

НОМО IN AMORE В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ГОГОЛЯ

Если исходить из глубочайшей религиозности Гоголя, унаследованной от барочной традиции, все еще живой в словесности тогдашней Украины, то нельзя не заметить, что чувственно-земное и спиритуально-небесное есть два реальных полюса художественного мира Гоголя.

Тем не менее «Небо Гоголя» – вопрос из разряда совершенно неизученных. Мы долго, следуя оценкам Белинского и Чернышевского, замалчивали или охаивали «религиозного» Гоголя, относя его фантастическо-гротескные построения по линии «социальной сатиры», хотя все это было лишь эпизодом метафизической панорамы. Остается лишь удивляться тому, как могли современники воспринимать «натуральную школу» как «гоголевское направление» – стереоскопичность гоголевского мира, включающая мистическое измерение бытия, похожа на мир натуральной школы не более, чем зрелый Пикассо на Курбе или Милле. Зато сегодня иные российские литературоведы готовы впасть в другую крайность, объявляя все написанное им сугубо душевспасительным, «православным» творчеством. Но это помазание лика писателя освященным елеем не изгоняет чувства, что в гоголевском мире не все так благостно и нравоучительно, как хотелось бы. Ведь здесь берется в расчет Гоголь, *каким он сам хотел бы быть*, а не Гоголь *реальный*, человек и писатель. Со времен Средневековья в восточнославянских краях привыкли считать литератора неким сверхчеловеком. Но, собственно, религиозным писателем в духе патристов Гоголь никогда не был. Жанр теологического трактата, в котором бы раскрывались сущность или эманации Божества, у него не встречается. В художественных же произведениях Гоголя богословских «мудрствований» отнюдь не наблюдается: художественный мир Гоголя скорее пугает своими темными глубинами. Натура тут – воистину «дура», причем весьма часто пугающая и отвращающая.

Возьмем для начала хотя бы проблему эротики, хотя с Гоголем обычно связываются представления об аскетизме и асексуальности. Мне не хочется здесь ни повторять пересуды насчет сексуальной жизни Гоголя, ни выдвигать очередную концепцию: определенных вещей сказано было на этот счет, несмотря на неизменно «викторианский» литературный этикет нескольких минувших эпох, более чем достаточно. При внимательном рассмотрении в личности гения вырисовывается трагический контур человека, с золотушного своего детства безгранично одинокого, не сумевшего выйти за пределы самого себя. Фрейдизм в свое время не преминул собрать здесь жатву: согласно И. Ермакову (книга которого, как очевидно, вполне мещанская во всем, что выходит за пределы собственно психоанализа), Гоголь «застрял» на одной из инфантильных стадий сексуальности. Некоторые зарубежные авторы добавляют к этому соображения о гомосексуальном комплексе Гоголя. Комплексов, конечно, тут было предостаточно, хотя принизить Гоголя они не могут, как не могут принизить человека вообще, – своего детства человек не выбирает. Да и, в конце концов, биография писателя, как и любой жизненный материал, – лишь уголь, обреченный быть пищей творческому и всеочищающему огню. Интересно в данной ситуации другое: эротика как полюс в психике человека, противоположный Танатосу, и ее сублимация в эстетическую категорию, что ведет к очищению от аффектов.

Исследования советских ученых безудержно акцентировали «жизнеутверждающие начала» творчества Гоголя, причем возводили их к фольклорной основе, но выглядели эти самые начала на диво целомудренными – некий непрекращающийся танец румяных поселян на фоне щедрой украинской природы, украшенный как бы по краям, словно виньетками во вкусе XIX века, летающими ведьмами или шныряющими в озерных водах русалками. Но фольклорная стихия подсказывала писателю не только образы черта, ведьмы или механически пляшущих в старинном обряде старух (наблюдение Ю. Манна). Возникали – как бы между делом – нескромные упоминания о наготе Оксаны, разомлевшей в мыслях о кузнеце, наготе, которую ночной мрак скрывал от нее самой. Тут вроде бы проглядывает здоровый сексуальный аппетит нормального человека, но в реальности чувственный блеск женского тела оставался для Гоголя, как свидетельствуют биографические исследования, несомненным и неукоснительным табу.

