

**Манн Ю. В.**

Поэтика Гоголя  
как предвестие  
модернизма  
(заметки)



**1**

Положение, сформулированное в названии настоящей статьи, не является ни сенсационным, ни новым. Но очень часто оно звучит ещё подчёркнуто декларативно, вне необходимой конкретности выводов и заключений. Начну с небольшого примера.

Вот «Невский проспект», одна из петербургских повестей Гоголя. Её первые страницы – шествие по главной городской улице людей разного состояния, положения, психологического настроения – поистине людской круговорот. Но вдруг начинается странное превращение: по мере углубления сумерек части одежды, элементы тела и лица отделяются от своих владельцев и начинают вести самостоятельное существование. Известна склонность гоголевских интерпретаторов к моральному или даже политическому, классовому истолкованию указанных сцен, но выглядит оно, это истолкование, довольно предвзято. Но при этом неоспоримой остаётся формальная сторона изображения, форма, о которой пишет современный немецкий учёный Ханс Гюнтер:

Очевидно своеобразный метонимический стиль Гоголя, замена человека частями тела или одежды очень близки художнику XX века. Можно было бы представить себе кубистическую картину, смонтированную из тех же сегментов, которые фигурируют в начале повести Гоголя «Невский проспект» <...> Подобно кубистам автор разбивает видимый мир на мелкие куски <...> В результате получается странный, полумёртвый, полуживой мир, который напоминает овеществляющие тенденции авангардной живописи [Гюнтер, 1999: 128–129].

Приведённый пример так называемого овеществления характерен тем, что демонстрирует двойственность решаемой Гоголем задачи. Одна сторона – пародирование определённого и чаще всего современного художественного

направления (в «Невском проспекте» это предвестие кубизма). Другая сторона – отражение более широкой сферы сознания, начиная с мифологических, библейских времён. Что касается первой задачи, то для Гоголя в эту пору наиболее актуальным был романтизм. То что мы, исходя из более позднего эстетического опыта, воспринимаем как кубизм, включалось в предшествующие художественные течения, в том числе романтизм.

Романтическое начало творчества Гоголя – факт хорошо известный и всесторонне освещённый. Равно как и влияние писателей-романтиков на Гоголя. В этом случае, правда, надо сказать, используя выражение А. Н. Веселовского, о мощном *встречном течении*, превращавшем эволюцию Гоголя и усвоение им романтических элементов в яркий, глубоко оригинальный, впечатляющий процесс. Стоит поэтому внимательнее присмотреться к тому, как развивались под его пером важнейшие романтические мотивы, что нового и самобытного было в них внесено.

## 2

Один из них – мотив онемения, полнее всего воплощённый в «Ревизоре» в «немой сцене». У этой сцены есть в высшей степени оригинальное свойство – возрастание во времени. Вначале, согласно ремарке в пьесе, это «почти полторы минуты». Потом, согласно другому документу – «Отрывку из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору», – уже «две-три минуты». В спектакле же В. Э. Мейерхольда с заменой живых персонажей куклами это фактически уже нескончаемое, вечное состояние, что символически выражает идею бесконечного времени. Та же безграничность – в плоскости пространства: поражены и окаменевают все, кто на сцене, и можно предположить, многие и за сценой, что символически выражает идею расширяющегося пространства. Словом, мифологически это уже вечно существующие время и пространство. И как таковая немая сцена единственная у Гоголя, но её варианты, детали, так сказать, осколки встречаются чуть ли не в каждом его произведении. Напомню несколько примеров:

Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе («Сорочинская ярмарка») [I: 127].

И, повстречав её, останавливаются как вкопанные: и щёголь миненте с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своём; и художник с вандиковской бородкой <...> («Рим») [III: 218].

Герой наш <...> невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, будто оглушённый ударом («Мертвые души») [VI: 166].

