

А.Быстров

Гоголь Подороги и Гоголь Набокова: версии антропологического подхода у философа и писателя («Мимесис» В.Подороги и «Николай Гоголь» В.Набокова).

Попытка эссе.

(Работа по курсу Н.Г. Полтавцевой «Антропология литературы Серебряного века»)

Творчество Николая Гоголя всегда вызывало интерес у читателя своей непохожестью на других писателей, своим «особым» видением мира, красочностью повествовательного языка. Существует огромное множество попыток объяснить уникальность Гоголя, разобраться в самом механизме его таланта. В данной работе мы остановимся на обзоре и оценке двух различных подходов к анализу гоголевского творчества: философа Валерия Подороги и писателя Владимира Набокова.

Подходы их разнятся столь же явственно, как философия и писательство. Философия ищет, писательство порождает.

Философ тяготеет к структуре, к системе, и версия гоголевского миротворчества у Подороги онтологическая. Подорога внимательно и беспристрастно *рассматривает* Гоголя. Так рассматривает картину-натюрморт дотошный искусствовед. Философ задаёт себе (и нам) самые что ни на есть онтологические вопросы: *что* есть мир Гоголя, *где* он находится, *как* функционирует и *каким* способом может быть познан, *почему* он является нам таким? Подорога расщепляет гоголевское бытие на части, сводит воедино и вновь расщепляет, непрерывно следуя своей задаче определить основы конструирования гоголевского мира.

Писатель интуитивно избирает иной путь. Набоков не рассматривает, он *вживается* в гоголевскую явь, «гоголезируется», по его собственным словам. Не выстраивание философских концепций влечет его, но сама ткань этого причудливого мира, неразделимая материя его – язык писателя Гоголя более всего занимает литератора Набокова. Только следуя за гоголевскими метафорами и оборотами речи, находясь *в языке*, ощупывая и пробуя его на вкус, словом, будучи *внутри* процесса созидания мира, может оценивать гоголевскую литературу Набоков.

Результат же сравнения двух столь различных, казалось бы, подходов поражает удивительной схожестью конечных оценок.

I.

Первое, что приходит на ум всякому читателю, знакомому с Гоголем с детства, с программы средней школы - это его смех. Гоголь смешной писатель. Стоит, однако, внимательнее приглядеться к свойствам этого смеха. Над чем и как смеётся Гоголь? Большую часть сюжетов его произведений можно пересказать в несколько строк, в них, по существу, отсутствуют события, лишь происшествия. Фабула текстов проста и плоска, сходна с анекдотом, но никак не может считаться рассказанной историей. Читатель не в состоянии увлечься происходящим с героями гоголевских повестей и рассказов – с ними ничего не происходит. Да и герои ли это? Разве есть в них самостоятельные характеры, судьбы, яркие, полные жизни черты, способные оторвать их от плоскости страницы и заставить жить свою, непредсказуемой подчас жизнью? Разве обладают они своей

собственной историей и своим собственным временем существования? Ничего, что обычно присуще в той или иной мере героям литературных произведений, в них нет.

Подорога находит объяснение безликости и мертвенности гоголевских персонажей в традиции романтизма, породившей Гоголя-писателя. Возвышенное и земное, свет и тьма, нескончаемое колебание между призрачной радостью жизни и неизбежным кошмаром смерти. И за всеми безумными порывами романтической души – холодный, тягостный, завораживающий всеначальный хаос мира.

«Не отсюда ли то значение, которое придаётся мгновению? – пишет Подорога. – Ведь только оно имеет смысл в человеческом существовании, ни прошлое, ни будущее; сквозь мгновение прорывается бесконечное.» (стр. 44).

В литературном мире Гоголя влечение к хаосу столь сильно, что никакая светлая иллюзия бытия уже не в состоянии удержать его. Бездна хаоса уже не «шевелится под ногами», но обрушивается на мир Гоголя, охватывает его полностью. В недвижимом мире его царит скука, смертная скука. Смерть как абсолютная скука.

«Смерть уже случилась в гоголевском мире» (стр.97)- замечает Подорога. Всё якобы живое лишь бьется в конвульсиях, в напрасной попытке реактивации. Отсюда происходят неожиданные вспышки активности гоголевского повествования, бесчисленные мелочи и детали неведомой откуда явившейся жизни, эти фантомы и уродцы иррационального существования. И потому-то они, едва явившись читателю, вмиг исчезают в бездне хаоса. Пауза – и автор вновь принимается обозревать скучный мир мертвецов.

И здесь-то и появляется смех Гоголя. Сам Гоголь пытался представить свой смех как тот, «что весь излетает из светлой природы человека <...>, без пронизательной силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека» (стр.34). Светлый, озаряющий смех, добавляет Подорога, «однако, что он собственно, освещает?».

