

Леонид Карасев

ГОГОЛЬ В ТЕКСТЕ



STUDIA PHILOLOGICA

Леонид Владимирович Карасев
Гоголь в тексте
Серия «Studia philologica»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6277717
Гоголь в тексте / Карасев Л. В.: Знак; Москва; 2012
ISBN 978-5-9551-0379-2

Аннотация

Книга посвящена изучению творчества Н. В. Гоголя. Особое внимание в ней уделяется проблеме авторских психотелесных интервенций, которые наряду с культурно-социальными факторами образуют эстетическое целое гоголевского текста. Иными словами, в книге делается попытка увидеть в организации гоголевского сюжета, в разного рода символических и метафорических подробностях целокупное присутствие автора. Авторская персональная онтология, трансформирующаяся в эстетику создаваемого текста – вот главный предмет данного исследования.

Книга адресована философам, литературоведам, искусствоведам, всем, кто интересуется вопросами психологии творчества и теоретической поэтики.

Содержание

Предисловие	5
Гоголь и онтологический вопрос	8
«Шинель»	9
«Портрет»	11
«Нос»	12
Снова «Шинель»	15
Карты и люлька	17
Живая картина	18
Бегство	21
Меловой круг	23
Nervoso Fasciculosо	28
Середина	29
Преувеличения	32
Двигатель сюжета	33
«Образы» желудка	37
Движение	41
Зрение-поглощение	43
Желудок-храм	47
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Леонид Владимирович Карасев

Гоголь в тексте

Леонид Карасев родился в Москве. Закончил МГУ им. М. В. Ломоносова. Доктор философских наук. Автор книг «Онтологический взгляд на русскую литературу» (1995), «Философия смеха» (1996), «Вещество литературы» (2001), «Движение по склону. О сочинениях А. Платонова» (2004), «Три заметки о Шекспире» (2005), «Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики» (2009), а также ряда научных публикаций в российских и зарубежных изданиях на английском, французском, голландском и польском языках.

Книга «Гоголь в тексте» посвящена проблемам гоголевской поэтики и составлена из очерков, написанных автором на протяжении двух последних десятилетий.

В оформлении переплета использована картина И. Левитана «Туман» 1890-е годы

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Предисловие

... Он нечто написал самим собой.

Б. Зайцев. Жизнь с Гоголем

Что значит «Гоголь в тексте»? Любой писатель сказывается в своих сочинениях, вопрос в том, в какой степени и каким образом проявляется его, собственно, человеческое, индивидуальное начало. Обыкновенно это начало связывают с «идейным» или «духовным», однако очевидно, что индивидуальность во многом обязана и той стороне авторского существа, которая связана с психологией, с телесностью, а они сказываются в большей или меньшей степени на самих «идеях». Иначе говоря (повторю то, что я писал в предисловиях к книгам «Вещество литературы» и «Флейта Гамлета»), моя задача вновь состоит в том, чтобы, помимо традиционных литературоведческих задач, попытаться уловить и описать модус перехода телесности авторской в «вещество» повествования – в идею, сюжет, символические подробности. Проследить то, как индивидуальность автора (а это может быть связано и с целым типом мироощущения) незаметно для него входит в текст, придавая ему ту или иную смысловую и эстетическую конфигурацию. Интерес подобного рода – это интерес «*онтологической поэтики*»¹, ориентированной на выявление «нечитаемого в тексте», это направленность на выявление неочевидных смысловых структур, которые укоренены в глубинных, сущностных основаниях текста; структур, образующих своего рода «неофициальный» или «второй сюжет», оказывающий влияние на оформление и развитие сюжета очевидного. В некоторых случаях и в некоторой степени – подобные онтологические схемы могут быть связаны не только с духовно-культурными, но и с телесными аспектами (В. Н. Топоров называл это «психофизиологическим субстратом человека», который сказывается в создаваемом им тексте)². Как раз на этот тип авторского присутствия в тексте я в данном случае и ориентировался, стремясь показать, как телесность претворяется в слово, как соматика становится эстетикой.

«...Он нечто написал самим собой», сказанное Б. Зайцевым о Гоголе, как раз и указывает на особенность гоголевского случая; в этом «самим собой» звучит не только отдельно взятое «духовное», но вся личность со всем ее составом.

Само собой, не все в книге посвящено одной лишь телесности, есть в ней и вполне обычные для регулярного литературоведения соображения и сопоставления, однако того объема – смыслового и фактического, который связан с названной темой, вполне хватило, чтобы назвать книгу именно таким образом.

В целом же речь идет об онтологическом подходе к тексту, то есть о чем-то более широком, чем «поэтика текста» в ее привычном понимании. В данном случае речь идет о попытке воссоздания того, что можно назвать «персональной онтологией автора», не просто сказывающейся, а непосредственно выражающейся в его поэтике. Как писал по этому поводу В. Н. Топоров, поэтика «текста, творчества все настоятельнее нуждается в освещении со стороны поэтики творения, в которой – если говорить о предельной ситуации – проступает изоморфизм творца и творимого, поэта и текста и, следовательно, хотя бы отчасти снимается оппозиция «автор – текст»³. Автор входит в текст целиком, поэтому и текст становится тем более органичным, живым, чем более сильно в нем целокупное авторское присутствие. Это

¹ См.: Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001; Карасев Л. В. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009.

² Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 577.

³ Там же. С. 576.

относится и к строению сюжета, и к символическому оформлению описываемых событий, которые могут нести на себе тот или иной телесный отпечаток. Именно поэтому можно – и не только метафорически – говорить о «сюжете поглощения» у Гоголя, о «головной» теме у Достоевского или о «дыхании» прозы у Чехова.

Надо заниматься подобными изысканиями или нет – вопрос не праздный: возможно, кому-то такого рода поиски покажутся бессмысленными и ненужными, поскольку они не вполне укладываются в рамки привычных представлений о том, как нужно работать с текстом, что входит в компетенцию литературоведа, а что нет и т. д. Однако если взглянуть на вещи шире, то можно предположить, что и в подобном подходе есть свой смысл. Во всяком случае, когда потребность в осознании того, *зачем человек вообще создает вымышленную текстовую реальность и как именно он это делает*, станет более явной и востребованной, приведенные в книге наблюдения и соображения могут оказаться бесполезными. Другое дело, что это уже точно будет задачей не филологии, а многих, слившихся вместе, интеллектуальных стратегий, которые в тексте, через текст будут стремиться к тому, чтобы понять вещи, к тексту никакого отношения не имеющие: их предметом станет не литература, а, как сказал бы Гоголь, «душа и прочное дело жизни».

Теперь – несколько слов об устройстве книги. Она открывается статьей «Гоголь и онтологический вопрос» (1993), которая написана двадцать лет назад, в эпоху, когда многие вещи казались мне гораздо более понятными, чем сегодня. Тем не менее в этом сочинении, несмотря на его категоричность, есть, как мне кажется, некоторые наблюдения и соображения, которые в общем составе книги могут оказаться бесполезными. К тому же именно в этой работе обозначился тот круг проблем, которыми я стал заниматься впоследствии. В основе текста лежал доклад, прочитанный на научном семинаре в Институте высших гуманитарных исследований при РГГУ в 1992 году (теперь это ИВГИ им. Е. М. Мелетинского). Доклад был встречен неоднозначно и весьма бурно; собрали даже материалы дискуссии (Л. М. Баткин, Г. С. Кнабе, В. Н. Топоров и др.), чтобы издать их отдельной книжкой, но до издания, как водится, дело не дошло.

Статьи «Nervoso Fasciculosо (о «внутреннем» содержании гоголевской прозы)» (1999) и «Сюжет поглощения» (2009) занимают значительную часть книги и посвящены общей теме – роли телесного начала в устройстве гоголевского сюжета. В данном случае речь идет о возможных параллелях между «логикой» пищеварительного цикла и особенностями повествовательной схемы у Гоголя (со всеми сопутствующими развитию сюжета символическим деталями). «Сюжет поглощения» написан на десять лет позже, чем «Nervoso fasciculosо» и представляет собой более детальную проработку той же самой темы. Вместе с тем это вполне самостоятельное исследование, поскольку главной его темой является соотнесение основных фаз пищеварительного цикла с фазами гоголевского сюжета, а также рассмотрение возникающих при этом неожиданных эффектов. Само собой, рассматриваются здесь не подробности физиологии, а метафоры и сюжетные ходы, которые *могли быть до некоторой степени* связаны с особенностями авторской психосоматики. То же самое (но уже в плане психологии зрительных предпочтений и антипатий) можно сказать и об очерке «Чтоб видно было как днем», где идет речь о феномене «ночного света», присутствующего во многих гоголевских сочинениях.

Что касается остальных заметок, то какие-то из них связаны с темой телесности, какие-то нет. В последних трех очерках и вовсе речь идет о линиях литературной преемственности, о том, как сказался Гоголь в сочинениях Достоевского, Чехова и Платонова, или, если держаться названия книги, как присутствует Гоголь в текстах других авторов.

Работы, составившие книгу, писались на протяжении последних двадцати лет и представляют собой переработанные варианты статей, большая часть которых публиковалась в различных научных изданиях, прежде всего – в журналах «Вопросы философии», «Вопросы

литературы», «Путь», «Человек» и «Studia Slavica». С благодарностью вспоминаю имена Е. М. Мелетинского и В. Н. Топорова, поддержавших меня в ту пору, когда я еще только начинал в означенном ключе заниматься Гоголем и искал опоры и оправданий для задуманного дела.

Гоголь и онтологический вопрос

То, что Толстой назвал «самым главным» для человека, Розанов связал непосредственно с Гоголем – «жажда бессмертия, земного бессмертия (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л. К.)»⁴. Это и есть предельный вариант вопроса, который живое существо задает себе и миру; вопрос, который, собственно, и можно назвать по-настоящему «онтологическим». Здесь – центр, от которого во все стороны расходятся нити, приводящие в движение героев гоголевского мира или же, наоборот, заставляющие их застыть, оцепенеть, превратившись в «немые сцены» или «живые картины». Проявляя эти смыслы, мы определяем границы гоголевского мира – пространства, в котором автор осуществился для нас, вошел в нас, приняв участие в построении наших собственных персональных мифологий. Мир Гоголя, его постоянно звучащий вопрос о «самом главном» втягивает читателя внутрь себя, а наше аналитическое вопрошание все более и более перерастает в сочувственное понимание и сопереживание. Прочсть Гоголя с онтологическим настроем – значит попытаться увидеть, восстановить в его сочинениях ту логику сопротивления, протеста против смерти, которая и дает ряд картин и метафор внешне произвольных, но внутренне глубоко мотивированных и последовательных. Как писал В. Розанов, писатель «не хочет раскрыть какой-нибудь стороны своей души, и, однако, жажда в нем бессмертия индивидуальной, особой от других жизни, так велика, что *он скрывает, запрятывает среди прочего и все-таки оставляет* в своих произведениях отражения этой стороны: проходят века – и нужная черта вскрывается...»⁵. Сводить все только лишь к понятой означенным образом «онтологии», разумеется, бессмысленно. Просто выбрав определенную позицию, я отвлекаюсь от всего остального, не забывая при этом и о других возможных прочтениях. Фактически же, речь как раз и идет попытке увидеть в гоголевских текстах это самое «скрытое» и «запрятанное», увидеть в них своего рода набор вариантов решения самой главной человеческой проблемы – преодоления смерти. Писатель, который «прожил жизнь под террором загробного воздаяния»⁶, не мог не искать спасения – пусть иллюзорного – в сочиняемых им историях. Именно с этой точки зрения мы и рассмотрим его сочинения, начав с повести «Шинель».

⁴ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе. СПб., 1894. С. 11.

⁵ Там же. С. 11.

⁶ Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 88.

«Шинель»

Когда Гоголь говорит, что в «Мертвых душах» хотел показать Россию с «одного боку», он указывает на вполне очевидную сторону дела: «мертвое» – метафора России отсталой, чиновничьей, застывшей. Россию нужно оживить, воскресить. В «Светлом Воскресении» в гоголевском троекратном уповании на то, что именно на русской земле, прежде всего, воспряднуется праздник Христова Воскресения, смерть отодвинута и посрамлена пафосом светлой мистики. В «Вие», напротив, победу одерживает смерть – здесь торжество мистики темной. Однако ни социальная, ни мистическая подкладка темы «неумирания» или «умирания» нас сейчас занимать не будут: у Гоголя предостаточно мертвецов – и символических, и настоящих. Но разве меньше их в английской или французской литературе?

О чем рассказывает «Шинель», если подойти к ней с онтологической меркой и приглядеться к ее эмблемам? Максимально упрощая ситуацию (хотя от этого она не становится более простой), можно сказать, что, помимо основного, видимого сюжета, речь здесь идет о проблеме человеческого сопротивления смерти. И это сопротивление, если говорить о мифопоэтической и литературной традиции, проявляется в создании своеобразных символических двойников, которые берут на себя «ответственность» за жизнь героя, отзываются на его поступки и, в свою очередь, влияют на его судьбу. Примеры «Шагреновой кожи» Бальзака или «Портрета Дориана Грея» Уайльда, где связь между героем и его символическим заместителем совершенно очевидна, объяснений не требуют. В гоголевском же случае можно говорить о целой развертке или серии такого рода вариантов.

Вот исходная ситуация «Шинели»: бедный чиновник замерзает в своей старой одежде, следующей зимы уже, возможно, не переживет. Все думы его – о новой теплой шинели, которая обещает ему новую жизнь и счастье. Так чаемая шинель становится полноправным персонажем текста, что и зафиксировано в самом названии повести. Можно сказать, что витальный смысл Акакия Акакиевича, смысл его тела (поскольку речь идет о физической стороне дела – холоде, простуде, смерти) передается одежде. Шинель становится иноформой тела. Это, собственно, вполне очевидно. Угадать перенос смысла с тела на одежду нетрудно: тут и такие же, как у тела, «спина», «плечи», «грудь», и даже руки-рукава. Да и сам Гоголь недвусмысленно сопоставляет новую шинель то с женой, то с новорожденным ребенком – портной приносит обнову, завернутую, запеленатую, как дитя, в чистый платок.

Важно то, какой вывод сделать из такого сопоставления-уподобления. Акакий Акакиевич буквально придавлен мыслями об одежде. Шинель становится почти что самостоятельным персонажем, а это значит (если следовать предложенной логике), что онтологический вопрос, то есть вопрос о жизни и смерти, может быть задан и одежде. Ведь теперь она – заместитель живого тела, она – носитель витального смысла; и поэтому именно от нее, от ее «поведения» зависит дальнейший ход действия. Башмачкин как будто устранен или отодвинут. На первом месте – диалог двух его «заместителей»: старого изношенного капота и новой шинели; и от исхода этого странного спора зависит, как выясняется, жизнь самого чиновника.

Здесь вспоминается Грушницкий из «Героя нашего времени», чья связь с одеждой столь же очевидна, как и у гоголевского Башмачкина. В небольшой новелле «Княжна Мери» уместились десятки упоминаний о шинели Грушницкого. «Толстая солдатская шинель» выступает как настоящий персонаж, как вещь, несущая в себе явную витальную символику. Шинель – второе «тело» Грушницкого. Пока она покрывает плечи и грудь Грушницкого, все идет хорошо. Проблема возникает тогда, когда эту роль у шинели пытается отобрать новый офицерский мундир, на который Грушницкий возлагает все свои надежды. Примечательна в этом отношении динамика «спора» старой шинели и нового мундира: сначала идет мно-

гократные упоминания о шинели, затем наравне с шинелью фигурирует мундир, после чего оба «героя» сближаются и сосуществуют в рамках одной или двух коротких фраз. Последнее упоминание ставит их со всей определенностью друг против друга: «Пеняй на свою шинель или на свои эполеты». После этого ни шинель, ни мундир вообще не упоминаются, хотя сам Грушницкий (уж, наверное, в мундире) появляется еще на двух десятках страниц. Мундир победил, шинель посрамлена, и вот тут выясняется, что Грушницкий с самого начала тянулся к тому и ставил на то, что было ему противопоказано, причем вопрос о «виновнике» его гибели может быть в равной степени отнесен и к старой шинели, и к мундиру. Кровью еще не произошедшей дуэли Грушницкий отмечен сразу после того, как он отказывается от своей старой шинели: едва Грушницкий успел надеть свой новый мундир, как «лицо его налилось кровью». А после производства в офицеры прозвучало и символическое приглашение на казнь от Печорина. Вслед за словами Грушницкого: «О, эполеты, эполеты! (...) я теперь совершенно счастлив» – следует вопрос Печорина: «Ты идешь с нами гулять к провалу?», после чего происходит разрыв Грушницкого с Мери и ссора с Печориным, завершающаяся дуэлью и смертью. Печорин сказал «бедная шинель», Грушницкий – «гадкая», и онтологическая правота оказалась на стороне Печорина, сохранив его от всех роковых случайностей, включая сюда и выстрел Грушницкого.

