

М.Ю. Савельева,
доктор философских наук, профессор,
профессор Центра гуманитарного образования НАН Украины

**«БЕДНЫЙ, БЕДНЫЙ ЧЁРТ»
(Петербургский контекст творчества Гоголя и Достоевского)**

Рассматривается основание творчества Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Показывается амбивалентный мифологический характер творческого процесса, раскрывается влияние культурной атмосферы Петербурга на творческое и гражданское становление обоих писателей. Представлен анализ образа чёрта в связи с трактовкой субъекта творчества Гоголем и Достоевским. Сопоставляются мнения самих писателей об образе чёрта и его роли в творческом процессе и мнения их современников, а также позднейших исследователей их творчества. Выявляются противоречия в трактовках. Доказывается, что представление о чёрте формировалось у обоих писателей с детства и именно поэтому не стало полноценным выражением протеста против пошлости окружающего мира. Чёрт — фигура сатирическая, но не из сферы политической сатиры, как это представляется на первый взгляд. В творчестве Гоголя этот образ связан с фольклорными традициями и является выражением борьбы с детскими страхами. В творчестве Достоевского чёрт воплощает тёмные, таинственные стороны жизни, с которыми писатель действительно столкнулся в раннем детстве, но не сумел в полной мере осмыслить. В статье исследуются причины, по которым оба писателя представляли своего чёрта символом пошлости. Для Гоголя это было мнение А. С. Пушкина как главного авторитета; для Ф. М. Достоевского — неосознанное неприятие гоголевской сатиры. Однако цели, по которым этот образ преследует их в зрелом возрасте, различны. Для Гоголя чёрт как воплощение комического — символ глубокой религиозной силы духа писателя. Для Достоевского — критерий ненадёжности веры в Бога.

Ключевые слова: миф, творчество, герой, смех, литература, пошлость, сатира, вера

Скучно на этом свете, господа!
Н. В. Гоголь

...Всё от скуки, господа, всё от скуки;
инерция задавила. Ведь прямой, законный,
непосредственный плод сознания —
это инерция, то есть сознательное
сложаруки-сиденье.
Ф. М. Достоевский

В Петербурге есть особая порода людей,
которые специально занимаются тем,
что вышучивают каждое явление жизни;
они не могут пройти даже мимо голодного
или самоубийцы без того,
чтобы не сказать пошлости.
А. П. Чехов

О тесных идейных и стилистических связях творчества Достоевского и Гоголя говорится с тех самых пор, как Некрасов назвал Фёдора Михайловича «новым Гоголем», и до сегодняшнего дня написано достаточно и подробно [1, 4, 5, 13, 15, 17]. Однако среди многочисленных исследований найдутся немногие, авторы которых сделали центром внимания особенности трактовки обоими писателями оснований своего творчества. Между тем, всестороннее исследование этой проблемы могло бы приоткрыть завесу над некоторыми скрытыми или неявными импульсами и вполне рациональными соображениями, безусловно, оставившими отпечаток на творческой манере каждого из писателей. В част-

ности, их переписка и свидетельства современников красноречиво свидетельствуют, что оба творили не столько для собственного удовольствия, не столько ради реализации жизненного призвания, и, в конце концов, даже не столько «во славу Отечества» (хотя Гоголь всю жизнь мечтал именно об этом). То были опыты чудовищной духовной провокации и вызова, своеобразной метафизической игры в смерть духа, борьбы со спокойной жизнью за мучительное выживание. Вот почему, несмотря на очевидную личностную и творческую несовместимость, идея творческого гения воплощалась для обоих писателей одинаково — в переданном художественными средствами религиозно-мифологическом образе *чёрта*. И чтобы понять причины и особенности столь эпатажного представления о природе творчества, нужно помнить, что единым и предельным его основанием для обоих было не какое-то внутреннее, духовное родство или сходные переживания сходных обстоятельств жизни, а совершенно внешнее обстоятельство: предметно воплощённое, наполненное рукотворным смыслом (то есть, тоже мифологическое) пространство — *Петербург*.

Именно в северной столице впервые с размахом, на государственном уровне, проявилась специфическая и не до конца понятная со стороны (творческая?) склонность русского человека — не усидеть на месте, всё перетряхнуть, как будто бесосновательно изменить, и посмотреть, что же из этого получится. Так сказать, «пойдя туда, не зная, куда, искать то, не зная, что». Сам Петербург был таким грандиозным экспериментом надежды, демонстрацией «полу-знания» царя-основателя, который всю жизнь стремился оставаться самим собой и в то же время быть кем-то ещё, непременно другим — «господином бомбардиром», «Великим шкипером» и проч. Прежде всего, это проявлялось во внешнем виде: выношенная и завершённая идея государственности, олицетворённая чёткостью и математической выверенностью городских интерьеров, неожиданно сочеталась с неясностью, иллюзорностью возможных воплощений конечных целей¹. Поэтому неудивительно, что детище Петра воздействовало на обоих писателей по-разному, но одинаково сильно, нервно и странно.

