



Е. А. СМЕРНОВА

ГОГОЛЬ И ИДЕЯ «ЕСТЕСТВЕННОГО» ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII в.

Демократические идеи, сформулированные философами XVIII в., как известно, продолжали оказывать влияние на умы и после Французской революции. В первую очередь это относится к наследию Руссо, мыслителя, во многом видевшего дальше, чем философы круга Энциклопедии, и поставившего вопрос о противоречиях буржуазной цивилизации еще до наступления ее господства. Многие из идей, выдвинутых Женевским философом, были оппозиционны не только феодальному, но и буржуазному миропорядку, поэтому они широко распространяются в литературе XIX в., приобретая в каждом отдельном случае особый социально-исторический смысл.

В России серьезный интерес к идеям Руссо впервые обнаруживается в творчестве Карамзина. В интерпретации дворянского сентименталиста революционное звучание идей Руссо приглушено до минимума. Если у автора «Новой Элоизы» культ природы выражал собою отрицание цивилизации, основанной на порабощении человека,— у Карамзина он сводится к мирному любованию «Натурой» в сельском уединении. Теория естественного равенства выливается у Карамзина в признание, что и крестьянки чувствовать умеют. Однако, несмотря на всю узость такой трактовки Руссо, в ней был намечен один из путей, которым шло развитие общественной мысли в русской литературе XIX в.

В проблематике русской литературы 30-х годов XIX в. анти-теза «природы» и «цивилизации», прекрасной «естественной» сущности человека и ее «искажения» в обществе занимает одно из ведущих мест.¹ Отчетливо звучит она и у Гоголя.

¹ См. об этом в статье: Ю. Лотман. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 119, Труды по русской и славянской филологии, т. V, Тарту, 1962, стр. 3—76.

Вопрос о положительной программе Гоголя 30—начала 40-х годов еще слабо разработан нашей наукой и до сих пор остается спорным. Точке зрения, согласно которой общественный идеал писателя имел определенную политическую окраску, противостоит обратное мнение, состоящее в том, что этот идеал являлся отрицанием политики (как и всего ряда «ложных» отношений, рожденных цивилизацией) во имя прекрасной «естественной» природы человека. Это последнее мнение, сформулированное в указанной статье Ю. М. Лотмана, представляется более убедительным; оно подтверждается и целым рядом страниц из книги Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя», хотя отчетливой формулировки сама идея в этой книге не получает.²

Положительный герой раннего Гоголя, подобно тому как это было в просветительской литературе, асоциален. Он выражает собой «естественную» природу человека, противостоящую «безумию» общества. Это или старосветские помещики, ни одно желание которых не перелетало за частокол их усадьбы, или художник, «столько же принадлежащий к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру» (III, 16),³ или запорожцы, каждый из которых «плевал на все прошедшее» и «предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного пира души своей» (II, 65).

С точки зрения социальной принадлежности, эти герои не имеют между собой ничего общего. Их связывает не положительное, а отрицательное качество — все они чужды чиновно-буржуазному обществу.

Разумеется, все эти герои обладают гораздо большей исторической конкретностью, чем «естественные» персонажи в литературе XVIII в. Гоголь не конструирует их согласно заранее установленной норме, а берет из действительной жизни, которая может соответствовать норме лишь в некотором приближении. Поэтому о положительных героях Гоголя можно сказать, что они только причастны к идеалу «человеческой природы», но не являются его полным выражением. Его запорожцы жестоки, старосветские помещики очень ограничены и т. д.

В своем противопоставлении природы, непосредственности человеческих чувств «ложным» формам городской жизни Гоголь не

² Один из примеров (речь идет о «Старосветских помещиках»): «„Естественная“ жизнь старичков противостоит искусственной иерархии людей, подлости, низкопоклонству; в более обширном смысле она противостоит всей бессмысленной, для Гоголя, государственности, проливающей кровь во имя затей монарха или склоки торгашей» (Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М. — Л., 1959, стр. 90—91).