Всю ту же картину мертвой природы, сонмы призраков и недопырей, невиданных чудищ и уродов. Возможно, Гоголь желал владеть преображающим светлым смехом, но «так и не смог овладеть им». И смех его звучит лишь ради самого смеха, как последняя реакция на ужас, балансируя на самом краю жуткой смертной бездны хаоса.

Одним из основных понятий, используемых Валерием Подорогой при анализе гоголевской литературы, является представление кучи. Гоголь, по наблюдению Подороги, чрезвычайно часто употребляет это слово в разнообразных контекстах. Куча – это нечто бесформенное, необъятное, разрозненное и случайное – груда, ворох, громада, куча-мала, «всё в кучу». В кучу собирается – и из неё же происходит - всё на свете: бездна, тьма, масса, рой, толпы людей, пуки ассигнаций, всякий хлам, прах, ветошь и проч.

Куча у Гоголя - это изначальное состояние бытия, понятие иррациональное, сопротивляющееся всякой попытке придать вещам необходимую форму. При этом куча – не бездонный и всепоглощающий хаос романтизма, «грозящий пустотой и уничтожением» (стр. 58). Куча обладает и позитивным потенциалом: она способна принять любую форму (и столь же быстро потерять её). «Куча – место в-и-вне пространства, она скорее на переходе, некая временность, но не время, разрушающая пространственную устойчивость, отменяющая ранг вещей там, где воцаряется (стр.54). «Куча как собрание всего ненужного и похожего<...>

всё там теряет своё место<...>, того, что может ещё понадобится, а может быть и нет. <...> Куча – это ещё и нечто ближайшее, доступное, всегда под рукой, <...> что может быть оценено, схвачено <...>, удержано и исчислено» (там же).

Из кучи возникают миры Гоголя, бесчисленные его сны, мелкие, проскальзывающие в повествование персонажи, его фантомы и призраки. И так же внезапно исчезают они в ней, чтобы никогда больше явиться пораженному читателю. Куча, пишет Подорога, «пожалуй, единственно живая, динамическая форма субъекта повествования в гоголевской литературе» (стр. 55).

Как же пользуется Гоголь это кучей, создавая свои миры? Подорога уподобляет процесс рождения литературного произведения шаманскому сеансу гадания. В корзине (хаос) собираются магические фигурки (куча), олицетворяющие некие правила поведения, страсти, поступки, события; предметы эти перемешиваются, встряхиваются, по мере выпадения тех или иных комбинаций фигурок складывается ответ на заданный при гадании вопрос. Процесс гадания, таким образом, проходит несколько стадий: беспорядочности, отбора и ответа (оживления). Точно таким же образом создаёт сцены своих произведений Гоголь. Торопливо написанные («как придётся») черновики в тетради, заметки на полях, отдельные записи на клочках бумаги, сведения по истории и географии – вся эта куча приводится Гоголем в порядок, т.е. переписывается. После этого всё повторяется вновь и вновь (одному из своих корреспондентов Гоголь советовал переписывать не менее восьми раз).

Именно переписывание создавало структуру произведений Гоголя, ритм его повествования и персонажей. «Не писать, а именно пере-писывать, покорно следуя раз открытому ритмическому образцу» (Подорога, стр.73). Подорога придаёт большое значение ритму письма Гоголя. Куча становится не исчислимой однородной массой, но «устойчивым множеством различного, чьё единство поддерживается неизменными ритмическими характеристиками». Числом, определяющим этот ритм и, следовательно, всё ритмическую основу творчества Гоголя, Подорога считает $7(+/-2)$. Все основные состояния хаоса передаются Гоголем тремя видами куч: *исчислимыми* (завершенность ритмического начала, гармоническое), *неисчислимыми* (незавершенность, открытость бесконечному, дисгармоническое) и *исчисляемыми* (здесь и сейчас, динамика становления, ритмическое как таковое). Подорога приводит значительное количество текстов Гоголя, иллюстрирующих, по его мнению, вышеприведенное умозаключение. Перечисления множества разнородных предметов, так часто используемое Гоголем в описательных (ритмических) фрагментах текста, содержат, как правило, от пяти до девяти составляющих.

Неисчислимая куча не поддается ритмическому упорядочиванию, гармонизации; она необъятна и опасна, расплываясь в окутывающем её хаосе, она вызывает неуверенность и беспокойство, внушает страх. Эта самая неисчислимая куча и есть прибежище гоголевского черта, существа, обладающего бесконечной множественностью обликов, неуловимого посланца хаоса.

II.

Обратимся теперь к тому, как, по мнению Подороги, различает Гоголь мир вокруг себя. Здесь Подорога снова прибегает к приему разделения целого на две противоположности. Глаз Гоголя - это глаз-яйцо, око хаоса, всевидящее и всезнающее зрение на границе миропорядка. Однако взгляд этот обладает двумя противоположными свойствами: телескопическим и микроскопическим, что позволяет Гоголю в равной степени оперировать бесконечным и конечным. Один глаз имеет свойство всё разлагать на бесконечно малое, видеть не целое, а часть, в то время как другой его «зрительный орган» видит только целое,

лишенное частей. Первый глаз умертвляет, разлагает, второй - объединяет, оживляет; один постоянно приближает, другой удаляет. Гоголь очень умело пользуется этим поразительным инструментом: «игра большого и малого становится основой гоголевской гиперболики - способностью видеть предметы и явления на границе их предельных величин». Сочетание истории (как бесконечной дали) и географии (ближайшей близости). История, по мнению Гоголя, это география событий.