И ведь любому проницательному читателю очевидно, что если Гоголю случалось писать о Женщине (коли она не какая-нибудь Агафья Тихоновна), то непременно в итальянско-«брюловском» ключе, весьма возвышенно, распространено и – увы – безнадежно неискренне и

риторически. Положа руку на сердце, есть ли плоть и кровь в гоголевской Аннуцианте? Право, в облике проститутки из «Невского проспекта», мимоходом попавшей в писательский окуляр, куда больше огня (адского, разумеется): «Женщина довольно недурной наружности встретила их со свечою в руке, но так странно и нагло посмотрела на Пискарева, что он опустил невольно свои глаза» [2, т. 3, 22].

Эти наброски нужны нам лишь для того, чтобы обозначить в Гоголе реального живого человека, которому не чуждо было, увы, ничто человеческое. И все это сочеталось с совершенно искренней религиозностью, с надрывным стремлением исправить свою порочную природу. В очерке об умирающем Вильегорском гомосексуальный порыв автора странно и нераздельно сливается с мистическим мотивом Пасхальной жертвы, навеянным атмосферой весеннего католического Рима [о «римских» корнях очерка см.: 4] и совершенно «пресуществляющим» чувственность.

Это весьма характерная для Гоголя, всю жизнь раздирающая его сознание, дихотомия. Создатель «натуральной школы», воспитанный на барочной эстетике, видел в низменной натуре лишь первый, несовершенный план бытия. Он стремился к высокой поэме, к монументальному и панорамному жанру, способному охватить диалектику земного и небесного, комического и трагического, страстей и спасения.

Стоит внимательнее взглянуться в такие «бесполое» тексты Гоголя, как его поэма «Мертвые души», воспринимаемая у нас почему-то исключительно в плоскости социальной и моралистической. Какова же роль автора «Мертвых душ» в процессе раскрепощения русского Эроса? Как глубоко православный человек, стремящийся жить по всей строгости святоотеческих правил, Гоголь вытравлял эротическое начало из своего сознания. Как большой художник, Гоголь не мог игнорировать эротику ни как экзистенциальный факт, ни как неотъемлемую составную литературного этикета своего времени, ни тем более как средство характеристики персонажа.

Если хотя бы самым беглым образом перелистать страницы «Мертвых душ», то обилие эротических деталей, фривольностей и нескромных намеков способно поразить: во всяком случае их гораздо больше, чем гражданско-публицистических деклараций. Но в эстетическом плане эрос принимает здесь уродливые личины неких двойников любви.

Весьма проблематична, например, идиллия семьи Манилова, с его как бы отсутствующею супругою и со вполне тошнотворными детьми, носящими вроде бы античные имена (о, эта тоска по античности в суровой русской глубинке!). Порыв этого сладчайшего отца семейства, годами мечтательно посасывающего чубук в пустом своем кабинете, к холеному залетному гостю, отчетливо гомосексуален, – о какой уж тут цене за сделку-то говорить! майский день, именины сердца! разве вот розовой ленточкой список перевязать! Нежнейший сентименталистский культ платонической дружбы между мужчинами взорван в самих своих основах.

Но и прочная семья – муж да жена (сочетание, так пугавшее Ивана Федоровича Шпоньку) – есть подчас момент, сводящий повествование с рельс фабулы. Достаточно простого упоминания о мужчине и женщине, чтобы под пером Гоголя выросло одно из тех вроде бы ненужных для развития темы отступлений, которые так восхищали В. Набокова: когда Чичиков подъезжает к дому Собакевича и видит в окнах лица хозяев, то тут разворачивается целая эротическая миниатюра: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и по-свистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья» [2, т. 5, 133].

Замечательно, что с точки зрения психоанализа в парном портрете четы Собакевичей снова таки женское начало дано читателю в лингамном символе, а мужское – наоборот¹. Эта карнавальная травестийность корректируется естественной половой дифференциацией «народной сцены», исполненной эротического томления. Представлено это томление, конечно, не с той полнотой, что в сказках Афанасьева, но уже и никак не в сентименталистском ключе: «бедные лизы» тут безмятежны в своем естественном эротическом предстоянии не столь давно табуированному Карамзинным «парню», как персонажи лубка. Но в обеих ситуациях пред нами явлена подчеркнута сниженная в эстетическом отношении действительность. Здесь крестьянский эрос вызывает несколько тоскливое снисхождение («мигач», тренькающий на тыквенной балалайке, как и внимающие ему пейзажные девы, не больно похожи на воплощение идеала), а эрос господский – прямое отвращение (довольно представить себе написанные Гоголем два лица рядом на подушке). Городские чиновничьи семьи, в которых жены именуют своих мужей *пузанчик*, *кика* и *жужу*, есть прямое развитие данного мотива.

