целом*», чтобы броситься тотчас же на природу яиц.

И это – мистика.

«*Мистическим*» способом не следует подходить к произведению сознательной работы художника над художником; не будем развивать «*экстазов*» негодований, как и «*экстазов*» похвал; к обсуждению серьезности, исканий Мейерхольдовской студии, посвященной Гоголю, хочется призвать себя и других. И в этом смысле мне не на кого нападать; мое мнение не есть доказательство, а отправной пункт одного из возможных домыслов, а резкость тона – не резкость пафоса: афористический стиль, к которому прибегаешь невольно, когда не можешь дать диссертации; афоризм есть сжатие ряда мыслей в одну; и поэтому – образность, гиперболизм, превосходная степень. Это – стилевой прием и род писательской журналистики в отличие от рецензентской – тут именно рецензент стреляет абстракцией, которая у него всегда – квазитермин, квази-наука; писатель стреляет гиперболой образа; и попадает в том, что метафоры выражений берутся по прямому поводу; скажешь: «Раздражение ваше подобно минотавру». – «Позвольте: вы меня назвали быком?» Не вас. В этом писатель всегда попадает; когда нет досуга ему написать «*диссертацию*», она сжата в метафору, понимаемую в прямом смысле. Скажешь: «Нос» Гоголя; и – услышишь: «Не хватайте Гоголя за нос!» Ну, а уязвимая пята рецензента – та, что в то время как думает он, что пишет научно, «*констатируя мистику*», «*константой*» его оказывается нечто, не имеющее никакого отноше-

ния к математической механике, где понятия о «константе» наиболее, так сказать, «константно»; и «мистика» у него – не то, чем она является в словаре «Брокгауза»; не точными терминами точит мысль свою: точит точками слов.

Мои выпады, могущие оскорбить кого бы то ни было, несколько оправданы тем, что это выпады «за» против некоего «против»; утверждать, говорить «да» и от «да» своего нападать ближе к творчеству жизни, чем распылять от неопределенного «нет» всякое «да». Впрочем, это последнее легче; ведь положительное мышление со времени Аристотеля – одна четверть силлогистических средств; другие три четверти – отрицания.

Отрицать легче.

НЕПОНЯТЫЙ ГОГОЛЬ

Я не критик и не драматург. Но поневоле становишься критиком, когда спектакль хватается тебя за живое, заставляет говорить, пусть по-простецки, но от чистого сердца. Говорить я буду не столько о том, что в мхатовской постановке гоголевских «Мертвых душ» есть, а о том, чего в них нет. Когда товарищи попросили меня поделиться с ними своими мыслями и впечатлениями о спектакле, моим первым желанием было исчезнуть, снырнуть, так как делиться мне, в сущности, не о чем.

Полжизни своей я являлся горячим поклонником Художественного театра. Мне хорошо известны его крепкие традиции и гигантские заслуги; но то, что нам со сцены этого театра преподнесено под видом инсценировки величайшего произведения Гоголя, является недоразумением.

Не моя задача говорить о том, как нужно было поставить «Мертвые души», – я не режиссер. К оценке спектакля я подхожу прежде всего как человек, которому дороги интересы одного из величайших художников-мастеров, каким является Гоголь, и как человек, много поработавший над изучением художественной ткани этого писателя во все периоды его творчества.

Гоголь первой фазы своей литературной деятельности уделял большое внимание анекдоту в построении своей сюжетики в развертывании темы. Но Гоголь же как никто употреблял много усилий на отделку каждой детали, каждой мелочи. Нет у него в тексте ни одной случайной подробности, ни одной зря произнесенной персонажами реплики. Каждый, самый незначительный аксессуар «Мертвых душ» работает, выполняя свою, порою исключительно ответственную функцию в живой реалистической ткани произведения. Гоголь работал над первым томом «Мертвых душ» семь лет. Он многое по многу раз переписывал, переделывал, многое многожды заново обдумывая. Каждая мелочь в описании жестов Чичикова и других персонажей поэмы, их костюмов, их манер говорить, ходить тщательно обдумана. Здесь каж-

дая, на вид кажущаяся несущественной, обмолвка автора имеет колоссальнейшее значение. Гоголь был не только огромным писателем, но и художником-живописцем (он учился живописи), исключительной музыкальной натурой (Гоголь – автор заметок о метре украинского стиха) и художником с огромным режиссерским чутьем. Он мастерски владел жестом. Надо внимательно вчитаться и вдуматься в то, как он по-режиссерски великолепно обыграл героя «Страшной мести», показав человека, приехавшего на Украину из Польши и Венгрии, хлебнувшего, быть может, уже западноевропейского возрождения, показав примитивный, отсталый коллектив, превративший его в колдуна.

Повторяю, я не режиссер, но если бы мне была поручена постановка «Мертвых душ», я бы начал с организации семинара по внимательному, скрупулезному изучению гоголевского текста. Театром этого, очевидно, сделано не было. Постановщик «Мертвых душ» имеет в своем распоряжении такую массу авторских замечаний, описаний, повторений, акцентировок в гоголевском тексте, каким не мог обладать постановщик «Ревизора». Все мы помним добавочные замечательные нюансы, которыми Мейерхольд ретушировал «Ревизора», используя другие гоголевские тексты, и какое негодование эта смелая и художественно целиком оправданная режиссерская тактика Мейерхольда вызвала тогда со всех сторон. А между тем я должен сейчас заявить, что, глядя на мхатовские «Мертвые души», я их видел только сквозь воспоминания о «Ревизоре» Мейерхольда, гениально сумевшего извлечь из Гоголя *гоголин*, т. е. тот живой фермент, который поднимает на недосягаемую художественную высоту Гоголя на театральных подмостках этого мастера.

Гармония Гоголя в корне отлична от гармонии Пушкина. У Пушкина она подобна статуэтке, в которой форма и содержание поданы уже в законченном замкнутом синтезе. Гоголь – его полярный антипод. Он вечно взволнован, мечется в поисках новой формы выражения своих мыслей, образов, вечно меняет свои уже написанные тексты. Гоголь недаром взывал постоянно к электрическому потрясению своей читательской и зрительной аудитории, но он сам не знал, как дать этот темп нарастающего *crescendo*. Гармония Гоголя динамическая, имеющая свою диалектику, противоположную пушкинской.

Художественный театр был совершенно свободен в компоновке текста, так как канонического текста «Мертвых душ» не существует. Вместо этого театр прилепился к анекдотической фабуле сюжета, соблюдая в ней всю временную последовательность, но не заметив в ней самого главного – живой идеи произведения. Да и в самой этой временной последовательности произошла все-таки совершенно непонятная чехарда, перетасовка целого ряда эпизодов и сцен.

Коробочка – одна из центральных фигур «Мертвых душ» – театром совершенно не понята и превращена в какую-то пищущую старуху, пугающую как будто бы, но от которой никому не страшно. А между тем по замыслу Гоголя, и в тексте этому десятки и десятки подтверждений и совершенно точных указаний автора, Коробочка – страшная для Чичикова фигура. От нее начинается сооружение той западни, в которую Чичиков впоследствии попадает.

Мыслимо ли, может ли быть постановка гоголевских «Мертвых душ» без чичиковской дорожной тройки, без ее жути, без чувства безысходной тоски, с которым Гоголь смотрел на бескрайние просторы современной ему России. Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя?

Ни одна черта, делающая это произведение произведением мирового значения, театром не показана, Гоголь в постановке совершенно не раскрыт. В основу постановки легло развертывание незначительного каламбура, к которому чисто механически привинчен конец второй части «Мертвых душ». Как можно было трактовать «Мертвые души» во всем объеме, не показывая Гоголя эпохи «переписки с друзьями»?

Повторяю: Художественный театр имеет огромные традиции и гигантские заслуги. Но его репертуар – это Чехов, Гауптман, Ибсен, и за Гоголя ему браться не следовало.

Общим местом стал тезис о том, что Гоголь был представителем мелкопоместного дворянства в литературе. Авторы этого тезиса не учли того, что и отец и дед Гоголя были людьми служилыми – чиновниками. Скорее, он был мещанином во дворянстве, ставшим впоследствии дворянином в мещанстве (не в социологическом смысле этого слова). Действительность Гоголя фактически не есть действительность его класса. Его реализм не есть отображение чего-то, чему он адекватен, а является, скорее, тоскующей протянутостью к действительности, которую он искал. Отсюда его неимоверный гиперболизм. Сквозь все произведения Гоголя проходят два гиперболических кряжа – один со знаком плюс, другой со знаком минус. Если он говорит о галушках, то о таких, каких еще никто не едал. Казаки, все, что ни на есть, хватаются за шапки. Всем памятно описание Гоголем соловья или украинской ночи. Резко изученный очерк каждого лица дан им в преувеличенном виде, и это преувеличение им превращено в штамп.

Художественный театр ничего из этого гиперболизма в обрисовке хотя бы и человеческой внешности, которая у Гоголя играет такую колоссальную роль, не показал. Гоголь описывает даму: «Глаза, как за сердце возьмет и смычком поведет». *Мы видели этих дам в «Ревизоре» Мейерхольда.* Но где, в какой, хотя бы единственной сцене они нам показаны Художественным театром? Петербургскому периоду творчества Гоголя присущ некий бредовой гиперболизм. Это Акакий

Акакиевич, «Невский проспект», Поприщин, восклицающий: «Дайте мне тройку коней, чтобы скорей умчаться из этого мира» (перифраз). Таков Гоголь 1836 года, – Гоголь после постановки «Ревизора». В дальнейшем он уже зарисовывает предметы и лица не с фотографической, а с микроскопической точностью. Таковы все детали, касающиеся описания Чичикова. Гоголь берет реалистическую ткань мелкобисерно, но зарисовывает так лишь основные темы, а для всего прочего употребляет особый прием, который я называю *фигурой фикции*. Вам кажется, что перед вами точно очерченное реальное представление образа, а на самом деле, путем отдельных взаимоисключающих друг друга определений, Гоголь бросает вам в лицо только фикцию, из которой он впоследствии развивает реальный образ, вылупляя его, как бабочку из кокона.

Не случайно уподобление испуганными мещанами города Н-ска Чичикова – Наполеону. Червь, сосущий Чичикова, делает страшным облик этого человека. Наполеон был предвестником той эпохи, которая впоследствии описана Бальзаком в серии своих романов. Чичиков вышел, как мы узнаем в конце первого тома «Мертвых душ», «не в мать, не в отца, а в прохожего молодца». Кажущиеся как будто случайно оброненными замечания мужиков о колесе в бричке Чичикова, о том, доедет ли бричка до Москвы и до Казани, приобретают здесь огромную символическую значимость. Мы видим, что впоследствии тройка-птица примчала Чичикова к Костанжогло – этому типичному капиталисту, предтече будущих миллиардеров в стиле Англии и Америки, которого Гоголь до конца сам не понял. Костанжогло развивает перед Чичиковым теорию о том, что грешниками являются только люди, творящие грехи малого радиуса. Грешники большого радиуса безгрешны.

«Мертвые души» – это не только произведение на определенную тему, построенную по определенному сюжету. Они начинены громадным социальным содержанием, превышающим сознание Гоголя.

Театр как будто бы потратил много труда на добросовестное воспроизведение музейного правдоподобия николаевской эпохи. Но в лесу этих музейных подробностей он запутался, потеряв основное. У меня под рукой целая глава, составленная из цитат описаний наружности, жестикуляции и манеры говорить Чичикова. Пользоваться постановщику тут есть чем. Внимательному читателю гоголевского текста сразу стало бы видно, что *Чичиков отнюдь не подхалим, а шармер*, что он обрабатывает своих собеседников не одними методами грубой лести, а, наоборот, что он очень тонко порою чувствует меру вещей, иногда даже поспорит со своим собеседником для того, чтобы его глубже пленить. Зачем же нужно было все скрупулезное изучение театром гоголевского текста, если он этого основного не только не показал, но даже не заметил?

Сцена «Чичиков у Манилова», которая у Гоголя очень тонко описана и в которой так резко очерчен профиль Чичикова и его фас, и эта страшная двойственность обоих обликов торговца мертвыми душами – сцена, которая показывает Чичикова как страшную, по сидящему в ней червю, фигуру, – МХАТом совершенно не раскрыта.

Наоборот: изумительная игра Москвина, ставшего на уровень гоголевского замысла Ноздрева, вследствие того, что он один оказался на высоте, тем более подчеркивает убожество в понимании главного героя, Чичикова, которое я не вменяю артисту Топоркову; ибо, по всей вероятности, последний явился жертвой неправильного понимания Гоголя режиссурой и автором текста.

Совершенно не показан социальный фон, на котором разворачивается эпопея похождений Чичикова. А между тем, как много данных для конструкции этого социального окружения дано в самом тексте Гоголя. В паутине слухов, волнующих окрестные деревни, породивших среди мужиков версии об антихристе, о Наполеоне, о проекте переселить крестьян на вольные земли, в теме этих шопотков и мороков проходит лейтмотивом некое напряженное ожидание чего-то, что перевернет весь застывший социальный строй России. Где это показано, хотя бы частично, на сцене Художественного театра?

Гоголь умер, сжегши «Мертвые души», – и это не смешная шутка. Фон социальный, фон, дающий значение каждому штриху гоголевского текста, выпал из постановки МХАТа. Нет в этом спектакле гоголевского чувства смятения, тройки-птицы, уносящей Чичикова из губернского города Н-ска к Костанжогло.

Единственный раз являющийся Макдональд Карлович есть олицетворение фантазмагии, нарастающей тревоги темных слухов, волнующих мир чиновников. МХАТом он показан с совершенно ненужным натурализмом.

Еще несколько замечаний о символике деталей в гоголевском тексте. «Мертвые души» начинаются с описания брички Чичикова.

Случайно присутствующие при его въезде мужики обмениваются замечаниями насчет колеса этой брички. Среди душ, запроданных Чичикову Коробочкой, сыгравшей такую роковую роль в разоблачении этого героя, имеется один мужик под фамилией Иван Колесо; в миг бегства Чичикова из губернского города обнаруживается: колесо брички испорчено.

Фасад у чичиковского облика, по описанию Гоголя, приятен и округл; но в противовес ему вычерчен профиль, развивающий боковой ход; этот боковой ход все время повторяется в повествовательном тексте у Гоголя. Чичиков едет к одному помещику и, сворачивая набок, попадает к другому. Едет к Собакевичу – попадает к Коробочке. По

дороге к Коробочке бричка его опрокидывается, и Чичиков падает в лужу. Коробочка его так и встречает восклицанием:

«А у вас, батюшка, весь бок в грязи» (перифраз).

Коробочка страшно пугается Чичикова, увидя в нем разбойника; она точно узрела сидящего глубоко в Чичикове червя, задаток будущего «миллиардера».

А шкатулка Чичикова с двойным дном, в тайниках которой спрятаны запродажные акты о покупке мертвых душ и золото! Коробочка его застаёт за тем, как он приподымает фальшивое дно ларчика, обнаруживая подозрительное второе дно; она увидела фальшивую его сущность. Бал у губернатора. Чичиков садится, после разоблачительской, пьяной выходки Ноздрева, играть в карты. Чичиков в глубоком смятении, под перекрестным огнем взглядов дам «приятных» и «приятных во всех отношениях» (которые, к слову сказать, у Гоголя на поверку оказываются почти всегда весьма неприятными). Партнер объявляет Чичикову:

«Ваш король пик бит».

В это время в город въезжает Коробочка, помчавшаяся накануне вслед за Чичиковым подобно року для того, чтобы его разоблачить.

Если бы вчитаться в эту деталь, какой потрясающей драматичности авантюрный трюк можно было бы из нее сделать! Как легко нам представить себе, что бы из этой на вид малозначащей подробности сделал театр Мейерхольда!

Гоголь вынашивал эти детали, трудился над своим произведением 7–8 лет, передумывал, переделывал, переписывал их бесчисленное количество раз, а театр, взявшийся за постановку произведения на сцене, этих деталей просто не заметил.

Почему нет на сцене, которая вывела даже малозаметного француза Куку, капитана Копейкина – этой потрясающей по своей символической насыщенности социальной фигуры, олицетворяющей аграрные волнения тогдашней России!

А губернатор, который по ряду штрихов в тексте Гоголя дан alter ego, внешним обликом похожим на Чичикова, показан театром добродушным, глуповатым стариком, занимающимся вышивкой по тюлю; этой вышивке отдана сцена. Самое ужасное, что меня ушибло в постановке Художественного театра, – его сочетание музейной скрупулезности, с какой выведены на сцене один за другим кабинеты русских помещиков николаевской эпохи, со слепотой по отношению к самому существенному и самому важному, без чего не раскрытым остается ни социальный, ни психологический смысл гениального произведения Гоголя!

Леонидов – весьма почтенный артист; но Плюшкина он не показал. Ведь Плюшкин в прошлом был умен и гениален. Это был какой-то

Фра Дьявола, но тогда, когда его класс еще был полон живых соков и был еще сам умен и гениален. Чичиков застаёт представителей этого класса (крупнопоместное дворянство крепостнической России) в периоде их социального ущерба. И Плюшкина надо было показать не смешным скупцом, ибо это фигура страшная, потрясающая.

Конец спектакля по своей неоправданности превышает все предыдущее. С легкой руки театра перечеркнуты 10 лет творческих мук Гоголя над второй частью «Мертвых душ» для того, чтобы механически пристегнуть к финалу спектакля сцену с арестом и освобождением Чичикова.

Ведь прокурор-то не зря умер. Эта смерть – грозный факт аграрных волнений, начавшихся вокруг походов Чичикова. Ведь генерал-губернатор, восклицающий: «Пора нам спасти нашу родину», – не случайная, эпизодическая фигура концовки поэмы. Его реплика чрезвычайно многозначительна. В ней заложено ощущение катастрофы, охватившей представителей правящей России перед лицом надвигающегося будущего. А куда все это делось у Художественного театра?

Вместо этого театром выведены городские николаевской России. В этом ли социальная тенденция «Мертвых душ»?

Вместо совершенно неудавшейся сцены с Плюшкиным, имеющей единственным своим назначением только ознакомление подрастающего поколения с академически, школьно разработанной картиной типов крепостной России, надо было бы показать целый ряд персонажей второй части «Мертвых душ» – Муразова, Костанжогло.

Известно каждому вдумчивому читателю, какую роль играют в писательской манере Гоголя краски. В первой фазе творчества Гоголя гамма его красок ясна и ярка. Например, для «Страшной мести» характерна доминирующая четырехцветка – красное, золото, синее, черное. Во втором периоде его творчества, в эпоху написания «Мертвых душ», доминирует в художественной ткани произведения уже другая гамма из сложного красочного состава. Это – белое, желтое, серое, черное. Красочность сменяется светотенью. Яркая колористическая раскраска окупается в тень. На сцене Художественного театра, наоборот, господствует гамма красного, розового, сиреневого. Это может быть спектрально верно характеризует эпоху Николая I, но отнюдь не ту Русь, которую описывал, мучаясь и терзаясь, Гоголь.

При описании сцены вечера у губернатора, на который приезжает Чичиков, – у Гоголя дан целый ряд многозначительных указаний для вдумчивого режиссера, который сумел бы их прочесть. Все гости по тексту Гоголя делятся «на толстых и тонких», кавалеры вьются вокруг своих дам, «как мухи бегают по сахару». Целая страница гоголевского текста посвящена описанию этих мушиных жестов. Так покажите же

этих мух! Ведь это дало бы сцену потрясающей социальной и психологической силы!

Основой стилистической фигуры Гоголя является развернутая система повторов. Повтор берет он из народных песен, но настолько усложняет эту народную форму, что получается впечатление, будто Гоголь трехструнную русскую балалайку развернул в мощную клавиатуру фортепиано. И все это прошло совершенно незамеченным, мимо внимания Художественного театра. А между тем у всех нас еще свеж в памяти гениальный трюк, которого добился Мейерхольд в своем «Ревизоре», строя образы текста на основании стилистики гоголевских повторов. Художественный театр пошел по линии поисков бытовых подробностей эпохи, а между тем литературоведами сейчас уже совершенно точно установлено, что Гоголь до работы над «Мертвыми душами» и в годы писания поэмы ни разу не посетил помещичьей усадьбы в России. Не бытовизма надо было искать в произведении Гоголя, не надо было заклепывать живой дух гениального творения Гоголя в ризы и раки псевдореалистического музейно-натуралистического каркаса.

Я не режиссер, но если бы мне пришлось ставить «Мертвые души», я бы пытался развернуть динамику переездов, дать быструю смену сцен. В МХАТе мрачная, начиненная предчувствиями и подспудными социальными процессами Россия подменена сменяющейся серией помещичьих кабинетов. Но ведь Гоголь не Ибсен, у которого драматическое действие разворачивается сценами, в которых герои по двое сидят и часами долго рассуждают.

Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно! Ибо главный герой «Мертвых душ» не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь, и то, что Гоголь думал о Чичикове. Возможно же было во время оно ввести на сцену андреевского «Некто в сером» – этого истукана с огромной свечой в руках. Почему же выпал Гоголь из текста мхатовских «Мертвых душ»? Мало показать одного Чичикова, надо было показать и того, кто видел на Руси глазами Чичикова.

Я мог бы еще очень много сказать, но это все были бы слова о Гоголе, который отсутствует на сцене Художественного театра, а не о постановке, с которой Гоголь ничего общего не имеет. И в этом плане мне *не по дороге со спектаклем Художественного театра*. Спектакль осел в моем представлении, как нечто досадное, гнетущее. Художественному театру оказалось не по силам освободить Гоголя от тех фальшивых риз, в которые его убрала критика XIX столетия. А между тем в столетнюю годовщину «Вечеров» это стало насущной задачей, которую мы обязаны выполнить.

«ВСЮ ЖИЗНЬ Я ЖИВУ ГОГОЛЕМ...»

(Андрей Белый – исследователь Гоголя)

«8 января, в 12 ч. 30 мин. дня умер от артериосклероза Андрей Белый, замечательнейший писатель нашего века, имя которого в истории станет рядом с именами классиков не только русских, но и мировых», – такими словами открывался составленный Б. Пильняком, Б. Пастернаком и Г. Санниковым некролог, опубликованный в «Известиях» 9 января 1934 г. – на следующий день после кончины писателя. Это прощальное слово с ушедшим из жизни писателем вызвало негодование адептов пролетарской культуры, некролог объявлялся ошибочным, те же «Известия» вдогонку опубликовали статью Л. Б. Каменева «Андрей Белый», в которой подчеркивалось, что покойный писатель «был и оставался человеком старого, гибнущего мира»¹. «Литературная газета»² тоже напечатала статью, отрицающую значимость писателя («слишком индивидуалистичен и манерен»), его место рядом с классиками, влияние на советских авторов. В те дни Осип Мандельштам работал над циклом стихов, посвященном памяти Андрея Белого, и в его строках, трагичных и нежных, нашла отражение сложившаяся после смерти Белого литературно-политическая ситуация:

Здесь, говорят, какой-то Гоголь умер?
Не Гоголь. Так себе. Писатель. Гоголек³.

Гогольком называл Гоголя В. А. Жуковский. Гогольком ласково называл Андрея Белого Вячеслав Иванов⁴, не без оснований сближая его с великим предшественником. В контексте околослитературных разговоров и публикаций об умершем слова Мандельштама становились горькой иронией.

Через 3 месяца после кремации писателя, в апреле 1934 г., Государственное издательство художественной литературы выпустило в свет

¹ Цит. по: Андрей Белый: pro et contra. Антология. СПб., 2004. С. 851, 993.

² См.: *Болотников А.* Андрей Белый // Литературная газета. 1934. 16 янв. № 3.

³ *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 356.

⁴ См.: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 355.

последнюю книгу Андрея Белого «Мастерство Гоголя»¹, до выхода которой автор не дожил. «Есть что-то глубоко символическое в том, что в последний год своей жизни Белый обратился к Гоголю – верному своему спутнику, учителю и вдохновителю»², – заметил К. В. Мочульский в своем исследовании о писателе.

«Я считаю без ложной скромности, что моя книга – первая по Гоголю собственно»³, – написал Андрей Белый С. М. Алянскому 30 мая 1932 года.

Подвергаясь с момента выхода резкой критике с позиций марксистской методологии и далеко не однозначно встреченная в кругах русской эмиграции, выпущенная незначительным тиражом (для узкого круга специалистов) и только в конце XX века увидевшая свое переиздание на родине⁴, работа Белого тем не менее стала неотъемлемой частью российского и мирового литературоведения, одним из основополагающих произведений критической гоголианы. Вышедшие к 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя антологии критических работ о писателе в отличие от аналогичных изданий пятидесятилетней давности⁵ включили в свой состав фрагменты книги «Мастерство Гоголя»⁶. Однако сама монография Белого до сих пор не получила целостной характеристики. Даже недавнее очередное издание книги не сопровождается хотя бы минимальными комментариями, практически является воспроизведением первой публикации работы с заменой вступительной статьи Л. Б. Каменева на небольшую статью проф. Ю. В. Манна⁷.

Настоящее издание представляет монографию «Мастерство Гоголя» в контексте критической гоголианы Андрея Белого. Публикация включила ряд архивных материалов, не вошедших в первое издание

¹ Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А.В. Лавров // Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 327.

² Мочульский К. В. Андрей Белый // Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 361.

³ РГАЛИ. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 55.

⁴ См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование / [Вступ. ст. Н. Жуковой]. М., 1996.

⁵ См.: Н. В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. М., 1951; Н. В. Гоголь в русской критике: Сб. ст. М., 1953.

⁶ См.: Гоголь в русской критике / Сост. С. Г. Бочаров. М., 2008. С. 381–423. Н. В. Гоголь: Pro et contra. Т. 1 / Сост., вступ. ст. С. А. Гончарова, коммент. Н. Н. Акимовой и К. Г. Исупова. СПб., 2009. С. 313–348. Одна из глав книги публиковалась также в виде приложения в изд.: *Гоголь Н. В. Сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. В. Чалмаева.* М., 2002. С. 1022–1028 (Сер.: «Золотой том»).

⁷ См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование / Вступ. ст. Ю. Манна. М., 2011.

книги, но позволяющих отметить этапы творческой работы автора от первичного плана до конечного его результата. В состав данного тома вошли также другие работы Белого о Гоголе, предшествующие написанию «Мастерства Гоголя» (за исключением статей «Луг зеленый» и «Гоголь», включенных автором в сборник «Луг зеленый» (М., 1910) и уже опубликованных в отдельном томе Собрания сочинений¹).

Монография «Мастерство Гоголя» в зеркале критики

Первые отклики на исследование Андрея Белого о Гоголе появились сразу с выходом книги. Развернутый критический ее анализ под названием «Литературоведческий опыт символиста» дал Л. И. Тимофеев. Основные положения рецензента следующие: 1) книга имеет ту ценность, что дает «обильный материал для суждений о самом авторе, о его взглядах на искусство, о том, что он считает наиболее существенным в творческой работе», при этом автор характеризуется как «один из крупнейших прозаиков XX в., во многом творчески перекликающийся с Гоголем»²; 2) «научного значения она не имеет»³. По мнению Тимофеева, «порочны» основные предпосылки метода А. Белого: «Методологически книга А. Белого представляет собой попытку исследования Гоголя с позиций символизма. Некоторые попытки социологизировать работу ссылками на спрос класса и т. п. совершенно выпадают из общей концепции автора»⁴. Рецензент не только восстает против методологии исследования, но и отрицает какое-либо значение конкретных фактических наблюдений Белого, пишет о субъективизме автора, о его произволе в обращении с материалом и бездоказательности аргументации.

Острие критики рецензента направлено на то, что «художник для Белого не связан с действительностью, он произвольно комбинирует в своем произведении те или иные элементы, мастерство писателя – по Белому – и определяется тем, в какой мере его произведения отвечают замыслу, соответствуют ему, безотносительно к той реальной действительности, которая отражена в произведении»⁵. И как вытекающие из

¹ См.: *Белый А.* Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. М., 2012. С. 376–384; 418–431.

² *Тимофеев Л.* Литературоведческий опыт символиста // *Художественная литература.* 1934. № 12. С. 55.

³ Там же. С. 56.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

«порочной» символистской методологии, рассматриваются и целиком отвергаются идеи, трактовки, стилистические наблюдения автора. Основной вывод рецензента сводится к тому, что «идейная глубина и богатство образов Гоголя выпадают из поля зрения автора и заменяются разбором звуковых и словесных соответствий. К ним, по Белому, и сводится мастерство Гоголя»¹. «Звуковой символизм», игра слов и аналогий, которыми подменяется анализ подлинного мастерства Гоголя, т. е. взятого в его идейной содержательности»², – предмет критики представителей марксистского литературоведения, видящих в «идейной содержательности» (или «содержательной идейности») прежде всего разоблачение крепостничества и бюрократии, казнокрадства и взяточничества...

Лояльнее отнестя к исследованию Белого марксист А. К. Воронский. Именно благодаря ему книга «Мастерство Гоголя» увидела свет. В письме к Р. В. Иванову-Разумнику от 5 июля 1932 г. Белый подробно рассказал о неожиданной поддержке со стороны данного критика: «Произошло это случайно: Воронский захотел послушать «Гоголя», и у Катаева (писателя) устроили чтения; я реферировал содержание книги и прочел несколько отрывков; я даже не ожидал эффекта: Воронский стал провозглашать просто мою книгу; он-де дает слово, что ее устроит; «перевальцы» тоже очень поддержали меня. И сразу весь тон «Гихла» о «Гоголе» изменился; хотят даже ее иллюстрировать. Меня это одобрение очень поддержало, потому что 9½ месяцев работал и действительно не знал, что такое написал (не белиберда ли?); морально было очень неприятное чувство; я было решил больше ничего не писать; думал, – исписался. Воронский крупно поддержал с Гоголем, считая, что эта книга нужна-де каждому вузовцу»³.

В своих печатных оценках исследования Белого представитель марксистской критики был более сдержан. Считая книгу «Мастерство Гоголя» «замечательной, но социологически слабой, во многом спорной и односторонней»⁴, Воронский в своей монографии «Гоголь» (М., 1934) не отрицал, однако, огульно плоды стилистического анализа символиста и непосредственно опирался на раскрытую Белым в творчестве Гоголя *эволюцию жеста*⁵. Он высоко оценил проделанную исследователем работу по сравнению гоголевских *спектров* и *звукописи*, характерных для разных творческих периодов⁶. Воронский писал, что Белый «убедительно, даже блестяще, показал, что Чичиков изображен

¹ Тимофеев Л. Литературоведческий опыт символиста. С. 56.

² Там же.

³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 704.

⁴ Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 484.

⁵ См. там же.

⁶ См. там же. С. 507.

путем проведения фигуры факции»¹, однако критику-марксисту не хватало в работе символиста «методологически правильных» выводов, и он, основываясь на наблюдениях Белого, дал ряд своих социологических (вернее, упрощенно-социологических) заключений. Так, в монографии Воронского читаем: «Прекрасно показаны Белым и неясности личности Чичикова, его «боковые действия» и что все у него «вбок». Однако, откуда эти действия «вбок» и почему потребовалось для характеристики Чичикова фигура факции, Белый не вскрывает; а все дело в том, что Павел Иванович весь составной, из мелких кусочков, из ничтожных поступков, слов и жестов; он лишен чего-либо органического, он механичен, галантереен; это же, в свою очередь, оттого, что он продукт мануфактурного века, с его бездушной расчетливостью, вульгарным эгоизмом, рыночностью, с *отрывом вещей и продуктов от непосредственных производственных процессов*»².

Оставаясь верным своей идеологической доктрине, А. К. Воронский не теряет, в отличие от иных представителей его направления в критике, эстетического и литературоведческого чутья, всегда внимателен к сильным сторонам отличной от его собственной точки зрения, в полемике предельно корректен. Нельзя не согласиться с его критикой, когда он пишет: «Кстати, Белый зорко подметил характеристику колдуна, данную Гоголем при помощи фигуры отрицания: «не», «ни», но явной натяжкой являются его утверждения, будто таинственные знаки писаны по-французски, черная вода – кофе; колдун – вегетарианец, занимается астрономией»³.

Схожей с критикой Воронского была оценка Л. Б. Каменева, автора Предисловия к книге. «Книга Белого о Гоголе – большая и нужная работа»⁴, – такими словами открывалась его вступительная статья. Правда, автор оговаривал, что по-настоящему нужной книга является для писателей, мастеров слова, которые «найдут в ней много для себя полезного, узнают из нее много нового о своем собственном ремесле»⁵. «В этом, – заявлял Каменев, – оправдание книги Белого и ее ценность»⁶. Весьма симптоматично здесь слово «оправдание»: в целом исследование Белого подвергалось строгому суду с позиций марксистской теории. Автор предисловия выступает против *концепции* Андрея Белого, и тут Каменев не стесняется в определениях. «...Говоря откровенно, – пишет он, – эта отрыжка мистико-идеалистических представлений не

¹ Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. С. 496.

² Там же (курсив мой. – Л. С.).

³ Там же. С. 451.

⁴ Каменев Л. Б. Предисловие // Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. VI.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

заслуживает в наше время серьезного оспаривания»¹. Что же марксист противопоставил «путанной» методологии представляемой читателям книги? Не без оснований критикуя Белого за попытку разорвать, расчленив Гоголя – противопоставить мыслителя и художника («Гоголь-сознатель (словечко Белого!) погубил Гоголя-художника»²), «в то время как задача состояла в том, чтобы понять Гоголя в единстве его противоречий»³, сам Каменев решал задачу однозначно: «Гоголь – весь целиком, и со своими образами и со своей тенденцией, – продукт распада феодально-патриархальной среды, а не духовный сын и не оразитель Белинского, тем менее – Чернышевского»⁴; «Гоголь кончил художественным провалом потому, что был *реакционным утопистом*; потому, что утопизм отталкивал его от расстилавшейся перед ним действительности, а реакционность заставляла искать спасения от нее в прошлом, а не в будущем...»⁵ Не буду приводить других подобных заключений-обвинений в адрес Белого и еще больше – Гоголя, учитывая, что они весьма близки к давно отвергнутым вульгарно-социологическим представлениям. Думается, что автор «Мастерства Гоголя» сознавал то же, поэтому и отнесся к предпосланному его книге обвинительному акту спокойно. К тому же, начав за здравие и раскритиковав сочинение в основной части предисловия, критик-марксист резюмировал: «В своей конкретной части работа Белого и значительна, и актуальна, и интересна. Ее будут читать с пользой, – хотя не без труда: виною специфический язык и стиль автора, – особенно соратники Гоголя и Белого по словесному искусству. В своей же теоретической части, в общих суждениях о характере художественного творчества, в попытках решения вопроса о судьбе Гоголя, она лишь еще раз подтверждает необходимость быстрее перевооружения нашего старого литературоведения»⁶. Согласно свидетельству Г. Санникова, «перед отъездом» в Коктебелю Б^{орис} Н^{иколаевич} читал предисловие к Гоголю, не возмущаясь, одобрил»⁷.

Нужно заметить, что в указанной выше рецензии Л. Тимофеева автор предисловия к книге «Мастерство Гоголя» подвергся строгому осуждению за положительную оценку «конкретной части» работы. Критик констатировал, что «основная задача книги – ис-

¹ Каменев Л. Б. Предисловие. С. IX.

² Там же. С. XII.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. XIII.

⁶ Там же. С. XIII–XIV.

⁷ Краткая хронология последних трех лет жизни Андрея Белого, составленная Григорием Санниковым // Андрей Белый, Григорий Санников. Письма 1928–1933. М., 2009. С. 243.

следование мастерства Гоголя – не выполнена и потому, что самое понимание мастерства писателя у А. Белого неверно, и потому, что самый ход анализа лишен того минимума научности, который гарантировал бы то или иное объективно-познавательное значение книги. Поэтому предисловие Л. Б. Каменева в тех местах, где он говорит о том, что книга эта в своей конкретной части – «серьезный и плодотворный вклад в создающуюся науку о словесном искусстве», явно не обосновано¹.

Более жестко, чем Л. Б. Каменев, критиковал Белого В. А. Десницкий. Автору статьи «Задачи изучения жизни и творчества Гоголя» (1936) важно было не только указать на методологическую порочность концепции Белого (она как символистская отвергается изначально), но и зачеркнуть какую-либо значимость и правомерность собственно стилистических штудий поэта. С этой целью под самый занавес своих рассуждений о *задачах изучения* Гоголя, он припоминает «любопытные этюды пейзажной живописи в записной книжке Гоголя, подаренной ему Жуковским 8/20 октября 1846 года», и замечает, между прочим, что напрасно не учел их Андрей Белый в своей книге «Мастерство Гоголя». «Он увидел бы тогда, что даже статистические упражнения над эпитетами Гоголя, над цветописью нельзя проделывать вне осмысления художественного произведения в его целостности, в его идейной направленности. Цветовая гамма этих этюдов опрокидывает хитросплетенную статистику Андрея Белого»². Примеров из указанной записной книжки критик не приводит, зато вступает в полемику с Белым, который «потускневшему» Гоголю (Гоголю второго тома «Мертвых душ». – Л. С.) разрешает только «золото церковных крестов, подымающих тенденцию православия»³. В конце концов строгий критик признается: «Но эстетские вчувствования и подсчеты Андрея Белого, целиком возвращающие нас ко временам воинствующего символизма, заслуживают более серьезного и обстоятельного рассмотрения»⁴. Однако такого *серьезного и обстоятельного рассмотрения* не последовало.

Причины тому были разные. Например, В. В. Виноградов, при всем желании дать обстоятельный филологический разбор сочинения Белого, был лишен этой возможности: осужденный по сфабрикованному делу 2 апреля 1934 года Особым совещанием (ОСО) при Коллегии ОГПУ и приговоренный к высылке из столицы, ученый прибыл 19 апреля на место своего назначения – в Вятку. С досадой он писал жене: «Если бы я был московским жителем, я написал бы

¹ Тимофеев Л. Литературоведческий опыт символиста. С. 58.

² Десницкий В. А. Статьи и исследования. Л., 1979. С. 163.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 164.

большую статью о книге Белого, блестящей, но ложной и лживой. Белый, как всегда, больше говорит о себе, чем о Гоголе» (письмо от 28 мая¹).

За границей книгу Белого ждали. Весьма показательна в этом плане «заочная» оценка В. Ходасевича. Вспоминая книгу Д. С. Мережковского «Гоголь и чёрт» (1906), он замечает, что если бы ее автор, «с присущей ему зоркостью, более последовательно и трудолюбиво шел по пути стилистических изысканий», результаты были бы более поразительными, но, к несчастью, стилистические изыскания требуют много времени и работы и выражаются в виде более или менее объемистых томов. «Таким объемистым томом, как раз о Гоголе, завершилась и литературная деятельность Андрея Белого, – пишет Ходасевич. – Уже после его смерти вышла его книга о стиле Гоголя – результат наблюдений и размышлений, накопившихся в течение почти 30 лет. Я еще не успел ознакомиться с этой книгой, но уверен, что в ней должен находиться целый ряд истинных «открытий»².

Однако, прочитав «объемистый том», некоторые соотечественники ощутили недоумение и разочарование. Так, Михаил Чехов писал: «С того времени как я покинул Россию, я не видал уже Белого. Но последняя книга его «Мастерство Гоголя» (гениальный анализ!) удивила меня: в ней я узнал много мыслей, когда-то им высказанных, но теперь они были искусственно (но не искусно) пригнаны к идеологии, Белому некогда чуждой³. Тут и «спрос», и «предложение», и «социальный заказ», и цитаты из Ленина, и злобный, жестокий тон по отношению к Гоголю, его «мистике» и к «Незримому», которые Белому прежде были так близки. Его старые мысли в новой одежде теряют свое обаяние. Я, может быть, не узнал бы их вовсе, если б в прошлые годы он сам не раскрыл их мне в беседах о Гоголе.

Недавно я слышал: Белый в последние годы совсем отошел от учения Штейнера и примкнул к матерьялистам. Правда ли это – не знаю⁴.

¹ См.: *Виноградов В. В.* «...сумею преодолеть все препятствия...»: Письма Н. М. Виноградовой-Мальшевой / Сост. и подгот. текста Г. А. Золотовой и В. М. Мальцевой; вступ. ст. и коммент. А. П. Чудакова // *Новый мир*. 1995. № 1.

² *Ходасевич В.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 239.

³ М. Чехов передавал фразу Белого, которую тот «прокричал» однажды ночью во время беседы (до отъезда Чехова из СССР): «Если б все до единого подпали безвольно лжи давящего нас материализма, я один бросил бы вызов *тому* (Ариману), кто впивается в мозг человека вот здесь, на затылке. Я погиб бы в мгновение ока, но в это мгновение *он* изведал бы стыд и позор!» (Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. I. Воспоминания. Письма. С. 176).

⁴ Там же.

В противоречивой оценке М. А. Чехова сталкиваются два момента: с одной стороны, не подлежит сомнению, что книга Белого – это «гениальный анализ», с другой – неискусная *подгонка* старых мыслей под новую идеологию, прежде враждебную Белому.

Полному разгрому исследование «Мастерство Гоголя» подверглось в статье Г. Адамовича «Андрей Белый и Гоголь», опубликованной в парижской газете «Последние Новости» (1934. 14 июня. № 4830). Книгу покойного писателя рецензент характеризовал как «...смешение старого декадентства с кропотливым ученическим марксизмом или, точнее, потугами на марксизм»¹. Не только методология, но и методика анализа, предпринятого Белым, в корне отрицалась Адамовичем: «Гоголя нельзя разрезать на части ради удобства и легкости истолкования. Если в развитии его не обнаруживается закономерности, то это вина критика, – и, во всяком случае, это не дает критику права вводить в свое исследование прокрустовы методы»².

Совсем иную оценку дал исследованию поэта К. Мочульский:

«Мастерство Гоголя» – одна из самых блестящих исследовательских работ Белого: в ней намечаются новые методы изучения русской художественной прозы – этой «terra incognita», еще ждущей своих завоевателей. В науке о прозе, как и в науке о стихе, Белому принадлежит место «открывателя новых земель»³.

«Мастерство Гоголя» не приняли (за редкими исключениями) оба лагеря: марксисты усматривали сквозь «новые одежды» «воинствующий символизм»; представителей русского зарубежья (прежних собратьев поэта по символизму или антропософии) отталкивали эти «новые одежды» на старых мыслях.

Сам Белый пытался разобраться в этом «противоречии». «Тридцать лет припевы сопровождали меня: «Изменил убеждениям. Литературу забросил... В себе сжег художника, ставши, как Гоголь, больным!.. Легкомысленное существо, лирик!.. Мертвенный рационалист!.. Мистик!.. материалистом стал!..» Я подавал много поводов так полагать о себе: перемудрами (от преждевременного усложнения тем), техницизмами контрапунктистики в оркестрировании мировоззрения, увиденного мною многоголосной симфонией; так композитор, лишенный своих инструментов, не может напеть собственным жалким, про-

¹ Адамович Г. Андрей Белый и Гоголь // Трудный Путь. Зарубежная Россия и Гоголь. М., 2002. С. 79.

² Там же. С. 80. Рецензию Адамовича можно рассмотреть в контексте всех его работ и высказываний о Белом. См.: «Белый все-таки существо необыкновенное» (Георгий Адамович об Андрее Белом). Предисл. и публ. О. А. Коростелева // Миры Андрея Белого. Белград; Москва, 2011. С. 84–134.

³ Мочульский К. В. Андрей Белый // Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 362.

стуженным горлом – и валторны, и флейты, и скрипки, и литавры в их перекликании»¹.

«Контрапункт» мировоззренческих стилей Белого², нашедший одно из ярких отражений в книге о Гоголе, мало кто из современников был способен понять и принять. Более поздние отклики на исследование, в сущности, не выходили за рамки идеологически окрашенных разборов первых рецензентов.

Но обращение исследователей Гоголя к труду Андрея Белого, прямое и скрытое его цитирование, зависимость целого ряда самостоятельных положений от высказанных или чуть намеченных автором «Мастерства Гоголя» идей, отталкивание от них, развитие их, переосмысление – все это не единичные черты более поздних гоголеведческих работ. Так, яркая и смелая идея Андрея Белого (детально им разработанная и ставшая в свое время предметом обсуждения в критике), что *ларчик* Чичикова – это символ души героя, целиком перекочевала на страницы монографии В. В. Ермилова «Гений Гоголя» (без указания первоисточника)³. Интересное наблюдение сделал Ю. М. Лотман, характеризуя спецкурс о Гоголе Г. А. Гуковского, который тот читал в Ленинградском университете. Заканчивал профессор свой курс эффективным образом: воспоминанием о событии, свидетелем которого ему пришлось однажды быть. Человек, пересекавший железную дорогу, оказался запертым между двумя железнодорожными составами, летящими на полной скорости навстречу друг другу по параллельным путям. Когда поезда пронеслись, фигура человека как бы застыла в вертикальном положении, но инерция двух параллельных противоположенных скоростей, по словам лектора, оторвала у человека голову. Безголовое тело несколько секунд сохраняло еще вертикальное положение. «Не берусь судить, – пишет Лотман, – насколько точно Г. А. Гуковский пересказал эту ситуацию. Думаю, однако, что трагедия Гоголя не представляет собой точной параллели такого события, даже если оно в действительности имело место (реальная скорость поездов тех лет делает его очень сомнительным). Возможно, однако, – продолжает исследователь, – что Г. А. Гуковский использовал образ Андрея Белого, и тогда эффективное окончание спецкурса Гуковского включало в себя еще одну мистификацию: картинная метафора А. Белого была реализована им в лекторской импровизации»⁴. Ю. М. Лотман имел в виду следующий отрывок из «Мастерства Гоголя»: «Гоголь, начав с пленяющих без-

¹ *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 295.

² Подробнее см.: *Сугай Л. А.* «...И блещущие чертит арабески» // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 3–15.

³ См.: *Ермилов В. В.* Гений Гоголя. М., 1959. С. 329.

⁴ *Лотман Ю. М.* О «реализме» Гоголя // *Гоголь в русской критике: Антология.* М., 2008. С. 637–638.

делушек, цельных музыкой, дав цельность стиля за счет погасшей мелодии, вдруг ужаснул узкой тенденцией, в которой завял его стиль, отчего и организм его творчества оказался... без головы; а голова – осталась без туловища; тело без головы взял в свои руки Белинский, раскрыв в нем тенденцию огромнейшей значимости; из неоконченной головы им извлекаемого процесса, оторванной от тела, Гоголь, выпотрошив мозг, сделал... жандармскую каску и арестовал свое творчество; но «жандармская каска», просунутая в «Переписке» и «Исповеди», не смогла отвести тока, шедшего через Гоголя-творца в рассудочно-безголовое тело его творений, головой которых оказалась вся русская литература, продолжавшая развивать дело Гоголя: без Гоголя-проповедника»¹.

По цензурным ли причинам проф. Гуковский не цитировал прямо «Мастерство Гоголя», или метафорическое сравнение Андрея Белого, запечатлевшееся в подсознании, действительно, слилось с каким-то реальным трагическим фактом, судить не будем. В своем исследовании «Реализм Гоголя» он дважды обращается к книге Андрея Белого, и каждый раз можно видеть «ритуальное обличение» и в то же время признание за автором таланта наблюдателя и интерпретатора. Первый раз он называет книгу «сумбурной, но не лишенной кое-где пронизательных наблюдений» и отсылает читателей к характеристике подобранных Белым «звуко-зрительных» метафор Гоголя, свидетельствующих о связи автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с романтической школой В. А. Жуковского². В другом месте, оговаривая, что в книге Гоголя «символист и мистик увидел в Гоголе самого себя и все же высказал ряд отдельных острых наблюдений»³, цитирует данное А. Белым сопоставление Тараса Бульбы с Довгочуном «как конец напевного «вчера» с началом непевучего «сегодня»⁴. Исследователь перечисляет все отмеченные в «Мастерстве Гоголя» детали и параллели, проводимые автором между персонажами «Миргорода» («шаровары Ивана Никифоровича... заняли собой половину двора»; в шароварах казацких срощены Тарас с Довгочуном, ибо казацкие шаровары – «шириною с Черное море» («Тарас Бульба» и др.), хотя и оговаривает, что «Белый развивает это интересное наблюдение в плане вульгарно-мистического «социологизма»⁵.

Воздействие идей и образов книги Белого на читателей-исследователей, их продуцирующая сила порой с трудом осознается самими «реципиентами». Показателен пример с Сергеем Эйзенштейном, ко-

¹ Ю. М. Лотман цитировал по первому изданию (М., 1934. С. 27) и благодарил Т. Д. Кузовкину за указание на это место в книге А. Белого.

² *Гуковский Г. А. Реализм Гоголя.* М.; Л., 1959. С. 28.

³ Там же. С. 120.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 121.

торый в своих парадоксальных сопоставлениях трагедии Пушкина и комедии Гоголя постоянно ловит себя на мысли, не пишет ли он под влиянием исследования Белого: «Проснулся в полной уверенности, что «Ревизор» – это... пародия на «Бориса Годунова».

Откуда мне сие?

На днях перечитывал «Мастерство Гоголя» Белого. О том, что «Коробочка» – пародия на «Пиковую даму».

Неужели отсюда?

А хотя бы!»¹

В своем главном труде по теории киномонтажа Эйзенштейн не только высоко оценивает труд Андрея Белого, но опирается на его конкретные стилистические изыскания, обильно цитирует и комментирует «Мастерство Гоголя»:

«Мало кто из писателей так остро чувствует колорит, как Гоголь.

И мало кто из писателей более поздней эпохи так остро чувствовал Гоголя, как Андрей Белый.

И вот в своем кропотливейшем исследовании о Гоголе «Мастерство Гоголя» (1934) Белый подвергает подробному анализу и видоизменения в цветовой палитре Гоголя на протяжении всей его творческой биографии»².

Далее Эйзенштейн приводит подробно выкладки Белого по эволюции цвета, характеризует, по Белому, линии «нарастания процентного содержания именно желтого цвета от жизнерадостных «Вечеров на хуторе» и «Тараса Бульбы» к зловещей катастрофе второго тома «Мертвых душ»...»³

В отличие от Десницкого Эйзенштейн с его профессиональным взглядом кинорежиссера целиком принял данный Белый анализ гоголевской «цветописи» второго тома «Мертвых душ»: «...как правильно пишет Белый, – «...золото второго тома – не золото сосудов, шлемов, одежды, а золото церковных крестов, подымающих тенденцию православия; «золотой» звон противостоит здесь «красному звону» казацкой славы; падением красного, ростом желтого и зеленого второй том («Мертвых душ») оттолкнут от спектра «Вечеров...»⁴

Открытая ориентация на «Мастерство Гоголя» есть и в монографии Вл. Набокова «Nikolai Gogol» (1944). Автор называет Андрея Белого «гением въедливости» и свой анализ поэмы «Мертвые души» (гл. «Господин Чичиков») строит, опираясь на образы-символы *колеса*

¹ Эйзенштейн С. М. «Борис Годунов» и «Ревизор» // Гоголь в русской критике: Антология. М., 2008. С. 455. См. также: С. 456, 461.

² Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 1998. С. 131.

³ Там же. С. 131–132.

⁴ Там же. С. 132.

брички Чичикова и его *шкатулки*¹ – наиболее оригинальные и значимые компоненты идейно-стилистической трактовки Белого.

«Полузабытость» исследования Белого в отечественном гоголеведении и шире – в русской культуре XX века – сохранялось в силу отсутствия переизданий книги на родине², равно как и многолетнего молчания по ее поводу. После непосредственных откликов на выход исследования в 1934 году «литературоведческий опыт символиста» оценок в отечественной критике и научных трудах практически не получал до конца 80-х годов.

Из специальных работ, посвященных «Мастерству Гоголя», можно указать статью Дм. Молдавского³, но, как определил жанр сам автор, перед нами *заметки* о книге. «В книге «Мастерство Гоголя», – пишет критик, – перед Белым в числе многочисленных задач, связанных с изучением великого писателя, стояла и непосредственная – показать художническую современность Н. В. Гоголя – его влияние и его воздействие на литературу (и искусство) XX века. И, главное, его предвидение многого в художественной специфике литературы будущего»⁴. Именно современный аспект исследования Белого становится предметом «заметок» Молдавского («Главное и непреложное значение работы Андрея Белого в его умении увидеть роль Гоголя в современности»⁵). Но вопросы влияния Гоголя на художников XX века анализируются критиком далеко не в полном объеме: из семи разделов пятой главы «Гоголь в XIX и в XX веке» он останавливается только на двух последних – «Гоголь и Маяковский», «Гоголь и Мейерхольд». Цель автора заметок – указать, что в исследовании Белого «Н. Гоголь предстает как новатор, предвидевший то, что непреложно связано с революционной поэзией XX века»⁶. «Впервые разговор о Н. Гоголе, – пишет Молдавский, – переходит в декларацию новаторства XX века; впервые в очерке творчества Маяковского возникает концепция не отрицания, а утверждения традиции XIX века. В этом значение работы Андрея Белого «Мастерство Гоголя»⁷.

Ни в коей мере не отрицая роль Белого в постановке и осмыслении проблемы «Маяковский и традиция XIX века», следует признать,

¹ См.: *Nabokov V. Nikolai Gogol*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1944.

² На Западе книга Белого публиковалась дважды: *Белый А. Мастерство Гоголя = Die Kunst Gogol's / Mit einer Einf. von D. Tschizewskij*. Nachdr. der. Ausg. Moskau 1934. München: Fink, 1966; *Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1982.

³ См.: *Молдавский Дм. «Мастерство Гоголя». Заметки о книге Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации*. М., 1988. С. 269–280.

⁴ Там же. С. 270.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 277.

⁷ Там же. С. 280.

что значение его исследования о Гоголе к этому никак не сводится. Завершая свои заметки указанием на то, что «в книгу Андрея Белого не вошли многие, очень многие имена писателей, испытавших влияние Н. В. Гоголя – от В. Катаева, М. Булгакова, М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олеши до тех, кто возник в литературе уже послевоенных лет...»¹, Молдавский, в сущности, еще раз подчеркивает, что его внимание направлено только на одну (причем не магистральную) линию труда ученого и поэта – на гоголевские традиции в советской сатирической литературе. Особенно странным кажется упрек Белому, умершему в 1934 году, в том, что в книгу не вошли имена послевоенных литераторов. Темы, проблемы, писатели – наследники Гоголя, которым Андрей Белый, в отличие от вышеперечисленных, отвел значительное место на страницах книги, оказались вне поля внимания рецензента. Практически не затронут один из центральных вопросов работы Белого – стилистика Гоголя и символисты.