Общее этих сцен – ощущение встречи с некоей могущественной силой, встречи действительной или воображаемой, но во всех случаях прерывающей естественное течение событий и сообщающей им некое высшее значение, до конца не понятное, скрывающее в себе момент ирреальности. Издревле, но особенно в новое время, в эпоху романтизма красота женщины тоже воспринималась причастной к этому началу. И соприкосновение с ним лишает

человека способности речи и движения, рождает безмолвие, немоту, немую сцену, превосходящие по неотвратимости воздействия любое самое красноречивое слово.

Гоголевская «немота» принципиально усилена её полным включением в мир автора – не только на уровне психологической и эмоциональной близости или переключки в событийном ряду, или особенностями повествования. Речь идёт о невиданном могуществе немой сцены, беспощадно определяемой сторонним наблюдателем как «нравственный столбняк» («<...> на него (Гоголя. – Ю.М.) ниспадал род нравственного столбняка, который он сам изобразил в статье "Рим"<...>»<sup>1</sup>).

### 3

Никто так проникновенно не описал это явление, как современник Гоголя Серен Кьеркегор<sup>2</sup>:

Даже самые страшные слова, которые рождаются из бездны зла, не могут вызвать действие, равное внезапности прыжка (Ploetzlichkeit des Sprungs), которая лежит в сфере мимического. Пусть слово страшно (entsetzlich), пусть тот, кто нарушает молчание – Шекспир, Байрон или Шелли, – всё равно слово сохраняет всегда свою искупляющую (erloesende) силу, ибо даже всё отчаяние и весь ужас злого, заключённые в одном слове, всё же не так страшны как молчание <...> Ужас охватывает, когда видишь, как Мефистофель выпрыгивает в окно и окаменеваает в позе прыжка. Эта поза в прыжке, напоминающая удар (Stoss) хищного зверя, страшна вдвойне <...>.

Здесь нельзя не вспомнить, что прыжок в окно наличествует и в произведении Гоголя (в «Женитьбе» прыжок в окно Подколесина [Манн, 2016]) – чуть ли не мистическое совпадение, которое, однако, не объяснишь никаким влиянием (Гоголь не знал Кьеркегора, как и Кьеркегор Гоголя), но только сближением художественной мысли, рождающим вспышку необычайной, поистине сверхъестественной силы.

Вместе с тем образный ряд, построенный на метафоризации понятий *окаменение, омертвление, онемение («немая сцена»)*, приобщает гоголевский текст к общеевропейской и общемировой художественной эволюции. Её направление – романтическое, однако же чрезвычайно сложное, сплошь и рядом предвосхищавшее решения современные и (вряд ли кто-нибудь в этом усомнится) будущие. Очень скупое, буквально в назывном порядке заметим, что то же явление онемения связано и с другими категориями поэтики, такими, как *точка невозврата, лабиринт, горизонт ожидания и его нарушение, пограничная ситуация* и т. д. Каждую из этих категорий отличает, с одной стороны, мифологическая укорененность, а с другой – возрастающее распространение в новом искусстве<sup>3</sup>.

Но сколько ещё предметов и проблем, ждущих исследовательской мысли!..

<sup>1</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 85.

<sup>2</sup> Kierkegaard Soeren. Der Begriff Angst. Duesseldorf, 1965. S. 41.

<sup>3</sup> О лабиринте во всех его аспектах недавно опубликована содержательная работа: [Шимоник, 2015].

## 4

Остановимся на одном из этих явлений, которое до сих пор мало привлекало к себе внимания – на его, можно сказать, *оптической символике*.

Вначале – бытовые детали. Было время – начало позапрошлого века, когда очки не считались знаком украшения лица их владельца, наоборот – они свидетельствовали о некоем физическом недостатке. Отсюда стремление сделать очки по возможности незаметными, – никакой тебе изысканности и декоративности оправы<sup>1</sup>. Если уж очки на виду, то должны выглядеть воплощением «важности», высокой цены в буквальном, денежном смысле этого слова:

Ты там на шумных вечерах // Увидишь важное безделье, // Жеманство в тонких кружевах // И глупость в золотых очках<...><sup>2</sup> (А. С. Пушкин «Всеволожскому»).