Однако есть ещё один взгляд, влекущий Гоголя. Желание посмотреть в глаза ужасу, неодолимое влечение мертвенного хаоса. И речь здесь идет не о желании слиться с хаосом, исчезнуть в нем, но прикоснуться к изначальной форме бытия, бытию абсолютному, «в котором хаосу нет места» (стр.119). Это неодолимое желание и вызывает к жизни столь часто повторяющуюся – особенно у раннего Гоголя – сцену первоначального ужаса (Вий, Страшная месть, Портрет). Заглянуть за грань, в ничто, вот что губит Хому Брута, вот что так манит и ужасает самого Гоголя. И, кажется, спасение возможно: оставаться невидимым для ока хаоса, мимикрировать, уподобляясь насекомым, слиться с мертвым миром, умереть настолько, чтобы не отличаться от мертвого, т.е. не имитировать, а трансформироваться и переродиться (здесь мы не удержимся от отсылки к колымской прозе В.Шаламова). «Быть мертвым – вот спасение» (стр.111) - заключает Подорога. Мимикрия как разновидность мимесиса, устойчивое положение, принимаемое путем имитации неживого. Так, собственно, и устроен фантастический мир Гоголя: персонажи его напоминают мимикрирующих насекомых, в которых нет ничего, что свидетельствовало бы об их неоспоримой принадлежности к живому роду человеческому – «ни воли, ни сознания, ни самостоятельного движения» (там же).

Если у персонажей Гоголя и есть душа, то разглядеть ее читатель не в состоянии. Дело, видимо, в том, что и душу эту сложно вызвать к жизни. Описание в поэме дорожной шкатулки Чичикова весьма показательное: масса ладно приспособленных для разнообразных нужд отделений, ящичков, перегородок, крышечек словно составляют образ самого владельца ее, всего хорошо приспособленного и самодостаточного мира гоголевских персонажей, неживого, неодушевленного мира. «Шкатулка – и вещь, и символ, и схема воображения, ограничивающая пространственный опыт», - отмечает Подорога. Символ мира-шкатулка подчеркивает кукольность персонажей, да и всего действия произведения, его «маленький театр». Появляется ассоциация с давно известным образцом матрешки: «Повсюду действителен принцип *складчатости*, или *вложенности* куклы в куклу, и коробка в короб» (стр.128). Подорога распространяет эту особенность игры «короба-в-коробе» на все творчество Гоголя: «Всегда может быть найден такой короб, который вместит в себя предшествующее и будущее время рассказа», без границ короба нет пространственного чувства. Даже тела гоголевских персонажей не собраны воедино: они всего лишь разъятые куклы, части которых все еще необходимо собрать в отдельные короба и шкатулки.

«Гоголевская проза не психологична, - рассуждает Подорога -, но не по приему, а потому, что человеческое в персонажах не названо, <...> одни уроды, чудовища, <...> черти, «цыгане», «жиды» и «немцы», - людей же нет». Все человеческое же нуждается в коробах и коробках, в миметических телесных формах.

Как одну из ключевых составляющих мимесиса Гоголя Подорога подробно разрабатывает тему гоголевской орнитофании, своеобразного тотемизма птицы, ясно прослеживаемого, по его мнению, во всем творчестве писателя. «В

литературе Гоголя, - полагает Подорога, - мы найдем остатки тотемических верований: и это тотем птицы». «Тотем, не метафора, - пишет Подорога -, образ организации отношений, которые значимы для организации строя данного произведения». Так же, как птица, в силу ее врожденных способностей, Гоголь подражает не «внешнему» звуку, а прежде всего себе. «Подражание себе – это не подражание кому-то или чему-то, а только готовность к подражанию (чему угодно, как угодно, без всякой цели, намерения и плана)» (стр.173). Подражая людям, Гоголь делает это словно птица, но, будучи птицей, он подражает так, будто он есть нечто большее, чем птица или человек. «Подражать – это существовать». Подражать Другому, находящемуся не вовне, а внутри подражающего как образец, эквивалент, не превращающемуся в продукт подражания, но остающийся его источником. В этом, по мнению Подороги, важнейший момент мимесиса Гоголя, эволюция которого привела его в дальнейшем к краху как писателя.