Можно еще отметить помещенную на странице Интернета статью И. Б. Ничипорова «Вопросы психологии творчества в книге А. Белого «Мастерство Гоголя», но ее тема точно отражена в заглавии. Исследователь сосредоточивается на элементах авторской психологии, на личности писателя, «выявленной в мастерстве». Оговорив в первой строчке статьи, что, «помимо оригинальных наблюдений над поэтикой произведений Гоголя, осознанного здесь в качестве предтечи «нового искусства» Серебряного века, работа Белого существенна и в аспекте методологии интерпретации художественного текста, в том числе и с точки зрения теоретических проблем психологии творчества»², автор к вопросам изучения Белым связей Гоголя с «новым искусством» уже не возвращается.

Краткая по объему вступительная статья Н. Жуковой к переизданию книги Белого акцентирует внимание на двух важнейших моментах работы. Во-первых, в статье отмечены нерасчлененность анализа и синтеза, исследовательского и художнического начал в работе Белого и в этой связи особенности стилистики автора. По словам Жуковой, «...книга, посвященная мастерству Гоголя, счастливо соединила в себе блестящий филологический анализ и высокую прозу большого художника. (Многие абзацы написаны ритмической прозой, а иногда и скрытыми стихами...)»³. Во-вторых, Жукова стремится определить основной стержень, на котором держится исследование. «Причисляя Гоголя к столпам символизма, понимаемого как общая тенденция ис-

¹ Молдавский Дм. «Мастерство Гоголя». С. 280.

² <http://www.portal-slovo.ru/philology/37299.php>

³ Жукова Н. О мастерстве Гоголя, о символизме Белого и о формосодержательном процессе // Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1996. С. 3.

куства и как литературная школа с собственными приемами, многие из которых Гоголь предвосхитил в своем творчестве, Белый в то же время видел трагедию Гоголя-человека в неумении сделать дальнейший шаг: от символизации как литературного приема к символизму как миропониманию»¹, – читаем в статье Н. Жуковой.

К сожалению, идеи исследовательницы, которые нельзя не поддерживать, в силу жанровой специфики вступительного слова к публикации не получили должной аргументации и детальной разработки. Назрела необходимость в обстоятельном анализе последней книги Андрея Белого, в осмыслении ее роли в творческой судьбе поэта и исследователя, равно как ее значения для символистской гоголианы и гоголеведения в целом.

История создания книги: текст и контекст

Согласно воспоминаниям Григория Санникова, как они переданы его сыном Даниилом Григорьевичем, Андрей Белый работу о Гоголе назвал «непредвиденной», отвлекающей его (наряду с мемуарами) от замысленного (так и не написанного) романа «Германия»². «Непредвиденность» работы следует, конечно, понимать как характеристику возникшей возможности опубликовать книгу о Гоголе, о котором Белый думал и над которым работал всю жизнь. Подписанные с редакцией договорные отношения диктовали сжатые сроки выполнения заказа, не позволяли отдавать время другим замыслам.

В первую очередь следует уточнить этапы работы писателя над последней его книгой. В третьей из статей, посвященных Андрею Белому и Гоголю, В. М. Паперный обращается к монографии «Мастерство Гоголя» и приводит следующие сведения: «К осуществлению замысла книги о Гоголе А. Белый приступил в августе 1931 г. <...> В апреле 1932 г. работа была завершена, однако она вышла из печати в 1934 г., уже после смерти автора»³.

Те же временные границы работы над монографией отмечены в «Хронологической канве жизни и творчества» Андрея Белого, составленной А. В. Лавровым, а именно:

«8 августа (1931 г. – Л.С.). Заключен договор с ГИХЛ на книгу о творчестве Гоголя. Начало работы. <...>

¹ Жукова Н. О мастерстве Гоголя... С. 6.

² См.: Санников Д. Нашедшие друг друга // Андрей Белый, Григорий Санников. Переписка 1928–1933. С. 14.

³ Паперный В. М. Андрей Белый и Гоголь. Статья третья // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 683. Тарту, 1986. С. 57.

7 сентября – 30 декабря. В Детском Селе у Иванова-Разумника (Октябрьский бульвар, д. 32). Работа над книгой о Гоголе. <...>

1932. Январь – март. В Москве (Плющиха, д. 53, кв. 1). Работает над книгой о Гоголе. <...>

Апрель. Заканчивает работу над исследованием «Мастерство Гоголя».

19 июня. Принято решение о печатании «Мастерства Гоголя» в ГИХЛ. <...>

Апрель (1934 г. – Л.С.). Выходит в свет «Мастерство Гоголя. Исследование» (М.; Л.: ГИХЛ, 1934; тираж 5000 экз.)¹.

Итак, начало работы датируется августом 1931 г., окончание – апрелем 1932 г. Правда, в «Хронологической канве...» указано, что в январе 1931 г. Белый «изучает творчество Н. В. Гоголя»², но сведений о связи изучения с замыслом книги мы не имеем. Временные рамки написания исследования о Гоголе очерчены предельно строго. Однако привлечение к анализу материалов, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва) не только в фонде Андрея Белого, но и в других фондах, заставляет расширить указанные границы работы над книгой.

В РГАЛИ сохранились богатейшие и ценнейшие для исследователя-текстолога материалы, относящиеся к работе Андрея Белого над книгой «Мастерство Гоголя», часть из которых включена в настоящее издание. Архивные материалы позволяют войти в сам процесс написания исследования, включают немало интересных авторских разработок, оставшихся за пределами публикации, и демонстрируют изменения в трактовках Белого, порой не зависящие от воли автора. До нас дошли планы книги (с авторским обоснованием ее целей и задач), никак не учтенные исследователями³; черновые и беловые рукописи, варианты, «сырые цитат», цветные схемы и графики, не включенные в издание, либо трансформированные в черно-белый вариант (видимо, из-за ограниченности типографических возможностей), а также редакционная правка, верстка и гранки книги⁴. Сам Белый отмечал, что его работа –

¹ См.: Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А. В. Лавров // Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 325–327.

² Там же. С. 325.

³ В. М. Паперный указывает лишь на один План исследования – составленный Белым для издательства. «Этот План весьма краток (на двух листах) и, в основном, совпадает с Оглавлением печатного издания книги. См.: *Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. 1–5 главы* // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. № 79. Л. 1–2» (*Паперный В. М. Андрей Белый и Гоголь. Статья третья. С. 57*).

⁴ См.: *Белый А. Гоголь в тенденции стиля. План книги: Автогр. 1931, 22 июля* // РГАЛИ. Ф. 2585, Гоффеншефер В. Ц., Поволоцкая Е. В. Оп. 1. Ед. хр. 158. 6 л.; *Белый А. [Первоначальный план книги «Мастерство Гоголя» / Сост. в августе 1931 г. Москва, для представления в ГИХЛ при переговорах*

это «одна девятая полного исследования» (с. 46)¹, а в письме к Г. Санникову от 25 ноября 1931 г. он подробно рассказывал: «Все что касается нас с К. Н.², – мирно, благополучно; живем тихо: очень много работаем; К. Н. помогает мне в работе над Гоголем (диктую ей, и она ведает роem выписок и цитат); работа разрастается так, что никакой нет возможности вогнать интереснейший материал в 12 печ<атных> листов, ибо проделана работа на минимум 25 печ<атных> листов (изучен Гоголь, рассортированы в 100 почти рубриках и выписаны цитаты); три месяца с половиной прошло лишь в чтении Гоголя, извлечении сырья; и богатство материала к плану книги превысило ожидания; сейчас жалко такой богатый материал вгонять в 12 печ<атных> листов, то есть комкать, когда в деталях вся сила; и придется мне писать В. И. Соловьеву³, что представлю лишь ½ плана (стиль, мир глаза и часть быта): сюжет, идеологию и ряд глав предполагают *вторую часть*»⁴.

В то же время работа над книгой, при всех неурядицах житейских, отвлекавших от творчества (проблемы с жильем и оформлением пенсии), доставляла истинную радость, которую он разделял со своей супругой. В декабре 1931 года в письме к тому же Санникову он признавался: «...зато жизнь вдвоем осмысленная и радостная; диктую К. Н. «Гоголя»; К. Н. вообще вверглась до дна в мои работы; вместе пишем Гоголя. После того, как она стала моей женой, она еще более стала секретарем-другом-сотрудником»⁵.

о подписании договора на книгу]: Копия // РГАЛИ. Ф. 391, Пинес Д. М. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 1–2; *Он же*. Мастерство Гоголя: Исследование. Ред., отличная от печат. текста: Список К. Н. Бугаевой с правкой, подписью и закладками авт. 1932 // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 2. Ед. хр. 10. 184 л.; *Он же*. Мастерство Гоголя: Черновой материал к исследованию: «Сырье цитат»; схемы – статистические черновые наброски, дикт. материал, правл. авт. и т.д.: Автогр. А. Белого и К. Н. Бугаевой. [1930–1932]. Ч. I // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 1. Ед. хр. 77. 412 л.; *Он же*. Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию: Черновики, дикт. жене и потом испр. Ч. II: Рукоп. // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 1. Ед. хр. 78. 247 л.; *Он же*. Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 1. Ед. хр. 79. 219 л.; *Он же*. Мастерство Гоголя: Схемы, чертежи, диаграммы: Автогр., бум., кар., акв. [1930–1932] // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 6. Ед. хр. 9. 17 л.; *Он же*. Мастерство Гоголя. Исследование: Техн. правка. 1934 // РГАЛИ. Ф. 613, ГИХЛ. Оп. 1. Ед. хр. 5592. 549 л.; *Он же*. Мастерство Гоголя. Исследование: Гранки с замечаниями и правкой авт. и ред.: Март–апрель 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 613, ГИХЛ. Оп. 1. Ед. хр. 5593. 111 л.

¹ Здесь и далее в круглых скобках даются ссылки на настоящее издание с указанием цитируемой страницы.

² Клавдия Николаевна Бугаева, супруга Андрея Белого.

³ Соловьев Василий Иванович – с 1930 г. – заведующий Государственным издательством художественной литературы (ГИХЛ).

⁴ Андрей Белый, Григорий Санников. Переписка 1928–1933. С. 50–51.

⁵ Там же. С. 62.

Представленный в настоящем издании План монографии Белого о Гоголе (с. 351–357) является самым ранним ее наброском. Он предшествовал плану, составленному в августе 1931 г., о чем свидетельствует дважды выставленная автором дата написания: после Плана книги – «Москва, 22 июля <19>31 года» – и после «Мотивировки плана книги» – «Андрей Белый. 1931 года, 22 июля»¹. Найденный в архиве план зафиксировал первоначальный вариант названия исследования: «Гоголь в тенденции стиля» – именно *тенденция стиля* Гоголя (в том числе развитие данной тенденции преемниками писателя) является главным предметом исследования А. Белого. Автограф особенно интересен тем, что в отличие от других сохранившихся планов сопровождается авторским методологическим обоснованием предпринимаемой работы.

Итак, автограф, не учтенный исследователями и не отмеченный в хронологии работы над книгой, позволяет считать началом написания «Мастерства Гоголя» 22 июля 1931 года. Апрель 1932 года также не является датой окончания работы над исследованием: в указанный срок автор завершает подготовку рукописи. Техническая правка, авторская интенсивная работа над гранками отражены в архивных материалах и прослеживаются по дням марта 1933 года.

14 марта Андрей Белый исправляет и отправляет в печать первые 19 листов гранок «Мастерства Гоголя», о чем свидетельствует авторская запись: «Исправив, печатать. А. Белый (Б. Бугаев). Марта 14-го 33 г.»². 15 марта Белый исправляет и отправляет в печать следующие 13 листов гранок «Мастерства Гоголя». Через три дня с той же авторской пометой на последнем листе идут в печать следующие 10 листов гранок³. День спустя – еще 10 листов, а 22 и 23 марта Белый выполняет по 15 листов правки, и работа над гранками оказывается завершённой⁴.

Последние штрихи работы Белого над книгой – авторская правка гранок – представляет немаловажный интерес для исследователя. В гранках на первый план выступает извечная борьба автора с редактором и корректором: Белый отстаивает первозданность гоголевской пунктуации, бесцеремонно исправленной корректором согласно нормам правописания и его собственному культурному уровню. Например, в цитате: «Будучи во многих домах, знаком с дамами (Н<ос>)» корректор красным карандашом вычеркнул запятую, и Белый пишет по этому поводу на полях: «Запятую оставить: это – Гоголь! (два раз-

¹ *Белый А.* Гоголь в тенденции стиля. План книги // РГАЛИ. Ф. 2585. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 2 об., 6.

² *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование: Гранки с замечаниями и правкой авт. и ред.: Март–апрель 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5593. Л. 19 об.

³ См. там же. Л. 32 об.; 42 об.

⁴ См. там же. Л. 52 об.; 77 об.; 92 об.

ные предложения: дома, знакомства с дамами). Автор»¹. Или: «Синтаксис Гоголя. Автор»²; «Кто уничтожил многоточие? Многоточие – пропуск слов из приводимых цитат. Автор»³; «(правописание Гоголя «танцовать»)»⁴ и т. д.

Есть незначительные авторские поправки, которые тем не менее отражают существенные стороны творческой индивидуальности Белого (столь же характерные, как авторская пунктуация и орфография Гоголя). Белый всегда по-особому относился к вопросам ритма, рассматривая его как воплощение ритма души; проблемам ритма в поэзии, прозе и шире – в культуре посвящены многие его исследования. И вот правка гранок демонстрирует, как он оспаривает правку редактора. Исправление в подзаголовке «От первой фазы к второй» на традиционное «ко второй» Белый не принимает и комментирует свою позицию следующим образом: «Считаю для ритма возможным сохранить («к второй». Автор)»⁵ (в печатном варианте пожелание автора не было учтено (см. с. 163). Но наряду со всеми указанными выше мелочами, которые, может быть, и не заслуживают такого пристального внимания, есть исправления, имеющие принципиальное значение. Сравнивая тексты исследования А. Белого на разных этапах подготовки книги, можно увидеть интересную тенденцию: работа «освобождалась» от слов «символ», «символизм», «символический», будто автор опасался, что издание не увидит свет, испытает цензурные притеснения как «опыт символиста».

На листе 20 находим следующее исправление, сделанное рукой Белого: «Ларчик, как и колесо, – [символ; но он впаян] <показательные детали, впаянные> в сюжет»⁶. Еще в машинописи, не говоря уж о рукописи, фраза звучала броско: «Ларчик, как и колесо, – символ; но он впаян в сюжет»⁷. Такой же текст был отправлен в набор, но в последний момент Белый внес в гранки коррективы, почему? Речь не идет о стилистической правке: яркое определение явно потускнело и в плане содержания и в плане выражения. Белый, который, по его собственным словам, *не переставал быть символистом во всех фазах своего идейного и художественного развития*⁸, избегает слова *символ* там, где оно более,

¹ РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5593. Л. 8.

² Там же. Л. 9.

³ Там же. Л. 10.

⁴ Там же. Л. 22.

⁵ Там же. Л. 6.

⁶ Там же. Л. 20 (зачеркнутые слова взяты в прямые скобки, вписанные – в угловые. – Л. С.).

⁷ *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. 1–5 главы: Техническая правка // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5592. Л. 72.

⁸ См.: *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 418–493.

чем уместно, выступает как термин?.. Автор книги, одной из задач которой было вычерчивание связей Гоголя с писателями-символистами, почему-то очищает текст от «символизма». Перед нами не какая-то рядовая проходящая фраза, а две наиболее яркие интерпретации гоголевского текста именно с позиций символизма: трактовка ларчика (шкатулки) Чичикова как символа его души (со всеми ее «боковыми» ходами) и колеса брички главного героя как ведущего сюжетного хода-символа. В монографии читаем: «Два мужика рассуждают о колесе чичиковского экипажа: доедет или не доедет? Никакого видимого касания к сюжету: пустяк оформления, которого не запомнить читателю; через шесть или семь глав: выскочило-таки *то самое колесо*, и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается вести: *не доедет!* Чичиков – в страхе: его захватят с поличным; колесо – не пустяк, а колесо *Фортуны*: судьба¹ <...>. Другой пример: показан ларчик красного дерева, который всюду таскает за собой Чичиков; на нем останавливаешься невольно; он подан с фотографической точностью; еще ничего не сказано о лице Чичикова; еще ничего не знаешь о свойствах его душевной жизни; ларчик, пустяк поставлен вместо лица с назойливой выпуклостью, точно яблоки на синей бумаге художника Петрова-Водкина. И это потому, что ларчик – не ларчик; в нем и утаено подлинное лицо еще не показанного героя; он и ларчик, и символ души Чичикова; она – ларчик, таящий и страсти, и криминальное свое прошлое; в сцене с Коробочкой вскрывается ларчик; видишь, что в нем – фальшивое дно; под ним деньги и бумага, на которой пишутся судебные акты; но те деньги – не деньги вовсе, а червь, Чичикова грызущий; и бумаги те – не бумаги, а – уголовное прошлое; Чичиков пойман с поличным Коробочкой; уголовная подоплека Чичикова вскрыта пред ней; она выпрашивает бумагу: но не она ли, говоря символически, через несколько глав настроит свой донос на этой бумаге: ведь нелепое появление ее в город и слухи, ею распущенные, – донос на Чичикова» (с. 47–48).

Используя в комментариях к деталям такие словосочетания, как «символ души», «говоря символически», в своем итоговом определении – в конечной краткой формуле (предложении в одну строчку, графически выделенном в специальный абзац) – Андрей Белый затушевывает свою ведущую идею, прибегает к *фигуре умолчания*. Текстологический анализ книги «Мастерство Гоголя», восстановление истории ее создания от первых замыслов и набросков до последней точки над *i*, поставленной автором при просмотре гранок, позволяет понять, как нелегко шла работа Андрея Белого над исследованием, какие вли-

¹ Ю. В. Манн рассматривает пример сценического воплощения данного образа. См.: Манн Ю. В. Гоголь у Анатолия Эфроса // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 572 и далее; *Он же*. «Сквозь магический кристалл...» // Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М., 2011. С. 7.

яния испытывал он и как все-таки удалось поэту в условиях критики «воинствующего символизма» довести свой труд до публикации.

Работу Белого следует рассматривать и в диахроническом, и в синхроническом ракурсах. С одной стороны, важно проследить эволюцию взглядов поэта-исследователя на Гоголя, сравнить идеи автора с прежде высказывавшимися, сопоставить методы и приемы исследования, указать, какие моменты статей 900-х годов получили развитие в последней книге Белого, какие были отброшены. Исследователи творчества Белого С. Пискунова и В. Пискунов вполне правомерно характеризуют статью «Гоголь» из «Луга зеленого» как «далекий прообраз шедевра Белого 30-х годов – книги «Мастерство Гоголя»¹. Но не менее важно «вписать» книгу в современный ей контекст, показать научно-литературный фон, на котором рождалось исследование Белого, раскрыть основные импульсы, двигавшие работу над «Мастерством Гоголя», найти точки пересечения с творческими исканиями 20–30-х годов самого Белого и современных ему исследователей.

Книга писалась на последнем этапе блестящего, но краткого периода взлета русского литературоведения начала века, его разных школ: формальной, социологической, фрейдистской, психологической. Белый отталкивается от опыта современников, вступает с ними в полемику.

В монографии, особенно в разделе, посвященном мейерхольдовской интерпретации Гоголя, встречается ряд выпадов против представителей академических школ литературоведения (А. Н. Пыпина, Д. Н. Овсянко-Куликовского, Н. И. Стороженко и Веселовских), сформировавших, по мнению Белого, стереотипы восприятия Гоголя, профессоров, по «рефератам» которых нам «подавалась «островщина», взболтанная в... кисло-сладком Тургеневе», а не Гоголь (с. 343). Внимание к форме сближает его с Ю. Н. Тыняновым, В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом, В. В. Виноградовым, но отстраненность формалистов от философско-эстетических вопросов явно не удовлетворяет Белого. Стилистические изыскания сторонников психоанализа для него также интересны, если не переходят в *физиологические невкусы*. Последователь психологического метода и лингвистической теории А. А. Потебни, Белый рассматривает автора как посредника между *коллективом* с его «спросом» и *коллективом* воспринимающим, то есть разрабатывает идеи Потебни о жизни произведения в сознании воспринимающего.

Ориентируясь на социологические категории В. Ф. Переверзева, Белый включает их в свой анализ, переосмыслив, обогатив психологическим содержанием. Однако сколки с переверзевской типологии

¹ Пискунова С., Пискунов В. *Realiora* (Андрей Белый – интерпретатор русского реализма) // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 204.

гоголевских «небокоптителей» выпирают острыми углами из общей текстуры книги. Развернутая характеристика связей и переходов от казацких типов к персонажам «Миргорода» и «Мертвых душ» и особенно обобщающая ее концовка кажутся списанными с книги Переверзева: «...проведите линии от Тараса и Довгочхуна к Петуху и Пацюку; и – круг замкнется; очерченные толщиной, штанами, жраньем и отпусканием грубых словечек, сотрутся различия; и – Довгочхун ли, Бульба ли, Петух ли, Пацюк ли, – сквозь всех выступит мелкопоместный нахал, лентяй, жора, собственник» (с. 19).

Еще больше напоминают вульгарно-социологические выкладки оценки, относящиеся к самому создателю «мелкопоместных нахалов». Так, обращаясь к группе украинских рассказов, Белый отмечает, что «в них подчеркнуты: фольклор, история и фантастика; изображены: украинский, крестьянский быт, перемешанный с казацким; оба – вряд ли были известны *мелкопоместному паньчу* «Никоше» Гоголю» (с. 11–12, курсив мой. – Л. С.). Ориентация автора «Мастерства Гоголя» на социогенетическую школу отразилась и на ключевых терминах-определениях: в черновых вариантах книги название первой главы значилось как «Гоголь в производственном процессе», а ее пятый раздел был озаглавлен как «Производственный процесс Гоголя»², и только в гранках взамен этим заглавиям появляется единое для главы и параграфа название «Творческий процесс Гоголя»³. По справедливому замечанию А. Лаврова, «упорные и достаточно неуклюжие попытки Андрея Белого овладеть советской фразеологией и звучать в унисон с господствующей идеологической мелодией своей цели не достигали...»⁴ Изменив заголовки, Белый тем не менее не отказался от самого определения, которое в тексте употребляется автором наряду со словосочетанием «творческий процесс» (см., напр., с. 8, 11, 30, 38, 255). Помимо оценок переверзевского толка, в книге «Мастерство Гоголя» есть ряд непосредственных упоминаний Переверзева и отсылки к его работе о Гоголе (см. с. 26, 44, 45, 79, 85, 150, 256).

Подобные вкрапления казались представителям марксистской критики неубедительными, выпадающими из общей концепции по-

¹ См.: *Переверзев В. Ф.* Гоголь; Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 168–177. Белый цитирует по изданию 1929 г.

² *Белый А.* Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 7; *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. Ред., отличная от печат. текста: Список К. Н. Бугаевой с правкой, подписью и закладками авт. 1932 г. // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 10. Л. 22.

³ См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование: Гранки с замечаниями и правкой авт. и ред.: Март–апрель 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5593. Л. 2.

⁴ *Лавров А. В.* Андрей Белый в критических отражениях // Андрей Белый: Pro et contra. СПб., 2004. С. 25.

пытками социологизировать работу, они же вызвали недоумение и возмущение почитателей прежнего Белого – одного из лидеров литературно-критической борьбы символистов за «своего» Гоголя, тем более, что в целом его новая книга разрабатывала многие прежние идеи символистской гоголианы, в противовес которой (и другим идеалистическим концепциям) в 1914 году В. Ф. Переверзев принял за свое исследование.

С первых страниц «Мастерства Гоголя» встают во весь рост образы «Испепеленного» (1909) В. Я. Брюсова¹ – краеугольной работы символистов о Гоголе, – но они оказываются искусственно притянутыми к постулатам модного вульгарно-социологического гоголеведения: «Конвульсией, источник которой скрыт, передрнут творческий процесс в Гоголе; его сознание, *ограниченное распадом социального слоя, его породившего*, напоминает потухший вулкан, а его «мертвые души» – пепел и магу. Рассуждая, Гоголь осыпается пеплом; творчески действуя, воспринимает вздрог как бы огненного центра земли, пропечатавшая им страсти своих «слепых» героев и наделяя их судорожным жестом, как бы вырывающим из устоев, в котором и окаменевают они; и то – действие «*электрического потрясения*», о котором Гоголь мечтал, когда писал «Рев» (с. 6, курсив мой. – Л. С.).

Белый публично отрешивается от книги Д. С. Мережковского «Гоголь и чёрт», называя это сочинение, некогда вызвавшее живой отклик поэта-символиста², *пусто риторическим исследованием* (с. 23), отрешивается, хотя сам озвучивает и поддерживает, не называя имени Мережковского, одну из центральных идей его книги: «Смешно, когда чёрт переносит Вакулу в столицу империи; но не смешно, когда чёртом выносятся из этой столицы в провинцию Хлестаков: крутить вихри мороков и разрачиваться здесь – генералиссимусом, там – капитаном Копейкиным (тоже инкогнито Наполеона)» (с. 22). Идеи и образы символистской гоголианы рубежа XIX–XX веков неизменно прорастают сквозь слой новой идеологизированной почвы, становясь в конце концов, несмотря на все возникающие противоречия и пара-

¹ В специальной работе, посвященной данному вопросу, главный образ статьи Брюсова о Гоголе и его интерпретация в книге Белого, к сожалению, не рассматривается. См.: *Делекторская И. Б. Брюсовский «след» в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого // Миры Андрея Белого. Белград; Москва, 2011. С. 288–294.*

² В рецензии, опубликованной в журнале «Золотое руно» (1906. № 4. С. 100–101), А. Белый писал: «*Гоголь и чёрт*» – исследование Мережковского примечательное – исследование, повергающее нас в размышление о Чёрте в жизни нашей, исследование, выводящее Чёрта из гоголевского творчества; и поскольку творчество Гоголя обращено к жизни русской, постольку в оном изыскании встает марево демона, протянутое между всеми нами» (*Белый А. Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. М., 2012. С. 324.*)

доксы, «многоголосной симфонией» и демонстрируя методологические принципы позднего Белого – *техницизмы* «контрапунктистики в оркестрировании мировоззрения»¹.

Что же касается трудов самого Андрея Белого, то не будет преувеличением назвать исследование о гоголевском мастерстве итогом всей жизни и творчества писателя. Этапы многолетнего творческого постижения, освоения гоголевского наследия заслуживают специального рассмотрения.

«Почитатель Гоголя и вечный,
постоянный читатель Гоголя...»

«В октябре 1890 года я заболеваю легкою формою дифтерита; мне помнится не столько болезнь, сколько Гоголь, которого начала мне читать мать во время болезни; Гоголь – первая моя любовь среди русских прозаиков; он, как громом, поразил меня яркостью метафоры и интонацией фразы; весь сезон 1890 года мать читала мне «Вечера» и «Миргород»; поразил напевный стиль «Бульбы»²; «Гоголь становится для меня откровением»³ – таковы самые первые литературные впечатления Бори Бугаева – будущего поэта, прозаика и теоретика русского символизма Андрея Белого. Знаменательно, что уже в детстве Гоголь воспринимался Белым как бы в двух ипостасях: с одной стороны, поражали *яркость метафоры, интонация фразы, напевный стиль*, с другой – Гоголь – это *откровение*.

Раннее увлечение Гоголем Андрея Белого – факт широко известный. Однако не все моменты детского «освоения» Гоголя Борей Бугаевым учтены исследователями темы «Гоголь и Андрей Белый». В своих воспоминаниях, повествуя о поливановской гимназии и о педагогическом мастерстве Льва Ивановича Поливанова, писатель останавливает наше внимание на следующем моменте: «Второй класс, – русский язык: яти, диктанты, – все врезывалось в душу рельефами; и как уроки по лепке из глины художественных конструкций, переживали мы простой синтаксический разбор; он (Поливанов. – Л. С.) и в него ввел игру, заставляя чертить структурные схемы читаемых отрывков, где большими буквами означались предложения *сочинения*, малыми, висящими на черточках под большими – предложения *подчинения* со сбоку приписанным подчиняющим словом («что»,

¹ *Белый А.* Начало века. С. 295.

² *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 229.

³ *Белый А.* Материал к биографии (интимный), предназначенный для издания только после смерти автора. 1880–1915: Автограф // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 3.

«потому что», «который» и т. д.); он усложнял фразы, появились *сподчинения*, сочинения второго, третьего порядка; мы увлекались сложнейшими орнаментами; и я не раз себя заставлял за постройкою схем вовсе не заданного отрывка, а отрывка, мне понравившегося *готикой построений* придаточных предложений; выявив утонченную схему, у ей любовался...»¹

Далее Белый, забегаая вперед, рассказывает, что на экзамене в четвертом классе в присутствии ассистента из округа каждый из экзаменовавшихся получал от Поливанова сложнейший отрывок периодической речи (Карамзина, Гоголя) и безукоризненно превращал его на доске в конструкцию схемы – «ни в одной гимназии не занимались этою конструктивной эстетикой»².

Называя элементарные школьные упражнения «конструктивной эстетикой» или вспоминая свое любование *готикой построений* придаточных предложений, Белый не столько привлекает наше внимание к педагогическому таланту учителя, сколько к незаурядному таланту ученика Бугаева. Интерес к структуре гоголевской фразы и попытке осознать ее в категориях архитектуры и конструктивной эстетики – те оригинальные приемы анализа текста, гоголевских «периодов», которые отличают последнее исследование поэта, – проявились, как узнаем из мемуаров, у него еще на школьной скамье. Гимназия Поливанова привила будущему поэту и теоретику-словеснику Андрею Белому особый вкус к изучению художественного слова. Впоследствии, обращаясь к многочисленным слушателям своих курсов по проблемам языка и литературы, Белый признавался: «...если я кого живым словом Пушкина, Гоголя, Боратынского, Тютчева зажигал, то зажигал лишь ошупью словесного материала; а умению ошупывать слово учился я у несравненного, дорогого учителя моего, Льва Ивановича, уроки которого, чем я старше, тем с большей живостью встают предо мною; не приписывая себе ничего, тем не менее скажу с гордостью: я ученик класса словесности Поливанова, и как воспитанник «Бугаев», и как «Андрей Белый»³. Когда Белый, автор «Мастерства Гоголя», приступает в главе «Стиль прозы Гоголя» к анализу фразы писателя, он открыто обращается к методике, усвоенной еще в гимназии: «Попытаюсь выразить узор ее (фразы. – Л. С.) в схемах покойного Л. И. Поливанова, обучавшего малышей, нас, синтаксису сложных фраз, как архитектурному стилю...» (с. 214–215). Далее следуют комментарий и сами схемы (см. с. 215–216).

Коснувшись самого раннего из этапов становления методики анализа, которую будет активно использовать Белый в монографии о Го-

¹ *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 280–281 (курсив мой. – Л. С.).

² Там же. С. 281.

³ Там же. С. 282.

голе, необходимо вспомнить и другие важнейшие моменты «вызревания» будущей книги.

Что касается художественного творчества Белого, то с первых шагов оно воспринималось современниками в соотношении с наследием Гоголя. Противники символизма не принимали «неприятно-искусственную стилизацию «под Гоголя»¹, попытки Белого «загримироваться Гоголем»², даже видели в произведениях символиста умышленные пародии на Гоголя³. Но сторонников художественных экспериментов автора оказалось больше и не только в близком символистском окружении. «Родство» Белого с Гоголем усматривали уже в «Симфониях»⁴, отмечали черты, которые «сближали его, начинающего и еще столь беспомощного и опрометчивого новатора, по духу и приемам творчества – с Гоголем»⁵; выход повести «Серебряный голубь» был встречен «как лучшее из всего, написанного в нашей литературе под знаком Гоголя...»⁶ Показательна также оценка романа «Петербург», которую находим в воспоминаниях Е. Замятина: «В этой книге, лучшей из всего, написанного Белым, Петербург впервые после Гоголя и Достоевского нашел своего настоящего художника»⁷.

Н. А. Бердяев резюмировал: «Белый принадлежит к школе Гоголя и является настоящим продолжателем гоголевской традиции»⁸.

Более поздняя критика⁹ в целом повторяла и развивала бердяевскую оценку. Своеобразный итог сопоставлениям с Гоголем подвел сам Белый, включив раздел «Гоголь и Белый» в монографию о мастерстве Гоголя. Отстраняясь от собственного «Я», анализируя связь писателя Андрея Белого с наследием Гоголя как бы со стороны, ис-

¹ *Закржевский А. К.* Религия. Психологические параллели // Андрей Белый: pro et contra. СПб., 2004. С. 380.

² *Амфитеатров А. В.* Собр. соч. СПб., [1912]. Т. XV. С. 230.

³ См. там же.

⁴ *Поляков Ник.* Андрей Белый // Андрей Белый: pro et contra. С. 86–87.

⁵ *Иванов Вяч.* <Рец. на кн.:> Андрей Белый. Пепел // Андрей Белый: pro et contra. С. 141.

⁶ *Эллис.* Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. Томск, 1996. С. 191. См. также: *Станевич В. О «Серебряном голубе»* // Труды и дни. 1914. Тетрадь 7. С. 141.

⁷ Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 504.

⁸ *Бердяев Н. А.* Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Русская мысль. 1910. № 11. Отд. II. С. 104.

⁹ См.: *Робакидзе Г.* Андрей Белый // Андрей Белый: pro et contra. С. 460; *Аскольдов С. А.* Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах I. Пг., 1922. С. 73–90; *Мирский Д. С.* История русской литературы: с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 716–728; *Мочульский К.* Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 273; *Эльсберг Ж.* Творчество Андрея Белого-прозаика // На литературном посту. 1929. № 11/12. С. 34–52.

следователь Андрей Белый констатировал: «...символизм, впорхнув в русскую литературу из фортки, открытой в Европу», стал «в Белом – класс Гоголя» (с. 325). Роман «Серебряный голубь» автор характеризовал как «итог семинария по «Вечерам на хуторе близ Диканьки»», а «Петербург» – как «итог семинария <...> по «Шинели»», «Носу», «Портрету», «Запискам сумасшедшего» (с. 325). В послесловии к своему третьему роману Белый также признавался: «...пишучи «Маски», я учился: словесной орнаментике у Гоголя...»¹

«Школа Гоголя», «класс Гоголя», «семинарий по Гоголю» – эти оценки критики и самоопределения А. Белого важны для осознания, что поэт-критик подходит к творчеству Гоголя на правах ученика и наследника.

«Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и все же далекая, все еще не ясная для нас, песня – песня Гоголя.

И самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, – смех мертвеца, смех Гоголя!»² – так открывал Белый статью «Гоголь», опубликованную в «гоголевском» номере журнала «Весы» (1909, № 4), впоследствии вошедшую в его книгу «Луг зеленый» (М., 1910). Две ипостаси гоголевской поэтики (в широком смысле слова) – лиризм и смеховое начало – сразу выдвигаются на передний план как предмет осмысления. Две ведущие оценки, две главные идеи автора заложены уже в начальных строках работы: во-первых, творчество Гоголя характеризуется как наиболее близкое современному искусству, во-вторых, как не разгаданный еще феномен, тревожащий своей страшной, мистической тайной. Обратимся к установочному положению статьи:

«Гоголь – гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму; следовательно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика; реалист – реалиста»³. Итак, признавая возможность иных воззрений и трактовок, Белый пишет о Гоголе как символист о символизме.

В отличие от процитированной статьи предшествующая ей другая юбилейная статья Белого, опубликованная 19 марта 1909 года в газете «Киевская мысль» № 78, практически забыта. Ее публикация в настоящем томе возвращает работу широкому читателю.

Написанные одним автором почти одновременно и получившие одно и то же название – «Гоголь», данные статьи не только не повторяли одна другую, но, можно сказать, вступали между собой в конфронтацию. С точки зрения основной идеи – отрицания однозначной оценки художественного метода писателя-гения и обоснования права

¹ Белый А. Москва. М., 1989. С. 764.

² Белый А. Гоголь. // Белый А. Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. С. 418.

³ Там же. С. 423.

подхода к Гоголю как символисту, обе работы не имели принципиальных различий. Однако первая по времени выхода статья отличается своеобразным агностицизмом: Белый декларировал отказ от попыток оценить и охарактеризовать творчество Гоголя – «неразложимую цельность великой души, высоко парящей над терминами и словарями наших душ...» (с. 360). «Страшно писать о Гоголе, не будучи Гоголем» – эта формула с вариациями трижды употребляется Белым в статье 19 марта, и главный ее пафос сводился к призыву «...молчать, восхищаться: не писать о Гоголе, но читать Гоголя» (с. 361).

Белый не без грусти и иронии отмечал, что «...проглядывают в Гоголе тысячи мелких штрихов», когда «только совокупность этих штрихов и определяет рельеф его творчества. Каково происхождение горных пород, образующих высоты гоголевского гения? – вопрошал поэт. – Этого не определишь ходячим термином, как не определишь, вулканического ли происхождения горные кряжи, пленяющие нас издаലെка» (с. 361). Однако вторая статья Белого, как бы в противовес этим заявкам, сложилась как раз из «проглядывания тысячи мелких штрихов», дробила «горные кряжи» гоголевского гения, раскrojила словесную ткань его произведений на сотни словообразов и щедро рассыпала их на страницах «Весов».

«...Что за образы? Из каких невозможностей они созданы? Все перемешано в них: цвета, ароматы, звуки»¹. Чуть ли не каждый абзац первой части статьи открывается подобным риторическим вопросом или восклицанием: «Что за слог!»²; «Вот так действительность!»³; «Радует ли Гоголь?»⁴. При этом следующие в абзацах предложения, несмотря на каскад цитат из Гоголя, не отвечают на выдвинутые вопросы, а лишь усиливают эмоциональный характер монолога Белого, сливаясь в единую импрессионистическую картину.

Что касается цитат, то подбор их заслуживает особого комментария. По моим подсчетам, Белый цитирует повесть «Страшная месть» (в кавычках, с указанием и без указания источника) 42 раза, кроме того можно выделить в статье еще 12 скрытых цитат из данного произведения и отсылок к нему. 24 раза цитируется «Вий» (+ 6 упоминаний и аллюзий). Фразы других произведений используются в качестве цитат от одного («Тяжба», «Иван Федорович Шпонька...») до семи раз («Мертвые души», «Майская ночь»). Статистика достаточно показательная – отсюда и вопросы-заключения Белого: «Где есть смелее сравнения, где художественная правда невероятней? Бедные символы: еще доселе упрекает их критика за *голубые звуки*, но найдите

¹ *Белый А.* Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. С. 419.

² Там же.

³ Там же. С. 421.

⁴ Там же. С. 422.

мне у Верлена, Рембо, Бодлера образы, которые были бы столь невероятны по своей смелости, как у Гоголя. Нет, вы не найдете их...»¹.

На «невероятные» образы Гоголя налагаются не менее невероятные сравнения и метафоры самого критика-поэта: «Действительность в первый период творчества является у Гоголя часто под романтической вуалью из месячных лучей; потому что действительность у него подобна даме, которой наружность выносима только под вуалью; но вот срывает Гоголь вуаль с своей дамы – посмотрите, во что превращает действительность Гоголь...»². Скучны по сравнению с потоком невероятных, фантастических гоголевских образов приводимые Белым примеры образов «действительности». Они сводятся практически к сравнению голов Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича с редьками хвостом вниз и хвостом вверх, к упоминанию нижней «бараньей» части лица заседателя («Тяжба»), к описанному в «Вие» смеху погонщика скотины – «как будто бы два быка один против другого зарычали разом»³. «Здесь Гоголя называют реалистом, – но, помилуйте, – вступает в полемику А. Белый, – где же тут реальность: перед нами не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки; во всяком случае, этот мир, на судьбы которого влияет баран, подошедший к окну, пропавшая черная кошка («Старосветские помещики») или «гусак» – не мир людей, а мир зверей»⁴.

Замечу, что кошечка у Пульхерии Ивановны была *серенькая*⁵. Небольшая неточность интерпретатора довершает картину фантастической «действительности» Гоголя – другую, по словам Белого, его «сказку», обратную первой: «Людей не знал Гоголь. Знал он великанов и карликов; и землю Гоголь не знал тоже – знал он «свадный» из месячного блеска туман или черный погреб»⁶.

Очаровывающая душу неясная песня и страшный смех с погоста – два образа, с которых поэт начал характеристику Гоголя, вырастают в ходе работы в символы нераздельного и непостижимого художественного мира писателя, творимой им фантастической реальности. «И Гоголь начинал свое мироздание: в глубине души его – рождалось новое пространство, какого не знаем мы...»⁷; «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...»⁸.

¹ Белый А. Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. С. 419.

² Там же. С. 420–421.

³ Там же. С. 421.

⁴ Там же.

⁵ В монографии Белый исправляет свою неточность.

⁶ Там же. С. 422.

⁷ Там же. С. 420.

⁸ Там же. С. 422.

Данная символистом трактовка гоголевской картины мира предопределяет и характеристику поэтики писателя в узком значении слова, того, что Белый называет *слогом Гоголя*. «И как реализм Гоголя слагается из двух сказок о дочеловеческой и сверхчеловеческой земле, – утверждает критик, – так и естественная плавность его слога слагается тоже из двух неестественностей»¹. Рядом с «тончайшей ювелирной работы над словом», «техническими фокусами», «утонченнейшими сравнениями и метафорами» Гоголя Белый указывает на перебивающие их подчас грубые (даже не грамматические) обороты речи или совершенно нелепые и даже пошлые приемы. В качестве примера критик приводит повесть о капитане Копейкине, где «совершенно банальное изложение злоключений несчастного капитана перебивается буквально через два слова вставкой выражений *«изволите ли видеть»*, *«так сказать»* и т. д.»². Именно этим «грубым приемом», по мнению Белого, достигает Гоголь «ослепительной выразительности».

В заключительной части работы критик выделяет две главные особенности гоголевского стиля: обилие аллитераций в прозе и изысканность расстановки слов. Вторую характеристику он подразделяет при этом на 10 вариаций с подпунктами, сопровождая каждую позицию примерами. Название «расстановка слов» далеко не охватывает все отмеченные лексико-грамматические, синтаксические приемы, тропы, стилистические фигуры: разделение существительного и прилагательного «вставочными словами»; избыток сложных эпитетов, порой дерзких до чрезвычайности; импрессионизм в употреблении глаголов; сравнения Гоголя («иногда целыми страницами идет описание того, с чем сравнивается предмет, который иной раз вовсе не описан»³); скопление многих глаголов, существительных, прилагательных; повторение одного и того же слова, параллелизмы и полупараллелизмы (иногда замаскированные) и т. д.

Десятая отмеченная критиком позиция возвращает читателей к исходному тезису о «двух неестественностях» гоголевского слога: «Иногда изысканность формы переходит все пределы, и вот тогда-то ударит по нашим нервам Гоголь намеренно банальной риторикой: *«Божественная ночь! Очаровательная ночь»*. Но странно: именно эта риторика после тончайших красочных сочетаний, после тончайших изгибов фразы загорается невероятным блеском совершенства, и нам начинает казаться, что нет ничего проще и естественнее прозы Гоголя; но то – обман»⁴.

Попытка систематизации стилистических приемов во второй юбилейной гоголевской статье предвосхищает исследование Белого «Ма-

¹ Белый А. Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. С. 428.

² Там же. С. 429.

³ Там же. С. 430.

⁴ Там же. С. 431.

стерство Гоголя» и резко отличает данную работу от предшествующих статей о Гоголе. И в «Луге зеленом» (1910), и в вышедшей накануне газетной статье главной задачей являлось воссоздание средствами поэтической критики образа Гоголя как символа пророчества о настоящем и будущем России, человечества. Эти вопросы символист не мог не поднимать и в журнале «Весы», в котором символисты выступили единым фронтом за «своего Гоголя». Но в самой работе намечилось явное противоречие: рассуждая о «взлетах» и «провалах» Гоголя, о том, что *кощунственно мерить нашим аршином* «высоту заоблачных высот и трясины бездонных болот» его великой души, критик тем не менее родство символистов с Гоголем должен был обосновывать на конкретных «измерениях» художественных приемов и образов, структурируя и схематизируя «сырье цитат» – определение, которое позже будет использовано в работе над монографией. Правда, под конец своих формально-теоретических выкладок поэт предлагает «под стилем разуметь не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души»¹. Все же второй раздел статьи, посвященный «душе» Гоголя и ее непостижимости, как-то не вписывается в общий текст, оказывается «сдавленным» между потоком цитат из Гоголя и риторических восклицаний цитирующего (раздел 1) и попытками некоторой систематизации этого материала (раздел 3).

Гораздо последовательнее позиция критика в статье «Гоголь», опубликованной в Киеве. Не дробя творения Гоголя на россыпь фраз, здесь Белый не просто констатирует две невероятно соединенные составляющие его гения, но вскрывает символический, пророческий смысл этого фантастического единства и наиболее близко подходит к «загадке» Гоголя: «В гениях дегенерация борется с прогенерацией: будущее с ветшалым прошлым» (с. 362). По мысли автора статьи, «приближение к будущим, еще не выявленным возможностям человеческой природы, отображается в виде образов, как будто намекающих на неведомые тайны души». «Гоголь – гений. Он ушел далеко вперед и остался один на неведомых путях; у него не было слов к выражению переживаний; и он подает нам знак поэтическим вымыслом: но символы его реальны внутренней реальностью» (с. 362).

Предупреждение грядущим поколениям – «экстатический хохот над бездной бытия» – вот что прозревает Белый в гоголевском смехе, а «*вымысел*» Гоголя – это, в трактовке поэта-критика, «не вымысел только, <...> Басаврюк, панночка и колдун – символы каких-то темных глубин человеческого духа, грозящих нам вырождением». Вопрос о методе писателя рассматривается критиком в социально-психологическом ракурсе: «Басаврюк покупает живые души; Чичиков – мертвые: но оба

¹ *Белый А.* Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. С. 431.

они – реальные; первый как символ подлинного переживания, второй – как явление русской жизни; символизм и реализм сливаются в Гоголе и тогда, когда изображает он «ужас мракобесия», что повис над Россией, и тогда, когда изображает он чёрта, укравшего месяц и звезды. Чем реальнее у него картина русской действительности, тем более убеждаемся мы, что повисла химера над русской жизнью, чем химеричней его повествования о колдунах и ведьмах, тем более затрагивают эти *«химеры»* какие-то *подлинные* переживания человеческой души» (с. 362–363).

Но Белый не ставит точек над *i*, не подводит творчество под какую-то «школу», не берется «просчитать» и «прописать» гоголевские приемы, «опечатать» его поэтику. «В ту минуту, когда мы определим Гоголя и положим его на полку, – заключает он, – мы уже ничего в нем не поймем» (с. 361).

Оба намеченные в статьях 1909 года подхода к творчеству Гоголя впоследствии найдут свое преломление и отражение в завершающем труде Андрея Белого. В тридцатые годы, работая над монографией, поэт-исследователь ставит своей задачей ответить на те риторические вопросы, что задавал он в начале столетия, – узнать, постичь, из каких именно «невозможностей» созданы образы Гоголя, *как они сделаны*. Со всей приверженностью к точному знанию он рисует схемы-графики гоголевских «жестов», составляет статистические таблицы цветописи и звукописи. Но при этом исследователь подчеркивает, что его «задача не в мелкой зарисовке по группам множества слоговых оттенков, а, так сказать, в съемке плана с главного рельефа, сложенного переплетением пород: слоговой, стилевой и ритмической, с отметками на породах и смыслового процесса в его трансформах от звукообраза к образу мысли; от образа мысли к тенденции; не морфология сама по себе, а данные в морфологии физиология и эмбриология интересуют автора» (с. 44). Вспоминаются слова киевской статьи о невозможности «определить происхождение горных пород, образующих высоты гоголевского гения»: на последнем этапе творчества Андрей Белый сумел, можно сказать, провести «химический» и «спектральный» анализ этих пород – гоголевского стиля.

Итак, критические статьи Белого «Луг зеленый» (1905), «Гоголь» (1909, «Киевская мысль»), «Гоголь» (1909, «Весы»), отдельные отрывки в других статьях и рецензиях начала века обращали читателей к общим проблемам жизни и творчества писателя, к его *вершинам и безднам*, к тайне, *загадке Гоголя*, мифопоэтическими средствами творили его образ, при этом не были обойдены вниманием и вопросы гоголевской стилистики и поэтики. С одной стороны, гоголевское слово объявлялось ключом к разгадке тайны личности писателя, с другой – позволяло опереться в борьбе за «своего» Гоголя и вести от него родословную современного символизма.

Однако стилистические аспекты гоголевского наследия стали предметом конкретного анализа (и то частично) только в статье, опубликованной в журнале «Весы», а затем вошедшей в авторский сборник «Луг зеленый». Теперь, в работе над книгой, напротив, Белый как бы стремится дистанцироваться от мировоззренческих проблем и сосредоточиться на техническом искусстве Гоголя, его «производственном процессе». Он признается, что отказался от целого ряда проблем, связанных с тенденцией содержания, по этой причине в исследовании нет главы под заглавием «Юмор у Гоголя», ибо «юмор» Гоголя – не прием стиля; «...если бы я шел от содержания мировоззрительных тенденций Гоголя, – писал Белый, – то такая глава была бы необходима; в таком случае и книгу свою я назвал бы «Гоголь», а не «Мастерство Гоголя» (с. 46).

Если рассматривать различия между прежними и новыми трактовками Андрея Белого не на уровне приемов и методов анализа, а на концептуальном уровне, то, кроме упомянутых выше попыток «социологизировать» интерпретацию, значительный отход автора от прежних его воззрений на Гоголя можно увидеть в трактовке образа Колдуна из повести «Страшная месь» – повести, которой, как и в прежние времена, уделено наряду с «Мертвыми душами» наибольшее внимание исследователя. В критических и одновременно поэтических этюдах начала века данная повесть служила Белому основным материалом для мифопоэтического воссоздания образа Гоголя. В статьях «Луг зеленый» (1905) и «Гоголь» (1909) гоголевской повести давалось аллегорическое толкование: пани Катерина трактовалась как спящая Россия, душу которой хочет похитить «казак в красном жупане» – колдун, воплощающий идею железного машинного прогресса. В 30-е годы Белый дает, можно сказать, «рациональное», но не менее субъективное толкование образа пана-отца как личности, «тронутой Возрождением», сходной с Альбертом Великим или Генрихом из Орильяка. Для Белого даже «сомнительно, что «легенда» о преступлениях колдуна не бред расстроенного воображения вырождков сгнившего рода, реагирующих на Возрождение», а «знаки, писанные *«не русскою и не польскою грамотою»*, – предполагает исследователь, – писаны... по-французски, или по-немецки; черная вода – кофе; колдун – вегетарианец; он занимается астрономией и делает всякие опыты...» (с. 73). Подобная реабилитация *«неслыханного грешника»* придавала иные черты символическому сближению *«Колдуна»* и Гоголя, как личности, всем чужой, никем не понимаемой: «Гоголь, отщепенец от рода, семьи, класса, его породившей среды, не утвердившийся ни в какой другой, ставший «кацапом» для украинцев, «хохлом» – для русских, панычем в гороховом скюртуке <...>, – ни литератор, ни проповедник, – он выглядел дырою, прикрытой фикциями...» (с. 59–60); «Гоголь – отщепенец от рода и класса – самая подоплёка им сочиненной личины» (с. 76).

Новая произвольная интерпретация образа Колдуна (вызвавшая, как отмечено выше, справедливую критику А. К. Воронского) и новые ассоциативные связи, улавливаемые Белым между персонажем и его создателем, не увели, однако, автора «Мастерства Гоголя» от прежнего активно разрабатывавшегося мифа «Катерина-Россия – Колдун-Гоголь», имевшего колоссальное влияние на критическую прозу и поэзию младосимволистов. Несмотря на все противоречия, вырастающие из-за совершенно разных оснований старой и новой трактовок, Белый пишет, воскрешая на страницах исследования поэтику своих прежних работ о Гоголе: «Гоголь отождествил художника в себе с «колдуном», вызвавшим душу Катерины: «Русь!.. Какая непостижимая связь таится между нами?.. Зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» Так он «колдует» над своим представлением о России: с пером в руке и в... кокошнике (в «чудной чалме своей»); вместо же пани Катерины – является «незнакомое лицо»; и страшного в нем мало; а ужас объял Гоголя.

Кто явился к нему?

Белинский» (с. 77).

Как видим, Андрей Белый остается верен сложившимся в литературной практике символистов традициям синтетической, мифопоэтической критики, однако он пробует соединить их со строгим филологическим анализом и сократить долю лирических, насыщенных метафорами текстов в структуре исследования. Сколь порой строг в отборе материала, в экономии средств бывал автор «Мастерства Гоголя», можно проследить на сопоставлении черновых вариантов исследования и его окончательной редакции. Например, первоначально Белый создал яркую, можно сказать, «барочную», характеристику Федора Сологуба, создал поэтический монолог о творце недотыкомки и немыек, воскрешающий в памяти образы и стилистические приемы «Лука зеленого» и других образцов критической прозы-поэзии Белого 900-х годов. Затем, не меняя ничего кардинально в оценке писателя, обращаясь к тем же фактам и примерам, автор «Мастерства Гоголя» безжалостно прошелся по своему тексту, отбросив все «лишнее». Вот первоначальный вариант раздела о Сологубе и Гоголе:

«На всех планетах всех солнечных систем в его величественной ничтожности, но в условиях истинно русской провинции, в мастерстве описания которой С<ологуб> почти сравнялся с Г<оголем>. Все же Г<оголь> – бытописатель мертвого, помещичьего быта и мира чиновников; грядущий хам мирового мещанства, исторгший вскрик ужаса у Герц<ена>, еще не показан Гоголем, и он выявлен Сологубом, принявшим тематическое наследство Г<оголя> в характерных условиях, всем нам хорошо известного быта.

А страшная панночка Вия, биологию которой проследил Г<оголь> до стадии позеленевшего трупа, переполненного ядовитыми продук-

тами разложения, показана в стадии праха, взвитого ветром небития. Она – облачко пылинок-нежитей, выбегающее из теневого угла; она, т<ак> ск<азать>, групповая душа пискучих пылинок.

Все, что ни есть – пыль пылей. Отряхнуть пыль – стать в ничто, которое, как прохладный ветерок, отвевающий пыли, знакомит нас с блаженством смерти.

Как это ни странно, но парадоксальный вывод Сологуба о смерти, отвевающей от нас пыль мещанства, есть имманентизация темы смерти у С<ологуба> с темой соц. революции; и С<ологуб> «революционер» (1905–6 года) есть революционер от смерти и для ради смерти; но «смерть» С<ологуба> есть призыв жизни, не открытой С<ологубом> в иной классовой категории. И тут С<ологуб> силою осознания ограниченности его породившего класса, говорит свое честное *нет* тому, чего его взор не может увидеть в образах; тогда как Г<оголь>, именно, причину гибели своих «М<ертвых> д<уш>», смерть их, и в них его «России», приветствует, как освобождение, как жизнь в лице Муравьевых.