Чичиков же к восприятию женской красоты чуток: время для наслаждения оной непременно придет. Но сие еще потом и кровью заслужить надо: будущую счастливую жизнь персонаж, как бы совершенно по Марксу, стремится построить сперва экономически, путем беззастенчивого

первоначального накопления капитала. И рассматривает он свои труды и дни как некую инициацию, некое преддверие счастья. Недаром он холит и лелеет лицо свое, сохраняя себя для капитализма: «Уже начинал было он полнеть и приходить в те круглые и приличные формы, в каких читатель застал его при заключении с ним знакомства, и уже не раз, поглядывая в зеркало, подумывал он о многом приятном: о бабенке, о детской, и улыбка следовала за такими мыслями...» [2, т. 5, 336]. Мережковский сказал бы, и небезосновательно, что это и есть пошлость, выдающая присутствие прямого черта. Эротика семейная, представляющаяся Чичикову как своего рода идеал, сделала бы из него очередного *кику* или *жужу*. Но любовь к губернаторской дочке настигает «подлеца» неожиданно и «незаслуженно»: «Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, даже сомнительно, чтобы господя такого рода, то есть не так чтобы толстые, однако ж и не то чтобы тонкие, способны были к любви, но при всем том здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали; скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, и все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине. И из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и окончательно только одни тонкие черты увлекательной блондинки: ее овально-круглившееся личико, ее тоненький, тоненький стан, какой бывает у институтки в первые месяцы после выпуска, ее белое, почти простое платьице, легко и ловко обхватившее во всех местах молоденькие стройные члены, которые означались в каких-то чистых линиях. Казалось, она вся походила на какую-то игрушку, отчетливо выточенную из слоновой кости; она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы.

Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов, но слово поэт будет уже слишком. По крайней мере, он почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром. Увидевши возле них пустой стул, он тотчас его занял» [2, т. 5, 242].

В облике блондинки, при всей его имплицитности, явственно запечатлены черты женского идеала пушкинской эпохи, «татьянинского» идеала. Это состояние предчувствия любви, *vita puova*, трепетно неопределенное – как в известном стихотворении А. К. Толстого «Средь шумного бала, случайно...», в сюжете Чичикова звучит щемяще-трагично. Ибо это чувство никогда и ни при каких обстоятельствах не будет реализовано антигероем «Мертвых душ» в реальное знакомство, сближение и семью². Плуту предстоит быть изобличенным, изгнанным из круга, сложившегося вокруг губернатора; «подлецу» не войти в «общество», низменное не сойдется с высоким. Здесь, несомненно, сказалось барочное понимание мира как лабиринта, органически присутствующее, в частности, и в «Мертвых душах» [1].

Но это состояние на миг вырывает Чичикова из плоскости бытования в антимире пошлости и – не менее, а куда более, чем патриотические переживания, сообщенные автором «подлецу» в финальном отступлении о птице-тройке, – свидетельствует о дремлющей в нем душе живой, которая так бесконечно одинока.

Эта отстраненность от женщины, передавшаяся персонажу, несомненно, от самого автора, порождает мучительные, кошмарные видения, не всегда, понятно, сообразные с моралью. В гоголевском художественном мире прелестная женщина не случайно бывает отдана на лютое мучительство (чего стоит одна уже мечта Тараса Бульбы жесточайшим образом расправиться с увлекшей Андрия полькой, изложенная автором во всех жутких подробностях).

Пожалуй, образ Вия, этого жуткого, смертоносного ока, закрытого до поры исполинским веком, – это очень субъективный, мучительный, как наваждение, образ Женского, некая усложненная странной маскулинизацией Йони, представляющийся терзаемому комплексами автору некой частью гроба, – не случайно посреди разнообразной нечисти, окружающей «царя гномов»³, со взглядом Вия отчетливо корреспондирует за чем-то особо выделенный автором некий странный, ни с чем не сообразный «глаз»⁴. Видимо, это не чудовище из славянского фольклора, и не подражание ему, не выражение закоулков народной души, о чем немало размышляли исследователи. Это нечто более простое, являющее вместе с тем очень субъективный, мучительный, как наваждение, образ³.