Гоголь воспринял город как средоточие страха, уныния, серости, душевной угнетённости, — от «чёрных» лестниц позади величественных парадных фасадов и закопчённых стен домов до гнилой погоды и отсутствия летних ночей². Последнее особенно выводило его из равновесия: он не оценил роскоши и великолепия хрустальных северных ночей, лишь видел невозможность укрыться от беззащитной распахнутости городских интерьеров, насквозь просматриваемых, как будто *простреливаемых* улиц и площадей. Гоголю не хватало уютной бархатистой черноты и теплоты южных украинских летних ночей, куда можно было спрятаться *по собственной воле*. Это оконечное и замкнутое «домашнее» пространство воспринималось им как однородное, в котором все действия были предсказуемы и оттого безопасны. Эта тоска по предсказуемости и понятности «малой родины» вылилась в своеобразный «плач» на страницах «Вечеров...» Очумевшее же от собственной безграничности (пребывавшее у неё в плену) петербургское пространство воспринималось Гоголем чуть ли не как источник колдовства. И, правда, нет ничего более скрытого и коварного, чем то, что невинно лежит перед глазами. Бесконечный мир неоднороден; в одном и том же месте может находиться не один, а несколько автономных миров, не ведающих друг о друге. А всё потому, что в бесконечности прокладываются бесконечные межличностные и вещественные связи, разнообразные формы общения, которые, в конце концов, и создают эту пространственную смысловую многослойность, где господствует случай и мало что задерживается или повторяется.

¹ Так же неожиданно точка «перелома» стрелы Невского проспекта перестаёт быть неожиданностью или случайной ошибкой плана.

² Гоголь был далеко не первым, кто увидел и очень болезненно переживал депрессивный облик северной столицы. С момента основания города до времени приезда писателя в Петербург сформировалась целая традиция его остракизма, продолжающаяся до сегодняшнего дня [См.: 16]. Но среди множества писателей только Гоголь и Достоевский восприняли город как основание собственной художественной картины мира. Первый, правда, снискал, наряду с восхищением, также непонимание и даже откровенную неприязнь многих неординарных и глубоких мыслителей (Об этом см. подробно [Об этом см. подробно: 12]; взгляды второго, напротив, не вызвали у современников и потомков какого-либо отторжения.

Так Петербург стал для писателя неистощимым источником чудес, выдумок, каверз и иллюзий, которые легко соседствовали с невероятно реалистическими впечатлениями-репортажами. Оттуда, из северной столицы, всё виделось иным, всё меняло привычный облик. Даже родная Украина³. Можно безоговорочно согласиться с более поздним мнением В. Г. Белинского о том, что всё это отнюдь не случайно: «...Питер имеет *необыкновенное свойство оскорбить в человеке всё святое* и заставить в нём выйти наружу всё сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина; если будет *страдать* в нём — человек; если Питер полюбитя ему — будет или богат, или действительным статским советником» [3, 418]. Примечательно, что Белинский не вполне традиционно трактовал «сокровенное», полагая, что оно может быть не только возвышенным и нравственным, но и презренным и пошлым, и кощунственным, о чём сам Гоголь заявил во всеуслышание. А потому неизвестно, кем бы был Николай Васильевич, не прибуди он в Петербург. Возможно, и стал бы лирическим, сентиментальным писателем или даже поэтом, а то и заметным журналистом... Одно безусловно: не было бы в нём этой неуёмной жажды риска, азарта игры со злом, словесной эквилибристики на грани реальности и фикции. Не высушил бы ему душу северный город, и прожил бы он долго и счастливо, и умер бы в безвестности... Но случилось так, что «Петербург разбил Гоголя; и он уцепился за иронию, как за средство самозащиты; доминирует же не смех, а страх: “Не верьте Невскому”; самый смех здесь — выражение ужаса... <...> ...Гоголь бегал два раза из “северной столицы нашего обширного государства”: в Гамбург и в Рим; позднее признался он, что забавные сцены им выдуманы для излечения от приступов непонятной тоски... <...> ...смех — эхо из-за него выглядывающих неприятностей: “в собственном эхе слышит... грусть и пустынно, и дико внемлет”» [1, 186].

