

Б. В. Орехов, С. С. Шаулов Предисловие к публикации

Уфимский литературовед Ромэн Гафанович Назиров (1934—2004) уже при жизни стал одним из классиков отечественного литературоведения. Международное признание получили его работы, посвященные Ф. М. Достоевскому и А. П. Чехову, значительны и глубоки его исследования взаимосвязи фольклора и мифологии. В научной общественности известна была его решительность, резкость, порой парадоксальность высказываний и — что для нас в данный момент особенно важно — колоссальная требовательность к собственным текстам. Именно ею ученики и почитатели объясняли себе его очевидную осторожность, если не сказать, нелюбовь к публикации своих исследований.

Когда появилась возможность работать с архивом ученого, открылась и несостоятельность этого объяснения: слишком велико и значительно оказалось неопубликованное назировское наследие. Это сотни папок и связок рукописных и машинописных работ. Среди них есть, разумеется, масса черновых, рабочих, отрывочных записей и заметок (многие из них, впрочем, также представляют научную ценность). Но огромна и другая, более ценная часть архива: законченные монографии, учебные пособия, исторические своды (например, полная летопись XIX века; известна полушутливая фраза Назирова: «Я так знаю этот век, что мог бы в нем жить»), превосходные не только в научном, но и в эстетическом плане биографические очерки русских писателей, оставшиеся «в столе» статьи. Сегодня можно без преувеличения сказать, что большая часть научных и просветительских трудов Р. Г. Назирова не была им опубликована. Даже полный текст диссертации, написанной в 1970-х годах, а защищенной только в 1995 в виде научного доклада, остается недоступным широкой научной общественности. Вероятно, виноваты здесь не только социокультурные, но и психологические обстоятельства, обсуждение которых — дело отдельной работы.

Большая папка № 127 из архива учёного озаглавлена «Гоголь и Щедрин» и содержит многочисленные предварительные материалы, соседствующие с законченными текстами. Несмотря на подпись на обложке (значительная часть архива была упорядочена и, видимо, «прорежена» самим Р. Г. Назировым; надписи на папках сделаны либо им самим, либо — по его указанию — учениками) почти всё посвящено именно Гоголю. Большую часть объёма составляют вырезки из популярных журналов и газет, находящие своё место в стройной системе знаний Ромэна Гафановича. Среди законченных текстов, обретших финальную форму машинописи, но по каким-то причинам так и не дошедших до публикации, значится статья «Герои раннего Гоголя» (здесь же лежат и черновики этого текста). Газеты и журналы, к сожалению, не дают оснований для датировки машинописи: очевидно, что они копились на протяжении долгого времени и относятся к широкому временному диапазону от начала 1970-х до середины 1980-х годов. Единственный текстологический аргумент, обосновывающий *ante quem* поп — лежащая в этой же папке машинопись статьи «К истории образа ростовщика в “Портрете” Н. В. Гоголя», которая, как мы установили, написана в 1973 году¹. Статья о героях раннего Гоголя точно не могла быть написана до заметки о ростовщике в «Портрете» и, возможно, относится ко времени начала работы над докторской диссертацией (середина 1970-х годов; проспект будущей диссертации лежит в той же папке № 127), представляя собой один из первых подходов к её проблематике.

Вообще, интерес Назирова к Гоголю был известен в литературоведческой среде. В 1976 году вышла в свет статья «Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» (анализируется парафраза одного из эпизодов «Мертвых душ» в романе Достоевского); статья «Петербургская легенда и литературная традиция», естественно, не обходится без гоголевского контекста; наконец, ключевая роль Гоголя в докторской концепции Назирова ясна даже по тезисному докладу. Но все же Назиров как «чистый» гоголевед открылся только после смерти: в 2005 году была издана статья «Сюжет «Ревизора» в историческом

¹ Орехов Б.В. Из наследия Р.Г. Назирова // Северо-восточный научный журнал 2011. №1. С. 25.

контексте», остроумно и глубоко вскрывающая историко-политический подтекст комедии.

Теперь выясняется, что назировские исследования о Гоголе включают в себе еще целый ряд текстов: от учебного пособия «Жизнь и творчество Гоголя» до развернутых статей и заметок.

Предлагаемая статья концептуально связана и с докторской диссертацией Р.Г. Назирова (типология гоголевских героев здесь носит очевидный историко-функциональный, фабульный характер, хотя сам термин «фабула» здесь еще не употребляется в том значении, какое он приобретет у Назирова позже), и с его общими методологическими установками. Из числа последних наиболее характерно и очевидно стремление исследователя от частного аспекта текста — в данном случае типологии героев — выйти к масштабным формулировкам творческих принципов и еще более широкой картине историко-культурного контекста. И то, и другое присутствует в публикуемой статье.

