

ТАЙНА «ТАНЦУЮЩИХ СТАРУШЕК»: «ЗЕРКАЛА» И «АВТОМАТЫ» В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА» ГОГОЛЯ

«Сорочинская ярмарка», открывающая первый сборник повестей Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», изначально пользовалась репутацией одного из наиболее загадочных произведений цикла. С момента появления в свет гоголевской книги строение этого сюжета вызывало неизменный интерес, а нередко и недоумение. Объектом любопытства рецензентов и литературоведов зачастую служил финал повести — свадьба на ярмарке. На этот эпизод ссылались современные Гоголю и позднейшие критики (А. Я. Стороженко, П. А. Кулиш), высказывая автору упреки «в сюжетных непоследовательностях и этнографических неточностях».¹ Внимание исследователей более позднего времени привлекала негативная коннотация заключительных сцен повести, не мотивированная, по крайней мере явно, общим ходом событий и резко контрастирующая с видимым благополучием развязки, ее эмоциональным пафосом. Речь идет о двух эпизодах финальной главки «Сорочинской ярмарки», повествующей о свадьбе Грицько и Параски. Первый из них — танец героини перед зеркалом — эпизод, заключающий в себе, как неоднократно указывалось гоголеведами, скрытую идентификацию двух противоборствующих женских персонажей повести — Параски и ее мачехи Хиври, чей очипок примеряет героиня.² Второй — картина радостного единения танцующих на свадебном пиру людей, которая омрачается присутствием в толпе старушек, вызывающих у рассказчика «неизъяснимое чувство»: «Все несло. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету».³ Эмоциональный настрой этой сцены подготавливает читателя к заключительному элегическому монологу повествователя, сетующего на непостоянство радости и свое горькое одиночество.

Обозначенные эпизоды представляют собой своеобразную «рамку» помещенной между ними сцены свадьбы. Они обнаруживают также тесную

¹ Гиппиус В. В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 65.

² Анализ этого эпизода см.: *Driessen F. C. Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition.* The Hague, 1965. P. 67.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. М., 2001. Т. 1. С. 97. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

сюжетную соотнесенность. В первую очередь их объединяет стихия танца: танец Параски перед зеркалом служит началом свадебного празднества, танец старушек завершает его. Пляска в поэтике «Вечеров», как правило, имеет смысл магического действия. По выражению М. Вайскопфа, танец «взламывает» обыденную жизнь персонажей, открывая ее для взаимодействия с силами волшебного или «мистического» мира.⁴ Сам акт приобщения к этим силам, имеющий как положительную, так и негативную коннотацию, приобретает в данном случае амбивалентный характер. Положительный «заряд» рассматриваемых эпизодов связан с тем, что оба они «собирают» мир в единое целое. Именно ситуация единения обуславливает пафос заключительного эпизода «Сорочинской ярмарки», повествующего о том, как «от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке... все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие» (с. 97). Что касается сцены танца героини перед зеркалом, то она, как часть картины брачного соединения героев, подключена к общей для «Вечеров» смысловой сфере, в пределах которой свадебный союз является сюжетной парафразой представления о единстве мира. Эта идея находит воплощение в первом эпизоде «Сорочинской ярмарки», где описание летнего полдня, включающего в себя образ слившихся в страстном объятии земли и неба, вводит читателя в мир, метафизическая гармония которого создана «космической любовью».⁵

Единение мира предполагает также обновление его и переход в качественно иное состояние. Такой смысл придает финалу «Сорочинской ярмарки» ее связь с карнавальными традициями. В ее рамках создаваемое стихией праздника ощущение цельности и нерасчлененности бытия достигалось за счет временного снятия, преодоления или размывания границ, служивших опорой «официального» миропорядка.⁶ Влияние этой традиции обуславливает ряд особенностей поэтики «Сорочинской ярмарки»⁷ и некоторые принципы построения ее главной сюжетной линии. Интрига последней, по замечанию Ю. В. Манна, напоминает «историю веселых проделок влюбленных», восходящую к «древним, подвергшимся карнавализации пластам искусства, в частности к комедии дель арте».⁸ Включенная в смысловое пространство карнавального действия, свадьба становится указанием на «новую ступень» жизни, «новый узел в вечно текущем и неостановимом общем потоке».⁹