Подорога подтверждает свой тезис о тотемизме Гоголя рядом примеров: сам внешний образ писателя, столь напоминающий птицу и длинным «птичьим» носом, манерой ходить, осанкой, привычкой одеваться пестро и броско, что порой вызывало насмешливое пренебрежение его окружения; многочисленные примеры манеры письма, особенно при описании пейзажей (но не только), широкий, панорамный охват взгляда высоко парящей птицы. Подорога говорит и о птице следящей, искоса поглядывающей на мир, да все персонажи этого мира словно страдают косоглазием («Почему?», - спрашивает Подорога, - «Не потому ли, что всякое прямосмотрение порождает угрозу смерти?»). Гоголевскому косящему глазу открывается то, что обычному взгляду недоступно. Настороженный взгляд «птицы-пересмешника»: Гоголь мастерски читал собственный текст, оживающий, обретающий искрящуюся плоть при произнесении его вслух автором.

Здесь мы позволим себе прервать последовательное рассмотрение подхода Валерия Подороги к анализу творчества Гоголя и обратимся к лекциям о Гоголе Владимира Набокова.

III.

Набоков начинает с трагической картины смерти Гоголя и, совершая круг своих рассуждений, завершает их сведениями о рождении писателя. Это весьма примечательно, ибо манера кружения повествования и есть, по ощущению Набокова, один из основных приемов писателя Гоголя. Да и сама жизнь Гоголя представляется ему постоянным вращением. Набоков довольно подробно описывает молодость Гоголя, его приезд в Петербург, знакомство с Пушкиным и Жуковским, попытки – весьма неудачные - служить и преподавать. Набоков уверен, что именно Петербург, который «никогда не был настоящей реальностью», проявил в Гоголе нереальность его самого. Что восхищало Гоголя в Петербурге? Множество вывесок, поток жестикулирующих, разговаривающих с самими собой прохожих, причудливость города, так схожая с причудливым образом его самого: «смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению, вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед. <...> только тут может отвориться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья. Только тут человек садится в экипаж, но это вовсе не тучный, хитроватый мужчина, а ваш Нос».

Эта смысловая подмена, что характерна для снов. Эти наполняющие сны символы у Гоголя «физиологичны»: зрительные, слуховые, обонятельные. Большой гоголевский нос, как мифологический символ значимости, отделяется от хозяина и живет самостоятельной жизнью, бормотание прохожих становится его – Гоголя – собственным разговором с самим собой, и уже «тротуар несся под ним,

кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». («Невский проспект»).

Говоря о возникновении Гоголя как писателя, Набоков чрезвычайно много места отводит описанию его первого путешествия, а, вернее, бегства за границу, в Германию после сокрушительного провала наивной поэмы автора «Ганс Кюхельгартен». Уже в самом гоголевском описании этой поездки в пространном письме к матери с объяснениями своего внезапного отъезда чувствуется какая-то ирреальность гоголевского мира: от чего он бежал за границу? Где был? Да и уезжал ли вообще? «В его перелетах с места на место всегда было что-то от тени или от летучей мыши, - замечает Набоков, - Ведь только тень Гоголя жила подлинной жизнью – жизнью его книг...». Набоков весьма презрительно отзывается о творчестве раннего «малороссийского» Гоголя: «Вечера на хуторе близ Диканьки», повести, вошедшие в «Миргород», оставляют его «равнодушным». Их прелесть и юмор давно поблекли: «местный колорит быстро выцветает», и «нет ничего скучнее и тошнотворней романтического фольклора или потешных баек про <...> украинских парубков».

Подлинный Гоголь, по мнению Набокова, лишь проглядывает в «Арабесках» и раскрывается только позднее - в «Ревизоре», «Шинели» и «Мертвых душах». Примечательно, что, приводя пример «настоящего Гоголя», Набоков цитирует отрывок с описанием сна Ивана Федоровича из «Шпоньки и его тетушки» (так в тексте Набокова) – и это тот же самый текст, что столь подробно разбирает в своей работе Подорога – однако последний использует его совершенно иначе. Если Подорога, верный миметическому подходу, видит там подсознательное желание героя вернуться в материнскую утробу, обрести пространство-шкатулку, избежать страшной участи жениться (причем количество появлений во сне образа жены соответствует сакральному числу 7(+1/2)), спрятаться в шерстяную материю как в короб, пустое место, подобие шинели, то для Набокова, помимо «фантастических ритмов», имеет значение лишь самый конец отрывка – небрежно брошенная фраза о добродетельном книгопродавце, рассеявшем наутро этот «бессвязный сон». Думается, что для Набокова первостепенное значение имеет свойство гоголевского языка создавать фантасмагоричные ритмические образы и тут же, мгновенно обрывая их поток, разрушать созданное.

Язык, как уже отмечалось выше, имеет для Набокова важнейшее значение при анализе гоголевской прозы. В нем для него ключ к осознанию Гоголя как художника, способного посредством языка создавать целый мир, полный такой невиданной иррациональной жизненной силы, которая, возможно, не давалась более ни одному писателю русской литературы.