Статья «Герои раннего Гоголя», несомненно, имеет не только историко-научное значение. Так, призыв перестать игнорировать «элементы внешних влияний», «литературность» раннего Гоголя будет полезно услышать и некоторой части современного отечественного гоголеведения (ср., например, критику книги М. Вайскопфа «Сюжет Гоголя» за каталогизацию литературных источников тех или иных персонажей), а конкретные интертекстуальные находки и формулировки Назирова должны, как нам кажется, найти свое научное применение и продолжение.

Р. Г. Назиров (1934 — 2004)

Герои раннего Гоголя

Первый гоголевский цикл отличается относительной цельностью. Исключение составляет «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» — не по причине формальной (чисто внешней) незавершённости этой повести, а по причине её резкого отличия от фольклорно-романтической манеры всего цикла. Остальные семь повестей книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» можно рассматривать как единое целое: в них варьируются одни и те же художественные принципы, действуют одни и те же герои, повторяющиеся типы.

В настоящей работе мы попытаемся обозреть действующих лиц семи повестей из первой книги Гоголя.

1.

«Сорочинская ярмарка» есть поэтическое объяснение в любви милой, давней Украине, золотой родине Гоголя. Естественно, что в этой повести великий писатель стоит чрезвычайно близко к украинскому народному творчеству.

Из персонажей повести выделяются недалёкий Солопий Черевик, его дочь красавица Параска и его злая жена Хивря, влюблённый в параску парубок Грицько, хвастливый пьянчужка Цыбуля, попович Афанасий Иванович (любовник Хиври) и высокий цыган, устраивающий на ярмарке ту проделку, в результате которой Грицько получает руку Параски.

Фольклорно-комедийная основа повести известна, её герои восходят к украинскому фольклору, в частности к интермедиям кукольных вертепов, где излюбленными персонажами, по указанию Н. Л. Останова, были муж-простак, плутоватый цыган, хвастливые запорожец, дьяк, ухаживающий за чужой женой, и бойкая речистая баба вроде Хиври. Известно, что в «Сорочинской ярмарке» Гоголь отчасти использовал комедию «Простак», которая принадлежала перу его отца и в которой Василий Афанасьевич использовал, в свою очередь, сюжет комедии Ивана Котляревского «Москаль-Чарівник». Таким образом, «Сорочинская ярмарка» связана с молодой украинской комедией — и не только сюжетно.

Резкая, схематическая типизация образов, комизм внешних положений, лёгкий и живой диалог характеризуют «Сорочинскую ярмарку» как лирическое «переложение» бытовой комедии, комедии и финал повести — свадьба на ярмарке, вызвавшая лёгкий шок этнографов и знатоков быта: конечно, украинские крестьяне не так справляли свадьбы, но ведь комедия «должна» кончаться свадьбой, и действие её не терпит промедления. Персонажи повести напоминают театральные маски или застывшие ампулы: простак-отец, дочь-красавица, её злая мачеха, влюблённый в дочку герой. Чисто фольклорны только Цыбуля и попович, они не участвуют в интриге и по способу своего воплощения стоят ниже определяющего уровня повести, литературно менее развиты. Определяющим для «Сорочинской ярмарки» является комедийный план.

Но ведь давно замечена поразительная тонкость лирической грусти в конце «Сорочинской ярмарки». Вслед за щемлящим описанием хмельных старушек, которые бесчувственно «подплясывали за веселящимся народом», Гоголь внезапно берёт высокий заключительный аккорд, мгновенно распахивающий перед нами тот мир проникновенной думы, что питал собою внешне столь незатейливую историю. Комедийная интрига — лишь узор на великолепном фоне, который сам по себе важнее любого узора. Этот фон — романтический полёт взволнованной и тоскующей мысли, это музыка великой души.

Так ли внезапен этот заключительный аккорд, финальное саморазоблачение «мудрого сказочника»? Конечно же, оно подготовлялось ранее, по ходу повести. Высокий романтизм сквозит в самом стиле, в опьяняющих развёрнутых сравнениях («река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою») или в пейзажных описаниях такого рода: «Усталое солнце уходило от мира, спокойно пропылав свой полдень и утро; и угасающий

день пленительно и ярко румянился. Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осенённые каким-то едва приметным огненно-розовым светом. Стёкла наваленных кучами оконниц горели; зелёные фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в огненные; горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из золота и тёмной меди». Тут сельская ярмарка сверкает, как пещера Аладина; Украина романтична; эпитет важнее интриги.

