

О «РЕАЛИЗМЕ» ГОГОЛЯ

Ю. ЛОТМАН

Гоголь был лгун. Вершиной романтического искусства считалось стремление открыть перед читателем душу и сказать «правду». Вершиной гоголевского искусства было скрыть себя, выдумать вместо себя другого человека и от его лица разыгрывать романтический водевиль ложной искренности. Принцип этот определял не только творческие установки, но и бытовое поведение Гоголя. Достаточно просмотреть его письма, чтобы убедиться, что он систематически мистифицирует своих корреспондентов: то, находясь в России, пишет как бы из-за границы, то выдумывает несуществующие детали, превращающиеся потом в мучительные загадки для его биографов. Есть своеобразный курьез в том, что писатель, ставший знаменем правдивого изображения жизни в русской литературе, и в творчестве, и в быту любил врать. Но это была не ложь по образцу героев Кукольника.

Мышление Гоголя как бы трехмерно, оно все время включает в себя модус: «а если бы произошло иначе». Вообще это «а если бы» является основой того, что в творчестве Гоголя обычно называют фантазией. Но если, например, в творчестве Гончарова событие происходило так, и только так, «как происходило» и должно было произойти, то в многомерном пространстве гоголевского искусства каждая реальность — как бы «реальность», потому что на ее месте могло бы быть бесчисленное множество столь же вероятных реальностей. Реальность для Гоголя — всегда одна из многих тысяч возможностей, случайно выхваченных жизнью из бесконечного пространства ее потенций.

Известен литературный анекдот, согласно которому Ричардсон, закончив свой роман, вышел заплаканный к ожидавшим его дамам со словами: «Молитесь за нее, она там», — указав перстом на небо, куда, по мнению Ричардсона, направилась душа героини. Гоголю для того, чтобы указать на пути его героев, не хватило бы пальцев двух

рук, но все пальцы указывали бы на какие-либо реально возможные «истинные» пути с маленькой поправкой на то, что наименее вероятным и истинным для Гоголя было то, что происходило на самом деле. Вероятно, исключительно интересно было бы пофантазировать на тему о том, какие другие сюжетные продолжения мог предложить своим читателям Гоголь. Количество их было бы бесчисленным, но особенно любопытно, что все бы они были, с одной стороны, «правдивыми», а, с другой, «единственно возможными».

Обычно писатель разворачивает свои сюжеты на двумерном пространстве чистого листа бумаги, и это оказывается совсем не столь нейтральным для соотношения его произведения и создаваемой им реальности. Как кинорежиссер видит мир через окно экрана, писатель превращает в реальность только ту действительность, которая может быть словами записана на листе бумаги.

Только превращенная в страницы рукописей или книг действительность становится для Гоголя реальностью. Гоголевский текст — не исписанная тетрадь, а огромное число противоречащих друг другу, но в равной степени реальных вариантов. Когда Хлестаков, бесконечно варьируя, рассказывает свою жизнь (одновременно веря в каждую из своих фантазий), он непосредственно вводит нас в механику творческого процесса своего автора: все различно, но все «может быть». Я думаю, что если бы Гоголю предложили сюжет, по которому Чичиков вдруг оказался бы главным положительным героем, «государевым оком», призванным заглянуть в Россию с черного хода для того, чтобы узнать о ней подлинную правду, и носителем высочайшей истины, то Гоголь вполне серьезно мог бы обдумать и этот вариант.

Для Гоголя в жизни все реально и возможно именно потому, что все нереально; нереального и невозможного практически не существует. Когда сталкиваешься с противопоставлением так называемых реалистических и «фантастических» произведений Гоголя, невозможно отделаться от чувства, что антитеза эта мнимая. Не случайно, любимым образом Гоголя был отраженный в воде пейзаж, то есть пространство, в котором понятие верха и низа практически отменено.

Для Гоголя характерно превращение мира простого и привычного до такой степени, что он делается незаметным

(«как бы не существует»), в мир, где все неожиданно и поэтому насыщается *новыми* смыслами. Так, движение, которым человек во время еды направляет ложку в рот, настолько привычно, что как бы перестает существовать, делается прозрачным и незаметным. Но гоголевский герой может промахнуться и не попасть в собственный рот: незаметное и обычное — то, что человек кладет еду себе в рот, а не мимо, — становится событием и даже, более того, почти чудом.

Здесь намечается некоторая параллель между Гоголем и Свифтом. Так же как и Свифт, Гоголь смотрит на мир как на нечто совершенно чужое и исполненное удивительных происшествий. Однако героям Свифта, чтобы пережить такое восприятие мира, надо или уехать в неизвестные страны, или даже попасть на другую планету; герой Гоголя делает то же самое, не покидая Петербурга или России, он как бы впервые смотрит на мир, который ему не знаком и не понятен. Гоголь объясняет читателю действительность средствами, известными уже в европейской литературе XVIII в., — превращением всего в непонятное. Повествователь Гоголя, кажется, впервые увидел окружающий мир, поэтому для него нет ничего нейтрального: все или смешно и нелепо, или же необъяснимо и страшно.

Согласно распространенному мнению, Гоголь начинал как романтик, погруженный в необычное, в то, чего не случается в каждодневном быту. На самом деле чувство удивления никогда не покидало Гоголя, и чем менее вероятным было то, о чем он писал, тем больше он верил в правдоподобность этого. Конечно, для Гоголя самым реалистическим произведением были «Выбранные места из переписки с друзьями».

Если бы потребовалось коротко определить сущность того, что обычно называют реализмом Гоголя, то точнее всего было бы предложить формулу «неисчерпаемый запас возможностей жизни». С этой особенностью, в частности, связаны неудачи попыток переносить «Мертвые души» или другие гоголевские произведения на сцену, несмотря на кажущуюся естественность подобного превращения: сцена слишком жестко отделяет то, что произошло, от того, что не могло произойти или могло не произойти. Поэтому же самый «театральный» из русских писателей реже всего удается в сценическом воплощении. В свое время в числе театрализаций «Мертвых душ»

была постановка МХАТ'а периода его художественного расцвета. «Мертвые души» ставились с участием Москвина, Топоркова, Тарханова и были вершиной сценического мастерства. Однако опыты эти трудно назвать удачными, и причина этого лежит, как ни странно, в кажущейся легкости самой задачи.

