Ю.Я. БАРАБАШ

ГОГОЛЬ И ТРАДИЦИИ СТАРОУКРАИНСКОГО ТЕАТРА

(Два этюда)

«Папинькины комедии»

В одном из ранних своих петербургских писем к матери (30 апреля 1829 г.) Гоголь просит Марию Ивановну прислать ему «две папинькины малороссийские комедии: Овца-Собака и Романа с Параскою», обещая попытаться «одну из них поставить на здешний театр» (X, 142). Боюсь, в этом обещании, кроме искренних благих намерений, скрывалась и изрядная доля лукавства: Никоше, прибывшему в Петербург всего каких-нибудь четыре месяца назад, еще самому надо было думать и думать, как встать на ноги, ему ли покровительствовать «на здешнем театре» никому не ведомым пьесам никому не ведомого автора из провинции… Зато, приметив, что в столице «так занимает всех все малороссийское» (X,), Гоголь решает попробовать свои силы – сочинить что-нибудь в таком же духе, и отцовские комедии, виденные им в детстве в Кибинцах, в усадебном театре Д.П.Трощинского, могли оказаться в этом деле весьма кстати. И действительно, оказались…

Из двух упомянутых в письме комедий Василия Афанасьевича полностью дошла до нас одна - та, которую Гоголь-младший называет «Роман с Параскою» (полное ее название «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом»). Другая, «Собака-овца», известна лишь в пересказе Марии Ивановны, очень кратко зафиксированном П. Кулишом в его биографии Гоголя [1]. Позднее тот же П. Кулиш, публикуя «Простака» в журнале «Основа», в своем предисловии оценил пьесу, особенно «прекрасный украинский язык», весьма высоко, ставя ее «во всех отношениях выше» комедии И. Котляревского «Москаль-чаровник» и называя «*первою* украинскою комедиею»[2].

Сочинения Василия Афанасьевича и в самом деле обнаруживают незаурядное комедийное дарование автора, которое совершенно заслонено в нашей историко-литературной памяти могучим талантом сына; но с этим уже

ничего не поделаешь… Впрочем, «первой» его комедия, конечно, не была, ее (и, насколько можно судить по пересказу, «Собаку-овцу» также) питал мощный смеховой пласт «низового» украинского барокко. Не была она, по-видимому, первой и единственной из известных Гоголю-младшему пьес такого рода. Бабушка Татьяна Семеновна по материнской линии принадлежала к роду Танских, а один из Танских пользовался в свое время широкой известностью как «славный» автор интермедий и интерлюдий, по словам современника, «природный стихотворец, во вкусе площадном, во вкусе Плавтовом», «наш Плавт, наш Мольер»[3]. Об этом своем не столь уж далеком предке, вообще об украинской школьной драме, преимущественно киевской, важной составляющей которой были так называемые «междувброшенные игралища» – интермедии, комические бытовые сценки, бурлескные, травестийные «вирши», пародирующие библейские сюжеты и церковные песнопения, Никоша вряд ли мог не знать; в конце концов, от кого-то ведь он слышал и переписал в свою «Книгу всякой всячины» травестийную пасхальную «Виршу, говоренную гетьману (? – Ю.Б.) Потемкину запорожцами на светлый праздник Воскресения».

Украинская барочная интермедия XVII–XVIII вв. генетически связана с двумя истоками. Во-первых, это древние, в том числе дохристианские, восточнославянские смеховые архетипы, сочетающиеся, зачастую весьма причудливо, с христианской традицией – различного рода «игрищами», «плясаниями», колядованием, переряживанием и т.п. Во-вторых, у нее были западноевропейские предшественники: различного рода площадные действа – как религиозные, мистериальные, так и светские, карнавального типа, - гистрионские представления, фацеции, травестии и пародии, комедийные элементы средневековой школьной драмы. Последняя пришла на Украину преимущественно через Польшу вместе с европеизированной, «латинской» системой образования, созданием Киево-Могилянской коллегии (академии), которая и стала своего рода лабораторией староукраинской драматической литературы, в частности интермедии. Веселую бурлескную интермедию не

стеснялись включать в свои драмы и трагедии «высокого» стиля самые серьезные авторы, например, Георгий Конисский, профессор и ректор Киевской академии, впоследствии архиепископ, а разносили по городам и весям украинские последователи западных вагантов – бродячие бурсаки, недоучившиеся «спудеи» и «бакаляры», - мы знаем их по гоголевскому «Вию».