Спокойно, холодно, трезво измеряет Сол<огуб> поданный ему соц. заказом материал сознания, и строг приговор его. Пыль, недотыкомка, нежить, немытька – вот вам заказ, говорит он заказчику, ибо заказчик – недотыкомка, нежить, немытька: «Нет, мои милые современники, это о вас я писал свой роман».

И тут-то в мастерском химическом анализе поданного ему об-стания, восходя моментами к Г<оголю>, и обнаруживает он ряд стилист<ических> приемов, являющих не повтор, а своеобразное преломление приемов Гоголя¹.

Полный сопоставительный анализ вариантов текста потребует значительного расширения объема настоящей работы (ср.: с. 319). Приведу лишь несколько строчек, соотносимых со вторым абзацем процитированного выше черновика и наглядно демонстрирующих строгий ригоризм автора-редактора: «Панночку» проследил Гоголь до стадии загнившего трупа; С<ологуб> проследил дальнейшее разложение его до пылей. Душа – ветерок, перегоняющий облачко «нежитей»: она – Недотыкомка» (с. 319).

Изменения в ракурсе восприятия Гоголя и сопоставляемых с ним писателей (преобладание научно-аналитического подхода) были подготовлены научными и художественными исканиями Белого конца двадцатых годов. К тематике и методике анализа своей последней работы Андрей Белый шел через теоретические работы по стиховедению и собственные эксперименты с ритмизированной прозой.

¹ РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 382–383.

Поэзия прозы и «производственный процесс»

В 1918–1919 гг. Белый читал множество эстетических, теоретических и практических курсов в разных организациях и объединениях. Определенный интерес в свете анализируемой темы представляет, например, сохранившийся конспект лекций из курса «Теория художественного слова». Приведу «Схему лекции», как ее представлял себе сам Белый:

«Схема лекции.

Прочсть отрывок «*Москвы*».

Разобрать его темы по 2 частям, собрать.

Прочтя на фоне собранного увидеть *иное*.

Отгромная значимость: художник слова мыслит средствами изобразительности, а не силлогизмами; а вывод – тот же; как сеть силлогизмов образует мост, где суждение переплет в переплетах, так точно метафоры языка спаяны.

Отсюда интерес к словам.

Все художники Слова одинаково любят слова: 1) Слова Гоголя в Страшной Мести, вообще: романтике, в реализме, *изысканные*.

Слова отрывка *Москвы*: *просты*.

Но там и здесь слова, ужимки, мины, интонации.

Корень этого в эпосе, в языке народа, в пословицах: пословицы; изысканность.

Еще шире: *Даль*.

Самые трудные места мои не в непонятности, а в сложности предметов описания: сложность не непонятность.

Переход к ритмам

Гоголя»¹.

Знаменательно не только то, что лекция, начатая Белым с читки и стилистического разбора собственного романа, последовательно выводит слушателей на слова Гоголя, *ритмы Гоголя*, но и то, что к началу двадцатых годов четко обозначились ведущие линии анализа гоголевского наследия: изучение словесной ткани и ритмической организации произведений.

Автор «Мастерства Гоголя», по его собственным словам, уделяет «внимание лишь типовым особенностям слога, которыми Гоголь про-

¹ *Белый А.* Конспект лекций из курса «Теория художественного слова», читанного в Пролеткульте; Схема программы и тезисы лекций о слове в художественной мастерской Мейерхольда: Автогр. 1918–1919 // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 13–13 об.

тивопоставлен другим писателям» (с. 213). Белый демонстрирует отличие гоголевской фразы от «уравновешенной и короткой» пушкинской (с. 213), констатирует, что «Гоголь растрепал «период» Карамзина» (с. 214). «Словом, – причудливое барокко» (с. 214), – таково определение стиля Гоголя. Дав, по Поливанову, схемы гоголевских предложений, исследователь переходит от «схемы речевой ткани» собственно к речи, на первом этапе гоголевского творчества испещренной выражениями, типичными для XVIII в., отмечает «веяния сентиментализма» Марлинского и, наконец, переходит к изучению отдельных частей речи у Гоголя. «Чтобы подчеркнуть вычурность глаголов Гоголя» (с. 221), проводит сопоставления с текстами Пушкина, Лермонтова, Тургенева и демонстрирует явную в сравнении с Гоголем глагольную бедность перечисленных писателей, не для того, чтобы дискредитировать их прозу, но с целью «подчеркнуть, до чего богат, фигурен, «глаголен» Гоголь» (с. 222).

От характеристики словесной ткани Гоголя Белый переходит, может быть, к наиболее значимым для него аспектам анализа – к ритмам и звукописи. Авторские приоритеты отразились первоначально и на композиции книги. От самых первых набросков плана до распечатки книги главы о ритмах и лексическом богатстве Гоголя предшествовали главам о сюжетах и фазах развития писателя¹. Только на уровне технической правки машинописи, представленной в издательство, автор пришел к окончательной композиции книги: порядок пяти глав и отсюда логика развертывания мысли в исследовании стали иными. Даже машинопись печаталась в том же порядке, как было представлено в рукописи: Белый (сам или под воздействием редактора?) просто переставил местами главы: вторую «Стиль прозы Гоголя» и четвертую «Сюжет Гоголя», не меняя нумерации страниц, поэтому после листа 353 идут листы 70–191².

Впервые свои наблюдения над *поэзией прозы* Гоголя Белый предложил еще в статье «О художественной прозе» (1919). Поэт-исследователь был убежден, что «противоположение между *ритмом* и *метром* – условность»³, что «художественная проза – труднейшая область поэзии, полная неисчерпаемых, великолепных возможностей»⁴, что «прозы как таковой и нет вовсе»⁵. В «прозе» Гоголя, по наблюдениям Белого, выражен дактило-хореический стих с дактилической стопой, превышающей стопу хореическую (в отличие от «прозы»

¹ См.: *Белый А.* Гоголь в тенденции стиля. План книги: Автогр. 1931, 22 июля // РГАЛИ. Ф. 2585. Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 1.

² *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование: Техн. правка. 1934 // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5592. Л. 72.

³ Горн. М., 1919. Кн. II–III. С. 50.

⁴ Там же. С. 52.

⁵ Там же.

Пушкина, у которого, как утверждал автор, встречаемся с дактило-хореическим или анапесто-ямбическим метром с преобладанием хорея и ямбов над дактилями и анапестами). Именно эта особенность придает гоголевской прозе «медлительность, плавность (в ней слышен сказитель)»¹.

Книга «Мастерство Гоголя» демонстрирует развитие и корректировку высказанных в 1919 году положений о ритмике гоголевских произведений. Один из разделов четвертой главы «Стиль прозы Гоголя» носит название «Ритм прозы Гоголя». В противовес своим прежним оценкам А. Белый дважды подчеркивает, что «размером не определима проза», что «размер не есть ритм прозы» (с. 239, 241). Детальное изучение ритмических рисунков с привлечением большого числа текстов Гоголя заставляет исследователя признаться, что «трудно говорить о фигурах его ритма; плаваешь в море недоумений...» (с. 238). Белый характеризует богатство гоголевских фигур ритма как *многостопию*, находит у великого прозаика и ямбические колонны, и преобладание амфибрахия, и киклический хорей, и киклический ямб и т. д. (см. с. 237), даже приводит пример пеона третьего (с. 241). Исследователь выделяет 8 наиболее частых *ходов* («повторяемости элементов, подобных ходам на терцию, кварту, квинту», определяющих «напевность словесной ткани Гоголя» (с. 238). Автор называет эти ходы (имеющие достаточно развернутые структуры) *элементарными*, «чтобы намекнуть на то, как из сложения их складывается тема мелодии» (с. 241). Однако, отвечая на вопрос, «не существуют ли напевные фигуры в каждом прозаическом произведении», Андрей Белый вынужден отказаться от своих прежних характеристик ритмики Гоголя: конкретные подсчеты на основе одного из отрывков повести «Тарас Бульба» опровергают гипотезу о дактило-хореическом ходе в речи Тараса. Она не подобна гекзаметру, она не написана киклическим размером: приведенные цифры не подтвердили догадку прежних лет: нет никакой закономерности, нет преобладания какой-либо напевной фигуры. Подсчитав все ударения, выявив все односложные слова, хорей, ямбы, анапесты, дактили, амфибрахии, пеонические слова, слова с ударениями на второй половине (от двусложных до девятисложных), слова с ударениями на первой половине и середине, исследователь приходит к неутешительному выводу: «Статистика эта мертва; она не подает типичной стопы; а слова в прозе и суть стопы...» (с. 241).

Но с подобным заключением Белого-исследователя не может смириться Белый-поэт. Если молчит статистика, говорит поэтическое чутьё: не сумев раскрыть сущность гоголевской ритмики строгим языком цифр и схем, но интуитивно осознавая в ритмах Гоголя не «хаос

¹ Горн. М., 1919. Кн. II–III. С. 53.

стоп», как у других прозаиков, а «организацию фигур в более сложные фигуры» (с. 241), автор «Мастерства Гоголя» сам переходит от статистических выкладок к слогу, возвращающему нас к критическим опытам начала века. Так предложение о мертвой статистике перерастает в поэтический монолог:

«<...> нельзя говорить, что речь Тараса написана киклическим размером (ни киклическим ямбом, ни киклическим хореем); встают гекзаметрические строки; но они, как отдельные всплески, как гребни волн, тают в общей напевности; и тем не менее: хочется воскликнуть о ритмах речи Тараса, внимая ритмам: «Пошли, пошли, и зашумели, как волны в непогоду...»

«Шумит вся речевая ткань Гоголя переложением и сочетанием *столков, отставов, симметрий, градационных переносов ударений* и т. д.; ритмику предостит благодарная, хотя и трудная работа над прозой Гоголя; над всей массой текста поднимается глухонапевный шум; я так называю его: ритмы его полувнятны; они *глухо* волнуют, томя музыкой; Гоголь преодолевает грань прозы, которая в «Веч<ерах>» и в «Т<арасе> Б<ульбе>» – распевочный лад; страницами проза Гоголя – тонко организованная поэзия» (с. 241–242).

Благодарная и трудная работа над полувнятными ритмами глухонапевного шума – это, исходя из слов Белого, дело будущего. Сам автор монографии в подтверждение своего тезиса приводит еще ряд цитат из Гоголя, сопровождая в основном эмоционально окрашенными восклицаниями, риторическими вопросами и метафорическими комментариями: «Разве не песня приводимые строки из «С<трашной> М<ести>»; «Часто гребнями на волне напева всплескиваются двустрочия»; «Разве не восьмистишие параллелизм в «Носе» (с. 242–244).

Тот же метод подачи материала находим в разделе о звукописи, хотя в разборе «орнаментов звуков» (с. 251). Андрей Белый больше филолог, чем поэт. Автор предлагает целые страницы примеров ассонансов, сопровождаемых аллитерацией, констатирует сращение «ер» с губными и зубными звуками; по мнению Белого, «плавно-губная, плавно-зубная и плавно-гортанная группы преобладают в прозе Гоголя...» (с. 251). Пишущий не ограничивается восклицаниями типа «Изумительна звукопись Гоголя!» (с. 247). Слог исследователя по-прежнему изыскан, высокохудожествен, богат метафорами и сравнениями: «...часто звуковой перелив выходит из берегов фразы, разливаясь по ряду фраз; эффект звукописи тогда подобен игре цветного сверка на гранях бриллианта...»; «Вся речь Тараса и связанная с нею 8-я глава «ТБ» – симфония, писанная для оркестра...» (с. 252); «Как пианист, способный извлекать глубокие звуки, порою шалит за роялем, завивая трели, подражающие пенью птиц, так порой Гоголь виртуозит звукоподражаниями...» (с. 254).

Однако Белый не ограничивается яркими, художественно окрашенными оценками, но, соединяя свою поэтическую интуицию с достижениями и гипотезами современной ему науки¹, пробует добраться до первооснов звукописи и распознать смысл ее у Гоголя. «Звукопись, – резюмирует Белый, – доисторическая жестикуляция языка; в нее вписана печать в ней некогда жившего и не всегда угасшего смысла; в настоящем она – зародышевая стадия производственного процесса в искусстве слова, сливающая со звуком смысл...» (с. 255). Далее в пяти разделах автор предлагает нам свой «разгляд» того, как из данной *зародышевой стадии* в фигурах повтора и их комбинациях, в гиперболах и сравнениях разворачивается *производственный процесс в искусстве гоголевского слова*.

Даже в характеристике звукописи, где, казалось бы, вот-вот анализ фонем и их сочетаний выльется в синтез, в обобщение, теорию, Андрей Белый остается собирателем фактов, изначально постулируя: «Звукопись не исследована; лучшие экскурсы в сферу ее принадлежат Осипу Брику и Якубинскому²; оба работали, так сказать, на опушке непроходимого леса, куда не ступала еще исследовательская нога; потому и мне придется быть кратким: не платформировать, а констатировать, не устанавливая законов звукописи, а приводить факты; обилие их – для того, чтобы отпало возражение: «Собираете какие-то редкости, не типичные вовсе для Гоголя» (с. 248).

Что же – все «сырье цитат» так и остается систематизированным «сырьем»? Сам Белый признавал, что его работа – это *шаг к словарю Гоголя*. Каковы же конечные цели автора? Каковы его выводы? В чем сверхзадача столь кропотливых стилистических штудий? Парадоксально, но конечная цель – отрицание этой цели как таковой, конечный вывод – утверждение, что «особенность процесса творчества в Гоголе та, что ни в чем не закончен он; Г<оголь> не замкнут собранием сочинений...» (с. 348). В сущности, Андрей Белый иными словами повторил то резюме, которое завершало его газетную статью 1909 г.: «В ту минуту, когда мы определим Гоголя и положим его на полку, мы уже ничего в нем не поймем» (с. 361).

¹ Андрей Белый ссылается на исследования немецкого психолога, физиолога и философа Вильгельма Вундта (с. 126, 228, 253) и филолога-санскритолога Макса Мюллера (с. 254).

² Белый, скорее всего, имеет в виду следующие статьи Л. П. Якубинского «О звуках стихотворного языка» (1916); «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках» (1917) и О. М. Брика «Звуковые повторы» (1917). На последнюю из названных работ, опубликованную в сборнике «Поэтика» (Пг., 1919), Белый ссылается в разделе «Фигура повтора» (с. 256).

Структура монографии «Мастерство Гоголя» – своеобразный вызов традиции: первая глава завершалась разделами, которыми принято заканчивать и открывать исследование, причем «заключение» предшествовало «началу» («Значение Гоголя» – с. 36–42; «План книги» – с. 42–46). Прямого ответа на вопрос, в чем же видит Белый значение Гоголя, раздел практически не дает. Здесь есть противопоставление Гоголя-художника и Гоголя-проповедника: «Тот, кто осознавал себя «великим», был мал, мелок, малокультурен; тот же, кто в Гоголе себя «великим» не сознавал, – тот огненно сотрясал проходящим сквозь него током, взрывающим все, защищаемое «мещанином во дворянстве»; тот открыл глаза всей России на ее действительность; и тот учил до желания «поучать» (с. 36). Здесь есть «злобный, жестокий тон по отношению к Гоголю», который шокировал Михаила Чехова (и не только его), например: «Ворона в павлиньих перьях закаркала с *«Собрания сочинений Гоголя»* (с. 38). Есть ссылки на Белинского и Чернышевского и противопоставление критиков-демократов: «Гоголя покарал Белинский; реабилитировал... Чернышевский – над свежей могилой (1855–1856 года)...» (с. 40). Есть парадоксальные метафорические и гротескные характеристики мирозерцания и творческого процесса Гоголя с традиционным для символистов использованием реминисценций из его произведений, но с иной, чем прежде, идеологической установкой: «Печать формосодержательного процесса на *«М<ертвых> Д<ушах>»* – сама остановка его: *«мертвая душа»*, показанная с ослепительной яркостью, как... тусклость (sic); а осознание этой остановки стало осознанием ложно присвоенной тенденции, т. е. – чорт знает чем: какою-то Испанией... под «петушьим хвостом». «Испания» – оформление православия, как душевной инквизиции; «петух» над ним – Николай» (с. 40).

В черновиках книги находим зачеркнутый подзаголовок к названию раздела «Значение Гоголя» – своеобразный ключ к концепции Белого, ответ на вопрос о значении гоголевского наследия, не прописанный в прямых формулировках: «Фигура недоумения»¹. И хотя в названном разделе не раз упоминаются *недоумения* как факты жизни Гоголя («...его приезды в Россию кончались недоумением...»; «Эпоха, предшествующая самосожжению, отмечена ростом недоумения: в росте недоумения «героев» повестей...») (с. 38, 39), символический и иронический смысл определения Белого гораздо шире. Фигура недоумения, вырастающая в итоге всестороннего рассмотрения творческих фаз Гоголя, его производственного процесса, неразрешима вне анализа

¹ РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 24 об.

широкого контекста формирования и развития тенденций гоголевского стиля – «гоголизма».

Белый отказывается от *разгляда* «влияний на Гоголя предшественников (русских и иностранцев)», потому что, во-первых, данный вопрос уже исследован, во-вторых, «историки литературы в прошлом столетии достаточно нагрели поисками «влияний»; вместо того, чтобы писателя «выярить», они его протускляли перечнем влияний» (с. 41). Что же касается влияний Гоголя на наших классиков, то автор «Мастерства Гоголя» обещает отметить «лишь перепев слоговых ходов Гоголя у раннего Достоевского», уделить основное внимание «недавнему возврату к Гоголю в кружках, резко противопоставленных «натуральной школе», конкретно показать «в символизме, имажинизме, футуризме вплоть до экспрессионизма – явные следы «гоголизма»...» (с. 42). Здесь мы и подходим к главной идее книги и определенным автором задачам. Гоголь – открытая система, продолжающая развиваться. Исследователь уловил эту тенденцию и указал на необходимость подключения к постижению наследия писателя нового художественного опыта – время и развивающееся искусство подтверждают справедливость наблюдений за характерными чертами гоголевской поэтики и стилистики.

До самой последней редакторской правки заключительная глава исследования, хотя в ней были представлены и материалы по натуральной школе, и раздел о Гоголе и Достоевском, носила название «Гоголь в 20 веке». Думается, это заглавие отражало сущность работы – раскрытие гоголевского гения не просто как предтечи современных течений, но как *воплотившегося* именно в XX столетии. «Гоголь дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего; дореволюционная «писательская молодежь» у Гоголя училась во многом. Чернышевский писал: через четверть века по выходе «Вечеров» еще нельзя говорить об успехах, преодолевающих Гоголя. Теперь, через сто лет после «Вечеров», еще нельзя говорить, что Гоголь отшумел в нас» (с. 42), – данный тезис, выдвинутый автором в начале исследования, находит свое полное раскрытие в заключительной пятой главе книги. Именно сравнительный анализ наследия Гоголя и художников-современников Белого (и его самого) есть логическое завершение долгого разговора о тенденциях стиля автора «Страшной мести» и «Мертвых душ». Мало того, вся вскрытая морфология гоголевских приемов и образов, вся по шагам прослеженная динамика смены творческих фаз писателя – это, действительно, *«сырье цитат»*, подготавливающее к восприятию основной тенденции – «выпрыгивания» Гоголя в стилистику XX века, «протыкания гоголевским носом» нового искусства.

Все моменты «прогляда» Белого, которые составляли существо анализа в четырех главах книги, в концентрированном виде являются

вновь в главе пятой – автор как бы вновь прокручивает все категории гоголевской поэтики, все составляющие «производственного процесса», но на сей раз пропускает их через призму отражений Сологуба, Блока, Белого, Маяковского, Мейерхольда. Творчество современников (в том числе писателя Андрея Белого, от которого исследователь Белый отстраняется, пишет о нем в третьем лице и стремится, наряду с другими авторами XX в., рассматривать объективно) предстает как новый этап развития тенденции стиля Гоголя. «Гоголь, как бы разделяясь в разных гранях многогранной словесности, отвлекаясь в современниках, завлекая в наше время, – резюмирует исследователь, – уже в Сологубе есть отклик его ладу, ритму, расставу слов; в Блоке ожил женский образ, увиденный Гоголем; в Белом кроме наличья приемов есть координация ходов в комплекс Гоголя с преувеличением гоголевской манеры письма по типу «ощемлилась» дверь (гоголевское выражение): «улица осклалилась железным смехом лопат». Отвлекаясь в символизме, Гоголь влиял в футуризме...» (с. 337).

Главный тезис «Мастерства Гоголя» следующий: «Гоголь, будучи лабораторией языковых опытов, не замкнут каноном; он – почва взаимнооспаривающих школ; «натуральная школа», вытянув несколько граней его, в эпигонах противопоставила себя другим граням <...>. Наряду с натурализмом в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма, переобремененного статикой; эти моменты у Гоголя долгое время не виделись; в начале века они явно бросились нам в глаза» (с. 318).

Книга «Мастерство Гоголя» не имеет традиционного для академических исследований заключения – на последних словах последнего параграфа, посвященного Мейерхольду, она заканчивается, и, хотя автор формально не подводит итогов своих стилистических штудий, раздел о Гоголе и Мейерхольде является и заключением, и кульминацией, и логическим завершением многолетней и многотрудной работы Андрея Белого над гоголевской темой.

Важным этапом, предшествовавшим созданию книги о мастерстве Гоголя и во многом предопределившим ее ведущую идею, пафос и сам принцип анализа путем сравнения мастерства Гоголя с творческими открытиями художников-модернистов XX столетия, стал период подготовки и выпуска на сцену спектакля «Ревизор» в театре В. Э. Мейерхольда (1926–1927 гг.). Поэт присутствовал на репетициях постановки, работал с актерами театра над культурой звучащего слова, фиксировал свои впечатления от спектакля в письмах, а с момента премьеры стал самым ревностным защитником и пропагандистом спектакля, выступая устно и в печати на тему «Гоголь и Мейерхольд». 25 декабря 1926 года Белый написал Мейерхольду: «Всю жизнь я живу Гоголем, люблю его,

думал над ним; а Вы мне открываете новые горизонты: впервые вижу «Ревизора»; и, вероятно, – впервые его прочту»¹. Заканчивая свое выступление на состоявшемся 3 января 1927 г. в театре открытом диспуте о спектакле – свое первое публичное выступление в защиту мейерхольдовского «Ревизора», – Андрей Белый признался: «...я должен сказать, что я, как почитатель Гоголя и вечный, постоянный читатель Гоголя, глубочайше благодарен Мейерхольду за то, что он мне показал Гоголя, и за то, что он меня еще в каком-то смысле научил Гоголю» (с. 368)². Этот последний этап *научения Гоголю* вылился не только в доклады Белого и статью «Гоголь и Мейерхольд», открывавшую одноименный сборник³, но и в последний раздел последней главы монографии, названный так же: «Гоголь и Мейерхольд». В данном разделе Белый окончательно резюмировал: «...мы читаем Г<оголя> мимо строк, без фантазии; Мейерхольд нас ударил по глазу и уху – до искр: непрочитанным Гоголем» (с. 343).

Публикуемая в настоящем издании подборка устных и печатных выступлений по поводу спектакля в театре Мейерхольда (включая стенограмму доклада «Непонятый Гоголь», направленную против постановки «Мертвых душ» во МХАТе, которой опять же противопоставлена режиссура Мейерхольда) позволяет не только оценить взгляды Белого на театральные искания эпохи и через их призму трактовки гоголевского наследия, но и проникнуть в творческую лабораторию Белого-исследователя.

Режиссерская интерпретация В. Э. Мейерхольда заставила осознать поэта, прозаика, драматурга, филолога Белого – читателя и почитателя Гоголя, художника, которого современники не раз величали *вторым Гоголем*, или *Гогольком*, что Гоголь еще не прочитан. Заключительные страницы исследования, резюмирующие новации режиссеропостановщика «Ревизора», оказываются полным перечнем тех аспектов гоголевской поэтики и стилистики, которые являлись объектами детального рассмотрения Белого в предыдущих главах книги: «Основные гоголевские словесные ходы: гипербола, звуковой, жестовой и словесный повторы, фигура фикции, лирика авторских отступлений (страницами), вводные предложения с деталями, будто ненужными

¹ Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх / Публ., вступ. ст. и коммент. Дж. Малмстада // Новое литературное обозрение. 2001. № 51 (5'2001). С. 137.

² Стенограмма диспута в ГосТИМ'е о спектакле «Ревизор» с выступлениями А. В. Луначарского, А. Белого, И. С. Гроссмана-Рощина, М. Ю. Левидова, В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, А. Л. Слонимского, С. М. Третьякова и др. Машинопись. Копия: 1927, 3 янв. // РГАЛИ. Ф. 2385, Басилов Н. А. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 25.

³ Гоголь и Мейерхольд: Сборник / Лит.-исслед. ассоц. ЦДРП; Под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1927. 88 с.

(нужными!), читателю в лоб, превосходная степень, столпление действий, предметов, эпитетов до размножения каждого данного образа. Все дано вещественным оформлением Мейерхольда: гипербола ходит в штанах; превосходная степень форсирует жест; выстрелы фикции (мечты городничихи) зрительно множат ротмистра Старокопытова; нагромождение глаголов, эпитетов, существительных втоплено в нарочито тесное до отказа пространство сроенным галдящим предметам, цветов, дергом жестов...» (с. 343).

Как видим, мейерхольдовский спектакль очертил Белому поле исследования, наметил основные векторы литературоведческого анализа, подсказал пути нового прочтения Гоголя. Поэт признает за режиссерской работой В. Э. Мейерхольда приоритет филологического труда, предвосхитившего его собственную книгу: «Постановка – сжатые в образ опыты исследования: «текстология Гоголя!» (с. 346). Осмысленные авторской работы режиссера-новатора явились, таким образом, и предысторией, и итогом книги «Мастерство Гоголя».

Белый осуществил свой замысел. Исследование не просто декларировало, но демонстрировало путем глубоких и тонких текстологических наблюдений, что *формосодержательный процесс* Гоголя не замкнут собранием его сочинений, не замкнут его эпохой, но продолжает развиваться в творчестве последователей, элементы «поэтической грамматики Гоголя» (с. 46) живы и множатся в созданиях символистов, футуристов, всех модернистов XX века и продолжают множиться в литературных, художественных (не случайно упоминание В. Е. Татлина) (с. 338) и театральных исканиях будущего.

«В сотрудничестве с автором, – пишет Белый о Гоголе, – сдвигаемся мы с косной точки; все, что нарастает нового из опыта чтения, что станет предметом работы над автором, в свою очередь сдвинет автора – в нас; взаимодействие в том, что биография творчества ширится в столетиях за пределами могилы; и выявляется принцип эйнштейновской относительности» (с. 42–43).

Книга «Мастерство Гоголя», ставшая последним произведением писателя и последним его словом о Гоголе, гений которого притягивал Белого на протяжении всей жизни, завершала историю многолетней борьбы символистов за *своего Гоголя*. «Автор «Серебряного голубя» и «Петербург» как писатель всем обязан Гоголю. И предсмертная книга его – дар благоговейной и благодарной любви»¹, – писал о Белом К. Мочульский.

Объявляя по окончании работы над рукописью в письме к С. М. Алянскому, что его книга – «первая по Гоголю собственно»², Ан-

¹ Мочульский К. В. Андрей Белый // Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997. С. 361.

² Бугаев Б. Н. [Белый А.] Письмо к С. Алянскому: 1932, 30 мая // РГАЛИ. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 55.

дрей Белый не противоречил определяющему тезису своего исследования, ибо для него *Гоголь собственно* – это *школа Гоголя*, а центральная фигура этой школы для исследователя Андрея Белого – это писатель Андрей Белый. Автор «Мастерства Гоголя» смотрит на автора «Кубка метелей», «Серебряного голубя» и «Петербурга» со стороны, не идентифицирует свое «я» с «я» художника Андрея Белого. Это демонстративное «разделение личности» осложняется своеобразным сращением (в восприятии Белого-исследователя) личности Белого-писателя с писателем Гоголем: «...Пушкин бы сказал: «в небе летают стрижи»; школа Гоголя превратила бы равновесие слов 1 + 1 + 1 в угловатое нагромождение; так пишет Белый-Яновский (Бугаев-Гоголь): «черные стрижи *день, утро, вечер* в волне воздушной *купаются, юлят, шныряют..., взвиваются, падают, режут* небо: и *режут, жгут* воздух, *скребют, сверлят*» (С<еребряный> Г<олубь>)» (с. 325–326). Дерзкая игра с двойной фамилией Гоголя-Яновского и собственными фамилией и псевдонимом – Бугаев-Белый¹, нарочитая перестановка частей, карнавальная перепутаница позволяют не только характеризовать Белого как наследника Гоголя (это делается открыто), но Гоголя представить как соавтора Белого, равноправного создателя «Серебряного голубя». Бессмертие великого писателя не только (и не столько) в созданных им шедеврах, но и в неиссякаемости тенденции гоголизма в творческом (производственном) процессе идущих за ним поколений литераторов.

Гоголь неисчерпаем ни Белым, ни школой, ни реализмом, ни модернизмом, ни XX веком... Книга «Мастерство Гоголя» заканчивалась, образно говоря, не точкой, восклицательным либо вопросительным знаком, даже не многоточием, а двоеточием, открывающим новые страницы эстетического бытования наследия писателя и перспективы дальнейшего развития тенденций гоголевского стиля. Завершая свое изучение особенностей творческого процесса Гоголя, поэт-исследователь призывал: «...ищите его в каждом художнике слова; откроете Гоголя там, где ему не положено быть «академиками» (с. 348).

Л. А. Сугай

¹ Андрей Белый «примерял» на себя маску Гоголя и прежде, подписывая статью «Монолог № 1. Сорок тысяч курьеров» (предположительно, написана в 1908 г.) псевдонимом «Яновский» – т. е. второй частью родовой фамилии, некогда отброшенной Гоголем. (См.: Неизданные статьи Андрея Белого/ Публ. А. В. Лаврова // Русская литература. 1980. № 4. С. 160–165; 167–170).

МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ

Публикуется по первому изданию: *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя: Исследование. М.: ГИХЛ, 1934. Текст сверен с рукописями автора и издательскими материалами ГИХЛ. Печатается по современным нормам правописания, но с сохранением отдельных особенностей орфографии и пунктуации автора.

С. 3. *Не бесцельны... <...>* (Из первой главы). – См. наст. изд., с. 46.

Глава первая

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ГОГОЛЯ

Первоначальное название главы: Гоголь в производственном процессе. – *Белый А.* Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 7.

Пушкин и Гоголь

С. 5. *...умна, но... как... «проза»*. – Скрытая отсылка к словам Пушкина: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится...)» (*Пушкин А. С.* <О прозе> // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т VII. Критика и публицистика. С. 12–13).

С. 6. *...учиться языку у просвирен*. – Просвирня – женщина, занимавшая выпечкой просвир. Белый имеет в виду высказывание А. С. Пушкина: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал

итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (Пушкин А. С. Опровержение на критики // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. VII. Критика и публицистика. С. 122).

«Азия была народовержущим вулканом»... – Неточная цитата из статьи Н. В. Гоголя «О движении народов в конце V века». В оригинале: «Народы пастушеские, не имея неподвижной собственности, укрепленной давности владения, легко уступают первому напору и уходят с своими стадами далее. И таким образом Азия сделалась народовержущим вулканом. С каждым годом выбрасывала она из недр своих новые толпы и стада, которые, в свою очередь, сгоняли с мест изверженных прежде» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. М.; К., 2009. Т. VII. С. 324–325, курсив мой. – Л. С. Далее все ссылки на данное издание даются в прямоугольных скобках с указанием цитируемых тома и страницы). В работе «Кризис жизни» Белый, будучи приверженцем теории происхождения культуры из единого корня – Атлантиды, оспаривал данное гоголевское положение: «Азия была народовержущим вулканом» – так когда-то напыщенно сказал с кафедры один профессор истории Гоголь-Яновский. Для известного периода – да; вообще – нет и нет! Северно-европейское происхождение «востока» есть факт науки; «народовержущий вулкан» передвинут: он – двигался: с севера Европы к востоку и югу; но – опять-таки: как попали в Испанию древние изображения ацтеков? Геология дает право нам думать об исчезнувшем континенте меж Америкой и Европой, о мифической Атлантиде; в ней – начало «западов» и «востоков»: «народовержущий вулкан» тут...» (Белый А. На перевале. I. Кризис жизни. Пб., 1918. Параграф 47).

...миф о потухшем вулкане, как о великом мертвеце, трясушем землю. – Имеется в виду конец XV главы повести «Страшная месть». [См.: I/II, 242–243].

Рассуждая, Гоголь осыпается пеплом... – «Огонь и пепел», «Испепеленный и пламенеющий» – два главных символа, на основе которых символисты создавали в своих критических работах мифопоэтический образ Гоголя. Подробнее см.: Сугай Л. А. Гоголь и символисты. Banská Bystrica, 2011. С. 27–104.

...действие «электрического потрясения»... – Имеются в виду заключительные слова предупреждения Гоголя к комедии «Ревизор» – «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»: «Господа актеры особенно должны обратить внимание на последнюю сцену. Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение на всех разом, вдруг. Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумления должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект» [III/IV, 222].

С. 7. ...*проф. Эйхенбаум <...> умалывает содержание повести Гоголя...* – Имеется в виду статья «Как сделана «Шинель» Гоголя», впервые опубликованная в сб. «Поэтика». Пг., 1919. С. 151–165; затем в кн.: *Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу*. Л., 1924. С. 171–195. По словам Б. Эйхенбаума, «знаменитое «гуманное» место, которому так повезло в русской критике, что оно из побочного художественного приема стало «идеей» всей повести <...>, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации» (*Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст.* Л., 1969. С. 316–317).

...*глубина сюжета <...> В. Виноградовым низведена до дешевых и ходких «носологических» каламбуров начала XIX века.* – Имеется в виду ранняя работа В. В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» (Начала. Пг., 1921. № 1), которая в дополненном и переработанном виде вошла в книгу: *Виноградов В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский*. Л., 1929 (гл. «Натуралистический гротеск»). Задачей указанной работы было доказать, что в основу повести «Нос» «положен ходячий анекдот, объединивший те обывательские толки и каламбуры о носе, о его исчезновении и появлении, которые у литературно образованных людей начала XIX столетия осложнялись еще реминисценциями из области художественного творчества» (*Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды*. М., 1976. С. 5).

С. 8. ...*в постоянном споре корней и ветвей крыловской басни...* – Имеется в виду басня «Листы и Корни» (1811). См.: *Крылов И. А. Полн. собр. соч.*: В 3 т. М., 1946. Т. III. С. 83–84.

тезис-арсис – термины античной ритмической теории: арсис (*греч.*) – повышение, тесис (*греч.*) – понижение в метрическом стихе; заимствованы от пляски, в такт которой шло движение стиха (поднятие ноги). В разное время термин «арсис» имел разное значение, обозначая то сильную, то слабую часть метрической группы (стопы и пр.). В русском стихе арсисом называют места ритмического повышения в стихе. В отдельной стопе арсисом можно назвать ударную часть стопы. В музыке арсис означает неударную, легкую часть такта.

...*здесь Пушкин элеец...* – Элейцы – древнегреческие философы (г. Элея, Южная Италия), развивавшие в V в. до н. э. метафизическое учение о том, что истинное бытие является лишенным различий и неизменным, а всё видимое изменчивое многообразие – неистинно.

...*Гоголь – гераклитянец, охваченный огненным вихрем...* – Гераклитянец – последователь учения Гераклита Эфесского (ок. 544–540 до н. э.–?), древнегреческого философа-материалиста, в наивной форме сформулировавшего ряд диалектических принципов бытия и познания. Гераклит первоначально сущего считал огонь, стихию. Философ привлекал символистов диалектикой – концепцией непрерывного изменения, становления, круго-

воротом веществ, стихий – огня, воздуха, воды и земли, гераклитианского вихря: «...мы выдвигали диалектику, динамику, квалитатизм, Гераклита против стылых норм элейского бытия, статики и исключительности квантитатизма...»; «Мы были всегда гераклитианцами, несущими бунт в царство средневекового Аристотеля; самое понятие гераклитовского Логоса было нам понятием ритма, закона изменений, а не статической формы или нормы рассудка» (*Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 37, 201). Противопоставление Пушкину-элейцу Гоголя как гераклитианца выросло из символистской оценки творческого процесса писателей: гармоническая цельность, завершенность, пластичность произведений у Пушкина и бесконечное изменение, преобразование, переделки, переписывания и перетолковывание собственных текстов, музыкальная стихия у Гоголя.

С. 9. *...подобен темперированному строю Баха.* – Разработка темперированного или равномерно «выровненного» строя – величайшая заслуга И. С. Баха в гомофонии. В отличие от натурального, темперированный строй основан на делении октавы на 12 равных полутонов ($1: \sqrt[12]{2}$). В 1722 г. публикуется эпохальная работа Баха «Хорошо темперированный клавир», в которой были представлены первые музыкальные произведения (прелюдии и фуги) в темперированном строе. Темперация была известна и до Баха, однако Бах смог ее систематизировать и предвосхитил то, что лишь много позже вошло в музыкальную практику.

Вместо дорической фразы Пушкина и готической фразы Карамзина – асимметрическое барокко... – Дорический стиль (дорический ордер) – один из основных стилей классического искусства Древней Греции, характеризуется рациональностью, стремлением к монументальности и созданию совершенных пропорций. Готический стиль, господствовавший в западноевропейском искусстве в XIII–XV вв., можно кратко охарактеризовать как «устрашающе величественный»: экспрессия, яркие краски, сияние витражей, иглы шпилей, взлетающие в небо, симфония света, камня, стекла. Барокко (*итал.* barocco – «порочный», «склонный к излишествам», *порт.* regola barocca – «жемчужина с пороком») – стиль XVI–XVII вв., которому свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, аффектация, стремление к пышности, к совмещению реальности и иллюзии. Соотнесение построения фразы с архитектурным стилем – один из излюбленных приемов Белого, воспринятый еще на уроках в гимназии Л. И. Поливанова.

...Пушкин ставит <...> чем пишет Гоголь. – Белый вольно цитирует и трактует слова Пушкина из его статьи «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения» (1830): «Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет г.**» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. VII. Критика и публицистика. С. 121). Белый опирался на одно из старых изданий, где печаталось «г.**» как «Гоголь Н.» или просто – «Гоголь». Однако расшифровка оказалась неверной.

Как указал, например, Ю. Г. Оксман, такая расшифровка лишена всяких оснований, так как Пушкин осенью 1830 г. еще не читал и не знал Гоголя, печатавшегося к тому же в это время только под псевдонимами.

...*автор изучил словарь Даля до словаря Даля.* – Первое издание «Толкового словаря живого Великорусского языка», осуществленное в Москве Обществом любителей Российской словесности, вышло уже после смерти Н. В. Гоголя: том I – в 1863 г. (типография А. Семена); тома II и III – в 1865 г. (типография Лазаревского института восточных языков), том IV – в 1866 г. (типография Т. Рис).

С. 10. *Этот потебнист до Потебни...* – Александр Афанасьевич Потебня (1835–1891) – выдающийся русский языковед, литературовед, философ, первый крупный теоретик лингвистики в России.

...*не овладевшего грамматикой «москалей» <...> что доказали биографы...* – См. примеры украинизмов в русском языке Гоголя в работе И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (СПб.; Гельсингфорс, 1902. С. 213 и след.).

«*звуки сладкие*»... – Реминисценция из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» («Поэт по лире вдохновенной...»): «Не для житейского волненья, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. III. Стихотворения. С. 86).

«*зáумь*» – заумный язык – литературный прием, заключающийся в полном или частичном отказе от всех или некоторых элементов естественного языка и замещении их другими элементами или конструкциями, по аналогии осмысляемыми как языковые. Один из ведущих приемов футуристов.

О творческих фазах Гоголя

...«*азиатический*» стиль... – Азианизм – древнегреческое литературно-стилистическое направление, возникшее в начале III в. до н. э. в связи с упадком политического красноречия и распространением эллинской культуры на Восток.

С. 11. ...*аналогии еще гомологии...* – Гомология (*греч.* homologia – соответствие) – сходство органов, построенных по одному плану и развивающихся из одинаковых зачатков у разных животных и растений.

С. 13. ...*лозунг Верлена <...> «Прежде всего музыка!»* – Имеется в виду первая строка стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» («*L'art poétique*», 1874). «*De la musique avans toute chose*» – «О музыке прежде всего».

«*Музыка – страсть <...> спасителем, музыка!*» – Цитируются отдельные строки с рядом сокращений из статьи Гоголя «Скульптура, живопись, музыка», впервые опубликованной в составе сборника «Арабески» (1835)

[см.: VI, 287–288]. Статья написана Гоголем в июле–сентябре 1834 г. Выставленная под датой 1831 – указывает, скорее всего, на появление у автора интереса к теме.

В статейке, написанной для Уварова... – Вошедшая в сборник «Арабески» (СПб., 1835. Ч. 2) статья «О малороссийских песнях» первоначально была напечатана в «Журнале министерства народного просвещения» (1834. Ч. 2. № 4. Отд. 2), основанном С. С. Уваровым (1786–1855), министром народного просвещения (1833–1849). В 1834 г. Гоголь опубликовал в данном журнале четыре историко-педагогические статьи, тесно связанные с замыслом «Тараса Бульбы», причем две из них, в том числе упоминаемую Белым, – по прямому заказу Уварова. См. комментарий И. В. Виноградова [VII, 687–689].

«В нем соединяются вместе <...> с пером в руке». – Цитаты с целым рядом сокращений, отмеченных многоточиями, из статьи Гоголя «О малороссийских песнях». [Ср.: VII, 174–175].

С. 14. *...не читанных им фрагментов Новалиса...* – Вопрос о знакомстве Гоголя с творчеством йенских романтиков, в частности, Новалиса поднимался неоднократно. Еще В. Гиппиус отмечал в монографии: «Статья «Об архитектуре нынешнего времени» начинается вздохом о средних веках; в самом начале читаем фразу, как будто переведенную из Новалиса» (*Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 42*). «Читал ли Гоголь Новалиса? Судить об этом достаточно трудно: практически ни одного упоминания этого имени у Гоголя не встречается. Тем не менее писатели йенского кружка – Вакенродер, Фридрих Шлегель, Тик, Новалис, а также одно время примыкавший к ним Шеллинг – были весьма известны в кругу русских романтиков, их работы публикуются или упоминаются на страницах русских романтических изданий...», – пишет современный исследователь (*Шульц С. А. Гоголь и Новалис (К постановке проблемы) // Русская литература. СПб., 2005. № 3. С. 99*).

С. 15. *«Бросьте... кацапшу, да поезжайте в гетьманщину»...* – Фраза с сокращением из письма Гоголя М. А. Максимовичу от 2 июля 1833 г. [См.: X, 220].

...«принялся за историю нашей единственной, бедной Украины»... – Из письма Гоголя М. А. Максимовичу от 9 ноября 1833 г. [X, 228].

«Киев «наш», а не «их» (не «кацапский»)». – Перефразированная цитата из письма Гоголя М. А. Максимовичу, написанного после 20 декабря 1833 г. У Гоголя: «Туда, туда! в Киев! в древний, в прекрасный Киев! Он наш, он не их, неправда? Там, или вокруг него, деялись дела старины нашей» [X, 232].

...все прочее – «литература»... – Заключительная строка стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» (1874): «Et tout le reste est littérature!» – «Все прочее – литература!» (Зарубежная поэзия в перево-

дах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 351). Так же позднее (1938 г.) перевел заключительную строку Борис Пастернак.

«О, Русь! Старая, рыжая борода! Когда ты поумнеешь?» – Из письма Гоголя М. А. Максимовичу от 12 декабря 1832 г. [X, 200].

С. 16. ...мечтает о сети русских корреспондентов, к нему протянутой: первый зовет к «очерку»... – Белый имеет в виду появившееся во втором издании «Мертвых душ» предисловие «К читателю от сочинителя», в котором автор просит читателей (людей всех сословий) присылать ему письма с замечаниями, касающимися его книги, а также со сведениями и личными наблюдениями, которые помогут исправить, улучшить ее будущее новое издание. Белый видел в Гоголе зачинателя и мастера очерка, у которого рекомендовал учиться современным очеркистам. См.: *Белый А.* Культура краеведческого очерка // *Новый мир.* 1933. № 3. С. 257–273.

От первой фазы ко второй

...«беспечность забубенных веков» (*Набр. 1839 года*)... – Цитируются <Наброски и материалы драмы из эпохи Богдана Хмельницкого>, отрывок [4] «Как нужно создать эту драму» [VII, 539].

С. 17. ...«все во мне, и я во всем»... – Строка из стихотворения Ф. И. Тютчева «Тени сизые смешались...» (1835). См.: *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. Л., 1987. С. 127.

...«дернуть» восемь томов, посвященных истории Украины... – Белый утрирует и контаминирует высказывания из разных писем Гоголя, а именно: Максимовичу, 12 февраля 1834 г.: «Историю Малороссии я пишу всю от начала до конца. Она будет или в шести малых, или в четырех больших томах» [X, 240]; М. П. Погодину, 2 ноября 1834 г.: «Я сам замышляю дернуть историю средних веков, тем более что у меня такие роятся о ней мысли...» [X, 278].

С. 18. См.: *С. А. Венгеров, т. II. Собр. соч. «Гоголь»*... – Неточные выходные данные источника. Имеется в виду: *Венгеров С. А.* Писатель-гражданин Гоголь // *Венгеров С. А. Собр. соч.* СПб., 1913. Т. II. Кроме названной работы, в том вошли также статьи: «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни», «Гоголь-ученый», «Письмо Белинского к Гоголю».

...в «МН» – *Вакула, Ганна, голова, панночка*... – Явная ошибка: Вакула – герой повести «Ночь перед Рождеством», а герой повести «Майская ночь, или Утопленница» – Левко Макогоненко.

С. 20. «Скучно нам на этом свете, господи!» – Неточная цитата, в оригинале: «Скучно на этом свете, господи!» [I/II, 497].

...в центре же этого центра – *серая кошечка*... – Белый исправил свою ошибку: в ранней статье «Гоголь» (1909) он ошибочно писал о черной

кошке. См.: *Белый А. Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 421.*

С. 23. *Мережковский в пусто риторическом исследовании утверждает <...> воплотившегося чорта; какой вздор...* – Ранее Белый был приверженцем трактовки Мережковского. В рецензии на его книгу (Золотое руно. 1906. № 4) он писал: «*Гоголь и Черт*» исследование Мережковского примечательное – исследование, повергающее нас в размышление о Черте в жизни нашей, исследование, выводящее Черта из гоголевского творчества; и поскольку творчество Гоголя обращено к жизни русской, постольку в оном изыскании встает марево демона, протянутое между всеми нами. Здесь магия слов убедительна столь, что внимательный читатель уж не может отрешиться от взгляда Мережковского на близкую к нам эпоху» (*Белый А. Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 324*).

...авторский нос, убегающий, но... не в Ригу... – Обыгрывается деталь сюжета повести «Нос» – рассказ квартального о том, как беглец – нос Ковалева был пойман: «– Странным случаем: его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя одного чиновника» [III/IV, 55]. На иронию Белого могла повлиять интерпретация И. Ф. Анненского, создавшего в виде критической статьи свой вариант «Носа» (1906): «Оказывается, что самозванца перехватили-таки по дороге, когда он уже садился в дилижанс, чтобы уехать в Ригу... Слышите, в Ригу? В Пензу, видите ли, не поехал... О, это тонкая шельма» (*Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 10*).

Третья фаза

С. 26. *...«души настало пробужденье»...* – Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»). В оригинале: «*Душе настало пробужденье...*» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. II. С. 238*).

С. 27. *А Чичиков продолжает высовывать лишь «нюхательную часть тела»...* – Белый использует при характеристике Чичикова цитату из повести «Нос» [III/IV, 62].

...выявил «Переписку»... – Имеется в виду книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847).

...«ужасно найти в себе пепел вместо пламени и найти бессилие восторга» (к Балабиной). – Белый не совсем точно цитирует письмо Гоголя из Вены от 5 сентября 1839 г. В оригинале: «*Ужасно найти в себе пепел вместо пламени и услышать бессил<ие> восторга*» [XI, 252].

Творческий процесс Гоголя

До самой последней стадии работы над книгой название раздела – «Производственный процесс Гоголя». Только в гранках появляется подзаголовок «Творческий процесс Гоголя» (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5593. Л. 2).

С. 28. *Тютчев полагал силу <...> под знамя самодержавия...* – См. стихотворения Тютчева: «Как дочь родную на закланье...» (1831); «К Ганке» (1841); «Épître à l'Arbtre» (1842); «Пророчество» (1850); «Славянам» («Привет вам задушевный, братья...», 1867), «Славянам» («Они кричат, они грозятся...», 1867) и др.

...то, чем Тютчев говорил Брюсову... – Белый имеет в виду статью В. Я. Брюсова «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества», вошедшую в состав сборника «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» (М., 1912). Брюсов невысоко ценил стихи Тютчева политической направленности, для него «гораздо замечательнее то сокровенное содержание его поэзии, которое вложено им в стихи «бессознательно», т. е. в силу тайной творческой интуиции». Поэт характеризуется в работе с позиций символизма: «Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии намеков». (См.: *Брюсов В. Я.* Собр. соч. В 7 т. М., 1975. Т. VI. С. 193–208).

С. 31. *Исследователи говорят о двойственной натуре Гоголя...* – Оценивая существовавшие идеалистические, в первую очередь символистские трактовки современников, В. Ф. Переверзев, сторонник социогенетического исследования литературы, иронизировал: «Почему творчество Гоголя двухстихийно? Потому, что душа Гоголя двухстихийна. А почему душа Гоголя двухстихийна – сие есть неизвестно» (*Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 177).

Раздвой Гоголя – <...> двух разных классов. – Белый, прежде подходивший к личности Гоголя с идеалистических позиций, отказывавшийся измерить «высоту заоблачных высот и трясины бездонных болот» души гения (*Белый А.* Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 423), теперь вслед за В. Ф. Переверзевым пытается социологизировать свою трактовку.

Личность Гоголя

С. 33. *Соллогуб описывает встречу с Гоголем...* – Здесь и далее Белый тенденциозно подбирает мемуарные зарисовки Гоголя и переставляет акценты. Согласно воспоминаниям графа В. А. Соллогуба, Гоголь не забавлял ребят передразниванием звуков, издаваемых животными, а, будучи учителем сына Васильчиковых, слабоумного с рождения, должен был «по мере возможности стараться хотя немного развить это бедное существо». Именно этому больному мальчику «Гоголь указывал своим

длинным худым пальцем на картинки, нарисованные в книге, и терпеливо раз двадцать повторял следующее:

– Вот это, Васинька, барашек, – бе... е... е..., а вот это корова – му... у... му... у, а вот это собачка – гау... ау... ау...» (*Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 426*).

С. 34. *Вот первое впечатление Л. И. Арнольди от Гоголя...* – Воспоминания Арнольди были опубликованы в «Русском вестнике» (1862. № 1. С. 54–95), затем многократно перепечатывались в отрывках.

С. 35. *Из воспоминаний С. Т. Аксакова...* – Белый цитирует отрывок со множеством сокращений. Ср.: *Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников / Ред., предисл. и коммент. С. И. Машинского. М., 1952. С. 87–208*.

«Гоголь взял с собой зонтик <...> кивнул мне головой». – Белый некорректно соединяет два эпизода, относящихся к разным периодам пребывания Гоголя за границей и к разным психологическим ситуациям: первый – по окончании работы над главой первого тома «Мертвых душ», второй – времен «Выбранных мест из переписки с друзьями», когда сам Анненков пишет: «Это был совсем другой Гоголь, чем тот, которого я оставил недавно в Париже, и разнился он значительно с Гоголем римской эпохи» (*Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 315*). Цитаты, разделенные точкой с запятой и демонстрирующие у Белого резкую смену поведенческих характеристик, у автора мемуаров разделены более чем 40 страницами текста. См. там же. С. 272, 315.

С. 36. *Из зальцбруннского письма Белинского 1847 г.* – Белый цитирует с рядом сокращений. Ср.: *Гоголь в воспоминаниях современников. С. 250*.

Значение Гоголя

В черновых рукописях есть зачеркнутый подзаголовок к названию раздела: «Фигура недоумения» – РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 24 об.

С. 37. *Бузескул и Венгеров доказывают...* – Белый имеет в виду работы: *Бузескул В. П. К какому времени года относятся похождения Чичикова в первом томе «Мертвых душ»? К характеристике литературных приемов Гоголя // Сб. ХИФО. 1909. Т. 18. С. 481–484; Венгеров С. А. Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни. (Почти невероятное происшествие) // Венгеров С. А. Собр. соч. СПб., 1913. Т. II. С. 117–141.*

Венгеров соглашается с Брюсовым... – Когда речь В. Я. Брюсова на Торжественном заседании Общества любителей российской словесности в честь 100-летия со дня рождения Н. В. Гоголя (27 апреля 1909 г.) и последующая ее публикация под названием «Испепеленный. К характеристике Гоголя» возбудили резкое неприятие публики и критики, С. А. Вен-

геров поддержал Брюсова. В ответ на присланный Брюсовым текст речи «Испепеленного» и сообщение, что автор был за нее «освистан», Венгеров в письме Брюсову от 30 июля 1909 г. называет его доклад о Гоголе «настоящим вкладом в гоголевскую литературу» и соглашается, что Гоголь совсем не реалист в обычном смысле слова, а именно фантаст. (См.: Литературное наследство: Валерий Брюсов. Т. 85. М., С. 682.) В своей книге о Гоголе Венгеров также поддержал Брюсова за то, что он «в своем замечательном этюде «Испепеленный» совершенно не задается никакими «пересмотрами» прежних «радикальничаящих» оценок Гоголя. Не воюет <...> с Белинским за то, что гоголевская «Переписка» Белинского прямо точно ножом по сердцу полоснула, не привлекает, подобно Мережковскому, черта к изучению гоголевского творчества и вообще не пользуется Гоголем для посторонних полемических целей» (Венгеров С. А. Собр. соч. СПб., 1913. Т. II. С. 121).

С. 38. ...«открылись вещие зеницы, как у испуганной орлицы». – Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826). В оригинале: «Отверзлись вещие зеницы...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. II. С. 304).

Ворона в павлиньих перьях... – Белый использует фразеологизм, входящий к басне И. А. Крылова «Ворона» (не позднее 1823 г.).

«Россия, Петербург, снег, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось»... – Из письма В. А. Жуковскому из Рима 30 октября 1837 года [XI, 122].