«Гоголь,- замечает Набоков,- <...> пользовался зеркалами и как писатель жил в своем зеркальном мире». Действующие лица гоголевских произведений все – выходцы из этого зазеркалья, кошмара между сном и явью, «когда вам кажется, будто вы уже проснулись, хотя на самом деле погружаетесь в самую бездонную (из-за своей мнимой реальности) пучину сна». Как пьеса «Ревизор», которая начинается со вспышки молнии и заканчивается ударом грома, вся, по существу, уместаясь в этот кратчайший промежуток времени, так и жизнь гоголевских героев, озаряемая «трепетным голубым» всполохом молнии, почти мгновенна.

Набокова поражает особая манера гоголевского стиля порождать при каждом малейшем повороте произведения вереницу «поразительных второстепенных

существ», лишь для того, кажется, чтобы блеснуть своим «жизнеподобием», и, вопреки ожиданиям читателя, не появиться более никогда.

Поразительно, но при всей краткости и фантомности своего существования эти «недопыри» и «гомункулы» оказывают непосредственное влияние на ход произведения, подчас даже большее, чем «реальные» его персонажи.

Переходя от «Ревизора» к «Мертвым душам», Набоков находит все более удивительным явление «живых людей» из словесных оборотов. Как писатель он восхищается мастерством, «трюками» Гоголя: «Побочные характеры в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями». Набоков приводит массу приемов «зарождения новой жизни»: здесь и употребление слова «впрочем», своего рода бутафорский мост при уподоблении серой погоды жизни гарнизонных солдат, и превращение головы Собакевича сначала в тыкву, из тыквы в балалайку и далее в деревенского щеголя, окруженного белогрудыми и белошейными девицами. Вереницы затейливых имен, то отдающие чужеземным, отдаляющие туманные образы, то нелепые, больше похожих на клички фамилии, моментально обрисовывающие весь характер еще не сформировавшегося «гомункула».

Оживают, а точнее сказать, воскресают в романе Гоголя и мертвые – те самые мертвые души, вокруг которых и развивается незатейливый сюжет произведения. Причем ожив в сентиментальных фантазиях Чичикова (за которыми ясно угадывается автор), мужики Собакевича становятся гораздо более реальными, чем все прочие персонажи романа. Однако и они, испытав напоследок печальные злоключения, исчезают, как и прочие создания Гоголя, подобно протуберанцам неведомой материи.

В этих «оргиях» материализации потусторонней жизни у Гоголя участвуют не только люди, но и вещи, призванные играть ничуть не меньшую роль, чем одушевленные лица. Это и соленые огурцы в бормотании Городничего, и гигантские порции пищи, поглощаемой Собакевичем, и собрание всевозможной рухляди из гостиной Плюшкина, и обретающие плоть игральные карты (червяки и пичурущихи), и запах, поднимающийся от кастрюльки парижского супа, и, конечно, вселяющая ужас шкатулка Чичикова.

Оживающие персонажи словно выходят из-под власти автора и потоками «низвергаются на страницу» или же – вдруг проговаривается Набоков – «усаживаются верхом на перо Гоголя, как ведьмы на помело».

«Реальные атрибуты персонажей,- отмечает Набоков -, помогают им кругообразно распространиться в самые дальние пределы книги».

Кружится жутковатый мир Гоголя, кружится вместе с ним Набоков, заморожено наблюдающий, как бричка Коробочки, въезжающая в «кошмарный» город NN, превращается в округлый демонический мир такого же шарообразного Чичикова.

И все вдруг становится на свои места. Проявляет, наконец, себя центр гоголевского мира: Чичиков – мыльный пузырь, пущенный чертом, фальшивка, призрак, издающий зловоние ада, дорожная его шкатулка, устройство которой есть устройство ада и «точная модель округлой чичиковской души». «Можно предположить,- комментирует Набоков, - что приезд ее (Коробочки – вот она, рискованная игра Гоголя в имена) привиделся Чичикову во сне; <...> колымага круглая потому, что пухлый Чичиков сам круглый как шар, и все его сны вращаются вокруг неподвижного центра».

Обретают смысл и анекдотичная афера Чичикова по покупке мертвых душ, и знаменитое описание его бегства из города - прием ,использованный Гоголем, по мнению Набокова, чтобы отвлечь читателя от «неприятного вывода – никакая кара в пределах человеческого закона не может настичь посланника сатаны, спешащего домой, в ад».

IV.

В ранних произведениях Гоголя, как отмечает Подорога, черт всего лишь мелкая нечисть, объект издевки и шуток, собирательный тип всего чужеродного и мало уважаемого: «трясущейся инородец, хилый бесенок с жабьей кровью, на тощих немецких, польских и французских ножках, рыскающий подлец, невыразимо гаденький» - по определению Набокова. Поначалу скорее союзник Гоголя, чем соперник, черт во второй фазе гоголевского творчества все более преобразуется в угрожающую демоническую силу.