По жанровой природе своей украинская барочная интермедия была родственна таким явлениям, как итальянская commedia dell`arte, испанские entreméses и pasos, komedia rybaltowska у поляков, hra у чехов и словаков, Fastnachspiel у немцев. А содержание свое она, естественно, брала из национальной почвы. Иван Франко замечает, что, хотя «сюжетами интермедий очень часто бывали международные, бродячие анекдоты, фаблио и новеллы… они являлись у нас в локальной окраске, героями их были наши крестьяне, школяры, евреи, казаки, цыгане, шляхтичи – типические фигуры того буйного и пестрого люда, который шатался тогда по Украине»[4]. Впитывая живительные соки и краски народного быта, этические представления, обычаи, вкусы (в том числе, признáем, и не слишком взыскательные, если угодно, то и разного рода предрассудки, бытовавшие в народной среде), интермедия тогда была, собственно, одной из форм массовой культуры.

В эту интермедийную народно-смеховую стихию целиком погружены персонажи комедии Гоголя-старшего «Простак»: хитрая Параска, ловко обманывающая мужа – простака, лежебоку и лодыря Романа; велеречивый дьяк - любитель обильного угощенья, возлияний и романических похождений; нахрапистый и смекалистый солдат-«москаль», который обведет вокруг пальца кого угодно, чтобы обеспечить себе теплый ночлег да сытный обед с чаркой и «лаврениками»… Типичны и комедийные приемы: нелепая байка о рябом кабанчике, якобы загнавшем на охоте зайца; прячущийся под лавкой дьяк; уморительные попытки «москаля» изъясняться на «малороссийском наречии»; шутки и перебранки, ссоры и примирения… А в интервалах – вставные песенные номера, то лирические, то ёрнические, пародийные.

Никоша, сочиняя в Петербурге свою «Сорочинскую ярмарку», как мы знаем, взял для нее несколько эпиграфов из «папинькиных» пьес, однако этим отнюдь не ограничился. И в этой, и в других его повестях найдем еще немало перекличек с комедиями Василия Афанасьевича, которые стали, собственно, связующим звеном между его творческими опытами и традицией «низового» украинского барокко.

В облике Хавроньи Никифоровны мы узнаем черты знакомой нам по «Простаку» Романовой Параски: и та, и другая – это, в сущности, варианты традиционного образа сварливой (и не слишком верной) жены, злой бабы (в польских мясопустных комедиях она проходит под именем baba gladka). Приключения с дьяком отчасти сближают Хавронью и Параску с Солохой из “Ночи перед Рождеством”; впрочем, эта сельская очаровательница еще и ведьма – как мачеха из “Майской ночи”, как панночка из “Вия”, все они пришли в гоголевские повести не из народного театра, а из сферы народной демонологии. Однако в той же “Ночи перед Рождеством” и в других повестях вторым и третьи планом, иногда безымянно и бессловесно, как это часто бывает у Гоголя, мелькают фигуры сварливых баб – кумовой жены, о которой известно, что она “дралась по утрам… со своим мужем”; ткачихи и дьячихи, не поделивших любвеобильного дьяка; ревнивой свояченицы кривого головы, которой “всегда не нравилось, если голова заходил в поле, усеянное жницами, или к козаку, у которого была молодая дочка” (I,). В “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” мимоходом упоминается некая Агафья Федосеевна, которая не приходилась Ивану Никифоровичу ни свояченицей, ни вообще родственницей или хотя бы кумой, однако частенько приезжала к нему и жила “по целым неделям, а иногда и более”, причем решительно “отбирала ключи и весь дом брала в свои руки” (II,). Позднее с тем же женским типом мы встретимся в повести “Нос” – это сожительница цирюльника Ивана Яковлевича.