Все сказанное позволяет обозначить в Гоголе реального живого человека, которому не чуждо было, увы, ничто человеческое. Но, конечно, проблема требует дальнейших исследований.

Примечания

¹ Ср. с домогательствами Ивана Ивановича, чье лицо напоминает редьку хвостом вниз, насчет ружья своего брутального друга, чье лицо напоминает уже редьку хвостом вверх.

² Приблизиться к своему идеалу персонажу «Мертвых душ» невозможно – лишь одолевшему в своей инициации самого черта Вакуле дано обладать негой Оксаны. У Гоголя кузнец есть, как и в архаических мифах, художественное воплощение архетипа мага, овладевающего тай-

нами природи. Вакула заслужив свое земное счастье мужественной борьбой с силами тьмы, а не махинациями вроде чичиковских, и награда его, как и сама борьба, протекают в мифологической плоскости.

³ В исследовании В. Я. Звенияцковского убедительно показано, что «король гномов» как отдельный персонаж, скорее всего, вообще сочинен даже и не Гоголем, а тем, кто без особых угрызений совести правил сочинения молодого провинциала [3]. Но все же, видимо, в основе ситуации находится именно этот сюрреалистический исполинский глаз (с «виями»-вѣками?), который сохранился в финальной сцене повести в ряду других «хорорных» образов.

⁴ Глаз в фрейдизме – символ Женского.

Список использованных источников

1. Барабаш Ю. Я. Сад и вертоград. Гоголевское барокко: на подступах к проблеме / Юрий Яковлевич Барабаш // Вопросы литературы. – 1993. – № 1. – С. 135–156.
2. Гоголь Н. В. Собр. худож. произведений: В 5 т. – / Николай Васильевич Гоголь. – М.: АН СССР, 1960.
3. Звенияцковский В. Вий – начальник гномов, или Мог ли Гоголь обойтись без Украины / Владимир Янович Звенияцковский // Радуга. – 2009. – № 2. – С. 131–138.
4. Михед П. В. Рим у творчій свідомості Гоголя / Павло Володимирович Михед // Науковий вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту КНТЕУ. – Гуманітарні науки: Філологія. – Вип. 2–3. – Чернівці: ЧТЕІ КНТЕУ, 2005. – С. 123–135.

Анотація. Статтю присвячено питанню про своєрідність трактування та імпліцитні плани теми кохання у Гоголя, неповторність сполучення еротичного імпульсу зі спиритуальним переживанням.

Ключові слова: натура, гріх, еротика, духовність.

Abstract. The article deals with the question of originality of treatment plans and themes of love implicit in Gogol's unique combination of erotic impulse with spiritual experience.

Keywords: nature, sin, sensuality, spirituality.

УДК 821.161.2

Вірченко Т.І.

ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ПЕДАГОГІЧНИЙ КОНЦЕНТР

Загальні переваги типологізування художнього конфлікту полягають у можливості чіткіше простежити його структуру, оскільки він є складною категорією, проаналізувати не тільки специфіку окремого типу конфлікту, а його системні зв'язки з іншими типами тощо.

Переваги з літературознавчого погляду, які переважають з актуальністю проблеми, окреслені в праці А. Погрібного «Естетичні виміри художнього конфлікту», де автор показує важливість типів конфліктів як для самого письменника («тип конфлікту «підказує» письменникові логіку розвитку характерів, забезпечує їм життєвість» [1, 43]), так і для літературознавства загалом. Останнє зумовлене тим, що дотримання ряду вимог («типологізація художнього конфлікту мусить, по-перше, відбивати його естетичну природу, а по-друге, відзначатися настільки високим рівнем узагальненості, щоб з кожним із виділених типів конфлікту пов'язувалася чітка та масштабна естетична спільність»), розкриє нові можливості вивчення конфліктів творів окремого письменника («Логічно визнати, що конфліктна своєрідність творів сучасної літератури обумовлена властивим для неї синкретизмом різних конфліктних типів. Зрозуміти, дослідити цей синкретизм – означає розібратися у специфіці досліджуваного письменником конфлікту» [1, 59]) та літературного періоду («Виявлення типологічної своєрідності конфліктів часу – це один з ключів до розкриття тенденцій руху літератури в різні періоди й епохи, в тому числі й літературного процесу наших днів» [1, 61]). Остання ж теза А. Погрібного свідчить не стільки про переваги типологій конфліктів, а вже про потреби типологізування конфліктів, тобто сприймається як аргумент того, що проблема на часі.