С. 40. ...особой миссией... при Дубельте... – Л. В. Дубельт – управляющий Третьим отделением собственной Его Величества канцелярии в царствование Николая I.

...реабилитировал... Чернышевский... – Речь идет об «Очерках гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского, первоначально печатавшихся в журнале «Современник» (1855–1856). Анализируя дошедшие страницы второго тома «Мертвых душ», критик утверждал: «Эти места человека самого предубежденного против автора «Переписки с друзьями» убедят, что писатель, создавший «Ревизора» и первый том «Мертвых душ», до конца жизни остался верен себе как художник, несмотря на то, что как мыслитель мог заблуждаться; убедят, что высокое благородство сердца, страстная любовь к правде и благу всегда горели в душе его, что страстную ненависть ко всему низкому и злему до конца жизни кипел он» (Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы М., 1984. С. 39).

План книги

С. 43. ...не четырьмя правилами арифметики, а теорией комплексных групп. – Теория групп – раздел абстрактной алгебры, изучающий алгебраические структуры, называемые группами, и их свойства.

С. 44. *...работа Ермакова...* – Имеется в виду исследование фрейдистского толка: *Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. (Органичность произведений Гоголя). М.; Пг., 1923. См. переиздание в сборнике: Ермаков И. Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. С. 158–344.*

Глава вторая

СЮЖЕТ ГОГОЛЯ

Особенность гоголевского сюжета

С. 48. *...точно яблоки на синей бумаге художника Петрова-Водкина.* – Скорее всего, Белый имеет в виду полотно: «Натюрморт. Яблоки и яйца» (1921).

С. 50. «*Повесть о двух Иванах (Нарежный)*... – Имеется в виду повесть В. Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825).

...берет трафарет легенды, переваренный в сюжете, заимствованном у Тика. – Критики, начиная с рецензии Н. И. Надеждина (Телескоп. 1831. Октябрь. № 20. С. 653), усматривали параллели к «Вечеру накануне Ивана Купала» в повести Людвига Тика «*Liebeszauber*» («Чары любви»). В 1827 г. журнал «Славянин» опубликовал перевод повести Тика под названием «Колдовство». В 1830 г. появляется новый перевод – «Чары любви» («Галатей». № 10/11). Перевод которой, выполненный А. А. Шишковым, вполне мог повлиять на позднейшую редакцию повести Н. В. Гоголя. См.: *Тик Л. Любовные чары // Немецкая романтическая повесть: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. I. С. 229–258. См. также: Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 68–113.*

В. Виноградов. «Носология Гоголя». – См. коммент. к с. 7.

«Страшная месть»

С. 60. *...«взгляды... исподлобья, наискось, мельком... лукаво, не прямо в глаза» (Берг).* – Фраза с рядом сокращений из воспоминаний Н. В. Берга. В оригинале: «Напротив, взгляды, бросаемые им то туда, то сюда, были почти что взглядами исподлобья, наискось, мельком, как бы лукаво, не прямо другому в глаза, стоя перед ним лицом к лицу» (*Берг Н. В. Воспоминания о Н. В. Гоголе // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 500.*)

...совсем, как в «СМ»: «подбородок задрожал <...> и стал казак – старик». – Белый продолжает использовать характерный для символистской критики прием создания мифопоэтического образа Гоголя путем пере-

несения черт характеров гоголевских персонажей на личность их творца. Подробнее см.: *Сугай Л. А. Гоголь и символисты*. 2-е изд., испр. и доп. Banská Bystrica, 2011. С. 80–97.

С. 61. *...наивно подошли к содержанию «СМ» и Розанов...* – Белый имеет в виду статью Розанова «Магическая страница у Гоголя» (Весы. 1909. № 8. С. 25–44; № 9. С. 44–67).

...и фрейдисты с профессором Ермаковым... – См. коммент. к с. 44.

С. 62. *...а Толстого-американца кричат, что Гоголя следует заковать в кандалы...* – Фраза известна по воспоминаниям С. Т. Аксакова: «...но были люди, которые возненавидели Гоголя с самого появления «Ревизора». «Мертвые души» только усилили эту ненависть. Так, например, я сам слышал, как известный граф Толстой-Американец говорил при многолюдном собрании в доме Перфильевых, которые были горячими поклонниками Гоголя, что он «враг России и что его следует в кандалах отправить в Сибирь». В Петербурге было гораздо более таких особ, которые разделяли мнение графа Толстого» (Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 122).

Прием «Страшной мести»

С. 65. *...когда у Ибсена «Лес мстит за себя», то это значит: подсознание мстит сознанию...* – Белый имеет в виду реплики Экдала в драме «Дикая утка» (1884).

...вспомним «коней» драмы «Росмерсхольм»... – Имеются в виду таинственные «белые кони» драмы Г. Ибсена «Росмерсхольм» («Rosmersholm», 1886), видения, призраки, напоминающие о неминуемой гибели.

С. 66. *...статья Розанова сюсюкает о «нежной тайне»; фрейдист Ермаков утверждает с захлебом эту глупую «фигу»...* – См. коммент. к с. 61.

С. 67. *Надо быть навианом <...> физиологических невкусиц...* – В 1909 г. Белый иначе расценивал статью Розанова и отводил ей видное место в планах создания нового журнала, который должен был поднять знамя переживавшего кризис символизма. В программном письме к Э. К. Метнеру Белый четырежды упомянул «Магическую страницу у Гоголя» как надежный материал, имеющийся в «портфеле» будущего (но так и не состоявшегося) журнала. Тогда он не считал, что «Розанов пакостничает». См.: *Бугаев Б. Н. [Белый А.] Письмо к Метнеру Э. К.* // РГБ. ОР. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 4. Л. 2 об., 6 об., 7.

С. 69. *...ничего в «СМ» не увидевший Виссарион Белинский...* – Белый несправедлив к критику. В. Г. Белинский посвятил в своей статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) «Страшной мести» одну строку, но зато какую: «Страшная месьть» составляет теперь pendant к «Тарасу Бульбе», и обе эти огромные картины показывают, до чего может возвышаться талант г. Гоголя».

Каинов род

С. 77. *Гоголь отождествил художника в себе с «колдуном»...* – См. коммент. к с. 60.

Изобразительность и звук в «Страшной мести»

В черновых рукописях раздел озаглавлен иначе: «Стиль «Страшной мести» (*Белый А.* Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию // РГА-ЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 156).

С. 80. *...позы и жесты исполнителей «Кольца Нибелунга»...* – Упоминается цикл из четырех эпических опер («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), написанных Рихардом Вагнером в 1848–1874 гг.

Виноградов здесь подчеркивает риторичность <...> «неистовой» школы, как в «П»... – О влиянии «неистовой школы» на Гоголя В. В. Виноградов подробно останавливается в работе «Гоголь и натуральная школа» (1925), затрагивается вопрос и в ряде статей. По словам Виноградова, «творчество Гоголя, начиная от «Страшной мести», явно тяготеет к «неистовому» циклу» (*Виноградов В. В.* О литературной циклизации: (По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 45).

Сюжет в деталях

С. 109. *В крови горит огонь желанья...* – стихотворение А. С. Пушкина (1825), написанное на мотив двух первых стихов «Песни песней» царя Соломона.

Тенденция «Мертвых душ»

С. 115. *Мамка, что ли, ушибла тенденцию Гоголя?* – Перифраза реплики Ляпкина-Тяпкина («Ревизор») о заседателе: «...он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою» [III/IV, 223].

Задание исследования

С. 122. *...всякую дрянь, высказанную Гоголем, миссионером от Дубельта...* – Белый называет Гоголя миссионером от Дубельта, скорее, метафорически, подразумевая под фигурой последнего (см. коммент. к с. 40) полицейский режим России в целом и рассматривая охранительные идеи

(«всякую дрянь») «Выбранных мест из переписки с друзьями» и второго тома «Мертвых душ» как ответ на «государственный заказ». В то же время Белый мог отталкиваться и от конкретных фактов: Л. В. Дубельт разрешил постановку «Ревизора», а после смерти писателя как цензор способствовал полному изданию сочинений Гоголя, считая, что «общее направление у него всегда нравственное...» (См.: Л. В. Дубельт о сочинениях Н. В. Гоголя. Записка генерал-лейтенанта Дубельта, читанная в заседании главного управления цензуры, по поводу издания в свет Полного собрания сочинений Гоголя – 1855 г. // Русская старина. 1880. № 12. С. 999–1006).

Глава третья

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ГОГОЛЯ

Звуковая метафора и цвет

С. 125. *Рембо его декретирует субъективно...* – Подразумевается сонет А. Рембо «Гласные» («А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый, / О – синий... Гласные, рождений ваших даты / Еще открою я... А – черный и мохнатый...») (пер. с фр. М. П. Кудинова).

Бодлер изживает его в соответствиях... – Подразумевается сонет «Соответствия» (ок. 1855).

...устаи Наташи Ростовой: Безухий есть синий квадрат... – Неточно переданы слова героини. У Л. Н. Толстого: «Безухов – тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный» (*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1962. Т. V. С. 216).

С. 126. *...в романе Маринетти...* – роман «Мафарка-футурист» (1910), русский перевод – в 1916 г.

...в теориях Лоренца... – Лоренц Хендрик Антон – нидерландский физик-теоретик, создатель классической электронной теории, член Нидерландской академии наук, развил электромагнитную теорию света и электронную теорию материи, а также сформулировал самосогласованную теорию электричества, магнетизма и света. См.: *Лоренц Г. А.* Теория электронов и ее применение к явлениям света и теплового излучения. М., 1956. (Классики естествознания).

Гаузенштейн считает: импрессионизм... – Гаузенштейн Вильгельм – немецкий искусствовед. Новому искусству посвятил огромное количество работ, в том числе: «Die bildende Kunst der Gegenwart» («Изобразительное искусство современности»). Stuttgart; Berlin, 1914; «Die Kunst in diesem Augenblick» («Искусство в нынешний момент»). München, 1920; От импрессионизма к экспрессионизму // Западные сборники. Вып. 1. М., 1923.

...гелиодинамика Герца... – Герц Генрих Рудольф – немецкий физик. См.: *Герц Г. Р.* Исследования о распространении электрической силы. М.; Л., 1938. О гелиодинамике Белый пишет под влиянием оккультных теорий.

Гёте в абзаце «Чувственно-моральное восприятие краски»... – Имеется в виду шестой отдел – «Чувственно-нравственное действие цветов» – исследования: *Goethe J. W.* Zur Farbenlehre (1810). См.: *Гёте И.-В.* К учению о цвете (хроматика) // Избр. соч. по естествознанию. М., 1957. С. 261–360. В докладе «Памяти Александра Блока» на заседании Вольной Философской Ассоциации Белый отмечал: «У Гёте есть отрывок о чувственно-моральном восприятии красок, и кто хоть немного знаком с его теорией цветов, тот знает, что без этого отрывка о чувственно-моральном восприятии красок мы ничего не поймем у Гёте в его теоретическом мировоззрении. Всякий помнит эту красочную палитру; краска здесь делается символом какого-то умственного и психического восприятия» (Памяти Александра Блока. Томск, 1996. С. 19–20). Цветовая теория Гёте упоминается также в статье: *Белый А.* Дом-музей М. А. Волошина / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Звезда. 1977. № 5. С. 188–193.

...«наука видеть» (термин Петрова-Водкина). – Первоначально концепция художника была представлена в газете: *Петров-Водкин К. С.* О «науке видеть» // Дело народа. 1917. 28 июня. С. 4. В 1920 году Петров-Водкин прочел о «науке видеть» доклад на одном из заседаний Вольной Философской Ассоциации в Петрограде, текст которого сохранился в форме черновиков. См.: *Петров-Водкин К. С.* Наука видеть / Публ., предисл. и коммент. Р. М. Гутиной // Советское искусствознание. 1991. Вып. 27. С. 449–471.

«*Völkerpsychologie*» – имеется в виду работа: *Wundt W.* Probleme der Völkerpsychologie. Leipzig, 1911. См. перевод: *Вундт В.* Проблемы психологии народов / Пер. с нем. Н. В. Самсонова. М., 2002.

С. 127. ...подтвердились исследованием Миллер-Будницкой... – См. авторскую сноску на с. 125 наст. изд.

С. 128. ...даны по Моклеру... – *Камилл Моклер.* Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера. М., 1908. См. новое издание: *Камилл Моклер.* Импрессионизм: История, эстетика, мастера / Пер. с фр. под ред. Ф. И. Рерберга. М., 2011.

Квантитативизм – универсальный метод количественного сопоставления и оценки образующих всякий предмет форм («Познать – значит измерить»).

Перспектива в первой творческой фазе Гоголя

С. 142. *Кунштюк рельефа в моих «Симфониях»...* – Кунштюк – трюк или фокус. «Симфонии»: Северная симфония (1-я, героическая); Симфония (2-я, драматическая); Возврат. III симфония; Кубок метелей. Четвер-

тая симфония. См.: *Белый А.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. Л., 1991.

...видели в «ВНИК» и в «СМ» сходство с Тиком... – О сходстве «Вечера накануне Ивана Купала» с повестью Л. Тика см. коммент. к с. 50. Повесть «Страшная месть» сближали с повестью Тика «Пьетро Апоне». См.: А. К. и Ю. Ф. «Страшная месть» Гоголя и повесть Тика «Пьетро Апоне» // Русская старина. 1902. № 3. С. 641–647; *Чудаков Г. И.* Отношение творчества Н. В. Гоголя к западно-европейским литературам. Киев, 1908 (ч. II, гл. 2: «Малорусские повести из простонародной жизни». С. 85–88); *Funnuys В. В.* Гоголь // Гиппиус В. В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 32–33. Немецкий исследователь Стендер-Петерсен связывает гоголевскую тему проклятия рода с драмой Тика «Karl von Berneck». (См.: *Stender-Petersen A.* Gogol und die deutsche Romantik // *Euphorien, Zeitschrift für Literaturgeschichte.* 1922. Bd. XXIV. H. 3. S. 628–653). Однако в отличие от повести «Пьетро Апоне», появившейся в русском переводе в 1828 г. (Московский Вестник. 1828. Ч. VII и VIII), драма Л. Тика «Karl von Berneck» не была переведена, и вряд ли ее знал Гоголь.

...с кружком московских романтиков, чтивших эстетику Вакенродера. – Сборник очерков и новелл Вильгельма Генриха Вак(к)енродера (при участии Л. Тика) «Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders» («Сердечные излияния отшельника – любителя искусств», 1797), составленный Л. Тиком и переиздававшийся им с изменениями и дополнениями под заглавием «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst» («Фантазии об искусстве для друзей искусства», 1799) и «Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder» («Фантазии об искусстве отшельника – любителя искусств», 1814), был хорошо известен в кругу русских романтиков. Издание 1814 г. было переведено участниками московского Общества любомудрия: *Вакенродер В. Г.* Об искусстве и художниках (Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. Пер. с нем. В. П. Титова, С. П. Шевырева и Н. А. Мельгунова). М., 1826.

Фоны Гоголя в первой фазе

С. 148. ...от раянской мозаики, через Джотто, к... Рембрандту... – Аналогия с историей изобразительного искусства, начиная с ранних христианских мозаик до великого голландского мастера светотени, за два столетия предсказавшего художественные находки эпохи реализма и импрессионизма, позволяет Белому начертать творческую эволюцию и изменения в самой технике Гоголя-художника, Гоголя-«живописца».

С. 149. ...что-то от... Настасьи Филипповны, смешанной с Катериной Ивановной, женщиной «великих порывов» у Достоевского; ведь именно Грушенька... – Упоминаются героини романов Ф. М. Достоевского: Настасья Филипповна – «Идиот» (1868), Катерина Ивановна Мармеладова –

«Преступление и наказание» (1866), Грушенька – «Братья Карамазовы» (1880).

С. 150. Гоголь, *изобразивший, по словам Виноградова, декадента до «декадентов» в опиомане «НП»...* – Выявить в работах В. В. Виноградова данное определение не удалось. Сходное высказывание находим у В. В. Гиппиуса, который назвал Пискарева «первым в нашей литературе декадентом» и далее писал: «Отрицая действительность во имя воображения, Пискарев питает свое воображение наркотиками и этим предсказывает дальнейшие пути и перепутья эстетического иллюзионизма в Европе...» (*Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 47*).

...изобразил будущую Гедду Габлер... – Гедда Габлер (*норв. Hedda Gabler*) – героиня драмы Г. Ибсена «Гедда Габлер» (1890).

Опиомана Гоголь взял у де Квинси... – Имеется в виду роман: *Thomas De Quincey. Confession of an English Opium-Eater (1822)*. См.: *Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума: Автобиографическая проза. Эссе. М., 2011*. Также см.: *Виноградов В. В. О литературной циклизации: (По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 45–51*.

...которого знал и... Бодлер. – Бодлер стал интерпретатором и пропагандистом Де Квинси. В 1860 г. под общим названием «Искусственный рай» были изданы три произведения: «Вино и гашиш» (1851), «Поэма о гашише» (1858) и «Опиоман» (1860) – о воздействии гашиша и опиума на сознание человека и художника. Очерк «Вино и гашиш» и прозаическая «Поэма о гашише» – оригинальные творения Бодлера, а «Опиоман» – сделанный Бодлером перевод, точнее, вольный пересказ «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум» Де Квинси.

...в унисон с... «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда... – Единственный опубликованный роман Оскара Уайльда («*The Picture of Dorian Gray*»): журнальная публикация: *Lippincott's Monthly Magazine (1890, июль)*; отдельное издание с предисловием – 1891 г.

...когда крыши домов у Гоголя начинают «зевать»... – Имеются в виду строки второго тома «Мертвых душ»: «Зевота была видна на всех строениях; крыши также зевали. Платонов, глядя на них, зевнул» [V, 444].

...вспоминается... Маяковский, у которого «пушек шайки на лужайке»... щиплют травы. – Неточная цитата из поэмы В. В. Маяковского «Война и мир» (1915–1916). В оригинале:

Кому же страшны пушек шайки –
эти,
кроткие,
рвут?

Они
перед домом,
на лужайке,
мирно щиплют траву.

(*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. I. С. 241).

...*Петух же, право, есть провинциальный... Дезэссент: в отношении к пище...* – Дез Эссент, герой романа французского писателя Жориса Карла Гюисманса «Наоборот» («*A rebours*», 1884), аристократ, хрупкий молодой человек тридцати лет, анемичный и нервный, испытывающий отвращение к окружающему миру, не имеющий аппетита, никак внешне не схож с гоголевским Петухом. Оговорка Белого «в отношении к пище», скорее всего, как указание на главное удовольствие персонажа второго тома «Мертвых душ», и порождает у Белого ассоциации с героем Гюисманса, который предается утонченным и извращенным удовольствиям. Роман «Наоборот» стал «библией» декадентов: его читает и ему следует по пути нравственной деградации герой романа Уайльда «Портрет Дориана Грея»; Стефан Малларме пишет стихотворение «Проза для Дез Эссента» (1884). Герой Гюисманса – один из главных объектов анализа и критики в работе Макса Нордау «Вырождение. Современные французы» («*Entärtung*», 1892). См.: *Гюисманс Ж.-К.* Наоборот / Пер. с фр. и вступ. ст. И. Карабутенко. М., 1990.

Тенденция цветописи в первой фазе

С. 161. *Профессор В. Гиппиус в книге «Гоголь» отмечает моменты...* – См.: *Гиппиус В.* Гоголь; *Зеньковский В. Н. В.* Гоголь. СПб., 1994. С. 29–31.
...*украинские темы <...> преломленные сквозь <...> Вальтер-Скотта, завитые по Стерну...* – См. об этом: *Виноградов В. В.* Анализ архитектуроники и соображения о ее генезисе. Гоголь – «русский Стерн»; Рудый Панько и рассказы из романов Вальтера Скотта // *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 247–260. Как свидетельствует о Гоголе П. В. Анненков, «...из всех имен иностранных поэтов и романистов было знакомо ему не по догадке и не по слухам одно имя – Вальтер Скотта. Зато и окружил он его необычайным уважением, глубокой почтительной любовью. <...> Гоголь любил Вальтер Скотта просто с художественной точки зрения, за удивительное его распределение материи рассказа, подробное обследование характеров и твердость, с которой он вел многосложное событие ко всем его результатам» (*Анненков П. В. Н. В.* Гоголь в Риме летом 1841 года // *Гоголь в воспоминаниях современников.* М., 1952. С. 259). О Гоголе и Вальтере Скотте см. также: *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 47–61; *Альтшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 258–261.

...под влиянием «неистой школы» шотландца Матюрина и Жюль Жанена... – Первый опыт сопоставительного анализа «Мельмота Скитальца» – самого известного произведения Ч. Р. Метьюрина, английского писателя ирландского происхождения (Белый ошибочно называет его шотландцем) и «Портрета» Гоголя содержится в статье: *Шляпкин И. А.* «Портрет» Гоголя и «Мельмот-Скиталец» Матюрина // Литературный вестник. 1902. Т. III. С. 66–68. См. также: *Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец». С. 663. О сопоставлении Гоголя с французским писателем школы неистового романтизма Жюлем Жаненом см.: *Виноградов В. В.* Романтический натурализм: (Жюль Жанен и Гоголь) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 76–100.

От первой фазы ко второй

С. 164. ...с восторгом Гоголя перед... Брюлловым... – См.: *Гоголь Н. В.* Последний день Помпеи (Картина Брюллова) (1834) [VI, 289–295].

«Колорит, употребляемый XIX веком <...> нынешние времена». – Приводятся отдельные фразы с сокращениями, не везде отмеченными, из статьи Гоголя «Последний день Помпеи» [ср.: VI, 289–291].

«Видение Вальтасара» (точнее – «Пир Валтасара», 1821), «Разрушение Ниневии» (1829) – картины на библейские темы английского художника Дж. Мартина (1789–1854).

«Они похожи на отдаленные виды; в них только общее выражение»... – Цитата из указанной статьи Гоголя о К. Брюллове [VI, 291].

С. 164–165. «Ландшафтная часть <...> исторический живописец» <...> «и древесный листок». – Неточная цитата и вольное переложение отрывка из статьи Гоголя «Исторический живописец Иванов», входящей в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». У Гоголя: «Наконец, вся ландшафтная часть, на которую обыкновенно не много смотрит исторический живописец, вид всей живописной пустыни, окружающей группу, исполнен так, что изумляются сами ландшафтные живописцы, живущие в Риме. Иванов для этого просиживал по нескольким месяцам в нездоровых Понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листик, словом – сделал все, что мог сделать, все изобразил, чему только нашел образец» [VI, 118].

С. 165. ...вспомните гравюру Пиранези <...> противостоит Хокусай... – Белый противопоставляет манере гравюр итальянского архитектора и художника-графика, мастера архитектурных пейзажей – стиль японского мастера ксилографии, в частности, ее вида суриномо. Наложение подобных несовместимых манер и стилей он видит в словесной ткани повести (очерка) Гоголя «Рим». Сам Белый, создавая графические образы стилистики Гоголя, испытал влияние Хокусая – его извилистых линий,

названных критиками «удар хлыста». См. иллюстрацию «Связь ландшафта с фигурой в росчерке» (с. 152 наст. изд.).

...«темная, грязная улица оканчивалась... играющей архитектурой Бернини, или... летящим обелиском, или... церковью и... стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темно-лазурном небе, с черными, как уголь, кипарисами».

– Неточная передача цитаты: отмеченные (не всегда корректно) многоточием пропущенные слова как раз придают тексту ту «песенную легкость», наличие которой в гоголевском «Риме» отрицает Белый. Ср.: «...или как вдруг неожиданно вместе с небольшой площадью выглядывал картинный фонтан, обрызгивавший себя самого и свои обезображенные мхом гранитные ступени; как темная грязная улица оканчивалась *неожиданно* играющей *архитектурной декорацией* Бернини, или летящим *кверху* обелиском, или церковью и *монастырской* стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темно-лазурном небе, с черными, как уголь, кипарисами» [III/IV, 192, курсив мой. – Л. С.]

...*архитектурой Бернини* <...> «*архитектурные создания Браманта, Борромини, Сангалло, Деллапорта, Виньолы, Буонарроти*»... – Русифицированные у Гоголя падежные окончания итальянских фамилий (трех из шести) Белый в цитате не воспроизводит. [См.: III/IV, 192], перечисляя упоминаемые Гоголем итальянских скульпторов, художников и архитекторов: Бернини – Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680), Борромини – Франческо Борромини (1599–1667), Делланорт – Джакомо делла Порта, Виньола – Джакомо Бароцци Виньола (1507–1573); Бонаротти – Микеланджело Буонарроти (1475–1564).

С. 166. ...«князя», *живущего среди фресок Гверчино, Караччей, <...> «очеркнутый античной линией» и т. д.* – Сокращенные и соединенные цитаты [ср.: III/IV, 178]. *Гверчино* (косоглазый) – прозвище итальянского художника Джованни Франческо Барбьери (1591–1666). *Караччи* – Аннибале Карраччи (1560–1609), итальянский художник.

Стилевые фокусы с первой до третьей фазы рисуют линию, подобную рисовальному мастерству Обри Бердслея <...> до издевательства... над стилем Ватто. – Художественные приемы Бердслея и Ватто, представленные как полярные точки «стилевых фокусов» Гоголя, ранее трактовались Белым как явления, близкие в восприятии символистов. В статье «Песнь жизни» он писал: «Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто. <...> По-новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в «Harlequin jaloux»: но когда в «Embarquement pour Cythère» убегает песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности только одну видим грезу, как, например, в «Les Plaisirs du bal» (Белый А. Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 45).

С. 167. ...*критская модница, напоминающая модницу XVIII столетия*. – Имеется в виду фреска Кносского дворца на Крите, названная английским археологом, сэром Артуром Джоном Эвансом (1851–1941), первооткрывателем минойской цивилизации, – «Парижанка» (XV в. до н. э.). Изображение молодой женщины (предположительно, придворной дамы или жрицы) в пышном платье с тонкой талией, открытым корсажем, затейливой прической и ярким макияжем, вызвало ассоциации с законодательницами мод – парижанками. В. Я. Брюсов писал в трактате «Учители учителей»: «Дамы в критских дворцах одевались так, чтобы согласно со своими представлениями о прекрасном и изящном радовать взоры окружающих и, вероятно, даже изумлять их. Так одеваются и современные дамы, выезжая на бал, на премьеру, на пышный вернисаж. Многие изображения эгейских женщин прежде всего приводят на память, – что и было не раз отмечено, – картинки современных модных журналов. Одно из таких изображений слывет среди исследователей эгейской старины под многозначительным названием «парижанка». Между тем изображение это относится к началу 2-го тысячелетия до Р. Х. Париж XX в. по Р. Х. и Крит XX в. до Р. Х. как бы совпадают в туалетах представительниц своего «большого света» (Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. VII. С. 303).

Цветопись второй и третьей фазы

С. 170. ...*«мастер-японец» стал добродетельным учеником поздней голландской школы...* – Белый продолжает проводить аналогии между манерой Гоголя-живописца раннего периода и японского художника Хокусая (см. коммент. к с. 165) и позднего периода – с голландской школой, но уже не с Рембрандтом (см. коммент. к с. 148), а с его учениками, воплотившими открытия мастера светотени и колорита – в натюрморте (Виллем Калф, Виллем ван Алст и др.).

С. 172. *Не Илиада, а... Жратв-иада; можно бы исцербить щит Ахилла <...> вырезать пуп...* – Ирония Белого основана на описании щита, выкованного для Ахилла Гефестом. Щит имел центр с небольшим возвышением, что символизировало земную твердь, имевшую, по мнению древних, форму щита со срединной горой, «пупом земли». На щите, как повествует Гомер, отразилось все мирозданье:

Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.
Там представил он землю, представил и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо...

(Пер. Н. Гнедича)

В произведениях Гоголя, в том числе в поэме «Мертвые души», которую сравнивали с «Илиадой», вся картина мира, по Белому, сводится к показу блюд, «герой жанра – брюхо!»

...беспрокие полеты с Эллис под небом Италии и России... – Речь идет о фантастической повести И. С. Тургенева «Призраки» (1863, опубликована в марте 1864 года в издаваемом Ф. М. и М. М. Достоевскими журнале «Эпоха»). «Призраки» произвели огромное впечатление на Бору Бугаева. Знакомство с повестью относится к марту 1888 г.: «Мама при мне читает вслух «Призраки» Тургенева; я так потрясен слышанным, что со мною делается истерика» (Белый А. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора. 1880–1915: Автогр. // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 2 об.). «...Подслушанное чтение вслух «Призраков» Белый вспоминает также в очерке «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928). В детские годы полеты с Эллис воспринимались не как беспрокие, а как ворвавшиеся «из пресного внешнего мира ярчайшие переживания» (Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 426).

...красивости с выписанными по Курбе листиками... – Жан Дезире Гюстав Курбе (Gustave Courbet, 1819–1877) – французский живописец, талант которого, по оценкам критиков, выражался ярче и полнее всего в его пейзажах.

С. 173. Многие – здесь «блан-э-нуар». – Blanc et noir (фр.) – белое и черное. Белый употребляет выражение в значении «резкое противопоставление», «отсутствие градаций, плавных переходов».

Жест со второй фазы

С. 180. Древний ужас – панический... – Белый соединяет (тем самым усиливая) два «крылатых» выражения, восходящих к античной мифологии: 1) terroг antiquus (лат.) – в языческом миропонимании ужас жизни в мире под властью мрачной и бесчеловечной Судьбы, ужас перед хаосом как бездной небытия; 2) внезапный и безотчетный ужас, который Пан (в греческой мифологии бог лесов, охотников и пастухов, спутник Диониса) наводит на людей, особенно на путников в глухих и уединенных местах, а также на войска, бросающиеся от этого в бегство (отсюда слово «паника»). Пан, сын Гермеса и нимфы Дриопы (по другим мифам, сын Зевса и Ойнеиды) родился с козлиными ногами, рогами и длинной бородой. Мать, взглянув на сына, в ужасе обратилась в бегство. Но отец его, Гермес, обрадовался рождению сына, взял его на руки и отнес на светлый Олимп к богам. Все боги громко радовались рождению Пана и смеялись, глядя на него.

...коричнево-желтая роспись на черном фоне архаической вазы... – Имеется в виду одна из наиболее известных техник древнегреческой вазописи –

краснофигурная, которая появилась приблизительно в 530 г. до н. э. в Афинах и просуществовала вплоть до конца IV в. до н. э., вытеснив господствовавшую до этого чернофигурную вазопись. Соотношение цветов между фигурами и фоном, прямо противоположно чернофигурной технике: фон – черный, фигуры – красные. Краснофигурную технику восприняли многие регионы Древней Греции, центрами производства были также гончарные мастерские Южной Италии; свой вклад в развитие краснофигурной керамики внесли вазописцы Этрурии.

...пляска сатиров... – В сатирической драме, одном из трех основных видов древнегреческой драматической поэзии, отличительной чертой является хор, изображающий сатиров (козлоногих лесных демонов из свиты бога Диониса). Пляска сатиров – *сикиннида* (σικιννίς) – представляла собой ритмические прыжки, порою непристойного характера; сатиры сопровождали движения жестами, гримасами и ужимками, рассчитанными на то, чтобы вызвать у зрителей смех.

...борьба куретов и корибантов... – Куреты и корибанты – в греческой мифологии демонические существа, спутники и служители Великой матери богов Реи-Кибелы и младенца Зевса на Крите. Куреты спасли Зевса во младенчестве, когда его хотел погубить пожиравший своих детей Кронос (заглушали его плач ударами копий о щиты, тимпанами, экзотическими криками и плясками). Куретам и корибантам посвящены орфические гимны. В период поздней античности куреты и корибанты составляли окружение Афины, которая даже считалась их вождем. Куретов и корибантов порой отождествляли («Деметрий Скепсийский»), о их *борьбе* или, как далее пишет Белый, *бое*, мифы не говорят. В общем контексте рассуждений Белого о жестах и стилизациях можно предположить, что речь идет об их военных плясках на праздниках Матери богов, в которых подчас доходили до того же неистовства, что и жрицы-вакханки – менады.

С. 181. *...в орнаментах древнего Крита есть склик с древней Мексикой...* – Белый, как отмечалось, был сторонником концепции происхождения цивилизаций из единого корня – погибшей Атлантиды. Символисты (Брюсов, Бальмонт, а вслед за ними и Белый) искали черты сходства древних культур – Египта, Крита, древних цивилизаций Америки и др. – в архитектуре, керамике, орнаменте и пр. В. Я. Брюсов поднимал проблему в своей работе «Учители учителей»: «Откуда же возникли эти аналогии и сходства в культурах мексиканской и средиземноморской? Неужели должно всецело отнести их на долю случая, введя в историю понятие определенно антинаучное? Или же должно искать *tertium comparationis*, некую третью величину, которая, не будучи ни Старым Светом, ни Новым Светом, могла быть в сношениях и с тем и с другим?» (Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. VII. С. 372).

«Натура» изобразителя Гоголя

...тогда вместе с Гиппиусом можно сказать: и Невский дан в принципах кукольного театра... – В. В. Гиппиус, отталкиваясь от работ предшественников, характеризовавших персонажей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» как «фигуры украинского кукольного театра» (*Перец В. Н. Кукольный театр на Руси. Пб., 1895; Розов В. Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя. Киев, 1911*), видит «вертепно-анекдотическую традицию» и в повести «Невский проспект»: «Все происходящее на Невском проспекте нарисовано в тонах кукольного театра. К основной «вертепной» традиции Гоголь примыкает здесь не в частности, а по существу приема. Старики и старухи размахивают руками и говорят сами с собой, *бледные мисс и розовые мамзели*, служащие в иностранной коллегии с *черными бакенбардами* и в других департаментах – с *рыжими*, дамы, как море мотыльков, с талиями «никак не толще бутылочной шейки», дамы с рукавами, похожими на два воздухоплавательных шара, артельщик, «в котором все шевелится, спина и руки и голова» – все это марионетки, управляемые чьей-то рукой. Ночью, в то «таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет», этот характер кукольного театра усиливается» (*Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 47*).

...«гиньоль» не украинская «кукла»... – Гиньоль (*фр. Guignol*) – персонаж французского театра кукол. Принадлежит к виду так называемых верховых кукол (перчаточных, не «марионеток»). Маску Гиньоля, остроумного и циничного лионского кустаря, создал Лоран Мурге (1769–1844), выходец из семьи рабочих лионских шелковых мануфактур, открывший в 1804 г. собственный театр в Лионе и ставивший здесь свои пьесы с участием Гиньоля. Спектакли, насыщенные политической и бытовой сатирой, пользовались особенно большим успехом во время Июльской революции 1830 г.

...взгляд на женщину раннего отрывка «Женщина»... – Отрывок – первое произведение, напечатанное с подписью «Н. Гоголь» (Литературная газета. 1831. № 4. 16 января). Номер газеты посвящен внезапно умершему 14 января А. А. Дельвигу, незадолго до этого отстраненному от редактирования газеты. Открывавший номер гоголевский этюд, написанный в форме философского диалога между Платоном и его учеником Телеклесом, был создан не без влияния идиллии Дельвига «Изобретение ваяния» (между 1825 и 1829) и общих идей «эстетического идеализма» писателей его круга (Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского).

С. 181–182. ...романтик Гоголь совпал с поэзией Владимира Соловьева, Данте, раннего Блока через романтиков (наследие Шеллинга)... – Белый

видит в отрывке Гоголя «Женщина» воплощение идеи Вечной Женственности, которая была воспринята Вл. Соловьевым через Гёте («Das ewig weibliche ziht uns hinan» – «Вечно женственное влечет нас ввысь» – «Фауст») и Шеллинга (Weltseele – Мировая Душа). Основной идеей философии Владимира Соловьева была идея Софии, восходящая, помимо немецких корней, к Софии Платона и неоплатоников. Мистический образ «Софии» как женской персонификации Божественной мудрости отождествляется с Вечной Женственностью, которая должна явиться в мир спасти его красоту:

Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнушем новой богини
Небо слилося с пучиною вод.

Всё, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, –
Всё совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней.

(Соловьев В. С. «Das Ewig-Weibliche». 1898).

Младосимволисты, в первую очередь А. А. Блок, восприняли соловьевскую идею Вечной Женственности («Стихи о Прекрасной Даме»), причем вдохновлялись не только философией и поэзией Соловьева, но и образом Беатриче Данте, и культом «прекрасной» дамы в поэзии трубадуров, и романтическим идеалом женщины как средоточия красоты и гармонии мира, и, как указывает Белый, «Женщиной» Гоголя. Гоголь посвоему и весьма отступая от источника, передал мысль Сократа из диалога Платона «Федр» о красоте, которая говорит человеку о «небесной родине» его души: «И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца – вечного Бога, своих братьев – дотоле не выражимые землею чувства и явления – что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь, развивая ее до бесконечности...» [VII, 66].

С. 182. ...когда «французский каблук» вонзается «страшную музую»: в грудь... – Реминисценция последней строфы стихотворения А. А. Блока «Унижение»:

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!
Я – не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце – острый французский каблук!

(Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 19).

С. 183. *Водовозова описывает факты этого быта...* – См.: *Водовозова Е. Н. На заре жизни. Воспоминания. Жизнь в провинциальной глуши. Институт до и после реформы. Среди молодежи 60-х годов.* СПб., 1911; *Водовозова Е. Н. На заре жизни: В 2 т. М., 1987.*

Натура гоголевской усадьбы

С. 191–192. *...животисец Гоголь, упредивший лет на восемьдесят тенденции этой живописи...* – Продолжателями традиций Гоголя – автора пейзажных зарисовок (дом, сад помещика), по мнению Белого, явились художники-передвижники (В. Д. Поленов, И. И. Шишкин) и писатели «натуральной школы» (И. С. Тургенев, И. А. Гончаров), смягчившие, однако, в своих произведениях резкие гоголевские краски. Что же касается создания характеров помещиков и отражения их быта, то в этом Гоголь – предтеча школы русского модернизма: Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, К. А. Сомова – ведущих художников объединения «Мир искусства».

Провинциальный город

С. 197. *Откуда ж открытие вещей, как у испуганной орлицы, зениц?* – Перифраз строки пушкинского стихотворения. См. коммент. к с. 38.

Поэт – «эхо» (по Пушкину, Блоку, Бартыньскому, Маяковскому)... – Имеется в виду, прежде всего, заключительные строки стихотворения А. С. Пушкина «К Н. Я. Плюсковой» («На лире скромной, благородной...», 1818): «И неподкупный голос мой / Был эхо русского народа», а также его стихотворение «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом...», 1831) с заключительной строфой:

Ты внимлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов –
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. I. С. 302; Т. III. С. 214).

См. также стихотворения: *Бартыньский Е. А.* «Бывало, отрок, звонким кликом...», 1831; *Блок А. А.* Эхо («К зеленому лугу, взывая, внимая...», 1905).

...нечто вроде «Германа и Доротеи» Гёте... – «Hermann und Dorothea» (1797), поэма И.-В. Гёте, написанная гекзаметром, изображающая жизнь немецкого бюргерства.

С. 198. ...*как в некую «Индию раззолоченную»*... – Выражение из «Повести о капитане Копейкине» («Мертвые души»): «Копейкин мой всталился кое-как с своей деревяшкой в приемную, прижался там в уголку себе, чтобы не толкнуть локтем, можете себе представить, какую-нибудь Америку или Индию – раззолоченную, относительно сказать, фарфоровую вазу эдакую» [V, 194]. У Гоголя – метонимия с немедленной ее «расшифровкой» (продукт действия (ваза) заменен местом производства). Белый использует слова гоголевского почтмейстера уже как метафору – обозначение сказочной страны (ср.: «Сказание об Индии богатой»).

...«*я устал и душою, и телом... <...> могут одни освежить меня*»... – Неполно цитируется «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору», опубликованный в 1841 г. в качестве приложения к комедии «Ревизор». В оригинале: «Я устал и душою и телом. Клянусь, никто не знает и не слышит моих страданий. Бог с ними со всеми; мне опротивела моя пьеса. Я хотел бы убежать теперь Бог знает куда, и предстоящее мне путешествие, пароход, море и другие, далекие небеса могут одни только освежить меня» [III/IV, 306]. «Отрывок...» был прислан Гоголем из Рима С. Т. Аксакову. В сопровождающем письме (5 мая 1841 г.) автор сообщал, что он является сокращенным (неотправленным) письмом к Пушкину, написанным после первого представления «Ревизора» (в конце текста выставлена дата: «25 мая 1836 г.»). Пушкин, по словам Гоголя, хотел писать полный разбор комедии для «Современника» и просил Гоголя «уведомить, как она была выполнена на сцене» [XI, 336].

...«*забросило русскую столицу на край света*»... – Белый весьма вольно цитирует «Петербургские записки 1836 года», которые открываются вопросом – ответом: «...В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света!» [VII, 512]. Далее также следует вольное отрывочное цитирование. Ср.: «Воздух прoderнут туманом; на бледной, серо-зеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки... Хорошо еще, что стрелю летящее шоссе да русские поющие и звенящие тройки духом пронесут мимо» [VII, 512].

Петербург в изображении Гоголя

С. 199. ...«*шляпа с плюмажем, при боку шпага (К)*»... – Неверная ссылка: цитата не из повести «Коляска», а из повести «Нос» (описание сбежавшего от Ковалева носа): «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 считается в ранге статского советника» [III/IV, 45, курсив мой. – Л. С.].

С. 201. ...«слух, что у Калинкина моста стал... показываться мертвец, и совершается неестественное отделение носа майора Ковалева вместе с явлением испанского короля Фердинанда Восьмого» (ЗС)... – Перечисляются события трех петербургских повестей Гоголя: «Шинель», «Нос» и «Записки сумасшедшего», а ссылка указывает только на последнюю повесть.

С. 202. *Бурлюку, Кручёных, – не открутить и не перебурлючить Гоголя...* – Каламбур Белого подчеркивает, что футуристам-заумникам еще надо учиться у автора «Записок сумасшедшего», «Невского проспекта», который, как далее отмечает Белый, «становится футуристом до футуристов» (с. 233 наст. изд.). На обороте четырехстраничной листовки «Пощечина общественному вкусу» 1913 года, конкретизировавшей идеи одноименной книги-манифеста (1912), в качестве сопоставления старой и новой поэзии были напечатаны попарно стихи Пушкина и Хлебникова, Надсона и Д. Бурлюка, Лермонтова и Маяковского, а завершали демонстрацию, как не надо и как надо писать, – отрывки из Гоголя и Кручёных.

...«быстрых, как вихорь, коней»... – Из последнего монолога Поприщина [III/IV, 176].

...*день безоблачен; а все кажется, что мелькает чья-то длинная тень (СМ).* – Белый отсылает читателей к образу повести «Страшная месть», хотя говорит о Хлестакове и весьма вольно передает гоголевский текст указанной повести. В оригинале: «Блеснет день, взойдет солнце, его не видно; изредка только замечали горцы, что по горам мелькает чья-то длинная тень, а небо ясно, и тучи не пройдет по нем. Чуть же ночь наведет темноту, снова он виден и отдается в озерах, и за ним, дрожа, скачет тень его» [I/II, 236].

От изобразительности к сюжету

Гоголь лишь следует Гёте: «Поэзия – зрелая природа». – Высказывание взято из опубликованных посмертно записок Гёте: «Aus dem Nachlaß» («Из наследства», 1833). В первой части книги («Über Literatur und Leben» – «О литературе и жизни») есть три соединенных в цикл афоризма: «Mystik: eine unreife Poesie, eine unreife Philosophie; Poesie: eine reife Natur; Philosophie: eine reife Vernunft» («Мистика – это незрелая Поэзия, незрелая Философия; Поэзия – это зрелая Природа; Философия – это зрелый Разум»). (*Johann Wolfgang von Goethe. Werke, Kommentare und Registern Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12, Kunst und Literatur, C. H. Beck, München, 1994. S. 493*). Белый неоднократно цитировал второй афоризм Гёте, по-разному его интерпретируя: «Поэзия, по Гёте, есть *зрелая природа*»: не понятие о природе, а природа понятия в природе переживаемого

сознания – *старая природа*, по отношению которой природа нас обставшего мира есть *шлак, оплотнение ставшее* некоего кипящего становления; этот кипящий вулкан становлений, вулкан всей природы – сознание наше» (Памяти Александра Блока. Томск, 1996. С. 7); «Поэзия есть зрелая природа», – сказал Гёте. Она – культура природы, выявляющая в последней новое качество. Это качество в природе, в людях природы, в быте, отложенном ими, пребывает как бы в зародышевом состоянии» (Белый А. Дом-музей М. А. Волошина / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Звезда. 1977. № 5. С. 188). В «Мастерстве Гоголя» Белый ближе всего к идее Гёте.

С. 203. ...*рев «мотора», везущего чинить расправу позднейшего блоковского «Командора»*. – Белый соединяет разные образы поэзии Блока – поэмы «Возмездие»: «И неустанный рев машины, / Кующей гибель день и ночь...» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. V. С. 25) и стихотворения «Шаги командора» (1910–1912) (см. там же. М., 1997. Т. III. С. 50–51).

...*Чертков – в другой редакции...* – Имеется в виду первая редакция повести, впервые опубликованной в сборнике «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя» (СПб., 1835. Ч. 1). [См. текст: VII, 280–318]. Во второй половине 1830-х гг. Гоголь значительно переработал повесть, в частности, изменил фамилию главного героя. Новая редакция была впервые напечатана в «Современнике» (1842. Кн. 3). В. В. Гиппиус отмечал: «Надо признать неслучайной эту педантическую перемену одной только буквы в фамилии героя, при сохранении ее фонетического целого. Очевидно, Гоголь хотел, чтобы читатель избежал всяких невольных демонических ассоциаций» (Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 181).

С. 205. ...*и назидания Аксаковых...* – Возможно, Белый имеет в виду письмо С. Т. Аксакова Гоголю от 3–5 июля 1842 г., в котором он в ответ на просьбу Гоголя приводит ряд услышанных отзывов о «Мертвых душах» и замечаний в адрес их автора, среди которых, как отмечает Аксаков, «есть, впрочем, обвинения и справедливые». Сам автор письма указывает на ряд неточностей в поэме, говорящих о слабом знании Гоголем губернского чиновничьего быта и делопроизводства. Главное же, Аксаков характеризует готовящуюся статью своего сына Константина («Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души», опубликована отдельной брошюрой. М., 1842) как истинное постижение гоголевского творения: «Признаю торжественно превосходство эстетического чувства в моем Константине! Он понял вас более меня и более всех, сколько мне известно, из прежних ваших творений. <...> Вы знаете, милый друг, что я не допустил бы Константина печатать восторженный вздор; напротив, эта статья указывает истинную точку, с которой надобно смотреть на ваше творение, и открывает причины, почему красоты его не вдруг могут быть доступны испорченному эстетическому чувству большей части людей» [XII, 89–91].

...и бешенство Толстого-американца... – См. коммент. к с. 62.

...и испуг Пушкина перед образами «МД»... – Белый имеет в виду рассказ Гоголя о реакции Пушкина на чтение автором первого варианта «Мертвых душ»: «...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!» («Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ») [VI, 83]. Об обстоятельствах чтения и взаимоотношениях Пушкина и Гоголя см., например: *Мани Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 433–448.*

С. 206. «Я болею незнанием многих вещей в России». – Адресат письма указан Белым неверно. Цитируется письмо Гоголя из Неаполя А. О. Россету от 15 апреля (н. ст.) 1847 г.: «Скажу вам не шутя, что я болею незнанием многих вещей в России, которые мне необходимо нужно знать. Я болею незнанием, что такое нынешний русский человек на разных степенях своих мест, должностей и образований» [XIV, 215].

...оттого и «страшна душевная чернота»; оттого и – «Соотечественники! Страшно!» – цитаты из «Завещания», открывающего «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), фразы неполные [ср.: VI, 11].

Сюжет как автор

С. 207. ...«*deus ex machina*» – (лат. «Бог из машины», калька с древнегреч.) – название драматургического приема древнегреческих трагиков: бог, появляющийся в развязке спектакля при помощи специальных механизмов (например, «спускающийся с небес») и решающий проблемы героев. В широком смысле – неожиданная, нарочитая развязка той или иной ситуации с привлечением внешнего, ранее не действовавшего в ней фактора.

С. 211. ...производя жуткое впечатление: не то святого, не то преступника (по Аксакову)... – Слишком вольная трактовка, не подтверждаемая ни мемуарами С. Т. Аксакова, ни его перепиской с Гоголем, ни статьями о Гоголе К. С. и И. С. Аксаковых.

Толстой-американец предлагал Гоголя заковать в кандалы... – См. коммент. к с. 62.

С. 212. «Всадником на Карпатах»... – Белинский уподобляется герою повести «Страшная месть».

...бросился в провал: к великому мертвецу; мертвец догрыз Гоголя... – Аллюзии повести «Страшная месть»: «И то все так сбылось, как было сказано: и доныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в

бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, и чует, как лежащий под землею мертвец растет, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю землю...» [I/II, 246].

Снизу – яма; сверху – высь: / Между них – вертись, вертись... – Цитата из стихотворения В. Я. Брюсова «Детская» («Палочка-выручалочка...», 1901). В оригинале иная постановка знаков препинания:

Снизу яма, сверху высь,
Между них вертись, вертись.
(*Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. I. С. 283.*)

Глава четвертая

СТИЛЬ ПРОЗЫ ГОГОЛЯ

Словесная ткань Гоголя

С. 214. *...взлетающих, как дуги, частей «протазиса»...* – Протазис – начальное простое предложение в составе сложного предложения, чаще условное.

...о «стернианстве» Гоголя подробно и убедительно говорит Виноградов... – См.: Виноградов В. В. Анализ архитектоники и соображения о ее генезисе. Гоголь – «русский Стерн» // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 247–255.

С. 214–215. *...в схемах покойного Л. И. Поливанова <...> как архитектурному стилю...* – В мемуарах Белый вспоминал уроки в гимназии Л. И. Поливанова: «...как уроки по лепке из глины художественных конструкций, переживали мы простой синтаксический разбор; <...> мы увлекались сложнейшими орнаментиками; и я не раз себя заставлял за постройкою схем вовсе не заданного отрывка, а отрывка, мне понравившегося готикой построений придаточных предложений; выявив утонченную схему, я ей любовался...» (*Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 280–281.*)

С. 216. *...повесть Нарезного «О двух Иванах»...* – См. коммент. к с. 50.

Эпитет у Гоголя

С. 228. *...Артур Рембо дает субъекцию своего цветного слуха...* – См. коммент. к с. 125.

Вундт считает первичной метафорой звуковую... – Белый опирается на вторую главу книги: *Wundt W. Probleme der Völkerpsychologie. Leipzig, 1911. См.: Вундт В. Проблемы психологии народов / Пер. с нем. Н. В. Самсонова. М., 2002 (II. Звукоподражания и звуковые метафоры).*

...как Гёте, осознавший в себе «чувственно-моральное восприятие крика»... – См. коммент. к с. 126.

С. 230. *Виноградов* видит в *нагромождении эпитетов* влияние *Жюль Жанена*... – Неточная отсылка к источнику. Рассматривая в свете пародий на Гоголя такие черты его стилистики, как перегруженность эпитетами, их плеонастическая лестница, риторический тавтологизм, В. В. Виноградов в работе «Этюды о стиле Гоголя» (Л., 1926) отмечает, что данные черты типичны для романтической школы в целом, что «сходных примеров можно вереницу привести и из Сенковского», и ссылается при этом на «Очерки гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского: «Говоря об этих стилистических построениях барона Брамбеуса, Чернышевский ведет генезис их в русской литературе от Жюль Жанена. Одним из двух основных правил этого писателя Чернышевский считает манеру «растягивать фразы до бесконечности набором десяти, пятнадцати синонимов, бесконечного ряда прилагательных или глаголов, таким образом: «юный, свежий, розовый, цветущий, весенний, ароматный румянец ее щек прельщал нас так недавно, и – *helas* – она увяла, поблекла, побледнела, уснула, покинула нас... А такое чудное, дивное, упоительное, восхитительное, очаровательное и т. д. существо может ли быть когда-нибудь забыто?..» Виноградов добавляет, что «Гоголь, конечно, шел первоначально в том же романтическом русле» (*Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. М., 1976. С. 323*). Непосредственно о влиянии Жюль Жанена на прием *нагромождения эпитетов* у Гоголя ни в «Этюдах о стиле Гоголя», ни в специальной статье «Романтический натурализм: (Жюль Жанен и Гоголь)», ни в других работах В. В. Виноградов не пишет.

Ритм прозы Гоголя

С. 246. «*Il faut attendre; il faut attendre, il faut attendre d'autres jours*». – «Мы должны ждать, мы должны ждать, мы должны ждать, другие дни» (фр.). – Цитируется 12-е стихотворение («*Vous avez allumé les lampes...*») сборника: *Maurice Maeterlinck. Serres Chaudes suivies de Quinze Chansons. Bruxelles, 1900.*

«*A la première porte... A la seconde porte... A la troisième porte – la flamme est morte*». – Цитируются (неточно) отдельные фразы шестого стихотворения («*On est venu dire...*») указанного сборника Метерлинка.

У Метерлинка:
À la première porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la première porte,
La flamme a tremblé...

À la seconde porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la seconde porte,
La flamme a parlé...

À la troisième porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la troisième porte,
La lumière est morte...

Перевод В. Я. Брюсова:
Но у первой двери
(О, как страшно, дитя!),
Но у первой двери
Задрожал мой свет.

У второй же двери
(О, как страшно, дитя!),
У второй же двери
Зашептал мой свет.

И у третьей двери
(О, как страшно, дитя!),
И у третьей двери –
Умер свет.

(Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 542, 543, курсив мой. – Л. С.).

15 песенок. – В 1896 г. вышел второй поэтический сборник Метерлинка «12 песен» («Douze chansons»), дополненный в 1900 г. тремя стихотворениями («15 песен») – то есть вышеназванный сборник: *Maurice Maeterlinck. Serres Chaudes suivies de Quinze Chansons. Bruxelles, 1900.*

С. 247. ...*поздний лозунг Верлена: «Прежде всего музыка, а все прочее – литература» (т. е. условность).* – Многократно цитируемая в работах Белого формула Верлена (см. коммент. к с. 15) здесь впервые получает уточнение-интерпретацию цитирующего.

Звукопись Гоголя

С. 248. ...*лучшие экскурсии в сферу ее принадлежат Осипу Брику и Якубинскому...* – Белый имеет в виду статьи: *Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка; *Якубинский Л.* Скопление одинаковых плавных; *Брик О.* Языковые повторы // Шкловский В., Эйхенбаум Б., Якубинский Л. и др. *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка.* Вып. 1–2. Пг., 1919.

