

ГОЛОС ГОГОЛЯ (ИЛИ «Я К ВАМ ПИШУ — ЧЕГО ЖЕ БОЛЕ?/ ЧТО Я МОГУ ЕЩЕ СКАЗАТЬ?»)

BLAŽ PODLESNIK (LJUBLJANA)

Доклад посвящен проблеме канонизации творчества Гоголя, занимающего особое место в исторических моделях русской культуры. Сложности, встречаемые культурой в попытках музеезации наследия Гоголя, в докладе обсуждаются в свете авторских художественных целей и особой роли масок и акта маскировки в его творчестве. Маски и сам акт маскировки анализируются как вид прозопопей, в рамках которой автор глубину своего подлинного голоса скрывает (и одновременно обнажает) за масками разных рассказчиков и героев. В этом, на наш взгляд, можно увидеть попытку создания художественного аналога акузматического голоса как совершеннейшего литературного воплощения истины.

Ключевые слова: Гоголь, культура, музеезация, маска, прозопопея, акузматический голос.

The paper deals with a problem of canonization of N. V. Gogol in Russian culture by pointing the exceptional role that Gogol has in the Russian cultural historical models. The culture's inability to periodically uniformly determine Gogol's role in it's own history is examined in the light of the author's artistic goals and the role of mask and masking in his literature. The mask and the masking process are therefore analysed as a form of prosopopy in which the author exposes the depth of his own voice by masking it and speaking in the name of various narrators and heroes, thereby trying to create an illusion of the voice without a tangible source (the Voice of God in Old Testament) as the ultimate literary incarnation of the Truth.

Keywords: Gogol, Russian culture, museisation, the mask, prosopopy, acousmatic voice.

Юбилеи как феномен культуры интересны сами по себе, но в истории культуры можно отыскать авторов или явления, вызывающие нестандартные реакции по поводу юбилейных дат. Гоголь, на наш взгляд, является одним из таких авторов, что само по себе, учитывая общую нестандартность его творческой личности, и не должно вызывать особого удивления. Потребность отмечать разного рода юбилеи исходит из основной функции культуры в целом: намечая общий контекст для осмысления человеческого существования, памятные даты создают довольно упрощенную схему культурного прошлого, постоянно переводя динамику и хаос современности в понятные и обозримые модели исторических корней. В этом процессе, вне которого существование культуры не представимо, юбилейные даты выступают в роли вех, указывающих на разные явления прошлого. Сама календарная упорядоченность придает этим чередующимся пересмотрам прошлого некую закономерность: очередной взгляд в историю создает образ прошлого, отвечающий потребностям сегодняшнего дня, но сам факт, что это происходит *по поводу юбилея*, делает результат этого процесса более ценным для культуры в целом.

Не раз отмечалось, что любое явление культуры для того, что бы стать историческим фактом (т.е. по сути дела – музейным экспонатом¹), должно быть мертвым, при этом, однако, необходимо иметь в виду, что для истории культуры – как в прочем и для истории в целом – эта потребность в мертвых экспонатах всегда возникает только в связи с теми явлениями, которые и на современном этапе развития культуры еще обладают настоящим жизненным потенциалом. Историю как механизм создания схемы прошлого интересуется только то, что живо присутствует в хаосе настоящего, но для того, чтобы это живое явление стало частью истории, его надо каким-то образом убить – т.е. сделать из сложной живой ткани культуры наглядный музейный экспонат, легко вписывающийся в очередное схематическое представление об историческом прошлом.

В истории русской литературы есть авторы, особенно легко поддающиеся этому процессу «музеизации»: в первую очередь это, конечно, Пушкин (не случайно именно он – *наше все*), живое творческое наследие которого просто и часто переводилось и переводится во многие, порою прямо противоположные, роли в разных коллективных или личных «историях» русской культуры. Гоголь в этом отношении – автор куда более сложный — в исторические схемы он вписываться плохо и всегда «с остатком», гро-

¹ ДОБРЕНКО, Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. Москва: НЛО, 2008, с. 27-29.