Проза Гоголя так естественно входила в пространство сцены, что даже МХАТ не удержался от искушения создавать непосредственные сценические иллюстрации, разыгрывая в лицах текст гоголевской поэмы. Свобода таких театральных иллюстраций сковывалась классической известностью произведений Гоголя. Конечно, следует учитывать и то, что юбилейные постановки 1932 г. воспринимались зрителем и критикой на фоне безудержных импровизаций и изобретательства театра Мейерхольда, вдобавок в условиях, когда театр этот подвергся резкой и несправедливой критике, а МХАТ получил официальное одобрение как носитель классических традиций. Таким образом, момент в истории театральных воплощений Гоголя, о котором мы говорим, был далек от естественного спокойного развития и протекал в обстановке отнюдь не безопасных для его участников острых дискуссий.

В период разгрома театра Мейерхольда (используя бывшую тогда в ходу терминологию, — мейерхольдовщины) МХАТ дал сильный крен в сторону иллюстративности, и гениальность актеров не спасала от оттенка академической скуки. Вместе с режиссерским субъективизмом была выброшена и творческая фантазия. Не случайно, что в этот тяжелый для театральной сцены период такие постановки, как «Дни Турбиных», пострадали меньше, чем «Мертвые души». Свобода режиссера там не сталкивалась так непосредственно с академическим догматизмом интерпретации сценического текста. Мнимая легкость превращения классически известных текстов в театральное действие на самом деле лишь увеличивала художественные трудности¹. Если бы можно было, как на многомерном экране, одновременно показать, например, все фантастические, лживые сочинения Хлестакова, разыграть их все именно *одновременно*, с одинаковой выпуклостью театральной реальности, то, вероятно, мы бы ближе всего подошли к художественному сознанию автора.

Столь же, сколь неудачны в основной массе были театральные воплощения Гоголя, малоубедительными оказываются любые попытки изложить «основной смысл» его произведений. В этих занятиях есть нечто, напоминающее стремление передать многомерное пространство на двумерном листе бумаги. Обычна также ошибка иностранного читателя, воспринимающего Гоголя по законам европейской литературы: бесконечное число фантастических «а могло бы быть еще и так или так» он принимает за двумерную картину действительности.

Творчество Гоголя менее всего можно представить себе как реализацию заданной темы, хронологический пересказ страниц его сочинений. Это — бурлящий поток, каждый раз останавливающийся перед вопросом «а если бы». С этим связана еще одна существенная черта гоголевского творчества. Гоголь верил, что он не «изображает», а творит мир. Отсюда источник одной из его важнейших трагедий. Молодой Гоголь верил, что, изображая зло, он его уничтожает. Зрелый Гоголь возложил на себя ответственность за существование зла, ибо изображение было, с его точки зрения, *созданием*. То, что в романтической литературе часто фигурировало как метафора, для Гоголя превратилось в реальность. Он возложил на свои плечи создание мира и испугался того, что сам создал. Когда же, согласно замыслу, рядом с ужасным миром должен был быть создан другой — прекрасный, Гоголь почувствовал, что волшебное свойство создавать то, чего еще не было, его покинуло. Тогда творчество превратилось в преступное умножение зла. Гоголь имел смелость принять на себя эту ответственность, но ему не хватило сил ее выдержать.

Гоголевское свойство создавать не тексты, а *возможности текстов*, явилось одной из причин столь устойчивого и определяющего влияния Гоголя на дальнейшее развитие русской литературы. Как только Гоголь в конце жизни перешел к проповедническому изложению истины, т. е. как только он представил себе истину как что-то конечное и двумерное, как только он запретил себе лгать в своих произведениях, все более и более умножая эти фантазируемые им пространства жизни, — т. е. как только он поверил своим современникам, что он должен стать проповедником истины, ему одному известной, и что, следовательно, истина — это что-то единственное, кому-то данное в своей исчерпанности (не случайно, именно в эту минуту в текстах Гоголя зазвучали кощунственные ноты

отождествления себя и Всевышнего), он перестал быть Гоголем. Из того, кто имеет власть создавать жизнь во всей ее непредсказуемости, он превратился в скучного проповедника некой единственной и только ему открытой истины. В этом не было случайности.

Одним из коренных вопросов русской литературы XIX в. был вопрос: «Кто виноват?» Ясно, что виноватым может быть только создатель. Гоголь знал только двух создателей: Господа и себя. Он был слишком хорошим христианином, чтобы допустить возможность ответственности Господа за зло мира. Значит, он взвалил ее на свои плечи. У Гейне есть стихотворение, которое многое может объяснить в субъективной позиции Гоголя. Приводим его в русском прозаическом переводе <перевод Ю. М. Лотмана. — *Рег.*>:

Я несчастливый Атлас,
Весь мир зла я взвалил на свои плечи.
Я поднял неподнимаемое.
Гордое сердце, ты хотело спасти мир,
И теперь ты несчастливо. . . ²

Гоголь был писатель, пересекавший самые разные дороги жизни — от Киева до Парижа. Арбенин в «Маскараде» Лермонтова говорит:

Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился. ³

Если гордость — грех, то это был главный грех Гоголя. Однако звучавшие позже обвинения Гоголя в преувеличенной гордости, как правило, раздавались из уст тех, кому нечем было гордиться. Гоголь же мерил себя величиной той жертвы, на которую он добровольно обрек себя.

Организующей нитью русской литературы было стремление к обнаженной истине. Высшей похвалы, чем утверждение искренности и объективности писателя, литература не знала. На этом пафосе объективности возник потом жанр очерка и оформились дальнейшие пути литературного развития XIX в.

Реалистическая тенденция молчаливо подразумевала, что в жизни есть одна-единственная истина; и что все, что нельзя назвать истиной, следует именовать ложью. У Гоголя же привычка ко лжи была равнозначна художе-

ственному творчеству. Он был, пожалуй, единственным из так называемых реалистов, для которых «истина» перестала быть доминирующим критерием.