Тот же высокий романтизм ощутимо прорезается в одном портретном описании: «В смуглых чертах цыгана было что-то злобное, язвительное, низкое и вместе высокомерное: человек, взглянувший на него, уже готов был сознаться, что в этой чудной душе кипят достоинства великие, но которым одна только награда есть на земле — виселица». Куда мы попали? Какое отношение к мирным Сорочинцам имеют эта «чудная душа», её кипучие «достоинства» и соответствующая им виселица? Да ведь перед нами настоящий романтический злодей, гордый пария, которому негде развернуться в уютных стенах комедии и который лишь «притворяется» плутоватым цыганом из вертепа, цыган залетел в Сорочинцы чуть ли не из байронической поэмы; несоответствие между его характеристикой и сюжетной функцией разительное. Конечно, он главный устроитель счастья влюбленных и кукольник всей интриги, но какое же это лёгкое занятие для героя, заявленного столь значительно! Потенциальные возможности образа намного шире отведённого ему действия.

Итак, из семи персонажей «Сорочинской ярмарки», двое (попович и кум Цыбуля) остаются на фольклорном, «кукольном» уровне, а один (цыган) поднимается до уровня высокого романтизма — вернее, соприкасается с ним. Определяющим уровнем для персонажей, их «нормой» является бытовая комедийность.

Ближе всего к «Сорочинской ярмарке» стоит «Майская ночь, или утопленница», однако её построение уже более сложно: бытовые фигуры социально окрашены, народная мифология получила картинное поэтическое развитие (в первой повести красная свитка остаётся всего лишь сказкой болтуна Цыбули), и появился типично гоголевский сюжетный парадокс — записка, полученная героем во сне, остаётся в его руке после пробуждения и оказывается запиской от комиссара. Ряд персонажей сохранил комедийную типичность: красавица Ганна, пьяница Каленик, надутый деспот Голова, его свояченица (она же сожительница) и писарь. Но уже Левко значительно сложнее своего близнеца Грицько из «Сорочинской ярмарки». Левко напоминает героя европейского «волшебного» романа, счастливица, которому покровительствуют феи, например, героя «Судьбы Саида» В. Гауфа. Подчеркнём, что речь тут должна идти не о прямых влияниях, а о более широких и свободных связях. Наконец, появляется персонаж с развитой социальной характерностью — это винокур (он радуется пьянству людей, как Чичиков будет радоваться повальным болезням). Таковы семь главных действующих лиц «Майской ночи».

Отдельно группируются сказочные персонажи — утопленницы, из которых выделяются прекрасная панночка и её мачеха-ведьма. В отличие от «Сорочинской ярмарки», сказка не только рассказывается одним из персонажей, но и сюжетно развёртывается в сновидении героя, а затем, благодаря записке панночки, прямо решает основной сюжетный конфликт. Волшебно затуманенная связь-сказочной поэзии с реальностью составляет главное обаяние «Майской ночи» («жизнь поэтична!»).

Гоголь сочинил сказку на древний фольклорный сюжет — благодарность духов и награда человеку за помощь. Левко повествует её как обычный народный сказочник, однако стиль авторской передачи сказочного эпизода совершенно не фольклорен: «В тонком серебряном тумане мелькали лёгкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках; золотые ожерелья, монисты, дукаты блистали на их шеях; но они были бледны; тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилось насквозь при серебряном месяце». Эти полупрозрачные красавицы — вовсе не русалки или водяницы, а типично романтические ундины, родные сестры ундин Ламот-Фуке и Жуковского. Совершенно прав был Г.А. Гуковский: «Налёт фантастической баллады лежит на эпизоде утопленницы...».

Таким образом, в «Майской ночи» различаются комедийные типы, эквивалентные

«сорочинским» (свояченица и Хивря, Ганна и Параска, Каленик и Цыбуля), социальные характеры — Голова и винокур, волшебный герой Левко и создания романтической фантазии — «утопленницы», т.е. ундины. Левко и «утопленницы» — общеромантические, а не фольклорные герои. Гоголь и в «Сорочинской ярмарке» ввёл романтического злодея в атмосферу бытовой комедии, — но в «Майской ночи» это сделано органичнее, писатель раскрыл романтическую характерность персонажей в адекватном ей действию (волшебное сновидение).