Я привел эту параллель для того, чтобы показать, что гоголевский случай не единственный в своем роде, что связь между персонажем и его одеждой вполне реальна и значима. Пока Башмачкин носил свой капот, его жизнь была под защитой этой ветхой, но наполненной витальным смыслом вещи. Новая же шинель с самого начала таила в себе потенциальную угрозу, возможно угрозу неизбежного обветшания и старения.

Гоголь не дает новой шинели состариться, сокращая ее жизнь до одного дня. Шинель исчезает, и вслед за ней умирает сам Башмачкин. Единственное, что смягчает драму (речь, разумеется, идет об онтологической подкладке происходящего), это *способ исчезновения* шинели. Она не испортилась, не сгорела, не обветшала, не порвалась. Она украдена *совершенно новой*, а это означает, что шинель на самом деле цела, так сказать, «жива и здорова», просто существует, продолжает жить в каком-то другом месте. Конечно, это не решение онтологического вопроса, а только иллюзия решения. Нечто вроде этого (еще до «Шинели») Гоголь попытался сделать в «Портрете».

«Портрет»

То, что было сказано по поводу «Шинели», важно не столько порядком следования символических элементов, сколько самим указанием на эти элементы, на стоящую за ними онтологическую проблему.

В «Портрете», как и в повести о чиновничьей шинели, главный посыл дан уже в названии. Место человека, человеческого тела занимает его живописное изображение – своего рода «плоская шинель». Изображение как иноформа тела (я все время говорю «тело» потому, что проблема именно в нем: умирает тело, а вместе с ним, за ним вынужденно умирает и сам человек). Итак, портрет становится носителем витального смысла; ему-то и переадресуется онтологический вопрос. Явный уровень здесь очевиден и потому малоинтересен: изображение ростовщика оживает по ночам, старик выбирается из портретной рамы и бродит по комнате – вполне банальный романтический сюжет. Гораздо более важен слой символический – слой подсознательной развертки. При таком подходе становится, хотя бы отчасти, объяснимой двойная концовка «Портрета». В редакции «Арабесок» дело обстояло так: пока пришедшие на аукцион люди слушали рассказчика, портрет таинственным образом истаял: «... черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали. Что-то мутное осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то незначущий пейзаж. Так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет, или это была мечта и представилась мгновенно глазам, утружденным долгим рассматриванием старинных картин». Исчезновение изображения ростовщика, таким образом, обозначало свершившийся приговор свыше, победу Блага над злом.

Отчего же в окончательном варианте повести концовка иная – никакой мистики, портрет просто крадут? Если следовать предложенной логике, эту перемену можно объяснить. Стирание портрета означало символическую смерть не только портрета, но и вложенного в него витального смысла – ведь в итоге речь шла о жизни тела. Значит, нужна была какая-то другая мотивировка исчезновения. Онтологический двойник Гоголя – художник Чартков – погибает, но зато портрет жив! Сработал тот же самый механизм, что и позднее в «Шинели»: кража как способ спасти положение, отказаться от окончательного ответа на вопрос тела о его грядущей судьбе. Раз портрет украден – значит, он не погиб совершенно, его жизнь где-то продолжается. Если это так, тогда проясняется и скрытый мотив действий Чарткова: обезумевший художник скупал картины лучших мастеров и затем, запершись в мастерской, разрывал их на куски. И если живописное изображение человека в определенном смысле «заменяет» самого человека (а портрет ростовщика был написан гениально), значит, в каждой хорошей картине присутствует жизнь не только духовная, но и непосредственно телесная (в свое время ростовщик просил художника сделать с него портрет именно для того, чтобы сохранить часть своей *телесной жизни*). Скорее всего, Чартков уничтожал не просто картины, а именно *портреты*. И хотя напрямую об этом не сказано, все же, учитывая название гоголевской повести и излюбленный жанр Чарткова, можно предположить, что это так. В тот миг, когда художник рвал на части чужие портреты, его месть была не столько эстетической, сколько онтологической: он убивал жившие в этих портретах жизни.

Каков же символический итог «Портрета»? Уравнение «тело – изображение» выстроено, но надолго его прочности не хватает. Гибнет Чартков и купленные им портреты. Онтологический вопрос остается открытым. Гоголю не удается добиться того, что однажды получилось в «Носе».

«Нос»

Эта повесть написана раньше «Шинели» и «Портрета», но я нарочно медлил с ее разбором с тем, чтобы сначала рассмотреть достаточно простые варианты переноса витального смысла с героя на какой-либо символический предмет.

В целом «Нос» выглядит так: на поверхности текста – фантазмагория деталей и событий, а в глубине – незаметная работа подсознания, поиск спасения тела от угрозы смерти. В известной работе о Гоголе С. Бочаров попытался прочесть «Нос» «по-крупному», соотнеся две величины, составляющие смысловой объем повести: нос – часть, лицо – целое; нос – вещественность, телесность; лицо – область человеческой духовности⁷.

Наша позиция тоже позволяет прочесть «Нос» по-крупному, хотя и в несколько ином смысле. Здесь тоже фигурируют «часть» и «целое». Но только теперь нос станет частью не лица, а *всего тела*, причем тела в сугубо витальном смысле слова. Нос – (отделившийся нос) как иноформа тела. Судьба майора Ковалева (если следить за ней на интересующем нас уровне) зависит от действий носа, от того, сумеет он выжить или нет. Часть тела, таким образом, становится заместителем всего тела, и, следовательно, свой вопрос Гоголь задает уже не человеку, а носу. Это похоже на подсчет шансов на спасение, своего рода магическая терапия: если, отделившись от тела (т. е. в обычном смысле слова «умерев»), некоторая часть тела не умирает, а продолжает жить самостоятельной жизнью, то, может быть, на это способно и все тело?

Хорошо известна психоаналитическая трактовка «Носа»: нос как детородный орган. Однако далее плоско-эротического смысла это прочтение не идет. Фрейдистский ключ подошел лишь к верхнему ярусу подвала, но с дверью, которая вела в пределы более глубокие, он уже не справился. Когда мы смотрим на «Нос» как на эмблему онтологическую, а не эротическую, пространство смысла сразу же углубляется: из сюжета психоаналитического «Нос» превращается в сочинение метафизическое. Повесть открывается сценой завтрака: здесь уже самого начала, с находки странного предмета, все и закручивается. Как нужно было поступить Ивану Яковлевичу? Гоголь будто подталкивал его к «правильному» решению: не случайно предмет этот был спрятан внутри теплого утреннего хлеба. Цирюльник всячески пробовал избавиться от найденного носа, бросал его на землю, в воду – лишь бы подальше от себя. Дело же, возможно, состояло в том, чтобы спрятать нос *внутри* собственного тела – съесть его. Если бы это произошло, что случилось бы с майором Ковалевым: умер бы он тотчас же или остался жив? За кого больше переживал Гоголь: за цирюльника, за майора или же на первом месте опять-таки стоял посредник – наделенный витальным смыслом нос?

Очень важное место в повести – посещение носом церкви. «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился». Гоголь позволил носу войти в храм – значит, для него это было действительно важно, ведь он мог отправить нос куда угодно – в музей, в театр, в департамент. Это похоже на попытку «освятить» произошедшее. Часть тела, убежавшая от тела, – в церкви. Это уже вопрос к христианству, который только в таком – символическом, зашифрованном виде и мог быть задан. *О чем* мог смиренно молиться нос, стоя в Божьем храме, какие просьбы возносил он к Небу?

В сущности, «Нос» – это единственный случай относительно благополучного разрешения онтологического вопроса у Гоголя. Тут удалось многое: отделение носа от лица, самостоятельная жизнь носа и даже его обратное возвращение на прежнее место. Эпитет смерти – «безносая». Лицо, лишившееся носа, – лицо смерти: в этом смысле майор как бы временно

⁷ Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

умирает. Но это, как мы понимаем, не столь важно, ведь тяжесть вопроса перенесена с человека на часть тела, тем более на часть столь «живую» и поддержанную очевидными эротическими ассоциациями. Сбежавший майорский нос – это плоть, убежавшая тления. Нос начинает новую самостоятельную жизнь, а смерть, если так можно выразиться, остается «с носом».

Внешне все получилось. И все же в целом история вышла слишком эфемерной, анекдотичной. Нос выжил и даже преуспел, но, именно осуществившись, он потерял нечто важное. Гоголь уже не знал, что с ним делать. Он пустил было в дело излюбленный свой спасительный ход, выручавший его впоследствии в «Ревизоре», «Свадьбе», «Шинели» и «Портрете» (бегство, отъезд, кража), но что-то его остановило. Нос не смог убежать: «его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя одного чиновника». Не получилось.

Когда нос вновь оказывается у своего хозяина, он уже совершенно лишен своего прежнего витального смысла – «нос был как деревянный и падал на стол с таким странным стуком, как будто бы пробка». Нельзя сказать, что нос мертв. Он и не жив, и не мертв. Скорее всего, нос находится в *точке онтологического минимума*, откуда возможно движение в противоположные стороны – назад на лицо или прочь от него. Назад – значит признать поражение, покориться всеобщей природной смертной участи.

Уйти в мир самостоятельной жизни – здесь тоже что-то не сработало, хотя внешне все складывалось просто замечательно; возможно, это-то и оказалось главным препятствием на пути беглеца. Все оказалось слишком легко и слишком несерьезно.

Гоголь говорит, что найденный нос «совершенно таков, как был». Когда он был частью майорской плоти или когда цирюльник нашел его в свежее испеченном хлебе? Непонятно, но важно, что в обоих случаях речь идет именно о плоти. «Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем: *«Плотное»*⁸ – сказал он сам про себя, – что бы это такое было?». Не «мягкое», «твердое» или «упругое», а именно «плотное», то есть «телесное». Цирюльник находит в хлебе часть тела: можно сказать, что онтологический вопрос задан, и действие началось. Ближе к финалу повести дан еще один намек на телесный характер всего происходящего. Цирюльнику не хватило зрения, чтобы сразу же опознать в носе нос. Не хватило зрения и полицейскому чиновнику, прекратившему похождения носа: «Я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

Выходит, квартальный имеет дело не с персональными людьми, а со смутными очертаниями их тел. Лицо для него – тоже часть тела, оно обобщенно-условно, и только очки помогают ему увидеть в телелице некоего конкретного человека. Любопытная деталь: кроме метонимической близости (очки сидят *на носу*), здесь угадываются и контуры символической схватки двух противоположных по своей сути начал. «Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую глазам»⁹. Эти известные слова Иннокентия Анненского о противопоставлении эмблем «телесности и духовности» неожиданно вписываются и в интересующую нас ситуацию. Очки против носа; зрение против обоняния. Нельзя, правда, сказать, что духовное одерживает здесь такую же победу над плотью, как зрение над носом, ведь нос возвращается на свое прежнее место на «средину лица». Плоть прирастает к плоти.

Так, значит, верх за плотью? Да, но в этой победе есть горечь той самой онтологической недостаточности, с которой, собственно, все и началось. Возвращение носа на место

⁸ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л. К.

⁹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 19.

есть возвращение к заведенному порядку жизни и умирания, который (как показывает анализ большинство его сочинений) не устраивал Гоголя, не давал ему покоя, побуждая к различным метафорическим вариантам решения того, что мы назвали «онтологическим вопросом».

«Шутка», – сказал Пушкин, прочитав «Нос». Гоголю же было не до шуток. Призрачного успеха «Носа» ему было недостаточно. Отработав в «Носе» один символический вариант – часть тела вместо тела, Гоголь взялся за другую повесть. От наглядной непредставимости «Носа» («Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились») Гоголь перешел к наглядности «Портрета». Изображение тела – вместо тела. Ростовщик, в отличие от носа-господина, вполне представим, но, по сути, общий баланс фантастики и реализма здесь остался прежним, просто подводился он за счет иных средств. Логически же «Портрет» – это попытка *смягчить реальность, телесность* «Носа», заменить ее чем-то, хотя и вещественным, но не прямо телесным. Отсюда остается один шаг до варианта облегающей тело одежды, и Гоголь сделал этот шаг в «Шинели».

Снова «Шинель»

В повести об Акакии Акакиевиче и его одеждах Гоголь вновь возвращается к принципу телесности, вещности, но уже на новом, чем прежде в «Носе», уровне. Нос – кусочек действительной плоти. Форма, наполненная веществом тела. Портрет – изображение тела, распластанный по холсту нос, «плоский нос». Шинель же – это нечто иное: здесь снова объемная, как в «Носе», телесность, вещьность, но при этом полая, пустая изнутри – рукава, грудь и спина есть, а тела нет. Один символический шаг подготавливал другой, и это видно из самих гоголевских повестей. Заполучив свой нос обратно, майор Ковалев стал порядочным гражданином: в финале повести он трижды смотрит на свое отражение в зеркале. Зеркало – живой портрет. Теперь есть что изобразить на полотне, ведь без носа позировать не пойдешь. В «Портрете» же, если смотреть на него с избранной нами точки зрения, уже угадываются контуры будущей «Шинели». Тут Гоголь проявляет к одежде интерес гораздо больший, нежели к чему-то такому, что просто покрывает человеческое тело. С какого-то момента Чартков вообще перестает видеть лица и тела, он *изображает одежду*. Квартальный из «Носа» по слабости зрения не видел разницы между лицами. Чартков же стал рисовать людей так, что эта разница пропала в самом деле: остался, как говорит Гоголь, лишь некий «общий колорит». Чартков занялся изображением «застегнутых лиц» – слово, применимое к одежде, появляется тут не случайно. И Гоголь это подтверждает буквально через несколько строк: «Пред ним были только мундир да корсет, да фрак». Действительно, один шаг до «Шинели», до ее странной полой телесности. Одежда, существующая сама по себе. Она накинута на пустоту: во всяком случае, сам Башмачкин в фундаментальном споре шинели и капота уже мало что решает.

Но, может быть, Башмачкин и вправду нематериален? Я много уже сказал о теле и мало – о душе. Так вот, Башмачкин – *это и есть душа*. Возможно, душа самого Гоголя. Башмачкин – не только его онтологический двойник, подобный майору Ковалеву или Чарткову, но и двойник метафизический. Может быть, именно поэтому Гоголь не посмел оставить несчастному чиновнику его новую шинель, хотя, само собой, легко мог это сделать. Вообще, надо сказать, что ситуация шинели очень непростая. В «Шинели» сказался не просто Гоголь, а двойной Гоголь. Что такое жизнеописание Акакия Акакиевича, как не гимн смирению и терпению? Что такое новая шинель, как не дьявольский соблазн, разрушающий душу героя? Но если это так, тогда откуда сочувствие и искренний интерес, с каким Гоголь описывает «падение» Башмачкина? Наконец, не забудем и о финале «Шинели»: подобно своему легендарному прототипу из «Лестницы» Иоанна преп. Синайского «делатель послушания» Акакий Башмачкин не умирает окончательно, но в отличие от Акакия «лестничного», явившего послушание даже после смерти, Акакий гоголевский от послушания отходит и превращается в настоящего беса-разбойника. Обе интенции сильны и важны, обе выписаны одинаково убедительно; какой же из двух Гоголей здесь главнее – первый или второй? Если б шинель Башмачкина сыскалась, у Гоголя вышло бы что-то вроде «носа» в «шинели», иначе сказать, тело получило бы для себя нужную ему одежду. Тело и душа спорили между собой, и в итоге победила душа: я имею в виду смерть Башмачкина (смерть как уничтожение тела и освобождение души). Но если тело умерло и исчезло в земле, зачем тогда призрак Башмачкина охотится за генеральской шинелью: разве душа мерзнет, разве ей надобна одежда? Выходит, не до конца умер Акакий Акакиевич, раз главный его интерес даже после смерти остался прежним.

Итак, «Нос», «Портрет», «Шинель» – ряд последовательно сменяющих друг друга ином форм единого исходного смысла телесного неумирания. Часть тела вместо тела, изображе-

ние вместо тела и одежда вместо тела. Встают в этот ряд и карточная колода из «Игроков», и люлька Тараса Бульбы.

Карты и люлька

В «Игроках» символическим заместителем тела оказывается всемогущая колода карт, имеющая, кстати сказать, вполне человеческое имя: «Аделаида Ивановна». Исходный витальный смысл с Ихарева снимается и переадресуется колоде, и ей же задается то, что мы назвали «онтологическим вопросом».