С. 253. ...*дана звуковой метафорой, которая по Вундту – первичный этап языка, или – начало речевого творчества...* – См. коммент. к с. 228.

С. 254. «*Zu dir sprang ich <...> Zunge*». – Неточная цитата. У Ницше: «*Zu dir hin sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge!*» – «К тебе прыгнул я – ты метнулась прочь; и навстречу мне извивались змейки взлетающих, разлетающихся волос твоих!» (*Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2007. Т. 4. С. 229 / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского).

...лингвисту Мюллеру слышится в корне «*arrp*» – выражение действия. – Мюллер Фридрих Максимилиан (Müller Friedrich Maximilian, 1823–1900), более известный как Макс Мюллер, немецкий и британский индолог и лингвист, невысоко ценился Белым как этнограф и философ. «Шесть систем индийской философии» (М., 1901) Мюллера Белый характеризовал как «бессистемную, уму ничего не говорящую, но весьма «почтенную» книгу» (*Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 462). Однако лингвистические труды ученого, как видим, привлекали внимание автора «Мастерства Гоголя». Белый опирается на исследование: Лекции по науке о языке, читанные в Королевском британском институте в апреле, мае, июне 1861 г. Максом Мюллером. СПб., 1865. См. новое издание: *Мюллер М.* Лекции по науке о языке / Пер. с англ. 3-е изд. М., 2013.

Фигура повтора

С. 256. ...*Возьму метод Брика...* – См. коммент. к с. 248. Анализируемая Белым статья Брика «Звуковые повторы» (1919) включена в издание: Русская словесность. Антология / Сост. В. Нерознак. М., 1997. С. 116–120. Статья также доступна в Интернете: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-284936.html>. См. также: *Векшин Г. В.* Взгляды О. М. Брика на звуковую повтор и фоносиллабика стихотворного текста // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Вып. 1: Материалы междунар. науч. конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика». М., 2010. С. 129–152.

Гиперболизм

С. 275. ...*Буслаев видит в синекдохе количественный перенос признаков: от целого к части...* – Белый опирается на исследование выдающегося русского филолога Ф. И. Буслаева «Опыт исторической грамматики русского языка». Написанная Буслаевым в 1858 г. книга еще при жизни автора выдержала пять изданий. Синекдохе ученый посвятил отдельный параграф первой главы «Состав предложений и значение частей речи» (раздел II. «Значение частей речи», подраздел «Синонимы и тропы»). См. новое издание: *Буслаев Ф. И.* Историческая грамматика русского языка. Синтаксис. М., 2013.

...*Потебня допускает в синекдохе нюансы качественности...* – Белый опирается на одну из главных работ ученого: *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. (Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое). Харьков, 1905.

Фигура гиперболы

В рукописях Белого данный раздел озаглавлен: «Гипербола в тесном смысле». – *Белый А. Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию* // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 60 об.

С. 286. *Брюсов указывает: у Гоголя «гипербола села верхом на гиперболу»...* – Перифраз Белого. Передающая идейную направленность доклада В. Я. Брюсова «Испепеленный. К характеристике Гоголя» (1909), данная фраза, однако, автором не использовалась. Белый ссылается на первую журнальную публикацию статьи Брюсова, но ни в печатных вариантах, ни в черновых материалах ее нет. См.: *Брюсов В. Я. Испепеленный: Черновой автогр.; Испепеленный: набор. экз.; Испепеленный: Черновой набросок* // РГБ. ОР. Ф. 386. Карт. 40. Ед. хр. 7. Л. 1–47.

Сравнение

С. 292. *...есть ли аналогия – гомология?* – См. коммент. к с. 11.

С. 301. *...вспомним Тика, для которого и цветочные ароматы суть звуки, и «всякий изгиб... членов – аккорд»...* – Скорее всего, Белый имеет в виду строки стихотворения «Der neue Frühling» («Новая весна»)

Blumen,
Nachtigallen, Düfte, alles ruft dich
An mit wunderbar holdseligen Tönen.

(Здесь и далее цитаты взяты с проекта Гутенберг: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6471/4>). – «Новая весна / Цветы, / соловьи, запахи – все взывает к тебе / чудесной нежной музыкой». Ко второй части высказывания близки слова Тика из «Vittoria Accorombona» («Виттория Аккоромбона», 1840; публ. – 1845), гл. 6: «...wir hören dann, wir fühlen den Pulsschlag der allgewaltigen Natur, Gottheit weht durch unser ganzes Wesen, und auch die kleinste Faser unsers Daseins ist geweiht und klingt wie die windbewegte Saite der Harfe in den Akkord der Unendlichkeit hinein» (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/5475/27>) – «...мы слышим, мы чувствуем пульс всемогущей природы, Дух Божий проходит через все наше существо, и даже самая маленькая нить нашего бытия благословлена и звучит, как тронутая ветром струна арфы в аккорде бесконечности» (пер. с нем. Т. В. Колчевой).

...вспомним Шлегеля, по которому и письма Люцинды – «не письма, а пение»... – Имеется в виду строки неоконченного и фрагментарного по форме романа Ф. Шлегеля «Lucinde» («Люцинда», 1799): «Wie kannst du nur

ан der Würdigkeit und Göttlichkeit deiner Briefe zweifeln! Der letzte blickt und leuchtet aus hellen Augen; es ist nicht Schrift sondern Gesang» (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/2481/14>) – «Как ты можешь сомневаться в достоинстве и божественности твоих писем! Последнее блестит и светится светлыми глазами; и это не *писание*, но Пение» (пер. с нем. Т. В. Колчевой).

...вспомним Новалиса: «*природа – эолова арфа*», «*метод... ритм*», *болезнь и выздоровление – «музыкальная проблема» и «музыкальное разрешение»*. – Из сборника афоризмов Новалиса «Фрагменты» и в его «Новых фрагментах» («*Neue Fragmente*»: часть «О тайном мире» – «*Von der geheimen Welt*»): «*Wolkenspiel – Naturspiel (ist) äußerst poetisch. Die Natur ist eine Äolsharfe, sie ist ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind. (Ideenassoziation.) (57)*» (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/5231/6>). – «Игра облаков – игра природы бесконечно поэтична. Природа – это Эолова арфа, она музыкальный инструмент, чьи звуки, словно нити высших струн, звучат в нас». И во «Фрагментах» («*Fragmente*», 1802), в рус. пер. («Фрагменты», 1914) у Новалиса есть вариации на данную тему: «*Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Äolsharfe, die Natur selbst*» – «Сказка есть как бы сновидение, без связи. Ансамбль чудесных вещей и событий, таких, как музыкальные фантазии, гармонические эффекты Эоловой арфы, сама природа»; «*Elemente des Romantischen. Die Gegenstände müssen, wie die Töne der Äolsharfe, da sein, auf einmal, ohne Veranlassung – ohne ihr Instrument zu verraten*» – «Элементы романтического должны, как звуки Эоловой арфы, возникать без причины, не предавая то, что их породило». См.: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs / Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. Stuttgart, 1981; Bd. 2. 1984; Bd. 3; Novalis. Фрагменты // Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995.*

Глава пятая

ГОГОЛЬ В ДЕВЯТНАДЦАТОМ И В ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ

Гоголь и натуральная школа

С. 310. ...*описание разметавшейся полупрозрачной Эллис из «Призраков»*... – См. коммент. к с. 172.

...*в фавуле «Песни торжествующей любви»*... – «Песнь торжествующей любви» – произведение на фантастическую тему, с оттенком мистицизма; впервые опубликовано в 1881 г. в «Вестнике Европы».

...к зарисовке своих «помпадуров» и «помпадурши»... – Имеется в виду не только типы очерков сборника «Помпадур и Помпадурши» (1863–1874), но и произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина в целом.

Гоголь и Достоевский

С. 317. ...*албанка Аннуциата*... – У Гоголя Ануциата – альбанка [III/IV, 177], то есть жительница городка Альбано (южнее Рима). В. В. Розанов, опираясь на такое же неверное прочтение (албанка-мусульманка и пр.), приходил к ложному заключению, что Гоголь «был вовсе не *русским* обличителем, а европейским; и даже что он был до известной степени – обличителем христианским, т. е. самого христианства» (Розанов В. В. Гоголь и Петрарка // Собр. соч. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 658).

...*не Катерина ль Ивановна из «Братьев Карамазовых»?* – См. коммент. к с. 149.

...*преломила вальтер-скоттизм, традициями Стерна, увлечением «неистой школы» (Матюрин, Жюль Жанен)*... – См. коммент. к с. 161.

Гоголь и Сологуб

...*в книгах Розанова, Мережковского, Шестова, Волынского*... – Имеются в виду сочинения: Розанов В. В. «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. СПб., 1894, 2-е изд.: СПб., 1902, 3-е изд.: СПб., 1906; Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. СПб., 1901–1902. Т. I–II; Мережковский Д. С. Пророк русской революции. К юбилею Достоевского. [СПб.], 1906; Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). СПб., 1903, 2-е изд.: СПб., 1909; Волынский А. Л. Царство Карамазовых. СПб., 1901; Волынский А. Л. «Книга великого гнева». СПб., 1904; Волынский А. Л. Ф. М. Достоевский. СПб., 1906, 2-е изд.: СПб., 1909.

...*труд Мандельштама (анализ языка Гоголя)*... – Имеется в виду книга: Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. СПб.; Гельсингфорс, 1902.

...*заглушен совершенно заливистым рыком Д. С. Мережковского о Чичикове*. – В 1902 г. Д. С. Мережковский выступал в Петербурге и Москве с рефератом, именуемым в прессе то «Гоголь и о. Матфей», то «Судьба Гоголя». Второе название автор избрал для журнальной публикации (Новый путь. 1903. № 1. С. 37–81; № 2. С. 1–41; № 3. С. 123–161), но первое отдельное издание книги было озаглавлено «декадентски» вызывающе: «Гоголь и чёрт. Исследование» (М.: Скорпион, 1906). К столетнему юбилею Гоголя книга вышла уже под более академическим названием: «Го-

голь. Творчество, жизнь и религия» (СПб.: Пантеон, 1909). Данное заглавие сохранялось и в последующих трех переизданиях: *Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества; Гоголь. Творчество, жизнь и религия* (СПб.: Просвещение, 1911), а также в собраниях сочинениях: Полн. собр. соч. СПб.: М. Вольф, 1911. Т. X. Не мир, но меч. Лермонтов. Гоголь; Полн. собр. соч. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1914. Т. XV. Большая Россия. Гоголь (в собраниях сочинений подзаголовки даны в тексте). Хотя ничего, кроме названия, не менялось (перестановка 2–3-х слов, пропуск эпиграфа), каждое новое издание приобретало в глазах публики все большую солидность, академизм.

...«*Мелкий бес*» *Сологуба*... – В «Предисловии автора ко второму изданию» указано: «Роман «Мелкий бес» начат в 1892 году. Первый раз напечатан в журнале «Вопросы жизни» за 1905 год. № 6–11, но без последних глав. В полном виде роман появился первый раз в издании «Шиповника» в марте 1907 года» (*Сологуб Ф. Мелкий бес*. СПб., 2004. С. 5). А. А. Блок в статье «Письма о поэзии» (1908) так охарактеризовал роман Сологуба: «Правда, это первое произведение, о котором можно сказать с уверенностью, что автор его – законный преемник Гоголя, что он – последний сатирик до революционной России» (*Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. VIII. С. 42*).

С. 318. ...*Брюсов – пушкиноподобен в «Огненном ангеле»*... – «Огненный ангел или правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазвившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гоегейей и некромантией, о суде над одной девушкой под председательством его преподобия архиепископа трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем» (1905–1908), – исторический роман В. Я. Брюсова. «*Огненный Ангел*» останется навсегда образцом высокой литературы для небольшого круга истинных ценителей изящного; «*Огненный Ангел*» – избранная книга для людей, умеющих мыслить образами истории; история – объект художественного творчества; и только немногие умеют вводить исторические образы в поле своего творчества», – писал Белый в журнальной рецензии на роман («*Весы*». 1909. № 9. С. 91–93), вошедшей затем в сборник «*Арабески*» (М., 1911). О «пушкиноподобии» тогда он не говорил: проводил параллели с Вальтером Скоттом, с лирическими стихотворениями самого Брюсова. Тем не менее, пятикратно употребленная и взятая рецензентом в кавычки, а четырежды еще и графически выделенная формула «*Эти звуки – звуки «милой старины»*»; «...под стыдливой маской истории расслушать «*песню милой старины*»...»; «Неспроста вернулся Брюсов к песням о «*милой старине*»; «в образах «*милой старины*»; «произведение извне историче-

ское («*звуки милой старины*»)...» – является реминисценцией из «Евгения Онегина» («Они хранили в жизни мирной / Привычки милой старины...»), что само по себе уже отсылает читателей к Пушкину (См.: *Белый А.* Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 340–342).

...от «*Симфоний*» же Белого... – См. коммент. к с. 142.

...в «*Серебряном голубе*»... – «Серебряный голубь» – повесть Андрея Белого, отразившая эпоху революции 1905–1907 гг. Писалась и публиковалась главами в журнале «Весы» (1909). При жизни Белого издавалась еще два раза: первый раз (частично) в Собрании сочинений автора у издателя В. В. Пашуканиса (т. VII, 1917), но из-за смерти издателя опубликованы лишь четыре главы; второй – полным отдельным изданием в Берлине (изд-во «Эпоха», 1922). См.: *Белый А.* Серебряный голубь. (Повесть в семи главах) // Собр. соч. Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995. С. 17–231.

Виноградов указывает: до декадентов Гоголь дал под влиянием де Квинси образ декадента-опиомана... – См. коммент. к с. 150.

С. 319. ...«*горьким смехом моим посмеюся*»... – Неточная передача эпитафии на могиле Гоголя. Писатель был похоронен в Москве, в Свято-Даниловом монастыре. На могиле был установлен бронзовый крест, стоящий на крымском камне, и черное мраморное надгробие, на котором высечены слова из книги пророка Иеремии: «Горьким словом моим посмеюся...» Замена слова «словом» на «смехом» – весьма распространена в журналистике, когда библейские слова соотносятся с Гоголем. Так, В. В. Розанов в своем очерке к столетию Гоголя «Загадки Гоголя», опубликованном в газете «Русское слово» (1909. 12, 14 марта. № 58, 60) под псевдонимом В. Варварин, писал: «Моим горьким смехом посмеются» – это не одна эпитафия на его надгробном памятнике в Москве, это и эпитафия ко всей его биографии».

...«*нечего пенять, коли рожа крива*»... – Неточная передача эпитафия к комедии «Ревизор». У Гоголя: «*На зеркало неча пенять, коли рожа крива*» / Народная пословица [III/IV, 217]. Эпитафия появился в «Ревизоре» в издании 1842 г. Пословица указана в книге «Пословицы и поговорки русского народа» В. И. Даля (раздел – «Причина – отговорка»): «Не на зеркало пеня, что рожа крива», «Что на зеркало пенять, коли рожа крива» – «Пословицы русского народа» (1853, 1861–1862). Современные исследователи трактуют эпитафия в свете христианской традиции: «Эта народная пословица разумеет, кроме собственно зеркала, Евангелие, о чем современники Гоголя, принадлежавшие к православной церкви, прекрасно знали. Духовное представление о Евангелии как о зеркале давно и прочно существует в православном сознании» (*Виноградов И., Воронаев В.* Комментарии [III/IV, 660]). См. также: *Воронаев В. А.* «На зеркало неча пенять...»: Смысл

эпиграфа и «немой сцены» в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // Русская речь. 2002. № 6. С. 9–15.

«Нет,... милые современники, это я о вас писал»... – Неточная и сокращенная цитата из «Предисловия автора ко второму изданию» романа. Ср.: Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 6. Свою раннюю работу о Сологубе (1908) Белый открывал, цитируя данное обращение автора к читателям. См.: Белый А. Ф. Сологуб // Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 445.

«Недотыкомку», которая у него – душа «нежитей» и «немытек» (слова С.)... – Недотыкомка – бредовый образ, рождающийся в воображении сходящего с ума Передонова, героя романа Сологуба «Мелкий бес». Впервые появилась в стихотворении Сологуба «Недотыкомка серая...» (1899). (См.: Сологуб Ф. Стихотворения. СПб., 2000. С. 234). Нежить – собирательное название для всех типов сверхъестественных существ, составших из мертвых после своей смерти. Сологуб выводит своих «нежитей» в рассказе «Призывающий зверя» (1906), в стихотворении «Не трогай в темноте...» (1905), в цикле стихотворений «Нежити. Триолеты» (1913), вошедшем в сборник «Очарования земли» (1914). Цикл открывался триолетом «Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая...» (Сологуб Ф. Стихотворения. С. 384). Немытька – мистический персонаж, «лесной человек» из рассказа Сологуба «Тело и душа», опубликованного в журнале «Золотое руно» (1906. № 6), затем в сборнике «Истлевающие личины» (М., 1907). См.: Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. II. С. 316–325. 5 июля 1909 г. Андрей Белый в письме к Сологубу горестно констатировал: «Так мало людей, так много «недотыкомок»: так жутко в мире нежитей!» (Белый А. Письма к Ф. К. Сологубу // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1972. Л., 1974. С. 136).

...некто, приняв капли подозрительного, как ростовщик из «П», проходимца, теряет в росте до бесконечности... – Белый интерпретирует сюжет рассказа Сологуба «Маленький человек» (1905, впервые напечатан в сборнике Сологуба «Истлевающие личины», 1907). Главный герой рассказа Яков Алексеевич Саранин покупает чудодейственные капли у таинственного армянина. См.: Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. М., 2000. Т. I. С. 611–632.

...воинствующий буддист... – Первая статья Белого о Сологубе была опубликована в журнале «Весы» (1908. № 3. С. 63–76) под названием «Далай-лама из Сапожка (О творчестве Ф. Сологуба)».

С. 320. *...«Утешение»...* – Впервые рассказ опубликован в журнале «Север» (1899. № 15–21. 11 апреля – 23 мая).

...«Призывающий зверя»... – Впервые рассказ опубликован в журнале «Золотое руно» (1906. № 1).

...«Смерть по объявлению»... – Впервые рассказ опубликован в журнале «Золотое руно» (1907. № 6).

Наши стены крепки <...> Внешний страх. – Выстроенная Белым в стихотворную строфу строка из рассказа Сологуба «Призывающий зверя».

С. 321. ...нет влияния Гоголя в раннем романе «Тяжелые сны»... – Роман был начат Сологубом еще в провинции, в Крестцах (Новгородская губерния), в 1883 году, писался долго и был окончен только в Петербурге в 1894 году.

Гоголь и Блок

Отрывок Гоголя «Женщина» – пересказ мистики... – См. коммент. к с. 181.

...с идеологией Шеллинга, Баадера, отраженной и Владимиром Соловьевым... – См. коммент. к с. 181–182. Баадер (Baader) Франц Ксавер фон – немецкий философ, врач, естествоиспытатель и теософ, представитель философского романтизма, развивал в XIX веке идеи софиологии, восходящие к Я. Бёме и немецкой мистической традиции в целом. У Я. Бёме София – «Вечная Девственность», «Дева Премудрости Божией», «Великая тайна бытия Божия» и «наглядность Божия», в которой открывается единство всего сущего. Для Баадера София – мир первообразов, как истинное и вечное человечество. Как философ Баадер оказал влияние на йенских романтиков и Вл. Соловьева.

С. 322. «И когда ты смеешься над верой <...> мной виденный круг»; «и была роковая отрада»... – Из стихотворения А. А. Блока «К Музе» («Есть в напевах твоих сокровенных...», 1912).

...призыв к «попиранью заветных святынь»... – Перифраз из стихотворения «К Музе». У Блока: «И была роковая отрада / В попираньи заветных святынь...» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 7).

С. 323. *Твои мне песни ветровые – / Как слезы первые любви! / Какому хочешь чародею / Отдай разбойную красу!* – Из стихотворения А. А. Блока «Россия» (1908).

Гоголь в себе носил «колдуна»... – См. коммент. к с. 60.

...в миг «вытывания крови»... – Имеются в виду строки восьмого стихотворения цикла А. А. Блока «Черная кровь»: «Знаю, выпил я кровь твою... / Я кладу тебя в гроб и пою...» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 37).

...«все диким страхом смятено»... – Из стихотворения А. А. Блока «Эклексиаст» (1902).

...«мой конец предназначенный близок»... – Неточная цитата из стихотворения А. А. Блока «Разгораются тайные знаки...» (1902). У Блока: «Мой конец предначертанный близок...».

...«и на дороге ужас взял»... – Неточная цитата из стихотворения А. А. Блока «Экклесиаст» (1902). У Блока: «И на дороге ужас веет...» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. I. С. 122).

...«боюсь оглянуться назад»; «кладут мне на плечи руки»... – Из стихотворения А. А. Блока «Мне страшно с Тобой встречаться...» (1902).

...«заройся в землю – там замри»... – Из стихотворения А. А. Блока «Да. Так диктует вдохновенье...» (1911).

...«забудь, забудь о страшном мире»... – Из стихотворения А. А. Блока «Дым от костра струею сизой...» (1909).

...«из-под ресниц старинный ужас – старинный ужас дай понять»... – Цитата из стихотворения А. А. Блока «Идут часы, и дни, и годы...» (1910) с неточной передачей графики и знаков препинания. У Блока: «Из-под ресниц сверкнувший ужас – / Старинный ужас (дай понять)...» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 18).

...«как страшно все: как дико»... – Цитата из стихотворения А. А. Блока «Миры летят. Года летят. Пустая...» (1912) с неточной передачей графики и знаков препинания. У Блока: «Как страшно всё! Как дико! – Дай мне руку, / Товарищ, друг! Забудемся опять» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 25).

...«все были мне незнакомы, и меня не трогал их вид»... – Из стихотворения А. А. Блока «Говорили короткие речи...» (1902).

Его статья об иронии. – Статья А. А. Блока «Ирония» впервые была опубликована в газете «Речь» 7 декабря 1908 г. «Самые живые, самые чуткие дети нашего века, – констатировал Блок, – поражены болезнью, неизвестной телесным и духовным врачам. Эта болезнь – сродни душевным недугам и может быть названа «иронией» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. VIII. С. 87).

С. 324. ...«как тяжело ходить среди людей и притворяться непогибшим»... – Первые две строки стихотворения А. А. Блока (без названия, 1910). В оригинале каждая строка – с заглавной буквы.

...«как тяжело мертвецу среди людей»... – Начальная строка стихотворения (без названия) из цикла А. А. Блока «Пляски смерти» (1912).

...пробудился...: тридцать лет. Хвать-похвать, – а сердца нет... – Из цикла А. А. Блока «Жизнь моего приятеля», третье стихотворение «Всё свершилось по писаньям...» (1913).

...«одно, одно – уснуть, уснуть»... – Цитата из стихотворения А. А. Блока «Чем больше хочешь отдохнуть...» (1909) с неточной передачей графики и знаков препинания. Неполное цитирование меняет пафос стихотворения. У Блока: «Одно, одно – / Уснуть, уснуть... / Но всё равно – / Разбудит кто-нибудь» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 50).

...«выпил я кровь твою»... – См. коммент. к с. 323.

...«с темнотою один... хохотал арлекин»... – Цитата с сокращением и неточной передачей графики и знаков препинания из заключительной строфы стихотворения А. А. Блока «Свет в окошке шатался...» (1902). Ср.:

Восхищенью не веря,
С темнотою – один –
У задумчивой двери
Хохотал арлекин.

(Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. I. С. 117).

...«старинный ужас дай понять»... – См. коммент. к с. 323.

Было то в темных Карпатах... – Начальная строка стихотворения А. А. Блока (без названия, 1913).

...гора Криван, на ней всадник, жаждущий «страшной мести»... – Стихотворение Блока трактуется как отражение эпилога повести Гоголя «Страшная месть» [см.: I/II, 242, 246].

Впрочем, прости... Мне немного <...> Жалобный ветер донес. – Неточная сокращенная цитата из стихотворения А. А. Блока «Было то в темных Карпатах...». У Блока:

Впрочем, прости... мне немного
Жутко и холодно стало;
Это – я помню неясно,
Это – отрывок случайный,
Это – из жизни другой мне
Жалобный ветер напел...

(Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 195).

«Нет, не смирит эту черную кровь / Даже свидание, даже любовь». – Заключительные строки первого стихотворения из цикла А. А. Блока «Черная кровь» – «В пол-оборота ты встала ко мне...» – с небольшим отступлением в передаче авторских знаков препинания. У Блока: «Нет! Не смирит эту черную кровь / Даже – свидание, даже – любовь» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. С. 34).

Что ж? «Не общественно»? – знаю <...> Пускай. – Заключительные строки стихотворения А. А. Блока «Было то в темных Карпатах...», не включенные в окончательный вариант. Характеризуются исследователями как ассоциация с образом «непонятого декадента» И. Коневского или как полемический отклик на статью С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (Аполлон. 1913. № 1). См.: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. III. Комментарии. С. 977.

Гоголь и Белый

С. 325. ...«*дальний небосвод блещет*»... – Белый отмечает, что приводит не цитату, а «макет фразы Пушкина» и указывает ссылку (неточную, см. ниже) на свою работу. У Белого: «Н е б о с в о д д а л ь н и й б л е щ е т» – гласит нам поэзия Пушкина; <...> вот начало такой картины природы у Пушкина: «Н е б о с в о д д а л ь н и й б л е щ е т...» (*Белый А.* Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: Антология. М., 2001. С. 483, рядрядка А. Белого).

См. статью *Ф. Ф. Зелинского на эту тему в его «Из жизни идей»*. – Белый имеет в виду статью «Идея нравственного оправдания» – *Зелинский Ф. Ф.* Древний мир и мы. Из жизни идей: Научно-популярные статьи. 3-е изд. СПб., 1911. Т. II. Статьи сборников переизданы: *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей. Научно-популярные статьи. СПб., 1995; *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей: [Сборник]: В 4 т. [Репр. изд.]. М., 1995.

Strikobski «Baukunst der Armenien», 1920 (2 тома). – Выходные данные источника указаны неточно. См.: *Strzykowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europe. Bd. 1–2. Wien, 1918.

А. Белый «О смысле поэзии» (изд. «Эпоха». 1923 г.). – Неверная ссылка. Имеется в виду: *Белый А.* Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Поэзия слова. Пг., 1922. Статья включена в книгу: Семиотика: Антология. М., 2001. С. 480–485.

С. 327. ...*иератизм жестов*... – Иератизм (от *греч.* hieratikós – священный) – торжественная застылость и отвлеченность изображений.

С. 331. ...*к Неуловимому из желтого пятна сырости вылезает лицо Липпанченки; он сходит с обой*... – Белый интерпретирует отрывок своего романа «Петербург» (гл. первая, раздел «И притом лицо лоснилось»): «Темно-желтая пара Липпанченки напомнила незнакомцу темно-желтый цвет обой его обиталища на Васильевском Острове – цвет, с которым связалась бессонница и весенних, белых, и сентябрьских, мрачных, ночей; и, должно быть, та злая бессонница вдруг в памяти ему вызвала одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазками; то лицо на него многократно глядело с куска его желтых обой. Исследуя днем это место, незнакомец усматривал лишь сырое пятно, по которому проползала мокрица»; «Правда, к некой особе питал он и прежде недобрые чувства; но правда и то: особе был он обязан – особа его выручала; отвращение, ужас были ничем не оправданы, разве что... бредом: пятном на обоях» (*Белый А.* Петербург. СПб., 2004. С. 42, 284).

Неуловимому слышится: «Я гублю без возврата»... – Имеется в виду сцена романа «Петербург», когда Дудкину (неуловимому террористу) почудилось на лестнице:

«И раздается знакомое, невозможное слово в совершенной отчетливости...

– «Да, да, да... Это – я... Я гублю без возврата...»

Где это слышал он?» (Там же. С. 245).

В мемуарах Белый эту фразу связывал со своими личными мыслями и переживаниями: «Ужасы капитализма осознавал я всегда; но теперь я пережил эти ужасы с новой, прямо-таки сумасшедшею яркостью, как нечто, направленное на меня лично; и не совсем верил я, будто ужасы эти – механический результат социального строя; мне виделся заговор; чудилось: нечто крадется со спины; виделся почти «лик», подстерегающий в тенях кабинета; и слышался почти шепот:

– «Я, я! Я – гублю без возврата!»

Фразу эту позднее я вставил в роман «Петербург» (в сцену бреда сходящего с ума истерика революционера, наделив его переживаниями, мена охватившими)...» (*Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 315).

Следует добавить, что характеризуемая фраза проходит одним из лейтмотивов романа: она – заглавие одного из разделов пятой главы, предстает в восприятии главного героя как бы произнесенной Медным всадником, повторяется с вариациями. См.: *Белый А.* Петербург. СПб., 2004. С. 211, 213, 215 и др.

...в него влез персиянин, Шишнарфиев; но он – Энфраншиш, т. е. «шиш» (*бредовой каламбур*)... – В романе «Петербург» слово «енфраншиш» (не с «э» оборотным, но с «е») встречается многократно: «...в это время неизменно ему вспоминалось бессмысленнейшее слово, будто бы каббалистическое, а на самом деле черт знает каковское: е н ф р а н ш и ш; при помощи этого слова он боролся в снах с обступавшими толпами духов»; «Енфраншиш, енфраншиш...» – что такое? / Абракадабра, ассоциация звуков – не более»; «Енфраншиш само теперь пришло за душой»; «Опьянение, Енфраншиш, Шишнарфнэ – только стадии алкоголя»; «Енфраншиш же было инородною сущностью, вошедшею в обиталище духа, в тело, – с водкой; развиваясь бациллою, перебежал Енфраншиш от органа к органу; это он вызывал все ощущения преследования, чтоб потом, ударившись в мозг, вызвать там тяжелое раздражение» и др. (*Белый А.* Петербург. СПб., 2004. С. 88, 284, 299, 303, 304). В примечаниях С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова и А. В. Лаврова к академическому изданию романа указано: «*Анаграмма* – перестановка букв в слове, в результате чего образуются новые слова: (Шишнарфнэ – Енфраншиш). Здесь употреблено в более широком иносказательном смысле: «посетитель» Дудкина – черт, т. е. совсем другое лицо, не то, за которое он себя выдает». (Там же. С. 680). Омри Ронен предположил, что слово «Енфраншиш» взято из газетной рекламы «персидского порошка» против тараканов. На рекламе значилось

по-французски *Enfranchise*, превратившееся в Энфраншиш, а затем перевнутое в псевдоперсидское Шишнарфнэ. Эту гипотезу практически приняли и включили в свои комментарии переводчики романа на английский язык Р. Магваер и Дж. Малмстад (см.: *Bely Andrei. Petersburg / Translated and annotated by Robert A. Maguire and John E. Malmstad. Bloomington: Indiana University Press, 1978. P. 346–347*), но оспорил В. Е. Александров, указавший, что *енфраншиш* является почти идеальной кириллической транслитерацией слова *enfranchise* – освобождать (отпускать на волю). Критик соотнес обратимость имени (Шишнарфнэ/Энфраншиш) с антропософскими представлениями, что существа из духовного царства как аспекты внешнего мира человека появляются и как зеркальные их отражения. См.: *Alexandrov V. E. Unicorn Impaling a Knight: The Transcendent and Man in Andrei Belyi's Petersburg // Canadian-American Slavic Studies. 1982. Spring. Volume 16. № 1. P. 20.*

...а в душу Чарткова влез перс, или грек, выскочивший из портрета... – В первой редакции повести «Портрет» («Арабески», 1835) ростовщик имел имя собственное, скорее, греческое, но национальность его не была точно определена: «Но на этих ростовщиков не было похоже одно странное существо, носившее фамилию Петромихали. Был он грек, или армянин, или молдаван – этого никто не знал, но, по крайней мере, черты его были совершенно южные» [VII, 306]. Во второй редакции ростовщик утратил фамилию, национальность же его осталась неопределенной, хотя состав предположений о ней несколько изменился (Белый опирается на вторую редакцию 1842 года): «Итак, между ростовщиками был один – существо во всех отношениях необыкновенное, поселившееся уже давно в сей части города. Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно» [III/IV, 102].

...утверждает сенаторский сын в карикатуру поданных правилах неокантианца Когена... – Речь идет о разговорах Николая Аполлоновича Абулеухова с отцом (гл. 3, раздел «Конт–Конт–Конт!»). См.: *Белый А. Петербург. СПб., 2004. С. 118–119.* Герман Коген, немецкий философ-идеалист, логик, глава Марбургской школы неокантианства, утверждал тождественность мышления и бытия, рассматривал бытие как переплетение логических отношений. Интерпретируя философию Канта, выдвинул идею, что мысль порождает не только форму, но и содержание познания; объекты же представляют собой мысленные конструкции.

С. 333. *В исследовании Иванова-Разумника...* – Детальному анализу изменений метрической схемы в берлинской (1922 г.) редакции романа «Петербург» в сравнении с редакцией издательства «Сирин» (1913 г.) по-

священ третий раздел главы «Петербург» упомянутого Белым исследования. См: *Иванов-Разумник Р. В.* Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923. С. 115–125. Главный вывод, к которому приходит исследователь в результате сравнительного анализа ритмической структуры редакций, следующий: «...место «тяжкого анапеста» занял теперь «легкий амфибрахий»...» (*Иванов-Разумник Р. В.* Указ. соч. С. 120).

С. 334. ...*по закону, отмеченному Якубинским...* – См. коммент. к с. 248.

С. 335. ...*Спектр «Москвы»...* – «Москва» – дилогия Белого: «Московский чудак», «Москва под ударом» (1926, 2-е изд. М., 1927). См.: *Белый А.* Москва / Сост., вступ. ст. и примеч. С. И. Тиминой. М., 1990.

Гоголь и Маяковский

С. 337. ...«*улица оскалилась железным смехом лопат*»... – Неточное цитирование. В оригинале: «Мостовая оскалилась железным смехом лопат» (*Белый А.* Кубок метелей: Четвертая симфония // Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 341).

С. 338. ...*ракурсы художника Анненкова...* – Иллюстрации к поэме А. А. Блока «Двенадцать», выполненные в 1918 г., – лучшая работа Ю. П. Анненкова в графике. См.: *Блок А.* Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова. Пб., 1918 (1980. Reprint).

Ахнет Сомов; заплодилурет... Татлин... – Развивая и иллюстрируя свою мысль, что, «отвлыв в символизме, Гоголь влиял в футуризме» (с. 337 наст. изд.), Белый противопоставляет К. А. Сомову, представителю старшего поколения модернистов, символисту-миристику – художника новой волны – В. Е. Татлина, футуриста и конструктивиста.

...«*МХАТы*» (*второй, как и первый*)... – Московский Художественный театр второй (МХАТ 2-й, МХАТ II) – драматический театр, существовавший в Москве в 1924–1936 гг., выросший в самостоятельный театр на основе 1-й Студии МХТ. Театр возглавлял Михаил Чехов, а после его эмиграции (1928) – И. Н. Берсенев; *первый* (МХАТ) – Московский Художественный театр – драматический театр, основанный в 1898 г. К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Первоначально назывался Художественно-общедоступный театр. С 1901 г. – Московский Художественный театр (МХТ), с 1919 г. – Московский Художественный академический театр (МХАТ), с 1932 г. – МХАТ СССР им. М. Горького.

...*авторы «Садок судей»...* – «Садок судей» (1910) и «Садок судей II» (1913) – альманахи русских футуристов (будетлян). В числе авторов первого альманаха – Давид и Николай Бурлюки, В. В. Каменский, Вели-

мир Хлебников, Елена Гуро, Ек. Низен (Екатерина Гуро), С. Мясоедов, А. Гей. Иллюстрации выполнили Давид и Владимир Бурлюки. Во втором альманахе участвовали Гуро, Д. Бурлюк, Хлебников, В. В. Маяковский, А. Е. Кручёных, Бенедикт Лившиц, Ек. Низен, рисунки выполнили Гуро, Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, Д. и В. Бурлюки.

...золотые вывески дрожали в слезище, которую заставил руками тащить Маяковский... – Вольное наложение образа гоголевского «Невского проспекта» на образы трагедии В. В. Маяковского «Владимир Маяковский» (1913), в которой «проходящие приносят еду – железного сельдя с вывески», «Корсеты слезали, боясь упасть, / из вывесок «Robes et modes», и одной из героинь является Женщина со слезищей, предлагающая герою свой дар: «Вот вам и моя слеза, / праздная, / большая слезища» (*Маяковский В. В.* Владимир Маяковский. Трагедия // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов. М., 1955. С. 155, 163, 166).

...в незабываемой драме «Владимир Маяковский». – То есть имеется в виду указанная выше трагедия, которую В. В. Маяковский закончил в 1913 году и которая была поставлена в декабре того же года в театре «Луна-парк» в Петербурге. Маяковский сам играл главную роль.

«Нежна... самая чудовищная гипербола» (135); гипербола – «мира кормилица» (31). – Цитируются поэма «Война и мир» (1915–1916) и поэма «Люблю» (1921–1922) (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. I. С. 220; М., 1957. Т. IV. С. 89). Белый указывает, что приводит цитаты здесь и далее по изданию: *Маяковский В.* 13 лет работы. М., 1922. Т. II. Цитирование в ряде случаев вольное.

С. 340. *Гипербола Гоголя, не додувшаяся до вола <...> как лягушачья кожа, лоскутья...* – Аллюзия басни И. А. Крылова «Лягушка и Вол» (1807). См.: *Крылов И. А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. III. С. 11–12.

...осмеятель гипербол Прутков... – Возможно, намек на известный афоризм Козьмы Пруткова: «Никто не обнимет необъятного» из собрания мыслей и афоризмов «Плоды раздумья» (1854), где встречается 5 раз, становясь с каждым разом все более выразительным. 3-й и 44-й афоризмы (звучат одинаково): «Никто не обнимет необъятного», 67-й афоризм: «Никто не обнимет необъятного!», 104-й афоризм: «Плюнь тому в глаза, кто скажет, что можно обнять необъятное!» И последний, завершающий это собрание прутковских мудрых мыслей афоризм под номером 160: «Опять скажу: никто не обнимет необъятного!»

...не виршеплет «юнкер Шмит», – сам Прутков из револьвера хочет застрелиться... – Как отмечено в сноске Белого: «Перифраза стихов Пруткова». – Имеется в виду восьмистишие «Юнкер Шмидт», опубликованное впервые в «Современнике» (1854. № 2) с заголовком: «Из Гейне» – сам Прутков считал себя не пародистом, а подражателем!

(Письмо известного Козьмы Пруткова к неизвестному фельетонисту «С.-Петербургских ведомостей» (1854 г.) по поводу статьи сего последнего // Современник. 1854. № 6):

Вянет лист. Проходит лето.
Иней серебрится...
Юнкер Шмидт из пистолета
Хочет застрелиться.

Погоди, безумный, снова
Зелень оживится!
Юнкер Шмидт! честное слово,
Лето возвратится!

(Сочинения Козьмы Пруткова / Сост., предисл., примеч. и словарь Д. А. Жукова. М., 1983. С. 53). Автором стихотворения является А. К. Толстой.

...звуков слов, недоосознанных Гоголем до конца <...> Отсылаю к интересной статье проф. Эйхенбаума: «Как сделана «Шинель». – См. коммент. к с. 7. Белый отсылает к рассмотренному Б. Эйхенбаумом *приему звукового воздействия* у Гоголя, к «заумным» словам, которые «открывают простор для своеобразной звуковой семантики». Исследователь, в частности, отмечал, что «звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием» (Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 309, 314).

...в исследованиях Вундта, Фосслера... – О Вундте см. коммент. к с. 228; Карл Фосслер (нем. Karl Vossler) – немецкий лингвист, литературовед и философ, основатель собственной лингвистической школы «идеалистического языкознания», или неолингвистики. Источник языковых новшеств Фосслер видел в творческой инициативе личности, индивидуальной художественной интуиции; связывал языкознание и литературоведение с философией и историей культуры, чем и был особенно интересен Белому. Основные теоретические положения ученого изложены в работах: «Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft» («Позитивизм и идеализм в языкознании», 1904); «Sprache als Schöpfung und Entwicklung» («Язык как создание и развитие», 1905); «Geist und Kultur in der Sprache» («Дух и культура в языке», 1925); «Frankreichs Kultur und Sprache» («Культура и язык Франции», 1929). В русских переводах печатались: *Фосслер К.* Грамматика и история языка. М., 1910; *Фосслер К.* Отношение истории языка к истории литературы // Логос. 1912–1913. Кн. 1–2; *Фосслер К.* Грамматические и психологические формы в языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. См. новое издание: *Фосслер К.* Эстетический идеализм.

Избранные работы по языкознанию. М., 2007. (Серия «История лингво-философской мысли».)

...в грамматике Ломоносова... – «Российская грамматика» – первая печатная русская научная грамматика на родном языке, главный филологический труд М. В. Ломоносова и одно из важнейших сочинений в истории русской филологии. Ломоносов начал работать над «Российской грамматикой» в 1749 г. Из печати книга вышла в январе 1757 г., но на титульном листе первого издания указан 1755 год, который и считается традиционно годом выхода в свет «Российской грамматики»: 20 сентября (по ст. стилю) 1755 г. Ломоносов преподнес перебеленную рукопись «Российской грамматики» великому князю Павлу Петровичу.

...в словарных роскошествах Даля... – См. коммент. к с. 9.

С. 340–341. ...статьях Якубинского, Брика... – См. коммент. к с. 248.

С. 341. ...Тынянова... – Ю. Н. Тынянов – писатель, литературовед, переводчик, участник группы «ОПОЯЗ» с 1918 г., один из лидеров русской формальной школы в литературоведении. Белый, скорее всего, пишет о работах Тынянова «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» (1921), «Проблема стихотворного языка» (1924), «Архаисты и новаторы» (1929), «Проблемы изучения литературы и языка» (1928, в соавторстве с Р. Якобсоном). См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. СПб., 2001.

Эка невидаль: «окалоштить»! Всего лет пятнадцать назад Северянину выдали орден за это калошное дело... – Слово из стихотворения Игоря Северянина «Каретка куртизанки» (1911): «Чтоб ножки не промокли, их надо окалоштить, – / Блюстителем здоровья назначен юный паж» (*Северянин Игорь. Громокипящий кубок; Ананасы в шампанском; Соловей; Классические розы.* М., 2004. С. 53). Говоря об «ордене», Белый имел в виду, что 27 февраля 1918 г. в Большой аудитории московского Политехнического музея прошел «поззовечер», на котором состоялось «Избрание Короля поэтов». Венком и мантией «Короля поэтов» публика увенчала Игоря Северянина.

...краснейте, Горнфельды! – Выпад против Аркадия Георгиевича Горнфельда, русского литературоведа, ученика А. А. Потебни, – против его работы «Новые словечки и старые слова: Речь на съезде преподавателей русского языка и словесности в Петербурге 5 сентября 1921 г.» (Пг., 1922). Горнфельд с пуристических позиций выступил против крайностей «молодого» русского языка революционной эпохи, порицал новаторов, которые «то нарочито кривляются, то глубокомысленно сочиняют небывалые речения», прошелся и по чувствительному – слишком чувствительному – Андрею Белому, который поддался этому влиянию. См.: Горнфельд А. Г. Новые словечки и старые слова. 2-е изд. М., 2011.

...«каркает» прозвище в «воронье горло»... – Перифраз строки из басни И. А. Крылова «Ворона и Лисица» (1807): «Ворона каркнула во все воронье горло» (*Крылов И. А. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. III. С. 8*).

...«пропузатив зарей»... – Перифраз строк из поэмы «Человек»: «Разверзлась за оконным льдом / пузатая заря...» (*Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. I. С. 256*).

...само солнце ввалилось: чайки распивать... – Имеется в виду стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче: (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.)» («В сто сорок солнц закат пылал...», 1920). См.: *Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. II. С. 35–38*.

С. 342. ...что бы о нихни «жирмундили»... – Неологизм образован Белым от фамилии Виктора Максимовича Жирмунского, российского филолога. Скорее всего, Белый намекает на работу «Задачи поэтики» (1919–1923), в которой на примере Тургенева ученый методично выделяет ряд типологических элементов романтического стиля: стремление к повышенному эмоциональному воздействию; выбор словесных тем, рассчитанный на определенное единство эмоционального тона; употребление некоторых стилизующих мотивов, неопределенных эпитетов, лирических гипербол, «сказочного» словаря; метафорическое преобразование предмета описания и др. См. переиздание: *Жирмунский В. Задачи поэтики // Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 25–79*.

Гоголь и Мейерхольд

«Возьми... заиграннейшую пьесу <...> в одном... оркестре». – Ряд цитат, точнее, конспективное изложение положений статьи Гоголя «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» (1845) из книги «Выбранные места из переписки с друзьями». [Ср.: VI, 59–62]. Адресат письма указан верно: граф А. П. Толстой.

С. 343. ...реферату Овсяннико-Куликовского в постановке проф. Стороженки... – Намек на изучение Гоголя по работам русской академической критики. Имеется в виду труд: *Овсяннико-Куликовский Д. Н. Гоголь. 5-е изд. // Собр. соч. М.; Пг., 1923. Т. I. Стороженко Николай Ильич, историк западных литератур, основные работы которого связаны с творчеством Шекспира, упоминается в контексте исследований Гоголя в силу неприятия Белым методологии ученого, о чем он подробно пишет в первом томе своих мемуаров: «...книги почтеннейшего Николая Ильича суть «безглавица» неплодотворная, но добродушная, уже позднее на книгах двух «львов», Стороженки и Веселовского, выучился я тому, как не надо пи-*

сать, как не надо осмысливать явления литературные...» В подстрочной сноске к фамилии Стороженко автор добавляет: «Очень мало дают его исследования о Роберте Грине, Лилли, Марло; пустоват его курс по истории западной литературы; столь же легковесны его статьи о Шекспире» (Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 137–138). А. В. Лавров отмечает, что многие воспринимали воспоминания Андрея Белого как «попытку дискредитации и даже оскорбления писателем своих современников» и приводит, в частности, оценку А. Б. Дермана в письме к А. Г. Горнфельду от 20 февраля 1931 : «...оплевывает даже тех, кого «любит», напр<имер> Стороженку. Что-то беспримерное» (Лавров А. В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Белый А. На рубеже двух столетий. С. 26).

...«приятную во всех отношениях даму»... – Ставшая крылатым выражением фраза из поэмы Гоголя «Мертвые души»: «дама приятная во всех отношениях / во всех отношениях приятная дама» [V, 177–181].

...седовласые Пыпины зрели выпри...; Пыпин тенил еще зрение. – Белый продолжает иронизировать над академической критикой. Слишком высоким и общим вопросам *расы, среды и момента*, рассматриваемым ведущим представителем культурно-исторической школы А. Н. Пыпиным, даже когда тот обращается собственно к Гоголю, Белый противопоставляет конкретные элементы гоголевского текста, стилистики, увиденные и раскрытые впервые, по его мнению, не литературоведами, а режиссером Мейерхольдом. Среди работ, которые, скорее всего, подразумевают Белый, это: *Пыпин А. Н. История русской литературы*. 4-е изд. СПб., 1913. Т. IV; *Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов. Исторические очерки*. 4-е изд. СПб., 1909; *Пыпин А. Н. Значение Гоголя в создании современного международного положения русской литературы* // Н. В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти... СПб., 1902. С. 1–19. Также статья Пыпина о Гоголе в словаре Брокгауза и Ефрона.

За исключением изумительного исполнения Хлестакова М. Чеховым... – «Ревизор» с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова был поставлен Московским художественным театром в 1921 году (режиссер К. С. Станиславский, художник Юон). Премьера состоялась 8 октября. Чехов с неизменным успехом играл эту роль шесть лет, причем не только в Москве, но и на гастролях в Ленинграде, Киеве и в других городах. А. Белый в марте 1925 г. в письме к Р. В. Иванову-Разумнику высоко оценил игру артиста как создателя *незабываемых образов* «гоголевских ужасов и «ужасиков», «жуткой Недотыкомки-Хлестакова». 20 сентября того же года Иванов-Разумник в свою очередь написал Белому по поводу Чехова-Хлестакова, которого видел в Ленинграде, на сцене бывшего Александринского театра: «...вынес впечатление, которое никогда не выносил от «Ревизора», – видел

все «академические» постановки, – но которое не могло не лежать в основе замысла Гоголя: жуть. Не люблю Мережковского, – думаю, что и Чехов не любит его, – но тут вспомнил: «Гоголь и черт». Правда, не черт, а мелкий бес, «из самых нечиновных», но тем более жутко было» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 313, 328).

В дьявольской сарабанде, нарочно устроенной... – Сарабанда (исп. *sarabanda*) – старинный танец, поначалу народный, живой, озорной, темпераментный. По одним версиям, сарабанда восходит к андалусскому танцу урожая, по другим – имеет мавританское происхождение, по третьим – являлся наследием мексиканского фольклора. В Испании танец был групповым, исполнялся, главным образом, женщинами под песни, считавшиеся неприличными, аккомпанементом служили кастаньеты, гитара, удары барабана. Филипп II Испанский издал в 1583 году указ, запрещающий сарабанду из-за того, что «музыка имела демонический звук». Во Франции сарабанда стала парным медленным придворным танцем. Белый, характеризуя финальный эпизод спектакля Мейерхольда («Торжество так торжество») имел, конечно, в виду перевозданный характер танца. Толпа гостей, поздравляющих Городничего и Анну Андреевну с помолвкой дочери, злорадное ликование и хохот во время чтения письма, Марья Антоновна, поющая романс Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет...», Анна Андреевна падающая в обморок с криком: «Это не может быть, Антоша!» и выносимая за кулисы офицерами, поющими ей серенаду, сошедший с ума Городничий, исполняющий свой финальный монолог, который периодически прерывается свистками полицейских, Гибнер со смирительной рубашкой в руках, которую он надевает на Городничего, звон колоколов, галоп чиновников – все эти моменты постановки Мейерхольда в представлении Белого – *дьявольская сарабанда*.

С. 344. *...глядящего в выстрь Веселовского: этому не до чепцов, не до дынь...* – Белый возвращается к критике академического литературоведения, в частности А. Н. Веселовского (см. выше ссылку «...реферату Овсяннико-Куликовского...»), противопоставляет конкретные детали текста Гоголя, нашедшие воплощение на сцене театра Мейерхольда.

«боборыка» такая... – Неологизм образован Белым от фамилии Боборыкина Петра Дмитриевича (1836–1922), известного и плодовитого беллетриста, драматурга, критика, мемуариста. В творческой манере Боборыкина, начиная с 70-х годов XIX в. сказывалась увлеченность экспериментальными романами Золя – французским натурализмом; фотографизм, бытописание, натурализм стали главенствующими тенденциями автора.

С. 345. *«Вкатная» сценка...* – Белый имеет в виду примененный В. Э. Мейерхольдом прием выезжающих платформ. Почти все сцены

спектакля разворачивались на небольших появляющихся площадках, иронически названных критиком спектакля В. Б. Шкловским «блюдечками» (*Шкловский В. Б. Пятнадцать порций городничихи // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 210*). В экспликации спектакля Мейерхольд отмечал: «Щит, который поставлен на самом заднем плане, имеет две двери, так помещенные, что его серединка свободна от дверей. Эта стенка на заднем плане может так раскрываться, что оттуда перпендикулярно на публику выезжает площадка по методу «Мандата» – с полной обстановкой. Несколько иное получается впечатление, потому что едет вся громада. Тут будет система чередования двух площадок, которые позади будут разъезжаться на две стороны, ну как трамваи: один поворачивает на одну улицу, другой на другую. Или, может быть, одна площадка уехала, другая приехала» (*Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. II. С. 110*).

...доморощенная «Люцинда»... – См. коммент. к с. 292.

С. 346. *Мейерхольд инсценировал прием размножения и в сцене со взятками: выюрк носов из всех дверных дыр... – Сцена взяток была выполнена как механический акт, в котором открывались все двери на сцене, и из каждой высовывалась рука, сжимающая пакет с деньгами, которые принимал Хлестаков. «Единственная погрешность, которую я совершаю перед Гоголем, – пишет Мейерхольд, – это та, что везде, где у него Хлестаков говорит: «Садитесь, пожалуйста», – я это вычеркиваю. Здесь только будут успевать открываться двери» (*Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. II. С. 116*).*

Не существующий в тексте Гоголя голубой офицер – голубая романтика... – В мейерхольдовском «Ревизоре» в ткань пьесы вводились отдельные фразы и эпизодические персонажи из ранних редакций комедии и из других произведений писателя. Так, появились Заезжий офицер, Капитан (воздыхатель Анны Андреевны), Кадет (поклонник Марьи Антоновны) и др.

С. 347. *...галопада со сцены по залу... – В финале спектакля чиновники под звуки еврейского оркестра и колокольный звон начинали метаться: сначала по сцене, а потом галопом мчались по проходам зрительного зала. Сцену в этот момент закрывало белое полотно, ползущее снизу вверх, на котором была четко написана последняя фраза комедии, произносимая в тексте у Гоголя жандармом: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сейчас же к себе. Он остановился в гостинице» [III/IV, 300]. Когда занавес оказывался вверху, зрители видели действительно «немую сцену» – все персонажи были окаменевшими, каждый находился в предписанной ему позе и не двигался. Это были не актеры, а куклы, сделанные в человеческий рост.*

...заменяв людей куклами... – Исполнитель роли Хлестакова Э. П. Гарин вспоминал о реакции на «немую сцену»: «Публика раздражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актеры – ни одного движения, ни одного шороха. Но... Постепенно замолкли аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина. Зрители всматривались в актеров. Кто-то из зрителей двинулся к сцене. Молча проходили вперед, снова всматривались, кто-то на носочках, тихо, как при перестрелке, перебежал к оркестру. И вдруг целый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошел к сцене. Актеры все также неподвижно стояли на своих местах. Вдруг возникали аплодисменты и опять замолкали. И, наконец, живые актеры, взявшись за руки, выходили из кулис и останавливались перед своими прототипами» (Гарин Э. С Мейерхольдом (Воспоминания). М., 1974. С. 117). Высоко оценил финал спектакля А. Л. Слонимский: «Контраст колоколов и тишины, бешеного галопа и мертвой неподвижности кукол создает то «потрясающее действие», о котором тщетно мечтал Гоголь» (Слонимский А. Л. «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда // Звезда. 1927. № 2. С. 158). Однако была и иная реакция на данный прием режиссера, причем со стороны активного сторонника и пропагандиста спектакля, певца Д. Ф. Тархова, автора стихотворения «Гоголь у Мейерхольда. Небывалый случай», написанного 7 декабря 1926 г. – на генеральной репетиции «Ревизора» (ГТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 412. № 517/17. Л. 175–180). Хвалебный монолог в честь спектакля, вложенный в уста самого ожившего Гоголя, имел одно критическое замечание. О финальной сцене было сказано: «В бочке стиля ложка фальши...» и далее:

На актеров непохожи...
Для чего же лезть из кожи?
Не сердися, молодец!
Получился трюк ненужный,
Неоправданный, натужный,
Видно, сам ты равнодушный
Был к тем куклам под конец!

