

Нагина К. А.

От Н. В. Гоголя
к Л. Н. Толстому:
метаморфозы
«дома» в пространстве
русской литературы



Семантические координаты дома в творчестве Н. В. Гоголя чаще всего связаны с антропологическим и элегическим измерением. В данном случае нас будет интересовать тот его извод, который сопряжён с пространством Петербурга – «противоестественным», «но при этом однородным <...> целым, пребывающем в постоянном движении» [Фаустов, 2010: 9]. Таким изводом является дом терпимости – «приют» «жалкого разврата».

Антропологическое измерение задано и здесь: художнику Пискарёву «хотелось только видеть дом, заметить, где имеет жилище это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект». Дом неожиданно возвышается над Пискарёвым, будто вырастая из-под земли, и прямо глядит на него «всеми четырьмя рядами своих окон, светившихся огнём» [III: 19], словно заявляя о своей inferнальной природе.

Её подтверждают и «перилы у подъезда», которые тут же «противупоставили Пискарёву железный толчок свой». Далее следует подъём/взлёт по лестнице, долженствующий приблизить художника к «небесной» сущности незнакомки («он не чувствовал никакой земной мысли» [III: 19]), но приближение к «божественному» свету оборачивается своей противоположностью: «вышина» четвёртого этажа оказывается «тёмный», и женщина открывшая дверь, встречает гостей «со свечою в руке» [III: 20].

Если Невский проспект описывается как топос непрерывного движения, где ничто не равно самому себе, и представляет, по меткому выражению А. А. Фаустова, «парад синекдохических монстров» [2010: 11], то описание «нехорошего дома» уже лишено метонимических сдвигов, здесь всё статично. «Три фигуры» не движутся, а сидят в разных углах комнаты, в которой царит запустение: «хорошие мебели» покрыты пылью и «паук застлал своею паутиною лепной карниз» [III: 20]. Художник мгновенно утрачивает стремительность полёта и превращает

ся даже не в предмет мебели, а в «пятно на чужом платье», которое спокойно рассматривает женщина с «изношенным», как это платье, лицом [III: 21].

Описание второго посещения этого дома Пискарёвым упрочивает ощущение статичности. Женщина неподвижно внимает речи «нового проповедника», пытающегося призвать падшее создание к действию, которое должно найти своё выражение в труде: в новой жизни красавица будет «вышивать или заниматься другим рукоделием», на что та презрительно отвечает отказом. Теперь статичность поименована: это «пустота и праздность» – «вечные спутники разврата» [III: 32].

За этим посещением следует абсолютная остановка жизни героя:

Он заперся в свою комнату и никого не впускал, ничего не требовал. Протекли четыре дня и его запертая комната ни разу не отворялась <...>. Наконец выломали дверь и нашли бездыханный труп его с перерезанным горлом [III: 33].

Визуальной проекцией этой неподвижности становится гроб – бархатный богача или простой красный бедняка, который тащит ломовой извозчик.

На иных принципах строится онирическая действительность. Как только лакей заглядывает в уединённую комнату художника, возвращаются текучесть и непрестанное движение метонимических сдвигов: к нему «никогда не заглядывала богатая ливрея <...>» [III: 21–22]. Вновь актуализируется мотив полёта/подъёма:

<...> освещённая перспектива домов понеслась мимо каретных окон <...> Воздушная лестница с блестящими перилами, надушённая ароматами, неслась вверх» [III: 23].

И если в публичном доме это движение останавливается, то в бальной зале оно приобретает ещё больший динамизм. Герою кажется, что «<...> какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал весте» [III: 24].

Описание бала строится на тех же основаниях, что и описание Невского проспекта. Однако, как уже отмечалось, главная улица Петербурга представляет собой «однородное в самой своей неоднородности» целое [Фаустов, 2010: 9], а «основной приметой онирического пространства служит осколочность, прерывность, всячески противящаяся попыткам её преодолеть» [Фаустов, 2010: 10].

Герой всё время пытается найти ускользающую красавицу, чтобы упорядочить движение. С этой же целью он начнёт принимать опиум, пытаясь управлять своими сновидениями. Невский проспект искушает Пискарёва, как искушает и автора, нашедшего, однако, способ не поддаваться соблазнам:

Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нему, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы [III: 45].

Ослеплению Пискарёва, попавшего во власть петербургского морока, способствует и особая раздвоенность его взгляда – взгляда художника, в реальности прозревающего мечту: гоголевский художник вообще «не глядит прямо в глаза»; он видит «и ваши черты, и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса» [III: 17]. Вглядываясь в обстановку квартиры на Литейной, он не верит глазам своим, что в итоге оборачивается погоней за мечтой, опиумными грёзами и приводит к самоубийству, перед которым способность видеть он утрачивает вообще:

<...> не видя ничего, не слыша, не чувствуя, бродил он весь день [III: 33].