А вот еще одна реминисценция к комедии Василия Афанасьевича – муж-простак, незадачливый Солопий Черевик из “Сорочинской ярмарки”. Он

слеплен из того же теста, что и Роман, таких, кажется, не водит за нос только дитя малое. Впрочем, у них немало предшественников в украинском бурлеске – в интермедиях Якова Гаватовича, Митрофана Довгалевского и других авторов. Также и дьяки Хома Григорьевич у Гоголя-старшего, Афанасий Иванович и Осип Никифорович у Гоголя-младшего – за ними выстраивается целая вереница типов голодных “волочащихся” школяров с их просительными кантами, странствующих (“мандрованных”) забулдыг-“пиворезов”, зарабатывающих на “горелицу” и кусок колбасы то рождественскими и пасхальными сценками-травестиями, то байками и “жартами”, а то и простым жульничеством…

Есть в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” еще один дьяк, Фома (Хома) Григорьевич, о нем упоминает пасичник Рудый Панько в предисловии; но в отличие от своего тезки из “Простака”, ветреника и селадона, это человек положительный, он мажет сапоги чистым смальцем, пользуется носовым платком, а главное – такой неподражаемый рассказчик, что именно ему доверено изложение историй о пропавшей грамоте и о заколдованном месте.

Как видим, Никоша не напрасно просил Марию Ивановну прислать ему в Петербург «папинькины комедии»: они сослужили ему хорошую службу. Вместе с тем очевидно, что отцовским материалом Гоголь-младший не ограничился, он черпал и из других интермедийных и вертепных староукраинских источников, диапазон используемых им барочных средств намного шире, чем у Василия Афанасьевича, палитра красок разнообразнее, как и номенклатура традиционных типов. Из числа последних заслуживали бы специального рассмотрения по крайней мере три - казак-запорожец, еврей-шинкарь (у Гоголя, разумеется, «жид») и черт, но такое рассмотрение мне придется отложить до другого раза. Впрочем, о черте кое-что будет все же сказано ниже.

О том, как поссорился Василий Васильевич с Николаем Васильевичем

Василий Васильевич Розанов, один из самых (если не самый) парадоксальных (если не сказать – провокативных) русских писателей, “ссорился” с Николаем Васильевичем всю свою жизнь. Многое, очень многое он не принимал в Гоголе как личности, отвергал его дух, мораль, бесовский смех, более чем скептически оценивал эстетику и поэтику, при этом, правда, словно споря с самим собою, называл его великим человеком и поражался колдовской, «очаровывающей» силе гоголевского гения. И все это с такой страстью, порою (в “Опавших листьях”, в письмах) с такими, не побоюсь сказать, ненавистью и отвращением, по сравнению с которыми даже высказывания Толстого-“Американца”, даже “Письмо к Гоголю” не стесняющегося в выражениях неистового Виссариона (последнего, кстати, Розанов также не жаловал) кажутся чуть ли не комплиментарными…

Это большая, заслуживающая специального рассмотрения тема - «Розанов и Гоголь»; я здесь коснусь лишь одного, эстетического ее аспекта, еще у́же – одного розановского отзыва, непосредственно относящегося к теме данной статьи.

В одном из своих этюдов о Гоголе Розанов утверждал, что все персонажи “Мертвых душ” – “куклы, жалкие и смешные”, “это крошечные восковые фигурки” [5], а поэма в целом, как, впрочем, и “Ревизор”, “Женитьба”, “Игроки”, “Шинель”, - не более чем “анекдот” [6]. Розанов, по-видимому, был уверен, что такие оценки убийственны для художника; большинство же из нас, со школьной скамьи воспитанных в священном трепете перед классиком, воспринимает их как кощунственные.

Дело, однако, в том, что сторонники обеих точек зрения, при всей противоположности последних, исходят из общих эстетико-поэтических критериев, изначально не только приоритететных, а – без преувеличения – сакральных для русского литературного сознания; это, во-первых, психологический реализм, во-вторых, самодвижение и самораскрытие характеров. И для Розанова, и для его оппонентов оба постулата – аксиомы, вне которых в их представлении вообще нет литературы.

А между тем история мировой литературы знает и иные, так сказать – “неевклидовы”, эстетические принципы и традиции, к которым критерии классического реализма (как бы высоко мы их ни оценивали) просто неприложимы. Такова, например, традиция староукраинского барочного школьного театра, бурлескной интермедии, вертепной драмы XVII–XVIII вв., которая вошла важной составляющей в эстетическую систему и художественную практику Гоголя, о чем только что говорилось. Игнорируя эту традицию, смеховую стихию барочного староукраинского театра, в частности – вертепа с присущей ему поэтикой, системой традиционных типов и масок, невозможно понять и объяснить ни ту “кукольность” персонажей, ни ту “анекдотичность” ситуаций, которые отметил у Гоголя Розанов.