«Пропавшая грамота» и «Заколдованное место» строятся вокруг одного действующего лица: это дед рассказчика, бывалый казак времён конца гетманщины, смело вступающий в состязание с нечистой силой. Обе повести — изумительный сплав различных фольклорных мотивов, но дед — отнюдь не сказочный герой, а идеализированный исторический тип, противопоставленный в своей дерзкой предприимчивости его измелчавшим потомкам. Нет в нём и комедийной схемы. Фольклорные связи образа имеют второстепенное значение; главное в нём — характерное для Гоголя противопоставление молодецкого прошлого незакрепощённой Украины её печальному настоящему. Отметим, что комически-гротескная нечисть этих повестей не дифференцирована и остаётся пёстрой толпой.

Самая «густонаселённая» повесть цикла — это «Ночь перед рождеством». Внешне она примыкает к «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи», но богаче их по содержанию, выразительнее по своим лицам, изобретательнее в приключениях. Густота лиц, перенесение действия из Диканьки в Петербург, развитый исторический элемент, углубление образа центрального героя и фантастическое начало в сюжете (старый фольклорный мотив полёта на чёрте) — всё это позволяет определить данное произведение как волшебную повесть. То был популярный жанр XVIII века и раннего романтизма, но у Гоголя демократизм и крепкий юмор радикально отличают «Ночь перед рождеством» от канона.

Видное место её во всём цикле осознано давно («синтетическая для цикла повесть», по словам В.В. Гиппиуса). В «Ночи перед рождеством» нет вставной сказки, а весь сюжет сказочен — но в то же время проникнут народным бытом и нравами. Комический чёрт напоминает гротескную нечисть «Пропавшей грамоты», но в то же время «социально» определен — он спереди похож на немца, а сзади на губернского стряпчего в мундире, он «франт с хвостом», галантный воздыхатель: «целовал её руку с такими ужимками, как заседатель у поповны, брался за сердце, охал и сказал напрямик, что если она не согласится удовлетворить его страсти и, как водится, наградить, то он готов на всё: кинется в воду, а душу отправит прямо в пекло». Гоголь пародирует шаблонную манеру и словарь сентиментализма (действие повести происходит в XVIII веке). По всему облику и поведению чёрт — яркая карикатура на дворянина, франта с заморскими ужимками, изумительно напоминающая лубочные сатиры на петиметров, которыми полна была Россия во времена детства Гоголя. Эта карикатура по-своему фольклорна: не меньше, чем чёрт из вертепа.

Оксана в «Ночи перед рождеством» несколько отличается от выше рассмотренных молодых героинь. Она так же автоматически прекрасна, как Параска и Ганна, но Гоголь оживил Оксану чертами капризного кокетства, гордости и причудливости (вплоть до требования черевичек царицы). Тем не менее, в целом Оксана повторяет тот же тип чувственно-мечтательной и доброй красавицы.

Кузнец Вакула — один из лучших образов цикла: силач, искусник, пылкий влюблённый, готовый на драку или рискованную авантюру, как и полагается герою волшебного романа. Его независимость перед богатыми казаками, находчивость перед нечистой силой и смелость перед самой царицей обрисовывают цельную натуру, здравый ум и простонародную наивность. Этим он похож на деда из «Пропавшей грамоты». Однако, влетая верхом на чёрте в кипучую столицу огромной империи и проникая в подоплёку этой таинственной и блестящей жизни (эпизод с Потёмкиным), Вакула, хоть и ненадолго, приобретает черты сходства с совершенно иным литературным героем, из далёкого романа, связанного с повестью Гоголя лишь третьестепенным фабульным родством: с испанским

студентом Клеофасом из романа Лесажа «Хромой бес».

Мать кузнеца — Солоха — это копия Хиври или свояченицы из «Майской ночи» у неё если те были ведьмами лишь в фигуральном смысле, то Солоха — уже вполне «реальная» ведьма, летающая на метле. Её любовники (голова, дьяк, Чуб и чёрт-петиметр) образуют вместе с ткачом, художавым кумом и его женой знакомый набор персонажей народной кукольной комедии. Чёрт в этой компании совершенно «свой человек», он враждует с кузнецом из-за церковной росписи, как обыватель с соседом из-за позорящей клички. Близок к вертепу и Пацюк, который «знает всех чертей».