Писатель-«реалист» наблюдал жизнь, старался как можно точнее проникнуть в ее сущность, то есть он предполагал, что жизнь уже создана до него, и что ему надо ее правдиво описать. Жизнь создана не им, и кто бы ни был ее создателем — Господь, природа или социальные законы, — но в любом случае они предшествуют жизни, как лицо человека предшествует его фотографии. Отсюда мысль о том, что уже сотворенную жизнь надо или скопировать, или переделать. Гоголь вводил читателя в жизнь, пойманную в момент ее создания. Для него создание литературного произведения было не копированием жизни, а творением ее. Отсюда и чувство личной ответственности за царящее в мире зло.

У Андерсена есть сюжет о художнике-творце. Все, что он рисует, немедленно воссоздается в реальности. Случайно овладевший его кистью плохой художник создает образ некрасивой, с изуродованным телом девушки. Появившийся в эту минуту творец уже не может исправить рисунок. Ему остается лишь нарисовать рядом с фигурой изуродованной девушки образ влюбленного в нее юноши. Трудно найти метафору, более близкую к гоголевскому творчеству. Гоголь изображал уродливые и отталкивающие человеческие фигуры, однако отношение к этим персонажам у него было совсем не таким простым. Не случайно он говорил: «Ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания <...>. И долго еще определено мне чудной властью итти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы! И далеко еще то время, когда иным ключом грозная выюга вдохновенья подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...»⁴.

Отсюда в конечном итоге гоголевское чувство греховности его собственного творчества. Сама деятельность писателя как бы разрывает Гоголя на две части. Как художник он чувствует, что правда на стороне Пушкина. Как писатель — продолжатель пушкинской школы — он

может описывать только жизненную правду (божественная сила есть сила правды, и поэтому художник должен изображать жизненную правду), но как философ-мистик он боится этой правды, видит в изображении зла его умножение и в любом случае берет на себя греховную роль: или грех лжи, или же грех увеличения дьявольской силы.

Видимо, с этим связана основная тема творчества Гоголя — тема лжи, кажимости, соотношения реально существующего и мнимо существующего. С этой точки зрения интересна его комедия «Игроки».

В «Игроках» создается обычная литературная ситуация, где участвуют обманщик, честный отец, неопытный молодой человек, которого обманывают, и традиционно сюжет завершается конечным разоблачением лжеца. Потом оказывается, что обманщик — единственный человек, который действительно является жертвой обмана. Остальные все лжецы: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется»⁵. Таким образом, на один сюжет — литературный и моралистический — накладывается второй сюжет, в котором мир предстает в своем подлинном облике. Ложь оказывается единственной истиной.

При этом перевернут и второй план, кроме сюжетного — нет ни одного женского персонажа и ни одного «типичного» героя. Одновременно все персонажи демонстративно стереотипны. Они являются перед лицом зрителя как живое воплощение прекрасно ему известных литературных масок, поэтому исходное состояние зрителя задумано как погружение в предельно знакомую ситуацию. Зритель введен автором в мир, который демонстративно задан как понятный и не содержащий в себе никаких секретов.

Александр Блок в «Балаганчике» дает ремарку: «Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту. В бумажном разрыве видно одно светящееся небо»⁶. Блок будто сценически дублирует ситуацию «Игроков». Нарисованная Гоголем стереотипная система распределения ролей оказывается лжереальностью. То, что зритель воспринимал как сценическое воспроизведение действительности, разоблачается как сцена в сцене, театральный дубликат. «Реальность» разыграна. Актеры, исполняющие перед зрителем гоголевский текст, — актеры в квадрате. Это актеры, которые играют актеров, пользуясь форму-

лой самого Гоголя: «все обман, все мечта, все не то, чем кажется». Таким образом, «действительность» на поверку оказывается *кажимостью*, «мечтой». Перед нами игра одним из опорных понятий романтизма — словом «мечта», которое получает два накладываемых друг на друга значения: одновременно и традиционное церковнославянское, и уже ставшее к этому времени стереотипным романтическое.

Сама действительность предстает перед гоголевской аудиторией в двойном освещении. С одной стороны, это *реальность*, которая воспроизводится автором, с другой — сам процесс воспроизведения является разоблачением. Не только *эта* правда оказывается ложью, но и сама правда в принципе, как некая внутренняя сущность, берется под сомнение. Совсем как в «Страшной мести»: «Горы те — не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою, и над волосами высокое небо. Те луга — не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц»⁷.

Многократное отражение отражения в отражении превращается в принцип прорыва за пределы любого отражения. Это ставит под сомнение самую возможность отражения, то есть основу искусства. Поэтому переход от искусства к проповеди делается для Гоголя фатальной необходимостью.

Г. А. Гуковский заканчивал свой спецкурс о Гоголе, который он читал в Ленинградском университете, эффектным образом: воспоминанием о событии, свидетелем которого ему пришлось однажды быть. Человек, пересекавший железную дорогу, оказался запертым между двумя железнодорожными составами, летящими на полной скорости навстречу друг другу по параллельным путям. Когда поезда пронеслись, фигура человека как бы застыла в вертикальном положении, но инерция двух параллельных противонаправленных скоростей, по словам лектора, оторвала у человека голову. Безголовое тело несколько секунд сохраняло еще вертикальное положение. Не берусь судить, насколько точно Г. А. Гуковский пересказывал эту ситуацию. Думаю, однако, что трагедия Гоголя не предста-

вляет собой точной параллели такого события, даже если оно в действительности имело место (реальная скорость поездов тех лет делает его очень сомнительным).

Возможно, однако, что Г. А. Гуковский использовал образ Андрея Белого⁸, и тогда эффектное окончание спецкурса Гуковского включало в себя еще одну мистификацию: картинная метафора А. Белого была реализована им в лекторской импровизации. Г. А. Гуковский никогда не использовал заранее подготовленных текстов и не опирался ни на какие написанные предварительно опорные конспекты, а строил свои лекции, присаживаясь на краешек кафедры, как свободные импровизации. Даже цитаты, которые он всегда приводил очень точно (студенты иногда проверяли своего лектора), он приводил по памяти. Память его была совершенно поразительна.

Гуковский здесь, конечно, накладывал на Гоголя фаустовский стереотип:

Две души, увы, живут в моей груди!