Присутствие его в мире имеет три аспекта: *«закрытое/несвободно открываемое, внезапное и бессодержательное»* (стр.189). Это и угрожающее молчащее-в-себе, продолжающее молчать, даже имитируя речь и вездесущность черта, повсюду сующего свой нос, но при этом неуловимого, и скука, утрата всякого интереса к жизни, повторяемость пустоты - пошлость.

Как сходно с этим разбором чертовщины мнение Набокова о пошлости как величайшей опасности в жизни и в творчестве! «Пошлость особенно сильна и зловредна, когда фальшь не лезет в глаза и те сущности, которые подделываются, <...> относят к высочайшим достижениям искусства, мысли и чувства». Не о русской действительности пишет Гоголь в «Мертвых душах», он снабжает читателя «набором раздувшихся мертвых душ, принадлежащим пошлякам и пошлячкам и описанных с чисто гоголевским смаком и богатством жутковатых подробностей, которые поднимают это произведение до уровня гигантской эпической поэмы». Главным символом всеобщей пошлости является, конечно, «колоссальный шарообразный пошляк Павел Чичиков», имеющий, несмотря на свой калибр, какой-то изъян, дыру, в которую можно рассмотреть скорчившегося в вакууме пошлости мизерного иссохшего червячка его души. Пошлость, олицетворяемая Чичиковым, есть одно из главных свойств дьявола.

По наблюдению Набокова, Гоголь имел черту домысливать собственные произведения уже после их опубликования: «существуя в зеркальном мире, обладал способностью тщательно планировать свои произведения после того, как он их написал и опубликовал». В частности, в приписанном к «Ревизору» эпилоге, Гоголь объясняет, что настоящий прокурор, известием о приезде которого заканчивается пьеса, – это человеческая совесть, а прочие персонажи – страсти, живущие в человеческой душе. «Перед нами невероятный случай, - пишет Набоков,- полное непонимание писателем своего произведения, искажение сути его».

То же «осмысление» собственного романа заметно и в последних главах «Мертвых душ» в намеках на «нравственное возрождение», что предстоит пережить персонажу в следующих томах поэмы, которые Гоголь намеревался непременно написать в дальнейшем.

С отъездом Гоголя из России в 1842 году его намерение сделать продолжение «Мертвых душ» произведением, несущим читателю духовное обновление, моральную поддержку, «стать чем-то вроде религиозного откровения» (Набоков), только усиливалось. В переписке Гоголя того времени множество упоминаний о его планах изобразить отечественные недостатки и добродетели таким образом, чтобы «читатель мог укрепиться в последних, избавляясь от первых» (там же). Иными словами, превратить «мертвые души» в души живые. Законченные «Мертвые души» должны были представить читателю три последовательных образа: преступления, наказания и искупления. Исполнить задуманное Гоголю, по мнению Набокова, было не суждено не только потому, что сама фигура главного

персонажа романа – Чичикова – происходила из другого, потустороннего, мира, но и оттого, что весь иррациональный художественный мир самого Гоголя всячески противился фальшивой теме спасения души. Появление «положительных лиц» и «реальное» наказание «преступника» невозможно в мире фантомов и чудовищ. «Выбранные места из переписки с друзьями» - печальное свидетельство невозможности примирить свой писательский гений с растущим осознанием своей роли писателя-поводыря, религиозного наставника российского общества. «... В каком-то смысле Гоголь в «Выбранных местах» словно перевоплощается в одного из своих восхитительно гротесковых персонажей» - метко замечает Набоков.

По предположению Подороги, одна из основных особенностей мимемиса Гоголя – подражание тому, чем не обладаешь, отсутствующему. Отсюда так часто повторяющаяся тема кражи в его произведениях: носа, мертвых душ, шинели. Отсюда, возможно, и стремление Гоголя к сокрытию собственной личности – один из ранних его псевдонимов 0000 – множество нулей, пустота. В последний период жизни это желание подражать несуществующему, неподражаемому превращается в религиозный порыв, с которым Гоголь навязчиво наставляет своих друзей и знакомых. Один из постоянных его советов - внимательно изучать «Подражание Христу» Фомы Кемпийского. Он пытается стать истинным подвижником христианской веры, поводырем через подражание, ведь способа существования вне подражания Гоголь не знает. Но подражать Христу, используя труд Фомы Кемпийского в качестве руководства по подражанию, означает создать *иллюзию* своего отождествления с ним. Заменить образ Христа своим. Гоголь не понимает, что отражение Христа не есть Христос и тем более невозможно видеть в себе отражение того, что непредставимо. Возложение на себя пастырской миссии понимается как работа над собственным образом, однако работа эта, по существу переключается на адресатов гоголевских инструкций. Сам же автор только следит за правильностью исполнения такой работы.

V.