На что играют гоголевские игроки – на деньги? Разумеется, но если говорить об уровне, который мы отслеживаем, о внутреннем или потайном сюжете, их игра куда более серьезна. Если речь идет о сюжете телесного сопротивления смерти, тогда и карточная игра приобретает соответствующий смысл. Ихарев ловок, изощрен, но его мастерства оказывается недостаточно, чтобы выйти в этой игре победителем. Отсюда – трагический пафос финала, в котором, если смотреть на дело с обычной точки зрения, ничего трагического не обнаруживается. Проигравшийся Ихарев ведет себя так, будто жизнь его уже закончилась; и это при том, что он легко может начать все сначала. Не зря же Глов говорит ему: «Утешься! Ведь тебе еще с полугоря! У тебя есть Аделаида Ивановна!» Однако никому не понять ихаревского горя: в том-то все и дело, что именно Аделаида Ивановна не оправдала возложенной на нее надежды; на языке онтологической метафоры это означает, что перенос витального смысла оказался неуспешным, вариант не сработал. Оттого так безысходен финал «Игровых»: продолжение игры как будто возможно, но бессмысленно, поскольку онтологический уровень – это уровень, где можно лишь однажды сказать «да» или «нет»; другие попытки уже не защитываются.

Наконец, в этот же ряд встает и знаменитая «люлька» – трубка Тараса Бульбы. Помимо вполне явно присутствующего в этом предмете телесного смысла («люлька» – колыбель для ребенка), здесь есть еще один важный оттенок. Люлька – предмет очень интимный. Как говорит Тарас, «неотлучная спутница». Люлька давно уже сделалась своеобразным продолжением тела Тараса, его частью (она все время находится во рту). На уровне интересующего нас «внутреннего» сюжета это означает, что витальный смысл героя в какой-то момент доверен именно ей. Принцип здесь тот же самый, что и в «Носе», разве что теперь время его действия сокращено до минимума: если выживет, спасется «люлька» (т. е. символическая часть тела), то, может быть, избегнет гибели и все тело. Люлька падает на землю, условно говоря, гибнет, и вслед за ней погибает и сам Тарас. Всякий, кто читал «Тараса Бульбу», наверное, досадовал на козака, в общем-то, неизвестно зачем вернувшегося за трубкой, рискуя почти наверняка попасть в руки врагов. У Гоголя было много возможностей лишить Тараса жизни, поэтому эпизод с люлькой, конечно же, неслучаен. При нашем прочтении он становится объясним, по крайней мере, до той степени, до какой вообще возможно *объяснение* таких зыбких предметов. Само собой, все, о чем я сказал, есть не более чем попытка еще одного истолкования странного события, произошедшего в финале повести. События решающего, поскольку именно оно определило судьбу Тараса, связало по рукам и ногам, превратив его в обреченную на смерть «живую картину».

Живая картина

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза».

Тело живое, но при этом застывшее, совершенно неподвижное – как будто умершее: вот что, возможно, прячется в подкладке гоголевского замиранья-окаменения. В «Мертвых душах» застывшие в «продолжение нескольких минут» Манилов и Чичиков сравниваются с портретами. В «Портрете» умирающему Чарткову «ужасными портретами» казались окружающие его постель люди, а портрет ростовщика, напротив, был живой, реальной персоной. Так мы выходим к теме «живой картины», которая в наиболее сильном своем виде обозначалась в финале «Ревизора» – в знаменитой «немой сцене».

Отчего Гоголь так настойчиво требовал от актеров правильного исполнения «немой сцены»? Зачем ему вообще была нужна «немая сцена» – эта в общем-то необязательная «люлька», если смотреть на дело с точки зрения здравомыслящего ума? Неслучайно, кстати, то стойкое непонимание смысла «немой сцены», которое согласно обнаружили и актеры, игравшие пьесу, и публика. Гоголь, скорее всего, и сам себе не мог объяснить, зачем ему нужна была эта сцена. Самое глубокое из его «объяснений» – в «Развязке Ревизора»; это слова, произнесенные одним из зрителей: «...все это как-то необъяснимо страшно». Онтологический пафос концовки Гоголь чувствовал, но напрямую назвать не мог, может быть, не хотел. Казалось бы, чего уж так бояться чиновникам, поднаторевшим в обмане регулярно наезжающих ревизоров? Но нет – страх их ужасен, хотя он так же несопоставим с действительно грозящими им неприятностями, как отчаяние героя «Игроков» с его проигрышем. Чиновники каменеют, застывают с открытыми ртами потому, что прибыл тот, кого никто из них уже обмануть не сможет, – в гоголевском «официальном» варианте ревизор этот – совесть. В «неофициальном» – совесть, понятая как Божий суд, свершающийся над человеком после его кончины. Иначе говоря, «суд» смертельный. Хлестаков оказался не тем, за кого себя выдавал. Усилия чиновников оказались напрасными, они сделали ставку не на того, на кого надо было, – а нового ревизора им уже не провести. «Ревизор» и «Игроки» в этом смысле весьма похожи друг на друга – упование на ловкость, хитрость, на «подбранную колоду», затем неудача и приходящие ей на смену ужас, отчаяние, окаменение, никак не сравнимые с вызвавшей их причиной. Не сравнимые, если, конечно, мерить их меркой обычной психологии. «Необъяснимый» страх – это страх перед неотвратимостью телесной смерти. Он-то и сказался в поэтике «немой сцены». Вся она – для того, чтобы остановить неумолимое время, избежать – в прямом смысле слова – трагедии конца. А раз конца нет, значит, и онтологический вопрос повисает в пустоте. Он заморожен, превращен в «живую картину» до будущих лучших времен, до будущих литературных опытов.

Теперь – подробнее о «немой сцене». Гоголь не однажды брался за разъяснения к ней, указывая, какие именно положения следует принять актерам и сколько времени в них оставаться. В «Отрывке из письма» возникает ключевое слово «живые картины»: «...последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что (...) все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*».

«Живая картина» – понятие, которое могло бы стать центральным для поэтики Гоголя¹⁰. Его искусство – в представлении ряда удивительных «живых картин», показываю-

¹⁰ См. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 354–358.

щих людей, Россию то с «одного боку», то с другого. Башмачкин, Манилов или Собакевич – «живые картины», хотя они умеют двигаться или разговаривать. Однако не этот смысл, несмотря на всю его важность, я хотел бы сейчас проявить.

Вопрос Манилова к Чичикову, не скрыто ли в его просьбе о продаже мертвых душ чего-то «другого», был совершенно справедлив. И в просьбе Чичикова, и в «немой сцене» «Ревизора» присутствует это «другое» – онтологический вопрос к телу, попытка скрытно от себя самого представить такое положение, в котором тело застыло бы в некоем *промежуточном состоянии*, посередине между жизнью и смертью, избежав тем самым уготowanego природой ужасного конца. Вот почему – «живая» картина, «онемевшая» картина, «немая сцена».

В свое время на Гоголя сильно подействовала картина Брюллова «Последний день Помпеи». Люди на полотне изображены живыми и здоровыми, но сколько оставалось им жить на самом деле? Две-три минуты – вряд ли больше. Застывшая картина ужаса перед неминуемой гибелью. Но это именно «картина» и именно «застывшая». Изображенные на ней люди уже никогда не погибнут, они так и останутся в этом странном промежуточном положении между жизнью и смертью. Их две-три минуты превратятся в века. Можно сказать, что «Последний день» повлиял на Гоголя не столько эстетически, сколько онтологически. Гоголь *был готов* воспринять эту картину, поэтому ее воздействие на него и вышло столь сильным. Две-три минуты – это время, установленное Гоголем для «живой картины» в «Ревизоре». Гоголь требовал: «...две-три минуты должен не опускаться занавес...». Две-три минуты – это и время, отпущенное Гоголем для поцелуя супругов Маниловых: как раз хватит, чтобы «выкурить маленькую соломенную сигарку». Наконец, это то самое время, в течение которого оставались «недвижимы, вперя друг в друга глаза» Манилов и Чичиков.

Отчего же взят именно такой промежуток времени? Оттого, что две-три минуты – это то время, в течение которого можно наверняка отличить живого от мертвого. Это время, в течение которого нельзя сдержать дыхания так, чтобы притвориться неживым. Иначе говоря, задача в том, чтобы в нужный момент застыть, окаменеть, не дышать – выдать себя за мертвого, перейти рубеж онтологического опознания – и при этом остаться живым. Вот почему «окаменение» и «необъяснимый страх», о которых говорил Гоголь, объясняя устройство «немой сцены», так важны. Речь идет не о метафоре, не об эвфемизме, а о подлинном страхе телесного уничтожения. «Живая картина», «немая сцена» – это то, что может помочь спастись, избежать трагедии конца.

Неслучайна поэтому и приуроченность «немой сцены» к концу повествования-действия. Не в одном только «Ревизоре» имеется «немая сцена». Она вообще типична для Гоголя, который и к тексту относился как к живому существу, стараясь избежать его завершения, его символической смерти. В финале «Женитьбы» Кочкарев стоит «ошеломленный», а в «Коляске» герой, скорчившись, замирает под фартуком на манер все той же «живой картины». Особенно выразителен финал истории Хомя Брута из «Вия». «Не гляди», – шепнул философу какой-то внутренний голос, когда стоял он в меловом круге перед Виём. Хомя надо было притвориться мертвым¹¹, опустить глаза, не дышать – стать «живой картиной». Однако он не смог этого сделать и потому погиб. Зато пришедший утром священник застал в церкви самую настоящую «немую сцену» в духе «Ревизора»: «Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах». Исходная омертвелость духов исподволь определила продолжительность этой также приуроченной к финалу «немой сцены»: вместо обычных двух-трех минут целая вечность. «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги». Мы видим, так сказать, предельное выражение поэтики «немых

¹¹ Хомя – как «живой мертвый». См.: Мильдон В. И. Эстетика Гоголя. М., 1998. С. 10–12.

сцен»: действительно, «картина», но уже не живая, а мертвая. Бегство, которое столько раз выручало гоголевских персонажей, на этот раз не помогло.

Бегство

Собственно, «бегство» это не только поспешные отъезды персонажей, как, например, в «Ревизоре» или «Игроках», но вообще все ситуации концовок, где герои, так или иначе, *устраиваются от дальнейшего участия в действии* – уходя, убегая, прячась, умирая.

Казалось бы, отъезд в конце повести – что тут необычного? Например, у Чехова пьесы обычно заканчиваются именно отъездами. В гоголевском же случае важно то, что «отъезды» выполняют несколько необычную роль. Герои Гоголя уезжают не потому, что действие завершилось, свершилось, его смысл исчерпан (как у Чехова), а потому, что оно *еще не закончилось*. Гоголь сам отстраняет героев от дальнейшего участия в действии.

Пьеса «Женитьба». Совершив все необходимые приготовления, пройдя через муки и сомнения, доведя дело до последнего шага, Подколесин этого шага не делает. Он убегает, уезжает в самый решительный момент, бросив таким трудом давшееся ему дело. Пьеса «Игроки». Обыграв Ихарева, мошенники сбегают из гостиницы, хотя очевидно, что если бы они объединили свои усилия (об этом, кстати, идет речь в тексте), то смогли бы вместе получить миллионы. Почему же они убегают? Я не хочу ни в коем случае оспаривать мотивировок, даваемых самим Гоголем. Речь идет о другом: наряду с явными авторскими мотивировками в тексте существует еще один смысловой слой, еще одно измерение причинности. В данном случае речь идет о поисках возможности как-то приостановить или оборвать сюжет. Подколесин убегает в финале не потому, что главное уже сделано, а потому, что оно *еще не сделано*. В этом, похоже, и состоит главная особенность гоголевских концовок.

Герои Гоголя убегают от ситуации выбора, решения, за которыми неминуемо должно было бы последовать развитие сюжета, его движение. Действие во многих случаях заканчивается тем, с чего и начиналось. Герои остаются «при своих». Майор Ковалев – с носом. Акакий Акакиевич – со своей старой шинелью. Подколесин остается холостяком. Разве не смог бы

Ихарев (о чем уже шла речь) со своей подобранной колодой стать миллионером? Смог бы, но он почему-то пребывает в отчаянии, которое удивляет даже одного из его обманщиков: ведь у Ихарева осталась его Аделаида Ивановна. Но в том-то все и дело, что Ихарев не хочет продолжать своей игры, что фактически означает отказ от дальнейшего развития действия, от финала. Не хотят развития сюжета и обманувшие его игроки: вопреки здравому смыслу, они уезжают от своих потенциальных миллионов. Уезжают затем, *чтобы всего этого не произошло*. В этом смысле сходство гоголевских финальных отъездов и бегств есть сходство не столько типологическое, сколько психологическое. Гоголь не заканчивает своих произведений подобно тому, как художник Чартков не закончил портрета.

Проблема финала как завершения, «кончины» сюжета. Текст как «дитя», как в муках рожденный и вскормленный ребенок (см. у Бахтина в «Авторе и герое в эстетической деятельности»: авторское «отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть»). В одних случаях этот момент выражен неотчетливо, в других, например у Гоголя, – достаточно сильно, чтобы повлиять уже на само устройство повествования. Гоголь делает все для того, чтобы финал (ведь заканчивать-то как-то надо) оказался так или иначе разомкнутым. В этом смысле герои Гоголя убегают не только от действия, ведущего к смерти текста, но и *вообще убегают из текста*, как с тонущего корабля. Спасая себя, они некоторым образом спасают и сам текст, который как бы замирает, застывает в смысловой недосказанности: вспомним «живые картины» из «Ревизора» или «Коляски», делающие этот принцип очевидным. Бегство из текста, бегство от текста. Это похоже на бегство Гоголя от собственных произведений, о котором сказал Д. Мережковский: «И от «Мертвых душ» так же, как

от «Ревизора», Гоголь бегал, скитаясь по всему свету от Парижа до Иерусалима. Художник не кончил портрета. И «Мертвые души», и «Ревизор» – «без конца» («Гоголь и черт»).

Размышления об особом характере финалов у Гоголя собственно гоголевским материалом не исчерпываются. Я имею в виду возможную типологию авторов (или текстов) как *финитных или инфинитных*, если воспользоваться математической терминологией. Так, нетрудно увидеть, что Лермонтов или Платонов – писатели инфинитные, что финалы их произведений чаще всего не удерживают инерции основных смыслов текста (формально законченные тексты могут быть продолжены). Тогда как, скажем, Лев Толстой, скорее всего, предстает как писатель финитный: у него вообще финал текста приходит нередко раньше, нежели его формальное завершение, книга заканчивается раньше себя самой. Вообще говоря, проблема завершенности-незавершенности требует особого разговора, так как в нее входит весь набор вариантов, начиная, скажем, от ритуального требования не заканчивать текст и кончая эстетским любованием фрагментом, нарочито незавершенным целым. Но то, что мы видим у Гоголя, – случай особого рода, по крайней мере по силе своего проявления. В том-то и дело, что произведения Гоголя закончены вполне, иной раз до нарочитости, но чего стоит эта законченность? Перед нами – иллюзия финала, эфемерное подведение итогов, финал без конца.

Нечто похожее произошло и в «Шинели», где герой хотя и умер, но как-то не до конца, не растеряв к тому же своих вполне плотских интересов. В самом деле, зачем бесплотному духу понадобилась такая практическая вещь, как теплая генеральская шинель? Это все то же возвращение к исходному состоянию, о котором я уже говорил на примерах «Носа» или «Женитьбы». В данном случае в качестве исходной точки выступает финал земной жизни чиновника: он возвращает то, что потерял, возвращает «свое». Нет однозначности и во вроде бы «нормальном» отъезде Хлестакова. Не забудем о его inferнальной природе. По пьесе Хлестаков проносится как карикатура на грядущее возмездие, но к финалу карикатуру сменяет оригинал, смех сменяется ужасом, и чиновники застывают в «немой сцене», лишая пьесу конца. Гоголь зря огорчился по поводу того, что его пьеса «как будто не кончена». Вышло то, что было заложено в пьесе: застывшие в нелепых позах чиновники лишь сделали этот смысл очевидным. Им удалось то, чего не сумел сделать Хома Брут, когда стоял перед Виём в церкви посреди мелового круга.

Меловой круг

«Бегство» из текста объясняет лишь половину дела: ведь бегство – это итог, финал того движения, той дороги, образ которой присутствует у Гоголя постоянно. Чичиков в прямом смысле едет всю дорогу; Хлестаков дан в эфемерный миг остановки на его фантазмагорическом и бессмысленном пути; игроки всегда в дороге; в «бегах» майорский нос.