зщим разрушить только что созданную схему. Если Пушкин вечно живой, а заодно запросто убиваемый, то наследие Гоголя всячески активно сопротивляется подобного рода превращениям в музейный артефакт. Приписываемые ему исторические роли уже во время их создания воспринимаются как неполноценные, в них чувствуется отсутствие гармонии, они сразу нуждаются в разного рода оговорках и дополнениях, усложняющих создаваемую схему до такой степени, что она уже не способна выполнять свою основную функцию — т.е. дать простое и схематическое представление о прошлом. Эта его особенность весьма ярко проявляется во время разного рода юбилеев. Культура — ощущая, что пока не смогла отыскать ему подходящее место в музее/кладбище собственной истории — в очередной раз пытается отыскать это место раз и навсегда, но Гоголь так и не хочет оставаться в предназначенном ему месте, сразу же вырвется и со скандалом требует другой — или лучше сказать, *не совсем той* — исторической роли.

Две главные музы Гоголя — *история* и *смерть* — сыграли решающую роль и в его сложных отношениях с историей русской культуры. Дело в том, что ни одного другого автора так не торопились вписать в историю: и если его московские славянофильские друзья старались прочесть творчество Гоголя в русле своей новонайденной идеи русской самобытности, то Белинский уже при жизни отыскал ему — на его взгляд, подходящее — место в истории русской литературы. Гоголь, естественно, отказался смиренно стоять у истоков *гоголевского направления* и продолжал писать свои — с точки зрения Белинского, довольно нелепые — книги о жизни и смерти и, хотя его жизнь как-то не очень хочется называть жизнью, еще десятилетие остался в живых. Предал ли он в своих поздних произведениях великого критика, себя, русскую публику или вообще никого не предал — это вопрос девятнадцатого века, пытающегося вписать Гоголя либо в историю социально — критической, либо духовно-религиозной мысли. Естественно, все эти попытки оказались тщетными, и однозначного места в истории русской литературы так ему и не нашли. К концу века, когда тело Гоголя, измученное реальными и мнимыми болезнями, уже давно лежало в могиле, его творческое наследие продолжало будоражить все новые поколения. И несмотря на то, что теперь о нем размышляли уже не только в рамках истории общественной и духовной мысли и пытались вписать его в исторические схемы развития литературы как особого вида искусства, о Гоголе все равно нельзя было сказать что-либо окончательное. По поводу столетия со дня рождения писателя часть критиков причислила его наряду с Лермонтовым к демоническим фигурам русской литературы, трагически воплотивших в своем творчестве вечную и неразгаданную тайну искусства (таким Гоголя, вслед за Достоев-

ским, увидел поэт Александр Блок), но наряду с этим многие обратили внимание и на особенности его стиля и попытались именно этим объяснить особое место Гоголя в истории русской литературы. Одни в нем увидели трагического пленника *гиперболического* (В. Брюсов), неспособного увидеть на земле человека, изображающего только *великанов и карликов* (А. Белый), другие, как например, Василий Розанов — мастера пустой формы, «отравившего» своей сосредоточенностью на формальных аспектах письма всю последующую русскую литературу. При этом бросается в глаза, что почти у всех авторов юбилейных статей предмет их рассуждений вырывается из истории в современность. У них, как у Белинского: попытка запихнуть Гоголя в историю терпит крах, и перед нашими глазами возникает Гоголь как живой современник авторов начала века.²

Интересно, что именно в качестве живого примера литературности Гоголя использовали и формалисты, тогда как в прочтении историко-литературного процесса ему нашлось место лишь в теоретической части (имеем в виду известную работу Тынянова о пародии). Вообще авторы, всерьез писавшие о Гоголе в двадцатом веке, либо вступали в диалог с его наследием в поисках ответов на сложнейшие вопросы современности (имеются в виду такие авторы, как М. Бахтин или А. Синявский), либо воспринимали Гоголя как нестандартное явление истории литературы, в то время как простое, схематическое – или, как обычно говорят, *школьное* – включение его в историю русской литературы на долгое время ограничивалось тем же Белинским, из-за которого постоянно *выглядывало лицо* (вариант — *слышался голос*) настоящего Гоголя.³

