

ГЛАВА 5. "ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ"

Трагический дуализм "положительных" и "отрицательных" высших сил в "Вне" открывает дорогу жизненной прозе последней повести цикла. Горобець и Халява – лишь двое, оставляемые автором в живых из числа основных героев предыдущих повестей, являются как бы прообразами двух Иванов. Сближает их, в частности, то обстоятельство, что герои не способны преступить "границы своих полномочий"¹, тогда как Хома Брут или его "героический" предшественник Андрий не способны удерживать себя в этих границах.

Но если указанные персонажи "Вня", как кажется, еще совпадают с некой внешней границей-функцией в социально-бытовом миропорядке (бывший богослов Халява, став звонарем "самой высокой колокольни", полагает, что "счастие ему улыбнулось" (218), а Горобець в финале не ритор, а "уже философ" (218) и поэтому-то "философствует", предлагая свою "версию" смерти Хома Брута), то для Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича подобное же соответствие является лишь желанной, но – в избытке авторского и читательского видения – неосуществимой целью. Последние уже изначально не способны обрести в себе никакого сверхличного "содержания", с которым их личное бытие могло бы совпасть в акте самоопределения. При этом само сверхличное в сатирическом произведении трансформируется в субъективную претензию личности – дворянскую "честь" в понимании двух Иванов.

Для сатирического персонажа характерно "пустое разбухание субъективности"². Иван Иванович "знал очень хорошо сам свое достоинство и поэтому на всеобщее почтение смотрел, как на должное" (246). Аргументы же, подтверждающие его субъективную претензию на идентификацию своего "я" и чаемого места в миропорядке герой находит **вне** реальных достоинств собственной личности.

А.Л. Слонимский верно заметил, что "основное движение повести состоит в комических усилиях Ивана Ивановича отстоять

свою честь, пострадавшую от того, что его назвали гусаком"³. Для героя оскорбительное "присовокупление к фамилии... названия Гусака" (250) означает в самом деле **умаление** личной чести, ибо в собственном характере достоинств, препятствующих этому оскорблению, он обнаружить не может и вынужден ссылаться исключительно на отсутствие прецедента: "Как известно всему миргородускому повету..., сим гнусным животным я **никогда отнюдь не именовался и** (именно поэтому. – П.Е.) впредь именоваться не намерен" (249).

Оскорбление, "обиду" соперника Иван Иванович видит именно "персонально до **чести** моей относящуюся, так равномерно в уничтожение и конфузию **чина** моего и **фамилии**" (248); "смертельную для **чина и звания** обиду" (249). Замечательно, что в произведении ни разу не говорится о частной, человеческой "обиде", безотносительно к "чести", "фамилии", "чину", "званию". Одновременно делается попытка развенчать претензию соперника на столь же высокое место в социальном миропорядке подобным же "присовокуплением" к дворянскому званию различных уничижительных характеристик: "самый неблагопристойный и неприличный дворянин"; "оный злокачественный дворянин" (249); "дворянин, которого уже самое имя и фамилия внушает всякое омерзение" (250); "называющий себя дворянином"; "неистовый дворянин и разбойник... и происхождения весьма поносного" (253). Подобно тому, как Ивану Ивановичу "внушает всякое омерзение" само "имя" противника, это обвинение, поскольку имена у героев одинаковы, бумерангом возвращается к самому обвинителю, уничтожая его личную "честь": оскорбительное прибавление к чину соперника бранных слов с точки зрения читателя (и автора, "организовавшего" этот эпизод) снижает, прежде всего, "дворянство" самого жалобщика.

Субъективная претензия личности, не подкреплённая внутренним ее содержанием, может наглядно разоблачаться демонстрацией ее внешних оболочек: "Тощая баба выносила по порядку залежалое платье и развешивала его на протянутой веревке..." (228). Здесь мы находим все внешние атрибуты достоинства хозяина: "старый мундир", "дворянский с гербовыми пуговицами", "белые казимировые панталоны"; "синий козацкий бешмет"; "шпага"; "жилет, обложенный золотым позументом"; "старинное седло" (229). Лишившись своих внешних оболочек, герой обнаруживает свою внутреннюю несостоятельность. Не случаен ход мыслей Ива-

на Ивановича во время процедуры "раздевания" своего пока еще друга: "Вот глупая баба! – подумал Иван Иванович, – она еще вытанит и самого Ивана Ивановича проветривать!" И точно: Иван Иванович не совсем ошибся в своей догадке. Минут через пять воздвигнулись нанковые шаровары Ивана Никифоровича... (229–230). "Нанковые шаровары" героя (как и прочие вещи) выступают как действительное содержание "самого" Ивана Никифоровича, место внутренних сверхзначимостей занимают внешние, которые так же легко снять и повесить на просушку, как легко оспорить притязания сатирического персонажа в произведении сатирической целостности на ее соответствие тому или иному месту в миропорядке.