Движение очень важно для Гоголя: движение как инструмент, способ защититься от угрожающего хода времени. Если поделить целое человеческой жизни на периоды детства, молодости, зрелости и старости, то окажется, что выбор Гоголя падает на период зрелости, он *тяготеет к середине*, к центру человеческой жизни (другим, например, был выбор Достоевского, Толстого или Платонова, для которых необычайно важны темы рождения-детства и старости-смерти). Гоголь же, держась центра, боится периферии: он не хочет смотреть ни в сторону старости и смерти, ни в сторону детства и особенно рождения. У Гоголя тема детства и старости почти целиком отсутствует. Зато «средний возраст» представлен во всех своих вариантах. Гоголевские персонажи, как это давно уже было замечено, почти все как есть – уже готовые, уже взрослые, созревшие до средних лет люди. Они – уже оформлены, подобно Акакию Акакиевичу, который «видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове».

Странно выглядит поле «жизни» у Гоголя: оно сужено до точки центра, хотя сам центр в сугубо пространственном смысле имеет вид довольно величественный и обширный. «Центр» узок в символическом отношении («Невский проспект» – вытянутый центр). Чаще же всего смысл движения по центру, через центр реализуется у Гоголя на просторах степных, где мчатся во весь дух «птицы-тройки», «коляски» и «брички». Убегают Хлестаков, Чичиков, Подколесин, убегает майорский нос. Куда или отчего? Вернее все-таки второе. Убегают от свадьбы, от разоблачения, от наказания. Трагедия гоголевских персонажей в том, что они целиком принадлежат жизни, полностью игнорируя и то состояние, которое ей предшествовало, и то состояние, которое может последовать за ней.

Слабые намеки на спасительную утробу, явленные в «Шинели» и «Коляске», остаются лишь намеками. Капот-утроба Акакия Акакиевича уже с самого начала дан как что-то негодное, ненадежное: в капоте уже нельзя было более жить, с ним – хочешь не хочешь – надо расставаться. Согнувшийся, как ребенок в утробе, Чертокуцкий тоже обречен. Когда офицеры видят его спрятавшимся под кожаным фартуком коляски, его тайна перестает быть тайной: бегство Чертокуцкого назад в утробу, давным-давно им забытую, оказалось неудачным. Она не приняла, отторгла его. Гоголевские люди – взрослые люди, забывшие о своем рождении, детстве. Их тем более не интересует старость и смерть. Они живут так, будто никогда не рождались, не были детьми и никогда не состарятся и не умрут. Гоголевские люди самодостаточны, равны себе: оттого их не интересует даже любовь, ибо в ней они интуитивно ощущают *опасность изменения* их статуса через зачатие и рождение новой жизни, как бы оттягивающей на себя то право на существование, которое принадлежит только им. И Подколесин, и Хлестаков (и потенциально Чичиков) убегают от свадьбы.

Гоголевские люди находятся на середине пути, ведущего от утробы к могиле. Они бегут, чтобы избежать и того и другого. *Движение от* – вот что составляет подоплеку движения у Гоголя. Это движение от полюсов, может быть, не вполне ясно представляемых, но тем не менее в равной степени непривлекательных. Однако, двигаясь от чего-то, начинаешь *поневоле приближаться к чему-то другому*. Так возникает парадоксальное *желание двигаться, оставаясь при этом на одном и том же месте*; так возникает надежда на то, что начатое движение прервется, застынет где-то в метафизической области: кажется, будто есть движение, а на самом деле его нет. Застыть в центре чаемого «мира» жизни, застыть,

двигаясь, убегая от надвигающейся и грозящей периферии, – такова мечта. «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». Чичиков выезжает из города и исчезает в неизвестности: как он едет, никто не знает; Чичиков петляет, вольно или невольно он ездит по кругу.

Вариант движения, соединенного с неподвижностью, дает «Коляска». Очень выразительна птица, которая не может долететь до середины Днепра. Эта сколь известная, столь и непонятная фраза, не однажды уже вменявшаяся Гоголю как неудачная, приобретает осмысленность, когда мы читаем ее с избранным настроением. В каком смысле «не долетит»? Не долетит и утонет в Днепре? Не долетит и вернется назад? Но тогда это то же самое, что и долетит, так как речь идет о «середине» Днепра. Не долетит, так как даже и попробовать не станет? Или не долетит потому, что лететь придется не через реку, а вдоль, по-над ней? Гоголь, конечно, говорит «до середины», имея в виду «через», однако Днепр не случайно именно в этом отрывке показан как *море безбрежное*. В каком-то смысле у такого Днепра – везде середина, поэтому, как ни стремись к ней, все равно не долетишь. Вообще, в этой странной фразе слышится, как кажется, не только гордость за громадность Днепра, но и что-то другое: своего рода успокоенность тем, что до середины все равно не удастся добраться. Я специально привел всю эту раскладку, для того чтобы показать присутствующий в ней смысл незакончивающегося движения, движения, не достигающего поставленной цели, движения-остановки (в «Коляске» эта тема вырастает до размеров целого происшествия, указывая на явный интерес Гоголя к парадоксальному соединению противоположных интенций). «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? (...) куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Есть движение, есть бешеный бег коней, но нет ясной траектории движения, нет начала пути и его конца.

Бегство «от» – для Гоголя наиважнейший, хотя и глубоко скрытый мотив движения. Наблюдать «коловоращение жизни» – лишь общая фраза, которой отделяется Чичиков: причина движения – в надвигающемся откуда-то сзади, с боков страхе. Открытые, пустые, безлюдные пространства, по которым бегут гоголевские герои, полны опасности. Она приходит с периферии, из неясных областей рождения и смерти, лежащих за горизонтом ровного и гладкого поля жизни, но все же дающих себя почувствовать, а иной раз и увидеть, – как в «Страшной мести», что-нибудь вроде рук огромных, которые вдруг появились где-то на горизонте, появились и пропали. Главное – не задерживаться на месте; онтологическую подоплеку движения Гоголь ощущал очень остро: двигаться – значит надеяться *избегнуть смерти*. Гоголь бежал от нее всю жизнь. Толстой – лишь однажды, но смысл его *ухода* был все тот же. Герои Гоголя бегут, тайно надеясь раствориться в беге, исчезнуть или хотя бы остаться неузнанными, незамеченными. Это похоже на детскую беготню с закрытыми глазами. Бежишь куда-то, но не видишь дороги, и кажется, что никто не видит и тебя. Ехавший в темноте Селифан говорит Чичикову: «Кнута не видишь, такая потьма!» «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз» – так и Селифан, «не видя ни зги» остановился «тогда только, когда бричка ударилась оглоблей в забор и когда решительно уже некуда было ехать». Очень похоже пересекал площадь и был остановлен в роковую для себя ночь Акакий Акакиевич: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: *точное море* вокруг него. “Нет, лучше и не глядеть”, – подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами». Рок настиг Акакия Акакиевича посреди «бесконечной», похожей на море пустой площади. Это близко к тому смыслу, который стоит и за едущим в бричке Чичиковым, и за птицей-тройкой, и за летящей к середине Днепра птицей. Независимо от

того, указан мотив слепоты (темноты) или не указан, есть главное – движение в неопределенном пространстве с неясной перспективой и целью пути.

Однако и центр – «середина Днепра» или середина площади – оказывается не менее опасным, чем темные, чреватые неясными возможностями и опасностями окраины. Добраться до центра можно, но дальше – уже не пройти. Двигаться или нет? Движение побеждает, оно зачаровывает своим ритмом, дарит надежду; движение возбуждает, рождает задор, помогающий забыть о цели пути, вернее, о его бесцельности. Движение превращается в самоцель: можно мчаться в темноте, с закрытыми глазами, по кругу и при этом держать путь к середине, к чаемому центру, интуитивно понимая при этом, что достижение центра чревато паузой, остановкой, которая превратит центр в периферию и разбудит мощные силы смерти и рождения. Эта смысловая двойственность дает возможность понять, почему для Гоголя наряду с *движением* был так важен и смысл движения *остановленного*, смысл оцепенения, полной неподвижности, наступавшей в тот миг, когда человек действительно оказывался в самом центре пространства.

В «Вие» смысл оцепенения посреди пространства явлен с такой же силой, как и смысл движения в эпизоде из «Шинели», где Башмачкин стремится как можно быстрее перебежать огромную пустую площадь. В «Вие» Хома Брут стоит посреди церкви в самом центре начертанного им круга. Он достиг точки центра. Силы периферии ворвались внутрь церкви и кружат перед ним, не имея сил пробиться сквозь магическую преграду. В самый решительный миг от Хома требуется лишь одно – закрыть глаза и застыть, чтобы убедить периферию в том, что центр пуст и чист. Логически движение и абсолютная неподвижность, усиленная к тому же «слепотой», равнозначны: и первое, и второе помогают исчезнуть в пространстве.

Однако убежать все же как будто естественнее: застывший в круге Хома не выдерживает испытания неподвижностью и открывает глаза, становясь добычей смерти. Не спасает неподвижность и героя «Коляски»: ее финал – это уже жест в сторону материнской утробы, а не смерти, но жест опять-таки в сторону периферии. Здесь идея движения и идея неподвижности сходятся воедино, давая своеобразный натуральный оксюморон, где есть ложное движение, иллюзия бегства. Спрятавшийся в неподвижно стоящей коляске Чертокуцкий одновременно едет и не едет, он тоже как бы растворяется в пространстве, но лишь до тех пор, пока его вдруг не обнаруживают изумленные гости. Хома Брут стоял вытянувшись во весь рост; Чертокуцкий же сидел в «утробе» коляски под кожаным фартуком и к тому же согнувшись «необыкновенным образом» – совсем как неродившийся еще младенец. Хому поразила смерть, Чертокуцкого – утроба, и хотя уход Чертокуцкого в чертог родового бытия достаточно условен, приехавшие гости ведут себя вполне ритуально, оставляя Чертокуцкого там, где его настигла периферия: не случайно генерал «закрыв опять Чертокуцкого фартуком и уехал вместе с господами офицерами».

В этом же ряду оказывается и финал «Ревизора» с его «немой сценой», которая оказалась непонятной ни актерам, ни зрителям. Гоголь и здесь хотел соединить несоединимое – движение и оцепенение, актеры должны были замереть в тех позах, в каковых их застигло известие о приезде настоящего ревизора. Скорее всего, досада Гоголя по поводу неправильно сыгранной «немой сцены» (пьеса вышла «как будто не кончена») была напрасной. Иного эффекта и быть не могло и, наверное, только многие десятилетия постановки «Ревизора» на театре приучили зрителя к этой странной концовке: эстетика новизны сменилась эстетикой тождества, главным стало не непосредственное удивление, а интеллектуальное ожидание «немой сцены», знание о ней, предвкушение ее. Пьеса стала казаться вполне законченной, но произошло это вопреки замыслу самого Гоголя, так как из неожиданной и странной, «немая сцена» стала привычной и ожидаемой, потеряв при этом большую часть своего исходного пафоса.

Герои «Ревизора» остаются на сцене, застыв в тех положениях, в которых их застало сообщение о приезде правительственного чиновника. В метафизическом смысле они застывают навсегда, подобно духам из «Вия»: ведь о дальнейших событиях ничего не известно. Что касается «Вия», то здесь застывшие чудовища содержат свою проблему, смысл которой заключается в том, что неясным остается смысл их бегства. При свете дня они намеревались выбраться из церкви через окна и двери, то есть выйти наружу, в открытый солнечный мир. Отчего подземное пыталось спастись в мире света? Гораздо естественнее (если так можно выразиться в данном случае) было бы спастись в углах, потайных щелях, ведущих в церковный подпол. И если общая судьба постигла всех духов, то означает ли это, что и Вий так и остался навеки стоять посреди церкви перед распростертым в меловом круге Хомой?

* * *

Гоголь держится середины жизни. Он радуется всему, что полнокровно, насыщено силой; он любит жизнь в ее полдне. Гоголь любит внешний вид предметов, материя улыбается ему своим «чувственным блеском» (лучше и не скажешь). Крепость, надежность вещи в сочетании с ее гладкостью и блеском. Особенно хорошо это видно в материи одежды. Особый смысл одежды, о котором я уже говорил ранее (одежда – второе тело), рождает мечту о «вечной», неизносимой оболочке. Такова знаменитая бекеша Ивана Ивановича. Она блестит и сверкает («бархат! серебро! огонь!») и почти не поддается разрушительному воздействию времени. В таком же ключе осмысливается и цвет чичиковского фрака – «наваринского пламени с дымом» и с «искрой».

Гоголь ощущает вещество как нечто живое. Я имею в виду не антропоморфизм и не абстрактное экологическое сочувствие веществам и предметам, а языческое ощущение присутствия в предметах живой силы. Оттого бекешу Ивана Ивановича хочется съесть («взгляните с боку: что это за объедение!»), оттого так растут в своих размерах, в своей невероятности гоголевские арбузы или шаровары. Возможно, в идее живого роста и следует искать объяснения гиперболизму у Гоголя. Преувеличенный размер – это проявление жизненной силы, спелости, зенита жизни: полдненное, ярое солнце в середине жизни, таким образом, и логически, и натурально оказывается связанным с идеей роста и спелости. Ощущая тоску и ужас пустых огромных пространств, Гоголь пытается с ними бороться не только при помощи «быстрой езды», но и за счет *увеличения размера* предметов; он заполняет пустое пространство плотными, большими, полными жизненной силы предметами. Гоголевский протест против пустоты еще неотчетлив, неоформлен, в отличие, скажем, от программных действий А. Платонова, однако исходный мотив, идея противостояния смертельной пустоте в обоих случаях оказывается одной и той же.

В этом же ключе, помимо всего прочего, может быть прочитано и знаменитое гоголевское рассуждение о господах «средней руки» и их преогромных желудках в «Мертвых душах». Тема еды – глубоко онтологична, и если она введена в контекст переживаний о пустоте и плотности, об отсутствии вещества и его присутствии, то невольно оборачивается темой *съедения мира*, помещения мира внутри себя. Человек становится миром, он заполняет себя до отказа его веществом, делается самодостаточным и уже не нуждается ни в продолжении себя в детях, ни в возвращении к детству и тем более к породившей его родительской материи. Это – полдень телесного бытия: время остановки, оцепенения, находящего отклик и в гоголевской поэтике «живых картин». Вместе с тем это и пауза, смысловое зияние, в продолжение которого сквозь фактуру телесности, взятую в ее гротесковом ключе, начинают проступать очертания тела духовного, мистического, чаемого. В этом смысле от гимна еде до аскетизма – всего один шаг, который Гоголь в конце концов и сделал.

Странный голос, который Гоголь услышал однажды в детстве посреди солнечного полдня, наполнил его душу паническим ужасом, ушел в глубину существа, повернул его к тайне смерти, к тайне жизни в ожидании смерти. О смерти думает каждый человек, но редко кто может ощутить смерть как насущную и поражающую воображение реальность. Гоголь боялся тех болезненных минут «жизненного окаменения», которые иногда с ним случались. Его скитания – это не только бегство от ужаса надвигающейся периферии, но и страх перед остановкой, чреватой опасностью полной неподвижности и окаменения. И первое, и второе, как я пытался показать, сказались в его художестве в степени немалой. Окружив себя мелочным кругом символических решений, Гоголь надеялся спрятаться в нем от окружавших его врагов. Естество раздваивалось, душа неслась, как птица-тройка, к неведомой и чаемой красоте, а тело камнем лежало на земле, вращалось в нее заживо. Оттого так сочетаются в Гоголе забота о будущем души и страх о здешней судьбе тела, сказавшиеся и в просьбе не погребать тела до тех пор, «пока не покажутся явные признаки разложения», и в желании быть похороненным если не в самой церкви (центре пространства), то хотя бы в ограде церковной. Гоголевские бесконечные скитания и его болезнь, когда «сердце и пульс переставали биться», а тело замирало в странном оцепенении, придают трагический оттенок и летящим по просторам его прозы коляскам и бричкам, и застывшим наподобие «живых картин» персонажам. Гоголевское неприятие смерти оставило свой след на всем последующем развитии русской литературы. Гоголь же был последователен неумолимо: он не только жил и мучился своей «мечтой», но и в конце концов умер от нее.

Nervoso Fasciculoso **(О «внутреннем» содержании гоголевской прозы)**

– Как отчего скучать? – оттого, что скучно. – Мало едите, вот и все. Попробуйте-ка хорошенько пообедать.