³ Ссылки на произведения Гоголя даются в тексте (указываются том и страницы) по изданию: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, тт. I—XIV, Изд. АН СССР, М. — Л., 1937—1952.

мог не осознавать себя продолжателем карамзинской традиции. Не случайно его «претендующие» на чувство сатирические персонажи апеллируют к Карамзину, благодаря чему еще ярче выступает их душевная несостоятельность. Таково объяснение Хлестакова с городничихой, таково любовное послание, полученное Чичиковым, в котором героя приглашали «оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом», и которое заканчивалось строфой из «Двух песен» Карамзина.

Карамзинские мотивы звучат и в «Старосветских помещиках», сама художественная форма которых имеет много черт, идущих от сентиментализма. Если Карамзин писал в свое время: «Слушаю разногласный шум листьев, столь отличный от городского, парижского, лондонского шуму»,⁴ рассказчику у Гоголя, находящемуся «в шуме и толпе, среди модных фраков», воспоминание о добрых старичках навевает полусон, подобный тому, который наводит «прекрасный дождь», «хлопая по древесным листьям» «и навевая дрему на ваши члены».

Поэзия природы, пронизывающая всю повесть Гоголя, без сомнения имеет здесь принципиальное значение. Она сливается с душевной добротой старичков, объясняет ее и противостоит «шуму и толпе», окружающим петербуржца-рассказчика.

Косвенным подтверждением особой смысловой функции, которую выполняет в этом произведении природа, является далекий от натуралистического правдоподобия пейзаж, открывающий собой повесть. В нем сочетаются цветущая черемуха, «багрянец вишен», спелые дыни, т. е. вещи, не совместимые в одно и то же время.⁵ Без сомнения, речь тут должна идти не о какой-либо оплошности Гоголя, а о философском значении этого пейзажа.

В творчестве Гоголя можно найти и такие образы, в которых идея «естественного» человека воплощена, так сказать, в чистом виде. Напомним хотя бы губернаторскую дочку из «Мертвых душ». Как это подчеркнуто самим писателем, названный образ противостоит всем остальным персонажам его поэмы: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопратно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле <...> Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась» (VI, 92).

Внутренний смысл этой фигуры определяется в поэме не через какие-либо слова или действия блондинки (поскольку в данном

⁴ Н. М. Карамзин, Сочинения, т. VII, М., 1803, стр. 173—174.

⁵ Это наблюдение приводится в кн.: Louis Leger. Nicolas Gogol. Paris, 1914, стр. 106.

случае образ строился не на жизненно-конкретном материале, а путем своего рода персонификации абстрактной идеи), но через символику портрета. «Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом», — пишет Гоголь (VI, 90).

Здесь, как, впрочем, почти везде у Гоголя, существенно каждое слово. «Яичко» — это еще не законченное существо, а только его возможность. В его описании использованы образы и понятия белизны, прозрачности, свежести, солнечного света, тепла и округлости. Если первые говорят сами за себя, последнее приводит на память сравнение Л. Толстого, уподобившего в наброске одной из своих педагогических статей гармоническую личность ребенка правильному шару.⁶

Губернаторская дочка — это тот «естественный» человек, в котором еще все от природы и ничего от общества.⁷ «Она теперь как дитя, все в ней просто: она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться. Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!» — говорит Гоголь, приписывая здесь (как и в некоторых других случаях) свои мысли Чичикову (VI, 93).

Идея природного совершенства человека связана у Гоголя с другой свойственной антропологическим построениям просветителей мыслью — о зависимости нравственного облика человека от его возраста. Если в молодости человек еще обладает всеми дарами, полученными от природы, к старости он их обычно утрачивает. Поэтому так страшна у Гоголя «бесчеловечная» старость.⁸

В шестой главе «Мертвых душ» писатель делает предметом своего рассмотрения человека во всех перечисленных аспектах: в его идеальной и реальной сущности, в молодости и в старости.