И одна хочет оторваться от другой.⁹

Этот эффектный образ, однако, низводил трагедию Гоголя до уровня романтического стереотипа. Несмотря на уникальность творческой трагедии Гоголя, в определенном смысле она стереотипна для искусства вообще. Искусство в принципе не может ставить перед собой реально разрешимых проблем, ибо «реально разрешимые» проблемы есть проблемы уже решенные, а искусство решенными проблемами не занимается. Оно равнодушно передает их педагогике, создавая этим другую, уже педагогическую трагедию: как превратить проблему в разрешенную, сохранив ее при этом как проблему.

Театральная традиция, сложившаяся к концу XVIII в., открывала перед драматургом одну из двух возможных дорог. Так называемая «шекспировская традиция», которая завоевала себе одно из ведущих мест на театральной сцене, особенно в драме, создавала характер как единство противоположных и взаимоисключающих психологических черт. Сопоставляя так называемые шекспировскую и мольеровскую традиции, Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосто-

ронные характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»¹⁰

Так называемая «мольеровская традиция» легла в основу комических характеров, в то время как «шекспировская» сделалась фундаментом предромантической драмы. Первая традиция создавала типические характеры, вторая — индивидуальные образы. Первая реализовывала уже известные зрителю театральные типы, вторая — создавала эти типы, первая иллюстрировала, вторая — генерировала. Таким образом, эстетика первого типа доставляла зрителю радость узнавания, вторая — потрясала его неожиданностью. Различные жанры — драма, трагедия, комедия, водевиль — имели как бы закрепленные за ними типы характеров. Предромантизм начал с того, что смешал эти типы. Внесение комических элементов в трагедию и вообще размывание жанровых границ начало восприниматься как одна из основных «шекспировских традиций». Смешение стереотипов шло под лозунгом отказа от самого принципа стереотипности и позволяло видеть в сценическом отражении зеркало живых противоречий жизни. Между тем, сам по себе механизм такого построения образа был достаточно прост и еще очень далеко отстоял от разрывов с самим принципом сценической условности.

Бомарше еще имел возможность перевернуть принципы сцены и потрясти публику простым смешением прежде несоединимых приемов. Коцебу уже мог штамповать «на манер Шекспира» одну драму за другой, и это не шокировало зрителя, легко включавшегося в его привычный стереотип. Однако секрет подобного новаторства очень скоро был разгадан, и один из сатириков начала XIX в. имел основание жаловаться: «И коцебятина одна теперь на сцене».

Превращение предромантического новаторства в «коцебятину» было одновременно и приговором быстро опошлившимся путям театра, и требованием новых кардинальных поисков. Драма ответила на этот запрос пером Шиллера. Комедии пришлось искать других и, как всегда, более трудных путей. Опять получил свою актуальность уже неоднократно фигурировавший в истории сцены критерий «подражания жизни». Вновь наступила эпоха решительных экспериментов.

«Игроки» Гоголя были одним из самых смелых в истории сцены и вряд ли до сих пор по заслугам оцененным экспериментом в этом направлении. Можно, не боясь впасть в преувеличение, сказать, что «Игроки» — подлинная эпоха в истории европейского театра. Прежде всего, это уникальный пример пьесы, в которой эстетическое присутствие реализуется методом отсутствия. В «Игроках» Гоголь оголил сцену от всех привычных уже видов условности. Особенности произведения легче всего подчеркнуть указанием на два основных принципа: принцип отсутствия и принцип мнимого присутствия.

«Игроки» — пьеса без любви. Одновременно отпали сценические приемы и традиции, связанные с переодеваниями, еще игравшие такую существенную роль в традициях Мольера и Бомарше. Теряя актуальность, они увлекли за собой огромный пласт сценических резервов, в ту пору настолько привычных зрителю, что их можно было даже не воспроизводить еще и еще раз, а ограничиться намеками на традиционные формы театрально-сценического жеста.

Таким образом, одна из основных пружин комического сюжета была Гоголем добровольно отброшена. Зато преувеличено и положено во главу угла то, что сам Гоголь назвал «основой петербургской жизни», распространив здесь ее, правда, не только на Петербург, а на самый фундамент русской действительности: «все обман, все мечта...» (уже привычное в ту пору для словаря романтизма значение слова «мечта» придает частному, по сути, сюжету общефилософский характер¹¹).

Первый пласт сюжета создается хорошо известными зрителю театральными стереотипами. Главный персонаж — профессиональный шулер, обманщик, превративший жульнические приемы не только в цельную научную теорию, но и осуществивший эту теорию с гениальностью

художника¹². Ихарев — как бы Гамлет нового времени: создатель культуры эпохи обмана, гений, реализующий основной принцип новой жизни. Безнравственный ум, соединение фаустовской изобретательности и буржуазной жажды наживы, полностью свободный от этических ограничений, гений бальзаковской эпохи, который должен выйти на сцену блистательным победителем, отвоевав власть над миром у невежд и тупиц (схема, в дальнейшем воспроизведенная в образе Остапа Бендера)¹³ — таков центральный образ пьесы. Ум, доходящий до гениальности, талант, упорство и полная безнравственность — таково вооружение созданного Гоголем нового Германа. Параллель между пушкинским и гоголевским героями очевидна и сознательно подчеркнута, параллелен и конечный итог: глупость, случайность, непредсказуемость русской жизни, ее логическая недетерминированность — силы, бороться с которыми самые изощренные ум и безнравственность оказываются бессильными (нельзя забывать, что первые проецируются у Гоголя на таинственную логику русской истории, в то время как ум и безнравственность сознательно приобретают черты «западного» пути)¹⁴.