² А. Белый, например, это ощущение передает при анализе поэтики Гоголя, утверждая, что все современные поэтические приемы можно найти уже у Гоголя (см. БЕЛЫЙ, А.: Гоголь. In: С. Г. Бочаров (сост.): Гоголь в русской критике. Антология. Москва: Фортуна ЭЛ, 2008, с. 275-276). В. Розанов, правда, уже после революции в одном из своих писем это ощущение живого Гоголя описывает как свою долгую личную борьбу «с ужасным хохлом» (РОЗАНОВ, В. В.: Из письма П. Б. Струве. In: С. Г. Бочаров (сост.): Гоголь в русской критике. Антология. Москва: Фортуна ЭЛ, 2008, с. 314).

³ Если школьное прочтение является одним вариантом музенизаций Гоголя, то второй вид его музейного образа в двадцатом веке создавался при помощи технологий нового времени. В русском кино Гоголю с самого начала уделяли особое внимание, что – если учесть широко обсуждаемые особенности его поэтики – в эпоху немого кино, на первый взгляд, может показаться странным. Дело в том, что кино на раннем этапе своего развития вступало в диалог с Гоголем именно потому, что его тексты, лишённые специфики поэтики, предоставляли полную свободу и прямо подталкивали к развитию самостоятельного языка киноискусства для их экранизации. Без Гоголевского слова режиссеры оставались с простейшим сюжетом, позволяющим Гоголя перевести во что угодно от *хоррора* (с чего, собственно, в «*Страшной мести*» 1913 г. и началась жизнь Гоголя в кино) до исторического бытописания с социаль-

Начиная процесс классической музеизации Гоголя в преддверии очередного юбилея, необходимо иметь в виду указанную выше специфику такого рода занятий. Именно поэтому хотелось бы вместо определения очередной роли автора в истории указать на общие предпосылки его диалога с историческим сознанием культуры. Вместо того, чтобы пытаться ответить на вопрос, кем он является в истории и в чем его ценность для современного читателя (что по сути дела одно и то же), постараемся изменить фокус и заняться вопросом, почему *настоящего* Гоголя в истории культуры как бы и не существует? Выше мы уже позволили себе провести для исторического сознания русской литературы парадигматическое сравнение Пушкин – Гоголь. Если продолжить эту параллель, то данный вопрос можно переформулировать в вопрос-сравнение: почему *настоящего* Гоголя нет, в то время как *настоящих* Пушкиных сколько угодно?

Естественно, в попытках создания схематических объяснений культура тяготеет к противопоставлениям, и русская культура – как это убедительно продемонстрировали разные исследователи (см., например, КОНДАКОВ, И. В.: Введение в историю русской культуры. Москва: Аспект пресс, 1997, с. 642-667) — имеет к этому особое пристрастие, однако отдельные моменты данного парадигматического сравнения нельзя объяснить только этим. Начнем прояснение высказанной мысли с самого яркого примера музеизации – с памятника великому поэту. Если памятник Пушкину работы Опекушина со времени его установления в 1880-ом году в общем устраивает всех, то памятник работы Андреева к столетию со дня рождения Гоголя вот уже сто лет вводит в смущение и вызывает самые разные оценки. Не вникая в вековой спор, является ли этот памятник неудачным, плохим или это «лучший памятник Москвы»,⁴ нам хотелось бы только отметить, что за сто лет своего существования этот памятник отказывает вести себя, как памятник. Уже во время его сооружения Розанов отметил, что памятник плох тем, что это «портрет *живого, натурального* человека», и что фигура, если отойти от нее на некоторое расстояние, превращается в «совершенное безобразие» (РОЗАНОВ, В. В.: Отчего не удался. С. Г. Бочаров (сост.): Гоголь в русской критике. Антология. Москва: Фортгуна ЭЛ, 2008, с. 287).

ным подтекстом, утвердившегося в экранизациях Гоголя сталинского времени (например, в «*Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*», 1941 – о посл. см. ДОБРЕНКО, Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. Москва: НЛЮ, 2008, с. 174-176).

⁴ Так оценили памятник организаторы вставки «*Жизнь и приключения лучшего памятника Москвы*» (Городская библиотека №2 им. Н. В. Гоголя, Москва, 2001 г.), прибавив, что это сразу видно любому образованному человеку.