Н. Гоголь. Мертвые души.

Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса кони, и несите меня с этого света!

Н. Гоголь. Записки сумасшедшего.

Слово «внутреннее» в подзаголовке не зря взято в кавычки. Дать название этим заметкам было куда труднее, нежели в случае с Чеховым, где я ставил перед собой задачу похожего свойства. Очерк «Чехов в футляре»¹² назвался легко, поскольку речь там хотя и шла о теле, но все облегчалось «возвышенным», «облагороженным» характером предмета: *дыхание* в иерархии телесных проявлений занимает положение явно привилегированное; при всей своей физиологичности оно как будто не вполне нематериально, едва ли не духовно.

С Гоголем не так. Речь снова пойдет о телесном присутствии автора в тексте, о его «проекции» в текст, однако «внутреннее» здесь будет действительно телесным, даже подчеркнута физиологичным. Сводить все к одному основанию, забывая о других возможностях, значит заранее упрощать задачу. Однако не менее вредно пытаться рассмотреть сразу все и во всех отношениях: подбор фактов неотъемлем от избираемой темы и аналитических процедур. Вот почему, выбрав определенную линию, я буду ее придерживать, сознавая, что она составляет лишь часть гоголевского мира.

Часть, впрочем, весьма значимую. Речь даже должна идти не о «части» в обычном смысле слова, а о чем-то ином. Это не столько часть, сколько конструктивный принцип, проявляющий себя в самых различных гоголевских сочинениях и подводящий нас к вещам, которые имеют решающее значение для понимания гоголевской поэтики и судьбы. Обсуждая этот вопрос, а именно проблему телесной интервенции автора в создаваемый им текст, лучше всего начать с мотива «центра» или «середины».

¹² См. Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001.

Середина

У Гоголя она повсюду. Порой кажется, что все события происходят в центре пространства, просто в одних случаях это указывается, а в других нет. Причем важны не размеры, не объем пространства, а сам принцип нахождения в центре или стремления к нему. Хома Брут прячется от ведьмы в центре начерченного мелом круга; мертвая панночка – тоже находится в центре (гроб стоит посередине церкви). Нос майора Ковалева был спрятан в середине хлеба; к тому же, чисто топографически, нос – середка лица. Бедный чиновник лишается новой шинели, оказавшись посередине огромной площади. В центре Миргорода – площадь с лужей, а город, где происходит история «Ревизора», сам расположен посередине России («Отсюда хоть три года скачи, никуда не доедешь!»). В «Тарасе Бульбе» на «самой середине дороге» спит запорожец. Герой «Пропавшей грамоты», добравшись до заветного места, бросает деньги в середину круга. Даже Невский проспект, хотя и протянулся линией через весь Петербург, всюду – сам себе центр и середина. Поясняя финал «Ревизора», Гоголь начинает с городничего, определив для него место ровно посередине сцены (то же самое повторяется и в «Предупреждении к тем, кто захочет сыграть «Ревизора») и пр.

На уровне деталей тема середины также объявляет себя с удивительной настойчивостью. В «Мертвых душах» Чичиков – «господин средней руки», и вместе с тем он же охарактеризован как человек «средних лет» (у Гоголя почти все значимые персонажи – люди средних лет). Деревня Собакевича расположилась посередине между двумя рощами; отправившись к Плюшкину, Чичиков попадает в «середину обширного села» (береза в плюшкинском саду сломана тоже посередине). «Центр» присутствует и в сцене приезда Чичикова к генералу Бетрищеву: кони «внесли его в самую середину деревни».

В статье «Гоголь и онтологический вопрос» речь шла о гоголевской «середине», то есть времени, располагающемся между периодами детства и старости¹³. Ориентация на середину, таким образом, оказывалась пространственным эквивалентом идеи жизненного «полдня», «зенита», срединного положения на шкале возраста, своего рода равнодушия к периферии рождения и смерти. Не отказываясь от подобного варианта объяснения, я попытаюсь дать гоголевской «середине» еще одно истолкование (не исключены здесь и какие-то другие варианты), взяв в качестве отправной мысль об интервенции авторского телесного начала в создаваемый им текст. В этом случае мы можем пойти путем поиска аналогий: в «середине» литературной должна как-то сказаться «середина» телесная.

Набоков, вторя многим свидетельствам знавших Гоголя людей, писал о странно-телесном характере его гения: он называл живот Гоголя «предметом обожания», а желудок – «самым знатным внутренним органом писателя»¹⁴. Здесь нет преувеличения, скорее, можно даже говорить о недооценке той роли, которую играло в самоощущении Гоголя его пищеварение. Речь не столько о повышенном аппетите или интересе к описаниям еды, а о самом способе психофизической ориентации, о том, что можно назвать «*символическим поглощением и перевариванием мира*». Примеров гоголевского неумеренного аппетита или даже патологического обжорства имеется сверх меры в многочисленных описаниях его современников и в его собственных письмах. Внешние оценки «наблюдателей» и личные самопризнания почти совпадают друг с другом (я говорю лишь о теме еды). Гоголь называет обеды «жертвоприношениями», а содержателей ресторанов – «жрецами», он поражает окружающих своей способностью есть в несколько раз больше, чем обычный человек. И в то же время – постоянно жалуется на работу желудка, пишет друзьям о том, что пищеварение его работает не

¹³ Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995. С. 26, 27.

¹⁴ Набоков В. Лекции по русской литературе, М., 1995. С. 32.

так, как положено, а каким-то особым образом. Он серьезно полагает, что «устроен совсем иначе, чем другие люди», что желудок его «извращен» (из воспоминаний П. В. Анненкова)¹⁵ или даже расположен «вверх ногами». Сам Гоголь, ссылаясь на диагноз одного римского врача, писал С. Т. Аксакову о том, что у него «поражены были нервы в желудочной области, так называемой системе *perivoso fasciculosos*»¹⁶.

Желудок, как «самая благородная часть тела» (из письма к Н. Прокоповичу)¹⁷, – своего рода центр чувствования и восприятия. Возвращаясь к разбору мотива «середины», прерванному этим «физиологическим» отступлением, попытаемся определить нашу задачу. Она не в том, чтобы связать многочисленные биографические свидетельства с описаниями еды или голода в гоголевских сочинениях, а в том, чтобы увидеть, как *телесное начало сказалось в самом устройстве текста*, вошло в него как органический принцип, повлияв на различные уровни повествования – от конструкции сюжета до мельчайших деталей и подробностей.

«Середина» и «желудок» связаны у Гоголя не только в отвлеченном, но и вполне конкретном смысле. Хома Брут решил бежать от сотника ровно в середине дня, после обеда, то есть когда желудки сторожей наполнились пищей. Уже упоминавшийся нос майора Ковалева обнаружился не просто в середине какого-нибудь предмета, а в середине свежеспеченного хлеба: фактически, нос оказывается «вещью», предназначенной для съедения. В «Заколдованном месте» «середина» – это точка, где смыслы еды показываются дважды по ходу действия: в полдень после обеда герой повести пускается в пляс и попадает на «сердину» («дошел однако ж до половины»), где и теряет способность двигаться, а затем на этом же самом месте он роет яму и находит котел, то есть вместилище для пищи, так сказать, внешний желудок. В «Тарасе Бульбе» Андрий, выйдя из подземного хода, оказывается на площади города, «посредине» которой он видит столы, оставшиеся от «рынка съестных припасов» («припасов» уже нет, но слово сказано). Сходный смысл «середины» присутствует и в названии повести «Сорочинская ярмарка» – ярмарка как центр города и мира, средоточие всякой всячины и, прежде всего, провианта. Характерно, что миргородский Иван Иванович, доверявший все свои ключи прислуге, ключи от «средней коморы» (т. е. от амбара с провизией) всегда носил при себе. Собственно, и само слово «Миргород» несет в себе оба интересующих нас смысла: в нем есть и успокоенность середины, и умиротворение сытости. Наконец, в «Мертвых душах» «середина» и «желудок» встают рядом в знаменитом пассаже о «господах средней руки» и их замечательных желудках. «Автор должен признаться, что весьма завидует *аппетиту и желудку* такого рода людей... Не один господин большой руки пожертвовал бы сию минуту половину имений, заложенных и незаложенных (...) с тем только, чтобы иметь *такой желудок*, какой имеет *господин средней руки*, но то беда, что ни за какие деньги, ниже имения, с улучшениями и без улучшений, нельзя приобрести *такого желудка*, какой бывает у *господина средней руки*».

В самой «середине» замечательно то, что она объявляется как бы сама собой, когда автор берется за описание какого-либо предмета или ситуации. Гоголь чаще всего смотрит именно в центр, а уж затем обращает внимание на периферию, на то, что расположено по бокам. Посреди Миргорода – огромная лужа, все остальное – вокруг нее. Художник Чартков приносит домой купленный им портрет и ставит его «между двух небольших холстов»; не сбоку, а именно между ними, то есть посередине. Описывая устройство чичиковской шкапулки, Гоголь действует в том же духе: «Вот оно внутреннее расположение: в *середине* мыльница, за мыльницею...».

¹⁵ Цит по: Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 291.

¹⁶ Там же. С. 385.

¹⁷ Там же. С. 208.

Центр может появляться и во время движения персонажа, в момент его приближения к цели. Это хорошо видно в «Мертвых душах» в сценах приезда Чичикова к Собакевичу, Плюшкину, Бетрищеву и Тентетникову (в последнем случае образовалась картина «точь-в-точь как лепят или рисуют на триумфальных воротах: морда направо, морда налево, морда посередине»). Гоголь как будто нарушает установленный «порядок» описания: центр упомянут в конце перечисления, однако общая фронтальная композиция, а следовательно, и идея симметрии, центра остается прежней (ср. с описанием Миргорода: «направо улица, налево улица» и т. д.).

У Гоголя дорога обычно *заканчивается угощением, обедом*, гостеприимным домом или трактиром посреди пути (в этом смысле *дорожный тракт и трактир* оказываются не только метафорами пищеварительного тракта и желудка, но и соответствуют им словесно). Если провести аналогию между этой связкой и реальным «пищевым сюжетом», то есть проглатыванием пищи и ее движением к желудку как к месту успокоения, то общая картина «центра» или «середины» в гоголевских текстах получит дополнительный смысловой оттенок. Где «середины» – там и насыщение, во всяком случае, показательно то, что в двух уже упоминавшихся примерах из «Тараса Бульбы» рядом с серединой появляется и еда: запорожец лежал посреди дороги на въезде в хлебосольное предместье Сечи, а Андрий оказался посреди рынка «съестных припасов».

Связь середины и еды может быть и более опосредованной, хотя и не менее прочной. Например, в «Майской ночи...» Левко узнает ведьму среди играющих девушек по черному пятну внутри тела («внутри его виделось что-то черное»). Здесь важны два момента: во-первых, то, что во время игры ведьма исполняла роль ворона – пожирателя цыплят, во-вторых, то, что пятно находилось внутри ее тела. Что значит «внутри»? В гоголевском случае «внутри» – это почти всегда в центре, посередине (нос внутри хлеба и вместе с тем «посередине» его, Хома внутри и одновременно посередине круга и пр.). В «Мертвых душах» в сцене пребывания Чичикова у Петуха середина также напрямую не упомянута, однако ее смысл в соединении с темой еды, обжорства проступает со всей определенностью. Во время обеда Петух («круглый барин») предлагает Чичикову съесть еще один кусок телятины, тот отказывается, говоря, что в желудке у него уже нет места. «Да ведь и в церкви, – замечает Петух, – не было места. Взшел городничий – нашлось (...) Вы только попробуйте: этот кусок тот же городничий». Чичиков попробовал: «... действительно, кусок был вроде городничего. Нашлось ему место, а казалось, ничего нельзя было поместить». «Церковь» – это и есть круг. Где стоять городничему, как не в посередине круга? Он хозяин в городе, его место – в центре (как в «Ревизоре» в «немой сцене», где задействованы почти все персонажи пьесы: «*посередине* городничий»).

Чрезвычайный обед у Петуха, призрабиение еды и тяжелая сытость Чичикова дают нам ключ к пониманию того, что принято называть гоголевскими «гиперболами» или «преувеличениями».

Преувеличения

Во многих из них достаточно ясно проступает та же самая тема, что и в смысловом окружении «середины» и «центра». Я не хочу сказать, что преувеличение у любого автора непременно должно быть связано с темами еды или желудка; возможности этого приема (и всех тех, что будут рассмотрены далее) гораздо шире. Однако в гоголевском случае гипербола оказывается инструментом, идеально соответствующим нуждам «сюжета насыщения».

Преувеличение – как идея, как конструктивный принцип. Гоголь прибавляет вещам объем; ему нравится вещь, перерастающая свои обычные размеры. «Образ» желудка, то есть некоторого объема, который желает быть заполненным до отказа, здесь соединяется с идеей живого вещества, еды как таковой, ее чрезмерного изобилия. Образцовым примером тут идут гиперболы Ноздрева: если он что-то преувеличивает, то почти всякий раз – на гастрономическую или близкую ей тему. Знаменитые «семнадцать бутылок шампанского», выпитые им единолично в продолжение обеда; рассказ о пойманной в пруду рыбине («рыба такой величины, что два человека с трудом вытаскивали штуку») и зайцах, которых было столько, что «земли не видно», – всюду преувеличения, за которыми стоит тема аппетита и обжорства.

Та же картина и у Собакевича. Сначала упомянуты «ватрушки», каждая «гораздо больше тарелки», затем – «индюк ростом в теленка». Индюк, впрочем, и *сам похож на желудок*. Это еда в еде или еда в мешке: индюк был набит «яйцами, рисом, печенками и нивесть чем, что ложилось комом в желудке» (упоминание желудка здесь очень показательно). В заключение обеда – еще одно преувеличение, снова гастрономическое: «... когда встали из-за стола, Чичиков почувствовал в себе тяжести на целый пуд больше». Из этого же ряда в «Мертвых душах» – «арбуз-громадище» размером с «дилижанс» и знаменитое «руло» дамского платья, которое во время обедни «растопырило» на «полцеркви, так что частный пристав, находившийся тут же, дал приказание подвинуться народу подальше». Еды как таковой здесь нет, зато есть «обедня»; и где-то поблизости маячит тот самый «кусоч-городничий», которому нашлось место и в церкви, и в желудке.

В преувеличении как таковом вообще заложена идея роста, увеличения размера, то есть в конечном счете *идея питающейся и разрастающейся жизни*. В «норме» этот смысл в гиперболе лишь угадывается, не претендуя на всеобщность. У Гоголя же – он сам стал своеобразной гиперболой, оборачивающейся то шароварами миргородского Ивана Ивановича, в которые входил «весь двор с амбарами и строением», то бабушкиными карманами, куда «можно было положить по арбузу», то столом с яствами, протянувшимся «от Конотопа до Батурина» («Пропавшая грамота»).

Разбор далеких на первый взгляд от гастрономической темы гоголевских гипербол показывает, что идея живого роста, то есть питания, присутствует и в них. Тут окажутся и исполинские сапоги Собакевича (вспомним о его аппетите), и «нескончаемые усы на портрете», и мальчик в огромных сапогах из дворни Плюшкина, и его «двойник» в «неизмеримом сюртуке» из повести о миргородских обывателях. Все либо уже напиталось и выросло, либо собирается это сделать, примеряя будущие размеры впрок, как бы бронируя себе место для дальнейшего телесного роста. Любопытный пример неосознанного «вживания» в гоголевский контекст дает в своей книге о Гоголе А. Белый. Завершая раздел о гиперболах, он внешне немотивированно вдруг переходит на пищеварительный лексикон: «Гоголь *отравился* гиперболами».

Апофеоз гастрономии – хлестаковский арбуз в семьсот рублей. Для героя «Ревизора», готового, по его словам, съесть «весь свет», такой арбуз – в самый раз. Это уже вопрос не столько поэтических гипербол, сколько диктата желудка, который нередко оказывается одним из главных двигателей сюжета.

Двигатель сюжета

Замечательной особенностью многих гоголевских сочинений является то, что читатель постоянно держит связь с желудком персонажа, почти реально ощущая, сыт герой в данный момент или голоден. Сюжет насыщения идет рука об руку с сюжетом событийным или даже во многом готовит и предопределяет его. Если у Достоевского или Толстого описания еды или голода имеют необязательный характер и уж во всяком случае мало влияют на ход событий, то у Гоголя движение сюжета в значительной степени подчиняется воле желудка (для сравнения, у Достоевского еда выступает скорее как необходимость, как условие поддержания жизни, а не как цель).