Отдельно стоят исторические лица: и запорожская делегация в Петербурге, и царица с её окружением. Несмотря на иронию автора, эти образы разработаны не комедийными, а романскими средствами: Гоголь рисует исторически достоверную сцену, сложную политическую игру Потёмкина, улыбочное лицемерие Екатерины и её меценатство, достоинство Фонвизина. Этот эпизод — единственный во всём цикле, он реально историчен, хотя в кармане Вакулы сидит чёрт, а реалистически описанная церемония кончается дарением черевичек. Историзм Гоголя в этом эпизоде отличается от песенной историчности «Страшной мести», как Вальтер Скотт от Анны Радклиф.

Таков сложный состав персонажей «Ночи перед рождеством»: фольклорно-комедийные (вертепные) персонажи, романизированный народный герой фольклорного происхождения и группа исторических героев, очерченных с небывалой до этого живостью и убедительностью (сравним хотя бы гоголевского Потёмкина с внушительной, но условной фигурой Латрона, т.е. Потёмкина же, в «Российском Жилблазе» Нарезного).

2.

От рассмотренных повестей цикла отличаются своим трагическим колоритом «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месь»; Гуковский считал их наименее фольклорными вещами цикла, усматривая в них влияние книжного романтизма и «мистико-поэтическое, эстетизированное» отношение к народной демонологии.

В своё время крайности компаративизма вызвали в нашем литературоведении вполне понятную реакцию — преимущественное выявление национально-фольклорных истоков творчества Гоголя. Эти истоки бесспорны. Однако, игнорируя элементы внешних влияний, мы не можем по-настоящему понять и оценить оригинальность Гоголя. Пора нам без нервного тика рассмотреть сложное взаимодействие противоречивых факторов его идейно-художественного развития. Сразу же необходимо отметить важнейший факт: две «страшных» повести цикла глубоко литературны.

«Вечер накануне Ивана Купала» трактует тему пагубной силы денег, «нечистого богатства» в духе мистического ужаса перед золотом, характерного для романтизма. Заметны связи этой повести с известными новеллами Людвиг Тика «Руенберг» и «Любовные чары». Сцена жертвоприношения маленькой девочки во второй из этих новелл явно повлияла на сцену убийства Ивася, когда ведьма пьёт его кровь, как у Тика — дракон. Но у Гоголя заимствованные мотивы погружены в атмосферу украинской сказки. Иное у Гоголя и отношение к материалу: его повесть намного эпичнее, чем туманно-музыкальная проза Тика, а в соответствии с этим — более пластичны, определённы, зримы образы гоголевских героев.

Их немного. Это красивый батрак Петро Безродный, его хозяин Корж (второстепенный повторяющийся тип цикла, как голова в «Майской ночи» или Чуб в «Ночи перед рождеством»), схематичная Пидорка, в которую влюблён Петрусь (повторяющийся тип украинской красавицы, маленький Ивась (эпизодический образ) — и, наконец, сам дьявол. Это уже не комический чёрт-петиметр, а разгульный и грозный Басаврюк, «сатана, принявший человеческий образ для того, чтобы отрывать клады; а как клады не даются нечистым рукам, так вот он и приманивает к себе молодцов». Сатана в облике разгульного повесы знаком европейской литературе (взять хотя бы Мефистофеля в красном плаще и со шпагой). Сделка с Басаврюком (традиционный мотив «пакта с дьяволом») приводит Петруся

к преступлению и страшной гибели.

Гиппиус справедливо отметил, что эта история «выпадает из сказа» (добавим — точно так же «выпадали» утопленницы с телами, «сваянными из прозрачных облаков»). И лексика, и стиль, и напряжённая фантастика этой истории, нагромождение метаморфоз, исчезновений, появлений — носят несколько искусственный характер. Петрусь после трагической ночи мучительно вспоминает, что с ним произошло: эта амнезия после общения с духами — типичный задерживающий приём романтической прозы. Момент, когда в памяти героя вспыхивает роковое воспоминание, мгновенно влечёт за собой катастрофическую развязку, как у Гоголя в «Вечере накануне Ивана Купала», так и у Тика в «Руененберге» и «Любовных чарах».

Конечно, гоголевский Петрусь не повторяет ни Христиана, ни Эмиля (героев Тика). Петрусь решается на пакт с дьяволом не ради самих денег, а чтобы купить ими согласие Коржа на брак его дочери с безродным батраком. Любовь к богатой невесте — первопричина его гибели: Гоголь ввёл в решающую сюжетную мотивировку тему социального неравенства, которая у Тика в «Любовных чарах» служит лишь побочной иллюстрацией к сюжету и дополняет характеристику, гуманного, филантропически настроенного героя. Романтическая повесть-сказка у Гоголя возвышается до социального трагизма, предвосхищая знаменитый «Портрет». Несчастный Петрусь, которого бедность толкнула на сделку с дьяволом, станет Чартковым. Сюжет «Вечера накануне Ивана Купала» (в отличие от вышеупомянутых новелл Тика) строится как социальный конфликт в романтико-фантастической форме.