В памятнике Пушкину он увидел скучную, но зато всех устраивающую схему, в скульптуре Гоголя – для памятника пагубную конкретность жизненной детали. Соответствуя предсказаниями Розанова, они и отслужили свой первый век на земле. Пушкин стоит, как стоял, как и положено, сделав за сто тридцать лет только шаг через Тверскую с поворотом, показав свое умное, в глубокие думы погруженное лицо остальной половине вселенной, а Гоголь все это время шатался по Москве: исчез с бульвара, мелькнул в монастыре, задержался в одном из московских дворов, а сегодня он опять рвется на бульвар (см. на пример МИРОШКИН, А.: Московская гоголиада – 2009. Октябрь № 8, 2009.), пряча при этом все время как бы на ходу в воротник свое лицо.⁵

Если взять столетие со дня рождения двух авторов как точку отсчета, то, обратив взгляд в прошлое, мы увидим, что с первым *первым поэтом России* все очевидно. Не раз отмечалось – вспомним хотя бы работы Ю. Лотмана, – что памятник в качестве мотива в его творчестве вписывается в одни из самых продуктивных тематических комплексов, и для нашей темы небезынтересно, что он постоянно появляется в связи с такими мотивами, как *творчество, долг, смерть, история ...* Эти темы Пушкина глубоко волновали, но вызванный ими динамизм не распространялся на само ощущение его творческого послания – он писал о главном, он это знал и мог утверждать об этом прямо. Для второго *первого поэта России*, которому тот же Белинский это звание пытался присудить еще при жизни первого, такое отношение к творчеству оказалось невозможным. Если бы из под его пера появилось нечто вроде стиха *Я памятник себе воздвиг ...*, это было бы, скорее всего, воспринято как шутка, как *острое слово*, как (само)ирония. Оставим в стороне причины – о них писалось и пишется охотно – ведь нас в этом случае интересует не личная психо(пато)логия, а ее проявления в истории культуры.

Почему Гоголь везде и всегда есть, но в то же время все его запечатленные образы в культуре рассыпаются и ускользают от наблюдателя? Продолжая парадигму сравнения, аналог Пушкинского памятника в творчестве Гоголя, несомненно, находим в *портрете*. Не имея здесь возможности детально проследить аналогию, укажем лишь на самое главное различие – если Пушкинские памятники оживают только в глазах провинившихся (перед честью или историей) героев, то вырвавшиеся из рам портреты наряду с его

⁵ Вы собираетесь возразить – это Сталин его не любил! Да в том то и дело, но не только Сталин. Что же ему с ним делать, с таким напряженным, постоянно заглядывающим через плечо, постоянно готовым сдвинуться с места. Не живой Гоголь ему был нужен, а памятник!

героями преследуют и самого Гоголя. Его творческий путь – история дописывания портрета: на уровне создаваемого им художественного мира это четко проявляется в его переписывании знаменитой повести «*Портрет*» (как и в постоянных переделках и шлифовке многих других его произведений), на уровне его личной творческой судьбы – в трагедии непримирения с собой.

Но при чем тут голос? Где его место в создаваемом Гоголем собственном портрете, и почему русской культуре всегда кажется, что он – хотя его очень много и тщательно слушают – остается не полностью понятным и расшифрованным? Автопортрет у Гоголя получается странный, кем, собственно, он хотел бы изобразить себя для читателя остается загадкой. Его, очевидно, не устраивает ни один фон ни в географическом, ни в жанровом смысле, и, как отмечают его биографы, на любую ситуацию, грозившую окончательно определить его жизненное положение, он отвечает резким перемещением в географическом или духовном пространстве. Гоголь всегда спасается бегством: Нежин, Петербург, Германия, Рим, Москва, Иерусалим или поэзия, департамент, театр, университетская кафедра или общественно-религиозные споры – вот сложный ландшафт жизни и творчества Гоголя, по которому он стремительно передвигался, не давая краскам на собственном портрете высохнуть и постоянно меняя штрихи портрета. Остаться в одном месте, ответить хотя бы временно на вопрос, кто я – это для Гоголя отождествлялось с постоянно преследовавшей и пугавшей его смертью.⁶ Создать собственный портрет «*совершенно как живой*» – это главная цель и центральная проблема его творческого пути. В ранней прозе он исследует коды зрения и слуха, развивая фольклорные традиции; в них мотивы глаз, зрения, звука и слуха по разному трактуются в рамках мира живых и мира мертвых (см. *Софронова, Коды 22-33*), та же граница и способ ее перешагнуть с помощью примерно тех же мотивов фигурирует и в его повести «*Портрет*», где «странная живость» портрета (в первую очередь – его глаз) ростовщика «разрушает гармонию» (III 82), давая этим возможность нечистой силе из мира мертвых вступать в мир живых. В поисках ответа на вопрос о назначении искусства Гоголь в редакции 1842 года усиливает параллелизм между портретом и иконой *Рождества*, написанной художником