Разные эстетические системы могут с различных точек зрения рассматривать проблему театральности условности. Для одних событие на сцене — фантазия, созданная произволом автора, для других — подлинная реальность. Но когда зритель находится в зале, он забывает и то, что перед ним сцена, и все внешние признаки театра (от фойе до буфета). Представляемое на сцене превращается для него в единственную подлинную реальность: то, что к этому не относится, «как бы не существует». Он может увидеть спрятанного за кулисами режиссера, суфлеров, весь другой маскарад театральности жизни, но он ее «видя, не видит»; она — не действительность, а «мнимая реальность», не жизнь, а маскарад жизни. Эта двойная реальность театра превращается в обнаженный прием, когда на сцене разыгрывается другая сцена — театр представляет собой театр. На рубеже этих понятий возникает метафора: жизнь — не более как сцена на сцене, мнимая действительность, которая *разыгрывает роль* действительности подлинной. Поэтому изображение сцены на сцене всегда и острый, обнажающий себя прием, и насыщенный художественно-философский символ. Одним концом

упираясь в чисто эстетические проблемы, другим он неизбежно касается основных философских вопросов: что такое реальность и, более того, что есть истина, — вопрос, которым Понтий Пилат пытался смутить Христа. То есть искусство неизбежно перерастает из эстетической проблемы в проблему бытийную и этическую.

В «Игроках» зритель находится в пространстве реальности, а сцена в пространстве театральности. Затем все перевертывается. Мы уже сказали, что обманщик — единственный честный человек и жертва обмана. Честный человек оказывается обманщиком, играющим роль честного человека. Благородный отец — тот, кто *исполняет роль* благородного отца.

Таким образом, Гоголь создает проблему двойных ролей: жизнь, которая играет роль жизни, но которая на самом деле жизнью не является. Пьеса строится по принципу театра в театре, где за многослойной ложью вырисовывается основной вопрос: «Что есть истина?» Гоголь как бы вводит нас в мир Пилата, где отличить истину от лжи можно только некоторым высшим проникновением. Как религиозный мыслитель Гоголь верит в реальность истины, но как борец, вызвавший на бой самого мощного из своих противников, он не может не ощущать, насколько его враг сильнее, чем он сам.

По сути дела, «Игроки» повернуты против традиции XVIII в., где Фигаро обманывает других персонажей, но не публику. Он обращен лицом к залу и сразу открывает перед зрителем весь механизм своих разнообразных обманов, между тем, как у Гоголя сцена остается для зрителя до самого конца сферой обмана. Только в последнем акте срываются маски. Гоголь не дал критерия для того, чтобы отличить ложь от правды. Это заставляет его потом вводить критерий извне: из морали, из религии; но само действие как бы остается под маской, и если бы не было последнего акта, то пьеса вполне могла бы окончиться как торжество добродетели над плутами. Но пьеса строится как накладывание пластов на пласт. Честность — многослойный обман, поэтому Гоголь вводит истину не тем, что противопоставляет обманщику честного человека, а тем, что «накладывает» на обманщика нового обманщика, перед которым тот выглядит наивным и честным¹⁵. У Бомарше хитрый и ловкий Фигаро крутит в своих руках весь сюжет, и все совершается в соответствии с его за-

мыслими. У Гоголя, наоборот, именно наиболее ловкий и хитрый обманщик оказывается обманутым. Как позже скажет Цветаева в «Поэме горы»:

Еще говорила, что это — демон
Крутит, что замысла нет в игре.¹⁶

Это, по сути дела, выражение мысли Гоголя. Другими словами это же высказал Горький: «Нищий вывесил портянки сушить, а другой нищий портянки украл».

Такая постановка вопроса естественно заставляла задуматься о критериях истинности. В этом смысле «Игроки» особенно важны: для того, чтобы вырваться за пределы лжи, надо «пробить дыру» в бытовом пространстве. Отсюда стремление Гоголя найти внешние для искусства критерии — этические или религиозные, но всегда противоречащие привычным для сцены категориям: выгоде, успеху, хитрости. В этом смысле «Игроки» — как бы перевернутая полемика с основными принципами XVIII в. Но по сути дела, так же построены и «Женихи»: событие внутри себя не заключает критериев истины.

Однако было бы чрезвычайным упрощением забывать, что Гоголь все-таки не столь уж далек от основных идей XVIII в. — веры в естественность добра, в противоестественность лжи, в то, что простой, бесхитростный взгляд и есть основной критерий веры в конечное торжество добра. Добро для Гоголя — не чудо и не романтическая загадка, а самая простая и самая естественная жизнь. Поэтому конечное торжество добра в сюжетах Гоголя, как правило, не вызывает удивления. То, что Хлестаков сказывается демаскированным, как бы подсказано всем сюжетом. Удивление — и это прямо заявляет в конце городничий — вызывает другое: каким образом Хлестакову удалось обмануть свои жертвы при очевидной несуразности и его действий, и его слов. Но секрет заключается именно в последнем: поскольку жизнь построена на несуразностях, несуразность делается наиболее естественной реализацией действительности.

Давно уже было отмечено, что не гоголевские герои обманывают тех, кто становятся их жертвами — обман лежит в основе самой окружающей их действительности. При этом источник обмана для Гоголя — противоестественная, выдуманная человеком ложная основа жизни. Поэтому в «Игроках» Гоголю и не потребовалось любовного сюжета. На фоне мира, созданного людьми, любовь

представлялась бы чем-то слишком естественным. Даже в своем бытовом облике, расцвеченная всеми красками реальной действительности, любовь еще не разорвала своей связи с руссоистским представлением о естественных свойствах человека.

Гоголя неоднократно обвиняли в стремлении поучать, в том, что из писателя, изображающего действительность, он превратился в проповедника, который не показывает своим зрителям, как они живут на самом деле, а указывает, как им следует жить. Это обвинение и правильно, и неправильно. Оно строится на игнорировании некоторых основ гоголевской эстетики. Подобно уже упомянутому андерсеновскому художнику, Гоголь считал, что писатель не «отражает» действительности, а активно ее творит. При этом подобный взгляд, хотя и противоречит всем вариантам гегельянской по своей сути «теории отражения», на самом деле не лишен оснований.