В художественном целом сатирической повести поведение всякого персонажа сводится к неосновательной претензии на ролевою значимость своего "я". Например, "протопоп отец Петр... всегда говорит, что он никого не знает, кто бы так исполнял **долг христианский** и умел жить, как Иван Иванович" (224). Однако сцена с отказом Ивана Ивановича в милостыне нищим опровергает это высказывание и, одновременно, "разоблачает" и самого отца Петра. Городничий, с гордостью заявляющий: "Мой долг... есть повиноваться требованиям правительства" (259), – тем не менее, "долга" своего так и не исполняет и, "не получив никакого успеха, должен был отправиться восвояси" (261).

Отметим в этой связи эпизод с оторвавшейся у городничего **девятой пуговицей**, составляющий параллель к утере люльки Тарасом Бульбой. Для сатирического персонажа эта деталь его костюма наделяется не меньшей значимостью: "городничий при ежегодных рапортах, которые отдают ему квартальные надзиратели, всегда спрашивает, нашлась ли пуговица" (256), – однако это пристрастие к атрибуту сверхличной значимости отнюдь не приближает персонажа к героическому самоопределению, но, напротив, удаляет от него. Отсутствие даже одной из последних пуговиц (она не случайно "девятая") на своем месте автоматически умалает **личное** достоинство персонажа сатирического целого, так как это достоинство он пытается подтвердить внешним совмещением с готовой "ячейкой" прозаического миропорядка, которое из-за малейшего несовпадения с образцом, как в рассматриваемом случае, так и не подтверждается.

Вообще, переклички этой повести с другими, включенными в состав "Миргорода", существенно переосмысляя и углубляя

подтекст конфликта между Иванами, не только не "отменяют" сатирическую природу ее целостности, но и являются другим существенным источником ее возникновения. Специально задача рассмотреть связи повести о ссоре с другими миргородскими повестями, насколько нам известно, не ставилась. Исследователи, анализируя повести первой части цикла, делали отдельные ценные наблюдения, позволяющие сблизить их с повестью о ссоре⁴, однако эти наблюдения носили попутный характер.

Между тем, при анализе "Миргорода" как цикла важность постановки этой проблемы не вызывает сомнений. Несмотря на то, что "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", в отличие от других повестей "Миргорода", еще до включения в сборник была опубликована в альманахе "Новоселье" как "одна из былей пасичника Рудого Панька"⁵, однако именно отсюда взято название всего сборника и именно эта повесть завершает цикл. Оба указанных момента весьма существенны для уяснения конструктивного аспекта единства "Миргорода".

Связи тянутся сюда из всех предыдущих повестей сборника, но теснее всего, по нашему мнению, повесть о ссоре связана с "Вием". Обе повести входят в единую часть цикла и этим противопоставляются двум другим. Кроме того, по мысли Гегеля, "трагическое и комическое... противоположные друг другу способы созерцания человеческих поступков"⁶, а у произведений с противоположным типом организации художественного завершения неизбежно окажется целый ряд точек соприкосновения.

В самом описании ссоры двух Иванов, как мы постараемся показать ниже, можно обнаружить вывернутый наизнанку и комически сниженный вариант дуализма высших сил, как он был представлен автором в "Вие". При этом "набожный" Иван Иванович отчетливо тяготеет к Божественному началу, а Иван Никифорович – к дьявольщине.

Вслед за утверждением рассказчика, считающего, что два Ивана "также между собой приятели, каких свет не производил" (225), читатель знакомится с мнением, что героев "сам **черт** связал веревочкой", а "Иван Иванович родился с хвостом назад" (226). Аргументация же рассказчика, считающего, что "эта выдумка... нелепа и вместе гнусна и неприлична", поскольку "у одних только ведьм... есть назад хвост" (266) напоминает философствование Горобца и не опровергает⁷, а, скорее, концентрирует читательское внимание

на "этой выдумке", не отвергая самой реальности "нечистой силы". Вспомним здесь же реакцию гостей городничего на появление героя: "Если бы показался сам сатана или мертвец, то они бы не произвели такого изумления на все общество, в какое повергнуло его неожиданный приход Ивана Никифоровича" (270).

Встреча героев, приведшая к ссоре, происходит в доме того же Ивана Никифоровича, в описании которого травестируются сверхъестественные мотивы: "Комната... была совершенно темна..., и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный свет, и, ударяясь в противоположную стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очертяных крыш, дерев... все только в **обращенном** виде. От этого всей комнате сообщался какой-то **чудный полусвет**". "**Помоги Бог**" (231–232) – реагирует на эту обстановку "благочестивый" Иван Иванович, заставляя читателя вспомнить заклятия Хомы Брута при первом поединке с ведьмой, а вместе с тем и развернутое описание потустороннего пейзажа в этом месте "Вия".