Речь пойдет об образах двух садов, присутствующих в названной главе. Большинство исследователей признает их символический характер, однако число толкований этой символики почти равно числу авторов. С нашей точки зрения, шестая глава поэмы, содержащая биографию Плюшкина и авторский (прямой и

⁶ См.: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, т. 8, М., 1936, стр. 433—435.

⁷ Ср. в черновиках: ««Все» в ней, как говорится «чистая природа»» (VI, 399).

⁸ Ср. в «Dictionnaire de definitions morales et philosophiques; extrait analysé de l'Encyclopédie» (Paris, 1818, стр. 303): «У стариков уже нет возможности избавиться от своих недостатков; их сетования тщетны. Нежная юность — единственный возраст, когда человек еще имеет все для того, чтобы исправиться».

символический) комментарий к этой страшной истории человеческого падения, включает в себе и гимн человеку в его природной красоте и совершенстве, и «крик ужаса и стыда» при виде чудовищного искажения его высокой сущности. Именно таков смысл противопоставления символических садов.⁹

Красота человеческой «природы» выражается в картине плюшкинского сада, описание которого заканчивается следующим авторским резюме: «Словом, все было как-то пустынно-хорошо <...> как бывает только тогда <...> когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности» (VI, 113). Лейтмотивом тут несомненно являются красота и теплота природы, которой противопоставлены «хлад» и бестолковщина искусственных сооружений.

Однако идейный смысл картины плюшкинского сада не исчерпывается сказанным. Видя функцию этого образа в прославлении силы и красоты природы, исследователи, как правило, игнорируют тот фрагмент разбираемого пейзажа, который имеет совершенно иное звучание. Напомним его: «Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все окинута тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья...».

В этом отрывке нет ни одного художественно нейтрального слова. Всей своей совокупностью они рисуют мрачную картину старческого упадка и разрушения и звучат как своеобразная увертюра, предвещающая появление Плюшкина. Отметим такие образы, как «седой чапыжник» и «густая щетина», в которых использованы как метафоры элементы реального плюшкинского портрета.

Завершается этот фрагмент образом-антитезой. Продолжаем цитацию с тех слов, на которых она была нами прервана: «...и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые

⁹ Косвенным подтверждением значительности этих образов служит и заведательствованное Анненковым «чувство авторского самодовольствия», развившееся в чтении «главы, где описывается сад Плюшкина». Мемуарист утверждает, что «никогда еще пафос диктовки не достигал такой высоты в Гоголе». Диктуя описание сада, Гоголь, по словам Анненкова, «даже встал с кресел <...> и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом» (П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 87).

лапы-листы, под один из которых забравшись, бог весть каким образом, *солнце* превращало его вдруг в *прозрачный* и *огненный*, чудно сиявший в этой густой темноте» (VI, 113). Курсивом нами выделены те образные средства, которые были использованы в портрете губернаторской дочери.

Итак, сад Плюшкина — это и утверждение природной красоты человека, и страшный образ того, кто растерял на жизненном пути прекрасные человеческие движения, полученные от природы.

Второй сад, о котором говорится в той же главе, «сияет, убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки» (ср.: в первом случае источник «сияния» — солнце, во втором — плошки). Прямой образный контраст той молодой ветви клена, которая служила зрительным и смысловым центром в первом пейзаже, находим здесь в картине насилия над естественным состоянием природы, «когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени». «А вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, — пишет далее Гоголь, — и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни» (VI, 120).

Признавая символический характер этого образа, исследователи обычно дают ему прямолинейно-социологическое истолкование в духе крыловской басни «Листы и корни», только с обратным значением компонентов.¹⁰ Между тем такая трактовка убивает весь смысл проводимой Гоголем параллели и вообще плохо вяжется с общим строем поэмы.

По-видимому, правильнее искать смысл этой картины в эпитетах «театральный», «поддельный», «мишурный». Символ «театра» — классический в просветительских характеристиках мира цивилизации. «Замечательно то сравнение жизни с театром, которое приводит Дидро, — пишет исследователь эстетики Просвещения, имея в виду «Парадокс об актере». — Это сравнение не случайно и встречается также, например, у Фильдинга <...> Раз данная от природы *сущность* человека есть доброта, чувствительность, то все, что происходит в реальной жизни, конечно, обман, лицемерие, *ложная иллюзия*, театрализованное извращение природы».¹¹ Такова, без сомнения, и внутренняя идея гоголевской символики.