С идеей карнавального обновления соотносимы ключевые элементы обоих упомянутых финальных эпизодов повести. Такова ситуация перемены одежды героиней в сцене с зеркалом: девушка надевает на себя очипок своей мачехи, чтобы узнать, как ей «придется» одевание замужней женщины. Это «ряжение», маркирующее изменение героиней ее социального статуса, связывает танец Параски и похождения влюбленного в нее Грицько, а также его переодетого чертом помощника как проявления соединяющей парубка и девушку стихии карнавального перевоплощения. В его рамках обозначаемое переменной облика временное нарушение границ, обуславливающих са-

⁴ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 80.

⁵ Гончаров С. А. Сон—душа, любовь—семья, мужское—женское в раннем творчестве Гоголя // Гоголевский сборник / Под ред. С. А. Гончарова. СПб., 1993. С. 21.

⁶ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 14—16; Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 9—13. О связи поэтики Гоголя с карнавальными традициями см.: Бахтин М. М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 526—536.

⁷ Бахтин М. М. Рабле и Гоголь. С. 532—534.

⁸ Манн Ю. Указ. соч. С. 12.

⁹ Там же. С. 13.

мотождественность и стабильность миропорядка, предстает необходимым условием его восстановления и возрождения на иных основаниях. Влиянием этой традиции М. Бахтин объяснял и появление в финале повести «танцующих старушек», усматривая в них сходство с карнавальным «образом пляшущей старости (почти *пляшущей смерти*)», символизирующим неразрывное слияние разрушения и воссоздания мира в процессе единого круговорота жизни.¹⁰

С другой стороны, именно эти сюжетные ситуации свидетельствуют о присутствии в «светлой» реальности завершающего повесть праздника «темного» демонического начала. «Ряжение» Параски перед зеркалом уподобляет героиню ее мачехе, которая именуется в повести «ведьмой», а в равнодушии и безжизненности старушек протупают навязанность, немотивированность и произвольность действий — знак подпадения героев под власть злой ирреальной силы.¹¹ В обоих случаях проявление ее связано со сферой «старости»,¹² миром старших поколений.

Смысловое единство двух эпизодов свидетельствует и о сходстве их сюжетных функций, которое отнюдь не является очевидным. Между тем представляется, что семантические особенности заключительных сцен повести — не следствие небрежности или неспособности справиться с материалом, как полагали критики, вменявшие в вину автору «Сорочинской ярмарки» отсутствие в ее сюжете последовательной логики.¹³ Напротив, именно развитие происходящих в повести событий мотивирует специфику ее финала. О неслучайности завершающих «Сорочинскую ярмарку» сцен свидетельствует четкая соотнесенность их с ее завязкой. Танец героини перед зеркалом «рифмуется» с эпизодом встречи будущих влюбленных на мосту в момент приезда девушки на ярмарку. В обоих случаях Параска погружена в созерцание своего зеркального отражения, в то время как сама девушка оказывается объектом восхищенного мужского внимания: в сцене на мосту героиню замечает Грицько, в заключительном эпизоде на танцующую Параску засматривается ее отец. Последний эпизод также в определенной степени подразумевает трактовку отношений героев как любовных, что на метафорическом уровне находит отражение в реплике кума, именующего эту сцену свадьбой батьки с дочкой («Вот хорошо, батька с дочкой затеяли здесь сами свадьбу!» — с. 96—97). Завершающая повесть картина свадебного торжества, по замечанию Ю. Манна, также находит аналог в одной из начальных сцен — в описании ярмарки, где народное праздничное действо несет на себе отпечаток «карнавальной» общности, «чувственно-материального единства» мира:¹⁴ «Вам, верно, случилось слышать где-то валяющийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула, и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит? Шум, брань, мычание, бляение, рев — все сливается в один нестройный говор. Волы,

¹⁰ Бахтин М. М. Рабле и Гоголь. С. 528.

¹¹ См. об этом: Манн Ю. Указ. соч. С. 13—16, 18—19; Вайскопф М. Указ. соч. С. 74, 81—82.