Иван Никифорович, напротив, постоянно – и как будто намеренно – употребляет "**богопротивные слова**" (232): "чтоб его черт взял" (232), "разве черту поминки делать" (234), "черт знает что такое" (235), "поцелуйтесь... с чертом" (236), что вызывает энергичный протест Ивана Ивановича: "Без черта так нельзя обойтись! Грех вам, ей-Богу грех..." (235). Особенно показательна следующая реплика персонажа: "После разговору с вами нужно и лицо, и руки умыть и самому окуриться" (234), – заявляет последний, – т. е. сделать именно то, что, по народным поверьям, полагается совершить после встречи с нечистой силой.

Гусиный хлев был выстроен Иваном Никифоровичем "с **дьявольской** скоростью: в один день" (242). Сцена его разрушения заставляет вспомнить первую часть "Вия": "Вдруг Иван Иванович вскрикнул и обомлел: ему показался мертвец; но скоро он пришел в себя, увидевши, что это был гусь, просунувший к нему свою шею" (243). В предыдущей повести цикла первая встреча Хомы Брута с чертовщиной начинается тоже в хлеву: "философ... толкнул ногою в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью... Вдруг старуха... вошла в хлев" (185). Параллелизм **свинья/ведьма** и **гусь/мертвец** сближает эти ситуации, однако "обратная" метаморфоза (мнимо потустороннего явления в животное) вызывает комический эффект. Для героя это превращение, демонстрирующее читателю "несколько боязливый"

его характер, явно не смешно: "Иван Иванович плонул от негодования" (243).

Чудища, завязнувшие в "дверях и окнах" церкви, дублируются в сцене застревания Ивана Никифоровича в дверях поветового суда: "передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствии; остальная оставалась еще в передней"; "Иван Никифорович был ни жив, ни мертв, потому что **завязнул в дверях** и не мог сделать ни шагу вперед или назад" (251).

Имеется пародийная переключка с мотивом подвластности тела Хомы Брута нечистой силе. Судья спрашивает "благочестивого" Ивана Ивановича: "Ваши ли уста это говорят? повторите еще! Да не спрятался ли кто-нибудь сзади и говорит вместо вас?.." (248). В другом случае уже нос самого судьи при появлении Ивана Никифоровича "неволью понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия. Такое **самоправство носа** причинило судье еще более досады" (253).

Свинья, которая утащила прошение, как будто принадлежащая Ивану Ивановичу, относится, скорее, к "свите" Ивана Никифоровича. Во-первых, своими "самовольными" действиями свинья причиняет неприятности самому Ивану Ивановичу: соперник, воспользовавшийся ее действиями, грозит "подать жалобу в Палату" (263); во-вторых, при известии о "нахальном самоуправстве" свиньи ее хозяин высказывает удивление: "я ничего не понимаю", "какая животина?" (258). Когда же Ивану Никифоровичу "сказали об этом", то персонаж ничуть не удивился: "он ничего не сказал, спросил только: не бурая ли?" (261).

Как известно, свинья в народной демонологии едва ли не чаще других животных связывается с нечистой силой⁸.

Описание скопления "бричек и повозок" на ассамблее у городничего комически переключается с известным изображением чудовищ в "Вие": "Одна – зад широкий, а перед узкий; другая – зад узенький, а перед широкий. Одна была и бричка и повозка вместе; другая ни бричка, ни повозка; иная была похожа на огромную копну сена, или на скелет, еще не совсем освободившийся от кожи; иная была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое" (264). Нет ни одной "нормальной", обыкновенной повозки. Они представляются частями какого-то разрозненного целого, как, впрочем, и сами гости городничего: "вереница дам говорливых и молчаливых, тощих и толстых потянулась вперед..." (270).

В повести о ссоре вновь появляется мотив нарушенного обещания, клятвопреступления, имеющий место в "Вие". Так, Антон Прокофьевич, которому дано поручение свести двух Иванов вместе, клянется Ивану Никифоровичу, что его соперника у городничего "ей-Богу не будет! вот как Бог свят, что его не будет! Чтоб меня на этом месте громом убило!.. Чтобы я не сошел с этого места, если он там! Чтоб мне руки и ноги отсохли!.. Чтоб я окошел тут же перед вами!" (269). В "Вие" после сходного и не столь пространного клятвенного общения "старуха... несколько смягчилась" (184). Иван Никифорович также "этими уверениями совершенно успокоился" (269). Но если в трагическом целом художественного мира "Вия" следует неизбежное "наказание" за преступление клятвы ("руки его (Хомы Брута. – *И.Е.*) не могут приподняться, ноги не двигались" (185)), то в последней повести цикла в ее сатирическом целом мотив клятвы, кажется, и появляется для того, чтобы подчеркнуть безнаказанность ее нарушения (по причине отсутствия в этом произведении подлинных высших сил): "Антон Прокофьевич... готов был божиться десять раз на один час" (289).

Если в "Вие" духи более всего боятся петушиного крика, а в "Тарасе Бульбе" ночной переход Андрия к полякам, кажется, и осуществился лишь потому успешно, что хотя "уже немного оставалось времени до рассвета", но "нигде не слышно было петушьего крика" (94), то в сатирической повести Иван Никифорович, пародийно связанный с дьявольщиной, может совершенно без всяких последствий "рассматривать петуха, который, стоя на крыльце, изо всей мочи драл горло" (268).