Гоголевское уподобление природы (в разных состояниях) человеку очень близко к мысли, развиваемой Карамзиным в его «Деревне»: «Вижу сад, аллеи, цветники — иду мимо их — осиновая роща для меня привлекательнее. В деревне всякое искусство про-

¹⁰ См., например: Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., 1955, стр. 416—417.

¹¹ И. Верцман. К проблемам реализма в эстетике Просвещения. — Сб. «Реализм XVIII века на Западе», М., 1936, стр. 20.

тивно <...> Все сии маленькие дорожки, песком усыпанные, обсаженные березками и липками, производят во мне какое-то противное чувство. Где видны труд и работа, там нет для меня удовольствия. Дерево пересаженное, обрезанное, подобно невольнику с золотою цепью. Мне кажется, что оно не так и зеленеет, не так и шумит в веянии ветра, как лесное. Я сравниваю его с таким человеком, который смеется без радости, плачет без печали, ласкает без любви. Натура лучше нашего знает, где расти дубу, вязу, липе; человек мудрит и портит».¹²

Трудно сказать, является ли гоголевский образ сознательной обработкой мысли Карамзина, но, во всяком случае, эта мысль была знакома Гоголю. В 1832 г. он писал из Васильевки И. И. Дмитриеву: «Теперь я живу в деревне, совершенно такой, какая описана незабвенным Карамзиным. Мне кажется, что он копировал мало-российскую деревню: так краски его ярки и сходны с здешней природой» (X, 239).

Гоголь, однако, далеко не ограничивается карамзинским вариантом руссоизма. В целом его творчество представляет собой картину развития идей Руссо на гораздо более демократической основе.

Если крайней формой личной независимости для Карамзина было деревенское уединение, гоголевский идеал «воли» выливается в величественный образ Запорожской Сечи. Там, где у Карамзина шла речь об отдельной чувствительной личности, у Гоголя выступает народ.

В литературе указывалось, что описание «вольной» жизни запорожцев у Гоголя включает в себе много общего с тезисами «Общественного договора».¹³ Запорожская Сечь в «Тарасе Бульбе» — это та форма человеческого общества, где личные интересы не подавляются, а совпадают с общественными.

Нельзя, однако, не видеть той грани, которая лежала между произведениями Гоголя и Руссо, той грани, которая отделяла идеологов Французской революции от писателей послереволюционной эпохи.

Характерными чертами демократического сознания в тот период европейской истории, когда революционность буржуазии уже была исчерпана, а новая революционная сила еще не выступила на историческую арену, было отрицательное отношение к политике,

¹² Н. М. Карамзин, Сочинения, т. VII, стр. 169—170.

¹³ См. об этом в кн.: С. И. Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., 1940, стр. 56. К сожалению, сохранилось лишь незначительное число документальных данных, притом имеющих косвенный характер, которые говорят о знакомстве Гоголя с произведениями Руссо. См., например: С. И. Машинский. Гоголь и «дело о вольнодумстве». М., 1959, стр. 51, 162; Г. И. Чудakov. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908, стр. 17. Наиболее ярким свидетельством внимательного изучения Руссо является сам текст гоголевских произведений.

классовой борьбе, стремление воплотить общественные идеалы в жизнь мирными средствами. Плеханов писал, что для большинства школ утопического социализма этой эпохи были характерны «искания религии», «отвращение от классовой борьбы» и «миролюбие, возведенное в догму».¹⁴

Чертами своей эпохи отмечена и писательская личность Гоголя. Глубоко демократические идеалы Гоголя внешне очень близки к лозунгам Французской революции, но понятия свободы, равенства и братства теряют у него свою политическую окраску. Писатель стремится ввести их в сферу человеческих отношений без какого-либо изменения социального и политического строя. Он полагает, что для этого достаточно чисто идеологическими средствами «разбудить» в человеке его человеческую «природу». И если трактат Руссо служил руководством в политической деятельности Конвента, Гоголь не ставил перед собой иных целей, кроме воспитания определенных нравственных начал в русском обществе. Те проблемы, решение которых у Руссо намечалось путем политическим, Гоголь предоставляет решать искусству.