В последние годы жизни «борьба с плотью» становится все более значимой в понимании Гоголем святости. Телесные его мучения имеют загадочное происхождение. С одной стороны Гоголь видит в них страдания, необходимые ему для переживания религиозного чувства аскезы, с другой же страдания эти видятся ему оправданием неспособности писать с той легкостью, как это удавалось ему в прежние годы. «Фактически это «бегство в болезнь» - говорит Подорога. Отношение Гоголя к своему внутреннему телесному образу, специфика его конструирования достаточно подробно рассматривается Подорогой в соответствии с системой собственных представлений о феноменологии тела. Гоголь – по Подороге – проходит путь от собирания телесных элементов в единый образ на раннем этапе своего творчества до внезапного, «почти шизофренического» распада его в поздних произведениях. Как результат гоголевского «негативного мимемиса» части тела, внутренние органы овеществляются, «овнешниваются», вещи занимают место живых тел, а части живых тел становятся вещами (нос майора Ковалева, шкатулка Чичикова, люди-шинели, люди-носы). «Каскад вещных разъятий», - определяет Подорога. «Ощущения объективизируются,- продолжает он,- «они теперь – вещи, не восприятия». Происходит мимемис неодушевленного, персонажи Гоголя становятся телами-реквизитами, а единственной устойчивой формой – ритмическое целое, ограниченное пределами своего короба.

Основной принцип формирования гоголевской системы образов столь же стар, как системы египетской «Книги мертвых» или «Илиады»: тело рассеченное (мертвое, разобранный для сборки-возрождения) / тело полное (оживленное).

Оживление тела – лишь иллюзия, переход от неподвижного к подвижному, воссозданная из мельчайших элементов материя.

«Можно ли применять предикат «шизофренический» к творчеству Гоголя?», - вопрошает Подорога, - И да, и нет». Нет, поскольку в нем все-таки больше от игры, сна, чем от патологии сознания. Но, однако, некоторые аспекты клиники шизофрении в основной творческой логике Гоголя Подорога усматривает. Шизофренический образ тела всегда представляет собой «фрагментированное, разрозненное, почти разрушенное телесное единство, с которым у его владельца утрачены важные жизненные связи». Слова шизофреника имеют свою физику, шизофреническая речь становится языком отдельных органов (здесь Подорога ссылается на работы Фрейда). Шизофреническое восприятие мира характеризуется соединением в себе двух типов зрения: «микроскопическим взглядом» и взглядом, создающим дистанцию, делающим близкое далью. Для Гоголя, по мнению Подороги, наряду с его интересом к бессвязности, мозаичности мира характерен «сновидческий» подход к письму, в котором логика повествования удерживается ритмами письма, сном-во-сне. Внутренний, так похожий на шизофренический, разлад преодолевается Гоголем той свободой, которой он «обладал как удивительный сновидец». «Когда он творил, он продолжал спать».

Подорога продолжает развивать тему значимости телесного в мимемисе Гоголя и далее. Исходное разделение верха и низа - носа и желудка – весьма значимо как в гоголевском творчестве, так и в восприятии собственного образа писателем.

Желудок для Гоголя всегда остается самым важным органом, телом-в-теле, производящим саму жизнь. Желудок требует необыкновенно почтительного отношения к себе, ему следует угождать, но и от него же и исходит «вся жуть», страхи и беспокойство за жизнь. Желудок присваивает себе внешний мир, перерабатывает, отбрасывает «отходы», это медленный процесс исчезновения жизненной энергии, превращения ее в труп, в запретные нечистоты. Отбросы, производимые желудком, имеют, по мнению Подороги, свою сакральную функцию. Ведь это и есть та самая «куча», однородная простая субстанция, способная на восстановление формы из бесформенного. Там же, где этого восстановления не происходит, там непременно действует черт. «Насколько легки отправления, настолько же воздушны образы, легки и радостны и, конечно, совсем напротив, насколько тяжелы, настолько же тяжелы образы», пронизанные страхом и тревогой. Отсюда происходят многочисленные жалобы Гоголя на несварение, колики, приступы «геморроидальной болезни», мешающие ему, по его же словам, «заниматься» писательством. Желудок как тема амбивалентного порождающего низа связан у Гоголя с высшей точкой – ртом, поглощающим, говорящим, чрево вещающим. При этом сам он – полагает Подорога – не различал их, постоянно переписывая «низший» в терминах «высшего». Иначе говоря, у Гоголя нет различия между тем, что есть внутри и снаружи: *внешнее* всегда есть *внутреннее* и наоборот. Это двойственное восприятие вполне можно отнести и к писательскому стилю Гоголя в целом.

По мере ухудшения работы желудка Гоголь теряет способность творить новые образы (хотя возможна и обратная последовательность).

VI.

«Гоголь был странным созданием, но гений всегда странен», - набоковский анализ творчества Гоголя имеет совершенно иной посыл. «Гений Гоголя – это <...> рябь

на воде; - пишет Набоков -, дважды два будет пять <...>, и в мире Гоголя все это происходит естественно, там ни нашей рассудочной математики, ни всех наших псевдофизических конвенций с самими собой, если говорить серьезно, не существует».