Травестируется и традиционно трагический мотив двойничества, носителем которого в предыдущей повести выступал Хома Брут: в Миргороде есть еще одни Иван Иванович – "не тот Иван Иванович, а другой, у которого один глаз крив" (265). Если главный герой "знал очень хорошо сам свое достоинство", то "кривой Иван Иванович", напротив того (как и "положено" двойнику), "всегда говорил о себе иронически" (265).

Имеются сатирические параллели и к другим повестям "Миргорода". Между прочим, при сопоставлении повести с "Тарасом Бульбой" выясняется, что знаменитая гоголевская фраза, которую исследователи часто приводили как наглядный пример "алогизма", несоответствия "грамматического и смыслового движения речи"⁹, сопоставления "предметов, не имеющих логически ничего общего"¹⁰, – "Иван Иванович несколько боязливого характера.

У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках..." (227) – имеет-таки свою художественную "логику". С точки зрения рассказчика, для которого масштаб изображаемых им лиц не меньше масштаба героев Запорожской Сечи, человек, шаровары которого имеют "такие широкие складки", никак не мог "обладать боязливым характером". Вспомним хотя бы шаровары сыновей Бульбы "шириною в Черное море, с тысячью складок" (51).

В зону, подвергаемую пародированию, входит и первая повесть цикла. Обыгрывается неумолимая магия цифр (6 месяцев / 6 серпов): ссора Иванов происходит 7 июля (то есть седьмого месяца). Глав в повести тоже семь. Однако трижды повторенное "счастливое" число, готовящее читателя к благополучной развязке как будто бы не очень серьезной ссоры, лишь обманывает его ожидания. Не приносит оно счастья и героям. Причем, эффект обманутого ожидания возникает на фоне комического внимания персонажей повести к датам, номерам, цифрам, вообще ко всему, с их точки зрения, солидному и прочному. О прошлом "наследника" старосветских помещиков читатель узнает всего-навсего, что он служил "прежде поручиком, **не помню в каком полку...**" (37). В художественном мире последней повести такая ситуация немыслима: "в 1801 году я находился в 42 егерском полку в 4 роте поручиком" (259) – заявляет один из второстепенных персонажей повести, пытаясь именно таким образом заставить с ним считаться.

Наряду с другими персонажами, авторскому сатирическому осмеянию подвергается в повести и сам рассказчик¹¹. Вспомним хотя бы его торжественное заявление: "В Миргороде нет ни воровства, ни мошенничества" (244), однако в той же главе суд рассматривает "дело козака Бокитыка о краденой корове" (246). Но при интерпретации финала повести господствующая среди исследователей точка зрения такова, что рассказчик здесь "решительно меняется", что он "явно положительное лицо"¹².

Мы считаем иначе.

При рассмотрении диалогов рассказчика и героев в финале повести на первый взгляд кажется, что зона интересов героев противостоит интересам рассказчика, что они впервые в повести имеют тенденцию к разобщению, тогда как исходная эстетическая ситуация – восхищение рассказчика мнимыми добродетелями своих героев. Может быть, их действительно на сей раз разделяет "идеологическое пространство"? Однако почему рассказчик

"невольню вздохнул", "пожал плечами" (275), "вздохнул еще глубже и поспешил проститься" (276)? Чем вызвана подобная отчужденность? Тем ли только, что рассказчик отныне игнорирует ставшую бессмысленной тяжбу героев, "ему открылась вся мелочность, в которой погрязли эти люди"¹³, по той причине, что теперь он уже "принадлежит иному миру, сфере высоких мыслей... о судьбах родины"¹⁴? Вряд ли вопрос решается столь однозначно.

С подобным выводом можно было бы согласиться, лишь исключив из текста повести ее последний абзац, т. е. игнорируя конструктивный аспект целостности. Ведь причина спешки рассказчика становится ясной именно из последнего абзаца. Она результат того, что и сам рассказчик "ехал по весьма важному делу" (276). Вне сатирического целого повести эта фраза, конечно, может быть воспринята по-разному, в том числе и с нейтральной тональностью. Однако в ряду других реплик персонажей она приобретает новое, весьма неожиданное смысловое наполнение.

Иван Иванович: "завтра непременно решится мое дело" (276); Иван Никифорович: "я имею верное известие, что дело решится... в мою пользу" (275); рассказчик: "я ехал по весьма важному делу" (276). Встав в один ряд с репликами двух Иванов, "слово" рассказчика и его позиция сближается с ними. Для Иванов, как и для других сатирических персонажей, их дело столь же "весьма важное" (городничий заявляет Ивану Ивановичу: "Я пришел сегодня к вам по одному весьма важному делу" (275)). Совершается невольное "саморазоблачение" рассказчика – основной "механизм" сатиры (ср. его постоянное действие в комедии "Ревизор"). Рассказчик "не дотягивает" до взятой на себя в финале роли "судьи" героев.