Отличительной чертой идеального пространства становится его упорядоченность, сопряжённая с остановкой движения. В своей статичности оно симметрично пространству дурному – комнате на Литейной, однако статичность там связана с хаотическим беспорядком и запустением, здесь же – с его отсутствием и «обжитостью». Автором подчёркивается «светлость» домика или комнаты, в которой «так убрано», что всё «дышит» «раем» [III: 30].

Катастрофическая невозможность преобразования реального пространства в идеальное, открывшаяся художнику после второго посещения борделя, заставит его перерезать себе горло бритвой, дабы отгородиться «от зримого завесой смерти» [Фаустов, 2010: 15].

Итак, губительное и обманчивое пространство Невского проспекта сопряжено с фантазмагорическим движением, а дурное пространство публичного дома мертвенно в статичности и беспорядке, являющихся порождением «холодного разврата». Придание статичному пространству упорядоченности является в «Невском проспекте» способом его преобразования в топос мечты.

Свою непосредственную связь с пространством «дурного» дома мотивы движения/неподвижности обнаруживают и в творчестве позднего Толстого. Начиная с «Исповеди», где происходит развенчание *идеи дома*, утверждавшейся Толстым с повести «Детство» до романа «Анна Каренина», *дом* превращается в свою противоположность – *антидом*, одну из разновидностей негативного замкнутого пространства, препятствующего движению жизни. Одной из самых ёмких метафор бессмысленности человеческого существования в «Исповеди» и, собственно, во всём позднем творчестве писателя, становятся *дом сумасшедших* со своими *больными рассудком* обитателями и дом терпимости как место узаконенного разврата.

На первый план в «Исповеди» выдвигается мотив пути, смыкающийся с мотивом остановки жизни:

<...> на меня стали находить минуты сначала недоумения, *остановки жизни*, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние <...> Эти *остановки жизни* выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом¹?

В отличие от героя Гоголя, который, обладая «раздвоенным» зрением, за действительностью видит мечту и во сне прозревает идеальное пространство, толстовский человек этого свойства лишён. Его трагедия – иная; за пустой действительностью он не видит ничего, кроме смерти. Движение прекращается и визуализируется мотив остановки жизни:

<...> как будто жил-жил, шёл-шёл и пришёл к *пропасти* и ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме гибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти – полного уничтожения².

С образом антидома смыкается мотив телесности, по-разному реализующийся в произведениях Толстого 1880–1900-х годов. В повести «Крейцера соната», трактате «Так что же нам делать?» и романе «Воскресение» этот мотив сопрягается с темой распутства. Описание балов и полуобнажённых женщин поддерживает образ *антидома* как места узаконенного разврата:

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. Т. 16. С. 115.

² Там же. С. 117.

Веселье в том, что женщины и девушки, оголив груди и наложив накладные зады, приводят себя в такое неприличное состояние, в котором неиспорченная девушка или женщина ни за что в мире не захочет показаться мужчине <...>. Старые женщины, часто так же оголённые, как и молодые, сидят, глядят и едят и пьют то, что вкусно; мужчины старые делают то же¹.

О том же говорит и Позднышев, герой «Крейцеровой сонаты», только ещё в более экспрессивной форме.

Толстой не снимает ответственности за происходящее с мужчин, но женщина, утратившая представление о своём истинном предназначении, порицается им в высшей степени.

И Толстого, и Гоголя в их отношении к женщине объединяет то, что они предъявляют к ней завышенные требования. Оба писателя в раннем творчестве пытаются определить её метафизическую сущность: Гоголь – в статье 1831 года «Женщина», Толстой – в неоконченном отрывке 1857 года «Сон».

В статье Гоголь утверждает, что женщина – это «мысль, идея, язык богов», а мужчина – «только воплощение её в действительности». В «Невском проспекте» эта тенденция, пускай и в пародийной форме, отражается в требовании персиянина, снабжающего художника опиумом:

<...> только нарисуй мне красавицу. Чтоб хорошая была красавица! чтобы брови были чёрные и очи большие, как маслины; а я сама чтобы лежала возле неё и курила трубку! [III: 29].

Здесь само приближение к Женщине уже возвышает мужчину, мгновенно претерпевающего гендерные метаморфозы.