Вспомним ещё Онегина в театре: «Идёт меж кресел по ногам. // Двойной лорнет скосясь наводит // На ложи незнакомых дам»<sup>3</sup>. Свобода обращения с очками (лорнет – разновидность очков, но в отличие от пенсне – без фиксирующего устройства) – знак принадлежности к определённом привилегированному кругу – здесь к золотой молодёжи.

В других случаях оптическая символика в негативном её восприятии порождает в повседневной жизни ряд ограничений. Дежурный эпизод описания жизни в Царскосельском лицее в пушкинскую пору – возводимая к Антону Дельвигу версия о существовании запрета на ношение очков. Вполне логично, что вследствие этого запрета все женщины казались воспитанникам очень красивыми.

В череде оптических запретов есть и кульминационная точка – рассказ о московском губернаторе, строго запретившем входить к нему в очках – а вдруг посетитель увидит что-нибудь такое, что видеть ему не положено.

Но вот перед нами «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» Иогана Вольфганга Гёте, – здесь тоже звучит страстное слово главного персонажа против очков, но по другой причине:

<...> Кто носит очки, считает себя умнее, чем есть на самом деле, потому что нарушено равновесие между внешним чувством и внутренней способностью суждения, а умение уравновесить внутренним знанием правды то ложное, что приблизилось к нам извне, есть привилегия более высокого развития, доступного лишь избранным<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Сделать очки незаметными – это в определённой мере и личная позиция Гоголя. Характерный пример – портрет Гоголя работы Е. Больца, датируемый 1845 годом. Портрет сделан известен у нас сравнительно недавно, после того как в 2007 году он был приобретён Государственным литературным музеем в Москве (см.: Лики Гоголя. Гоголевская коллекция Государственного литературного музея М., 2009. С. 16; здесь же краткая справка об истории картины). Линзы же почти не выделяются на фоне лица, дужки же вообще еле видны. Оригинально решается проблема очков в двух других случаях – на рисунке А. С. Пушкина и акварели П. А. Каратыгина, известной под названием «Гоголь за кулисами во время репетиции "Ревизора"». Лица здесь даны в профиль, и очки при этом выходят на первый план, – точнее даже не очки, а только одна, левая дужка. Она – словно главный герой события.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 2. Кн. 1. С. 101.

<sup>3</sup> Там же. Т. 6. С. 13.

<sup>4</sup> Гете И. В. Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Гёте И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1979. Т. 8. С. 166–167.

Значит, оптический прибор – в данном случае очки – искажает реальное соотношение пропорций, рождает иной образ и, следовательно, ведёт к неправде.

Иное отношение к очкам в фантастической повести Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Принцесса Брамбилла». Нет, это не искажение действительности, но напротив – ощущение неких таинственных сил природы, признание её сложности, порою – причуд и странностей. Фантастика – прямое отражение этих качеств, она ведёт к пронизательности, к более глубокому познанию, а значит, и к истинной мудрости.

К фантастике близка символика, в том числе оптическая, – она также меняется вместе с переменной общественных взглядов и восприятий. Для философского направления, представленного в России Н. И. Надеждиным, переосмысления символика очков недостаточно. И вот Надеждин для своего журнала выбирает другой оптический предмет – тот, который ещё не занимал столь видного места в литературно-образном ряду, – телескоп. В построенной в форме диалога статье «Всем сёстрам по серьгам» (1829) близкий автору мудрый «старичок» Пахом Силич поясняет, что современному мыслящему человеку недостаточно видеть предмет, – нужен «не простой глаз, а вооружённый *телескопом!* Глаза мы имеем все, да далеко ли они видят! В том-то и состоит достоинство философии, что она расширяет и просветляет взор наш. Простой человек смотрит на всё просто, философ имеет взгляд *высший* (курсив мой. – Ю.М.)»<sup>1</sup>. «Высший взгляд» – говоря современным языком, знаковое понятие. «Человек с *высшим взглядом*, или Как выйти в люди» – название одного произведения в так называемой массовой беллетристике (роман Е. П. Гуляева, 1842).