Я думаю, Розанову, озабоченному проблемами русского предреволюционного и революционного “вертепа” (в данном случае – разбойничьего притона), вообще было не до старинного украинского вертепа – кукольного театра; рискну предположить, что он его просто не знал. Зато Гоголь – знал, и знал не понаслышке. Хотя в пору его детства и юности бродячие “спудеи” и “мандрованные” дьяки – “шоумены” вертепного театра – были уже последними из могикан, он их еще застал, еще успел увидеть закатные отблески этого яркого явления культурной жизни Украины XVII–XVIII вв. В повести о двух Иванах представшая взору Ивана Ивановича “пестрая и причудливая картина” сушки старых вещей во дворе Ивана Никифоровича сравнивается Гоголем с вертепом, “который развозят по хуторам кочующие пройдохи”. Совершенно очевидно, что сравнение принадлежит тому, кто сам не раз был зрителем вертепного представления, видел “царя Ирода в золотой короне”, “Антона, ведущего козу”, слышал, как “визжит скрыпка” и “цыган бренчит руками по губам своим вместо барабана…” (II,). Это могло быть и в Васильевке, и в Сорочинцах на ярмарке, и в Полтаве [7] или Кибинцах, имении Д.П. Трощинского. В кибинецком театре, правда, не показывали кукольные представления, здесь усилиями Василия Афанасьевича Гоголя ставились спектакли с живыми актерами, но многие

сцены из комедий Котляревского и самого Василия Афанасьевича по стилю и духу, по смеховым приемам близки были как школьным интермедиям, так и вертепу.

Общей типологической чертой школьной драмы и вертепной была двойственность. В структурном отношении эта двойственность выражалась в присущей барокко “антитетической бинарности” [8], эстетическом консептизме, т.е. сочетании, подчас весьма причудливом, двух контрастирующих стихий – “высокой” и “низкой”, патетической и смеховой, сугубо приземленной. Если в школьной драме, которую и называли часто “трагедокомедией”, это проявлялось в том, что в “серьезное” действие вплетались веселые, бытовые, иногда сатирические интермедии, то вертепный кукольный театр придавал этой двойственности предельно наглядный характер: переносной ящик состоял из двух этажей, на верхнем разворачивались евангельские эпизоды, чаще всего рождественский, связанный как раз с “вертепом” - пещерой, в которой родился Иисус (обычно, впрочем, разыгрывался не канонический, а травестийный вариант этих эпизодов), нижний же этаж был отдан делам земным, социально-бытовой сфере, событиям комическим, шутейным, балаганным.

Вертеп, таким образом, представлял собою своего рода модель мироздания, по-своему отражавшую его изначальную амбивалентность, такие онтологические оппозиции, как небо – земля, дух – плоть, священное – профанное. Так что те “кочующие пройдохи”, которых упоминает Гоголь, могли бы на свой лад переиначить знаменитые шекспировские слова (если, бы конечно, они слыхивали о Шекспире) о мире, театре и актерах, – в зеркале их искусства мир и впрямь представал вертепом, а люди – марионетками, куклами.

В украинском вертепном театре сложился устойчивый круг таких персонажей: кроме названных Гоголем царя Ирода, простака Антона с козой и цыгана, были еще дед и баба, солдат-“москаль”, еврей-шинкарь, хвастливый шляхтич, поп (чаще всего униатский) или дьяк, ведьма, черт, бродячий бурсак и обязательно запорожец – главная фигура, воплощавшая героическое начало и неизменную победу над силами зла, над всякого рода чертовщиной. Заметим:

все это были маски, куклы, марионетки, о психологизме, о характерах, тем более, об их самодвижении тут не могло быть и речи, движитель был один – рука кукловода.

Старое гоголеведение (работы Н. Петрова, В. Перетца, А. Кадлубовского, особенно В. Розова) достаточно досконально исследовало вопрос о том, как традиционные для украинской интермедии и вертепа типы и связанные с ними ситуации отразились в гоголевских повестях украинского цикла. Выше я коснулся той же темы, сопоставляя эти повести с комедией Гоголя-отца.

Попробуем, однако, задаться вопросом: выходит ли традиция вертепа у Гоголя за пределы украинских повестей, и если да, то **как**, **в какой мере** и в **какой форме** она проявилась?