Персонажи, увлеченные своим частным "делом", оказываются глухи и к "делам" других людей, и к "общему делу", которое когда-то духовно единило мир гоголевских запорожцев. Здесь же "дело", напротив, **отгораживает** обособившихся людей друг от друга, препятствуя их **примирению**. "Город", таким образом, в конечном итоге разрушает "мир".

Ведь в Миргороде, по утверждению рассказчика, "жили... в трогательной дружбе два **единственные человека**, два **единственные друга**" (275). Для рассказчика их дружба – символ прочности миргородского благополучия, поэтому "услышав" о ссоре, он патетически восклицает: "Что ж теперь прочно на этом свете?" (239).

Читатель же, уже совершивший по воле автора цикла как бы путешествие во времени из благословенного старосветского века в

прозанческий миропорядок уездного городка, осознает как раз, что "на этом свете" чаемая "прочность" уже отсутствует. В итоге люди, если вспомнить выражение "матушки" судьи, "на этом свете" живут "между собой, как собаки" (248). Поэтому-то дружба двух Иванов является для них лишь внешним наглядным "примером", последней зыбкой эмблемой забытого ими былого "товарищества".

В финале повести, которая является и финалом "Миргорода", каждая деталь отвечает, так сказать, дальним светом контекста всего цикла. При ретроспективном анализе обнаруживается, что параллели с другими повестями здесь уже не имеют пародийного характера.

Так, надежда на "карбованцы", при помощи которых герои пытаются разрешить свой спор ("дело" и **деньги** тем самым объединяются), заставляет вспомнить подобный же мотив в других повестях цикла.

Подсчет денег в "Миргороде" всегда связан с какой-либо опасностью, подвохом или обманом. Это чуждая всем основным героям сфера жизни.

В "Старосветских помещиках" мелочное пристрастие к деньгам характерно лишь для тех "презренных и жалких творений", которые "дерут последнюю копейку с своих же земляков" (15). Завершает повесть фраза о "наследнике", который "покупает... все то, что не превышает оптом своим цены одного рубля" (38).

Гоголевские запорожцы "никогда не любили торговаться, а сколько рука вынула из кармана денег, столько и платили" (66). Тарас Бульба же, стремящийся проникнуть к плененному Остапу при посредничестве Янкеля и Мардохая **за деньги**, предварительно договорившись о сумме и условиях (в частности, герой предлагает "**контракт на всю жизнь**" (154)), обманывается в своих надеждах и терпит неудачу.

Сотник, обещавший "тысячу червонных" (214) Хоме Бруту накануне последней ночи службы, подталкивает этим обещанием героя к гибели. И Хома Брут, утешавший себя тем, что сотник ему "набьет... оба кармана чистыми червонцами" (199), в глубине души не верит в это, поэтому и пробует спастись бегством.

Наконец, в последней повести уверовавшие в скорое разрешение своей тяжбы герои растрачивают все доставшееся им со стародавних времен наследство. "Заветный сундук был отперт, из сундука были вынуты – что же? карбованцы! старые, дедовские карбованцы! И эти карбованцы перешли в запачканные руки черниль-

ных дельцов. Дело было передано в палату" (274). Мы видим, что "дельцы" и "дело" в тексте повести стоят рядом.

Одним из предшественников "чернильных дельцов" является Янкель, который к последней встрече с Бульбой "уже очутился... арендатором и корчмарем; прибрал понемножку всех окружных панов и шляхтичей в свои руки, высосал понемногу почти все деньги... На расстоянии трех миль во все стороны не оставалось ни одной избы в порядке: все валилось и дряхло, все пораспивалось, и осталась бедность да лохмотья; как после пожару или чумы, выветрился весь край. И если бы десять лет еще пожил там Янкель, то он, вероятно, выветрил бы все воеводство" (150). Тем не менее, Тарас Бульба все же вынужден прибегнуть к его помощи ("У меня до него есть дело" (149)), хотя и крайне неохотно, поскольку сам "не горазд на выдумки" (151). Везет Бульбу на последнее свидание с Остапом именно Янкель.

На фоне **неудачи** этой поездки (несмотря на все "выдумки" Янкеля, порожденные щедростью Бульбы) воспринимается и поездка рассказчика завершающей цикл повести. Рассказчик указывает на своего возницу – "жида, сидевшего на козлах" (276), явно ориентируясь на поездку своего "героического" предшественника. Да и свидание с порождениями фантазии автора – героями рассказа – тоже последнее, как и свидание Тараса с Остапом.