⁶ В этом контексте дополнительную окраску приобретает и несколько неожиданная и, по мнению его друзей, совершенно преувеличенная реакция Гоголя по поводу неавторизованных публикаций его портретов, обычно объясняемая экономическими претензиями автора к издателям (см. МАНН, Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. Москва: Аспект пресс, 2004, с. 697-698). Резко отрицательная реакция Гоголя могла быть мотивирована и его опасениями по поводу собственного *окончательного* изображения.

в искупление своей вины,⁷ в которой та же тема власти искусства над смертью и приобщения к вечной жизни трактуется в традиционном религиозном ключе. При этом интересно, что оба произведения художника погружают в тишину, но она совершенно разного качества: «грозное повеленье молчать» (III 87), обнаруживаемое в портрете, отнимает у зрителя дар слова, между тем как «святая тишина» иконы устраняет потребность в словах. Однако в поисках своего собственного портрета Гоголь, естественно, не мог обойтись без слов. Несмотря на это, две модели художественного овладения миром, представленные в повести «*Портрет*», являются глубоко личными. Первую – назовем ее моделью *портрета* – он на рубеже сороковых годов видит в своем прошлом, вторую – модель *иконы* – в своем творческом будущем.

Что характерно для *портретов*, от которых на каждом этапе своего творческого пути отталкивается Гоголь? Во первых, это *прозопопея*, если взять этот термин в широком его толковании.⁸ Как убедительно показал М. Долар в своей фундаментальной работе на эту тему, порозопопею как способ обретения права на высказывание в тех случаях, когда человеку приходится высказаться в ситуации, не полностью соответствующей его собственному личному положению в быту (см. DOLAR, M.: Prozopopeja. Ljubljana: Analecta, 2006, s. 28-33 и др.),⁹ мы наблюдаем у истоков религии, философии и литературы. Важную роль она сыграла и у истоков русской реалистической прозы, в том числе и у Гоголя. Его раннее творчество – это сплошная и многоплановая прозопопея, и если на его повествовательные маски посмотреть с точки зрения одолжения голоса другому, возникает весьма интересная картина. Одолжить свой голос – это отнюдь не значит только использовать другого в качестве объекта.¹⁰ Одолжить голос – это значит дать в свободное распоряжение, обнажая при этом иногда то самое, что так хотелось бы скрыть под маской. И даже когда рисуешь свой автопортрет с чужого лица, как бы чужими словами, в нем все равно проступает

⁷ В иконе зрители отмечают «гармонию», «красоту», «глубокий разум в очах божественного младенца» и «святую, невыразимую тишину, обнимающую всю картину» (III 134).

⁸ Т. е. не только в значении олицетворения неживого предмета или животного, но и в значении любой формы одолжения собственного голоса другому и/или у другого.

⁹ Речь идет о тех ситуациях, о которых Бахтин говорит, как о *представительстве* (см. БАХТИН, М. М.: К философии поступка. In: БАХТИН, М. М.: Собрание сочинений, т. 1. Москва: Русские словари, 2003, с. 48).

¹⁰ Такое, конечно, тоже возможно, и пример тому мы снова находим у «вечного антипода» Гоголя — т.е. в «*Повестях Белкина*».