А вот обратное превращение, из женщины в мужчину, представляет собой тенденции явно негативного характера. Эта метаморфоза, в ходе которой женщина утрачивает ореол «чистоты и святости» и из «венца творения» обращается в «двусмысленное существо», соединяя в себе одновременно черты мужские и женские, происходит с обитательницами дома на Литейной, где женщина «вместе с чистотою души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины и уже перестала быть тем слабым, прекрасным и так отличным от нас существом» [III: 21].

И всё же та, которая «околдовала и унесла» Пискарёва на Невском проспекте, продолжает быть прекрасной; художник готов «простодушно позабыться», но «страшная» и «жалко наглая» улыбка красавицы заставляет его содрогнуться. С этого момента он пытается постичь суть той страшной и странной метаморфозы, которая произошла с обладательницей «божественных черт». Задумав спасти её из «когтей разврата», он объяснит произошедшее следующим образом:

Может быть <...> она вовлечена каким-нибудь ужасным случаем в разврат [III: 30–31].

Со своим героем согласен и автор:

Красавица, так околдовавшая бедного Пискарёва, была действительно <...> необыкновенное явление. Её пребывание в этом презренном кругу ещё более казалось необыкновенным. Все черты её были так чисто образованы, всё выражение прекрасного лица её было означено таким благородством, что никак бы нельзя

¹ Там же. С. 287.

было думать, чтобы разврат распустил над нею страшные свои когти. Она бы составила неоценённый перл <...> [III: 22].

Выступление/просвечивание в этом тропе мифа о Жемчужине, мировой Душе, пленнице плотской реальности, отмеченное М. Я. Вайскопфом [1993: 275], подтверждает «действительную» «чуждость» и «необыкновенность» «Перуджиновой Бианки», в реальности оказавшейся публичной женщиной:

<...> Увы! она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину [III: 22].

За падением действительным стоит падение метафизическое. По мысли А. А. Фаустова [2010: 19], «красавица-проститутка <...> своего рода воплощённый аргумент в руках дьявольских сил, которые опровергают гармонию мира, глумливо обращая её в дисгармонию, кощунственно смешивая то, что соединено быть не может. За этим кроется <...> ужасная воля злых сил, которые вторгаются в жизнь человека не случайно, а почти с неотвратимой необходимостью, предопределённой устройством, а вернее, *расстройством* всего миропорядка». «Заброшенная» «в испорченный космос», «красота, не переставая быть собою, с какой-то роковой неизбежностью соединяется с пороком и не может быть удалена его тлетворного дыхания, пока не преобразится земля» [Фаустов, 2010: 20]. Заметим, что творчество Гоголя в целом отличает широкий диапазон оценок Женственного, где крайности сталкиваются между собой. В данном случае наши выводы связаны только с «Невским проспектом», где обозначена связь героини с интересующим нас локусом – «приютом» «жалкого разврата».

Толстовское восприятие Женственного проясняет маленькое произведение «Сон». Герою снится, что он стоит на белом колышущемся постаменте среди толпы, обращаясь к ней с речью. Толпа, напоминающая море, с благоговением прислушивается к словам оратора, который не только упивается своим могуществом, но и испытывает безотчётный, «болезненный» страх. И вдруг он ощущает твёрдую, спокойную силу позади себя, настоятельно призывающую оглянуться. Эту силу излучает женщина. В её образе сливаются черты матери и возлюбленной:

<...> не знаю, была ли то первая погибшая мечта любви или позднее воспоминание любви матери. <...> В ней было всё, что любят¹.

Эта женщина «не столько художественный образ, сколько авторская мифологема, к которой сам носящий её в себе автор обращается снизу вверх» [Берман, 1992: 61].

Её присутствие обесценивает речи, эмоции и чувства сновидца: с ней связано ощущение счастья; в ней полнота самодостаточности; она – воплощение истины.

Ранний Толстой и ранний Гоголь явно сходятся в одной точке: женщина выше мужчины; она не просто представитель иного пола, она – мерило добра и зла (для Толстого), только она способна составить счастье мужчины. В интерпретации Гоголя женщина – «поэзия», «мысль», а мужчина является «воплощением её в действительности» [VIII: 145].

Что такое любовь? – Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всём остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где всё родина [VIII: 146].

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928–1958. Т. 7. С. 117.

Гоголевский текст заканчивается зримым, телесным воплощением «богоподобной души» – описанием Алкиной, изменившей Телеклесу, но и в этом падении не утратившей божественных черт. Как и героиня сна Толстого, Алкиноя даже пространственно возвышается над мужчинами:

<...> стройная, перевитая алыми лентами поножия нога в обнажённом, ослепительном блеске, сбросив ревнивую обувь, выступила вперёд и, казалось, не трогала презренной земли <...> [VIII: 146].