Напомним первые строки знаменитого трактата Руссо: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах. Иной считает себя повелителем других, а сам не перестает быть рабом в еще большей степени, чем они».¹⁵

В первой редакции «Тараса Бульбы» читаем: «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце» (II, 300).

Почти одновременно с этим текстом создается первая редакция повести «Портрет», герой которой следующими словами характеризует мастерство великих живописцев прошлого: «Только тронут они кистью, и уже является у них человек вольный, свободный, таков, каким он создан природою...» (III, 406).

Таким образом, формулируя свою положительную программу непосредственно по Руссо, Гоголь связывает ее осуществление не с определенными формами политического устройства (как это было в «Общественном договоре»), а с музыкой и живописью.

Нельзя, однако, отождествлять гоголевскую концепцию искусства с той тенденцией противопоставления искусства действительности, которая в разных формах проявляется и у Карамзина, и у Жуковского, и у других представителей преромантизма и романтизма. В своих взглядах на искусство Гоголь близок не столько к индивидуалистической линии романтизма, сколько к утопическим социалистам, видевшим в искусстве могучую воспитательную силу, объединяющую людей в братское содружество.

¹⁴ См.: Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XVIII, М.—Л., 1928, стр. 129.

¹⁵ Ж.-Ж. Руссо. Об общественном договоре, или Принципы политического права. М., 1938, стр. 3.

Повесть «Портрет» неоднократно сопоставлялась в гоголевской литературе с произведениями немецких романтиков; между тем не менее плодотворная, с нашей точки зрения, параллель может быть проведена между «Портретом» и «Тарасом Бульбой» (в первых редакциях).

В «Тарасе Бульбе» Гоголь рисует картину движения запорожского войска, внутренней темой которой является братское единство этих людей: «Без всякого теоретического понятия о регулярности они шли с изумительною регулярностию, как будто бы происходившею от того, что сердца их и страсти били в один такт единством всеобщей мысли» (II, 329). Описание этого марша перекликается с частично уже цитированными словами Черткова из «Портрета» о «вольном человеке». Вслед за приводившимися выше словами художник у Гоголя произносит: «... движения его живы, непринужденны» (III, 406). О запорожцах же Гоголь пишет: «Каждое движение их было вольно и рисовалось». Последний глагол особенно сближает оба текста, так как в «Портрете» речь шла именно о нарисованном человеке, о том человеке, который изображен на полотнах великих живописцев. Наконец, заключается описание запорожского марша следующими словами: «Это была картина, и нужно было живописцу схватить кисть и рисовать ее» (II, 329).

Единение людей, по Гоголю, это и тема, и цель искусства, результат его воздействия на человека. Вспомним, как в «Сорочинской ярмарке» «от одного удара смычком музыканта» «все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие» (I, 135).

С подлинным пафосом говорит Гоголь о громадной силе искусства, объединяющего людей, в «Театральном разезде»: «А вон стонут балконы и перилы театров; все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении» (V, 170).

В своем утверждении общественной роли искусства Гоголь выступает наследником просветителей, с той разницей, что гражданские идеалы трактовались в искусстве Просвещения как идеалы политические, Гоголь же остается на почве морали.