Несомненно, эстетизация ужасного в повести Гоголя в высшей степени литературна. Можно представить, как у первых читателей захватывало дух от восторга над этими строками: «Ведьма топнула ногою; синее пламя выхватилось из земли; середина её вся осветилась и стала как будто из хрустали вылита; и всё, что ни было под землёю, сделалось видимо как на ладони. Червонцы, дорогие камни, в сундуках, в котлах, груды были навалены под тем самым местом, где они стояли....» И здесь, и далее — поистине дьявольская красота! Смысл этой эстетизации совершенно ясен. Немецкие романтики создали миф о волшебном лесе, о деве Руененберга, которая на самом деле die Goldkönigin, о рейнских утёсах и прекрасной губительнице Лорелее; короче, создали удивительную страну чудес — Германию. Вашингтон Ирвинг, Нодье, Эдгар По и другие, не немецкие романтики под обаянием этого мифа помещали детища своей фантазии в таинственные леса и феодальные замки этой волшебной Германии. Гоголь, пройдя через это увлечение в «Ганце Кюхельгартене», вступил в соперничество с немецким романтическим мифом. Он изобразил другую волшебную страну — очарованную красавицу Украину.

Но представление об очарованном крае было бы неполным без трагической фантастики, ибо бедна поэзия, состоящая только из идиллических красот. Точно так же одной комической нечисти мало — «нужен» и страшный Басаврюк. В украинских лесах не растёт мандрагора, но зато в ночь под Ивана Купала чудесным красным пламенем зацветает папоротник!

Эстетизация ужасного, всё «красиво-страшное», служит у Гоголя целям создания всестороннего поэтического представления об очарованном крае. Эти цели в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» полностью доминируют. Гоголь дал новое видение Украины, которое стало вечным, подобно тому, как Клод Моне «открыл» лондонские туманы.

Вершиной этой доминирующей тенденции цикла явилась «Страшная месть» — самое сложное и, на наш взгляд, самое сильное произведение молодого Гоголя, предшествующее, как известно, повести «Тарас Бульба».

«Страшная месть» наиболее литературна из всех повестей молодого Гоголя. Видимо, поэтому он стремился уравновесить книжную традицию в ней мощной фольклорной струей. Навряд ли можно признать, что повесть выдержана в тонах украинских исторических дум. Украинская история не определяет сюжета «Страшной мести» так, как будет определять сюжет «Тараса Бульбы». Недаром Стефан Баторий описан в «Страшной мести» чертами

идеального государя, вне каких-либо конкретно-исторических ассоциаций. Фольклорна точка зрения рассказчика повести, его национально-этнографическая гордость — спокойное убеждение в превосходстве «наших» обычаев, нравов и веры над всеми иными. Фольклорны песенные диалоги повести. Но глубокая народность её не сводится к полуромантическому фольклоризму, о чём будет сказано ниже.

Действующих лиц в повести немного: это главный герой Данило Бурульбаш, его прекрасная и печальная жена пани Катерина, её отец — колдун и есаул Горобець, названный брат Данилы. Остальные действующие лица даны массой, толпой, не исключая и мертвецов. По-настоящему в действии участвуют четыре названных выше лица.

Данило Бурульбаш резко отличается от положительных образов других повестей цикла: образ очищен от бытовых реалий, от всего снижающего, он героичен в точном смысле слова. Перед нами не просто исторический казак XVII века, а защитник родины и веры, эпический герой, рыцарь.

Есаул Горобець — это типичный «друг героя», традиционный тип фольклора и литературы (Орест и Пилад, Роланд и Оливье, Гамлет и Горацио). Гоголь сделал его побратимом героя. Роль этого персонажа в действии второстепенна — в полном соответствии с традицией.

Пани Катерина с её трагической красотой ничем не похожа на милых резвущек «Ночи перед рождеством». Окружённая ореолом невинной жертвы, она напоминает «несчастных» героинь романтизма. Гонимая невинность, жертва чёрного элodeя, не всегда парадировала на подмостках мелодрамы — ещё в XVIII веке она принадлежала более высокой литературной традиции.