собственное лицо (голос), и получается что-то волнующее, лишенное гармонии, неуловимое и живое. Анализируя роль прозопопеи в философии, Доллар отмечает, что впоследствии и скрываемое под маской лицо всегда оказывается ненастоящим и что в конечном итоге несомненным фактом остается только разница между маской и тем, что должно скрываться под ней. И маска и скрывающееся под ней лицо смываются и ускользают, а перед нами выступает всеобъемлющий «знак зияния». Применив этот анализ к Гоголю, мы получим объяснение, почему он так усердно все время боролся против отождествления себя со своими масками и искал настоящее свое лицо (голос) при помощи все новых и новых речевых масок. Отбросив маску простого провинциала, он надевал то маску комизма, то патетики, часто стараясь как можно тщательнее скрыть собственные черты лица, но к такому желаемому непосредственному гармоничному автопортрету, мерещившемуся автору в виде второго и третьего томов «*Мертвых душ*» по этому пути,¹¹ разумеется, прийти не мог. Пришлось оставить идею автопортрета и прибегнуть к упрощенному варианту модели *иконы*, что Гоголь и сделал в нашумевших «*Выбранных местах*», однако в таком упрощении публика отказалась признать божественное вдохновение, и Гоголь без маски в ее глазах обратился в Лжегоголя (вариант – Гоголя, сошедшего с ума). Сняв маску, он обнаружил, что его как бы нет – т.е., что как Гоголь он действительно живет только в напряжении между тем, что ему кажется маской, и тем, что он считал своим настоящим лицом.

На самом деле, несмотря на огромные усилия оправдать эту книгу, и сам Гоголь остался ей недоволен. Его творчество в целом – это попытка художественного воспроизведения самого сильного модуса голоса – голоса неопределенного источника (*акузматического* голоса – см. DOLLAR, M.: O glasu. Ljubljana: Analecta, 2003, s. 96-105). Голос без очевидного источника, каким является, например, голос ветхозаветного Бога, – это в конечном итоге цель всех его маскировок, но создать такой голос только литературными способами оказалось невозможным. Пытаясь скрыть свое лицо/тело, он хочет жить для публики одним голосом, для достижения этой цели он нуждается в маске, однако за это приходится расплачиваться чистотой собственного голоса. Вместо *Божественного глагола* выходит его изнанка, и на передний план выступает разница между тем, *что есть*, и тем, что *должно быть*. Любой его рассказчик и герой, одолжив у Гоголя голос

¹¹ О сложном процессе отталкивания от *портретов*, появившихся в первом томе, в свете будущих планов см. известную работу Манна (МАНН, Ю.: В поисках живой души. Мертвые души: писатель — критика — читатель. Москва: Книга, 1984. с. 27-33, 45-74 и др.).

и предложив в качестве маски свое лицо, тем самым становится его частью, скрывая Гоголя, он одновременно его обнажает, создавая мираж подлинного лица автора. Именно поэтому слова Пушкинской Татьяны (кстати, тоже одолжившей лицо/занявшей голос у Пушкина),¹² если их вложить в уста любого гоголевского героя, очень метко охарактеризовали бы суть гоголевского творчества. Сам акт письма, борьба за чистый голос так и остались тем главным, к чему ему так и не удалось ничего существенного добавить.

С точки зрения развития культуры – это к лучшему. Без настоящего лица и в постоянном движении Гоголь волнует и рождает все новое и новое, хотя, собственно, Гоголь здесь ни при чем. Это не он, не зная гармонии, заразил века русской литературы своим трупным ядом, а как раз наоборот — это русская культура в нем отыскала одну из своих масок, своего двойника в подходящем лице неуловимого другого, не позволяющего ей застыть, остаться на месте и умереть. Ведь он наш, родной, но не совсем, почти святой, но не совсем, полуживой, полумузейный, любимый, но не всеми, наш (и никогда совсем *мой*) Николай Васильевич.

¹² По сути дела, и у Пушкина мы имеем дело с такой же прозопопеей, но как и в случае Белкина, здесь прозопоея тематизируется и прием в конечном итоге способствует объективации героя.