На первый взгляд может показаться, что ориентация Гоголя на искусство идет вразрез с учением Руссо — автора известной диссертации об отрицательной роли наук и искусств в истории человечества. В действительности дело обстоит иначе. Как пишет В. Ф. Асмус, в диссертации Руссо критика «направлена не против наук и искусств как таковых. Она направлена против рационализма, против рассудочности. Она стремится расширить представление о человеке и об его способностях. Рационализм XVII и XVIII веков не признавал в чувстве специфической душевной деятельности наряду с умом и волей. Напротив, Руссо видит в чувстве не только самостоятельную, не только своеобразную, но и основную, первичную деятельность душевной жизни <...> Чувство не

только первичное разума по происхождению, но и больше, чем разум, по своему значению: мы ничтожны, утверждает Руссо, нашим просвещением, но мы велики нашими чувствами».¹⁶ Идеал искусства у Гоголя имеет общие корни со взглядами Руссо, ибо он также означает обращение писателя к эмоциональной сфере человека.

В то же время и Руссо (в своем известном письме к д'Аламберу о театре) не отрицал той относительной, по его мнению, пользы, которую приносит театр в деле общественного воспитания. Взгляды Гоголя в этом смысле очень близки к положениям женеvского философа. Наряду с постоянным утверждением воспитательной роли театра Гоголь и порицал его как явление буржуазной цивилизации.

Интересно, что в своем обосновании общественного значения театра Гоголь обращается к тому же Руссо, на этот раз как к педагогу. В «Театральном разезде» писатель сравнивает смысл публичного представления «Ревизора» с действиями того отца, который в целях воспитания сына «привел его в лазарет, где предстали пред ним во всем ужасе страшные следы беспорядочной жизни» (V, 151). По-видимому, этот пример подсказан «Эмилем» Руссо,¹⁷ следы серьезного знакомства с которым встречаются у Гоголя неоднократно.¹⁸

Педагогические идеи Руссо близки Гоголю своей гуманистической верой в природную доброту человека. Как мы видели, в этом вопросе Гоголь полностью разделял взгляды своего предшественника.

Проблема воспитания, столь важная в системе просветительской мысли, играет у Гоголя очень существенную роль. Она проходит через все творчество писателя, начиная с «Миргорода» и кончая вторым томом «Мертвых душ».

Характеры ряда персонажей полностью или в важнейших своих чертах объясняются у Гоголя воспитанием. Так, например, отрицательные черты психологического облика супруги Манилова целиком выводятся из ее нелепого воспитания; тот же, в сущности, смысл имеют образы Фемистоклюса и Алкида; в «маменьках» и «тетушках» видит Гоголь причину того, что из губернаторской дочки «выйдет дрянь»; воспитание занимает важное место в биографии Чичикова;¹⁹ преждевременной смертью воспитателя объяснены слабые стороны характера Тентетникова и т. д.

¹⁶ В. Ф. Асмус. Жан-Жак Руссо. М., 1962, стр. 11.

¹⁷ Ср.: Ж.-Ж. Руссо. Эмил, или О воспитании. СПб., 1912, стр. 220—221.

¹⁸ См. об этом в кн.: Г. И. Чудаков. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам, стр. 56 и сл.

¹⁹ Особенно четко авторская тенденция в этом вопросе проступает при сравнении первоначальных редакций с окончательным текстом поэмы. В первых вариантах у Гоголя отсутствовал момент отцовского поучения и наказа маленькому Павлуше беречь копейку. Характерные особенности натуры Чичикова ока-

Гоголь так же, как и Руссо (как позднее Толстой), смысл воспитания видит прежде всего в том, чтобы дать выявиться природным добрым началам в человеке. Этой естественной основе характера должно соответствовать и дальнейшее воспитание. Поэтому идеальный наставник у Гоголя — Александр Петрович (из второго тома «Мертвых душ») «многих резвостей <...> не удерживал, видя в них начало развиться свойств душевных и говоря, что они ему нужны, как сыпи врачу: затем, чтобы узнать достоверно, что именно заключено внутри человека» (VII, 12).²⁰

Согласно одной из главных идей «Эмиля», Александр Петрович позволял детям и в ученье оставаться детьми, и только в последнем классе «он требовал от воспитанника всего того, что иные неблагоразумно <требуют> от детей» (VII, 12). В соответствии с теми же принципами «умел он передать самую душу науки, так что и малолетнему было видно, на что она ему нужна» (VII, 13).