(Цит. по: Курицкая А. А., Сугай Л. А. «Ревизор» Мейерхольда // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2008. № 1. С. 107).

...двойной критский топор, отсекающий головы... – Лабрис (древнегреч. λάβρος) – двусторонний боевой или церемониальный топор. В минойской (критской) цивилизации, возможно, был религиозным символом: использовался жрицами при жертвоприношениях быков. Внешнее сходство слов «лабрис» и «лабиринт» породило устойчивую ассоциацию двухсторонней секиры с Кносским лабиринтом: двойной топор и его изображения найдены были при раскопках А. Эванса на Крите (1900–1904).

ПРИЛОЖЕНИЯ

МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ (Из черновых материалов)

ГОГОЛЬ В ТЕНДЕНЦИИ СТИЛЯ

План книги Андрея Белого

Впервые: *Белый А.* Мастерство Гоголя (Из неопубликованных материалов). Подгот. текстов и коммент. Л. А. Сугай // Русский символизм и мировая культура. М., 2001. Вып. 1. С. 163–170.

План вносит коррективы в историю создания монографии Андрея Белого «Мастерство Гоголя». Он существенно отличается от плана книги, упомянутого в обзоре рукописного наследия писателя (*Бугаева К., Петровский А.* Литературное наследие Андрея Белого // Литературное наследие. Т. 27–28. М., 1937. С. 634), автограф которого (два больших листа, исписанные с двух сторон лиловыми чернилами, с пометой Клавдии Николаевны Бугаевой: «Август. 1931. Для ГИХЛа») в 2011 г. поступил в коллекцию Государственного музея А. С. Пушкина. «Таким образом, в настоящее время музей располагает уникальным материалом – свидетельством официального начала работы Белого над «Мастерством Гоголя», – отмечает И. Делекторская, предваряя публикацию приобретенного документа. (*Делекторская И.* «Имея план, нужно уметь от него отвлекаться, где надо...») (Андрей Белый в работе над «Мастерством Гоголя») // *Toronto Slavic Quarterly*. № 41. Summer. 2012. С. 22). Однако публикуемый нами «План книги Андрея Белого» свидетельствует о более раннем документально зафиксированном начале работы над монографией, указывает на первоначальное название книги, имеет, в отличие от приобретенного музеем плана, четкое деление материала на главы и, что наиболее значимо, – авторское обоснование (мотивировку) планируемого исследования.

Публикуется по рукописи: *Белый А.* Гоголь в тенденции стиля. План книги: Автограф. 1931, 22 июля // РГАЛИ. Ф. 2585, Гоффеншефер В. Ц., Поволоцкая Е. В. Оп. 1. Ед. хр. 158. 6 л. Печатается по современным нормам правописания, но с сохранением отдельных особенностей орфографии и пунктуации Андрея Белого; сохранены графические выделения автора.

С. 351. ...*лирическое «крещендо» в сюжете...* – Крещендо (*итал. crescendo*) – музыкальный термин, обозначающий постепенное увеличение силы звука. Белый употребляет в значении усиления мотива в прозе.

С. 352. ...от «Вечеров» до «Переписки» и «Исповеди». – От первого сборника повестей Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (т. I, 1831; т. II, 1832) до его публицистического сборника «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) и «Авторской исповеди». Авторская исповедь написана летом 1847 г. Впервые опубликована в книге: Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. М., 1855. Название дано С. П. Шевыревым.

...Гоголь и Диккенс...; Гоголь и Тургенев... – темы, не получившие раскрытия в виде отдельных разделов монографии.

...«Чёрт украл луну»; но «чёрт» у Гоголя – немец, или незнакомец... – Имеется в виду самое начало повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» с описанием чёрта и его проделки: «Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком, ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке. <...> В Диканьке никто не слышал, как черт украл месяц» [I/II, 168].

...«луну делают в Гамбурге»... – Перифраз из повести Гоголя «Записки сумасшедшего». Поприщин уверен: «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается» [III/IV, 174].

С. 353. ...эволюция техники письма от Рубенса к Рембрандту. – Аналогия с великими нидерландскими живописцами призвана помочь раскрыть эволюцию стиля Гоголя: от «барокко» – света, энергии, жизнелюбия «Вечеров...» – к светотени, психологизму, трагизму и реализму петербургских повестей и «Мертвых душ».

Мотивировка плана книги Андрея Белого «Гоголь в тенденции стиля»

...в семинариях, которые он вел некогда, и в курсах, которые он читал некогда (например, в «Пролеткульте», «Лито» Наркомпроса). – В октябре–декабре 1918 г. Белый вел в Пролеткульте литературную студию, проводил беседы-семинарии, читал курс лекций «Ритмика»; в январе–мае 1919 г. читал курс лекций «Теория художественного слова». В октябре–декабре 1920 г. Белый читал курс лекций по стиховедению в московской литературной студии (ЛИТО) Народного комиссариата просвещения. См.: *Белый А.* Себе на память. Перечень прочитанных лекций, рефератов и публичных выступлений за 1899–1932 гг.: Автограф // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96. 19 л. См. также: Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А. В. Лавров // Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 301–327.

С. 354. ...в книге своей «Символизм»... – См.: *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. Также новое изд.: *Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010.

...«*Лирика как эксперимент*»... – название неточное, правильно «Лирика и эксперимент». См.: *Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 176–215.

...подобные исследования проф. Шпета... – Шпет (Шпетт) Густав Густавович – философ, литературовед, переводчик. Белый намекает на отвлеченный характер языковедческих герменевтических работ Шпета, таких, как «Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы» (М., 1914), «Внутренняя форма слова» (М., 1927), в которых автор сознательно избегал примеров. См. новое изд.: *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. 4-е изд., стереотипное. М., 2009.

...теория от Вильгельма Гумбольдта... – Гумбольдт Вильгельм – немецкий филолог, философ, государственный деятель. В очерке «Почему я стал символистом...» (1928) Белый писал: «Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон-Гумбольдта и Потемни...» (*Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 447).

...исследования о технике красок Оствальда... – Оствальд Вильгельм Фридрих, немецкий физикохимик, философ, основатель «энергетизма», лауреат Нобелевской премии (1909), был вполне профессиональным художником, как ученый исследовал свойства красок, создал количественную теорию цветов со шкалой порядка определения цвета, которую изложил в «Атласе цветов» (*Ostwald W.* Der Farbenatlas – 2500 auf über 100 Taf., + 23 S. Gebrauchsanweise und wissenschaftliche Beschreibung. Leipzig, 1917). В последние годы жизни Оствальд проблеме красок и учению о цвете уделял главное внимание и сделал ряд публикаций: *Ostwald W.* Die Farbenfibel. Mit 8 Zeichnungen und 200 Farben. Leipzig, 1917; *Ostwald W.* Die Farbenlehre. Band 1: Mathematische Farbenlehre. Leipzig, 1921; *Ostwald W.* Die Farbenlehre. Band 2 (von 4): Physikalische Farbenlehre. Leipzig, 1923. (В русском переводе: *Оствальд В.* Цветоведение. М.; Л., 1926). Но еще в 1909 г. Белый ссылался на искусствоведческое исследование Оствальда «Письма о живописи» (М., 1905; оригинал: *Ostwald W.* Malerbriefe: Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Leipzig, 1904). Отмечая связь между современным искусством и наукой, он писал в примечаниях к статье «Проблема культуры»: «...так, химик Вильгельм Оствальд в «Письмах о живописи» делает много весьма ценных разъяснений о свойствах красок и технике в живописи, после чего мы начинаем лучше понимать некоторые стремления импрессионистов, в свое время выдержавших целую бурю гонений...» Далее он приводил обширную цитату из книги Оствальда. См.: *Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 337.

...исследования в области музыкальной акустики, подобные Гельмгольцевым. – Белый имеет в виду исследование: *Helmholtz Hermann von. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.* Braunschweig, 1863; в русском переводе: *Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Пер. с нем. Петухова.* СПб., 1875. Книга немецкого физика, физиолога, математика и психолога посвящена связи физической и физиологической акустики с музыкальной наукой и эстетикой. Гельмгольц разработал теорию человеческого слухового аппарата, обнаружил его способность разлагать сложные звуки на простые тоны. Искусственным синтезом сложных звуков ученый доказал, что тембр звука определяется наличием обертонов и их относительной силой, что причина его лежит в особенностях тех колебаний, которые воздействуют на орган слуха. Автор обосновал теорию резонанса, исследовал колебания скрипичной струны и впервые решил задачу о звучании органной струны. (См. новое изд.: *Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Пер. с нем. М., 2011*). А. Белый в статье «Смысл искусства» (1909) утверждал, что «работа Гельмгольца о музыке или рассуждение Оствальда о технике живописи дороже художнику всех лексинговых философствований» (*Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 174*).

...с Гоголем, требовавшим бережного обращения со словом... – Белый отталкивается от гоголевских высказываний в статье «О том, что такое слово» (1844): «Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще» [VI, 19]; «Обращаться с словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку» [VI, 21]; «Опасно шутить писателю со словом. Слово гнило да не исходит из уст ваших!» [VI, 22].

...с Маяковским, много писавшим о том, как он «производит». – См., например: *Маяковский В. В. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. XII. С. 81–117; Маяковский В. В. Разговор с фининспектором о поэзии («Гражданин фининспектор! Простите за беспокойство...») // Там же. М., 1957. Т. VII. С. 119–126.*

С. 355. ...*Словарь «Даля»...* – См. коммент. к с. 9.

...Пушкин, вдохновивший Даля к его труду. – Л. Н. Майков в статье «Пушкин и Даль» отмечал: «Даль интересовал Пушкина как собиратель сокровищ, «запасов» народного слова, и в этом направлении поэт горячо поддерживал его, как и свидетельствует о том сам Даль в своей автобиографической записке, доставленной им Я. К. Гроту» (*Майков Л. Историко-литературные очерки.* СПб., 1895. С. 252). Издатель «Русского архива» П. И. Бартенев писал о Дале в некрологе: «Сближение с Жуковским, а через него с Пушкиным утвердило Даля в мысли собрать словарь живого народного русского языка. В особенности Пушкин деятельно ободрял его,

перечитывал вместе с ним его сборник и пополнял своими сообщениями» (Русский архив. 1872. № 10. С. 2026). См. также: *Грот Я. К.* Труды. Т. II. СПб., 1899. С. 11; Т. III. СПб., 1901. С. 397.

...не было бы рецензий, подобных рецензиям на мой роман «Москва» <...> нелепо придуманных слов... – «На 28-й странице «Московского чудака» (первой части первого тома) дочь говорит матери: «Маман, говорите по-русски, а то простыни превращаются в *анвелопы* у вас». Я уверен, так называемый читатель, дойдя до этих слов, самодовольно закроет книгу и, язвительно улыбнувшись, повторит ехидно: «Да-с, мосье, *анвелопы* у вас! Читайте сами», – так иронически открывалась опубликованная в «Красной газете» (Веч. вып. 1926. № 273. 18 ноября) рецензия Б. Эйхенбаума о романе Андрея Белого «Москва». Далее рецензент констатировал: «Да, весь роман А. Белого написан словесными «анвелопами» – и в доказательство приводил каскад цитат (см.: Андрей Белый: *pro et contra*. СПб., 2004. С. 755–756). В рецензии П. М. Бицилли «О некоторых особенностях русского языка. По поводу «Москвы под ударом» Андрея Белого» (Россия и Славянство. Париж, 1931. № 155. 14 ноября) отмечалось: «Писание А. Белого представляет интерес с одной, особой стороны: оно служит убедительнейшим доказательством, что писательское юродство для пишущего по-русски возможно. Произведение, подобное «Москве под ударом», не могло бы появиться ни на каком другом языке. Чуть ли не половина слов – а может быть, и больше – автором выдуманы, «сделаны», но понятны решительно все» (Андрей Белый: *pro et contra*. С. 758). Между тем названные рецензии были положительными, защищающими трудную прозу Белого от «так называемого читателя» и огульной критики, причем Бицилли ссылался, как и сам Белый, на Даля: «...ведь и в словаре Даля есть множество слов, в общем употреблении не вошедших, но вполне понятных и потому имеющих право на существование». (Там же. С. 759).

С. 356. *«Есть бытие <...> с разумьем».* – Неточная цитата из стихотворения «Последняя смерть» (1827). У Баратынского:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разумье.

(*Баратынский Е. А.* Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983. С. 102).

...«он в полноте понятия своего, и между тем, как волны, на него»... – Строки из того же стихотворения Баратынского, переданные не совсем точно.

ИЗ ЧЕРНОВЫХ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ К КНИГЕ «МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ»

Впервые: *Белый А.* Мастерство Гоголя (Из неопубликованных материалов). Подгот. текстов и коммент. Л. А. Сугай // Русский символизм и мировая культура. М., 2001. Вып. 1. С. 170–172.

Рукопись монографии Андрея Белого «Мастерство Гоголя», ее редакции (вплоть до технической правки и исправления гранок, где на последнем этапе работы сталкиваемся с вычеркиванием слов «символ», «символизм» и заменой их другими) свидетельствует о том, что автор вынужден был «освобождать» книгу от ряда явных параллелей Гоголя с символистами. Примером тому служит и предлагаемый вниманию отрывок, не включенный Белым в основной текст, зачеркнутый в черновой рукописи.

Публикуется по рукописи: *Белый А.* Мастерство Гоголя: Материалы к исследованию: Черновики, диктованные жене и потом исправленные. Ч. II: Рукоп. // РГАЛИ. Ф. 53, Белый А. Оп. 1. Ед. хр. 78. (Отрывок). Л. 46–47.

С. 358. *Проф<ессор> Виноградов <...> декадента-опиомана...* – См. коммент. к с. 150.

...под влиянием романа из де Квинси. – См. коммент. к с. 150.

С. 359. *...отмечает и благополучнейший, в смысле непричастности к символизму, проф. Мандельштам...* – На книгу Мандельштама Белый дважды ссылался в окончательном тексте монографии (см. наст. изд., с. 44, 317), но здесь знаменательно указание на академический характер исследования и «непричастность» к символизму ученика А. А. Потебни при близости задач изучения творчества Гоголя. Еще в 1902 г. В. Я. Брюсов приветствовал в своей рецензии вышедшую из печати книгу профессора Гельсингфорского университета И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (СПб.; Гельсингфорс, 1902). Рецензент противопоставил ее работам сторонников как биографического, так и культурно-исторического методов исследования. Резко осуждая и подмену анализа произведений «жизнеописаниями почему-либо прославившихся людей», и подход к словесности как явлению, дающему возможность изучать жизнь общества, – подход, при котором «вопрос о художественности отступил на второе место», Брюсов характеризовал книгу Мандельштама как одно из первых новейших исследований, которые, по его словам, «взяли иную единицу меры: художественный образ <...> и то, что прежде считалось последним в изучении художественного творчества, язык произведения, приняли за исходную точку» (В. Б. [Брюсов В. Я.] И. Мандельштам. О ха-

рактуре гоголевского стиля (рец.) // Русский архив. 1902. № 5. Обл. С. 2). И Брюсов, и особенно младосимволисты, в первую очередь Андрей Белый, осознавали связь своих стилистических поисков и с учением А. А. Потебни и его последователей.

ГОГОЛЬ

Впервые – Киевская мысль. 1909. 19 марта. № 78.
Печатается по газетной публикации.

С. 360. *...характеризуем неразложимую цельность великой души...* – Современная Белому критика (академическая, религиозно-философская и символистская) активно разрабатывала тему противоречивости, раздвоенности, «двустихийности» души Гоголя, объясняя тем самым все парадоксы жизни и творчества писателя. Данную трактовку пытались опровергнуть представители разных направлений: Д. Н. Овсяннико-Куликовский, С. А. Венгеров, В. Ф. Переверзев (см. коммент. к с. 31). В дни празднования столетнего юбилея Гоголя и открытия памятника великому писателю в Москве (1909) против идеи «разорванности» личности, «двустихийности» гоголевской души, которую отстаивали символисты, неожиданно выступил Валерий Брюсов, объявивший стремление к преувеличению, жизненный и творческий гиперболизм главенствующей чертой Гоголя (см.: *Брюсов В. Я.* Испепеленный. К характеристике Гоголя // Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. VI. С. 134–159). Знаменательно, что статья Белого в «Киевской мысли» предшествовала выступлению Брюсова.

...во время юбилея Толстого... – Несмотря на попытки властей не допустить празднование 80-летия со дня рождения Л. Н. Толстого и просьбы самого юбиляра не устраивать никаких чествований, в России широко отмечался толстовский юбилей (28 августа 1908 г.). Ко дню 80-летия в Ясной Поляне было получено свыше 2000 приветственных телеграмм и писем, многие из которых перепечатывались газетами. В разных городах России вышли «толстовские» номера газет и журналов. Статьи о Толстом публиковали литераторы, ученые, политические деятели. Андрей Белый сам написал 22 сентября 1908 г. статью «Толстой и «Мы» для Толстовского юбилейного сборника, запланированного Постоянным Комитетом Съезда представителей русской повременной печати. Однако публикация сборника не состоялась по ряду причин. Статья была опубликована только в конце XX в. См.: *Белый А.* Толстой и «Мы» / К 80-летию со дня рождения Л. Н. Толстого (1828–1908). Андрей Белый, Евгений Аничков, И. Бодуэн де Куртенэ; Публ., подгот. текста и вступ. статья Ф. Л. Федорова // *Неизвестный Толстой в архивах России и США.* М., 1994. С. 308–311.

С. 362. *«Песнь торжествующей любви»*... – одна из последних («таинственных») повестей И. С. Тургенева (см. коммент. к с. 310), сюжет которой воссоздает колорит итальянской жизни XVI в. Тургенев назвал ее «фантастическим рассказом».

...Льва Толстого, проклявшего в себе то, что мы в нем боготворим. – Белый имеет в виду негативное отношение Толстого к собственным художественным произведениям. В январе 1871 года Толстой отправил А. Фету письмо, в котором, рассказывая о своем наслаждении при чтении Гомера, заявил: «...я не пишу и писать дребедени многословной вроде Войн[ы] я больше никогда не стану. И виноват и ей-богу никогда не буду» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 61. С. 247). «Усомнившись в истинности самой веры писательской», Толстой в «Исповеди» (1879–1882) поведал о своем разочаровании в жизни и, в частности, в писательском труде: «Или, думая о той славе, которую приобретут мне мои сочинения, я говорил себе: «Ну хорошо, ты будешь славнее Гоголя, Пушкина, Шекспира, Мольера, всех писателей в мире, – ну и что ж!..» И я ничего и ничего не мог ответить». (Там же. М., 1957. Т. 23. С. 11). 6 декабря 1908 года Толстой записал в дневнике: «Если меня и ненавидят, *не зная меня*, многие, как много людей не по заслугам любят меня. Люди, к[оторые] по своим quasi религиозны[м] взглядам... любят меня за те пустяки – «Войн[а] и Мир[и]» и т. п., которые им кажутся очень важными». (Там же. М., 1937. Т. 56. С. 162–163). Летом 1909 г. один из посетителей Ясной Поляны выражал свой восторг и благодарность за создание «Войны и мира» и «Анны Карениной». Толстой ответил: «Это все равно, что к Эдисону кто-нибудь пришел и сказал бы: «Я очень уважаю вас за то, что вы хорошо танцуете мазурку». Я приписываю значение совсем другим своим книгам» (*Гусев Н. Н.* Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973. С. 273).

...сумасшествие Ницше... – Фридрих Ницше заболел душевным расстройством в 1889 г. Философ был помещен в базельскую психиатрическую больницу и скончался 25 августа 1900 года.

...трагическая маска Греции с растянутым не то от ужаса, не то от хохота ртом. – Имеются в виду трагические маски древнегреческого театра, которые отличались крупными чертами лица, выпученными глазами, большим ртом, все лицо было ужасно. На трактовку Белого мог повлиять образ, созданный Ф. М. Достоевским, который писал в статье «Книжность и грамотность»: «Явилась потом смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом смеха, – с могуществом, не выражавшимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. XIX. С. 12).

Басаврюк, панночка и колдун... – Демонические образы повестей Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала», «Вий» и «Страшная месть».

У нас есть ценное признание Гоголя <...> что носил в душе... – Имеются в виду слова Гоголя из «Четырех писем к разным лицам по поводу «Мертвых душ»: «Теперь же прямо скажу все: герои мои потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения – история моей собственной души» [VI, 81]. Но далее в письме Гоголь оговаривал: «Не думай, однако же, после этой исповеди, чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои. Нет, я не похож на них. Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними, и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет Бог» [VI, 85].

С. 363. ...*Чичиков, – подлинный черт...* – Белый поддерживал идею Д. С. Мережковского, утверждавшего в книге «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (первое отдельное изд. – «Гоголь и черт», 1906), что два главных героя Гоголя – Хлестаков и Чичиков – «двух бесов изображенья», что «за этими двумя противоположными лицами скрыто соединяющее их третье лицо черта «без маски» (*Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XV. С. 189*). В монографии Белый отзовется о трактовке Мережковского уже иронически (см. наст. изд., с. 23).

...«разные бесы»... – Реминисценция из стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» («Мчатся тучи, вьются тучи...», 1830):

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. III. Стихотворения. 1827–1836. С. 168).

...вид «Носа» в шинели... – Имеется в виду персонаж повести Гоголя «Нос». У Гоголя в описании одежды сбежавшего от майора Ковалева носа и являющегося в облики статского советника, шинель как таковая не фигурирует; автор дважды употребляет слово «мундир» и упоминает разные детали одеяния: «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 считается в ранге статского советника» [III/IV, 45]; «Он очень хорошо помнил, что шляпа на нем была с плюмажем и мундир с золотым шитьем; но шинель не заметил...» [III/IV, 45, курсив мой. – Л. С.]. В словосочетании Белого как бы слились темы двух повестей Гоголя: «Нос» и «Шинель». Образ мог родиться также под впечатлением иллюстрации Льва Бакста «Встреча майора Ковалева с носом в Гостином дворе» (1904. Москва, Государственная Третьяковская

галерея), на которой шинель практически занимает все изобразительное пространство.

...устаи своих героев (старца Зосимы и Кириллова) говорит о «минуте вечной гармонии». – Старец Зосима – герой романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880), Кириллов – герой романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (1872); Белый имеет в виду, прежде всего, слова Кириллова, обращенные к Шатову: «Постойте, бывают с вами, Шатов, минуты вечной гармонии?» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. X. С. 450). Что же касается «Братьев Карамазовых», Белый, скорее всего, имеет в виду рукопись «Из жития в бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы, составлено с собственных слов его Алексеем Федоровичем Карамазовым. Сведения биографические», а именно отрывок «Воспоминание о юности и молодости старца Зосимы еще в миру. Поединок», когда будущий монах, тогда офицер, на дуэли, выдержав у барьера выстрел противника, бросает свой пистолет прочь. «Господа, – воскликнул я вдруг от всего сердца, – посмотрите кругом на дары божии: небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем...» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. XIV. С. 272). «Житие» старца и его слова звучат как отрицание идей Ивана Карамазова, не принимающего Божьего мира, «...если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию...», если должны страдать и дети, чтобы *унавоэить* «собою для кого-то будущую гармонию...» (Там же. С. 222).

С. 364. *Ницше нам дал теорию художественного восторга...* – Имеется в виду эстетический трактат Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1872). За дионисическими оргиями древних греков Ницше признавал «значение празднеств искупления мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает своего художественного восторга, впервые у них разрушение principii individuationis становится художественным феноменом» (*Ницше Ф.* Собр. соч.: В 5 т. / Пер. с нем. СПб., 2011. Т. I. С. 37; см. также: *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2012. Т. 1/1. С. 30).

...восторг граничит с ужасом (панический ужас). – См. коммент. к с. 180.

...со страниц Заратустры... – Белый говорит о книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» («Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen», 1883–1884).

...в описании появления души Катерины перед колдуном... – См. повесть Гоголя «Страшная месть» [I/II, 222–224].

...и в обращении к России, и в описании дороги, в «тройке»... – Имеются ввиду лирические отступления в поэме Гоголя «Мертвые души» [V, 213, 214–215, 239].

...ужас не только в ужасе колдуна перед всадником на Карпатах... – См. повесть Гоголя «Страшная месть» [I/II, 240].

...в ужасе Пульхерии Ивановны, увидевшей черную кошку... – Неточность: «У Пульхерии Ивановны была серенькая кошечка, которая всегда почти лежала, свернувшись клубком, у ее ног» («Старосветские помещики») [I/II, 293, курсив мой. – Л. С.].

...неведомый зов в ясный солнечный день <...> нежелю услышать в полдень зов... – Белый имеет в виду лирическое отступление в повести «Старосветские помещики»: «Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась за человеком и призывает его, и после которого следует неминуемо смерть. Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов. Я помню, что в детстве я часто его слышал: иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя...» (и далее) [см.: I/II, 301].

...«зов великого Пана»... – Пан (древнегреч. Πάν) – древнегреческий бог пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы, культ которого имеет аркадийское происхождение. Бог – защитник пастухов и мелкого рогатого скота, лесной демон. Его опасались в тишине полуденного зноя или во время полуденного сна. Когда горная тишина нарушалась отзвуками или криками, суеверие приписывало эти звуки Пану: отсюда страх, который испытывает человек, слыша неизвестно откуда идущие звуки среди тишины, называется паническим. См. также коммент. к с. 180.

«Смех сквозь невидимые слезы»... – сокращенная цитата из поэмы «Мертвые души», ставшая афоризмом. У Гоголя: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» [V, 130].

«Переписка» Гоголя... – Имеется в виду книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847).

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ДИСПУТА В ГОСТИМ'е О СПЕКТАКЛЕ «РЕВИЗОР»

Выступление Андрея Белого

Впервые в составе публикации: Андрей Белый о Достоевском, Гоголе, Мейерхольде и кризисе культуры (Из архивных материалов) / Подгот. текстов, публ., вступ. статья и коммент. Л. А. Сугай // Литературная учеба. 2001. Кн. 1. С. 126–128.

Публикуемый документ – стенограмма выступления Андрея Белого на проходившем 3 января 1927 г. в Государственном театре им. Мейерхольда диспуте о спектакле «Ревизор». Отчеты о диспуте публиковались в газетах: «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 5 янв.; «Красная газета» (вечерний выпуск), 4 янв.; «Правда», 9 янв. 1927 г.

Стенограмма, предлагаемая вниманию, как и любая другая, не является абсолютно точным воспроизведением слов выступавшего, но в данном конкретном случае мы имеем несколько вариантов записанного на слух текста и можем их сравнивать и корректировать запись. Сохранились:

1) Стенограмма диспута в ГосТиМ'е о спектакле «Ревизор» с выступлениями А. В. Луначарского, А. Белого, И. С. Гроссмана-Рощина, М. Ю. Левидова, В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда, А. Л. Слонимского, С. М. Третьякова и др. Машинопись. Копия: 1927, 3 янв. // РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 110–118 л.;

2) Стенограмма диспута в ГосТиМ'е о спектакле «Ревизор»: Автограф А. В. Февральского // РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 989. 48 л.

Текст публикуется по указанной машинописной копии (Л. 20–25), разночтения и варианты, встречающиеся в автографе А. В. Февральского, отмечены в комментариях.

Тексты печатаются по современным нормам правописания. Пропущенные в стенограммах знаки препинания восстановлены, опечатки исправлены и специально не оговариваются.

С. 365. ...*Мейерхольд разрешил Колумбов вопрос – он поставил яйцо...* – Фразеологизм «Колумбово яйцо», который Белый неоднократно использует в своем выступлении, восходит к испанскому народному анекдоту про то, как множество мудрецов тщетно пытались поставить яйцо в вертикальном положении на стол, и только один простак Хуанело догадался ударить концом яйца о стол – скорлупа треснула, и яйцо было установлено. Анекдот использован в комедии Кальдерона «Даманевидимка» (1629), входил в биографии ряда выдающихся людей, например, в рассказ Дж. Вазари о Брунеллески. Бенцони в «Истории Нового Света» (1565) отнес ходячий анекдот к Христофору Колумбу, который в ответ на ироническое замечание собеседника, что открыть Америку не представляло большой трудности, предложил ему поставить яйцо. Когда тот не сумел, Колумб сам поставил яйцо, сказав, что труда это не представляет. По последнему рассказу, выражение Колумбово яйцо вошло в ряд языков (русский, французский, немецкий) и означает остроумное решение сложного вопроса, неожиданный и смелый выход из затруднительного положения (см.: *Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения.* М., 1966. С. 329–330).

...открыл просто ларчик... – Перифраз заключительной строки басни И. А. Крылова «Ларчик», ставшей пословицей: «А Ларчик просто открывался» (Крылов И. А. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. III. С. 11).

...показал не только «Ревизора», но и «Мертвые души», и «Невский проспект», и Гоголя в целом. – В автографе Февральского данный момент выступления А. Белого передан следующим образом: «Мейерхольд показал «Ревизора» на фоне «Мертвых душ», «Невского проспекта» – и всего Гоголя» (РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 989. Л. 24). Далее ссылки на данный документ даются в прямоугольных скобках: [Февральский] с указанием цитируемого листа.

Мейерхольд убил Лейкина в Гоголе... – «Лейкина на Гоголе» [Февральский, 24]. Лейкин Николай Александрович (1841–1906), прозаик, издатель «Осколков» (1881–1905) – самого популярного юмористического журнала 80-х годов, автор множества томов очерков – «сцен» из купеческого, мещанского и низшего петербургского быта, а также нескольких забавных пьес для сцены: «Привыкать надо», «Медаль», «Кум пожарный» и др. Упомянут Белым метафорически как нарицательное имя носителя «легкого» юмора, лишённого социальной направленности и философской глубины.

С. 366. *«Над кем смеетесь, над собой смеетесь».* – Ставшая афоризмом фраза Городничего («Ревизор», действие 5, явл. 8) в оригинале звучит несколько иначе: «Вот смотрите... как одурачен городничий... Мало того что пойдешь в посмешище – найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!.. Эх, вы!..» [III/IV, 299, курсив мой. – Л. С.].

...как будто два быка, поставленные друг против друга, – заревели. – Белый неточно цитирует повесть «Вий». У Гоголя: «...а погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто бы два быка, ставши один против другого, замычали разом» [I/II, 435].

...смех и трубы и фанфары. – «Смех судной трубы» [Февральский, 25].

...а первая диссертация... – «Здесь – первая диссертация» [Февральский, 25].

С. 367. *...весь быт сконцентрирован именно на вкатных сценах.* – См. коммент. к с. 345.

...я согласен с А<натолием> В<асильевичем>, каждая группа, каждый жест проработан великолепно, гравюрно. – А. В. Луначарский выступал перед Белым и, в частности, говорил: «В каждый отдельный момент на сцене – прекрасная цвето-свето-гравюра. Каждая группа, каждый жест проработан совершенно великолепно. Если изобразить, например, цветной фотографией, то получится изумительная графика» [Февральский, 8].

Когда говорят о мистике... – «Когда говорят о мистике – не надо шулерничать» [Февральский, 25].

...говорят о каком- <...> – В стенограмме – пропуск текста.

...нет в корпорном слое. – Неологизм Белого от *corporeus* (лат.) – телесный, плотский, материальный.

...вылетела только одна Паллада Афина... – Гесиод в «Теогонии» говорит, что Афина родилась из головы Зевса, после того как он, по совету Геи, проглотил первую жену Метис (Μῆτις – мудрость). По позднейшим сказаниям, Гефест или Прометей рассек секирой голову Зевса, и из головы выскочила Афина в полном вооружении и в избытке юных сил.

...то, что дал Мейерхольд, это не мистика, а художественный реализм. – Данное положение выступления Белого особенно возбудило гнев противников спектакля. В «Известиях» была опубликована критическая заметка о диспуте в театре Мейерхольда, в которой, в частности, говорилось: «А. Белый защищал... реализм спектакля (символический реализм!), отвергал обвинения, что в «Ревизоре» есть мистика. Кажется, это – самое неудачное, что было на диспуте. Описывающий эллипсы на трибуне, нервный, изломанный А. Белый с поднятыми горé глазами, выдающий свидетельство за реализм – плохая аттестация!» (На диспуте о «Ревизоре» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1927. 5 янв. № 3).

...все, вероятно, заметили этого голубого вздыхателя городничихи... – Как уже отмечено, в постановке Мейерхольда выведены на сцену персонажи, отсутствующие в тексте комедии. В докладе Белый дает характеристику одного из таких героев как вечного типа и обосновывает право на его пребывание на сцене. Ср. с развернутой его характеристикой в монографии (см. наст. изд., с. 346).

...я услышал дикцию, я услышал слово и слово Гоголя. <...> я глубоко благодарен Мейерхольду. – Еще накануне премьеры, 18 ноября 1926 г., Мейерхольд резко критиковал актеров за отсутствие культуры слова и напоминал об уроках, которые им давал Андрей Белый: «...наш текст не доходит. Нет культуры слова. Несмотря на всяческие потуги, несмотря на лекции Андрея Белого, несмотря на опыт «Земли дыбом», где Третьяков натаскивал всех, – культуры слова нет» (Мейерхольд В. Э. Замечания после репетиции // Мейерхольд репетирует: В 2 т. / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой. М., 1993. Т. 1. С. 152). Критика, как показывает оценка Белым премьеры, не прошла даром.

Мейерхольд <...> аромат длинным носом почувствовал. – Замечание о длинном и чутком носе разовьется в гротескно-метафорический образ, которым Белый завершит свое исследование: «Важно: в 1926 году нос Мейерхольда просунулся в Гоголя; важно: такое сование носа явило

воочию: в 1926 году Гоголя нос – нос живой – на нас высунут: из Мейерхольда» (см. наст. изд., с. 348).

ГОГОЛЬ И МЕЙЕРХОЛЬД

Впервые: Гоголь и Мейерхольд: Сборник / Лит.-исслед. ассоц. ЦДРП; Под ред. Е. Ф. Никитиной. М., 1927. С. 9–38.

В основу статьи лег доклад Белого, над которым он работал 1 и 3 февраля 1927 г. и который читал 5 февраля у Е. Ф. Никитиной на собрании «Никитинские субботники», а 8 февраля – в Клубе работников просвещения. (См.: *Белый А.* Ракурс к дневнику // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. 30 янв. 1927 г.).

С. 369. *Два месяца в Москве стоит крик...* – Премьера спектакля «Ревизор» в Государственном театре им. Мейерхольда (ГосТиМе) состоялась 9 декабря 1926 года. «„Ревизор“ Мейерхольда острым клином врезался в театральную жизнь Москвы», – констатировал на другой день после премьеры рецензент «Красной газеты» (*Гвоздев А. А.* «Ревизор» в театре им. Мейерхольда. (На генеральной репетиции) // Красная газета. 1926. 10 дек. № 295). Метафора рецензента как нельзя точно передала сущность произошедшего в литературных и театральных кругах, в публике и обществе в целом раскола. Постановка «Ревизора» в театре Мейерхольда вызвала бурные споры и противостояние в критике, которых до этого история театра не знала. Проводились публичные обсуждения спектакля (в декабре 1926 г. состоялось три диспута о постановке), писались статьи, рецензии (сразу после премьеры в прессе появилось более тридцати статей и рецензий, большей частью отрицательных, а к 15 сентября 1927 г., по подсчетам корреспондента «Ленинградской правды» Сим. Дрейна, их количество дошло до 500). Спектаклю посвящались стихотворения, эпиграммы, фельетоны, а в 1927 году вышли три книги: ленинградский сборник статей «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда», книга Д. Тальникова «Новая ревизия «Ревизора» и московский сборник «Гоголь и Мейерхольд», который и открыла статья А. Белого. Одни критики утверждали, что Мейерхольд исказил Гоголя, другие – и первый среди них Белый – считали, что истинный Гоголь был впервые явлен Мейерхольдом.

...«народный артист» Республики... – Мейерхольд был удостоен звания народного артиста Республики в 1923 году, в том же году Театр РСФСР Первый, которым Мейерхольд руководил с 1920 г., стал называться Театром им. Мейерхольда (ТИМ), с 1926 г. – Государственным театром им. Мейерхольда (ГосТиМ).

...около полутора года ломал... – 7 сентября 1925 г. «Красная газета» опубликовала беседу с В. Э. Мейерхольдом, в которой режиссер сообщил о намеченной постановке «Ревизора». Заявлению предшествовала поездка Мейерхольда и З. Райх в августе того же года в Рим. В ежедневных совместных прогулках по городу с Вяч. Ивановым Мейерхольд обсуждал проблемы постановки гоголевской комедии. По возвращении из Рима, 20 октября 1925 г., Мейерхольд представил труппе театра развернутую экспликацию будущего спектакля «Ревизор». 31 октября начались читки пьесы «Ревизор» в театре, а 26 марта 1926 г. – планировочные репетиции спектакля. В ноябре–декабре 1926 г. А. Белый посещает репетиции «Ревизора» в Театре имени Мейерхольда, 28 ноября в письме к Р. В. Иванову-Разумнику Белый признавался: «Сейчас не могу оправиться от репетиции 3-х сцен *«Ревизора»*; сидел в театре 5½ часов; и вернулся – в лоск уложенный, потому что нет критерия к *«Ревизору»*. Все оценки – фальшь; скажут одни: «Это не *«Ревизор»*, а – черт знает что; надо *«Общ<еству> Люб<ителей> Росс<ийской> Словесности»* через *Наркомпрос* вмешаться и государственным порядком через *«Наркомтоля»* спасти Гоголя». И это будет – упрощенная оценка. <...> Другие скажут: «Если бы Гоголь был жив, то он сказал бы: „Это первое представление моего *«Ревизора»*. Будь оно осуществлено в 40-х годах, я не писал бы *«Разъезда»*. Если б я знал, во что выльется театр, – я так бы именно написал”». И это – упрощенность в другую сторону; так говорит Мейерхольд, потрясенный тем, что ему открылся Гоголь, проблема *«слова»* и т. д. Приходится из двух упрощений выбирать одно; и я выбираю *второе»* (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 431).

...Мейерхольд убил здоровый смех Гоголя... – Рядом с заметкой А. А. Гвоздева, поддержавшей постановку Мейерхольда («Гоголевская «правда и злость» сохранены неизменно, его стремление «собрать в кучу все дурное в России» – расширено до пределов почти необъятных»), «Красная газета» напечатала эпиграмму Демьяна Бедного «Убийца» – на Мейерхольда и его постановку:

Гнилая красота над скрытой костоедой..
О, Мейерхольд, ты стал вне брани и похвал
Ты увенчал себя *чудовищной* победой:
Смех, «гоголевский смех» убил ты наповал!

(Красная газета. 1926. 10 дек. № 295, вечерний выпуск).

В критических отзывах о постановке Мейерхольда также варьировалась тема *убийства смеха*: «Он (Мейерхольд. – Л. С.) убил мастерство Гоголя, убил смех» (*Асилов Ст.* «Ревизор» в театре Мейерхольда // Рабочая Москва. 1926. 16 дек. № 291); «Весь груз спектакля тяжелой

надуманностью лишает его того, что в «Ревизоре» главное, без чего нет «Ревизора», – смеха» (*Бескин Э.* «Ревизор» Мейерхольда // *Вечерняя Москва.* 1926. 11 дек. № 287). А. А. Гвоздев констатировал: «Вместо рецензий и серьезного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую, мелкую монету об „убийстве гоголевского смеха“» (*Гвоздев А. А.* Ревизия «Ревизора» (В театре им. Мейерхольда) // *Красная газета.* 1926. 14 дек. № 299, вечерний выпуск).

...в эпоху первой постановки «Ревизора»... – Премьера комедии состоялась 19 апреля 1836 года в Санкт-Петербурге, в Александринском театре. Роли исполняли: *Городничий* – И. И. Сосницкий, *Хлестаков* – Н. О. Дюр, *Анна Андреевна* – Е. Я. Сосницкая, *Марья Антоновна* – В. Н. Асенкова и др.

...Толстой-Американец публично высказался: «Гоголь – враг России; его следует в кандалах отправить в Сибирь». – См. коммент. к с. 62. Гоголь не остался в долгу перед Американцем: сначала он передразнил его в «Театральном разъезде после представления новой комедии»: «Это сурьезная вещь! Говорят: «Безделушка, пустяки, театральное представление». Нет, это не простые безделушки; на это обратить нужно строгое внимание. За эдакие вещи и в Сибирь посылают. Да если бы я имел власть, у меня бы автор не пикнул. Я бы его в такое место засадил, что он бы и света Божьего не взвидел» [III/IV, 465]; затем вывел его в «Игроках» в образе Степана Ивановича Утешительного – главаря шайки мошенников и картежных шулеров; предложил, устами Ихарева, выловить всю шайку и сгноить ее в Нерчинске в рудниках.

«Все против меня. <...> литераторы против меня...». – Фраза с сокращениями из письма Гоголя М. С. Щепкину от 29 апреля 1836 г. [См.: XI, 45].

«Ну, если бы один <...> все». – Слова, пересказанные П. В. Анненковым, очевидцем премьеры «Ревизора» и участником чаепития у Прокоповича. «По окончании спектакля Гоголь явился к Н. Я. Прокоповичу в раздраженном состоянии духа. Хозяин вздумал поднести ему экземпляр «Ревизора», только что вышедший из печати, со словами: «Полюбуйтесь на сынку». Гоголь швырнул экземпляр на пол, подошел к столу и, опираясь на него, проговорил задумчиво: «Господи Боже! Ну, если бы один, два ругали, ну и Бог с ними, а то все, все...» (*Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // *Гоголь в воспоминаниях современников.* М., 1952. С. 265).

«Еду за границу, <...> мои соотечественники». – Неточная цитата из письма Гоголя М. П. Погодину от 10 мая 1836 г. У Гоголя «...тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники» [XI, 50].

С. 370. *Наблюдая атмосферу зала на генеральной репетиции мейерхольдовской постановки...* – Генеральная репетиция состоялась 7 декабря

1926 г. Белый, посетивший репетиции «Ревизора» в ГосТиМе, начиная с ноября 1926 г., присутствовал и на последних – 6, 7 (генеральная) и 8 декабря. О своем критическом отношении к публике, своей усталости «от большого количества «идиотов»-посетителей» он писал Мейерхольду 25 декабря 1926 г.: «Ох уж эта квази-изошренная, все понимающая и все оценивающая «критическая» публика премьер и генеральных представлений: она, кажется, более всего мешала мне *видеть*. Все время говорю «Что сделал Мейерхольд с Гоголем», или «Мистика» мешал мне сознательно погрузиться в целое: ты присутствуешь при итоге огромной работы, требующей от тебя ряда переориентировок, ты хочешь погрузиться в себя, чтобы правдиво воспринимать нечто, увиденное пристальным глазом большого художника и поданное тебе, а тут под руку подсказки, пошлятина всякая от «контрреволюционного брюзжания» до «услужливых дураков» революции, способных убить большое искусство из потребности шибануть камнем в увиденную или воображенную мистическую муху». (Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх / Публ., вступ. ст. и коммент. Дж. Малмстада // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 136).

«Недоумение было написано на лицах... <...> в... негодование». – Неточная цитата с большими сокращениями из воспоминаний Анненкова. Ср.: Анненков П. В. Указ. соч. С. 265.

...с текста издания 1921 года... – Имеется в виду: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в одном томе / С биографическим очерком, составленным В. Яковенко. Изд. стереотипное. М.: Гос. изд., 1921. XXI, 1707 с.

«Мне хотелось попробовать <...> есть и твои». – Неточная цитата с сокращениями, имеющими принципиальный характер. У Гоголя: «Притом мне хотелось попробовать, что скажет вообще русский человек, если его попотчевашь его же собственной пошлостью. Вследствие уже давно принятого плана «Мертвых душ» для первой части поэмы требовались именно люди ничтожные. Эти ничтожные люди, 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. Тут, кроме моих собственных, есть даже черты многих моих приятелей, есть и твои» [VI, 83].

«Неча пенять, коли рожа крива». – См. коммент. к с. 319.

...крылатый «гусак», опоганивший жизнь... – Имеется в виду причина ссоры и многолетней тяжбы персонажей гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [см.: I/II, 463, 464, 473, 474, 494].

...Луначарский, – так прямо и заявил на диспуте о «Ревизоре»... – А. В. Луначарский выступал, как и Белый, в защиту мейерхольдовского

«Ревизора» на диспуте в Государственном театре им. Мейерхольда 3 января 1927 г.

«Из театра сделали мы игрушку»... – Сокращенная фраза. У Гоголя: «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...» [VII, 523].

«Главная роль пропала»... – Гоголь критически оценивал первого исполнителя роли Хлестакова («Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков») и раскрывал свое авторское видение этого персонажа [см.: III/IV, 302–304].

«Костюмировка... была... очень плоха»... <...> давали немного». – Неточная цитата. В оригинале: «Вообще костюмировка большей части пьесы была очень плоха и бессовестно карикатурна. Я как бы предчувствовал это, когда просил, чтоб сделать хоть одну репетицию в костюмах; но мне стали говорить, что это вовсе не нужно и не в обычае и что актеры уж знают свое дело. Заметивши, что цены словам моим давали немного, я оставил их в покое» [III/IV, 305].

«Меня не хотели слушать». – [III/IV, 305].

«Отрывок из письма» по поводу постановки «Ревизора». – Цитируется «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (1841).

С. 371. *...что из его героев может высунуться его авторский «Нос»...* – Перефразированные слова письма Гоголя А. О. Россету от 15 апреля 1847 г. Писатель просил своего корреспондента понемногу, в виде журнала, записывать всякий день и присылать ему толки о «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «...это будет так радостно, как радостно ребенку получать перед праздником наилюбимейшую игрушку. Что ж делать, если эта, по-видимому, игрушка в глазах других для меня совсем не игрушка; это в такой степени не игрушка, что если я не наберусь в достаточном количестве этих игрушек, у меня в «Мертвых душах» может высунуться на место людей мой собствен<ный> нос, и покажется именно все то, что вам неприятно было встретить в моей книге» [XIV, 217].

«Как авторы могут брать <...> на свете». – Цитаты из заключительного отрывка повести «Нос» с сокращением фраз и отступлением от авторской пунктуации. [Ср.: III/IV, 63, 64].

«У нас, – говорит Гоголь, – есть много... охотников прикомандировать ся сбоку во всяком деле <...> свое искусство». – См. коммент. к с. 342.

...по выражению Демьяна Бедного, в нем нет никаких мистических «как»... – Демьян Бедный не ограничился эпиграммой, опубликован-

ной сразу после премьеры «Ревизора» в ГостТиме и, чтобы «огреть Мейерхольда сокрушительно», опубликовал в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» (1927. 27 янв. № 21. С. 5) развернутый стихотворный фельетон «Мейерхольдовская старина из „Золотого руна“». Стихотворный текст перемежается с обширными прозаическими цитатами из Белинского, Мережковского («Гоголь и черт») и статьи Мейерхольда «Письма о театре», опубликованной в 1908 г. в «Золотом руна». Эпиграфом к фельетону Демьян Бедный избрал слова из «Письма к Н. В. Гоголю» Белинского: «Или Вы больны и Вам надо спешить лечиться, или... не смею досказать моей мысли...» Строки памфлетиста были порой не только резки, но и грубы, как те, которые подразумевает и парирует Белый: «Оскорбленный гоголевской *мистической «какою»*/ Белинский от боли «залаял собакою». Подробнее см.: *Сугай Л. А.* Символистская гоголиана в зеркале стихотворных пародий, эпиграмм и памфлетов // Н. В. Гоголь и его творческое наследие: Десятые Гоголевские чтения. М., 2010. С. 237–239.

«Не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку». – Фраза Гоголя из статьи «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» [VI, 59].

...в заметке «О движении журнальной литературы»... – Точное название статьи Гоголя: «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» (1836).

С. 371–372. *...что этот критик – шут и невежа, оказывающий лицепрятие...* – Белый передает своими словами основные обвинения Гоголя в адрес современной журнальной критики, главным образом, «Северной пчелы» и «Библиотеки для чтения». Гоголь писал: «Журнальная критика по большей части была каким-то гаерством» [VII, 477]. Далее указывал ее черты: «2) Литературное безверие и литературное невежество. <...> Это литературное невежество распространяется особенно между молодыми рецензентами, так что вообще современная критическая литература совершенно похожа на наносную» [VII, 478]. Немалое место в статье Гоголя уделено тому, что Белый называет «лицеприятием». Например: «Критика его (Сенковского. – Л. С.) была или безусловная похвала, в которой рецензент от всей души тешился собственными фразами, или хула, в которой отзывалось какое-то странное ожесточение» [VII, 465]; «...«Северная пчела» должна была хвалить все, помещаемое в «Библиотеке», и настоящего ее движителя, являвшегося под множеством разных имен, называть русским Гумбольтом» [VII, 469]; «О чем же говорили наши журналисты? Они говорили о ближайших и любимейших предметах: они говорили о себе, они хвалили в своих журналах собственные свои сочинения...» [VII, 477] и др.

С. 372. «*Очистите театр от хлама*». – Сокращенная фраза из статьи «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». У Гоголя: «Прежде очистите театр от хлама, его загромоздившего, и потом уже разбирайте и судите, что такое театр» [VI, 63].

...*тогда и «Мольер будет в новость»*. – Сокращенная фраза из статьи «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». У Гоголя: «Возьми самую заиграннейшую пьесу и поставь ее как нужно, та же публика повалит толпой. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивей наисовременнейшего водевиля» [VI, 59].

...«*только истинный актер может слышать жизнь, заключенную в пьесе*». – Белый цитирует (неточно и с сокращением) и делает основным аргументом в пользу режиссуры Мейерхольда центральный тезис статьи Гоголя «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности»: «Только один истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта делается видной и живой для всех актеров; один он может слышать законную меру репетиций – как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возмгла пьеса явиться в полном совершенстве своем перед публикой» [VI, 62].

...*а «итак» – миф: образ «Итаки», воскресающий Гомерову Одиссею и одноглазых циклопов*. – Каламбур Белого создан на звуковом подобии слова «итак» и названия одного из Ионических островов. Итака, согласно античному эпосу, родина Одиссея, его царство. Однако циклопы (киклопы) – мифический народ одноглазых великанов-людоедов – населяли не Итаку, а другой остров (как считают комментаторы Гомера, Сицилию), к которому причалили корабли Одиссея во время его скитаний.

Правильно, товарищ-ширма? То-то. – Белый здесь иронически использует строчку из стихотворного фельетона Демьяна Бедного: «Товарищ «Ширма», правильно? То-то» (*Демьян Бедный*. Мейерхольдовская старина из «Золотого руна» // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1927. 27 янв. № 21. С. 5). Фельетон был направлен не только против Мейерхольда, но и А. В. Луначарского как защитника и пропагандиста спектакля: «Мейерхольд – невменяем. / Но все ж кое-чем мы ему попеняем, / И не только ему / Одному, / А еще кой-кому». (Там же). Далее следовала развернутая эпиграмма на Луначарского, в которой, в частности, утверждалось:

Каждый день по-новому чудесит,
Теперь он мистическое месиво месит:
Столкнувшись с Мейерхольдовой фирмой,
Всем внушая доверье к ее дутым весам,

Он сделался сам
Мейерхольдовой ширмой,
– Да что там ширмой! – рекламой живой, –
Он за Мейерхольда стоит головой:
– «Ревизор» мейерхольдовский не искажение,
А величайшее театральное достижение.

(Там же).

Фельетон сопровождался карикатурой: Мейерхольд, выступающий из-за ширмы, расписанной цветами и силуэтом человека с лирой в руках и знаком вопроса вместо лица (имя наркома просвещения Демьян Бедный нигде прямо не называл). На краю ширмы сидел попугай с подписью: «А. Белый». Парируя подобные злые выпады и солидаризируясь с А. В. Луначарским, Белый не случайно обращался к «товарищу-ширме»: следующие далее в статье слова о возможной реакции самого Гоголя на постановку «Ревизора» в театре Мейерхольда близки тому, что написал Луначарский в первой рецензии на спектакль: «Какое было бы счастье, если бы Н. В. Гоголь, таким, каким он был, когда писал «Ревизора», мог бы сидеть в зрительном зале и видеть этот спектакль! Я полон абсолютной убежденности, что этот великан художества с недоумением и пренебрежительным отношением к своим «защитникам» и дружески поблагодарил бы своего сотрудника на столетнем расстоянии – Мейерхольда...» (*Луначарский А. В. Кратко о «Ревизоре» // Красная газета. 1926. 16 дек. № 300, вечерний выпуск*).

«*Нам бывает нужна... оплеуха*». – Сокращенная фраза из письма Гоголя «Близорукому приятелю» («Выбранные места из переписки с друзьями», письмо XXVII). В оригинале: «О, как нам бывает нужна публичная, данная в виду всех, оплеуха!» [VI, 135].

С. 373. ...с известным тактом можно элиминировать отца Матвея в Гоголе... – Элиминировать – удалять, исключать, устранять. Речь идет о влиянии на Гоголя его духовника о. Матфея (Матвея Александровича Константиновского), священника из Ржева. Негативные оценки роли духовника Гоголя в его судьбе были устойчивым клише в литературе рубежа XIX–XX вв. (в работах Д. Н. Овсяннико-Куликовского, С. А. Венгерова, А. Н. Веселовского и др.). И. Щеглов именовал отца Матфея «ржевским Савонаролой» (*Щеглов И. Гоголь и о. Матвей Константиновский. (История одного губительного недоразумения) // Новое время. 1901. 13 дек. № 9260; статья вошла в книгу: Щеглов И. Л. Подвижник слова. Новые материалы о Н. В. Гоголе: Сб. статей. СПб., 1909*). У Д. С. Мережковского в книге «Гоголь и черт» (1906) отец Матфей превращен был уже в символ мистического зла и персонификацию отрицаемого (во имя «религии будущего») исторического христианства. Белый был под влиянием трактовок

современных ему авторов, но более сдержан в оценках. В 1909 г. он писал: «...оттого-то метался он (Гоголь. – Л. С.) безвыходно – все искал *посвященного в тайны*, чтобы тот спас его... И напал на о. Матвея; что мог сделать о. Матвей? Он не мог понять Гоголя. Самый кроткий и доброжелательный человек, не глядящий туда, куда глядел Гоголь, мог бы лишь погубить его» (*Белый А. Собр. соч. Арабески. Книга статей; Луг зеленый. Книга статей. М., 2012. С. 425*). Против светских писателей, выступили тогда писатели духовные, рисовавшие, опираясь на исторические свидетельства, образ отца Матфея как подвижника XIX в. (см., например: *Поселянин Е. Гоголь и протоиерей Матфей Ржевский // Московские ведомости. 1902. 27 февр. № 57; Введенский Александр, свящ. Духовник Н. В. Гоголя. (К переоценке его характера). [Одесса], б.г.*). Вопрос о личности духовника Гоголя вновь стал предметом обсуждения в современном гоголеведении. В. А. Воропаев отмечает: «Не подлежит сомнению, что ставший своего рода классическим образ о. Матфея как мрачного фанатика, едва ли не сгубившего писателя, крайне далек от истины» (*Воропаев В. А. Гоголь и отец Матфей // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 162. См.: Его же: Духом схимник сокрушенный...: Жизнь и творчество Н. В. Гоголя в свете Православия. М., 1994; Его же. Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. М., 1998. С. 105–125*).