Словом, не было у Гоголя «иммунитета» на Петербург, беззащитен он был перед тягеловесной харизмой северной столицы. И, в общем, понятно, почему. Этот город как воплощённый (сверх)личностный замысел демонстрировал чуждую подавляющему большинству россиян земную предприимчивость, светскую волю, трезвое движение мысли, беспощадный рационализм⁴. Неспешная славянская душа, попадая на эти берега, чувствовала, что её отвлекают от созерцания, лишают благочестивого смирения и толкают на безумные по своей дерзости поступки, соблазняя прижизненно обретаемой вечностью. Большинство воспринимало это как взывание города к греховным сторонам человеческой сущности. Прежде всего, к тщеславию. Но, возможно, всё было совсем не так, и это были просто муки больной народной совести перед прошлым и настоящим и перед покойным императором, который не жалел себя, тщась научить соотечественников мыслить и действовать по-государственному... Как бы то ни было, угроза, которую нёс этот город для многих россиян, была спровоцирована ими самими и состояла в намеренном «нарушении законов природы, здравого смысла, человеческой жизни, говоря в общем — *справедливости*, какой она выступает на природном и социальном уровне» [16, 47], в результате чего прочно укоренялась идея *безосновности* Петербурга, в котором можно было жить, только опираясь на принцип *Ничто* [См.: 16, 48], на авантюризм. Поэтому «здесь всё похоже на правду, всё может статься с человеком» [7, 124]⁵.

Вот почему, когда говорили, что в Петербурге пропадает чувство действительности, в какой-то мере это было так: на этих берегах открывалась иная сторона сущности вечности — как бесконечное мистическое зависание на грани жизни и гибели, бесконечный процесс исчезновения земли под морем. В этом «городе без истории» человек освобождался от уз прошлого, воочию воспринимая возможность преодоления времени собственными силами через свершение конкретных «славных дел». Но, переставая быть хранимым прошлым,

³ Применение Гоголем принципа бесконечности пространства по отношению к Украине привело к созданию своеобразной картины Запорожской Сечи, открытость которой трансформирована в опустошённость, коммуникативность в хаотичность и разбой.

⁴ Например, описание «раннего делового петербургского утра» у Достоевского [См.: 11,112].

⁵ Заметим: именно «*похоже*», а не «*является*» правдой. Здесь не просто подмена одного закона другим, а вытеснение самого принципа законности происходящего чудовишным сочетанием реальности и чуда.

незаметно для себе подпадав в кабалу долга перед настоящим, перед городом. Что и произошло с Гоголем: Петербург открыл ему глубины собственного таланта, да так, что он пожелал «умереть для счастья, чтобы родиться для творчества» [18, 52]. Желал отплатить городу преданной службой, душевной кабалой.

Поэтому, вырвавшись за пределы традиционного мира своего детства, где господствовала скука, Гоголь не нашёл успокоения. Он оказался не готов к восприятию петербургской действительности, был раз и навсегда поражён, сражён ею, потому и столь надрывно, разительно показывал «всю русскую жуть» [См.: 6, 581] как таковую: его творчество — панегирик питерской каверзной «чертовщине». В его произведениях «мёртвые» души — вполне реальные персонажи наравне с живыми, направляющие поступки живых. Но чрезмерность этого осознания и последующие представления «живого ада» сыграли с ним злую шутку: он создал «свой» Петербург, и потому тот воспринимается настолько неадекватно, что нельзя спокойно реагировать. Гоголь заметил и понял полисемантическую петербургского пространства, но полагал, что единой авторской позиции достаточно для отражения и раскодирования её, и последующие отличные читательские размышления излишни. Поэтому оказался уязвимым не только перед городом, но и перед его жителями как своими потенциальными читателями и критиками.