Внезапное смещение плоскости рационального, неожиданно вскрытый иррациональным прозрением тайный смысл является самой основой искусства Гоголя. Рывок и парение – вот та комбинация, с помощью которой Гоголь, по мысли Набокова, добивался нужного эффекта. Словно люк внезапно открывается под ногами читателя, и лирический порыв сначала возносит его над бездной, а потом, так же внезапно, бросает в «соседнюю дыру». Абсурд человеческой жизни в уродливом мире, где самые высокие устремления человека, самые сильные его страсти и страдания столь тщетны, что высшей степенью того, что могут достичь они является лишь жалкая видимость смысла существования – вроде новой шинели Ак.Ак. Башмачкина. «Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя», - вот, пожалуй, одно из ключевых замечаний Набокова.

Произведения Гоголя есть прежде всего феномен языка, а не идей. Рассказ его состоит в основном из чередования «бормотания», «лирических всплесков», вновь «бормотания», «фантастической кульминации» и опять бормотания, бормотания. Набоков говорит, в данном случае, о языке «Шинели», но, думается, этот образ применим и ко всем поздним произведениям писателя в целом. «На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятьями в адрес власть имущих. Она обращена к тем тайнам глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей».

Вдохновение Гоголя имело поразительную особенность – по замечанию Набокова – действовать в пустоте. Писатель гибнет, как только его начинают занимать вопросы «что такое искусство?» или «в чем долг писателя?». Гоголь решил, что цель его литературы должна быть во врачевании больных душ, религиозной проповеди, несении высшей гармонии и покоя. Почти десятилетнее кружение по Европе в тщетных попытках навязать своему иррациональному гению форму религиозной нравственности оканчивается в пламени печки его московской квартиры, где он спалил второй том поэмы «Мертвые души» и собственной смертью - воплощением его худших кошмаров – со склизкими пиявками на носу. Черт сыграл с ним свою старую шутку.

Подорога продолжает следовать своей концепции, прослеживая миметическую трансформацию Гоголя. Если поначалу гоголевское подражание внешнее и совпадает с чревоугодием и чревоуещанием (желудок, нос), то постепенно его «птичий» мимесис все более связывается с чертовщиной повседневности. Мим еще конкурирует с чертом. Орнитологический тотемный двойник автора продолжает летать, выслеживать, пересмеивать. Однако связь с вездесущим чертом вступает в противоречие с морально-нравственными устремлениями Гоголя. Искусство подражания приписывается теперь не самому писателю, но черту, злейшему его врагу. Дьявольское подражание отвергается. Гоголь-мученик, Гоголь-наставник перестает быть Гоголем-писателем.

Хочется еще раз повторить данную Подорогой формулу: *подражать – значит существовать*. Для Гоголя невозможность подражания означала и невозможность дальнейшего существования.

VII.

Разница подходов к анализу творчества Гоголя у философа Валерия Подороги и писателя Владимира Набокова не столь уж очевидна, как может показаться на первый взгляд.

Философско-антропологический метод Подороги подразумевает поиск формы любого литературного произведения. Творчество Гоголя он относит к *экспериментирующей* литературе, в которой, в отличие от литературы *образца* основное значение имеет ее внутренний мимемис : существующей признается лишь реальность, доступная через повседневный миметизм языка. Автор текста, выполняющий обыкновенно для читателя роль информатора, не имеет для Подороги существенного значения в его аналитическом подходе к произведению. Гораздо более важным для него представляется *воля-к-произведению*, не осознаваемая, возможно, самим автором, но являющаяся определяющей силой при создании авторского текста, подчиняющей себе ритмы роста ткани произведения, возникновения и развития его внутреннего мира. Подорога сравнивает рассмотрение художественного текста с работой культурного антрополога, пытающегося понять и интерпретировать жизнь и обычаи некоего племени без знания его языка и принятых норм общения. Результат такого наблюдения оказывается, как правило, далек от действительного положения вещей, ведь антрополог вынужден доверять либо ненадежному местному информатору, либо собственной всегда искаженной интерпретации. По мнению Подороги, единственно возможным подходом может быть только *«прямое усмотрение конструктивных сил литературного произведения»*. Первична при этом именно конструкция текста, но не его интерпретация.

Для Набокова как писателя более характерно пристальное внимание к языку автора. Именно язык является для него основой всей текстовой конструкции. Интерпретация литературного произведения, в том числе авторская, также представляется Набокову полностью бессмысленным занятием при анализе текста.

Более того, по мысли Набокова, к настоящему искусству можно отнести только литературу, не связанную какими-либо моральными, нравственными, политическими или иными установками, т.е. литературу *неинтерпретируемую*. Внутреннее устройство языка, его конструкция (и в этом набоковский подход перекликается с подходом Подороги) – вот ключ к пониманию того, каким образом открываются и растут миры иной реальности, «тени безымянных и беззвучных кораблей», проплывающие порой сквозь наше окоченевшее сознание.