«*Свинья, прохаживавшаяся по двору с шестнадцатью поросятами...*» – Неточная цитата из повести Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (1831). В оригинале: «...с шестнадцатью *поросенками...*» [I/II, 256, курсив мой. – Л. С.]

...«*два быка, поставленные друг против друга, замычали разом*». – См. коммент. к с. 366.

С. 374. «*Ряды деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив*». – Неточная цитата из повести «Старосветские помещики». У Гоголя «...целые ряды низеньких фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом...» [I/II, 281].

«*Облечь ее в месячную <...> нестерпимого блеска*». – Белый неточно цитирует «Наброски и материалы драмы из эпохи Богдана Хмельницкого», отрывок [4] «Как нужно создать эту драму». У Гоголя: «Облечь ее в месячную ночь и ее серебряное сияние и в роскошное дыхание юга.

Облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она вся нестерпимого блеска!

Осветить ее всю минувшим и вызванным из строя удалившихся веков, полным старины временем, обвить разгулом, козачком и всем раздольем воли» [VII, 539].

«*Скучно на этом свете, господа*». – Последняя фраза «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [I/II, 497].

«*Потребность развлекать себя <...> кончилась*». – Неточно переданная и неполная фраза из «Авторской исповеди» Гоголя. В оригинале: «Я сам почувствовал, что уже смех мой не тот, какой был прежде, что уже не могу быть в сочиненьях моих тем, чем был дотоле, и что самая потребность развлекать себя невинными, беззаботными сценами окончилась вместе с молодыми моими летами» [VI, 222–223].

...*фортиссимо!* – Фортиссимо (*итал.* fortissimo, превосходная степень от forte – громко), очень громко, громче, чем форте.

МХАТ II – см. коммент. к с. 338.

...*правильно подает «Дело» без гипербол...* – Драма А. В. Сухова-Кобылина «Дело» (1861) поставлена в 1927 г. в реалистическом плане; режиссер Б. Сушкевич, роль Муромского исполнял М. Чехов.

МХАТ I «превосходную» степень гоголевского макета превращает обратно в положительную. – Речь идет о мхатовской постановке «Ревизора» в 1920–1921: режиссер К. С. Станиславский, художник К. Ф. Юон; *Городничий* – И. М. Москвин, *Хлестаков* – Михаил Чехов. Это была вторая постановка «Ревизора» в Художественном театре. Первая была осуществлена К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко и И. М. Москвиным в 1908 г. (преьера – 18 декабря). В подготовке комедии Гоголя складывались реалистические принципы системы Станиславского (работа актера над ролью). Реалистический характер спектакля сохранился и в новой сценической версии. Исключением явилась игра М. Чехова, о чем Белый пишет в монографии (см. наст. изд., с. 343 и коммент. к ней).

«*Забросило русскую столицу – на край света!*» – Неполная фраза из «Петербургских записок 1836 года». У Гоголя: «...В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света!» [VII, 512].

«*Воздух продернут туманом*»... – [Там же].

...«*разбитной мальй*»... – [Там же].

С. 374–375. ...«*заложив руки в карман, летит на биржу*». – Цитата из «Петербургских записок 1836 года». У Гоголя: «Петербург, в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или „в должность”» [VII, 513].

С. 375. ...«*диких северных ночей и низкой бесцветности*». – Неточная цитата. У Гоголя: «...диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности?» [VII, 155].

...«*пройтись козырем*». – Цитируется «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора”» [III/IV, 477].

«*Не говорит о Канте... о благонамеренности*»... – Неверная атрибуция: цитируются «Петербургские записки 1836 года», а не статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», причем цитирование более, чем вольное. Ср.: «Московские журналы говорят о Канте, Шеллинге и проч., и проч.; в петербургских журналах говорят только о публике и благонамеренности...» [VII, 513].

...*гаерничает, сводит личные счета, оказывает невежество, безвкусицу, мелочность*»; так говорит Гоголь в статье «О движении журнальной литературы»... – Атрибуция верная, но Белый дает пересказ основных положений гоголевской критики, а не цитату из статьи. См. коммент. к с. 371–372.

...«*о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю*». – [III/IV, 160].

...*мозг уже в Каспийском море, откуда приносится с ветром*. – Перифраз строк повести Гоголя «Записки сумасшедшего». Ср.: «И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческой мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря» [III/IV, 171].

«*Кошмары... давили мою душу*»... – Неверная атрибуция: цитируются «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» (письмо 3, 1843). Цитата неточная. Ср.: «Выдумывать кошмаров – я также не выдумывал, кошмары эти давили мою собственную душу: что было в душе, то из нее и вышло» [VI, 86].

«*Еду за границу <...> мои соотечественники*». – См. коммент. к с. 369.

«*Ревизор сыгран <...> Бог знает, куда*». – Отдельные неполные фразы из «Отрывка из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (1841) [См.: III/IV, 302, 306].

С. 376. ...*о Хлестакове он пишет, что это – фантасмагорическое лицо, которое, как лживый обман, унеслось вместе с тройкою*. – Такую характеристику Хлестакова Гоголь дает не в «Предупреждении», а в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“»: «Хотя это лицо фантасмагорическое, лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой Бог весть куда, но тем не менее нужно, чтоб эта роль досталась лучшему актеру, какой ни есть, потому что она всех труднее» [III/IV, 478].

...*Хлестакова мы видели в незабываемом образе Чехова*... – См. коммент. к с. 343. Игру Чехова в «Ревизоре» восторженно приветствовал В. Э. Мейерхольд, увидевший в ней «откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска».

«Мне нужно было... удаление от России, чтобы пребывать... в России»... – Сокращенная фраза из «Авторской исповеди» Гоголя. Ср.: «...мне нужно было это удаление от России затем, чтобы пребывать живее мыслью в России» [VI, 231].

«Русь! Русь! <...> чего же ты хочешь от меня?» – Из лирического отступления одиннадцатой главы первого тома поэмы «Мертвые души». [См.: V, 213].

...колокольчик тройки, о которой сказал Блок, что звук этот: нарастающая, народная революция... – Образ России – гоголевской птицы-тройки – является одним из лейтмотивов критической прозы А. А. Блока. Белый, в первую очередь, имеет в виду отрывок из статьи Блока «Народ и интеллигенция» (1908; первая публикация под названием «Россия и интеллигенция» – «Золотое руно». 1909. № 1): «Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Но ответа нет, только «чудным звоном заливаются колокольчик». Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Чтó, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», – летит прямо на нас? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. VIII. С. 76). На тревожные пророческие строки дореволюционной статьи в восприятии современников накладывался блоковский призыв «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух»: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» (Блок А. А. Интеллигенция и Революция // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 20).

«Если и музыка нас оставит, что будет тогда»... – Неполная фраза и неточная атрибуция источника. Цитируется статья Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» (1831). Ср.: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» [VI, 288].

...правильно Мейерхольд настоял сцены Гоголя на музыке Глинки... – Музыка для спектакля была написана композитором М. Ф. Гнесиным (см.: М. Ф. Гнесин о своей музыке к спектаклю В. Э. Мейерхольда «Ревизор» // Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов. М., 2008. С. 138–144, 210), но были включены в спектакль и классические произведения: романсы А. С. Даргомыжского и М. И. Глинки. Белый имел в виду вальс, который Хлестаков танцует с Анной Андреевной под музыку Глинки («В крови горит огонь желанья...», 1838). Мейерхольд, действительно, «настоял сцены» спектакля на мелодии данного романса на стихи А. С. Пушкина: эпизод 10 назван строкой романса «Лобзай меня», о седьмом эпизоде А. Гвоздев писал: «В сцене хвастовства и вранья Хлестакова музыкальная композиция доведена до исключительного мастерства. Здесь речь и

движения положены на музыку вальсов Глинки. Эта сцена (7-й эпизод: «За бутылкой толстобрюшки») может служить образцом для оперного режиссера, хотя в ней и нет оперного, условного героизма» (Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Сб. статей. Л., 1927. С. 36).

«*Нужно проездиться по России*»... – Имеется в виду статья Гоголя 1845 года под таким названием из «Выбранных мест из переписки с друзьями». [См.: VI, 89–96].

«*Россия зовет сынов своих*»; «*Раздается крик ее душевной болезни*» <...> «*...путь – есть сама Россия*». – Разрозненные неполные фразы из перемежающихся статей книги «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Нужно проездиться по России»; «Нужно любить Россию»; «Страхи и ужасы России» (атрибуция в ссылках неточная). [См.: VI, 90, 89, 91–92, 131, 88].

С. 377. *...точно в России... какие-то «Мертвые души»*. – У Гоголя: «Точно как бы вымерло все, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то мертвые души» [VI, 76].

«*Очнитесь! Куриная слепота на глазах ваших*». – Неверная атрибуция: цитата из «Выбранных мест из переписки с друзьями» – статья «Нужно проездиться по России» [VI, 96].

«*Это окаменение <...> необычайно страшно*». – Неточно переданные слова из «Развязки «Ревизора»». Ср: «Самое это появление жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это окаменение, которое наводит на всех его слова, возмущающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец – все это как-то необъяснимо страшно!» [III/IV, 490].

Гиппократова маска... – Знаменитый древнегреческий врач, «отец медицины» Гиппократ впервые описал основные черты лица больного в крайне тяжелом состоянии (признак тяжелых заболеваний органов брюшной полости): «Нос острый, глаза впалые, виски вдавленные, уши холодные и стянутые, мочки ушей отвороченные, кожа на лбу твердая, натянутая и сухая, и цвет всего лица зеленый, черный или бледный, или свинцовый» (Гиппократ. Прогностика 2 // Этика и общая медицина. СПб., 2001. С. 185). Термин «маска Гиппократа» стал крылатым, обозначая лицо умирающего больного.

«*Последнее... слово должно произвести электрическое потрясение*». – См. коммент. к с. 6.

...как «глупое, гладкое место» на месте носа... – Реминисценция из известия «Нос»: «И потому читатель теперь может судить сам, каково было положение этого майора, когда он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа, преглупое, ровное и гладкое место» [III/IV, 44].

...сарабанда... – См. коммент. к с. 343.

...замена актеров мертвыми куклами, горячая рубаха, свистки, платок... – См. коммент. к с. 343, 347.

С. 378. ...Роджер Бэкон, который в учении о внутреннем опыте – мистик, а в учении о внешнем – революционер науки... – Роджер Бэкон, английский философ и естествоиспытатель, отделял религиозный метод, основанный на вере и мистических откровениях, от научного, требующего подтверждения идей экспериментами, точными наблюдениями. Внешний опыт (обыденный и научный) он отделял от внутреннего, данного свыше, – в озарении, откровениях. Истины Священного Писания и религиозные образы неподвластны внешнему опыту. Роджер Бэкон предполагал существование «праопыта», божественного знания, которое может присутствовать в человеке изначально или озарить его неожиданно. См.: *Бэкон Роджер*. Избранное / Под ред. И. В. Лупандина. М., 2005.

Мистика Экхарта... – Майстер Экхарт, средневековый немецкий теолог и философ, монах доминиканец, один из крупнейших христианских мистиков, учивший о присутствии Бога во всем существующем. В комментариях к статье «Проблема культуры» (1909) Белый отмечал: «Следствием освобождения от схоластики был форсированный интерес к памятникам древностей <...>. Вместе с тем пышно развивается мистика, которая уже с Мейстера Экхарта в XIII веке эманципируется от догматики...» (*Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 334). См.: *Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения: (Репринтное воспроизведение издания 1912 г.) / Пер. со средне-верхне-немецкого, вступ. ст. и оформление М. В. Сабашниковой; После сл. А. Доброхотова. М., 1991; *Майстер Экхарт*. Трактаты. Проповеди. М., 2010. (Литературные памятники).

Мейерхольда поймал с поличным Демьян Бедный... – В своем фельетоне (см. коммент. к с. 371, 372) Демьян Бедный цитировал отрывки из статьи Мейерхольда «Письма о театре», опубликованной в 1908 г. в журнале «Золотое руно» (№ 7–9. С. 108–110), в частности, призывы к работе над комедией Гоголя на основе «толкований образов во вкусе Мережковского» и к постановке Островского, Грибоедова, Гоголя, Гёте, Шекспира «в их соответствующем декоративном стиле с новой углубленностью *мистического реализма...*». Данное Мейерхольдом определение мистического реализма («...это тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как он ищет только *символа* вещи и *ее мистической подоплеки*») давало фельетонисту основания для очередного обвинения и саркастического выпада: «Послушайте, товарища... дооктябрьских щей!.. / Какой, однако, стариною далекою / Разит от этого „символа вещей / С их мистической подоплекою”» (Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1927. 27 янв. № 21. С. 5).

...*Мейерхольда тащили к себе тогдашние «мистические анархисты»...* – Г. И. Чулков, товарищ Мейерхольда со студенческих лет, вы-

нашивал планы (так и не осуществленные) создать «новый театр мистической драмы» (сначала планировался «Театр-Студия» в Москве, затем театр «Факелы» – в Петербурге), в котором должны вспыхнуть «новыми огнями мечты древних и мятежные мечты нашего времени» (Чулков Г. Театр-Студия // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 247–248). Театр должен был возглавить Мейерхольд, художественные искания которого поддерживали «мистические анархисты» – Г. Чулков и Вяч. Иванов.

...*символисты, с Брюсовым во главе, били за словосочетание...* – Критика Г. Чулкова и его «мистического анархизма» переполняла страницы журнала «Весы»: *Аврелий* [В. Я. Брюсов], «Факелы» (1906. № 5), Мистические анархисты (1906. № 8); *Антон Крайний* [З. Н. Гиппиус], Иван Александрович Неудачник (1906. № 8), Трихина (1907. № 5); *Белый А.* На перевале. VII. Штемпелеванная калоша (1907. № 5).

«*Всякий поэт – мистический анархист, потому что, – как же иначе!*» – Имеется в виду высказывание Сергея Городецкого: «Всякий поэт должен быть мистическим анархистом. Потому что как же иначе?», которое повторялось с вариациями в его статье «На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма» (Факелы. 1907. Кн. 2. С. 197). Статья была перепечатана в сборнике: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Анастасия Чеботаревской. СПб., 1911.

...*Мейерхольд <...> не углубляясь в его «мистический» смысл.* – Защищая режиссера от современных обвинений, Белый упрощает проблему соотношения взглядов раннего и зрелого Мейерхольда на постановку «Ревизора». Слова о мистическом реализме никак нельзя отнести к «машинально» повторенному словосочетанию без углубления в его «мистический» смысл, о чем свидетельствует, в частности, переиздание статьи через несколько лет после журнальной публикации в составе отдельной книги. (См.: *Мейерхольд В. Э.* О театре. СПб., 1913. С. 98–99). Вопрос заключается в том, насколько отошел режиссер от своей дореволюционной трактовки Гоголя и насколько остался ей верен.

А некто <...> скоро и сам бросил игру. – Сергей Городецкий 1911 году выступал уже как один из лидеров акмеизма (первое заседание «Цеха поэтов» состоялось 20 октября). А. А. Блок писал в статье «Без божества, без вдохновения (Цех акмеистов)» о Городецком и его идейных метаморфозах: «Прославившись незадолго до своей «адамистической» вылазки мистико-анархическим аргументом, «потому что как же иначе?», – он и в статье, следующей за статьей Гумилева, напел невообразимой, полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами и пр.» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 179).

...*можно дойти до 15 000 курьеров, виноват, писателей-мистиков...* – Намек на гротескный образ Гоголя; однако вдохновение и фантазия

Хлестакова в сцене вранья значительно превышают пределы, начертанные Белым: «И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!» [III/IV, 257].

«Я болен <...> *русский человек*». – Неточная цитата из письма Гоголя из Неаполя А. О. Россету от 15 апреля (н. ст.) 1847 г.: «Я болею незнаньем, что такое нынешний русский человек на разных степенях своих мест, должностей и образований» [XIV, 215].

«Мы... где-то... <...> *Лошадей нет!*» – Неточная передача концовки гоголевской развернутой фразы. Ср.: «Вот уже почти полтора года лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустынно, грустны и безлюдны наши пространства, так же неприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашею крышей, но где-то остановились неприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какой-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей!» [VI, 78].

С. 379. «Я не писал <...> *копии*»... – Сокращенная фраза из «Авторской исповеди». У Гоголя: «Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья» [VI, 229].

...*катная стенка, – фасет фона – стена – есть «морок», взрываемый двадцатью дверями...* – См.: *Свербилова Т. Г.* Формы организации времени и пространства в комедии «Ревизор» // Гоголь и современность: Творческое наследие писателя в движении эпох. Киев, 1983. С. 120.

«*Пушка сама по себе, а единорог сам по себе*». – Фраза из анекдотов о Екатерине II (см.: *Вяземский П. А.* Старая записная книжка // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. VIII. С. 119; *Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века.* М., 1990. С. 38.), ставшая пословицей. Гоголь, характеризуя поручика Пирогова («Невский проспект») и «множество талантов, собственно ему принадлежавших», пишет: «Умел очень приятно рассказать анекдот о том, что пушка сама по себе, а единорог сам по себе» [III/IV, 30].

И поручик Пирогов оказался у ног городничихи. – «Но прежде нежели мы скажем, кто таков был поручик Пирогов, – пишет Гоголь, – не мешает кое-что рассказать о том обществе, к которому принадлежал Пирогов. Есть офицеры, составляющие в Петербурге какой-то средний класс общества» [III/IV, 29]. В мейерхольдовской постановке «Ревизора», в третьем эпизоде, который на репетициях и премьере шел под названием «Единорог», был выведен десяток офицеров описанного Гоголем типа. Вл. Пяст, еще

до премьеры раскрывший публике особенности архитектоники спектакля, разделенного не на 5 актов, а на 15 эпизодов, так описывал эпизод третий «Единорог»: «Камин. Восточные ткани. Офицеры, офицеры, – под стульями, в сундуках, сами в виде стульев, – разместились в будуаре полковой дамы Анны Андреевны (Райх) и совсем не похожей на нее дочери (Бабанова). К концу эпизода – офицеры уже занимают всю сцену (барельеф) и обольстительно призывно напевают и наигрывают на невидимых гитарах: *«Мне все равно, мне все равно!..»* Как млела бы настоящая Анна Андреевна, если бы было при ней столько таких душек поручиков, подпоручиков, корнетов. Анна Андреевна млеет. Ее муж офицеров не видит. Не сон ли это Анны Андреевны?..» (*Пяст В. «Ревизор» в эпизодах (Впечатления о монтажной репетиции у Мейерхольда)* // Красная газета. 1926. 7 дек. № 292, вечерний выпуск). А. В. Луначарский также выделял третий эпизод постановки: «Спектакль, разбитый на пятнадцать картин, – прием, который любит Мейерхольд и который заимствован им у кино, – разворачивается в таком порядке: первые две сцены с разными вариациями идут без больших сюрпризов; третья картина – «Единорог» – уже вводит то, что часть критиков приняла за мистику. Когда Анна Андреевна остается одна, вокруг нее начинают появляться офицеры – два, четыре, шесть, восемь. Они поют ей комическую серенаду. Из какого-то ящика в конце концов выскакивает еще один, который стреляется из пистолета» (*Луначарский А. В. «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда* // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. III. С. 358). Белый в письме к Мейерхольду признавался: «...удивляюсь инциденту «Единорог», восхищаюсь, и говорю себе: „Ведь изумительно, гоголевскими глазами увидено!“» (Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 137).

«У меня... может <...> собственный нос». – См. коммент. к с. 369.

«Ревизор» – организованная оплеуха, чтобы открылась «истина... века»... – См. коммент. к с. 370.

...говорили истину царям... – Реминисценция строки из стихотворения Г. Р. Державина «Памятник» (1795):

Что первый я дерзнул в забавном русском слого
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

(*Державин Г. Р. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 233, курсив мой.* – Л. С.).

С. 380. *...один критик высказался <...> рубенсовские краски...* – Сам Белый указывал в Плате монографии «Тенденция гоголевского стиля» (пер-

воначальное название книги), что «путь живописца Гоголя есть эволюция техники письма от Рубенса к Рембрандту» (см. наст. изд., с. 353).

...*фрак «наваринского дыма»*. – В заключительной главе второго тома «Мертвых душ» Гоголь 10 раз методично употребляет словосочетание, характеризующее сначала цвет сукна, затем – фрака «наваринского дыму с пламенем» или «наваринского пламени с дымом». В тюрьме Чичиков, «схвативши рукою около воротника, разорвал на себе фрак наваринского пламени с дымом», а, освободившись из заточения, вновь покупает сукно и шьет фрак «наваринского дыму с пламенем» [V, 458, 464–468, 482]. Так, бытовая деталь – костюм Чичикова – вырастает до символа круговорота его жизни. Определение «наваринского цвета» вошло в обиход и моду в память о морском сражении в Наваринской бухте Ионического моря 8/20 октября 1827 года, когда объединенные силы русской, английской и французской эскадр сожгли турецко-египетский флот. Не забыта была и победа русской эскадры в той же бухте в 1770 г. А. С. Пушкин гордился своим двоюродным дедом Иваном Ганнибалом (1737/1736–1801), «Пред кем средь чесменских пучин / Громада кораблей вспылала / И пал впервые Наварин» (Пушкин А. С. Моя родословная («Смеясь жестоко над собратом...»)) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. III. С. 199).

...и *«брусничного фрака» не видели...* – Имеется в виду фрак Чичикова, упоминаемый в первом томе «Мертвых душ»: «Потом надел перед зеркалом манишку, выщипнул вылезшие из носу два волоска и непосредственно за тем очутился во фраке брусничного цвета с искрой» [V, 15].

...*«цветочный каскад» дам...* – Неточно цитируется повесть «Нос». У Гоголя: «На Невском народе была тьма; дам целый цветочный водопад сыпался по всему тротуару, начиная от Полицейского до Аничкина моста» [III/IV, 47, курсив мой. – Л. С.].

...*«какие зеркала и какие фарфоры?»* – Цитата из повести «Записки сумасшедшего»: «Эх, какое богатое убранство! Какие зеркала и фарфоры!» [III/IV, 162].

...*«Благозвучие не... пустое дело»*. – Цитата из статьи Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «Благозвучие не так пустое дело, как думают те, которые незнакомы с поэзией» [VI, 194].

...*«Под звуки Орфеевой лиры строились города»*. – Цитата из письма Гоголя В. А. Жуковскому от 10 января 1848 / 29 декабря 1847 г. [XV, 13].

...*«хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно» <...> «очерствел незаметно»*. – Из комментариев Гоголя «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров», предваряющих первое действие комедии «Ревизор» [III/IV, 220].

...«провинциальная кокетка..., воспитанная на романах»... – «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» [III/IV, 220].

«Четыре раза переодевается»... – Замечание Гоголя об Анне Андреевне – «Она четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пьесы» [III/IV, 220] – Мейерхольд воплотил пластически: городничиха переодевалась прямо на сцене за ширмой, готовясь к встрече с важным гостем. Стоя перед зеркалом, она поправляла платье, обнажая то одно плечо, то другое. За ней подглядывал Добчинский, рассказывая при этом новости про Хлестакова.

«Провинции... меня... удивили» («Исповедь»)... – Неточная цитата из «Авторской исповеди». У Гоголя: «Провинции наши меня еще более изумили» [VI, 234].

...«все живет... в иностранных журналах»... – Неточное цитирование статьи Гоголя «Нужно проездиться по России». Ср.: «Все живет в иностранных журналах и газетах, а не в земле своей» [VI, 96].

«Кисеи были таких <...> возбуждательные места». – Отдельные неполные и не всегда точно переданные фразы из гоголевского описания дам на балу у губернатора («Мертвые души», гл. 8). [Ср.: V, 157–158].

...«дам целый цветочный водопад»... – Цитата из повести «Нос» [III/IV, 47].

«Чичиков подымал только нос кверху да нюхал»... – Цитата из поэмы «Мертвые души» [V, 157].

С. 381. «Как там стоят все эти баночки <...> похожее на воздух» («Зап. сум.»). – У Гоголя: «Хотелось бы заглянуть туда, на ту половину, где ее превосходительство, – вот куда хотелось бы мне! В будуар: как там стоят все эти баночки, скляночки, цветы такие, что и дохнуть на них страшно; как лежит там разбросанное ее платье, больше похожее на воздух, чем на платье» [III/IV, 163].

...не «вырисовывалось... павлинье перо», как того просит Гоголь... – Вероятно, Белый имеет в виду описание дам на балу у губернатора («Мертвые души»): «Только местами вдруг высовывался какой-нибудь не виданный землю чепец или даже какое-то чуть не павлиное перо в противность всем модам, по собственному вкусу» [V, 158].

«Это не губерния, это... Париж» («М. д.»). – Фраза с сокращением из «Мертвых душ». Ср.: «...словом, кажется, как будто на всем было написано: нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!» [V, 158].

«Женищина – это <...> будто смычком...» – Внутренний монолог Чичикова на балу с рядом пропусков текста и сокращениями. [Ср.: V, 159].

И Бабанова и Райх играют чудесно... – Мария Ивановна Бабанова исполняла роль Марьи Антоновны, Зинаида Николаевна Райх – Анны Андреевны. Особенно резкой критике подверглось режиссерское решение образа Анны Андреевны – перенесение в ряде сцен акцентов на интимные

темы, выдвигание на первый план фигуры городничихи, что в кулуарных разговорах увязывали с исполнительницей роли – З. Райх – женой Мейерхольтда. Так, В. Б. Шкловский, нанося рикошетный удар по основному техническому решению спектакля – выездным платформам, на которых разыгрывались эпизоды, называя их презрительно «блюдечками», писал, что «почти на всех блюдечках, поданных во время спектакля, была городничиха» (*Шкловский В.* Пятнадцать порций городничихи // Мейерхольтд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 210). М. Загорский также считал, что «над всем спектаклем вознесена жена Городничего, Анна Андреевна, превращенная в полковую даму, чьи амурные похождения со всем местным гарнизоном заняли доминирующее место во всем спектакле и которую в финальной сцене уносят, как убитого принца датского Гамлета, на руках ее любовники офицеры». (Там же. С. 209). В. В. Маяковский в своем выступлении на диспуте о спектакле категорически отмел все закулисные разговоры, которые, по его словам, «разъедают нашу театральную жизнь больше, чем десятки рецензий»: «Вот говорят: Зинаида Райх. Выдвинули ее на первое место. Почему? Жена. Нужно ставить вопрос не так, что потому-то выдвигают такую-то даму, что она его жена, а что он женился на ней, потому что она хорошая артистка» (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. XII. С. 309–310).

Лобзай меня: твои лобзанья / Мне слаще мирры и вина. – Строки из стихотворения А. С. Пушкина «В крови горит огонь желанья...», положенного на музыку М. И. Глинкой. О месте данного романса в спектакле см. коммент. к с. 376.

«*Владимир 3-ей степени*» – первая комедия Гоголя [см.: VII, С. 131–137], начатая и незавершенная, главным образом, по причине ожидаемых автором цензурных препятствий. «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 играть? Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела» [X, 211], – так объяснял Гоголь в письме М. П. Погодину от 20 февраля 1833 года, почему начатая работа над комедией прекращена.

...сюжет, не способный обидеть даже квартального... – Реминисценция из процитированного выше письма к М. П. Погодину: «Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым даже квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости!» [X, 211].

С. 382. *Колумбово яйцо разбил Мейерхольтд...* – См. коммент. к с. 365.

...огромная фигура Чехова-Хлестакова... – См. коммент. к с. 343.

«Может... высутуться... мой нос»... – См. коммент. к с. 371.

«*Над кем смеетесь!*» – См. коммент. к с. 366.

Москвин-Городничий... – И. М. Москвин исполнял роль Городничего в постановке «Ревизора» во МХАТе (1921–1922). См. коммент. к с. 374.

«*Не может быть, чтобы нос пропал сдуру?*» – Ироническое и индикаторное использование строки из повести Гоголя «Нос» [III/IV, С. 44] как характеристики утраты гоголевской остроты в постановке МХАТа.

...дориносимый – окруженный почетною стражею с копьями в руках.

...нравоучения Скабичевского... – Александр Михайлович Скабичевский упомянут как ведущий критик-народник, работы которого пользовались популярностью в 70–90-е годы XIX в. Вышедшая в 1891 г. и многократно переиздававшаяся его «История новейшей русской литературы» открывалась характеристикой Гоголя, от которого и отсчитывалась критиком современная литература, хотя критик не считал Гоголя реалистом и отцом «натуральной школы». Белый подразумевает моралистическую направленность работ критика, для которого собственно литературные вопросы никогда не были на первом месте.

«*Нужно проездиться по Гоголю*». – Перифраз названия гоголевской статьи «Нужно проездиться по России» (1845).

С. 383. *...учиться у Мейерхольда <...> к этому приглашал А. В. Луначарский...* – В завершение статьи «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда Луначарский обращался к тем, кто не понял постановку Мейерхольда: «Если ты не понимаешь и если ты хочешь вместе с тем культурно развиваться, то помни, что, когда имеешь дело с крупным добросовестным художником, твоей априорной мыслью должно быть, что он гораздо больше тебя знает и умеет» (Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. III. С. 362).

...после первого виденья «Ревизора» я был еще нем... – 25 декабря 1926 г. Белый в письме к Мейерхольду признавался: «Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмилиевич, не видал Вас с генеральной репетиции «Ревизора»; и молчал; между тем эти недели все время сознание работало над тем огромным материалом, который Вы предлагаете «Ревизором». И уже теперь, на расстоянии, вижу контуры целого, очищенные от собственных «восторгов» первых минут и от «утомлений» богатствами постановки (во всех смыслах), и от чисто физической усталости от затянувшегося спектакля, и от большого количества «идиотов»-посетителей» (Из переписки А. Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 136).

...от венца жизни Сократа: от «знаю, что ничего не знаю». – Изречение «Я знаю, что ничего не знаю» (вариант: «Я знаю только то, что ничего не знаю, но другие не знают и этого»), по свидетельству Платона, приписывается древнегреческому мыслителю Сократу. В примечаниях проф.

А. А. Тахо-Годи к «Апологии Сократа» Платона (М., 1968) автором данных слов назван Демокрит.

С. 384. ...«Мечется в глаза пестрота», – писал он о «Мертвых душах»... – Цитируется статья Гоголя «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ», однако смысл высказывания автора иной, нежели тот, который вкладывает в него Белый. Ср.: «Никто не заметил даже, что последняя половина книги отработана меньше первой, что в ней великие пропуски, что главные и важные обстоятельства сжаты и сокращены, неважные и побочные распространены, что не столько выступает внутренний дух всего сочинения, сколько мечется в глаза пестрота частей и лоскутность его» [VI, 77].

...в традиции античной драмы есть дух ее, ее хоровое начало, врывающееся кадрилию и разливающееся по залу; оно охватывает зрителя... – На связь гоголевской комедии с античной традицией указывал также Вяч. Иванов в статье «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана», написанной в развитие идей, которые поэт обсуждал с Мейерхольдом в Риме (см. коммент. к с. 369). Статья была опубликована в октябре 1926 г. в альманахе «Театральный Октябрь» (№ 1. С. 89–99), в издании которого Мейерхольд принимал непосредственное участие. По словам Иванова, «...«Ревизор» составляет редчайшее исключение в новой драматургии по силе выражения хорового начала, искони заложенного и органически, хотя бы сокровенно и пассивно, присутствующего в сценическом действе». В финале «Ревизора» Вяч. Иванов видел рудимент *парабазы* высокой античной комедии, когда «актеры неожиданно сбрасывали свои соответствующие ролям смехотворные личины и, вместе с хором, перестроившим свои ряды, открывали под звуки флейт воинственное наступление на первые ряды зрителей» (Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 394, 392).

Ницше, знаток трагедии, видел образ ее в колоннаде на фоне тьмы; колоннада есть образ, иль «дух Аполлона», а мрак – «дух Диониса»... – Белый имеет в виду трактат Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1872), в частности, его заключительный образ. См.: Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2011. Т. I. С. 154.

...античного драматурга, который, по мнению Луначарского, ближе романтике драматургии недавнего времени... – Например, в статье «О театре им. Вс. Мейерхольда», отмечая, что в основе театра Мейерхольда лежит «замечательная четкость и наблюдательность в создании типов и в то же время наклон к гиперболе, к гротескному сарказму, к реалистической фантастике», Луначарский приходил к заключению, «что для этого театра нужно уже сейчас писать не столько по Островскому и даже не столько по Гоголю, как, может быть, по Аристофану» («Вечерняя Москва». 1926. 22 апр. № 92).

...античную маску с ее от ужаса оскаленным ртом... – См. коммент. к с. 362.

С. 385. ...в соединении с лозунгом – назад к Островскому Луначарского. – Луначарский в статье «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его», опубликованной в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» (1923. № 78, 79. 11 и 12 апр.), призвал современный театр идти «назад к Островскому не только для того, чтобы оценить правильность основных баз его театра, но еще для того, чтобы поучиться у него некоторым сторонам мастерства». Призыв наркома просвещения вызвал острую полемику в печати, по поводу которой Луначарский высказался в статье «Несколько заметок о современной драматургии»: «Я призывал как-то назад к Островскому. Сколько глупостей по этому поводу было написано, так это уму непостижимо! Само собой разумеется, что «левтерцы» (левые театральные рецензенты. – Л. С.) постарались сделать вид, будто понимают это, как вообще призыв *назад*. Конечно, ничего подобного; я звал не назад, а *вперед* и находил, что яркая театральность, подчас по тому времени густо общественная, насквозь правдивая, что смешная и горькая драматургия Островского есть шаг вперед по сравнению с русской драматургией, какой она стала *после Островского...*» («Художник и зритель». 1924. № 4–5. С. 83).

С. 386. ...«мистика» у него – не то, чем она является в словаре «Брокгауза»... – Белый отсылает к развернутой статье «Мистика и мистицизм» Вл. Соловьева в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (СПб., 1890–1907).

НЕПОНЯТЫЙ ГОГОЛЬ

Впервые: Советское искусство. 1933. 20 января. № 4.

В 1932 г. МХАТ им. Горького под руководством К. С. Станиславского поставил «Мертвые души» (инсценировка М. А. Булгакова; режиссеры – В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева, М. А. Булгаков; художник – В. А. Симвов; в ролях: *Чичиков* – В. О. Топорков, *Ноздрев* – И. М. Москвин, *Собакевич* – М. М. Тарханов, *Плюшкин* – Л. М. Леонидов, *Манилов* – М. Н. Кедров, *Коробочка* – А. П. Зуева). Премьера состоялась 28 ноября 1932 г.

Белый решительно не принял трактовку театра. 27 декабря 1932 г. он написал для газеты «Вечерняя Москва» статью-рецензию «Мертвые души» в постановке театра им. Горького», которая, однако, не была напечатана. 15 января 1933 г. Андрей Белый выступил с докладом «Гоголь и «Мертвые души» в постановке Художественного театра» во Всероссийском драме. На заседании присутствовал писатель Юрий Львович Слезкин (1885–

1947), оставивший следующую запись в дневнике: «Вечером доклад Андрея Белого о «Мертвых душах» Гоголя и постановке их в МХАТе. Битком набито. Мейерхольд, Эйзенштейн, Попова (от Корша), Топорков (играющий Чичикова в МХАТе)... – Возмущение, презрение, печаль вызвала во мне постановка «Мертвых душ» в МХАТе, – резюмировал Белый, – так не понять Гоголя! Так заковать его в золотые, академические ризы, так не суметь взглянуть на Россию *его* глазами! И это в столетний юбилей непревзойденного классика (столетие публикации «Вечеров на хуторе близ Диканьки». – Л. С.). Давать натуралистические усадьбы николаевской эпохи, одну гостиную, другую, третью и не увидеть гоголевских просторов... гоголевской тройки, мчащей Чичикова-Наполеона к новым завоеваниям... Позор!» <...> Ушел с печалью. Все меньше таких лиц, как у Белого, встречаешь на своем пути... Вокруг свиные рыла – хрюкающие, жующие, торжествующие...» (Цит. по: *Булгаков М. А. Письма: Жизнеописание в документах*. М., 1989. С. 241–242).

Доклад Андрея Белого был опубликован 20 января 1933 г. под заглавием «Непонятый Гоголь» в газете «Советское искусство», с оговоркой редакции: «*Напечатанная выше статья А. Белого является авторизованной записью доклада автора во Всероссийском драме. Давая место интересным высказываниям выдающегося знатока творчества Гоголя, редакция оговаривает свое несогласие с некоторыми положениями и методологией т. Белого*».

26 января 1932 года состоялись прения по докладу Белого.

Доклад печатается по газетной публикации.

С. 387. *Гоголь первой фазы...* – См. наст. изд., с. 10–24.

...уделял большое внимание анекдоту... – Известно, например, письмо Гоголя Пушкину от 7 октября 1835 г. с просьбой о сюжете для комедии: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию» [XI, 33].

...работал над первым томом «Мертвых душ» семь лет. – Документальное свидетельство о начале работы над поэмой «Мертвые души» – письмо Гоголя А. С. Пушкину от 7 октября 1835 года: «Начал писать «Мертвых душ». Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон» [XI, 33]. Окончательной отделкой первого тома писатель занимался в Риме с конца сентября 1840 года по август 1841 года. Первый том поэмы опубликован в 1842 г.

С. 388. *...он учился живописи...* – Рисованием Гоголь увлекался еще на гимназической скамье, пробовал свои силы в живописи, книжной графике (рукописные журналы «Метеор литературы», «Навоз Парнасский») и театрально-декоративном искусстве. В Петербурге с мая 1830 года Го-

голь посещал вечерние классы Академии художеств. 3 июня 1830 г. он сообщает в письме матери: «В 9 часов утра отправляюсь я каждый день в свою должность и пробываю там до 3-х часов, в половине четвертого я обедаю, после обеда в 5 часов отправляюсь я в класс, в академию художеств, где занимаюсь живописью, которую я никак не в состоянии оставить, – тем более, что здесь есть все средства совершенствоваться в ней, и все они кроме труда и старания ничего не требуют. По знакомству своему с художниками, и со многими даже знаменитыми, я имею возможность пользоваться средствами и выгодами, для многих недоступными» [X, 141].

...автор заметок о метре украинского стиха... – Белый имеет в виду статью «О малороссийских песнях». Хотя метрика не являлась главным предметом рассмотрения в данной работе, но и ей было уделено внимание Гоголя, который, например, писал: «Стихосложение малороссийское самое выгодное для песен: в нем соединяются вместе и размер, и тоника, и рифма. Падение звуков в них скоро, быстро; оттого строка никогда почти не бывает слишком длинна; если же это и случается, то цезура посередине, с звонкою рифмою, перерезывает ее. Чистые, протяжные ямбы редко попадают; большею частию быстрые хорей, дактили, амфибрахии летят шибко один за другим, прихотливо и вольно мешаются между собою, производят новые размеры и разнообразят их до чрезвычайности» [VII, 174]. Гоголь был собирателем песен. В 1908 г. была издана им книга: «Песни, собранные Н. В. Гоголем». Г. П. Георгиевский опубликовал хранившиеся среди бумаг Гоголя в Отделении рукописей Московского Публичного и Румянцевского музеев три тетради с народными русскими и «южно-русскими» (украинскими) песнями, собственноручно переписанными Гоголем.

...хлебнувшего, быть может, уже западноевропейского возрождения... – Развернутая характеристика колдуна как природы возрожденческой дается Белым в монографии «Мастерство Гоголя» (см. наст. изд., с. 74). Данная трактовка, отличная от ранних интерпретаций Белого в статьях «Луг зеленый» (1905), «Гоголь» (1909), вызывала серьезные возражения критиков.

...добавочные замечательные нюансы, которыми Мейерхольд ретушировал «Ревизора»... – См. коммент. к с. 346.

...crescendo. – См. коммент. к с. 351.

...канонического текста «Мертвых душ» не существует. – В 1889 г. вышли в свет первые пять томов нового 10-го издания Сочинений Н. В. Гоголя, предпринятого Н. С. Тихонравовым. Это было первое научное издание, не имевшее аналогов не только в истории публикаций Гоголя, но и отечественных изданий вообще. В третьем томе сочинений публиковались «Похождения Чичикова, или Мертвые души». В подзаголовке изда-

ния значилось: «Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений». Н. С. Тихонравов впервые обратился к гоголевским рукописям и открыл читателям неизвестные материалы вариантов и разночтений произведений. Хотя приложенная к рукописям Гоголя методика Тихонравова – сличение списков и конъектуральные исправления (методика, принятая при работе с древними и средневековыми текстами) – и вызвала определенную критику специалистов, все издания Гоголя начала XX в. брали за основу тихонравовский труд, который воочию показал, что наследие Гоголя не застывший художественный предмет, не замкнутая структура, а живое, находящееся в движении и развитии явление. Уже по заглавию поэмы в третьем томе можно понять, что в основном корпусе текстов публиковались подцензурные варианты прижизненных изданий Гоголя, а подлинные авторские варианты – в приложении (как разночтения). Все это давало основание Белому говорить об отсутствии канонического текста «Мертвых душ» не только второго (сожженного автором и публикуемого по сохранившимся ранним вариантам), но и первого тома поэмы.

С. 389. *Коробочка <...> театром совершенно не понята и превращена в какую-то пишущую старуху...* – Роль Коробочки исполняла Анастасия Платоновна Зуева (1896–1986). Актриса играла эту роль на сцене МХАТа 54 (I) года. Строгую оценку Белого никак не разделяли несколько поколений зрителей и критиков, оценивших Зуеву как лучшую исполнительницу роли гоголевской Коробочки.

Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя? – В инсценировке М. А. Булгакова лирические отступления должен был произносить *Первый в спектакле* – и как развернутые монологи, и как отдельные реплики (см., например: *Булгаков М. А. Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М., 2010. С. 541, 545, 548, 554, 558–559, 562–563, 573, 575, 577*). Однако в ходе репетиций МХАТ, несмотря на убеждения Булгакова, отказался от роли Первого (Чтеца), видя в этом образе не действующее лицо, которое, как считал инсценировщик, «открыв спектакль, поведет его в непосредственном и живом движении вместе с остальными персонажами». (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома за 1976 год. Л., 1978. С. 65), а лишь резонера, комментатора событий, замедляющего ход действия.

...не показывая Гоголя эпохи «переписки с друзьями»? – Имеются в виду годы написания и публикации писем, вошедших в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Письма датированы 1843–1846 годами, то есть Белый говорил о периоде работы писателя над вторым томом «Мертвых душ».

Общим местом стал тезис <...> мелкопоместного дворянства в литературе. – Белый имеет в виду трактовку В. Ф. Переверзева – характери-

стику Гоголя как художника «главным образом, пожалуй даже исключительно, мелкопоместной среды с ее вариациями» (*Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 62). Опубликованная в 1914 г. книга Переверзева «Творчество Гоголя» обладала авторитетом в советском литературоведении на этапе его формирования (в 1928 г. вышло 4-е издание книги). Но уже в конце 20-х годов *переверзевщина* трактуется как ревизия марксизма (дискуссия о переверзевской школе 1929–1930 гг.), получает ярлык «вульгарной социологии», и «отлучается» от советского литературоведения. Белый, неоднократно ссылавшийся на Переверзева в монографии «Мастерство Гоголя» (сданной в печать, но еще не опубликованной), критикует в докладе основное положение концепции Переверзева и с художественно-стилистической, и с психологической, и с его же социологической позиции.

...*был мещанином во дворянстве...* – «Мещанин во дворянстве» – название комедии-балета в пяти актах Ж. Б. Мольера («*Le Bourgeois gentilhomme*», 1670), ставшее крылатым выражением.

...*описания Гоголем соловья или украинской ночи.* – Имеется в виду пейзаж из повести «Майская ночь, или Утопленница»: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. <...> Божественная ночь! Очаровательная ночь!.. И вдруг все ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посередине неба... Как очарованное, дремлет на возвышении село» [I, 132,133].

«*Глаза, как за сердце возьмет и смычком поведет.*» – Перифраз из монолога Чичикова: «Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек – и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. <...> так вот зацепит за сердце, да и поведет по всей душе, как будто смычком» [V, 159].

С. 390. ...*«не в мать, не в отца, а в прохожего молодца».* – Неточно переданная фраза. У Гоголя: «Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца» [V, 216].

Костанжогло развивает перед Чичиковым теорию <...> Грешники большого радиуса безгрешны. – Белый отсылает к утверждению Костанжогло, что «тысячи трудно без греха, а миллионы наживаются легко. Миллионщику нечего прибегать к кривым путям. Прямой дорогой так и ступай, все бери, что ни лежит перед тобой» [V, 436].

шармер – от шарм (charmer – фр. очаровывать; англ. – обаятельный человек).

С. 391. *Единственный раз являющийся Макдональд Карлович...* – Имеется в виду характеристика города, взбудораженного слухами о Чичикове, губернаторской дочке и мертвых душах (том I, гл. 9): «...словом, оказалось,

что город и люден, и велик, и населен как следует. Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было» [V, 184].

С. 392. *Почему нет на сцене <...> капитана Копейкина...* – В инсценировке Булгакова капитан Копейкин не только упоминался, но собственной персоной появлялся на сцене: «Почтмейстер <...> Куда делся капитан Копейкин, неизвестно, но появилась в рязанских лесах шайка разбойников, и атаман-то этой шайки был, судьба ты мой, не кто иной, как...

Стук в дверь.

Копейкин. Капитан Копейкин.

Прокурор. А-а! (*Падает и умирает.*)

Председатель и Почтмейстер выбегают.

Полицие́мстер (*испуганно*). Что вам угодно?

Копейкин. Фельдъегерского корпуса капитан Копейкин. Примите пакет. Из Санкт-Петербурга. (*Кашляет и исчезает.*)» (*Булгаков М. А. Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М., 2010. С. 572*). В постановке МХАТа появления Копейкина не было.

Alter ego – alter ego (лат. – «другое я») – реальная или придуманная альтернативная личность человека.

С. 392–393. *Это был какой-то Фра Дьяволо...* – собственно Михаил Пецца – неаполитанский разбойник, заочно осужденный на смерть, но прощенный и получивший звание полковника за то, что боролся с французами, захватившими Неаполь (1799). Когда французы в 1806 г. опять вступили в Неаполь, Фра Дьяволо совершал на них набеги, взбунтовал всю Калабрию, но в результате измены был схвачен и повешен в Неаполе в 1806 г. Фра Дьяволо посвящены народные песни, сказания и опера Д. Обера.

С. 393. *«Пора нам спасти нашу родину»...* – Белый вольно передает слова Князя: «Дело в том, что пришло нам спасти нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управления, образовалось другое правление, гораздо сильнее всякого законного» [V, 485].

...«как мухи бегают по сахару»... – Белый имеет в виду одно из развернутых гоголевских сравнений: «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном...» (далее Гоголь детализирует и развивает свое сравнение) [см.: V, 15].

С. 394. *Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя...* – Инсценировка Булгакова начиналась с картин Рима, с монолога Первого, на-

писанного с использованием фрагментов из повестей «Рим» и «Невский проспект». Лирическая концовка «А ты, мой странный герой! Долго ли еще суждено мне, закутавшись плащом своим, бежать за тобою, куда вздумается тебе. Ты – мой полный хозяин!..» – перерастала (под звуки гитар и пение) в повествование о похождениях Чичикова и собственно в действие (см.: *Булгаков М. А. Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М., 2010. С. 529–530*). «Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил exposé (замысел – *фр.* – *Л. С.*). И Рима моего мне безумно жалко!» – горестно сообщал Булгаков в письме П. С. Попову 7 мая 1932 г. о режиссерских изменениях, вносимых в текст инсценировки (*Булгаков М. А. Письма: Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 240*). Булгаков в течение репетиций пытался убедить постановщиков вернуть в спектакль образ Первого, то есть самого Н. В. Гоголя, создающего в Риме «Мертвые души», взирающего с грустью на Россию из «прекрасного далека». Но К. С. Станиславский трактовал «Мертвые души» по-своему, и замысел автора инсценировки не был реализован.

...*вести на сцену андreeвского «Некто в сером»...* – Имеется в виду персонаж драмы Леонида Андреева «Жизнь человека» (1907).

...*в столетнюю годовщину «Вечеров»...* – Первый том повестей Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» вышел в 1831 г., второй – в 1832 г. Повести были написаны 1829–1832 гг., то есть речь идет о столетии с момента окончания работы над циклом повестей и их полной публикации.