Казалось бы, тут все ясно. Конечно же, традиционных вертепных масок и ситуаций как таковых, в их чистом, изначальном виде, мы ни в пьесах Гоголя, ни в его петербургских повестях и “Мертвых душах” не обнаружим. Хотя бы уже по той простой причине, что объект изображения, сам, так сказать, жизненный материал в них иной, чем в “Вечерах” и “Миргороде”, где, по замечанию М. Бахтина, “тематика… вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон…” [9] Но вот каков **метод** изображения, каковы **приемы** и **способы** художественного освоения этого материала? В этом отношении у “постукраинского” Гоголя улавливаются достаточно узнаваемые приметы поэтики, которую М. Бахтин относит к сфере “площадной и балаганной комики”, связывает с “косвенным влиянием Рабле” и стернианства, хотя можно указать на значительно более близкий Гоголю “адрес” – традицию украинского барочного вертепного театра с характерными для него фабулой-анекдотом, заданностью персонажей, их знаковой одноплановостью, мозаичностью построения текста, немотивированностью смены эпизодов, диктуемой не столько логикой внутреннего развития характеров, сколько (а подчас и главным образом) волей автора. Эти признаки здесь не столь очевидны, как, например, в “Сорочинской ярмарке” или “Ночи перед Рождеством”, обычно они скрыты, латентны, к тому же чаще всего

трансформированы, однако не заметить их – разумеется, при условии пристального и непредвзятого прочтения – трудно.

Положа руку на сердце, разве не сплошной анекдот все это долгое сватовство Подколесина, его неожиданный побег через окно? Не анекдотичны ли истории о том, как три карточных плута “переплутовали” третьего (“Игроки”) или как стреляный воробей и тертый калач Городничий “сосульку, тряпку” принял за важную персону? Так что “анекдот” – это не уничижительная характеристика, скорее это определение жанра, по его законам и следует судить о произведении, судить, а не осуждать.

То же следует сказать и об интермедии, о кукольном театре, вертепе, которые относятся к низовому барокко не потому, что они, так сказать, ниже качеством, а лишь потому, что они отражают “низ” человеческого существования.

Да, в Подколесине, в двуедином “Добчинском-Бобчинском”, в Манилове, зяте Мижуеве, Тентетникове, если угодно, даже в Коробочке – в каждом по-своему – проглядывают черты традиционного интермедийного простака, подобно тому, как черты ярмарочного цыгана – в Кочкареве, Ноздреве или в самом Чичикове. Да, собранием изумительно пластичных, но, согласимся, чисто функциональных кукол, движимых рукой мастера, предстают костюмированные фигурки прохожих на “Невском проспекте”, женихи в “Женитьбе”, все, кроме Городничего, чиновники в “Ревизоре” [10]. Такими, кстати, представляет их сам Гоголь. Объясняя в своем «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора” », какой видится ему финальная немая сцена комедии, он расставляет персонажей по сцене словно марионеток: «Всякому лицу должна быть назначена поза, сообразная… со степенью боязни его и с потрясением, которое должны произвести слова, возвестившие о приезде настоящего ревизора. Нужно, чтобы эти позы никак не встретились между собою и были бы разнообразны и различны; а потому следует, чтобы каждый помнил свою и мог бы вдруг ее принять, как только поразится его слух роковым известием» (IV,). Собственно, еще и до немой

сцены, во время чтения почтмейстером письма Хлестакова, лишь Городничий (единственный среди городских чиновников живой характер) реагирует на убийственную сенсацию неподдельным словом и чувством, остальные, словно заводные куклы, заикаются, мычат, лепечут что-то невнятное…

О Хлестакове надо сказать отдельно. Он, конечно же, отнюдь не кукла и в этом смысле вроде бы не вписывается в вертепную традицию. Однако с ним связана особая, причем непосредственно вытекающая из этой традиции, тема – тема черта, бесовщины, как отметил в свое время Д. Мережковский, одна из главных, сегодня сказали бы – парадигмальных, у Гоголя.