¹² При первой встрече с мачехой Параски Грицько называет ее «столетней ведьмой» (с. 79).

¹³ См., например: Андрий Царынный (Стороженко А. Я.). Мысли малороссиянина, по прочтении повестей Рудого Панька... // *Сын отечества* и Северный архив. 1832. № 4. С. 224—225; Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842. Очерк из истории русской повести и драмы. Пг., 1915. С. 97.

¹⁴ Манн Ю. Указ. соч. С. 14.

мешки, сено, цыгане, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один крик не выговорится ясно» (с. 80). Как и отраженный в воде пейзаж первой главки, ярмарочный «хаос» второй служит пространством встречи влюбленных героев, и если в одном эпизоде героиня привлекает к себе восторженный взор парубка, то в другом сама девушка очарована им: «Но вот почувствовала она, кто-то дернул ее за шитый рукав сорочки. Оглянулась — и парубок в белой свитке с яркими очами стоял перед нею. Жилки ее вздрогнули, и сердце забилось так, как еще никогда, ни при какой радости, ни при каком горе: и чудно, и любо ей показалось, и сама не могла растолковать, что делалось с нею» (там же). Таким образом, начальные «зеркальный» и «ярмарочный» эпизоды тесно связаны с ситуацией первой встречи и влюбленности молодых героев, так же как сцена с «зеркалом» и праздничное действо в финале организуют единое сюжетное пространство, в рамках которого совершается их брачное соединение.

Между тем один из ключевых образов последней главки «Сорочинской ярмарки» не имеет аналога в первых эпизодах повести. Речь идет о танцующих старушках, подобных «безжизненным автоматам», движение которых совершается лишь по воле создавшего их «механика». Специфическое положение этого образа, отсутствие у него явного сюжетного «двойника» дает возможность предположить, что с ним, среди прочего, связана разгадка тайны «нелогичности» гоголевского произведения, внешней немотивированности его финала. Выявление семантики этой сцены могло бы помочь высветить в сюжете «Сорочинской ярмарки» те фабульные и смысловые элементы, которые сыграли значимую роль в формировании авторской сюжетной и эмоциональной трактовки происходящих в конце повести событий.

Эта задача, однако, предполагает выход за рамки анализа собственно гоголевского творчества. Метафора «танцующего автомата» включает сюжет «Сорочинской ярмарки» в широкий контекст романтической литературы, в пределах которой образ механической игрушки наделялся особым символическим значением. Об ориентации Гоголя на эту традицию свидетельствует сам характер использования им образа «автомата»: он появляется в финале повести как «фигура речи», применение которой подразумевает отсылку к некой определенной и понятной адресату традиции. «Общим местом» романтической реальности является и образ «зеркала», играющий столь же значимую роль в завершающей главке «Сорочинской ярмарки». Поэтому объяснение особенностей сюжетной и смысловой близости этих двух образов должно опираться на исследование функций и семантики «зеркала» и «автомата» в общем пространстве романтической культуры.

В финале «Сорочинской ярмарки» «зеркало» и «автомат», как уже говорилось, появляются в контексте ситуации, связанной с единением мира. Именно эту идею символизировала «зеркальная» метафора и в философии романтизма, в частности в работах Шеллинга. Согласно Шеллингу, два «измерения» бытия — мир «творческой первоначальной природы» и реальность человеческого сознания — полагались неразрывно связанными посредством отношений своеобразного «параллелизма». Эта связь в предположении пересечения, смешения реальностей, но при этом и не допускала их отдельного существования. Подобный тип отношений соединял, по Шеллингу, предмет и его зеркальное отражение. Невозможно «представить себе, — писал философ, — нечто третье, в котором отражение в каких бы то ни было условиях может перейти в предмет или предмет в отражение, и... потому, что одно есть предмет, а другое — отражение, они необходимо вечно

и полностью разъединены».¹⁵ Однако немислимо при этом и «более полное единство, чем единство предмета и его отражения», но поскольку предмет и его отражение никогда не пересекаются и не смешиваются «в чем-то третьем», то единство это осуществимо лишь в пределах «некоей высшей» реальности, где «то, благодаря чему отражение есть отражение, а предмет — предмет, а именно свет и тело, сами вновь едины».¹⁶ «Воплощенный свет» — истинная глубинная сущность мира — и его подлинная форма — «светлое тело» — и являли собой эту «высшую реальность», мироздание в его окончательном и «абсолютном» синтезе, предполагающем органическое единство Бога и мира.