Список иллюстраций в тексте книги

| | |
|---|-----|
| № 1. Схема. Конструкция фразы Гоголя ¹ | 8 |
| № 2. Схема. Три фазы творчества Гоголя..... | 13 |
| № 3. Схема. Противоречие между заказом и спросом | 35 |
| № 4. Схема. Основные цвета Гоголя в трех фазах | 131 |
| № 5. Схема. Кривые цветов красного и желтого | 134 |
| № 6. Схема. Чистые и смешанные тона..... | 135 |
| № 7. Рисунок. Фоны Гоголя в первой фазе | 145 |
| № 8. Рисунок. Связь ландшафта с фигурой в росчерке | 152 |
| № 9. Жест «Вечеров» (1-я фаза). Жест «Ревизора» и «Мертвых душ» (2–3-я фазы) | 177 |
| № 10. Фигуры повторов | 261 |
| № 11. Чертеж-рисунок. Фигура круга (Чичиков – автор... автор – Чичиков)..... | 271 |
| № 12. Схема начала сложной фигуры..... | 273 |
| № 13. Диаграмма. Все – ничего. Две цепи гипербол | 287 |
| № 14. Процесс сравнивания..... | 295 |
| № 15. Чертеж-диаграмма. Тенденция спроса | 304 |

¹ Схемы и рисунки озаглавлены так, как они значатся в архивной описи: Архив П. Н. Захарова // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 6. Ед. хр. 9. 17 л.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авель*, в Ветхом Завете сын Адама и Евы, убитый своим братом Каином – 75, 76, 295
- Адам*, в Ветхом Завете прародитель человечества – 285
- Адамович* Георгий Викторович (1892–1972), поэт, литературный критик, переводчик, в эмиграции с 1923 г. – 403
- Аксаков* Иван Сергеевич (1823–1886), философ, публицист, поэт, общественный деятель – 34, 122, 123, 205, 210
- Аксаков* Константин Сергеевич (1817–1860), философ, публицист, историк, лингвист, поэт – 34, 122, 123, 205, 210
- Аксаков* Сергей Тимофеевич (1791–1859), писатель – 24, 34, 35, 60, 122, 123, 163, 205, 210, 211
- Александр II* (1818–1881), российский император (с 1855) – 183
- Альберт Великий* (граф Альбрехт фон Больштедт) (ок. 1193–1280), немецкий философ и теолог – 73, 427
- Алянский* Самуил Миронович (1891–1974), публицист, владелец издательства «Алконост» (1918–1923) в Петрограде – 396, 439
- Амфитеатров* Александр Валентинович (1862–1938), писатель, публицист, критик, фельетонист – 420
- Андерсен* Ханс Кристиан (1805–1875), датский писатель – 340
- Андреев* Леонид Николаевич (1871–1919), писатель – 394
- Анненков* Павел Васильевич (1813, по другим сведениям 1812–1887), литературный критик, мемуарист, первый биограф Гоголя – 35, 370
- Анненков* Юрий Павлович (1889–1974), график и живописец, мемуарист, с 1924 г. жил за границей – 338
- Антонович* Максим Алексеевич (1835–1918), литературный критик, публицист, философ – 33, 59
- Аполлон*, в греческой мифологии бог-целитель и прорицатель, покровитель искусств – 384
- Ариман*, дух тьмы, противопоставлялся в древней Персии Ормузду, духу света – 402
- Аристотель* (384–322 до н. э.), древнегреческий философ – 386
- Арнольди* Лев Иванович (1822–1860), чиновник по особым по-

- ручениям при калужском губернаторе, впоследствии вице-губернатор, мемуарист, сводный брат А. О. Смирновой – 34, 60
- Аскольдов* (псевд.; наст. имя и фам. Сергей Алексеевич Алексеев) (1871–1945), философ, критик, публицист – 420
- Афанасий Демьянович* – см. Гоголь (Яновский) А. Д.
- Ахилл*, в «Илиаде» один из храбрейших греческих героев, осаждавших Трои – 172
- Баадер* Франц Ксавер фон (1765–1841), немецкий религиозный философ, врач, естествоиспытатель – 321
- Бабанова* Мария Ивановна (1900–1983), актриса, народная артистка СССР (с 1954), с 1920 в Театре им. Мейерхольда, с 1927 в Театре Революции – 381
- Бабель* Исаак Эммануилович (1894–1941), писатель – 382
- Базил* Константин Михайлович (1809–1884), соученик Гоголя по Нежинской гимназии, впоследствии русский генеральный консул в Сирии и Палестине; литератор, историк, публицист – 32
- Бакст* (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866–1924), театральный художник, график, живописец – 191
- Балабина* Мария Петровна (в замужестве Вагнер) (1820–1901), ученица Гоголя в 1831 г. – 27, 38
- Бальзак* Оноре де (1799–1850), французский писатель – 24, 101, 390
- Бальмонт* Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт-символист, с 1920 в эмиграции – 420
- Баратынский* (Боратынский) Евгений Абрамович (1800–1844), поэт – 197, 356, 383, 419
- Бах* Иоганн Себастьян (1685–1750), немецкий композитор и органист – 9
- Бедный* Демьян (наст. имя и фам. Ефим Алексеевич Придворов) (1883–1945), писатель – 371, 378
- Белинский* Виссарион Григорьевич (1811–1848), критик, публицист, мыслитель – 24, 30, 34–36, 38, 40, 51, 69, 77, 121, 122, 165, 197, 205, 206, 208, 210–212, 217, 280, 372, 400, 405, 428, 435
- Белый* Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев) (1880–1934) – 4, 124, 133, 146, 254, 256, 318, 325–337, 344, 351, 353, 357, 365, 395–440, 441–539
- Бенуа* Александр Николаевич (1870–1960), художник, историк искусства и художественный критик, один из организаторов и идеолог журнала «Мир искусства» и одноименного художественного объединения, с 1926 г. жил за границей – 190, 191
- Берг* Николай Васильевич (1823–1884), поэт-переводчик, журналист, историк – 34, 60, 211
- Бердслей* (Бёрдсли) Обри Винсент (1872–1898), английский

- рисовальщик – 166, 167, 181, 183
- Бердяев* Николай Александрович (1874–1948), философ, публицист, критик, с 1922 г. в эмиграции – 420
- Бернини* Джованни Лоренцо (1598–1680), итальянский архитектор и скульптор, представитель барокко – 165
- Бестужев* (Бестужев-Марлинский, псевд. Марлинский) Александр Александрович (1797–1837), прозаик, критик, поэт; декабрист – 6, 28, 41, 217, 221, 282, 431
- Бетховен* Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор, пианист и дирижер – 80
- Блок* Александр Александрович (1880–1921), поэт – 4, 124, 125, 127, 133, 181, 182, 197, 203, 228, 321–324, 337, 338, 344, 358, 376, 396, 403, 437, 439
- Бобелина* (Боболина), греческая партизанка, участница национально-освободительного движения греческого народа против турецкого ига в 1820-х гг. – 170
- Боборыкин* Николай Николаевич (1812–1888), поэт, цензор – 310
- Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836–1922), прозаик – 344
- Бодлер* Шарль (1821–1867), французский поэт – 125, 150, 322, 362, 423
- Болотников* Алексей Александрович (1894–1937), литературный критик – 395
- Бор* Нильс Хенрик Давид (1885–1962), датский физик-теоретик и общественный деятель – 43
- Борромини* (Борромино) (наст. фам. Каstellи) Франческо (1599–1667), итальянский архитектор и скульптор – 165
- Браманте* Донато (1444–1514), итальянский архитектор эпохи Высокого Возрождения – 165
- Брик* Осип Максимович (1888–1945), писатель и литературовед – 248, 256, 257, 341, 434
- Брокгауз* Эдуард (1829–1914), немецкий издатель русского Энциклопедического словаря, внук основателя фирмы Фридриха Арнольда Брокгауза (1772–1823) – 386
- Брюллов* Карл Павлович (1799–1852), живописец и рисовальщик – 164, 165
- Брюсов* Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт, прозаик, драматург, критик, литературовед, переводчик – 28, 37, 212, 286, 309, 318, 325, 378, 396, 403, 417, 420, 439
- Бугаева* Клавдия Николаевна (урожд. Алексеева, по первому мужу Васильева) (1886–1970), участница русских антропософских кружков и обществ, вторая жена А. Белого – 411, 416
- Бузескул* Владислав Петрович (1858–1931), историк античности – 37
- Булгаков* Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель – 408
- Булгарин* Фаддей (Тадеуш) Венедиктович (1789–1859), жур-

- налист, прозаик, критик, издатель – 28, 50
- Буонарроти* – см. Микеланджело
- Бурлюк* Давид Давидович (1882–1967), поэт, художник, литературный и художественный критик, издатель – 202
- Буслаев* Федор Иванович (1818–1897), языковед, фольклорист, литературовед, историк искусства – 275
- Бэкон* Роджер (ок. 1214–1292), английский философ и естествоиспытатель, монах-францисканец – 73, 378
- Ваккенродер* Вильгельм Генрих (1773–1798), немецкий писатель – 142
- Вальтер-Скотт* – см. Скотт В.
- Ватто* Антуан (1684–1721), французский живописец и рисовальщик – 166, 181
- Венгеров* Семен Афанасьевич (1855–1920), историк литературы и общественной мысли, библиограф – 18, 23, 36, 37, 309
- Верлен* Поль (1844–1896), французский поэт-символист – 13, 14, 247, 318, 358, 423
- Верхарн* Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт и драматург – 318, 337
- Веселовский* Александр Николаевич (1838–1906), филолог, историк и теоретик литературы – 41, 344, 415
- Веселовский* Алексей Николаевич (1843–1918), историк литературы – 344, 415
- Виноградов* Виктор Владимирович (1894/1895–1969), языковед, литературовед – 7, 41, 44, 50, 80, 150, 214, 230, 256, 266, 267, 314, 318, 358, 401, 402, 415
- Виноградова-Малышева* Надежда Матвеевна (1897–1990), жена В. В. Виноградова, преподаватель пения, работала в оперной студии К. С. Станиславского – 402
- Виньола* (наст. фам. Бароцци) Джакомо да (1507–1573), итальянский архитектор и писатель-искусствовед – 165
- Водовозова* (урожд. Цевловская, по второму мужу Семевская) Елизавета Николаевна (1844–1923), детская писательница, педагог, мемуаристка – 183
- Вольнский* (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1861–1926), литературный критик, философ, искусствовед – 317
- Воронский* Александр Константинович (1884–1937), литературный критик, публицист, прозаик, редактор журнала «Красная новь» (1921–1927) – 398, 399, 428
- Вундт* Вильгельм (1832–1920), немецкий психолог, физиолог, философ, языковед – 125, 126, 228, 253, 340, 434
- Галилей* Галилео (1564–1642), итальянский ученый, один из основателей точного естествознания – 43, 340

- Гаузенштейн* Вильгельм (1882–1957), немецкий искусствовед – 126
- Гауптман* Герхарт (1862–1946), немецкий драматург – 389
- Гверчино* (Гуэрчино) (наст. фам. Барбьери) Джованни Франческо (1591–1666), итальянский живописец болонской школы эпохи барокко – 166
- Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ – 385
- Гейне* Генрих (1797–1856), немецкий поэт, прозаик, публицист – 227
- Гельмгольц* Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий ученый, автор трудов по физике, биофизике, физиологии, психологии – 354
- Герардо* (Гонтгорст Геррито) (1590–1656), голландский художник – 302
- Геркулес* (Геракл), в греческой мифологии герой, совершивший множество подвигов – 317
- Герц* (Херц) Генрих Рудольф (1857–1894), немецкий физик, один из основоположников электродинамики – 126
- Герцен* Александр Иванович (1812–1870), писатель, публицист, философ, общественный деятель – 37, 38, 77, 426
- Гёте* Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель, мыслитель и естествоиспытатель – 20, 32, 94, 126, 138, 139, 197, 202, 208, 228, 321, 322
- Гиппиус* Василий Васильевич (1890–1942), поэт, переводчик, критик, литературовед – 41, 44, 79, 161, 181, 231
- Гиппиус* (в замужестве Мережковская) Зинаида Николаевна (1869–1945), поэтесса, литературный критик, прозаик – 341
- Гиппократ* (ок. 460–ок. 370 до н. э.), древнегреческий врач, реформатор античной медицины – 377
- Глинка* Михаил Иванович (1804–1857), композитор – 345, 376
- Гоголи*, семья – 31–33
- Гоголь* Николай Васильевич (1809–1852) – 4–348, 351–440, 441–539
- Гоголь* (урожд. Косяровская) Мария Ивановна (1791–1868), мать Гоголя – 32
- Гоголь* (Яновский) Афанасий (Опанас) Демьянович (1738–1805), дед Гоголя, войсковой писарь, секунд-майор (1794–1798) – 31
- Гоголь* (Яновский) Василий Афанасьевич (1777–1825), отец Гоголя, владелец имения Васильевка в Миргородском уезде Полтавской губернии – 31
- Гомер*, древнегреческий эпический поэт – 28, 125, 222, 223, 256, 325, 342, 372
- Гончаров* Иван Александрович (1812–1891), писатель – 41, 42, 187, 190, 253
- Гораций* (Квинт Гораций Флакк) (65–8 до н. э.), римский поэт – 59
- Горнфельд* Аркадий Георгиевич (1867–1941), литературовед, критик, переводчик – 341
- Гофман* Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель–

- романтик, композитор, художник – 50, 161
- Гоффеншефер* Вениамин Цезаревич (1905–1966), литературный критик – 410
- Григ* Эдвард (1843–1907), норвежский композитор, пианист, дирижер – 80
- Григорович* Дмитрий Васильевич (1822–1899/1900), писатель – 41, 42, 309
- Гроссман-Роцин* Иуда Соломонович (1883–1934), литературный критик, литературовед – 438
- Грубер* Венцеслав Леопольдович (1814–1890), анатом, педагог – 125
- Грушевский* Михаил Сергеевич (1866–1934), украинский историк – 33
- Гуковский* Григорий Александрович (1902–1950), литературовед – 404, 405
- Гумбольдт* Вильгельм фон (1767–1835), немецкий филолог, философ, языковед – 354
- Гус* Ян (1371–1415), национальный герой чешского народа, идеолог чешской Реформации – 73
- Гюисманс* Шарль Мари Жорж (1848–1907), французский писатель – 358
- Даль* Владимир Иванович (1801–1872), писатель, лексикограф, этнограф – 9, 46, 233, 340, 341, 355, 430
- Данилевский* Александр Семенович (1809–1888), соученик Гого-
- ля по Полтавскому училищу и Нежинской гимназии, впоследствии педагог – 34
- Данте* Алигьери (1265–1321), итальянский поэт – 73, 111, 181
- Декарт* Рене (1596–1650), французский философ, математик, естествоиспытатель – 43
- Де Квинси* (Де Куинси) Томас (1785–1859), английский писатель – 150, 318, 358
- Деллапорто* – см. Порта делла Дж.
- Демьян Бедный* – см. Бедный Д.
- Десницкий* Василий Алексеевич (1878–1958), литературовед, педагог – 401, 406
- Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267–1337), итальянский живописец – 73, 148
- Диккенс* Чарлз (1812–1870), английский писатель – 50, 203, 352
- Дмитриев* Иван Иванович (1760–1837), поэт и государственный деятель – 34
- Достоевский* Федор Михайлович (1821–1881), писатель – 4, 5, 41, 42, 50, 85, 124, 149, 176, 203, 253, 256, 309–317, 319, 320, 328, 329, 351, 352, 362, 363, 416, 420, 436
- Дубельт* Леонтий Васильевич (1792–1862), генерал от кавалерии (1856), участник Отечественной войны 1812 г., управляющий 3-м отделением (1839–1856) – 40, 122, 212, 347
- Дымов* Осип (наст. имя и фам. Иосиф Исидорович Перельман) (1878–1959), прозаик, драматург, журналист – 342

- Ермаков* Иван Дмитриевич (1875–1942), психиатр, психолог, художник и литературовед – 44, 45, 61, 66, 80, 230
- Ермилов* Владимир Владимирович (1904–1965), литературный критик, литературовед – 404
- Жанен* Жюль (1804–1874), французский критик, писатель, драматург, фельетонист – 41, 161, 230, 317
- Жукова* Н., литературовед и литературный критик – 396, 408, 409
- Жуковский* Василий Андреевич (1783–1852), поэт, переводчик – 34, 35, 41, 60, 62, 163, 212, 395, 401, 405
- Закржевский* Александр Карлович (1886–1916), критик, прозаик – 420
- Замятин* Евгений Иванович (1884–1937), прозаик, драматург, эссеист, литературный критик, с 1932 за границей – 420
- Заратустра* (Заратуштра, Зороастр) (между X и 1-й пол. VI вв. до н. э.), пророк и реформатор древнеиранской религии – 364
- Зевс*, в древнегреческой мифологии верховный бог и владыка неба и земли – 385
- Зелинский* Фаддей Францевич (1859–1944), филолог-классик, поэт-переводчик – 325
- Золя* Эмиль (1840–1902), французский писатель – 318
- Зощенко* Михаил Михайлович (1894–1958), прозаик, драматург, переводчик – 408
- Ибсен* Генрик (1828–1906), норвежский драматург и поэт – 30, 64, 149, 318, 389, 394
- Иванов* Александр Андреевич (1806–1858), живописец, близкий друг Гоголя – 164, 165
- Иванов* Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, мыслитель, филолог, переводчик – 395, 420
- Иванов* Петр Иванович (1794–1864), историк, археограф – 122
- Иванов-Разумник* (наст. имя и фам. Разумник Васильевич Иванов) (1878–1946), критик, публицист, историк русской литературы и общественной мысли, мемуарист – 333, 398, 410
- Иисус Христос* – 65, 154
- Ильф И. и Петров Е.*, писатели, соавторы. *Ильф* Илья (наст. имя и фам. Илья Арнольдович Файнзильберг) (1897–1937), *Петров* Евгений (наст. имя и фам. Евгений Петрович Катаев) (1902–1942) – 408
- Ирод I Великий* (ок. 73–4 до н. э.), царь Иудеи (с 40, фактически с 37) – 20
- Каин*, в Ветхом Завете старший сын Адама и Евы, земледelec, убивший из зависти брата Авеля – 75, 76, 295

- Каллаш* Владимир Владимирович (1866–1918), литературовед, фольклорист – 31
- Каменев* (наст. фам. Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936), партийный и государственный деятель, публицист, литературный критик – 395, 396, 399–401
- Кант* Иммануил (1724–1804), немецкий философ – 139, 354, 375
- Кантемир* Антиох Дмитриевич (1708–1744), князь, поэт, дипломат – 9
- Карамзин* Николай Михайлович (1766–1826), историк, писатель, критик – 6, 9, 214, 217, 419, 431
- Караччи* (Карраччи), семья итальянских художников болонской школы; наиболее известен Аннибале (1560–1609) – 166
- Катаев* Валентин Петрович (1897–1986), писатель – 398, 408
- Клодель* Поль (1868–1955), французский писатель-католик – 246
- Коген* Герман (1842–1918), немецкий философ, представитель марбургской школы неокантианства – 331
- Козьма Прутков*, коллективный псевдоним, под которым в журналах «Современник», «Искра» и др. выступали в 50–60-х гг. XIX в. поэты А. К. Толстой и братья Жемчужниковы – 282, 340
- Константиновский* Матвей Александрович (о. Матвей) (1792–1857), священник Спасо-Преображенской церкви г. Ржева, с 1849 г. протоиерей, настоятель Успенского кафедрального собора; проповедник, духовник Гоголя – 60, 77, 121, 123, 210, 212, 373
- Косяровский* Иван Матвеевич, почтовый чиновник, отец М. И. Гоголь, дед Гоголя – 32, 40
- Котляревский* Иван Петрович (1769–1838), украинский писатель – 41
- Кручёных* Алексей Елисеевич (1886–1968), поэт и теоретик русского кубо-футуризма – 202, 341
- Крылов* Иван Андреевич (1769–1844), баснописец, драматург, журналист – 8, 34
- Кукольник* Нестор Васильевич (1809–1868), соученик Гоголя по Нежинской гимназии, впоследствии прозаик, поэт, драматург – 28, 32
- Куприн* Александр Иванович (1870–1938), писатель – 338
- Курбе* Жан Дезире Гюстав (1819–1877), французский живописец, график, скульптор – 172
- Кутузов* (Голенищев-Кутузов) Михаил Илларионович (1745–1813), полководец, светлейший князь Смоленский (1812), генерал-фельдмаршал (1812) – 170
- Лавров* Александр Васильевич (р. 1949), литературовед – 396, 409, 410, 416, 440
- Лафайет* Мари Жозеф (1757–1834), маркиз, французский политический деятель – 39

- Левидов* Михаил Юльевич (1891–1942), писатель, литературовед – 438
- Лейкин* Николай Александрович (1841–1906), прозаик, издатель «Осколков» (1881–1905) – 365
- Ленин* (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924), политический деятель и теоретик марксизма, основатель партии коммунистов и Советского государства – 46, 112, 120, 402
- Леонидов* (наст. фам. Вольфензон) Леонид Миронович (1873–1941), актер, народный артист СССР (1936), педагог, с 1903 в МХТ – 392
- Лермонтов* Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт – 5, 221, 222, 229, 247, 322, 351, 383, 431
- Лесков* Николай Семенович (1831–1895), писатель – 253, 309, 310, 319
- Лизогуб*, дед бабушки Гоголя, валах, сосланный в Сибирь – 32
- Ломоносов* Михаил Васильевич (1711–1765), ученый-естествоиспытатель, поэт, художник, историк, общественный деятель – 9, 340, 341
- Лоренц* (Лорентц) Хендрик Антон (1853–1928), нидерландский физик-теоретик, создатель классической электронной теории – 126
- Лотман* Юрий Михайлович (1922–1993), литературовед, культуролог, профессор Тартуского университета (с 1963) – 404, 405
- Луначарский* Анатолий Васильевич (1875–1933), литературный критик, теоретик литературы, драматург, философ и общественный деятель – 367, 370, 383–385, 438
- Людовики*, династия французских королей – 340
- Маврокордатос* Александрос (1791–1865), президент Греции (1822–1823), премьер-министр (1844, 1854–1855) – 170
- Магомед* (Мухаммед) (ок. 570–632), основатель ислама, почитается как пророк – 186
- Маковский* Константин Егорович (1839–1915), живописец – 148
- Максимович* Михаил Александрович (1804–1873), естествоиспытатель, историк, фольклорист – 15, 38
- Малларме* Стефан (1842–1898), французский поэт-символист – 358
- Малмстад* Джон Э., американский славист, литературовед, профессор Гарвардского университета – 438
- Мандельштам* Иосиф Емельянович (1846–1911), литературовед – 44, 46, 76, 142, 227, 245, 256, 267, 281, 297, 301, 317, 341, 359
- Мандельштам* Осип Эмильевич (1891–1938), поэт, прозаик, критик, переводчик – 395
- Манин* Юрий Владимирович (р. 1929), литературовед – 396, 414
- Маринетти* Филиппо Томмазо (1876–1944), итальянский пи-

- сатель, глава и теоретик футуризма – 126, 203
- Маркс* Адольф Федорович (1838–1904), издатель (с 1869) – 175, 216, 268, 311
- Маркс* Карл (1818–1883), мыслитель и общественный деятель, основоположник марксизма – 385
- Марлинский* А. – см. Бестужев-Марлинский А. А.
- Матвей* о. – см. Константиновский М. А.
- Мэтьюри* (Мэйчурэн Чарлз Роберт) (1782–1824), английский романист и драматург, протестантский священник в Ирландии – 41, 161, 317
- Маяковский* Владимир Владимирович (1893–1930), поэт – 4, 10, 124, 150, 197, 203, 247, 256, 337–342, 344, 357, 407, 437, 438
- Мейерхольд* Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, актер, театральный деятель – 4, 135, 169, 177, 338, 342–348, 365–372, 375–385, 388, 392, 394, 407, 430, 437–439
- Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1865–1941), писатель, философ, публицист – 23, 317, 402, 417
- Метерлинк* Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт, теоретик символизма – 150, 246, 318
- Миаули*, видный деятель национально-освободительного движения греческого народа против турецкого ига в 1820-х гг. – 170
- Микеланджело* Буонарроти (1475–1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт – 164, 165
- Миллер-Будницкая* Рашель Зиновьевна (1906–1967), литературовед, критик, переводчица – 125, 127, 133, 228
- Мирский* (Святополк-Мирский) Дмитрий Петрович (1890–1939), литературный критик, историк литературы – 420
- Моклер* Камиль (1872–1945), французский писатель, критик – 128
- Молдавский* Дмитрий Миронович (1921–1987), литературовед, фольклорист, критик, писатель – 407, 408
- Мольер* (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622–1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель – 32, 342, 372
- Москвин* Иван Михайлович (1874–1946), актер, народный артист СССР (1936), с 1898 в МХТ – 382, 391
- Моцарт* Вольфганг Амадей (1756–1791), австрийский композитор – 270
- Мочульский* Константин Васильевич (1892–1948), историк литературы, эссеист, литературный критик, с 1919 г. в эмиграции – 396, 403, 420, 439
- Мюллер* Макс (Фридрих Макс) (1823–1900), филолог-санскритолог, родом из Германии – 254, 434
- Набоков* Владимир Владимирович (1899–1977), писатель, пере-

- водчик, литературовед, с 1919 в эмиграции – 406, 407
- Наполеон I* (Наполеон Бонапарт) (1769–1821), французский император (1804–1814 и в марте–июне 1815) – 22, 49, 87, 95–97, 99, 100–103, 110, 193, 256, 266, 276, 316, 390, 391, 417
- Нарежный* Василий Трофимович (1780, по др. сведениям 1781 или 1782–1825), прозаик, драматург, поэт – 28, 41, 50, 161, 216
- Николай* (ок. 260–ок. 343), архиепископ Мирликийский, христианский святой – 269
- Николай I* (1796–1855), российский император (с 1825) – 40, 122, 347, 365, 366, 375, 379, 393, 435
- Николай II* (1868–1918), последний российский император (1894–1917) – 366, 367
- Ницше* Фридрих (1844–1900), немецкий философ – 246, 247, 254, 318, 325, 362, 364, 384, 385
- Ничипоров* Илья Борисович, литературный критик, литературовед, историк русской литературы и критики – 408
- Новалис* (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772–1801), немецкий поэт-романтик и философ – 14, 301
- Ньютон* Исаак (1643–1727), английский математик, астроном, физик, основатель классической механики – 43
- Овсянко-Куликовский* Дмитрий Николаевич (1853–1920), ли-тературовед, языковед, критик, публицист – 343, 415
- Олеша* Юрий Карлович (1899–1960), прозаик, драматург, сценарист, поэт – 408
- Олин* Валериан Николаевич (ок. 1790–1841), поэт, переводчик, прозаик, издатель – 41, 161
- Орфей*, в греческой мифологии фракийский певец, чудесным пением очаровывал богов и людей – 380
- Оствальд* Вильгельм Фридрих (1853–1932), немецкий физико-химик и философ, один из основателей науковедения – 354
- Островский* Александр Николаевич (1823–1886), драматург – 41, 309, 374, 385
- Паллада*, в греческой мифологии одно из имен богини Афины – 367, 385
- Пастернак* Борис Леонидович (1890–1960), поэт, прозаик, переводчик – 395
- Переверзев* Валерьян Федорович (1882–1968), литературовед, литературный критик – 26, 44, 45, 79, 85, 150, 196, 197, 255, 256, 296, 297, 415–417
- Петров-Водкин* Кузьма Сергеевич (1878–1939), живописец, график, театральный художник, писатель – 48, 126, 414
- Пильняк* (наст. фам. Вогау) Борис Андреевич (1894–1938), писатель – 395
- Пинес* Дмитрий Михайлович (1891–1937?), историк лите-

- ратуры, библиограф, исследователь творчества А. Блока и А. Белого – 411
- Пиранези* Джованни Баттиста (1720–1778), итальянский гравер – 165
- Писемский* Алексей Феофилактович (1821–1881), писатель – 41, 42, 309, 310
- Пискунов* Владимир Максимович (1925–2005), литературовед, критик – 415
- Пискунова* Светлана Ильинична (р. 1946), литературовед – 415
- Платон* (428 или 427–348 или 347 до н. э.), древнегреческий философ – 21, 22
- Плеханов* Георгий Валентинович (1856–1918), политический деятель, философ, теоретик марксизма – 356
- По* Эдгар Аллан (1809–1849), американский писатель-романтик, критик – 362
- Поволоцкая* Елена Валериановна (1900–1962), искусствовед – 410
- Погодин* Михаил Петрович (1800–1875), историк, писатель, издатель «Москвитянина» (1841–1856) – 34, 205, 369, 375
- Полевой* Николай Алексеевич (1796–1846), писатель, историк, журналист и критик – 282
- Поленов* Василий Дмитриевич (1844–1927), живописец, театральный художник – 187, 191
- Поливанов* Лев Иванович (1838–1899), педагог, литературовед, общественный деятель, основатель и директор частной гимназии в Москве, где учился А. Белый – 214, 418, 419, 431
- Порта* Джакомо делла (ок. 1540–1602), итальянский архитектор раннего барокко – 165
- Потебня* Александр Афанасьевич (1835–1891), языковед, литературовед, лингвист – 10, 274, 275, 293, 415
- Поярков* Николай Ефимович (1877–1918), поэт, прозаик, критик – 420
- Прометей*, в греческой мифологии титан, похитивший у богов с Олимпа огонь и передавший его людям – 85, 278, 279
- Прутков* – см. Козьма Прутков
- Пугачев* Емельян Иванович (1740/1742–1775), донской казак, предводитель крестьянской войны (1773–1775) – 378
- Пушкин* Александр Сергеевич (1799–1837), поэт – 5–11, 24, 25, 29, 31, 34, 36, 41, 46, 51, 60, 62, 112, 123, 146, 196, 197, 202, 205, 206, 212–214, 221, 222, 227, 229, 247, 253, 255, 291, 309, 317, 318, 325, 333, 351, 355, 365, 378, 383, 388, 406, 419, 431, 432, 440
- Пьтин* Александр Николаевич (1833–1904), историк литературы и общественной мысли, этнограф, фольклорист – 343, 415
- Разин* Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), донской казак, предводитель восстания (1670–1671) – 378
- Райх* Зинаида Николаевна (1894–1939), актриса, в 1923–1938 гг.

- играла в театре, который возглавлял Мейерхольд – 381, 438
- Рафаэль Санти* (1483–1520), итальянский живописец и архитектор, представитель Высокого Возрождения – 164
- Редкин* Петр Григорьевич (1808–1891), соученик Гоголя по Нежинской гимназии, впоследствии профессор права в Московском (1835–1848) и Петербургском (1863–1878) университетах – 32
- Рембо* Артюр (1854–1891), французский поэт – 125, 228, 318, 423
- Рембрандт* Харменс ван Рейн (1606–1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист – 148, 353
- Римский-Корсаков* Николай Андреевич (1844–1908), композитор, педагог, дирижер – 125
- Робакидзе* Григол Титович (1884–1962), грузинский писатель – 420
- Розанов* Василий Васильевич (1856–1919), писатель, философ, публицист – 61, 66, 67, 69, 317
- Россет* А. О. – см. Смирнова-Россет А. О.
- Россети* (Россет) Аркадий Осипович (1811–1881), сенатор, генерал-лейтенант, брат Смирновой-Россет А. О. – 379
- Россетти* Данте Габриел (1828–1882), английский живописец и поэт – 181, 210
- Рубенс* Питер Пауэл (1577–1640), фламандский живописец – 353, 378
- Рублев* Андрей (ок. 1360/1370–ок. 1430), живописец, крупнейший иконописец в истории древнерусского искусства – 148
- Салтыков* (Салтыков-Щедрин) Михаил Евграфович (наст. фам. Салтыков; псевд. Н. Щедрин) (1826–1889), писатель, публицист – 41, 197, 253, 309, 310, 319
- Сангалло*, семья итальянских архитекторов и скульпторов эпохи Возрождения; особенно известен Антонио Младший (1483–1546) – 165
- Санников* Григорий Александрович (1899–1969), поэт и мемуарист – 395, 400, 409, 411
- Санников* Даниил Григорьевич (р. 1931), сын Г. А. Санникова – 409
- Свифт* Джонатан (1667–1745), английский писатель – 203
- Северянин* Игорь (наст. имя и фам. Игорь Васильевич Лотарёв) (1887–1941), поэт, переводчик, мемуарист – 221, 341
- Семирамида* (ассирийск. Шаммурамат), царица Ассирии в кон. IX в. до н. э. – 167, 200, 289
- Сенковский* Осип (Юлиан) Иванович (1800–1858), журналист, прозаик, критик, востоковед – 372
- Скабичевский* Александр Михайлович (1838–1910/1911), критик, публицист – 382
- Скотт* Вальтер (1771–1832), английский писатель – 41, 50, 161, 214, 317

- Скрябин* Александр Николаевич (1871/1872–1915), композитор, пианист – 125, 270
- Слонимский* Александр Леонидович (1881–1964), писатель и литературовед – 438
- Смирнова-Россет*, Смирнова Александра Осиповна (урожд. Россети) (1809–1882), мемуаристка, друг Гоголя – 34, 206
- Сократ* (ок. 470–399 до н. э.), древнегреческий философ – 383
- Соллогуб* Владимир Александрович, граф (1813–1882), прозаик, драматург, поэт, мемуарист – 33
- Соловьев* Василий Иванович (1890–1939), сотрудник Коминтерна, дипломат, заведующий Государственным издательством художественной литературы (1930–1931) – 411
- Соловьев* Владимир Сергеевич (1853–1900), философ и публицист, поэт – 181, 321, 322
- Сологуб* (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863–1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик – 4, 124, 317–321, 337, 352, 428, 429, 437
- Сомов* Константин Андреевич (1869–1939), живописец и график, один из основателей художественного объединения «Мир искусства», с 1923 жил за границей – 190, 191, 338
- Сомов* Орест Михайлович (1793–1833), журналист, поэт и переводчик – 41, 161
- Станевич* Вера Оскаровна (по мужу Анисимова) (1890–1967), поэтесса, прозаик, переводчица – 420
- Станиславский* (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, педагог, теоретик театра; в 1898 г. с Вл. И. Немировичем-Данченко основал МХТ – 372
- Степан*, князь Седмиградский (Стефан Баторий) (1533–1586), трансильванский князь, король польский (с 1576) – 72
- Стерн* Лоренс (1713–1768), английский писатель – 41, 161, 214, 317
- Стороженко* Николай Ильич (1836–1906), историк западноевропейской литературы, профессор Московского университета – 343, 415
- Стшиговский* (Strzygowski) Йозеф (1862–1941), австрийский искусствовед – 325
- Сухово-Кобылин* Александр Васильевич (1817–1903), драматург – 372
- Тальони* Мария (в замужестве графиня де Вуазен) (1804–1884), прима-балерина Парижской оперы (с 1828), выступала в С.-Петербурге (1837–1842) – 340
- Татлин* Владимир Евграфович (1885–1953), живописец, график, театральный художник – 338, 439
- Тик* Людвиг Иоганн (1773–1853), немецкий писатель-романтик – 41, 50, 61, 142, 161, 301
- Тимофеев* Леонид Иванович (1903/1904–1984), литературовед – 397, 400, 401

- Толстой Александр Петрович*, граф (1801–1873), генерал-лейтенант, обер-прокурор Синода (1856–1862), член Государственного совета, близкий друг Гоголя – 36
- Толстой Лев Николаевич* (1828–1910), писатель – 5, 33, 41, 42, 123–125, 142, 150, 151, 179, 210, 253, 309, 310, 317, 319, 339, 351, 360, 362
- Толстой Федор Иванович*, граф (1782–1846), путешествовал в Америку и на Алеутские острова, почему и был прозван Американцем – 60, 62, 85, 197, 205, 211, 369
- Топорков Василий Осипович* (1889–1970), актер, народный артист СССР (1948), с 1927 в МХАТе – 391
- Третьяковский Василий Кириллович* (1703–1768), поэт, филолог – 10
- Третьяков Сергей Михайлович* (1892–1937), писатель – 438
- Троцкий Дмитрий Прокофьевич* (1754–1829), екатерининский вельможа, министр юстиции (1814–1817), меценат, родственник Гоголя – 32
- Тубалкаин* (Тувалкаин), в Ветхом Завете праотец ремесленников, искусных в обработке меди и железа – 75–76
- Тургенев Иван Сергеевич* (1818–1883), писатель – 34, 41, 42, 60, 124, 145, 150, 151, 172, 174, 187, 191, 222, 253, 309, 310, 342, 343, 351, 352, 362, 414, 415, 431
- Тынянов Юрий Николаевич* (1894–1943), писатель, литературовед – 341, 415
- Тэн Ипполит* (1828–1893), французский философ, социолог искусства, историк – 19
- Тютчев Федор Иванович* (1803–1873), поэт, публицист, дипломат – 17, 28, 146, 310, 378, 383, 419
- Уайльд Оскар* (1854–1900), английский писатель – 150, 318
- Уваров Сергей Семенович*, граф (1786–1855), государственный деятель, министр народного просвещения (1833–1849) – 13
- Фет* (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, переводчик, мемуарист – 163, 225, 383
- Фома Аквинский* (1225 или 1226–1274), теолог и философ, систематизатор схоластики – 43, 378
- Фома Григорьевич*, дьяк диканьской церкви – 32, 33
- Фосслер Карл* (1872–1949), немецкий филолог – 340
- Фрейд* (Фройд) Зигмунд (1856–1939), австрийский врач-психиатр и психолог, основатель психоанализа – 45, 69
- Хлебников Велимир* (Виктор Владимирович) (1885–1922), поэт и прозаик – 10, 340

- Хмельницкий* Богдан (Зиновий) Михайлович (ок. 1595–1657), государственный и военный деятель, гетман Украины (с 1648) – 59
- Ходасевич* Владислав Фелицианович (1886–1939), поэт, с 1922 в эмиграции – 402
- Хокусай* Кацусика (1760–1849), японский живописец и рисовальщик, мастер цветной ксилографии – 165, 167, 172, 181
- Христос* – см. Иисус Христос
- Чайковский* Петр Ильич (1840–1893), композитор – 80
- Чернышевский* Николай Гаврилович (1828–1889), публицист, литературный критик, писатель – 40–42, 77, 121–123, 197, 206, 210, 211, 309, 400, 435, 436
- Чехов* Антон Павлович (1860–1904), писатель – 339, 351, 389
- Чехов* Михаил Александрович (1891–1955), актер, режиссер, педагог, племянник А. П. Чехова – 343, 372, 376, 382, 385, 402, 403, 435
- Чудаков* Г. И., литературный критик – 41, 162
- Шевырев* Степан Петрович (1806–1864), поэт, критик, историк литературы, друг Гоголя – 36
- Шекспир* Уильям (1564–1616), английский драматург и поэт – 32, 325, 382
- Шеллинг* Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854), немецкий философ и теоретик искусства – 182, 321
- Шёнберг* Арнольд (1874–1951), австрийский композитор, теоретик и педагог – 228
- Шестов* Лев (наст. имя и фам. Лев Исаакович Шварцман) (1866–1938), философ, литературный критик – 317
- Шиллер* Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства – 23, 32
- Шишкин* Иван Иванович (1832–1898), живописец и график – 172, 174, 191
- Шкловский* Виктор Борисович (1893–1984), писатель, литературовед – 415
- Шлегель* Фридрих (1772–1829), немецкий филолог, философ, писатель – 301, 345
- Шпет* (Шпетт) Густав Густавович (1879–1937), философ, представитель феноменологии в России – 354
- Штейнер* (Штайнер) Рудольф (1861–1925), австрийско-немецкий философ-мистик, создатель антропософии – 402
- Шуберт* Франц (1797–1828), австрийский композитор – 80
- Шуман* Роберт (1810–1856), немецкий композитор и музыкальный критик – 270
- Щукин* Сергей Иванович (1854–1936), промышленник, меценат – 115

- Эзон* (VI в. до н. э.), древнегреческий баснописец – 39
- Эйзенштейн* Сергей Михайлович (1898–1948), кинорежиссер, теоретик кино, педагог – 405, 406
- Эйнштейн* Альберт (1879–1955), физик-теоретик – 43, 439
- Эйхенбаум* Борис Михайлович (1886–1959), литературовед – 7, 33, 44, 340, 415
- Эйхендорф* Йозеф фон (1788–1857), барон, немецкий писатель-романтик – 227
- Экхарт* Иоганн (Майстер Экхарт) (ок. 1260–1327), представитель немецкой средневековой мистики, доминиканец – 378
- Эллис* (псевд.; наст. фам. Кобылинский) Лев Львович (1879–1947), поэт, переводчик, критик – 420
- Эльсберг* Ж. (наст. имя и фам. Яков Ефимович Шапирштейн) (1901–1972), литературовед, литературный критик – 420
- Энгельс* Фридрих (1820–1895), немецкий мыслитель и общественный деятель, один из основоположников марксизма – 356
- Эсхил* (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург – 325, 347, 384, 385
- Эфрос* Анатолий Васильевич (Исаевич) (1925–1987), режиссер – 414
- Якубинский* Лев Петрович (1892–1945), языковед и литературовед – 248, 334, 340–341, 434

Составитель *Т. И. Шагова*

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|---|
| К тексту книги. Список сокращений сочинений Гоголя | 4 |
|--|---|

Глава первая ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ГОГОЛЯ

| | |
|---------------------------------|----|
| Пушкин и Гоголь | 5 |
| О творческих фазах Гоголя | 10 |
| От первой фазы ко второй | 16 |
| Третья фаза | 24 |
| Творческий процесс Гоголя | 27 |
| Личность Гоголя | 31 |
| Значение Гоголя | 36 |
| План книги | 42 |

Глава вторая СЮЖЕТ ГОГОЛЯ

| | |
|---|-----|
| Особенность гоголевского сюжета | 47 |
| Сюжет первой фазы | 52 |
| «Страшная месть» | 59 |
| Прием «Страшной мести» | 62 |
| Кайнов род | 74 |
| Изобразительность и звук в «Страшной мести» | 78 |
| Эволюция сюжета | 83 |
| Прием «Мертвых душ» | 87 |
| Чичиков | 95 |
| Сюжет в деталях | 102 |
| Тенденция «Мертвых душ» | 112 |
| Задание исследования | 121 |

Глава третья ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ГОГОЛЯ

| | |
|---|-----|
| Звуковая метафора и цвет | 125 |
| Спектр Гоголя | 130 |
| Перспектива в первой творческой фазе Гоголя | 137 |

| | |
|---|-----|
| Фоны Гоголя в первой фазе | 144 |
| Композиция в первой фазе | 150 |
| Тенденция цветописи в первой фазе | 158 |
| От первой фазы ко второй | 163 |
| Цветопись второй и третьей фазы | 167 |
| Жест со второй фазы | 174 |
| «Натура» изобразителя Гоголя | 181 |
| Натура гоголевской усадьбы | 187 |
| Провинциальный город | 192 |
| Петербург в изображении Гоголя | 198 |
| От изобразительности к сюжету | 202 |
| Сюжет как автор | 207 |

Глава четвертая СТИЛЬ ПРОЗЫ ГОГОЛЯ

| | |
|-------------------------------|-----|
| Словесная ткань Гоголя | 213 |
| Глаголы Гоголя | 218 |
| Эпитет у Гоголя | 222 |
| Язык существительных | 230 |
| Ритм прозы Гоголя | 237 |
| Звукопись Гоголя | 247 |
| Фигура повтора | 255 |
| Комбинированные повторы | 266 |
| Гиперболизм | 274 |
| Фигура гиперболы | 283 |
| Сравнение | 291 |
| Неточности языка | 305 |

Глава пятая ГОГОЛЬ В ДЕВЯТНАДЦАТОМ И В ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ

| | |
|----------------------------------|-----|
| Гоголь и натуральная школа | 309 |
| Гоголь и Достоевский | 311 |
| Гоголь и Сологуб | 317 |
| Гоголь и Блок | 321 |
| Гоголь и Белый | 325 |
| Гоголь и Маяковский | 337 |
| Гоголь и Мейерхольд | 342 |

ПРИЛОЖЕНИЯ

| | |
|--|-----|
| Мастерство Гоголя (Из черновых материалов) | 351 |
| Гоголь в тенденции стиля | 351 |
| Из черновых подготовительных материалов к книге «Мастерство Гоголя» | 358 |
| Гоголь | 360 |
| Из стенограммы диспута в ГосТИМ'е о спектакле «Ревизор». Высту- пление Андрея Белого | 365 |
| Гоголь и Мейерхольд | 369 |
| Непонятый Гоголь | 387 |
| <i>Л. А. Сугай.</i> «Всю жизнь я живу Гоголем...» (Андрей Белый – исследователь Гоголя) | 395 |
| Комментарии | 441 |
| Указатель имен | 540 |

Перечень иллюстраций

| | |
|---|-----|
| Фраза Гоголя | 8 |
| Первая фаза, вторая фаза, третья фаза | 13 |
| Заказ – спрос. Расцвет – раздвой | 35 |
| Первая фаза. Первый том «МД». Второй том «МД» | 131 |
| Кривая роста «желтого». Кривая падения «красного» | 134 |
| Чистые тона. Смешанные тона | 135 |
| Фоны Гоголя в первой фазе | 145 |
| Связь ландшафта с фигурой в росчерке | 152 |
| Жест второй фазы | 177 |
| Фигуры повторов | 261 |
| Две цепи гипербола | 287 |
| Процесс сравнивания | 295 |
| Тенденция спроса | 304 |

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Мастерство Гоголя
Исследование

Ведущие редакторы *П. П. Апрышко, Т. И. Шагова*

Художественный редактор *Е. В. Березина*

Технический редактор *Е. Ю. Дроздова*

Корректор *Е. Н. Светлова*

ЛР № 010273 от 10.12.1997

Подписано в печать 12.03.2013. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Petersburg».

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 38,1.

Тираж 1000 экз. Заказ № 2113.

Электронный оригинал-макет подготовлен в ОАО «Издательство «Республика».

ОАО «Издательство «Республика».

Ул. Пилота Нестерова, 5, Москва, 125167.

Издательство «Дмитрий Сечин».

123298. Москва, а/я 33. Д. Е. Сечин.

E-mail: sechinbook@mail.ru

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «Дом печати — ВЯТКА» в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов

610033, г. Киров, ул. Московская, 122

Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36

<http://www.gipp.kirov.ru>; e-mail: order@gipp.kirov.ru

ISBN 978-5-904962-25-8



9 785904 962258

ИЛЛЮСТРАЦИИ

На вклейке:

Чистые тона. Смешанные тона (*акварель*)

Процесс сравнивания. Метаморфоза (*цветные карандаши*)

Тенденция спроса (*цветные карандаши*)

Все — ничего. Два ряда гипербол (*цветные карандаши*)

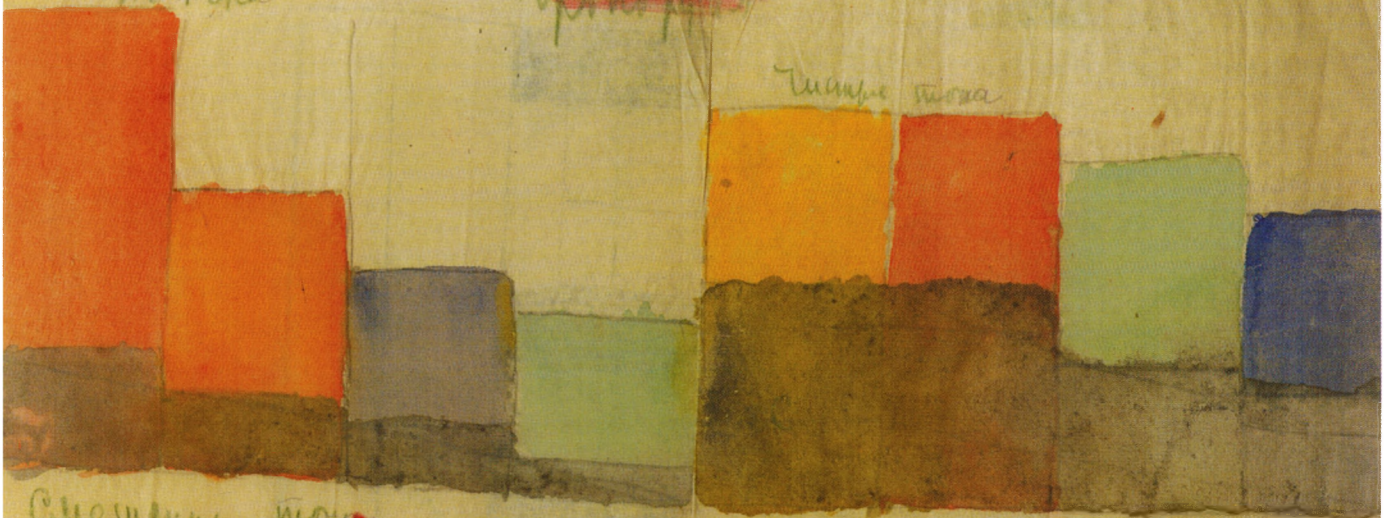
Автографы Андрея Белого: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 6. Ед. хр. 9.

6

Чистые тона

~~Чистые тона~~

Чистые тона



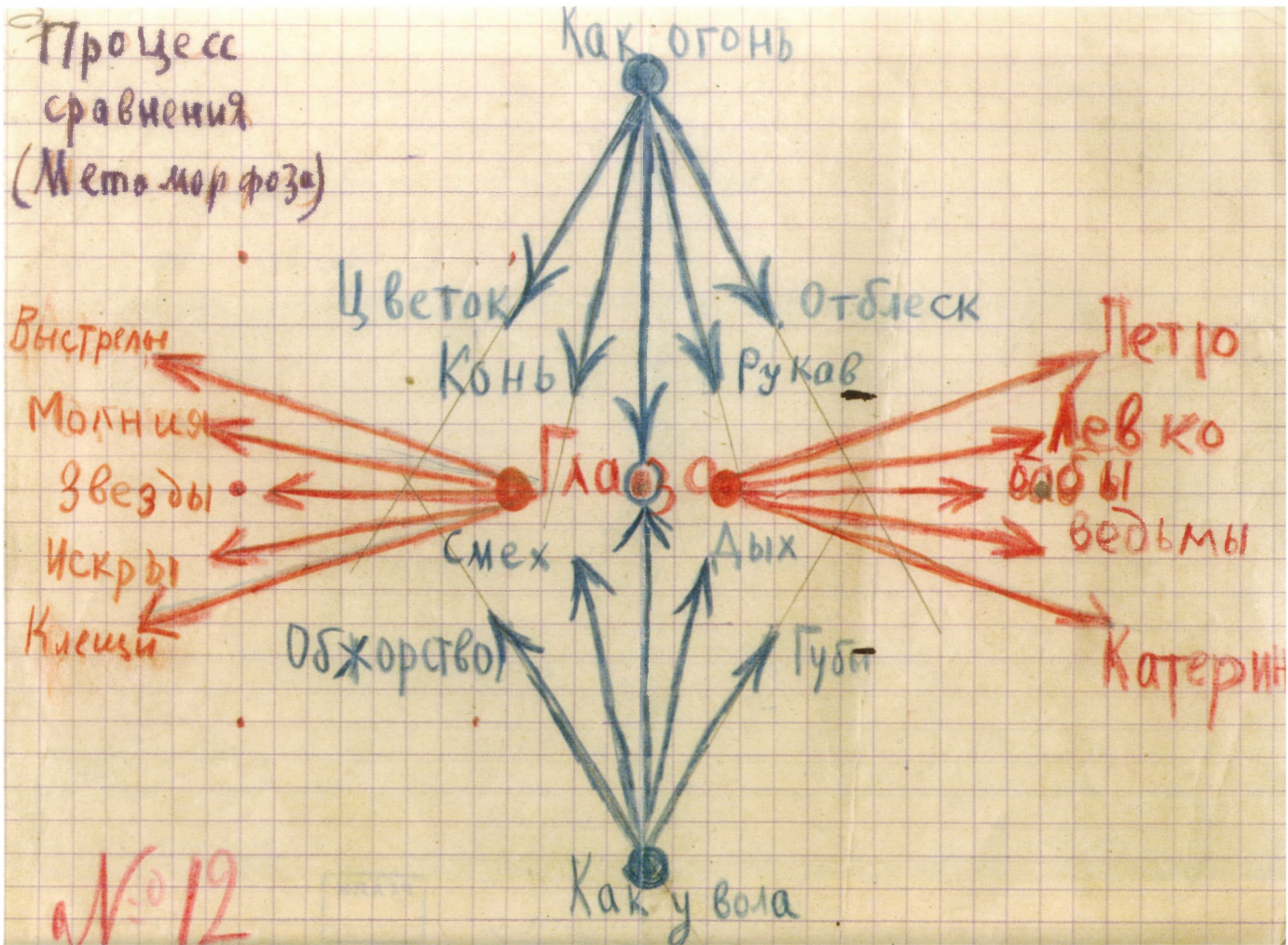
Чистые тона

Чистые тона

Ч=Б

ЧИСТЫЕ

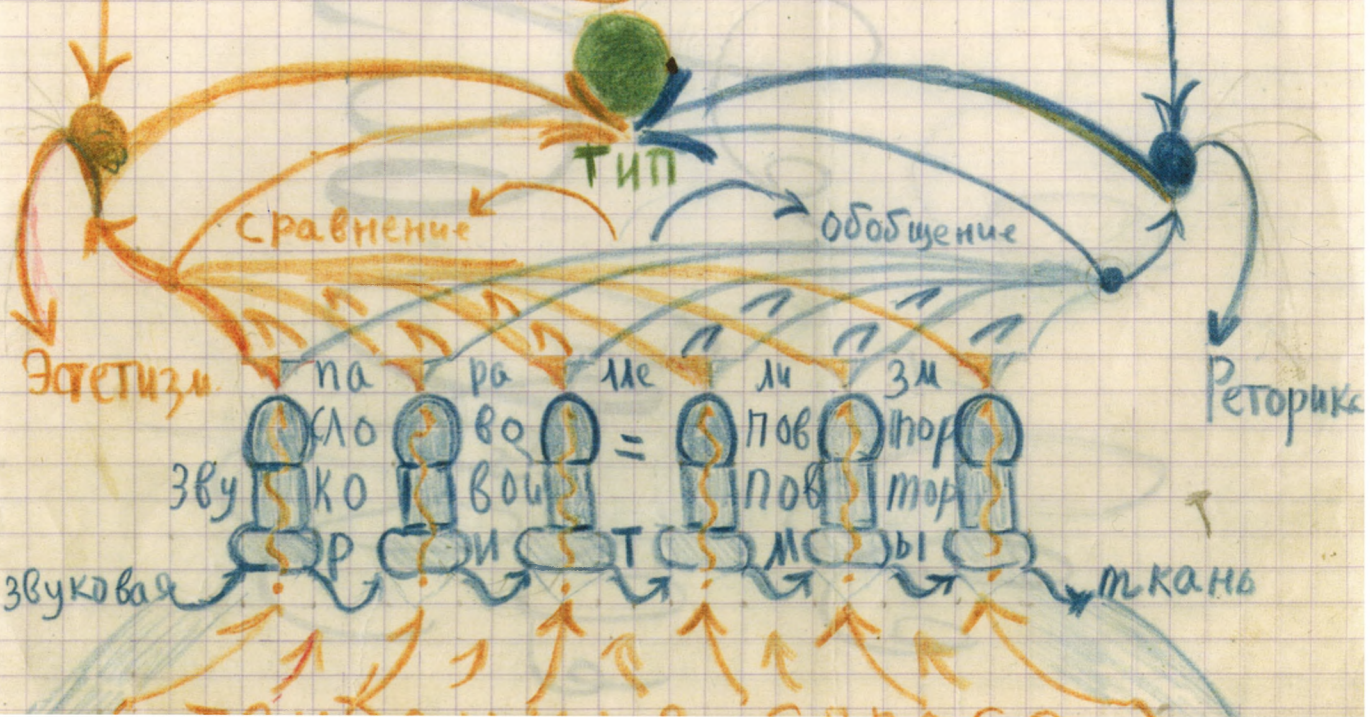
Процесс
сравнения
(Метаморфоза)

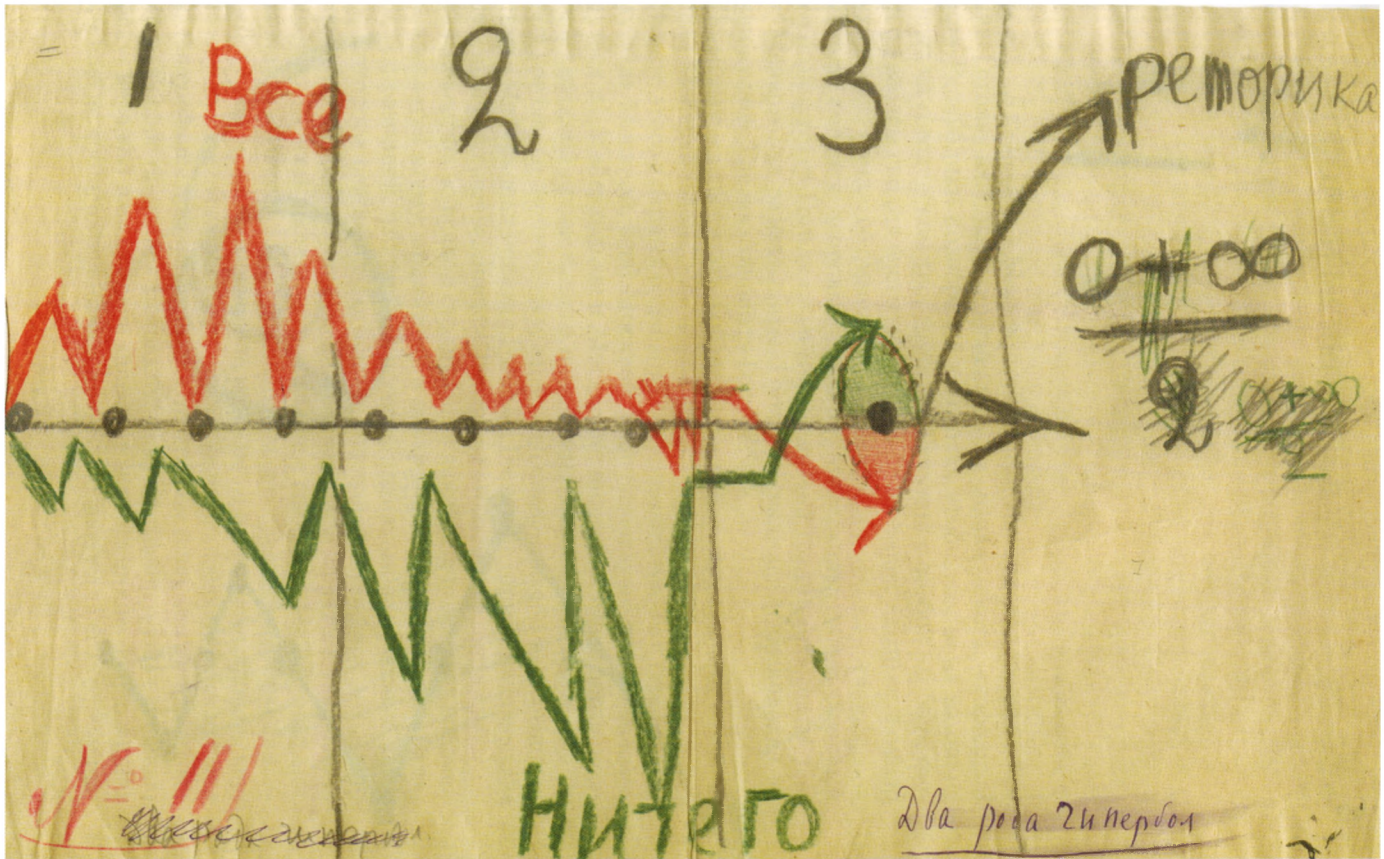


№ 12

№ 14
Метафора
перифраза

раскрытие
тембы
стих в
поколениях.
Гипербола











МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