Вообще же Гоголь с его устремленностью в область морали, понимаемой им неисторически, довольно равнодушен к положительным наукам. Здесь он подхватывает идею Руссо — мы можем быть людьми, не будучи учеными,²¹ и в этом опять-таки предвосхищает Толстого. Его идеальный наставник преподает не книжные теории, а «науку жизни», делая своим ученикам «беспрерывные пробы». Та же постановка вопроса и в других произведениях Гоголя.

В «Тарасе Бульбе» одуряющей бурсе с ее схоластическим преподаванием писатель противопоставляет Запорожье, где «не было никакого теоретического изучения или каких-нибудь общих правил; все юношество воспитывалось и образовывалось в нем одним опытом» (II, 301).

В «Театральном разезде» читаем: «Слышите ли вы, как верен естественному чутью и чувству человек? Как верен самый простой глаз, если он не отуманен теориями и мыслями, надерганными из книг, а черплет их из самой природы человека!» (V, 146).

Резко отрицательными чертами рисуется в «Мертвых душах» преемник Александра Петровича — Федор Иванович, выписавший новых преподавателей, которые «забросали слушателей множеством новых терминов и слов; показали <...> в своем изложении и

зывались как бы присущими ему от рождения. «Еще сызмала непонятно каким образом образовалось и существовало в нем это чувство, — писал Гоголь. — Он уже питал нежное влечение ко всякого рода движимым и особенно недвижимым именьям» (VI, 556; курсив наш, — Е. С.). В ходе работы над поэмой писатель отбрасывает приведенный текст, а приобретает стремления Чичикова получают мотивировку в наставлениях его отца.

²⁰ Ср.: «Благоразумный человек, долго следите за природой, наблюдайте за вашим воспитанником прежде чем сказать ему первое слово; предоставьте сначала зародышу его характера обнаруживаться вполне свободно, не стесняйте его в чем бы то ни было, чтобы лучше видеть его в целом» (Ж.-Ж. Руссо. Эмиль, или О воспитании, стр. 72—73).

²¹ Там же, стр. 285.

логическую связь и горячку собственного увлечения; но, увы! не было только жизни в самой науке» (VII, 14). Под «жизнью» здесь, конечно, подразумевается тот комплекс моральных идей, в приложении к которому должны обрести свой смысл положительные науки.

В позднем творчестве Гоголя протест против общественного неравенства, против буржуазной цивилизации, уродующей человека, звучит с не меньшей силой, чем это было в 30-е годы, однако он имеет уже иные формы. «Разврат цивилизации» Гоголь теперь истолковывает (не без влияния славянофилов) как чисто западное, наносное явление и пытается противопоставить ему «русские» (фактически патриархальные) основы жизни. В этот период демократизм писателя осложнен рядом реакционных идей, так как к числу коренных особенностей русской нации Гоголь относит царскую монархию и православие. Но в то же время его положительный идеал получает гораздо более четкую социальную конкретизацию, чем это было прежде.

К сожалению, до нас дошла очень небольшая часть материалов, относящихся ко второму тому «Мертвых душ», но и из этих многочисленных страниц отчетливо видно, как в своей критике наступающего капитализма Гоголь сплошь и рядом приближается к Руссо. Приведем несколько отрывков.

«Неизъяснимое вечернее блистанье <2 нрзб.> по ним размечанных знаков. Погасанье лучей и дым от хат легкими струями к небу нес<ется?>. Как осмелился позабыть тебя человек. О, да будет проклят, кто научил людей покинуть простоту для просвещенья. Заплатил страданиями и тяжким и подлым бессилием» (VII, 382).

«Вот оно, вот оно, что значит, а не то, что нынешнее просвещенье?», которое превратило человека в машину, что весь век свой вытаскивает одну <1 нрзб.>. Какой тесный круг, какое <1 нрзб.> дело» (VII, 272).