Нетрудно предвидеть сомнения: как, Хлестаков, этот “ничтожный характер”, этот “пустейший” малый, – и вдруг бесовщина, некая инфернальная сила…

Между тем мировая литература знает два обличья дьявола, две его ипостаси: Мефистофель – и мелкий бес, грозный князь тьмы, враг рода человеческого – и простоватый, неловкий черт-неудачник, существо зловредное, но одновременно и жалкое, притом комически жалкое. В староукраинском вертепном бурлеске и травестии черт предстает всегда именно в комическом обличье, его мелкие пакости неизменно оканчиваются неудачей, он то и дело попадает впросак, ему достаются побои, оплеухи. Так выглядит черт и в ранних повестях Гоголя (исключение составляет, пожалуй, Басаврюк), достаточно вспомнить хотя бы “Пропавшую грамоту”, герой которой лихо расправляется с “Иродовым племенем” – целым сонмом чертей и всяческой нечисти, или “Ночь перед Рождеством”, где черту приходится везти на себе кузнеца Вакулу в “Петембург” и обратно, а после этого еще и отведать хворостины.

Разумеется, Хлестаков внешне совсем не похож не вертепного черта, и от наказания за свои проделки он вовремя ускользает, но и сущностью своей, и повадками этот “инкогнито из Петербурга” – заурядный мелкий бес, потому он, при всей своей “фантасмагоричности”, заслуживает лишь презрительно-смехового, уничижительного отношения. “Вы эту скотину (черта. – Ю.Б.) бейте

по морде и не смущайтесь ничем, – пишет Гоголь в письме к С. Аксакову. – Он щелкопер и весь состоит из надуванья. Он – точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет и раскричится. Стоит только немножко струсить и податься назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана; а в самом деле *он чорт знает что*. …Пугать, надувать, приводить в уныние – это его дело” (XII, 300).

Еще меньше, чем Хлестаков, похож на вертепного черта Чичиков. Не похож он, впрочем, и на Хлестакова, в нем нет ничего от щелкопера, никого он не распекает, не кричит, не приводит в уныние, напротив, весь город NN и большинство окрестных помещиков покоряет респектабельностью, благообразием, вежливым обхождением, к каждому находит свой подход, свой ключик, если и надувает, то делает это незаметно, деликатно, даже с приятностью.

Но главное, хотя и скрытое до поры, в Чичикове то, что он **Искуситель**,- в этом и заключается его бесовская сущность. Мастер казаться не тем, что он есть на самом деле, имитатор и игрок, он опасен не мефистофельским злодейством и магией разлагающего цинизма, а искусством социальной и психологической мимикрии, умением быть «как все» и одновременно обращать в свою пользу слабости и пороки этих «всех», их мелочность, жадность, духовную и душевную пустоту, пошлость, наконец, просто-напросто глупость. Подобно жуликоватому ярмарочному цыгану из вертепной комедии, одурачивающему наивного простака, Чичиков морочит голову городу и губернии. А ведь далеко не все его контрагенты – простаки; Собакевича, к примеру, на мякине не проведешь, это вам не “дубинноголовая” (как называет ее Чичиков) Коробочка.

Однако странно: что-то, не сразу уловимое и осознанное, сближает Собакевича и Коробочку друг с другом, а если внимательнее присмотреться, то и со многими другими персонажами гоголевской поэмы. Вдумаемся, много ли нам известно о Собакевиче как о личности, живом человеке, о его внутреннем

мире, психологии, биографии? Запоминающиеся черты внешнего облика, манеры, ухватки, интонация… В своем роде завершенный тип, фигура, персонаж, в сущности – маска, знак, но не характер, и уж никак не развивающийся характер. Такова же и Коробочка со своими пестрядевыми мешочками, в которых хранятся целковики, полтиннички, четвертачки… Таковы же, в сущности, и чиновники города NN. Замечательны общее авторское рассуждение о толстых и тонких, описание бала, знаменитое сравнение танцующих с мухами “на белом сияющем рафинаде” (V,); однако что мы знаем о губернаторе, кроме того, что он любит вышивать по тюлю, о подмигивающем левым глазом прокуроре (разве то еще, что, по словам Собакевича, это единственный порядочный человек в городе, «да и тот, если сказать правду, свинья»), о почтмейстере («шпрехен зи дейч, Иван Андрейч») и о многих других жителях NN, опять-таки по словам того же Собакевича, «даром бременящих землю» ?.. (V,) «Они все, – говорит Розанов «о тех, с кем вел свои беседы и дела Чичиков», – как и Плюшкин, произошли каким-то особым способом, ничего общего не имеющим с естественным рождением: они сделаны из какой-то восковой массы слов…» [11] Этими фигурами и фигурками Чичиков манипулирует с поистине дьявольской ловкостью, как умелый и опытный кукловод, и призна́ем – если бы не дремучая наивность Коробочки да не беспардонность Ноздрева, он, пожалуй, довел бы задуманную аферу до конца… Правда, оставшись при этом, как то и назначено вертепному бесу, на том же, нижнем уровне того же вертепного мира, ибо переместить его на уровень горний, превратить Савла в Павла не удалось даже «кукловоду», казалось бы, всесильному, – автору. Этот уровень, как и в «Ревизоре», остался в виртуальном пространстве…