А у Достоевского такой «иммунитет» был — то ли случайно, то ли по праву рождения (что, в общем, одно и то же). Потому он не боялся тяжёлых «прививок» белыми ночами, испытывая лишь упоительное состояние головокружения от роящихся в голове идей. В отличие от Гоголя, он не слишком раздумывал над тем, что за город его окружает, не вводил его специально в текст в качестве героя; скорее, свой собственный текст размещал в контексте столицы, запечатлевая собственную мысль на её «фоне». Поэтому можно сказать, что Петербург стал проявлением некоей *естественной*, чуть ли не *физиологической*, «функции» писателя, а вовсе не следствием напряжённой и выстраданной мыслительной работы: «Он рождён, а не сотворён. Все впечатления петербургской жизни, порождённые пейзажем города, ...наслаивались одно на другое, перерабатывались в горниле бессознательного и нашли своё воплощение в рождённом гением образе» [2, 9]. Может быть, поэтому облик Петербурга у Достоевского лишён завуалированности, интриги, загадочности, он весь — сплошная недосказанность при полном, однако, отсутствии чудесного. Такое возможно лишь потому, что внешне однозначные, скучно-плоскостные фабулы произведений Достоевского скрывают под собой бездну смыслов, выбор которых всецело предоставляется читателю. Автор лишь кладёт перед ним текст, завершить который читатель может по своему вкусу⁶. Достоевского, судя по всему, сложно было чем-либо удивить. Он всегда был готов к тому, что одни и те же ситуации в тексте и жизни будут с бесконечным разнообразием интерпретироваться бесконечным количеством людей, что окончательной оценки нет и быть не может. А потому нет смысла судить, в особенности там, где, казалось бы, всё и так ясно. Вот почему Фёдор Михайлович, в отличие от Гоголя, отнёсся к столичной жизни как обыденности, изобразив её порой бесстрастно, порой сентиментально. Но без личного ужаса. «Жуть» в произведениях Достоевского — вовсе не в искажённой субъективной образности, а в том, какое впечатление производит на читателей его писательская манера. В бессознательном отождествлении в момент восприятия дворцов и трущоб, взаимном обезличивании добра и зла, взаимном обесценивании возвышенного и низменного. Фёдор Михайлович провёл детство в аду и, похоже, в конце концов, сжился с этим состоянием. Что уж говорить о сомнительных искусства Петербурга! Потому он как писатель столь психологичен до занудства, дискретен в восприятии, отчего эмоциональная мощь его мысли кажется глуше, чем на самом деле. В отличие от него, Гоголь как творческая личность — стихийен, рационально не упорядочен, чувственно-интуитивен, и поэтому его произведения чрезмерно экспрессивны по отношению к читателю.

⁶ Действительным подтверждением этому стал действительно незавершённый роман «Братья Карамазовы».

Петербург не только лишил обоих писателей покоя и вкуса к обыденной жизни, но и представил их на суд читающей публики не такими, какими они были в действительности. Первая же работа Гоголя петербургского периода — «Вечер накануне Ивана купала» — в которой появилась тема нечистой силы и колдовства, вызвала восторженные отклики Пушкина и Баратынского и категорические утверждения славянофилов о недостижимости его мысли для западноевропейского читателя. Первый же роман «Бедные люди» заставил интеллектуальную общественность испытать к автору «почтение неимоверное и страшное любопытство» и «принимать его, как чудо» [См.: 10, 115]. В романе, правда, не было прямых намёков на чертовщину, тем не менее, читатели и критики усматривали сильное сходство автора с Гоголем.

Очевидно, Петербург быстро сумел внушить обоим писателям мысль о том, что этот мир невероятно скучен, и сама мысль об этом побудила их к поискам чудесного, — но не фееричного, а мрачного, колдовского. Из этого мира не просто хочется уехать в другое место, а покинуть его навсегда, *как мир* — перейти в некое противоположное состояние *тревоги, мятёжа*. Словом, всего того, что никак не добавляет жизни. Однако и жизнь вне жизни не имеет смысла, ибо душа человека оказывается мертва. Кто этого не признаёт, тот пошляк. Кто признаёт, тому сам чёрт не брат. Вот и получается, что умному человеку нет выхода — только писать да немедля сжигать написанное. Грешить и каяться.

Из всего этого мировоззренческого разброда и проявился, в конце концов, образ чёрта.

Когда пытаются понять трактовку чёрта Гоголем, обычно призывают в свидетели самого писателя: «Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что ещё ни у одного писателя не было этого дара — выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот моё главное свойство, одному мне принадлежащее, и которого точно нет у других писателей» [8, 292]. Отсюда, как правило, делают вывод о *критически-обличающем* характере творчества Гоголя, о его свободной гражданственности и проч. И, несомненно, так оно и есть. Но этим Гоголь как писатель, безусловно, не исчерпывается. Ограничься он критикой, его творчество было бы... пошло!

Причин видеть в приведённом выше высказывании Гоголя основание для образа чёрта, по крайней мере, две. Хотя, обе странные, — скорее, следствия, а не причины. Первая — позднейшее представление Достоевского о чёрте как воплощении пошлости [См.: 9, 81]. Вторая — мнения некоторых весьма уважаемых исследователей-критиков. В частности, Д. Мережковского [См.: 14, 179]. Однако, имеются и не менее веские причины для возражений. Во-первых, в приведённом высказывании идёт речь вовсе не о чёрте как персонаже фольклора или мифологии, а символу вполне реального и понятного, хотя и отталкивающего социального явления. Во-вторых, здесь Гоголь полностью передал слово Пушкину — не он сам о себе так судил, а «Пушкин так о нём сказал», и непонятно, знал ли Николай Васильевич о себе это раньше, или Пушкин открыл в нём то, о чём он и не догадывался, или разве что на это надеялся. Двойное впечатление от этого высказывания: Гоголь как будто не ведал, что творил, и всецело доверялся чутью Пушкина, принимая от него всё, что тот говорил. Но и соглашался с ним, потому что любил его, или потому что тот был прав? Что здесь на первом месте — действительная правота авторитета или только согласие с ним?.. И, наконец, последний контраргумент: пошлость активна своей пассивностью, отрицает всякую возможность творчества; образ же чёрта у Гоголя — наиболее загадочный и потому, по-видимому, главный и весьма успешный приём его творчества, своеобразная «волшебная палочка», с помощью которой он, к тому же, давал возможность россиянам посмотреть на себя с неожиданной стороны.