Но, в отличие от Тараса, рассказчик, занятый собственным "весьма важным делом", уже **не слышит** героев и поэтому не способен "спасти" их. Хотя герои именно теперь нуждаются в поддержке, став жертвами "чернильных дельцов". Тарас Бульба в последнюю минуту как бы берет на себя часть боли Остапа, рассказчик же **бросает** гереv. Он "поскорее поспешил проститься" (276), невзирая на то, что Иван Иванович уже старик "с поседевшими волосами" (275), у Ивана Ивановича "лицо было покрыто морщинами, волосы были совершенно белые" (276). Рассказчик воистину "видя брата своего в нужде, затворяет от него сердце свое" (1 Ин. 3, 17), он не способен "положить душу свою за друзей своих", обнаруживая, тем самым, чуждость идее соборного спасения, а, значит, и спасения вообще, отсюда и завершающий его образ безблагодатной **скуки**.

Как мы помним, в финале первой повести цикла "страшный реформатор" "приколотил к каждой избе особенный номер" (33). Финал последней повести: "Везде стояли шесты с привязанным вверху пучком соломы: производилась какая-то **новая планировка**"

(275). Эта информация о предстоящих переменах подана в знаменательном обрамлении всеобщего неблагополучия. По признанию рассказчика, он ехал "в дурное время" (274). В городе "несколько изб было снесено. Остатки заборов и плетней торчали уныло" (275). Кроме того, зная уже последствия исправления "наследником" старых порядков, можно соответственно предположить, каковы будут результаты и нынешней "новой планировки".

В финале рассматриваемой повести происходит замена временного образа бытия (постоянно до того акцентируемого: "назад тому лет пять я проезжал" (274), "я лет пятнадцать не видел" (275)) – вневременным. Обратим внимание на странное "поведение" исчезающих сигнализаторов динамического плана в последнем абзаце повести: "Печальная застава с будкою... **медленно пронеслась** мимо" (276). Наречие "медленно" не может в обычных условиях сочетаться с глаголом совершенного вида "пронестись". Сочетание же несочетаемого подготавливает читателя к устранению из художественного хронотопа **временного** аспекта, а, тем самым, всякой надежды, что "новая планировка" завершится посюсторонним улучшением (в "Виe" уже была "устранена" надежда на жизнь вечную: осквернение церкви и утрату самой **дороги** к ней можно истолковать и таким образом).

До сих пор имело место несоответствие всех реалий миргородского существования их должному состоянию: зелень "какая-то ненатуральная" (274); церковь, которая должна быть заполнена людьми (день-то "праздничный!") пуста, ибо "и самые богомольные побоялись грязи" (275); несмотря на праздничный день, окна церкви "обливались дождливыми слезами" (275). Но в последнем абзаце повести дисгармония остановившегося в результате завершения апостасийного процесса мира "Миргорода" проникла в мельчайший, так сказать, "клеточный" уровень ткани текста (форма слова). В знаменитой финальной фразе – "Скучно на этом свете, господи!" (276) – уже полностью отсутствует временная динамика, а также окончательно упраздняется всякая надежда на вневременную перспективу. Цикл венчается эмоционально-статичной "формулой" мировосприятия, аналогичной по своей функции реплике "Над собой смеетесь!" из "Ревизора".

Финальная фраза вместе с эпитафиями составляет своего рода "обрамление" сборника. "Два самые странные эпитафия"¹⁵ вызывали удивление и даже раздражение у современных автору критиков. Рецензент "Северной пчелы" П. М-ский писал: "Нынче в моде

щеголять странностью эпиграфов, которые не имеют никакого отношения к книге"¹⁶.

В современной исследовательской литературе этот вопрос почти не затрагивается. Насколько нам известно, лишь в двух трудах как-то оговаривается наличие эпиграфов¹⁷. Между тем, как нам кажется, их содержательная интерпретация позволяет прояснить некоторую существенную особенность цикла.

Первый эпиграф отражает **официальный** взгляд на Миргород: "Миргород нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц. *География Зябловского*" (7). Эпиграф почти целиком взят из указываемого Гоголем источника¹⁸. Поэтому мы вынуждены возразить В.М. Гуминскому, который в послесловии к отдельному изданию "Миргорода", соглашаясь с рецензентом "Северной пчелы" ("Вот уж действительно самые странные эпиграфы..."), утверждает: "Хотя существует на свете "География Зябловского"..., но нет в ней всех этих "точных" сведений про Миргородские фабрики, заводы и т. п."¹⁹.

Вместе с тем, воспроизведя соответствующее место из "Землеописания...", писатель ввел отсутствующее у Зябловского словосочетание "нарочито невеликий". Наречие "нарочито" употребляется здесь, конечно, не в современном значении "умышленно", "подчеркнуто", а в значении "весьма", "очень"²⁰. Именно это словосочетание вносит едва уловимую иронию в сухие статистические данные Зябловского. Слово "нарочито" в указанном значении уже в XIX веке воспринималось как устаревшее²¹. Торжественность архаизма в описании уездного городка не только вносит ироническую ноту, но как бы отсылает нас этим лексическим "жестом" к стародавним, "старосветским" временам. К тому же у Зябловского данное наречие употреблялось, как правило, для усиления какого-либо признака при прилагательном, обозначающем **большие** размеры предмета. Ср.: "нарочито пространные амбары"²², "нарочито обширная равнина"²³. Гоголевское же словосочетание – "нарочито невеликий" – во-первых, пародирует стиль Зябловского, как бы взрывая изнутри претензию географа на точность, объективность, мнимую исчерпанность сведений об объекте, а во-вторых, акцентирует внимание на отрицательной частице "не", на "не-великости" старинного города, на отсутствии величия в его современной жизни.