Аппетит ведет гоголевских героев вперед, подсказывая, какие шаги нужно делать в каждом случае, в каком направлении двигаться, чтобы не остаться «без обеда». В «Старо-светских помещиках» власть еды сказывается не только по ходу всего действия, но даже и в «возвышенном» финале (Иван Иванович «оживает» лишь в тот момент, когда упоминается любимое кушанье его покойной жены). Так же построен «Вий» с его двусторонней оральной агрессией (вечно голодный Хома и стучащая зубами панночка). Запах свежее испеченного хлеба задает направление сюжета в «Носе»: с еды все, собственно, и начинается. В истории о Шпоньке и его тетушке в начале также лежит инцидент, связанный с едой: учитель наказывает мальчика за съеденный на уроке блин, и это событие изменяет характер героя и его судьбу. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» еда поддерживает и завершает – ход действия (или, вернее, делает его принципиально открытым): герои должны были примириться *на обеде* у городничего, где их нарочно усадили друг напротив друга. В «Мертвых душах» утомительный торг Чичикова с Коробочкой (дело, которое «*яйца выеденного не стоит*») разрешается в его пользу *лишь в тот момент*, когда он заговаривает о «казенных подрядах», то есть о муке, крупах и мясе. Особенно последователен Гоголь в «Ревизоре». Речь не о том, что число упоминаний о еде здесь велико и разнообразно. В «Ревизоре» еда и желудок стали одной из основ, на которой держится сюжет пьесы и психология главного героя.

Хлестаков персонаж отмеченный. Хотя все обитатели «Ревизора» любят поесть, очевидно, что тема еды привязана прежде всего именно к нему: о еде говорится *только тогда*, когда появляется Хлестаков. Из пяти действий комедии он участвует в трех, и именно в них сосредоточены все упоминания о еде, желудке и аппетите. Первая фраза Хлестакова, с которой он появляется в пьесе: «Черт побери, есть так хочется и в животе трескотня такая...». Последняя (в том же явлении): «Ах, Боже ты мой, хоть бы какие-нибудь щи! Кажись, так бы теперь весь свет съел». Названный порядок обхватных гастрономических «рифм» сохраняется и далее. Как правило, о еде или голоде говорится в начале сцены или в конце (а нередко и там и там). Особенно показательным первое действие, где это правило выдерживается с точностью необыкновенной: во всех десяти сценах Хлестаков говорит о еде. Сначала он просит подать обед, потом ест, потом снова говорит о голоде («Право, как будто и не ел»). Даже когда к Хлестакову приходит городничий, то первым делом речь заходит о еде. В финале первого акта Хлестаков пытается заплатить за обед, а городничий в это время пишет жене записку насчет угощения гостя.

Во втором действии мы видим то же самое. В начальных трех сценах Хлестакова нет – и еды тоже нет. В четвертой показывается Осип («представитель» Хлестакова), и сразу же речь заходит о еде. Пятую сцену открывает Хлестаков: «Завтрак был очень хорош. Я совсем объелся». В шестой – тема еды звучит вновь и набирает полную силу: арбуз в семьсот рублей и суп из Парижа. Последняя фраза этой сцены также о еде: Хлестаков говорит, что доволен обедом и повторяет понравившееся слово «лабардан». В следующих трех сценах

еды нет, потому что Хлестаков спит сытым сном, зато, когда в десятой сцене появляется Осип, разговор о еде сразу же возобновляется. В последней сцене нет ни Хлестакова, ни Осипа, – и еды тоже нет.

Действие четвертое. Вначале все идет прежним порядком: появляется Хлестаков со словами о вчерашнем угощении. Затем на протяжении шести сцен он занят важным делом (занимает у чиновников деньги): ему не до еды. А затем начинаются дела «амурные», с едой опять-таки несовместимые. Хлестаков объясняется с дочкой и женой городничего, уезжает из города и из пьесы, не забыв, однако, поблагодарить городничего за «хороший прием» и «гостеприимство».

Наконец, пятое действие. Хлестаков уехал, но его присутствие еще ощущается. И скандывается оно *как раз в те моменты* (или провоцирует их), когда упоминается еда: во время чтения письма Хлестакова, где он вспоминает о голодной юности и обедах «нашаромыжку», или при обсуждении будущей сытой жизни в Петербурге.

Вся эта раскладка приведена для того, чтобы показать, насколько крепко Гоголь держится связки «Хлестаков-еда». Причем важно, что сами упоминания еды чаще всего открывают или закрывают различные по своему объему разделы пьесы, связывая их между собой. Происходит нечто вроде *перетекания* ведущего смысла из одной сцены в другую; он обнаруживает и осуществляет себя на границах разделов, обеспечивая тематическую и структурную преемственность и превращая весь текст в подобие реального живого организма, испытывающего голод, насыщающегося, растущего. Динамика телесной жизни, голода и насыщения здесь перерастает в динамику сюжета или, во всяком случае, поддерживает его и направляет.

Характерно, что там, где объявляется власть женщины – непосредственная или символическая – тема еды отступает на задний план, и сюжет развивается без оглядки на желудок. Мы только что видели это на примере «Ревизора»; таковы же «Женитьба», «Невский проспект» или «Игроки» (в последнем случае речь идет о карточной колоде с женским именем). Для сравнения, в «Вие», где тема еды имеет значение первостепенное, видно, насколько прочно сюжетная основа связана с диктатом желудка. Сначала голод загоняет философа на подворье к ведьме: привык нув съедать на ночь «полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала», он ощущал «в желудке своем какое-то несносное одиночество». Обильное угощение и выпивка удерживают Хому и в усадьбе сотника: вместо того, чтобы сразу унести ноги, он объедается за обедом, заглушая таким образом свой страх перед ведьмой («голод (...) заставил его на несколько минут позабыть вовсе об умершей»). Хома наедается вдоволь и идет в церковь. После первой страшной ночи вновь побеждает желудок: съев поросенка и выпив кварту горелки, Хома чувствует в себе полное примирение и «необыкновенную филантропию». «После обеда, – пишет Гоголь, – философ был совершенно в духе». Даже когда после второй ночи он, наконец, решился бежать, то и здесь свое слово сказали пища и сытость. Хома выжидает «*послеобеденного* часу, когда вся дворня имела обыкновение забираться в сено под сараем». Иначе говоря, он приводит свой план в исполнение лишь после того, как сторожа набивают желудки и засыпают сытым сном. Наконец, к этому же смысловому ряду относится и поведение разгулявшейся ночью нечисти. Здесь Гоголь дает своеобразную «рифму», указывающую на связь, существующую между Хомой и ведьмой. Мертвая панночка ударяла «зубами в зубы», пытаясь прорвать меловой круг на полу церкви, Хома же стучит зубами, когда перелезает через забор сотниковой усадьбы.

Повесть «Нос» дает еще один любопытный пример сюжетообразующей роли еды. Мы не в силах обсуждать вопрос о том, насколько она была осознана автором, однако о фактической стороне дела можно говорить с достаточной определенностью. Речь идет о бегстве носа в Ригу. Здесь важен и сам факт бегства, и «Рига». На уровне «пищеварительного сюжета» бегство носа сопоставимо с событием, с которого, собственно, и начинается эта странная

гоголевская повесть. Нос был найден в хлебе, то есть потенциально был «предназначен» для съедения. Все так бы и случилось, если бы цирюльник не разглядел в хлебе посторонний предмет. В финале, если говорить о логике или о «форме» событий, произошло нечто подобное. Нос собирался уехать в Ригу и сделал бы это, если бы не полицейский чиновник, разглядевший, что перед ним не господин, а обыкновенный нос («к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос»). Я не хочу полностью уравнивать оба этих факта, тем более что в одном случае речь идет о съедении носа, а в другом – о его бегстве. Однако в обеих ситуациях сходств больше, чем различий. В ситуации бегства как будто нет ничего «гастрономического», однако это только на первый взгляд. Вспомним, что нос направлялся не в какой-либо иной город, а именно в Ригу. Название города, таким образом, совпадает со словом, имеющим прямое отношение к хлебу: «рига» – это молотильный сарай, овин, ток, то есть место, откуда начинается путь хлеба. Вместе с тем «рижный», или «рижский», хлеб – тот, что выпекался из темной рижной муки; поэтому, собственно, цирюльник и смог рассмотреть в нем «что-то белевшееся». Иначе говоря, в финале повести нос намеревался вернуться туда же, откуда был извлечен в начале, – в хлеб.

Отдельного разбора стоят и «Мертвые души». Здесь все более размыто, чем в «Ревизоре», «Носе» или «Вие» (что связано с размерами повествования и его жанром), однако что касается состояния чичиковского желудка, то о нем читатель всегда имеет довольно точное представление. Гоголь повсюду расставляет вехи, указывающие на то, сыт его герой в данный момент или нет. Поэма открывается картиной въезда Чичикова в город N: его первый день начинается с обеда в гостиничном трактире и заканчивается «порцией холодной телятины» и «бутылкой шей». А далее – по главам – идут восхитительные описания чичиковских пиршеств, с соблюдением общей композиционной последовательности: чувство голода – волнующие желудок ароматы – еда – отдых. Обеды в трактирах (поросенок с хреном и со сметаной), обеды у помещиков, обеды с чиновниками. Все это выписано с истинным физиологическим сладострастием, так что читатель становится «частью» Чичикова, разделяя с ним его удовольствия и воспринимая каждое новое блюдо с каким-то уже не вполне литературным интересом. Все это построено так, что даже *отсутствие еды* воспринимается как нечто значимое. У Плюшкина, например, Чичиков не обедал, что – на фоне предыдущих гастрономических описаний – выглядит как нарушение, некая неправильность или несообразность. Впрочем, Гоголь не дает Чичикову по-настоящему проголодаться, напоминая, что он перед этим изрядно объелся у Собакевича. Да и завершается глава в обычном для Гоголя ключе: Чичиков возвращается домой, после чего следует «легкий ужин, состоявший только в поросенке» и – крепкий сытый сон.

По своей структуре (если говорить о теме еды) «Мертвые души» напоминают «Ревизор». Голод и насыщение здесь также *приурочены к границам глав*; особенно в этом отношении показательна сцена отъезда Чичикова из дома Коробочки, где в последних строках главы показывается трактир, а затем в начале главы следующей идет диалог Чичикова с трактирным слугой по поводу поросенка с хреном и со сметаной. Упоминания еды и аппетита, как и в «Ревизоре», идут в каждой главе, образуя ее смысловой и композиционный центр (за едой Чичиков решает все важные вопросы). Однако ближе к концу первого тома еда сходит на нет, заменяясь, как и в «Ревизоре», женской темой. В «Мертвых душах» еда – дело мужчин. Женщины здесь *не едят вовсе*, в лучшем случае – угощают, как хлебосольная Коробочка, или присутствуют на обеде; понять, едят они что-либо или нет, довольно затруднительно. Заключительные главы поэмы отданы интригам, разговорам дам города N, губернаторской дочке, неясным матримониальным мечтам Чичикова и общей чиновничьей суматохе. Пафос чревоугодия и пиршества сменяется настроением упадка и усыхания. Город «съеживается», худеет не только в метафорическом (как это можно видеть в других гоголевских вещах), но и буквальном смысле. Если сравнить город N с желудком, то в нем случается нечто вроде «несва-

рения»: «мертвые души, губернаторская дочка и Чичиков сбились и смешались» – «заварилась каша» (ср. со сходной ситуацией неразберихи и непонимания в ситуации с Маниловым: мысль о просьбе Чичикова «не варила в его голове»). Гоголь сравнивает положение города с положением осажденных или *голодающих*; никто не получал новых известий и «комеражей», что «для города то же, что своевременный подвоз “съестных припасов”».

Было у этого «несварения» и соответствующее ему по смыслу следствие. Гоголь начинает десятую главу «Мертвых душ» с описания внешнего вида городских чиновников, несколько раз повторяя одно и то же: «Собравшись у полицмейстера, уже известного читателям отца и благодетеля города, чиновники имели случай заметить друг другу, что они даже похудели от этих забот и тревог. В самом деле (...) все это оставило заметные следы в их лицах, и фраки на многих сделались заметно просторней. *Все подалось*: и председатель похудел (...) и прокурор похудел, и какой-то Семен Иванович, никогда не называвшийся по фамилии (...) даже и тот похудел». Собственно, и помещенная в финал «Мертвых душ» история о капитане Копейкине по своему духу также соответствует общему настроению. Опуская «социальную» сторону этой новеллы, замечу, что фактически она рассказывает о физическом истощении человека, который никак не мог получить денег на пропитание. Гоголь подробно описывает голод, терзающий капитана Копейкина, и те гастрономические соблазны, которые подстерегают его на каждом шагу – витрины с котлетами, трюфелями, семгой и арбузами. Не выдержав мук, капитан подается в разбойники: очередной пример, демонстрирующий силу гоголевского «сюжета насыщения».

Умеренностью и воздержанием веет от последних страниц первого тома поэмы. Что уж говорить о других, если даже Ноздрев «исхудал и позеленел!» В финале царствует дорога, даль, быстрая езда и «невыносимый аппетит в желудке». «Желудок» оказывается рядом с наиболее возвышенными и мистически окрашенными пассажами книги. Греза о Руси, тройке и неведомой дали, Гоголь говорит о собственном дорожном опыте, не забыв упомянуть о столь важной его черте, как голод в пути. Это упоминание желудка в контексте, где он вроде бы не ожидался, подталкивает нас к тому, чтобы внимательнее присмотреться к самому «благородному», как называл его Гоголь, из телесных органов, к тому какие виды и образы он принимает.

«Образы» желудка

Несмотря на всю экзотичность подобного словосочетания, оно все же имеет право на существование. Во всяком случае, иначе, чем «образами», гоголевские описания разного рода наполненных или переполненных объемов назвать трудно.

Идея середины, о которой уже шла речь ранее, сказывается и здесь, приобретая выраженную смысловую определенность. Ассоциативное мышление (и соответственно письмо) имеет дело не столько с причинно-следственными связями, сколько с некоторым набором уравненных между собой элементов, чье соединение и дает необходимый эффект. Перечислив через запятую основные смыслы, сопутствующие понятию «желудка», мы получаем интересующее нас поле значений. Круг, закрытый или, реже, открытый объем, мотив переполненности / опустошенности, прямые упоминания о пище, ее приготовлении, голоде или сытости – вот тот исходный онтологический лексикон, на основе которого строятся гоголевские метафоры или иноформы желудка.

В «Сорочинской ярмарке» собравшиеся в хате гости прячутся от черта, предпринимая действия, символически изображающие приготовление пищи: один *забирается в печь* и закрывается заслонкой, другой – надевает на голову *горшок*. Та же логика и в случае с мешками в «Ночи перед рождеством». Мешок как желудок, как вместилище, хранилище пищи: герои думают найти в брошенной мешке «кабана», «колбасу» или «паляницу», однако вместо этого из них вылезают Чуб и дьяк. С точки зрения логики поглощения ориентиры уже заданы: пища, спрятанная в закрытом объеме, – это пища, «съеденная» мешком. Не случайно и то, что этот инцидент предварен темой еды: Солоху интересовал не сам Чуб, а его огород, который она «находила не лишним присоединить к своему хозяйству». В свою очередь, Чуб и дьяк заходили к Солохе не только по сердечной склонности, но и затем, чтобы «поесть жирных с сметаной вареников». Здесь важна сама форма ситуации: сначала Солоха прячет в мешок дьяка, а затем в *этот же мешок* влезает Чуб. За всем этим ощущается столь дорогая Гоголю мысль о некоей безмерной вместимости, потенциально неограниченной наполняемости, аналогом которой – если перевести разговор в плоскость телесно-биографическую – станет гоголевский желудок. И. Ф. Золотарев вспоминает о «чрезвычайном» аппетите Гоголя: «Бывало, зайдем мы (...) в какую-нибудь трактирню пообедать; и Гоголь уже покусает плотно, обед уже кончен. Вдруг входит *новый посетитель* и заказывает себе кушанье. Аппетит Гоголя вновь разгорается, и он, несмотря на то, что только что пообедал, заказывает себе или то кушанье, или что-нибудь другое»¹⁸. Почти как в случае с вакулиными мешками: новый посетитель, – и в мешке-желудке достанет места и для него (в начале «Вия», где бредут по дороге трое бурсаков, тема голодного желудка подается в том же ключе: «...*мешок* у них был давно уже пуст»).