Наиболее показателен для жанра «Страшной мести» её романтический злодей. Это колдун, двадцать один год пропадавший на чужбине и вернувшийся на Украину с очень странными привычками и серьёзными познаниями в чёрной магии. Гоголь ввёл в повесть характерный для романтизма мотив инцеста (колдун домогается любви своей собственной дочери). Но особенно интересен эпизод колдовства в старом замке.

В комнате, где происходит колдовство, свечи нет, а светит; по стенам чудные знаки, под потолком взад и вперёд мелькают нетопыри, колдун кидает в горшок какие-то травы, и его облик начинает изменяться. На нём появляются турецкие шаровары, а на голове какая-то чудная шапка, исписанная не русскою и не польскою грамотою. Своим колдовством он вызывает к себе душу дочери, в то время как сама она спит. Перед нами — портрет мага, каббалиста, который знает с нечистой силой. Гиппиус указывал: «К традициям реакционно-романтической литературной (а не украинской народной) сказки восходит и образ колдуна, и подробности его чародейства».

«Романтическая сказка» — в принципе это верно. Но романтическая сказка с мотивами роковой мести и дьявольского колдовства, со средневековым историческим фоном, развернутая в крупную повествовательную форму, в Западной Европе получила название готического романа.

«Страшная месьть» — единственный в русской литературе настоящий готический роман; единственное отличие ее — сравнительно малый объём.

Главный сюжетный мотив «Страшной мести» — мотив проклятого рода («Каинов род» — выражение А. Белого) — типичен для готического романа от «Замка Отранто» Уолпола до «Эликсира дьявола» Гофмана. Приём этого жанра, называемого также романом тайн и ужасов, заключается в том, что вереница чудовищных преступлений и страшных ударов судьбы развёртывается без рациональной мотивировки и только после трагической развязки даётся разъясняющая легенда. Эффект ужасного основан на непонятности (что прямо противоположно принципам классической трагедии). Именно так построена «Страшная месьть»: только в конце разъясняется причина проклятия, поразившего весь род колдуна. Прямой реминисценцией из «Замка Отранто» выглядит гигантский рыцарь, сидящий верхом на коне на вершинах Карпат; в романе Уолпола такой же гигант, поднявшись, разрушает замок Отранто, внутри которого он необъяснимым образом

покоится». Оба эти гиганта — трагические патриархи, ставшие жертвой предательства».

Как и у Гоголя в «Страшной мести», инцестуозную окраску имеет страсть Манфреда к Изабелле, которая была сговорена с его погибшим сыном и сама называет Манфреда свёкром. И Манфред в романе Уолпола, и гоголевский колдун убивают своих родных дочерей.

Итак, фабула «Страшной мести» строится по следующей схеме: предательство и узурпация, божие проклятие на всём роде предателя, преступная жизнь последнего из потомков его, инцестуозная страсть, убийство собственной дочери, явление гигантской фигуры первой жертвы предателя, свершение фатального приговора и уничтожение всего проклятого рода. Эта схема полностью приложима и к фабуле «Замка Отранто», что свидетельствует о тесной связи повести Гоголя с фабулистикой западноевропейского предромантизма и приёмами готического романа.

Однако было бы нелепостью считать Гоголя подражателем, приспособителем, «адаптером» Уолпола, Тика и Гофмана. Именно сравнение с ними позволяет чётко выделить основную тему «Страшной мести». Колдун является предателем родины, приведшим на неё врагов и виновным в её страданиях. На смену феодальной мистике рода у Гоголя приходит героическая поэзия родины. Если западноевропейский готический роман в принципе интернационален (действие происходит в Италии, Испании, во всём мире), то «Страшная месть» в принципе национальна. Данило Бурульбаш — не итальянский феодал, а казацкий военачальник, украинский рыцарь, фигура несравненно более реальная, чем Манфред в «Замке Отранто». Забота Гоголя об историко-этнографической детализации в «Страшной мести» уже свидетельствует о глубоком прочтении Вальтер Скотта. А далее, как мы знаем, Гоголь напишет «Тараса Бульбу», ступенью к которому послужила «Страшная месть». Художественный историзм Гоголя развивается так же, как это имело место в английской литературе: от готического романа к вальтерскоттизму.