Второй эпиграф отражает уже **неофициальный** взгляд на объект: "Хотя в "Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны. Из записок одного путешественника" (7). Сама стремительность перехода от объективно-обязательного изложения "географа" к субъективно-необязательной фразе "путешественника", формируя своего рода полюса, между которыми должно возникнуть читательское представление о Миргороде, создает пустоту зияния на месте конкретного феномена жизни миргородцев. Показательна грамматическая форма глагола: бублики не "пекут" – они "пекутся" (как бы сами собой).

Две контрастные по стилю и жанру характеристики (впрочем совпадающие по своей сдержанно высокомерной тональности) должны, казалось бы, охватить объект с разных сторон и тем самым вскрыть саму его сущность. Однако этого не происходит. Миргород словно сопротивляется попыткам раз и навсегда "объяснить" его, отсесть прошлое, уничтожив тем самым возможность будущего изменения. Сущность феномена жизни, определяемого лишь внешними его атрибутами, остается непроясненной и ждет своего художественного раскрытия.

"Неудачи" географа и путешественника показывают, что и для самого автора умозрительный ответ на вопрос – что такое Миргород? – принципиально невозможен, и для автора этот таинственный **Мир-город** обладает своей загадкой, требующей разрешения. Возможность такого разрешения намечена в **подзаголовке** сборника: "Повести, служащие **продолжением** *Вечеров на хуторе близ Диканьки*". Только ретроспективный взгляд на картину исторических изменений жизни открывает возможность художественного осмысления тех путей, которые привели от романтического состояния **мира** (в "Вечерах...") к превращению его в **город**, не случайно обретающий свои конкретные "топографические" признаки только в заключительной повести сборника.

Эта ретроспекция, на наш взгляд, задана в самой авторской **последовательности** повестей "Миргорода", таящей в себе "эстетический сюжет" цикла²⁴, собственно и составляющий основу "Миргорода" как эстетического единства. Прежде чем высказать знаменитую финальную фразу, повествователь обращается как раз к тому, что недоступно внешней заинтересованности "географа" и "путешественника": к прошлому миргородцев, чреватому "нарочито невеликим" настоящим, – пройдя сложный путь от идиллического приятия героев первой повести сборника ("Я очень люблю

скромную жизнь тех...") к художественному отрицанию духа современной ему жизни, требующей для себя сатирического освещения.

Историко-мифологическая перспектива пути от идиллического родства людей к бессмысленной вражде между ними (в христианском контексте понимания – ступени неуклонной апостасийности мира), не замеченные "географом" и "путешественником" за внешними реалиями уездного городка, и являются важнейшим моментом поэтики "Миргорода", прояснить которую и помогают "странные" эпиграфы.

"Эстетический сюжет" рассмотренного цикла повестей – это "мифопоэтическая"²⁵ модель деградирующего (апостасирующего) в своем развитии мира. Образно говоря, "золотому" веку, в котором жили "старосветские люди" первой повести сборника, находившиеся в гармонии еще не с обществом, а с природой (это еще "доисторическое", мифологическое время), приходит на смену век "серебряный" в "Тарасе Бульбе", где герои уже имеют врагов и есть насильственная смерть. "Медный" век представлен в "Вие", главный герой которого находит врага в своей собственной субъективности, и, наконец, "железный" – в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем". Здесь пустая, бессодержательная вражда становится символом недолжного существования обособившихся от соборного "товарищества" людей.

Возможность такого превращения намечена уже в первой повести сборника (реминисценция из "Метаморфоз" Овидия). Каждая повесть несет в себе отпечаток общего "эстетического сюжета": "благополучное" (по-своему) начало и последующее разрушение этого "благополучия" в каждой предыдущей повести подготавливает соответствующий фон для последующей.

Вместе с тем, неверно было бы говорить о простом линейном развертывании эстетического сюжета цикла, поскольку намечается и встречная тенденция смыкания крайних повестей. В их художественную систему входит рассказчик, а заглавия указывают на множественность главных героев. Однако наличие двух главных героев в первом случае предполагает их полное слияние, а во втором – полное разобщение. Да и рассказчик в первом случае приемлет идиллических героев, сам не являясь таковым, а во втором столь же приемлет героев, но уже подвергаемых сатирическому осмеянию, и сам вместе с ними является объектом сатирической самоиронии.