С Мережковским можно согласиться в том, что «Гоголь сделал для нравственных измерений то же, что Лейбниц для математики, — открыл как бы дифференциальное исчисление, бесконечно — великое значение бесконечно — малых величин добра и зла. Первый он понял, что чёрт и есть самое малое, которое, лишь вследствие нашей собственной

малости, кажется великим, — самое слабое, которое, лишь вследствие нашей собственной слабости, кажется сильным. “Я называю вещи, — говорит он, — прямо по имени”, “то есть чёрта называю прямо чёртом, не даю ему великолепного костюма а la Байрон и знаю, что он ходит во фраке...” “Дьявол выступил уже без маски в мир: он явился в своём собственном виде”. *Главная сила дьявола — умение казаться не тем что он есть* (Выделено мной — М. С.). Будучи серединой, он кажется одним из двух концов — бесконечностей мира, то Сыном-Плотью, восставшим на Отца и Духа, то Отцом и Духом, восставшим на Сына-Плоть; будучи тварью, он кажется творцом; будучи тёмным, кажется Денницею; будучи косным, кажется крылатым; будучи смешным, кажется смеющимся; смех Мефистофеля, гордость Каина, сила Прометея, мудрость Люцифера, свобода Сверхчеловека — вот различные в веках и народах “великолепные костюмы”, маски этого вечного подражателя, приживальщика, обезьяны Бога» [14, 180]. Иными словами, чёрт в трактовке Гоголя — воплощение абсолютного случая, то есть, с позиции восприятия субъекта однородного и познаваемого мира — полнейшее недоразумение, абсурд (чертовщина). Но оказывается, что именно он и *только он* наделён *творческими* способностями — фантазией, выдумкой, изобретательностью, мобильностью, жаждой познания, — всем тем, что в целом отсутствует в однородном и замкнутом мире, делая его пошлым. Поскольку же он «чёрт» по определению, то своими чрезвычайными способностями не помогает, а парализует этот мир, подчиняет его себе; локализуя, концентрируя в себе мировую пошлость, он освобождает от неё обитателей этого мира. Так сказать, отпускает им грехи(!) Но при этом лишает их последних способностей как-то реализоваться в жизни, самоё жизнь лишает смысла, поскольку смысл воплощался в пошлости. Прозорливость, наступающая в момент душевного очищения, не становится для человека выходом, напротив, заводит в тупик и вырывается криком отчаянья: «Над кем смеётесь?!»

Именно такова идея «Ревизора». Хлестаков и есть типичное проявление чёрта — весь такой непоседливый, манерный, ужимистый; сплошная бесформенность и кажимость. И при этом — типичный средний, заурядный петербуржец, совершенно не заметный на просторах северной столицы. Только попав в традиционную провинцию, как в вакуум, начал раздуваться в глазах тамошних обитателей до размеров «сверхчеловека». И не важно, что болтовня о связях с Загоскиным и Пушкиным — сплошная ложь; она вызвана железной необходимостью чуда и, значит, — уже истина. Именно этим Хлестаков весьма притягателен. Он завораживает своими бессмысленными разговорами, и не просто заговаривает зубы пустой болтовнёй, — в этой болтовне есть своя поэзия, забавные повороты мысли. Своя гармония и своя загадка! *Он пуст, но не глуп*, в отличие от окружающих, чья жизнь переполнена всякой глубокомысленной бытовой всячиной. И в этом заключён любопытный парадокс: при всей демонстративной понятности Хлестакова (плут, вун, бездельник, волокита, невежда и проч.), к нему нельзя относиться последовательно и логично, потому что в каждый конкретный момент он непредсказуем. Он — *карикатура*, а карикатура не бывает примитивной или банальной, ведь она — объективный способ передачи сути пошлости. При этом она не бывает и последовательной, — таков уж объект её осмеяния; она — синтез творчества и его отрицания. И эта сложность возвышает Хлестакова как *персонаж* до уровня героя, поскольку суэта является определённой формой выражения его *страдания*: *Хлестаков уязвим именно тем, что делает его сильным в глазах окружающих*. Поэтому что ложь его — не просто бред глупца, а «имеет нечто общее с творческим вымыслом художника. <...> То, чего нет, для него, как для всякого художника, прекраснее и потому правдивее самой правды. Он весь горит и трепещет, как бы от священного восторга. Тут какая-то нега, сладострастие лжи» [14, 181]. *Он лжёт с горячим сердцем* — чистосердечно, как признавался Гоголь (!) И эта его невероятная способность даёт основание для идейной и художественной форм продолжения и подражания. Недаром Достоевский вложил между прочим в уста своего чёрта и слова Хлестакова: «я ведь тоже разные водевильчики».