Своим творчеством Гоголь лучше любых теорий доказал, что изображение действительности по самой своей природе не может быть отделено от активной ее трансформации. Действительность, превращенная в текст, — это уже новая действительность. В этом смысле мы можем сказать, что существование «гоголевской реальности» продолжается до тех пор, пока читают и ставят Гоголя. Она каждый раз заново возрождается и перерождается на глазах и в сознании гоголевской аудитории. Непрерывное обновление этой аудитории и повторяемость различных вариантов ее контактов с текстом Гоголя (вернее, с интерпретациями этих текстов) создает непрерывный и целостный творческий процесс. Автор фактически уже теряет свою самодержавную власть над ним, да и само понятие авторства существенно трансформируется. Мы говорим, что каждая новая постановка пьесы сталкивает нас с новой пьесой, реализуемой через бесчисленное число реализаций. Но то же можно сказать о каждом новом прочтении и вообще о каждом новом художественном контакте в динамическом треугольнике: автор — текст — аудитория. При этом предшествующие контакты в пределах этого пространства не исчезают бесследно, а сохраняются в потенциале памяти культуры. Таким образом, в динамику реальности культуры включаются законы динамики действительности. Этот поток создает активный резервуар новых порождений смыслов. Именно в этом месте Гоголь-проповедник расходился с Гоголем-художником.

Как проповедник он был носителем конечной истины, которую следовало в том виде, в каком она, подобно Афине в голове Зевса, родилась в его сознании, незамутненной донести до читателя. Художественная структура, созданная самим Гоголем, имела иную природу. Это был бесконечно репродуцируемый, повторяющийся и никогда не повторяемый процесс, всегда тот же и всегда новый, отражающийся заново в своих собственных предшествующих отражениях, всегда неожиданный по своей природе. Одновременно он был противопоставлен и любым формам окостенения, и столь же непрерывному процессу утраты равенства самому себе. Этот гоголевский принцип органически вырастал из некогда брошенной (как всегда с гениальной гибкостью) Пушкиным характеристики творчества Россини: «Он вечно тот же, вечно новый»¹⁷. Слова эти, конечно, выходят за пределы характеристики музыки итальянского композитора. Это формула отношения живого художественного текста и его аудитории.

Закон «вечно тот же, вечно новый» особенно очевиден в художественном восприятии музыкальных произведений, и не случайно Пушкин применил его к Россини. Однако он так же актуален и для живописи, где формула «я уже однажды видел эту картину» столь же неприменима, как ее вариант к музыкальному произведению. Но развитие сюжетности и внесение в искусство фактически нехудожественных критериев новизны открывает путь для изменения психологии читателя. На повторное чтение романа переносится отношение к повторному чтению газеты, то есть разрушается самая основа эстетического переживания текста. Читатель газеты уже не может естественно и без перевоспитания превратиться в читателя повести. При этом здесь активную роль играет вполне объективный критерий: объем памяти. Новеллы, занимающие половину печатной страницы, легче удержать в активной памяти, чем многотомный роман. Поэтому многотомный роман естественнее перечитывать. К нему более применима уже использованная нами пушкинская формула «он вечно тот же, вечно новый».

Сказанное заставляет задуматься о границах единства процесса. Титульный лист, на котором обозначено: «Сочинения Гоголя», обращает память читателя к некоему динамическому художественному пространству, в котором возможно активизировать очень большое число по-разному соотносенных между собой элементов. Пространство это

живет и по законам единого текста, и как различно соотношенные, порой антагонистические и несовместимые динамические единицы. Это пространство реализуется в сознании аудитории то как сумма переплетов, то как органы единого живого тела. Один взгляд не только не исключает, а подразумевает реальность другого. В целом они образуют динамическое единство «пространства Гоголя».

Сопоставление традиционного литературного обманщика (образ, варьирующий древнюю фольклорную фигуру лжеца и Фигаро Бомарше) с героем «Игроков» выявляет существенную разницу по линии деструкции/конструкции. Традиционный лжец — деструктор: он разрушает реальность и поэтому относится к тому же типу литературных персонажей, что и воры, бандиты, бунтари. Противостоящий ему гоголевский образ лжеца носит не деструктивный, а конструктивный характер: он не разрушает уже существующего мира, а создает новый актом своей лжи. Эта ложь — акт творения, поэтому она никогда не реализуется как осуществление заранее запланированного обмана, а всегда представляет собой творческую импровизацию.

Не случайно лгуний Хлестаков может сам изумиться полету своей фантазии: она может завести его в *неожиданное*. Также не случайно Гоголь подчеркнул искренность и простодушие Хлестакова: не он ведет за собой обдуманную линию лжи, а ложь несет его, как поэзия несет поэта. Каждая новая вдохновенная ложь открывает перед ним новые дальнейшие возможности лжи. Художественная ложь Хлестакова — саморазвертывание новых и новых вариантов, ведущее к беспредельности, а не к реализации обдуманного действия. Это — черта фольклора, и сюжеты этого типа создают бесконечный текст, ибо каждый новый шаг вперед — не приближение к какому-то результату, а раскрытие дальнейших путей в бесконечность. Кончатся подобные сюжеты в фольклоре обычно катастрофой. По подобной фольклорной модели Пушкин строит «Сказку о рыбаке и рыбке». Модель сюжета в принципе не имеет конца, она должна вернуться, пройдя через катастрофу, к началу.

Таким образом, литературный обманщик — хитрец Фигаро — движется по развернутой прямой к победе; фольклорный лгун, пройдя всю траекторию саморазвития беспредельной фантазии, неизбежно должен возвратит-

ся к «разбитому корыту». Такая сюжетная модель создает образ мнимого мира, мнимой динамики, мнимых успехов, мнимой победы и неизбежно завершается возвращением к исходной точке. Поэтому Фигаро у Бомарше — всегда победитель, и деятельность его всегда разворачивается в реальном мире, гоголевский обманщик действует в мнимом мире, где «все обман, все мечта». Творчество в этом мнимом мире подчинено основному закону мира дьявольского: оно не существует, а *кажется*. Таким образом, обман в этом случае — действительно творчество, но творчество дьявольское, то есть мнимое, кажущееся. Это — **псевдотворчество, создающее псевдомир**, оно может завершиться только исчезновением самого этого мира.

Такое построение подводит нас к пониманию смысла сюжета пушкинской «Сказки о золотом петушке». Сложная напряженная цепь событий завершается не чем-то, а ничем, не созданием чего-либо нового (даже злого), а просто аннигиляцией, исчезновением:

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.¹⁸

Это неожиданным путем подводит нас к пушкинской характеристике современного века и современного человека «... с его озлобленным умом, кипящим в действии пустом». Если романтическая модель создавала демонический характер, порождающий демоническое злое действие, то подобный образ — модель «несуществования», мнимого бытия, которое не способно создать даже зла.