Тут напрашивается коварный вопрос, и я, не пытаясь уклониться, задаю его сам себе: что ж, выходит, Василий Васильевич был прав, упрекая Николая Васильевича в том, что персонажи его «Мертвых душ», «Ревизора» – не что иное, как искусно выполненные «куклы», «восковые фигуры»? Рискну ответить: и да, и нет. Розанов, сам о том не догадываясь, открыл в «Мертвых

душах» и «Ревизоре» элементы вертепной композиции, вертепного способа изображения жизни и людей. То есть разглядел в этих произведениях то, чего не видели другие. Добавлю: не видим (или, быть может, не стараемся увидеть?) сегодня и мы, воспитанные в строгих правилах обыденного сознания, для которого реализм, психологизм, типические характеры – это священные коровы эстетики. Вне этих школьных понятий, прежде всего, вне реализма, какой же Гоголь классик? [12] Вот и приходится кое-кому из нас лукавить, пытаясь в оценке Ноздревых, Собакевичей, Коробочек и прочих «Добчинских-Бобчинских» примирить «одну доминирующую черту характера» с его же (характера) якобы «многомерностью» и «психологической полнотой»…

Розанову, конечно же, эти наши «маленькие хитрости» ни к чему. Но реализмоцентрический гипноз властвует и над ним. Понять, принять и по достоинству оценить **иную** эстетическую систему, разгадать тайну «гоголевского барокко», его магической силы, способной превратить нехитрый ярмарочный анекдот в шедевр мировой литературы, а вертепный персонаж – в тип общечеловеческого масштаба, Розанов не мог ab definitio.

А впрочем, кому – и до уважаемого Василия Васильевича, и после него – это оказалось под силу? Дайте ответ, спросим каждый у себя и у гоголеведения в целом. Не дают ответа…

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Николай М. <Кулиш П.А.> Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. - Спб., 1856. - Т. I. - С. 15, 16.
2. Основа, 1862. - № 2. - С. 19, 23.
3. Воспоминания Аф. Лобысевича о времени обучения своего в Киевской Академии в 1747–1752 годах (Письмо его к архиепископу Георгию Конисскому 30 сентября 1794 г.) // Акты и документы, относящиеся к истории Киевской Академии. Отд. II (1721–1795). Т. I (1721–1750). Ч. I. Киев, 1904. - С. 387–388.
4. Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т. - Київ, 1983. - Т. 29. - С. 305.

5. Розанов В.В. Мысли о литературе. - М., 1989. - С. 166, 163.
6. Розанов В.В. О себе и жизни своей. - М., 1990. - С. 498–499.
7. С. Скалон, дочь В. Капниста, с семейством которого по-соседски дружили Гоголи-Яновские, вспоминает, что в начале века она смотрела в Полтаве кукольные представления (см.: Скалон С.В. Воспоминания // Исторический вестник, 1875. - № 10). Почему бы и Гоголь не мог их видеть?
8. Михед Павло. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст. - Ніжин, 2002. - С. 105. См. его же: Крізь призму бароко. - Київ, 2002.
9. Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С. 488.
10. См. об этом: Ковальчук О.Г. Гоголь: буття і страх. // Гоголезнавчі студії / Гоголеведческие студии. - Вип. 10. - Ніжин, 2002. - С. 38-40.
11. Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 163.
12. Ведь вот даже М. Бахтин, которого уж никак не заподозришь в приверженности к стереотипам, тонко подмечая в поэтике Гоголя (я имею в виду упомянутую выше работу “Рабле и Гоголь”) черты, типичные для “низового” барокко, избегает этого понятия, а говорит о неком “гротескном реализме”.