В четырех повестях цикла находят свое воплощение четыре различных типа художественной целостности. Две части сборника могут быть противопоставлены на том основании, что в первой части наблюдается слияние, совпадение личного со сверхличным, проявляющееся в двух различных вариантах: идиллическом и героическом. Последовательно воспеваются **покой** ("ясная, спокойная жизнь" (15) и **воля** ("широкая, разгульная замашка русской природы" (62)). Во второй же части "Миргорода" наступает разрушение гармонии личности и мира. В последней, сатирической повести цикла это разрушение – уже необратимая данность художественного "гетерокосмоса". Сам же момент трагического разрыва между личностью и ее местом в миропорядке мы обнаруживаем в повести "Вий".

Однако православный подтекст русской литературы²⁶ усложняет эту "мифологическую" модель, поскольку ставит гоголевский цикл в иной, более сложный, духовный "контекст понимания", согласно которому переход от "старосветского" типа культуры к изображаемому в последней повести цикла определяется последовательным отступлением (апостасией) от евангельского завета любви к ближнему. Этот совершенно новый для современного литературоведения контекст понимания, осваивать который только начинает поэтика, изучающая русскую словесность, по-видимому, существенно меняет сами границы "спектра адекватности" в истолковании многих классических произведений.

В интересующем нас в пределах данной работы цикле новый контекст понимания позволяет, в частности, более отчетливо понять природу гоголевской оппозиции первой и второй частей "Миргорода".

В "Старосветских помещиках" и "Тарасе Бульбе" обнаруживаются два типа "удержания" апостасирующего "мира" от превращения его в прозаический (бездуховный, точнее же, подавшийся "злому духу") "город". В первой повести представлен наиболее отвечающий самому духу христианства вариант, где только **любовь к ближнему** является действительным "частоколом", препятствующим проникновению апостасийного начала в православный мир. Во второй повести натиск того же духа отражается вооруженной силой соборного "товарищества". Не стоит забывать, что в каждом случае наиболее неестественным состоянием для героев является **одиночество** как противоположное православной соборности начало. Конечно, имеется в виду соборность

не как абстрактная "общая жизнь" какого-либо "коллектива" (на этом основании ведь и "земляков" старосветских людей, которые "наполняют, как саранча, палаты и присутственные места" (15) можно считать определенным единством), а "единство свободное и органическое, живое начало которого есть Божественная благодать взаимной любви"²⁷. По словам Спасителя, "где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них" (Мф. 18, 20).

В финалах же произведений второй части, герои которых лишены уже "покоя" и "воли", вследствие усиления апостасийного "злого духа", не случайно решающие события происходят в церквях как последних очагах "удерживающих" апостасию сил. Однако же даже там утратившие Божий дар любви к ближнему герои не способны укрыться от духа апостасии. В "Вие" церковь, где происходит важнейшие события трех ночей службы, находится "почти на краю села". Эта удаленность ее заставляет вспомнить "жизнь **уединенных** владетелей **отдаленных** деревень". Однако существенная разница в том, что эта церковь не просто **отдалена** от участия в "общей" жизни: она словно бы и **нежилая**: "в ней давно уже не отправлялось никакого служения". Ветхая ограда храма Божьего не может удержать "нечистую силу" от вторжения в сам храм, превращающую "Божью святыню" в "мерзость запустения". Эта очередная "метаморфоза", при которой происходит словно бы обращение православной церкви в католический костел (ведь наблюдение С.К. Шамбинаго можно отнести именно и только к гоголевскому описанию в **финале** "Вия"), свидетельствует о следующей ступени отпадения от Бога – конечно, с позиций **православной** духовности. Наконец, в последней повести цикла герои продолжают тяжбу (вражду) также в самой церкви, перенося, тем самым, прозанческую ссору в совершенно иную духовную сферу. Самим вторжением в праздничный день демона разлада в это духовное пространство манифестируется отказ от любви Бога и отказ от Его благодати. В результате нарушения евангельских заповедей ("И то уже весьма унижительно для вас, что вы имеете тяжбы между собой" (1 Кор. 6,7); "прощая взаимно, если кто на кого имеет жалобу: как Христос простил вас, так и вы" (Кол. 3, 13)); **праздничный** день оборачивается днем **скучным** и **больным**, окна церкви поэтому "обливались дождливыми слезами" (275). Именно в христианском контексте понимания "слезивое **без просвету** небо" (275) манифестирует горестное завершение процесса апостасии: переносимая в храм Божий тяжба с ближним, отме-

няющая праздничный для христиан день, означает одновременно и безблагодатную "тяжбу" с Самим Богом, Лик Которого отражает личность ближнего. Таким образом, в этом контексте понимания четыре гоголевские повести представляют читателю четыре стадии отступления от соборного начала.

Этот сложный путь от слиянности личного со сверхличным к разладу между ними (от любви к ближнему до тяжбы с ним), собственно, и составляющий эстетический сюжет цикла, на наш взгляд, и определяет художественную концепцию "Миргорода". Последнюю можно, вероятно, обозначить как "ностальгию" одинокого личного существования по родству со сверхличным, ностальгию "города" по "миру".