Развиваясь по этим дорогам, «Игроки» Гоголя не создают определенной, пусть даже определенно новой литературной схемы. Гоголь потому и не боится сближения с самыми традиционными — по сути дела, примитивными — сюжетными моделями, что в основе его построения в целом лежит разрушение. Движение завершает свой круг: предельное усложнение художественной структуры обращает ее к примитивным истокам. Так называемая нереальность сюжетов молодого Гоголя (например, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») обладает такой же бытовой реальностью, как и так называемые реалистические произведения писателя. То, что обычно называют гоголевским «реализмом», — фантазия, перенесенная в быт, а так называемая фантастическая проза молодого Гоголя — быт, перенесенный в фантазию. Меняются акценты, ав-

торская интонация, но основание остается все то же. В основе сюжета всегда лежит уникальное событие.

Писателей натуральной школы привлекает то, что случается всегда, Гоголя — то, что почти никогда не происходит. Вернее, следуя ироническому выражению самого писателя, «редко, но случается». Бытовая реальность сюжета для Гоголя — не закон, а исключение. Натуральная школа стремилась представить обыденное и бытовое как каждодневное и естественное. Позиция Гоголя — противоположна. Для него самое «естественное», заурядное событие — результат фантастического сплетения невероятных обстоятельств. Самые хитрые из героев Гоголя не способны были бы обмануть тех, кто уже заранее не обманул сам себя. За этим таится руссоистская стихия творчества молодого Гоголя.

Быть лгуном для Гоголя — совсем не естественное состояние человека. Втайне человек тяготеет к правде, но жизнь делает его героем противоестественных ситуаций. По сути дела не он обманывает действительность, а действительность обманывает его. Обстоятельства буквально заставляют Хлестакова плыть по морю лжи. Субъективно Хлестаков всегда убежден в том, что говорит правду: он не лжет, а разыгрывает вполне вероятную роль. Главная жертва его обмана — он сам. Как в известном сюжете Марка Твена нищий ребенок, оказавшийся в положении принца, действительно превращается в собственную роль, гоголевский герой на глазах своих собеседников превращается в предмет своего воображения.

И так называемые романтические, и столь же условно именуемые реалистическими произведения писателя изображают мир, в котором реальность приобретает фантастическую недостоверность. Так называемая «реальность» — Петербург, где «<... > сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Не случайно там, где Гоголь сознательно преподносит читателю истину (например, в знаменитых словах: «Я брат твой!»¹⁹), эти места как бы выпадают из общего стиля текста. По убеждениям Гоголя, человек — действительно, брат другого человека, и эта высокая истина составляет гуманистическую основу и христианства, и социального утопизма Гоголя. Но этой истине никто не верит, никто не руководствуется ею в практической жизни. Истина для Гоголя — всегда лишь потенциальная возможность,

глубинная основа жизни, которая так же реальна, как реальна христианская мораль, на которой держится жизнь. Но осуществляется она через неосуществление.

Именно то, что бытовая жизнь строится на принципиально иной основе, заставляет Гоголя постоянно колебаться в оценке таких фундаментальных для него явлений, как жизнь и правда. С одной стороны, жизнь — это то, что должно было бы происходить, но в силу дьявольского вмешательства не происходит. Между тем, правда — божественный закон жизни, однако в быту она не реализуется никогда. Таким образом, с догматической точки зрения, позиция Гоголя очень спорна: нереально то, что происходит, а подлинной реальностью обладает то, что не совершается в жизни. Понятие действительности, принятое критикой после Гоголя, представлялось самому писателю чем-то исключительно сложным. Действительность — это и то, что не должно было бы происходить, хотя всегда происходит, и то уникальное или редкое, что чаще всего не реализуется в жизни, и, наконец, тот высокий идеал, которым руководствовался Создатель мира. Положение писателя в этом лабиринте «действительности» исключительно сложно. Он сам не всегда может правильно определить, кому же он служит — Добру или Злу. Служение добру отводит от изображения реальной жизни. Но ведь именно дьявол — отец лжи, служение же добру требует правдивого изображения зла.

Таким образом, положение писателя двусмысленно по своей природе, поэтому Гоголь и пытался заменить его более прямолинейной позицией проповедника. Но и у этого решения имелось свое искушение. Писатель искал истину и нес за это личную ответственность, проповедник провозглашал уже известную истину, и это понижало опасную двусмысленность его позиции. Однако положение писателя — опасный подвиг самопожертвования, добровольная Голгофа, в то время как тот, кто проповедует уже принятые истины, — напоминает того, кого Господь угрожал «извергнуть из уст своих» за то, что он «не горяч и не холоден» (Откр. 3, 16). Отсюда общее гоголевское представление о жертвенной роли писателя. Последняя еще более усугублялась двусмысленностью того пространства между истиной и моральной проповедью, найти точку равновесия в котором Гоголь пытался в течение всей своей жизни.

У Гоголя понятие красоты почти всегда скульптурно, т.е. включено в некое трехмерное пространство. Это была попытка побороть в себе образ хаотического мира, рассыпающегося на несоединимые части. Страшное, смешное, в любом случае аномальное для Гоголя — это нечто, разрушающее границы. Именно поэтому для Гоголя антитезой уродливому были скульптура и архитектура, то есть те виды искусства, в основе которых лежит организованное пространство. Но пространство это не подчинено законам автоматизма. Постоянная игра между организованным и вариативным составляла для Гоголя основу самой жизни. Идеал этот воплощался в живом образе прекрасной женщины, которая, постоянно меняясь, все время остается сама собой. Идеал этот противостоял как бесформенной способности к непрерывным изменениям (см., например, «Вий»), так и застывшей, не способной к динамике и, следовательно, мертвой красоте.