В самой сцене гибели Хомя Брута можно увидеть нечто напоминающее ситуацию «Носа». Семантика еды представлена здесь обжорством Хомя и направленной на него оральной агрессией. Прежним остается и гастрономический лексикон, где первые места – по-прежнему за «кругом», «центром» и «закрытым объемом». Нос находился посреди круглого хлеба, Хома сидит в центре круга мелового. В обоих случаях налицо угроза съедения, с той разницей, что нос счастливым образом избегает желудка цирюльника, а Хома, взглянув на Вия, погибает. Общей и очень важной оказывается здесь и роль железа. Вий указал на Хомя *железным* пальцем, Иван Яковлевич – разрезал хлеб железным ножом; иначе говоря, Вий делает то же самое, что и цирюльник Иван Яковлевич. Вия, собственно, и привели для того, чтобы он своим пальцем *разрезал* круг-«хлеб», внутри которого прятался философ.

¹⁸ Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 215.

Вий как желудок. Идея переполненности, столь часто обыгрывавшаяся Гоголем, «воплотилась» в Вие, дав вариант *сверх-плотного* объема, вбирающего в себя все, что попадает на его пути. Вий как иноформа смысла «зрения-вбирания-поглощения». Вий – апофеоз власти желудка-зрения, его железный кошмар; неожиданной параллелью здесь идет хлестаковская жалоба на еду в трактире: «топор, зажаренный вместо говядины» (линии железа и зрения – Вий-ревизор – здесь накладываются друг на друга).

Вий – желудок с ногами. В «Тарасе Бульбе» к желудку движется сама пища. Центральное событие повести – осада города запорожцами. А там, где осада, там и голод. Иначе говоря, общая смысловая основа, как и во всех перечисленных мной случаях, задается здесь с самого начала. А далее – по сюжету: Андрия набивает мешки хлебом (мешки здесь опять-таки очень характерны) и несет их по подземному ходу в осажденный город. В первой редакции повести этот эпизод едва намечен; в окончательном же варианте путь Андрия под землей прописан очень тщательно, что говорит о важности этой сцены для Гоголя. Андрия несет хлеб; соответственно и вход в подземелье осмысливается Гоголем в этом же ключе: это «отверстие», как он пишет, вроде того, что бывает в «хлебной печи». Фактически подземный ход *проглатывает* Андрия с его хлебом, и далее он движется в «узком земляном коридоре», подобно тому, как кусок пищи идет по пищеварительному тракту. Эффект усиливается еще одним эпизодом: спутница Андрия съела на ходу кусочек хлеба, который «произвел боль в желудке, отвыкшем от пищи, и она оставалась часто без движения по несколько минут на одном месте». Эта картина настолько симптоматична, что позволяет говорить о своего рода *перистальтике* гоголевской прозы, имитации реальной ритмики движения пищи в желудочно-кишечном тракте. И – далее: это подземное движение хлеба с остановками завершается входом в «маленькую железную дверь»; снова упоминается железо, и снова в связи с темой голода и пищи (для сравнения, у Достоевского железо «тянется» не к животу, а к голове, угрожая ей топором, гильотиной, пулей или пресс-папье). Если желудок представляет собой некий *обширный объем*, куда пища поступает из *узкого пищевода*, то «большой простор» монастырской церкви, открывшийся за дверью, сделает нашу аналогию еще более основательной (затем Андрия оказывается на площади, в центре которой стоят столы от рынка «съестных припасов»).

Есть еще одна подробность, неожиданным образом встающая в тот же самый ряд и подтверждающая, хотя и несколько неожиданным образом, тезис М. Вайскопфа о ключевом значении темы евхаристии для этой гоголевской повести¹⁹. Я говорю о демарше поляков, в ходе которого они разбили один из запорожских куреней и захватили в плен его атамана. В повести упоминаются три десятка имен куренных атаманов, но лишь *одно из них* не только напрямую связано с едой, но даже является ее эмблемой – атаман Хлеб. Именно его и захватили в плен поляки: в символическом смысле голодающий город взял себе то, в чем нуждался больше всего. Если продолжить аналогию, то смысл еды обнаружится и в имени главного героя повести («бульба»), и в финальном жертвенном костре, венчающим «сюжет насыщения».

В «Носе» обстоятельства совсем другие, однако общий смысл эпизода, открывающего эту повесть, схож с только что рассмотренным. Здесь важно то, что цирюльник находит нос не где-либо еще, а в хлебе, то есть в «материи», предназначенной для съедения. Будь Иван Яковлевич чуть порассеяннее, и нос непременно попал бы к нему в желудок. Вместе с тем фактически нос – еще до встречи с цирюльником – *уже съеден*. «Съеден» хлебом, поскольку обнаружен он был как раз *внутри* и *посередине* утреннего свежее испеченного хлеба. Мотивы центра, круга (хлеб был ржаной круглой лепешкой), голода и аппетитного аромата сходятся вместе, давая интересующий нас «образ». «Проглоченный» хлебом нос получает свободу,

¹⁹ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 447 и др.

бежит из желудка, обретая самостоятельную жизнь; в рамках сюжета насыщения это означает, что пища, попавшая в желудок, не исчезает не растворяется в нем, но выходит из него *не вполне естественным образом*, о чем мы еще поговорим в дальнейшем. Сама же тема проглоченности объединяет между собой «Нос» и «Коляску».

Чертокуцкого сгубили «чрезвычайный» обед, состоявший из осетрины, белуги со стерлядью, и избыток пунша: он совершенно забыл, что сам пообещал завтра угостить обедом господ офицеров и показать свою коляску. Когда же они приехали, он спрятался от них внутри этой самой коляски. Как и в предыдущих случаях, мотивы еды и закрытого объема сходятся вместе. Психологическая трактовка этого поступка (возврат в материнскую утробу) кажется мне не столько неверной, сколько недостаточной, поскольку в «Коляске» нет никаких следов женобоязни или каких-либо иных аномалий подобного свойства. Зато тема еды и желудка присутствует здесь в самом неприкрытом виде. Не появившись у Чертокуцкого мысли об обеде (вспомним о сюжетобразующей роли темы еды у Гоголя), ничего бы и не случилось; ведь его испугало именно то, что он забыл о своем обещании приготовить обед для господ офицеров. Ассоциативный эффект, о котором шла речь ранее, объясняет в поступке Чертокуцкого то, что с точки зрения здравого смысла объяснить нельзя. Все дело в том, что коляска и обед составляют *смысловую пару*: вот почему, когда Чертокуцкий вспоминает об обещанном обеде, то прячется не куда либо еще, а именно в коляску. Коляска как желудок, как иноформа исходного смысла поглощения: помимо общего гастрономического фона, здесь есть и вполне реальные детали. Чертокуцкий прежде всего расхваливает чрезвычайную *вместительность* своей коляски: она так «укладиста», что в ее карманах помещается целый «бык», а кроме того в нее помещаются бутылки с ромом, запас табаку, белье и чубуки. Провиант говорит сам за себя, но особого внимания заслуживают чубуки: они «такие длинные, как, с позволения сказать, *солитер*». Это словечко переводит метафору в плоскость медицинской реальности, придавая кожаному мешку коляски еще большее сходство с желудком (тема «коляски-желудка» проступает и в истории о Шпоньке, где говорится о персонаже, который имел голову, похожую на бричку, и высовывал ее из воротника лишь затем, чтобы поесть).

От коляски «Чертокуцкого» один шаг до «странного экипажа», который Гоголь подробно описывает в десятой главе «Мертвых душ». Экипаж этот «не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса». Внутренность этого «арбуза», помимо подушек, была набита «мешками с хлебом, калачами, кокурками, скородумками и кренделями из заварного теста» (два пирога не поместились в экипаже и «выглядывали даже наверх»). Идея пищевого избытка, переполненного закрытого объема здесь представлена даже в еще более явном виде, нежели в «Коляске».

Экипаж Коробочки – «*арбуз*», *набитый хлебом*, еда в еде; что-то вроде фаршированного индюка у Собакевича. К тому же важно, что «поведение» странного экипажа и обстоятельства, его окружающие, описываются соответствующим лексическим образом: экипаж подъехал к дому и «ворота, *разинувшись*, наконец, *проглотили*, хотя и с большим трудом, это неуклюжее дорожное произведение». А далее идет описание «тесного двора», заваленного «дровами, курятниками и всякими клетухами», вполне созвучное «начинке» странного экипажа. Все это напоминает эпизод с Андрием, с той лишь разницей, что место человека занимает экипаж, а отверстие подземного хода заменяется воротами. Что же касается темы проглатывания *хлеба*, то она остается прежней, не говоря уже о том, что сам упомянутый экипаж, подобно коляске Чертокуцкого, обладает признаками желудка.

В экипаже сидела коллежская секретарша Коробочка, что придает всему сказанному особое значение. Неслучайно Гоголь описывает въезд Коробочки в город N как событие, несущее в себе огромное «следствие» для судьбы Чичикова. В этом смысле крах чичиков-

ского предприятия также может быть понят как «этап» пищеварительного сюжета. Приехав в город, Коробочка в буквальном смысле слова «слопала» все начинание Чичикова, подобно тому, как ворота «проглотили» ее экипаж. Именно после приезда Коробочки в городе поднялись шум и суматоха, в результате чего так *похудели* городские чиновники – и председатель, и инспектор врачебной управы, и прокурор.

Важно и то, что описание чичиковской шкатулки, как давно уже подмечено, дается именно в тот момент, когда Чичиков гостит у Коробочки. В нашем же случае важно, что шкатулка вместе с экипажем входит в единую пищеварительную рубрику. Описывая шкатулку, Гоголь, как водится, начинает с ее *середины*, а уж затем переходит к перечислению прочих отделений с перьями, билетами, бумагой и деньгами. Внутреннее устройство шкатулки напоминает о привычках ее хозяина; во всяком случае, такому важному для Чичикова предмету, как мыло, в ней отдано центральное место: «в самой середине мыльница». Если вспомнить о расположении внутренних органов, о «благородном» *центре тела*, то тема желудка возникнет здесь сама собой. Во-первых, потому, что речь идет о «середине», и во-вторых, потому, что в ряду перечисленных предметов только мыло имеет прямое сходство или даже²⁰ родство с пищей (мыло – соединение жира или сала с щелочью), и что еще замечательнее – с самим процессом пищеварения: ведь мыло *варят*.

Есть и еще один поворот темы: мыло как еда и наоборот – еда как мыло. С. Т. Аксаков в «Истории знакомства» вспоминает о случае, когда Гоголь убеждал одного из продавцов в том, что он продает «куски мыла вместо пряников, что и по белому их цвету это видно, да и пахнут они мылом», а в начале «Мертвых душ» упоминаются «столы с орехами, с мылом и пряниками, похожими на мыло». Наконец, еще одно сравнение, идущее в ряд к сказанному. В седьмой главе поэмы Гоголь пишет о том, как Чичиков, подходит к своей шкатулке, потирая руки с «таким же удовольствием, как потирает их выехавший на следствие неподкупный земской суд, *подходящий к закуске*»; шкатулка снова оказывается связанной с темой насыщения.

Собственно, дело не в том, чтобы повсюду отыскать самые точные аналогии (это было бы даже подозрительно). Важнее – общая направленность описаний, их однотипность и специфический внутренний смысл, идущий параллельно смыслу «отрытому». Для сравнения, у Достоевского можно встретить сходные описания, однако там предметно-телесные соответствия будут существенно иными. Например, «заклад» Раскольникова оказывается свернутой символической схемой будущего убийства (железная и деревянная пластинки, завернутые в бумагу и перевязанные тесьмой крест на крест, символизируют топор, тело и крестное страдание)²¹. У Гоголя же названный ряд телесных «образов» во многих случаях соединяется с темой движения.

²⁰ Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 248.

²¹ См.: Карасев Л. В. О символах Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 10.

Движение

Коляска Чертокуцкого, летающие вареники, экипаж Коробочки, бричка Чичикова, шкатулка, которую он всюду возит с собой, хлестаковская тройка, укомплектованная провиантом, – за всем этим стоит идея или мотив движения. Даже арбуз, с которым Гоголь нередко прямо или косвенно сравнивает различные «дорожные снаряды», и тот включен в этот смысловой ряд: «арбуз-дилижанс» из «Мертвых душ», соразмерный ему хлестаковский арбуз в семьсот рублей, экипаж Коробочки, который «не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз». Форма провоцирует движение. Катящийся арбуз (вспомним о малороссийском обычае катать арбузы) – готовый «образ» движущегося переполненного объема. Он так же легко превращается в тарантас или коляску, как тыква превращалась в экипаж для Золушки.

Есть тут и некий «персональный» аспект: я имею в виду гоголевское своеобразное самоотождествление с арбузом. П. Щепкин вспоминал о первом приезде Гоголя в Москву, о том, как он, тогда еще никому не известный, представился гостям словами малороссийской песни «Ходит гарбуз по огороду / Пытается своего роду...»²². Дело, собственно, не в арбузе-экипаже, а в самом – явном или неявном – соединении тем движения, круга, пищи и желудка. Здесь окажутся и прыгающий как мячик Чичиков (одно из наиболее устойчивых сравнений), и занимающий собой всю бричку Петух («круглый барин», своего рода арбуз на колесах), и «необъятной толщины» Земляника из «Ревизора», то есть опять-таки нечто вроде арбуза, земляника в семьсот рублей. В рамках занимающего нас «пищеварительного» сюжета все это может быть истолковано (разумеется, не в ущерб сюжету явному, «нормальному») как коллизия, противостояние и соединение пищи и тела, как *движение внутрь*, как освоение и присвоение-поглощение элементов внешнего мира. По сути, речь идет о *феноменологии поглощения*, спроецированной на события жизни персонажей, их психологию и обстоятельства, в которых они действуют. Отсюда – важность мотива движения, где точкой отсчета оказывается не внешняя обстановка, а *сам движущийся объект*. Я уже говорил о своеобразной «перистальтике» гоголевского письма, выразительным примером которого выступил эпизод с подземным ходом из «Тараса Бульбы»; в более же широком контексте в этот разряд попадут многие ситуации затрудненного продвижения вперед, представленные у Гоголя самыми разнообразными примерами. М. Вайскопф назвал этот эффект «проталкиванием к цели», удачно связав его с «вавилонским» разгулом нечисти. Однако на том уровне анализа, на котором находимся мы, подобные ситуации могут быть объяснены «изнутри» самого текста, из представления о нем как о самостоятельном живом организме, наполненном телесными интуициями создававшего его автора. В этом отношении «трудный» путь гоголевских персонажей сквозь узкое пространство или преграду может быть понят как своеобразный парафраз темы поглощения. Все решают оттенки конкретной ситуации и общий смысловой контекст. У Достоевского, например, тоже есть «трудное продвижение» персонажа через тесный проход или коридор, однако здесь это связано с темой «рождения» или «воскресения» человека, что сказывается на самих обстоятельствах такого рода «трудного продвижения» (темы затрудненного дыхания, удушья в сочетании с общей направленностью движения персонажа *вверх*). У Гоголя наиболее значимым является движение по горизонтали, движение к центру, середине, или, если говорить о гиперболах, – движение *вширь*, т. е. разбухание-раздувание. И первое, и второе вписывается в сюжет поглощения, соотносясь с его фазами движения пищи *внутрь*, к середине тела, и самим насыщением-разбуханием.

²² Цит. по: Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 131.

У Гоголя проталкивание к цели, движение «сквозь» нередко связываются с темой пищи или голода напрямую, без опосредований (у Достоевского этого нет). Так могут быть поняты подземный путь Андрия и въезд в ворота хлебного экипажа Коробочки. Многие из гоголевских персонажей, кому случалось пробираться сквозь плотную ярмарочную толпу, оказываются в настоящем чреве, наполненном самыми разнообразными съестными припасами: в «Коляске» ярмарка названа тем местом, куда на бричках, таратайках и тарантасах съезжается вся «*внутренность* России». Возможно, сюда же нужно отнести и саму гоголевскую манеру изображать движение. Я уже говорил о точке отсчета, необходимой для оценки движения. Так вот, если понимать под таковой сам движущийся объект, то нередко встречающийся у Гоголя мотив дороги, *движущейся навстречу путнику*, получит, по крайней мере, еще один вариант объяснения: не кусок хлеба движется по пищеварительному тракту, но сам тракт движется относительно него. Если это так, то и эмблематическая «птица-тройка», явленная в финале «Мертвых душ», ее «наводящее на ужас движение», заставляющее посторониться «народы и государства», также окажется апокалиптической метафорой съедения-поглощения: неведомая сила втягивает в себя птицу-тройку, вырывает ее из привычной жизни; *иное проглатывает здешнее* – отсюда и «ужас» народов.