В последнем наброске мысль Гоголя, без сомнения, направлена против того раздробляющего человеческую личность общественного разделения труда, критикуя которое Руссо писал: «Сделайте человека вновь единым — и вы сделаете его таким счастливым, каким он только может быть».²²

И если прежде образу «раздробленного» человека, человека, превращенного в нос, бакенбарды и т. п., у Гоголя противостоял абстрактный идеал прекрасной человеческой «природы», который мог быть выражен только в образе — символе, теперь положительные идеи писателя получают реалистически ясное и социально конкретное воплощение. Ответом на проблему, поставленную в последнем цитированном отрывке, звучит следующий, незаконченный, но вполне ясный по своей мысли, фрагмент: «И почувствовал, что это разнообразие работ мужика, который сам своим трудом

²² Oeuvres et correspondance de J.-J. Rousseau. Paris, 1861, стр. 224.

может и накормить, и одеть, и обстроить <...> что был умнее...» (VII, 291). Трудящийся крестьянин с его патриархальным укладом жизни оказывается той положительной ценностью, во имя которой выступает Гоголь.

Во втором томе «Мертвых душ» так же, как и в раннем творчестве Гоголя, «ложному» укладу городской жизни противопоставлен мир природы. Но теперь это уже не тот «роскошный дождь, навевающий дрему на ваши члены», который фигурировал в «Старосветских помещиках». Тема природы теперь неразрывно слита у писателя с темой труда: «Выдумали, что в деревне тоска — да я бы умер, повесился от тоски, если бы хотя один день провел в городе так, как проводят они в этих глупых своих клубах, трактирах да театрах <...> ведь тут человек идет рядом с природой, с временами года, соучастник и собеседник всего, что совершается в творении. Рассмотрите-ка круговой год работ: как, еще прежде, чем наступит весна, все уж настоуже и ждет ее: подготовка семян...» и т. д. (VII, 72).

Правда, понятие труда еще не связано четко у Гоголя с определенным общественным классом. Об этом говорит и абстрактно широкая формула в заметках писателя к «Мертвым душам»: «Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массу» (VI, 693), и то, что основополагающий тезис о нравственной роли труда — «вся дрянь лезет в голову оттого, что не работаешь» (VII, 60) — вложен автором в уста помещика. Помещикам-бездельникам первого тома «Мертвых душ» писатель хотел противопоставить «трудящегося» помещика во втором томе.²³ Но замечательно, что, излагая свою программу трудовой деятельности, Костанжогло у Гоголя фактически все время говорит о труде крестьянина, сам же он выглядит, выражаясь по-гоголевски, «приклеишем» при мужике. Чего стоит хотя бы следующая фраза Костанжогло: «Да для меня, просто, если плотник хорошо владеет топором, я два часа готов перед ним простоять: так веселит меня работа» (VII, 73). Таким образом, даже помимо желания Гоголя подлинный носитель трудового начала оттесняет у него искусственную фигуру «трудящегося» помещика и сам занимает по праву ему принадлежащее место.

В одной из статей, посвященных Толстому, А. П. Скафтымов писал: «О природе и цивилизации не переставали спорить с XVIII века <...> В частности литературный сентиментализм и романтизм <...> в тематическом наполнении развиваются в пафосе непрерывного призыва „к природе“ <...> К сороковым годам девятнадцатого века эта проблема получила новое насыщение <...> В литера-

²³ Ср. с постановкой вопроса у Руссо: «Труд есть неизбежная обязанность общественного человека. Богатый или бедный, могущественный или слабый, всякий праздный гражданин есть плут» (Ж.-Ж. Руссо. Эмиль, или О воспитании, стр. 183).

туре теперь заполняет полотно не экзотический дикарь, а вот этот „человек природы“, мужик, который живет под рукой». ²⁴ Произведения Гоголя, взятые в их последовательности, прекрасно демонстрируют этот исторический процесс. Теснейшим образом связанные с идейными и художественными принципами литературы XVIII в., они непосредственно подготавливают проблематику творчества Льва Толстого.



²⁴ А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 263.