В этом смысле Хлестаков — один из главнейших, фундаментальных и загадочнейших персонажей Гоголя, в силу своей подменённости, случайности. Хлестаков, действительно, не «будто бы чужой» в этом провинциальном мирке, а «*подлинно чужой*». Гоголь определил это предельно однозначно: «без царя в голове». Он заброшен сюда не из другой, похожей,

провинции (в этом случае его ни за что не «перепутали»), а из «самого» Петербурга, поэтому и кажется не таким, как на самом деле. Для начинающего писателя, приехавшего «с юга», стало настоящим открытием и потрясением ощущение мощи абсолютной случайности в бесконечности петербургского пространства. Потому-то Николай Васильевич и забрасывал Хлестакова в это стоячее мешанское болото, чтобы испытать истинное удовольствие, видя, как оно взбаламутится и, возможно, преобразуется.

Однако вряд ли Гоголь в силах был бы это вообразить и тем более пережить, если бы осколок «чертовщины» не сидел в нём самом... Он как мыслитель представлял собой тот редкостный случай одновременного нахождения телом и душой в разных местах — в локальном однородном мирке и за его пределами, в Петербурге, куда стремился своей волею и против своей воли. Как кузнец Вакула. И потому всю жизнь охотился за чёртом, боролся с ним, смеялся над ним. Ведь чёрт — хоть и воплощённое творчество, но недоброе, коварное, неупорядоченное, по-детски жестокое: «Перерождённый в чиновника «чорт» побеждает и чорта, и художника» [1, 186]. И только человек, отчасти близкий ему, понимающий, что носит в себе извечный соблазн постоянного неконтролируемого перерождения во что-то иное, способен довести его до совершенства, тем самым отчасти подчинив себе.

Откуда ж эта близость соблазну? Андрей Белый совершенно справедливо заметил, что «"прошлое" Гоголя становится в Достоевском близким будущим» [1, 290]. Над этим стоит задуматься. Для Гоголя всё страшное, неприятное и отталкивающее в жизни так или иначе берёт начало из фольклорной среды, из прошлого, из детских страхов; поэтому оно ещё и чудесно, неизведанно и непостижимо. Одним словом, *пугающе-привлекательно*, как сказка. И потому же «смехо-творно». Смехом наполнена вся жизнь, потому что в ней, в представлении Гоголя, нет ничего изначально прекрасного, кроме писательского, художественного слова. Сама по себе жизнь если не прямо ужасна, то, по крайней мере, жалка. Смех — единственное адекватное к ней отношение. Он не только снижает чувство страха и посрамляет ужасное, но, претворяясь в слове, превращает ужасное в забавное, и оборачивает к читателю его другую сторону — противоположность, прекрасное. Поэтому «смехо-творность» Гоголя становится своего рода «смехо-творностью» — спасающим, творящим красоту мира залиvisto-соловьиным отношением «бедного-бедного» автора. Этот смех не физиологичен, не инстинктивен, не извне вытолкнут, но осознан, умён, даже как-то расчетливо-прагматичен. Для Гоголя смех — не вынужденная реакция отчаявшегося в жизни, а *сам образ жизни, естественная форма жизни*, в пределах которой примиряются между собой страхи и радости. Только так они и могут переживаться и быть по-настоящему осмысленными и оценёнными. Тем самым, Гоголь воплощал в образе чёрта *осознанное, рационалистическое* отношение к страшному как достойному осмеяния. Но *бессознательное* постоянно примешивалось к его творчеству и всё выворачивало наизнанку: вместо *осмеянного ужаса* всё чаще присутствовал *ужасающий хохот*; осмеяние чёрта оборачивалось смехом самого чёрта то ли над самим собой, то ли над окружающим.

Достоевский позднее подхватил и развил именно этот бессознательный мотив, сделав его центром собственных размышлений: «чёрный юмор», юмор чёрта стал следствием страха, довлеющего над смешным, и выросшим из глубин этого смешного. Возможно, одной из причин стало то обстоятельство, что для писателя не состоялось чудесной лёгкости и тихой грусти ушедшего навсегда в прошлое детства. Не было ни случая, ни необходимости: он не покидал родового гнезда, как Гоголь, потому что никогда в душе не ощущал его и не чувствовал какой-либо пространственной привязанности или обусловленности. Он всю жизнь находился в состоянии «блуждания» — мыслей, поступков, отношений. И такими же неприкаянными были почти все его герои. Поэтому Фёдор Михайлович остался до конца жизни закомплексованным «подростком», «взрослым вундеркиндом», — не испытавшим полноценного цветения надежд, планов, идей, а увядшим прежде созревания плодом, вечным недорослем, воспринимавшим всё слишком серьёзно, или же пытавшимся шутить, где не пристало. По разным причинам он не смог избавиться от детских страхов, не смог примирить их со взрослыми радостями. Поэтому окружающий его мир не смог обрести форму в его представлениях, медленно пожираемый изнутри рационально воспринимаемым ужасом всех без исключения сторон общественной и индивидуальной жизни. Тихим, сдержанным,