В творчестве обоих писателей женское начало будет претерпевать самые невероятные трансформации. У Гоголя «женское тело» предстанет «фундаментальным воплощением мирового пространства» [Иваницкий, 2000: 38], а человек подчинится «земле-праматери», вступая «в брак с "подложной женой" (ведьмой) – фуриозной, аморфной и бесплотной» [Иваницкий, 2000: 41].

У Толстого женщина, пройдя через ряд падений, обретёт «дьявольские», inferнальные черты, как Марья из «Отца Сергия» и Степанида из «Дьявола». Не последнюю роль здесь будет играть зрительный мотив, связанный с переживанием греха, демоническим соблазном. Упорный, вперённый в мужчин взгляд героинь-соблазнительниц Толстого будет напоминать околдовывающий взгляд ведьм и другой нечистой силы в произведениях Гоголя.

Герой Толстого никогда не может пасть так низко, как женщина; её падение страшнее, поскольку происходит с неизмеримо большей высоты – высоты идеала. И когда женщина утрачивает свою идеальную сущность, жизнь мужчины останавливается и превращается в дом терпимости, как это происходит в творчестве писателя, начиная с «Исповеди». Не символический, реальный публичный дом возникнет в романе «Воскресение». Его обитательницы, промышленные узаконенным прелюбодеянием, по сути своей не отличаются от светских дам, описанных в трактате «Так что же нам делать?» и в «Крейцеровой сонате».

В изображении дома Китаевой звучит всё тот же мотив «остановки жизни», связанный со всеми инвариантами антидома в «Воскресении»: тюремных замков, помещениями этапов и полуэтапов, светских гостиных и спален в домах состоятельных людей, к примеру Корчагиных. Но если у Гоголя в «Невском проспекте» за превращение божества в публичную женщину отвечают дьявольские силы, вторгающиеся в человеческую жизнь и расстраивающие миропорядок, то у Толстого в его последнем романе падение женщины вписывается в социальный дискурс:

И с тех пор началась для Масловой та жизнь хронического преступления заповедей божеских и человеческих, которая ведётся сотнями и сотнями тысяч женщин не только с разрешения, но под покровительством правительственной власти, озабоченной благом своих граждан, и кончается для девяти женщин из десяти мучительными болезнями, преждевременной дряхлостью и смертью¹.

В описании борделя отсутствуют детали беспорядка, характерные для описания дома на Литейной в «Невском проспекте» и нередко возникающие у Толстого в описании враждебного человеку пространство антидома – к примеру, дома Ивана Ильича. Здесь беспорядок в интерьере выдаёт себя только через «грязные постели». Зато он обнаруживает себя в одежде и образе

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 13. С. 15.

жизни публичных женщин, в их «ленивом шлянье по комнатам в пеньюарах, кофтах, халатах, смотренье из занавесок в окна», в «вялых перебранках друг с другом»¹.

Находясь в публичном доме, Катюша Маслова даже утрачивает своё имя, становясь Любовью, как утрачивает первоначальные чистоту и красоту. Здесь у Толстого этика смыкается с эстетикой. Красота падшего создания у Гоголя остаётся красотой; она искажается взглядом, улыбкой и речью её обладательницы. У Толстого же внешний вид Масловой в полной мере совпадает с её социальной ролью, и даже Нехлюдов, глядя в глаза Катюше, думает, что «она мёртвая женщина».

Гоголевский художник не способен поправить метафизический изъян бытия, попытка преображения красавицы заканчивается катастрофой. Нехлюдов, как и Пискарёв, осуществляет попытку спасения Масловой, что приводит его к столкновению с социальным злом. Итогом этой истории становится пробуждение/воскресение обоих, так или иначе связанное с вмешательством Нехлюдова в социальную действительность, все попытки исправления которой, однако, обречены на неудачу.

Таким образом, в творчестве Гоголя «нехороший дом», бордель на Литейной, является частью антимира, воплощённого в Петербурге, и с помощью женщины «завлекает <...> в химерическую пустоту» [Иваницкий, 2000: 139]. В творчестве Толстого дом терпимости превращается в образ порочного мироустройства вообще, что и отражается в изображении всех его изводов.

Литература

Берман Б. И. Сокровенный Толстой: религиозные видения и прозрения художественного творчества Льва Николаевича. М., 1992.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

Иваницкий А. И. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000.

Фаустов А. А. Эстетическая теология Н. В. Гоголя. Воронеж, 2010.

¹ Там же.