Однако функция «очков» как значащей детали не исчерпала себя. В гоголевской повести «Нос» полицейский чиновник, который принёс Ковалеву завёрнутый в бумажку его нос, сообщает о странных метаморфозах:

<...> я сам принял его сначала за господина. Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос [III: 66].

Пародийный характер этого эпизода по отношению к Гофману был отмечен ещё Сечкаревым [Setchkareff, 1953: 123]. Но эта пародийность конструктивная, она участвует в создании фантастики нового типа, которая представляет собой величайшее художественное открытие Гоголя, – это так называемая завуалированная или нефантастическая фантастика [Манн, 2007: 54–116]. В смысловом потоке нефантастической фантастики происходит и абберрация мотива родовой вины, позволяющая квартальному привлекать такой аргумент: его тёща, «то есть мать жены моей, тоже ничего не видит» [III: 66]. Вот как! Оказывается, между семьёй квартального и его тещей существует биологическая родовая преемственность...

Подобные детали рожают логику, или иначе, антилогику нефантастической фантастики – открытие, определившее развитие литературы всего прошлого века, наиболее сильно и оригинально отпечатавшись в творчестве Франца Кафки. Сегодня уже никого не удивит утверждение, впервые сформулированное Дмитрием Чижевским, – о преемственности рассказа Кафки «Превращение» («Die Verwandlung») по отношению к повести «Нос». Но, разумеется, этой параллелью и названными двумя произведениями проблема не исчерпывается.

<sup>1</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 105.

Весьма справедлив и тезис о Гоголе-романтике и о предвестии в его творчестве новоромантических веяний. Справедлив, но так же недостаточен: Гоголь не только предвестник, но и соучастник этих веяний и этих тенденций.

Бодо Целинский, автор фундаментального исследования о русском романтизме, замечает:

«Ревизор» – это больше, чем моральная и социальная сатира; опережая время, произведение являет поэзию абсурда, подобно большей части гоголевских произведений вообще. Абсурда, поскольку эта драматическая игра воплощает в себе параболу об отчуждении человека в этом мире <...> Мало сказать, что абсурд проявляется в действии, – он заключён в самом жизненном чувстве <...> Герои пьесы чувствуют, что почва уходит из-под ног, и видят, как открывается бездна <...> Прорывается страх (Angst). С самого начала он уже присутствовал рядом с другого рода страхом (Furcht), который чиновники ощущали с момента получения известия о прибытии ревизора <...> [Zelinsky, 1975: 316].

Весьма показательно замечание Целинского о двух видах страха: это прямое применение к гоголевскому произведению одного из главных положений С. Кьеркегора – о страхе, вызванном конкретной причиной, и страхе, проистекающем из анонимного источника, порождаемом состоянием духа, сложностью, непостижимостью и уходящей от нашего взгляда бесконечной глубиной мироздания [Kierkegaard, 1965: 40].

Мы вновь приблизились к проблеме соотношения Гоголя с современными художественными и литературными тенденциями и веяниями. Область этого соотношения – непочатый край мышления и исследования, сулящий нам новые, впечатляющие, порою неожиданные открытия...

## Литература

Гюнтер Ханс. Гоголь и литература модерна. (Набросок проблематики) // Культура і література в минулому і сьогодні: Матеріали українського-німецького симпозиуму. Київ, 1999. С. 128–129.

Манн Ю. В. «Женитьба» Гоголя: третье измерение // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения: Материалы конференции. М.; Новосибирск, 2016. С. 200–207.

Манн Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007.

Шимоник Д. Образ лабиринта в романе Рукавишников «Проклятый род» // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 54–65.

Setschkareff V. N. V. Gogol. Leben und Schafen. Berlin, 1953.

Zelinsky Bodo. Russische Romantik. Koeln. Wien, 1975.