

S T U D I A P H I L O L O G I C A



Леонид Карасев

ГОГОЛЬ В ТЕКСТЕ



ЗНАК
МОСКВА
2012

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
К 21

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Рецензент канд. филол. наук С. Г. Бочаров

Карасев Л. В.

К 21 Гоголь в тексте — М.: Знак, 2012. — 224 с. — (Studia philologica).

ISBN 978-5-9551-0379-2

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.

ББК 83.3

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

Научное издание

Леонид Владимирович Карасев

ГОГОЛЬ В ТЕКСТЕ

Издатель А. Кошелев

Корректор Е. Сметанникова. Оригинал-макет подготовлен Е. Андреевой

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 01.04.2012. Формат 60×90^{1/16}. Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Гарнитура Times. А. л. 27. Тираж 1000. Заказ №

Издательство «Знак». № госрегистрации 1037739118449

Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ISBN 978-5-9551-0379-2

© Издательство «Знак», 2012

© Карасев Л. В., 2012

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

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Гоголь и онтологический вопрос	11
Nervoso Fasciculosо (о «внутреннем» содержании гоголевской прозы).	34
Сюжет «поглощения»	71
Ведьма и кошка (детский опыт Гоголя)	141
Загадка Чичикова	146
«Чтобы видно было, как днем» (мистика «ночного света» у Гоголя)	157
«Услаждение и назидательность» (рассказывание-слушание у Гоголя)	182
О двойном использовании сюжета у Гоголя	187
«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (о конструкции и смысле названия)	197
Тентетников и Раскольников	203
«Каштанка» и Гоголь	213
«Предыдущего не считайте здоровым...» (Гоголь и Платонов об одной параллели)	219
Именной указатель	224

Предисловие

...Он нечто написал самим собой.

Б. Зайцев. Жизнь с Гоголем

Что значит «Гоголь в тексте»? Любопытно, какой писатель рассказывает в своих сочинениях, вопрос в том, в какой степени и каким образом проявляется его, собственно, человеческое, индивидуальное начало. Обычно 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 челове-

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.



ка», 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 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 чело-*

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

³ Там же. С. 576.



век 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 сопоставление 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.)»¹. 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...*»². 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

¹ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе. СПб., 1894. С. 11.

² Там же. С. 11.



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»³, 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».

«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 присмотреться 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 «Шагреневого 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 ви-



тальный смысл Акакия Акакиевича, смысл его тела (поскольку речь идет о физической стороне дела — холоде, простуде, смерти) передается одежде. Шинель становится иномформой 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 идут многократные 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 противопоставлено, 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

³ Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 88.



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 — «гадка», 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 комна-



те — 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 незначащий 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».