Добравшись до этого знаменитого гоголевского пассажа, я должен напомнить о том, с чего начинал. Дело не только в определенном структурно-телесном изоморфизме автора и текста. Что было первично или что «вело» за собой Гоголя – болезнь, «вшедшая в состав» его и «обратившаяся в натуру» (Из письма Гоголя – кн. П. Вяземскому, 25 июня 1838 г.), или же его душевное состояние, оказывавшее влияние на самочувствие тела, не так уж важно. Важнее сам факт слияния, соединения двух различных интенций в единую целостность, сказавшуюся в мироощущении Гоголя и, прежде всего, в особенностях его художественного зрения.

Зрение-поглощение

До сих пор речь шла только о еде и желудке. И вдруг – зрение: самое возвышенное из человеческих чувств – по соседству с чем-то прозаичным, едва ли не низменным.

В ранней заметке «Шлецер, Миллер и Гердер» Гоголь говорит о взгляде, способном «обнять все живущее» и «сжимать все в малообъемный фокус». В этой способности, может быть, и следует искать главную черту гоголевского зрения. Оно втягивает, вбирает в себя окружающий мир, делая чужое – своим, внешнее – внутренним, неосвоенное – освоенным. Возможно, как раз эта странная убежденность в том, что внешний предмет, преломившись в фокусе глаза, может войти внутрь человека, стать его собственностью, и дает ряд неожиданных гоголевских ходов, в которых зрение, с одной стороны, становится реальной границей, отделяющей мир внешний от мира внутреннего, а с другой – инструментом присвоения, перевода вещей внешних в разряд внутренних. Художник, написавший портрет ростовщика, по словам его приятеля, «залез» к нему в «самые глаза». И хотя речь здесь идет о мастерстве изображения, о той особой живости, которую художнику удалось сообщить глазам портрета, важна сама форма высказывания и выбор определяющего слова: «залезть в глаза» – значит проникнуть *внутрь* человека, пробиться к его душе, если, конечно, в данном конкретном случае можно говорить о душе. Та же интенция сказалась и в эпизоде из «Мертвых душ», где учитель маниловских детей смотрит на одного из них так, будто хочет ему «вскочить в глаза».

Интервенция, давление внешнего мира на зрение, своего рода насилие над пропускной способностью глаз – одна из возможностей. Другая состоит в обратном: в экспансии самого зрения, его работе по переводу большого мира жизни – в «малообъемный фокус». Не касаясь многочисленных примеров подобной экспансии, возьмем лишь те случаи, где она явлена с максимальной выразительностью и, главное, усугублена разного рода пищевыми или пищеварительными акцентами. Тут окажутся и «бекеша», которую хотелось съесть глазами («взгляните сбоку – что за объединение!»), и капитан Копейкин, который пожирал глазами ресторанные витрины и готов был *съесть себя самого*, и Хлестаков с его выразительной послеобеденной фразой: «Кажись, так бы теперь весь свет съел». В последнем случае прямой связи со зрением нет, однако общая направленность все та же: прямое значение слова «свет» очевидным образом связано со зрением (в «Ночи перед Рождеством» черт прячет месяц в *мешок*, то есть символически «съедает» свет).

Помня, что общая схема гоголевских текстов укладывается в рамки «сюжета» голода-насыщения, мы получаем картину «съедения мира», помещения его во внутренность тела. Не случайно подавляющее большинство сочинений Гоголя начинаются с *соединения тем еды и зрения*. Это выходит по-разному, но сама тенденция к слиянию видна вполне отчетливо. История о ссоре двух миргородских обывателей открывается описанием замечательной «съедобной» бекешы («взгляните сбоку...»). В «Вие» это картина утреннего Киева с идущими по нему голодными школьниками и бурсаками. «Тарас Бульба» начинается со сцены разглядывания приехавших домой сыновей («Дайте мне *разглядеть* вас хорошенько...») и приготовления к пиру. «Нос» – с вывески, где «*изображен* господин с намыленной щекой», и запаха горячего утреннего хлеба. В начале «Коляски» подробно описывается внешний вид города Б, а затем не менее подробно рассказывается об обеде, заданном местным бригадным генералом. Начало «Ревизора» насквозь пропитано чувством голода, постепенно переходящего в насыщение; в этом отношении «Ревизор» схож с «Вием», поскольку тема *зрения* заявлена уже в самих названиях этих сочинений. В таком же духе выдержано и начало «Мертвых душ» (описание города и обед в гостинице). Есть немало и других примеров, перечислять которые нет смысла: скорее, отсутствие сплетения названных тем окажется редкостью. В

основном же зрение и еда присутствует в начале гоголевских текстов либо явно, либо предположительно, что следует из описываемых обстоятельств, как, например, в «Портрете», где исходное «рассматривание» очевидно, а «голод» хотя и не помянут напрямую, но легко угадывается из общего положения дел: бедный художник отдает за портрет последний двугривенный.

Всего этого не стоило бы перечислять, если бы объединение тем еды и зрения в начале повествования (да и далее по тексту) не было примечательной стороной именно гоголевских сочинений: ничего подобного нет ни у Достоевского, ни у Толстого, ни у Чехова. Гоголевский случай поражает своей последовательностью, указывая на реальную связь, существующую между названными темами. Собственно, это сказывается уже в самих терминах – «зрение» состоит в родстве со словом более чем прозаическим: выражение «пожирать глазами» обязано своим происхождением не только удачному смысловому переносу, но и реальности языка. Сходство слов «зреть» и «жрать», скорее всего, неслучайно. В этом отношении «жрец» оказывается фигурой, сочетающей в себе сразу обе стороны дела: он связан с едой («жертвой») и он же обладает даром прозрения, видения вещей в их подлинном свете. И то и другое имеет прямое отношение к гоголевскому человеку, к его пожирающему мир взгляду и страсти к еде; зрение и пожирание оказываются почти что синонимами (вспомним, что на языке Гоголя рестораны именовались «храмами», официанты – «жрецами», а обеды – «жертвоприношениями»).

От «зрения-сжирания» один шаг до того «кожаного мешка», куда устремляется проглоченная ртом пища. Желудок – как орган желания-поглощения, «орган голода»; слова «желудок», «голод» и «глотать» родственны друг другу. Возможно, есть свой смысл и в том, чтобы назвать желудок «пожирающим членом тела»²³. Иначе говоря, та связь между зрением и желудком, о которой я говорил, опираясь на соображения символического и сюжетного порядка, получает поддержку и на уровне языка.

Итак, перед нами стихия поглощающего, пожирающего мир взгляда, животная воля, идущая из глубины внутреннего телесного устройства, из его алчущей середины. Гоголевский взгляд упирается во внешние предметы, присваивая их уже не только отстраненно-эстетически, но и вполне утилитарно. В этом смысле особенно интересен феномен, условно говоря, «назывных предложений», встречающихся у Гоголя с регулярностью, которой мы не встретим у других авторов. «Вот мой уголок, – сказал Манилов», показав Чичикову свой кабинет. «А вот бричка, вот бричка! – вскричал Чичиков, увидя, наконец, подъезжавшую свою бричку» (из сцены пребывания у Коробочки). «Вот щенок, – сказал Ноздрев». И далее – дважды повторяющееся назывное «вот»: «Вот на этом поле, – сказал Ноздрев, указывая пальцем на поле, – русаков такая погибель, что земли не видно». «Вот граница! – сказал Ноздрев». «А вон овраги...» (это уже из второго тома) – говорит Костанжоголо, имея в виду план их будущего освоения. Или из «Старосветских помещиков»: «Вот это грибки с чебрецом!»; «А вот это пирожки».

Во всех случаях назывное, указующее «вот» играет роль своеобразного магического слова, способного присвоить видимый глазом предмет, перевести его из плана внешнего зрения в план обладания. Сказав «вот», гоголевские герои обычно собираются либо как-то воспользоваться означенным предметом, либо съесть его. В случае Ноздрева идея обладания приобретает выражено гротесковый характер. Так, после слов «вот граница!» Ноздрев не удерживается в рамках здравого смысла и причисляет к своим владениям заодно и то, что находится по другую сторону. В «Вие» назывная интенция приобретает другой вид, то есть фиксирует движение. «Вот это как долго танцует человек!» – говорит кто-то из толпы, собравшейся вокруг пляшущего Хомы. Об обладании или присвоении здесь говорить вроде

²³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. 2. М., 1989. С. 44, 430.

бы не приходится, однако не забудем, что эта сцена предваряет ту, что разыграется позже в ночной церкви. На улице Хома танцевал в кругу застывших зрителей, в церкви все было наоборот: Хома неподвижно сидел внутри мелового круга, а вокруг носилась набежавшая из углов нечисть. Дело решилось с приходом Вия, ткнувшего в Хому железным пальцем: «*Вот он!*» – сказал Вий, и все набросились на философа. Идея названия, за которым следует обладание, поглощение названной вещи, доведена в этой сцене до предела: «желудок с ногами», тяжело ступая по земле от переполняющей его тяжести, устремляет на Хому свой палец. Он *видит* его, и этот взгляд оказывается ничем иным, как орудием, инструментом присвоения и пожирания. Вий – *гений зрения-веданья* (видеть значит знать). И он же – гений поглощения мира, его перевода – через взгляд – в «малообъемный фокус». Иначе говоря, это своего рода глаз-рот, снабженный бездонным или безразмерным желудком.

Чрезмерное развитие одной из функций чревато угнетением других. Дело не в том, чтобы, подобно В. Розанову, назвать Гоголя «вием» и переложить на него все темные смыслы, которые поднимаются из-под земли на зов этого имени. Но и не замечать их родства тоже нельзя: «народная фантазия», на которую ссылается Гоголь в начале повести, здесь, как выясняется, в общем-то ни при чем – гораздо больше было здесь фантазии его собственной. Гоголь видел мир глазами, которые приводились в движение не только умом и сердцем, но и желудком. Гоголь – Вий, и одновременно – Хома Брут: раздвоившееся смысловое целое. Само имя философа в данном случае приобретает особый оттенок: ему нельзя было смотреть на Вия, однако жадность всепожирающего зрения взяла верх и заставила Хому поднять глаза, тем самым «предав» Гоголя-автора; возможно, поэтому он и стал «Брутом».

Превращая все это в метафору, можно говорить о своего рода «желудочном» мышлении (ср. с «*postconsciousness*» – «нососознании» Гоголя, описанном Набоковым)²⁴. Разница в том, что если «влияние» носа на гоголевские тексты сказалось в названии одной из его повестей и достаточно частом упоминании этой части лица в других текстах, то власть желудка распространилась в прозе Гоголя безраздельно, став ее невидимым, но полноправным распорядителем. Попутно замечу, что нос у Гоголя – такой же «агент» желудка, как и глаз, чего не скажешь, например, о Чехове или Бунине: в их прозе роль запахов оказывается существенно иной. Гоголевские персонажи смотрят вокруг себя всепоглощающим взглядом; они втягивают мир внутрь себя, подобно тому, как гурман втягивает в рот длинные итальянские макароны (кстати, любимейшее блюдо Гоголя). Один конец их еще остается снаружи на тарелке, вне поедающего их тела, а другой в это время уже проник внутрь, достигая едва ли не самого желудка. Внимание к внутренней телесной организации, к пище и пищеварению у Гоголя было столь интенсивным, что поневоле «втягивало» в себя и окружающих его людей: кн. Репнина, находившаяся в Риме в одно время с Гоголем, сказала об этом жестко и точно: «... мы жили в его желудке»²⁵.

Гоголь говорит о своих внутренностях в любом случае – и когда болен, и когда здоров; разница состоит в том, что в одном случае он жалуется на боли, запоры и несварения, в другом, – расписывает обеды и рестораны. «Безумие» желудка держит его под своим контролем, проявляясь, помимо мотивов «середины», «преувеличения» или «переполненного объема» (о самой теме еды или голода я уже не говорю), также и в постоянном сравнении персонажей и различных сюжетных обстоятельств с едой: описывая мир, Гоголь мыслит о нем на языке гастрономии и пищеварения, он, как повар, сам «готовит» текст, и сам же его съедает. Соответствующей случаю оказывается и лексика: в «Мертвых душах», например, метафоры еды проходят через все повествование, начиная с описания бала у губернатора

²⁴ Nabokov V. Nikolai Gogol. N. Y., 1961. P. 3–5.

²⁵ Цит. по: Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 223.

(черные фраки и белые платья – «мухи на сияющем рафинаде») и кончая «гастрономическими» портретами Манилова и Ноздрева.

Да и что говорить о «пищевом» осмыслении обыкновенной жизни, если тема желудка вторгается у Гоголя даже в пределы церковные.

Желудок-храм

Андрей из «Тараса Бульбы» шел по подземному ходу с мешками, набитыми хлебом, и попал – в церковь. Нос майора Ковалева, после того как его извлекли из утреннего хлеба, становится самостоятельным «лицом» и тоже посещает церковь. Связь хлеба и церкви в обоих случаях достаточно очевидна. Если это так, тогда и тема желудка может оказаться где-то здесь же. Вспомним уже упоминавшуюся сцену обеда у помещика Петуха. Чичиков съедает очередной кусок телятины под хозяйскую присказку о городничем, поместившемся в переполненной церкви (не было места, да нашлось).

Церковь и желудок неожиданным образом оказываются рядом друг с другом или даже друг в друге. Впрочем, не так уж неожиданно: еда, прежде всего хлеб и вино, стоят в самом центре христианской обрядности, причем обретаются и вкушаются они именно в церкви. Проскомидия, то есть ритуальное приготовление церковного хлеба (просфор), осуществляется в начале всего храмового действия. В «Размышлениях о Божественной литургии» Гоголь подробно описывает, как готовятся просфоры; слово «середина» здесь продиктовано порядком действий, но смысл его невольно переключается с «серединой» телесной, столь часто встречающейся в «мирских» сочинениях Гоголя: «...иерей берет из них одну из просфор с тем, чтобы изъять ту часть, которая станет потом Телом Христовым – *срединою* с печатью...»; и далее – раздача «Святого Хлеба *посреди* церкви».

Пища и храм, как видим, вполне соединимы; все дело в том оттенке, который приобретает это соединение в прозе Гоголя. М. Вайскопф провел впечатляющее сопоставление гоголевского «Носа» и «Размышлений о Божественной литургии», из которого видно, что действия цирюльника Ивана Яковлевича представляют собой «шокирующую пародию» на церковный обряд приготовления хлеба, вина и воды²⁶. Учитывая специфическое отношение «докризисного» Гоголя к церковной обрядности, с подобной интерпретацией трудно не согласиться. Однако в нашем случае, где на первом месте стоят не ценностные установки, не идеология, а телесно-психический состав, соединение тем храма и еды получает иное (не исключаящее и названного) истолкование. Гоголь мог позволить носу прийти в церковь, поскольку это не противоречило его собственному внутренне-телесному самоощущению или самочувствию. Если желудок – это «самый благородный» орган тела или даже «храм» (а в русском языке, в отличие, например, от итальянского, слово «храм» синонимично «церкви» и имеет вполне православный оттенок), то объединение церкви и еды уже не покажется случайным. Что же до языческого смысла слова «храм», то здесь работает и он. Если еда – это жертвоприношение, совершать которое есть величайшее удовольствие (вспомним о хлестаковских «цветах удовольствия»), дело, которому вполне стоит отдать себя («... чего бы я желал? чтоб остальные дни мои я повел с тобою вместе, чтоб приносить в одном храме жертвы...»), тогда неосознанное осмысление «середины» тела как храма или церкви вполне объяснимо. Некоторым образом находит свое истолкование и парадоксальное совпадение «сюжета» церковного и «сюжета» телесного. Я имею в виду не пафос происходящего, а некое формально-логическое подобие или сходство: гоголевский сюжет начинается с голода, и дальнейшее действие, если смотреть на него с избранной точки зрения, представляет собой смысловую цепочку, основными звеньями которой станут появление еды и насыщение персонажа. В «Размышлениях о Божественной литургии» мы сталкиваемся с чем-то сходным: сначала голод, затем приготовление пищи и, наконец, – ее вкушение. «Священник, которому предстоит совершить литургию, должен еще с вечера трезвиться телом и духом...» Если говорить только о внешнем профиле событий, а не об их содержательном составе, то «трезв-

²⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 232.

ление» телом в начале гоголевских сочинений – почти общее место. Это видно и в «Носе», и в «Тарасе Бульбе», и в «Вие», и в «Мертвых душах», и в «Шинели», которая почти вся представляет собой одно сплошное трезвление, за исключением финала, где есть и искус, и пиршество, и кража.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.