Русская литература XIX века проходила путь, проделанный литературами Западной Европы, с огромным ускорением. Из гениев русской литературы каждый составлял эпоху: Пушкин был русским Ренессансом, а Гоголь — русским Просвещением, романтизмом и реализмом одновременно. В этом проявился фантастический динамизм новой русской литературы, её стремительный взлёт от Кантемира до Чехова, прямо обусловленный огромным общеисторическим подъёмом России. Типологически русская литература соответствует более старшим национальным литературам Запада, но намного стремительнее их в своём развитии; результатом этого явилось то, что в своём высшем подъёме она оставалась близкой к народным истокам, что в XIX веке было уже не характерно для литератур Запада. Не в этом ли одно из глубочайших различий между такими типологически сходными художниками-реалистами, как Флобер и Толстой?

Но вернёмся к героям раннего Гоголя. В несомненном единстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» раскрывается неслыханное разнообразие традиций: украинский кукольный вертеп, славянский сказочный фольклор, историческая песня, ранняя украинская комедия, а с другой стороны — рационалистическая сатира XVIII века, западная волшебная повесть, готический роман, «ночная новелла», молодой исторический роман. Всё это сплавлено единым авторским чувством, пафосом украинской поэтичности и утраченного «золотого века». Пёстрая толпа героев цикла может быть разделена на следующие разряды:

1) комедийно-фольклорные типы: простака, хвостун, украинская красавица, мачеха-ведьма (или злая жена простака), влюблённый юноша, поклонники ведьмы (попович, чёрт-петиметр);

2) сказочно-романтические типы: таинственный цыган, волшебный герой, ундины, сатана в человеческом образе;

3) «готические»: каббалист, трагическая жертва, призрак-мститель, оживающие мертвецы;

4) национально-исторические типы: дед Фомы Григорьевича, кузнец Вакула, украинский рыцарь Данило Бурульбаш и др.

5) современные социальные типы: безродный батрак, Голова, винокур и др.

Разумеется, эта классификация отчасти схематизирует и упрощает конкретное разнообразие персонажей (возможно, таков неизбежный недостаток всех классификаций). Однако польза её значительна. Гоголевский сказ в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» обнаруживает большую сложность и противоречивость: ещё Гуковский великолепно сказал о том, что концовка «Сорочинской ярмарки» снимает «игривую фикцию Рудого Панька» и воочию обнаруживает «печальное лицо поэта, тоскующего о тщете своей мечты», а также обрисовал «собирающего носителя духовного облика», образующего тональность цикла. По Гуковскому, это облик романтика, осознавшего иллюзорность своего романтизма. На наш взгляд, это лишь «половина» духовного облика, одно из лиц двуликого Януса, каким предстаёт молодой Гоголь в «Вечерах на хуторе». Тональность цикла определяется не только и не столько ностальгией по «Золотому веку» мечты в её неосуществимости, сколько страстным дифирамбом родине этой мечты, ибо мечта эта для Гоголя драгоценна.

Он мог сознавать иллюзорность этой мечты, но он, бесспорно, сохранял ей верность в течение всей своей жизни; попытка Гоголя отречься от неё, от этой мечты, и была прямой причиной катастрофы 1852 года. Никакие усилия детективов от литературы никогда не найдут в этой трагической истории ни яда, ни происков таинственных врагов: Гоголь умер потому, что отказался от себя самого, стал непосильным бременем для себя самого. Сбросил с плеч невыносимую ношу, а оказалось — это была жизнь.

Но Гуковский, кажется, в известном смысле проецирует трагизм всего творческого пути Гоголя на его светлые, полные надежд ранние годы. Рассматривая «Вечера» как пролог ко всему творчеству Гоголя, содержащий предпосылки гоголевского реализма, исследователь всячески подчёркивает в них «вторую мелодию» — печаль романтика. Но «Вечера на хуторе близ Диканьки» — это прежде всего триумф и золотые фанфары! Это слава, вечная слава очарованной Украине, самой поэтичной из всех родин поэзии! За нашими глубокомысленными штудиями мы разучились непосредственно воспринимать искусство. Не печаль романтика, а опьяняющий восторг заключаются в самой сути гоголевского стиля. Печаль неспособна на такие гиперболы, на такой блеск, на такое пиршество цвета. В «Вечерах» преобладает славословие.

За «игривой фикцией» Рудого Панька скрывается лицо поэта. Но на нём мы видим не только печаль. «Собирающий носитель духовного облика» (выражение Гуковского), очевидно, из чего-то «собирается». Лицо печального мудрого сказочника и лицо патетического барда, славящего свой народ, сливаются в авторский образ Гоголя, вдохновенного поэта народной жизни, во всём находящего красоту. И его славословие, его пэан Украине не смолкает в веках.