стоическим ужасом, ставшим для писателя единственной формой действительности, ужасом, обретавшим голос, увеличивающимся, чем яснее и понятнее он становился. Гоголь — *классик* в отношении к собственным страхам: он верил, что стоит только высказать к ним какое-то осознанное отношение, и они станут для него лишь представлениями; стоит только им обрадоваться, и они провалятся в прорву увлекательных литературных сюжетов. Достоевский и тут был большой оригинал: чем дольше осмеиваешь и *обдумываешь* страх или размышляешь над его причинами, тем он сильнее, омерзительнее и *непонятнее*. Потому что смех не может применяться к возвышенным, достойным уважения, рациональным, глубоким по смыслу и внешне привлекательным вещам. По крайней мере, именно такое впечатление остаётся после прочтения сцены кошмара Ивана Карамазова.

Решусь утверждать, что Достоевский в момент создания сцены «кошмара» мыслил так, как мыслил бы Гоголь, не сжёгший второй том «Мёртвых душ» и не близкий к помешательству незадолго до смерти. Ведь Гоголь потому и отстаивал идею «борьбы с чёртом», что представлял последнего «узурпатором» высших жизненных творческих ценностей, не дающим «нормальному» человеку познать и применять собственные способности. Только победив его, можно увидеть глубокий смысл от простых радостей жизни и не искать чрезмерных раздражителей для души, успокоиться. Но Достоевский показал, что чёрт не виноват, — он и есть воплощённая скука, пошлость, подлинный козёл отпущения, на которого человек (если не глуп) перекладывает собственную ответственность. Он потому и не страшен, что по-настоящему страшны те, кто его малюет, отвлекая внимание от истинного зла, кто выставляет его вместо себя как воплощённых субъектов зла. Поэтому устами Достоевского чёрт называл себя «пошляком». Ему хуже всех. Его пошлость не во внешнем неряшливом виде, не в полуприличных сплетнях-разговорчиках, не в желании кощунствовать, а именно в том, что *только в таком отталкивающем виде он достоин настоящей веры в себя. Вера как форма отношения сама оказывается пошлостью*, о чём сам писатель устами чёрта и говорит: «Это в бога говорю, в наш век ретроградно верить, а ведь я чёрт, в меня можно» [9, 76]. Иными словами, по мысли Достоевского, наиболее сильная, воистину безусловная вера направлена не на возвышенное, а на низменное, ведь она — чувство, она внерациональна, и тем самым с необходимостью должна профанировать то, на что направлена. Бога боятся и взирают на него издали, а к чёрту идут на поклон — как к шуту за весельем: «...Живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было всё благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия. Вот и служу скрепя сердце, чтобы были происшествия, и творю неразумное по приказу. Люди принимают всю эту комедию за нечто серьёзное, даже при всём своём бесспорном уме. В этом их и трагедия. Ну и страдают, конечно, но... всё же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие — всё обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, но скучновато» [9, 77].

Литература:

1. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. — М.; Л.: ОГИЗ, 1934. — Глава пятая. Гоголь в XIX и XX веке. — 324 с.
2. Анциферов Н. П. Петербург Достоевского // <http://read24.ru/pdf/nikolay-antsiferov--peterburg-dostoevskogo.html>
3. Белинский В. Г. В. П. Боткину, Петербург, 1839, ноябрь, 2 дня // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Т. XI. Письма, 1829–1840. — М.: Изд-во академии наук СССР, 1956. — С. 413–420.
4. Бочаров С. Г. О художественных мирах. — М.: Сов. Россия, 1985. — С. 161–210.
5. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. — М.: Наука, 1976. — С. 4–190.
6. Гарин И. И. Загадочный Гоголь. — М.: ТЭРРА — Книжный клуб, 2002. — С. 581.
7. Гоголь Н. В. Мёртвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 17 томах. — Т. 5. — М. — К.: Изд-во Моск. Патриархии, 2009. — 680 с.
8. Гоголь Н. В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. — Т. 8. Статьи. — 1952. — С. 286–299.

9. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. — Т. 15. Братья Карамазовы. Книги XI XII. Эпилог. Рукописные редакции. — Л.: Изд-во «Наука», Ленингр. отд-е, 1976. — 624 с.
10. Достоевский Ф. М. Достоевскому М. М. 16 ноября 1845, Петербург // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. — Т. 28. Книга I. Письма 1832–1859. — Л.: Изд-во «Наука», Ленингр. отд-е, 1983. — С. 115–116.
11. Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. — Т. 13. Подросток. — Л.: Изд-во «Наука», Ленингр. отд-е, 1975. — 453 с.
12. Ерофеев В. Розанов против Гоголя // http://lib.ru/EROFEEW_WI/rozanovprotivgogolya.txt_with-big-pictures.html
13. Карасёв Л. В. О символах Достоевского // Вопросы философии. — 1994. — № 10. — С. 90–111.
14. Мережковский Д. С. Гоголь и чёрт: Поэзия; Гоголь и чёрт: Исследование; Итальянские новеллы. // Мережковский Д. С. Гоголь и чёрт: Поэзия; Гоголь и чёрт: Исследование; Итальянские новеллы. — М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. — С. 179–276.
15. Мочульский К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. — М.: Республика, 1995. — 148 с.
16. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 2003. — С. 7–118.
17. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Литературная эволюция. Избранные труды. — М.: Аграф, 2002. — С. 300–339.
18. Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: В 2 т. — Т. 1. — СПб.: Издательский дом «София», 1992. — 333 с.

М. Ю. Савельева. «Бідний, бідний чорт» (Петербургський контекст творчості Гоголя і Достоевського)

Розглядається підстава творчості М. Гоголя і Ф. Достоевського. Показується амбівалентний міфологічний характер творчого процесу, розкривається вплив культурної атмосфери Петербурга на творче і громадянське становлення обох письменників. Представлено аналіз образу чорта з огляду на трактуванням суб'єкта творчості Гоголем і Достоевським. Зіставляються думки самих письменників про образ чорта і його роль в творчому процесі та думки їх сучасників, а також пізніших дослідників їхньої творчості. Виявляються суперечності в трактуваннях. Доводиться, що уявлення про чорта формувалося у обох письменників з дитинства і саме тому не стало повноцінним виразом протесту проти вульгарності навколишнього світу. Чорт — фігура сатирична, але не зі сфери політичної сатири, як це здається на перший погляд. У творчості Гоголя цей образ пов'язаний з фольклорними традиціями і є вираженням боротьби з дитячими страхами. У творчості Достоевського чорт втілює темні, таємничі сторони життя, з якими письменник дійсно зіткнувся в ранньому дитинстві, але не зумів повною мірою осмислити. У статті досліджуються причини, з яких обидва письменники представили свого чорта символом вульгарності. Для Гоголя це була думка А. С. Пушкіна як головного авторитету; для Ф. М. Достоевського — неусвідомлене неприйняття гоголівської сатири. Однак цілі, за якими цей образ переслідує їх у зрілому віці, різні. Для Гоголя чорт як втілення комічного — символ глибокої релігійної сили духу письменника. Для Достоевського — критерій ненадійності віри в Бога.

Ключові слова: міф, творчість, герой, сміх, література, вульгарність, сатира, віра

Marina Ju. Savel'eva. «Poor, Poor Devil» (ST. Petersburg Context of Creativity of Gogol and Dostoevsky)

The article deals with the foundation of creativity of Gogol and Dostoevsky. It is shown ambivalent and mythological character of the creative process, revealed the influence of cultural atmosphere of St. Petersburg on the creative and civic development of both writers. It is given the analysis of the image of the devil in connection with the transformation of the creative subject of Gogol and Dostoevsky. There are compared the opinions of the writers themselves on the image of the devil and his role in the creative process and the views of their contemporaries and later research workers of their creativity. Contradictions in their interpretation are revealed. It is proved that the idea of devil formed by both writers since childhood and that's why not become a full-fledged expression of protest against the vulgarity of the world. Devil is a satirical figure, but not from the sphere of political satire, as it seems at first glance. In Gogol's creativity this image is associated with folk traditions and he is an expression of the fight against childhood fears. In Dostoevsky's work the devil embodies the dark, mysterious side of the life with which the writer is really encountered in early childhood, but was unable to fully comprehend. The article studies of the reasons for which both writers were the devil las the symbol of vulgarity. It was the opinion of Pushkin as the main authority for Gogol; it was unconscious rejection of Gogol's satire for Fyodor Dostoyevsky. However, the purpose for which this image haunts them into adulthood, are different. Gogol ridiculed the devil and thus proved his unshakable religious faith. For Dostoevsky devil, on the contrary, was the criterion unreliability and relativity of faith in God.

Keywords: myth, creativity, character, laughter, literature, vulgarity, satire, faith