Гоголь фактически был не писателем, а деятелем. Он ждал от своих сочинений отнюдь не только литературного успеха, но в первую очередь преобразования жизни. Здесь мы подходим к одной существенной черте русской литературы вообще. От раннего средневековья и до совсем еще недавних времен писатель молчаливо подразумевал, что единственным оправданием всей его деятельности является преобразование жизни. Сейчас, когда эта вера начинает расшатываться, литература оказывается на трагическом распутье: сохранить ли свою вековую национальную традицию или же превратиться в развлекательное чтение.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Каждая новая постановка любой уже многократно ставившейся пьесы требует игры не только на сцене, но и в сознании зрителей. Зритель должен перевоплотиться в того, кто «как бы в первый раз» смотрит на воплощение этой пьесы, или же эстетски наслаждаться минимальными различиями и микроскопическим новаторством. Следует отметить, что сказанное особенно актуально для драмы, но не может

* Эта статья была написана в августе — сентябре 1993 года по заказу американского слависта С. Шпикера для сборника статей о творчестве Гоголя. Продиктованная в больнице, статья стала последней работой Ю. М. Лотмана. Текст подготовлен к печати Л. Н. Киселевой и Т. Д. Кузовкиной.

быть автоматически распространено на повторное восприятие оперного и балетного искусства, в которых сама природа соотношения новотворчества и узнавания уже известного имеет иной характер, поскольку акцент переносится именно на исполнительство.

2 Еще вариант перевода:

О, гордое сердце, ты хотело быть
Бесконечно счастливым или бесконечно несчастливым.
И теперь ты несчастливо.

3 Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 435.

4 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1952. Т. 6. С. 134—135.

5 Гоголь Н. В. Т. 3. С. 45.

6 Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 20.

7 Гоголь Н. В. Т. 1. С. 246.

8 Ср.: «Гоголь, начав с пленяющих безделушек, цельных музкой, дав цельность стиля за счет погасшей мелодии, вдруг ужаснул узкой тенденцией, в которой завял его стиль, отчего и организм его творчества оказался ... без головы; а голова — осталась без туловища; тело без головы взял в свои руки Белинский, раскрыв в нем тенденцию огромной значимости; из неоконченной головы им извального процесса, оторванной от тела, Гоголь, выпотрошив мозг, сделал ... жандармскую каску и арестовал свое творчество; но "жандармская каска", просунутая в "Переписке" и "Исповеди", не смогла отвести тока, шедшего через Гоголя — творца в рассудочно-безголовое тело его творений, головой которых оказалась вся русская литература, продолжавшая развивать дело Гоголя: без Гоголя-проповедника» (Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 27.) Выражаю благодарность Т. Д. Кузовкиной за указание на это место в книге Белого.

9 *Zwei Seelen wohnen, ach, in meinen Brust.*

Die eine will sich von der andern trennen.

Goethe J. W. Faust. Leipzig. 1982. S. 51–52.

10 Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 159—160.

11 О том, что эта традиционная внеромантическая семантика слова «мечта» не превратилась для читателя в забытую традицию, свидетельствуют, например, такие словоупотребления:

Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был — мечта,
И что она — не наша!

(Лермонтов «Чаша жизни»)

- 12 Маска обманщика входила в имевший уже длительную историю и прекрасно знакомый зрителю сценический стереотип. Автору достаточно было ограничиться определенными отсылками сюжетного, жестового, интонационного характера: зритель с радостью включался в знакомую сценическую игру, тонко оценивая минимальное авторское и актерское новаторство как смелые элементы новизны. Нам сейчас трудно оценить эффект какой-нибудь совершенно незаметной для современного читателя перемены в привычных жестах или костюмах. Поэтому следует помнить, что высокая традиционность и даже сценическая стереотипность не ограничивали возможностей оригинальности и изобретательности, хотя именно эти упреки потом многократно бросались в адрес классицистической сцены. Они только требовали большей художественной памяти от зрителя, его способности к гораздо более тонкому восприятию, чем то, которое позже начал предъясвлять романтизм, значительно упростив «искусство быть зрителем».
- 13 Ихарев, реализуя глубоко обдуманнный и по сути дела гениальный в своем роде план обмана, срывается на совершенно неожиданном: на неприменимости его тонких расчетов и высокого искусства к утвержденному в России порядку грубого обмана. Отражением этого же хода мыслей является известный сюжет Ильфа и Петрова, в котором Великий Комбинатор смог предусмотреть все, кроме того, что пока он будет осуществлять свои гениальные расчеты, у него украдут все четыре колеса от машины. Слишком тонкий расчет оказывается неприменимым к простой и примитивной действительности. Критика эпохи Ильфа и Петрова не разгадала или не пожелала разгадать здесь метафоры построения идеального социалистического общества «в одной отдельно взятой стране». Заканчивающая роман Ильфа и Петрова идеализированная картина прибытия колонны новых блистательных легковых машин явилась почти откровенно приклеенным вполне лояльным символом, на котором критика и предпочла сосредоточить свое внимание. Прибытие спасительной техники, преображающее мир Ильфа и Петрова, происходит из некоего идеального пространства, имеющего демонстративно условный характер.
- 14 Тут невольно вспоминается толстовский образ войны 1812 г.: сравнение человека, который, сражаясь со своим противником на шпагах по всем правилам фехтовального искусства, вдруг понял, что дело идет не о светской игре, и, отбросив дуэльное оружие, схватил в руки «дубину народной войны». Несмотря на кажущуюся искусственность сопоставления Льва Толстого и Гоголя, в основе их построений лежит глубокая параллель: сопоставление европейского и русского путей исторического развития.

- 15 Отсюда, кстати, совершенно неожиданное и свойственное Гоголю понятие слова «мечта», которое восходит не к романтической традиции, а к исконному русскому словоупотреблению, обозначая выдуманное, нереальное и, следовательно, дьявольское лицо жизни. Такой взгляд в эпоху «Игроков» уже, по сути дела, глубоко архаический, появляется здесь далеко не случайно. В «Игроках» художественный архаизм и новаторство как бы обмениваются местами: для того, чтобы прорваться в мир художественного новаторства, надо погрузиться в эстетические принципы, сделавшиеся в ту пору для театра уже откровенной архаикой, надо презреть новаторство и отбросить его как внешнюю суетную заботу.
- 16 *Цветаева М.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 413.
- 17 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 204.
- 18 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 563.
- 19 *Гоголь Н. В.* Т. 3. С. 144.