В романтической литературе эта идея представала в несколько ином виде. В пределах художественного или критического текста «зеркало» превращалось из инструмента логического описания в самостоятельный образ. С ним по-прежнему связывалось представление о соединении элементов мира в целостность, но единение это, как правило, совершалось непосредственно при помощи зеркала. Оно открывало человеку, созерцающему «видимую», внешнюю реальность, путь в символизируемый «отражением» мир духа, где разнообразие форм живого предметного мира, как предполагалось, обретае упорядоченность и осмысленность.¹⁷ Герой Людвиг Тика художник Франц Штернвальд, любящий деревьями, отраженными в пруду, в первый раз в своей жизни постигает смысл и красоту природы: «Впервые созерцал он пейзаж с таким удовольствием, в зеркале чистой воды ему впервые по-настоящему открылась природа — многообразие ее красок и оттенков, сладость покоя и красота листвы... До сих пор ему не приходило в голову рисовать пейзаж, он считал его всего лишь необходимым придатком к историческим сюжетам и не замечал, что недвижимая природа сама по себе есть нечто целостное и законченное и потому достойное изображения».¹⁸ Подобной функцией наделяется зеркало и в статье С. Шевырева, где автор, разворачивая перед читателем картину «спокойной реки», лежащей «ровным зеркалом», замечает: «Если... прекрасная картина вечера тебя развлекает своим разнообразием, смотри на нее в этом потоке. Она здесь еще светлее и спокойнее; все предметы в тесном согласии изображаются в струях неподвижных».¹⁹ Целостность возникающей в зеркале картины не отменяет многообразия составляющих ее «форм». Напротив, именно внешнее многообразие служит условием внутренней согласованности. Процесс осмысления мира, осуществляемый как «собрание» его в единство, необходимо подразумевает ощущение «напряжения» между разными измерениями бытия, которому для того, чтобы «осознать» себя как целостность, нужно распахнуться. Иллюстрацией этому может служить описание водопада в поэме Ф. Глинки «Карелия», где один из излюбленных пейзажей автора — картина небесного свода, отраженного зеркальной гладью вод, — приобретает внутреннюю динамику:

Как будто хочет небо в нем
На тысячи небес дробиться,

¹⁵ Шеллинг Ф. В. Й. Бруно, или О божественном и природном начале вещей: Беседа // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 507.

¹⁶ Там же. С. 508.

¹⁷ Ср., например, замечания Н. Я. Берковского об отражении как символе имматериального, духовного пространства в романтической живописи: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 35, 156—157.

¹⁸ Тик Л. Путешествия Франца Штернвальда. М., 1987. С. 27.

¹⁹ Шевырев С. Разговор о возможности найти единый закон для изящного // Московский вестник. 1827. Ч. 1. С. 32.

Чтоб после снова целым слиться
Внизу, на зеркале реки!²⁰

Таким образом, повторимся, отношения предмета и его отражения, предполагающие осмысление эмпирического феномена как элемента одухотворенного единства мира, подразумевали обязательное различие измерений этого мира как самостоятельных, хотя и взаимозависимых реальностей, не допускающих смешения или буквального отождествления. Иначе говоря, условием существования вселенной как одушевленной и одновременно воплощенной целостности было наличие четкой границы между соотносимыми реальностями, необходимой составляющей самого процесса их взаимоосмысления. Эту границу в романтической картине мира зачастую символизировало именно зеркало.²¹

Представление о первоначально едином, но распавшемся и потому нуждающемся в «собрании» мире во многом определяло у романтиков и смысл любовного сюжета. Союз влюбленных «прочитывался» в связи с модифицированным христианской метафизикой античным мифом об андрогине.²² Романтический герой воспринимал свою избранницу почти буквально как свою «вторую половину», иное «я» или — на фабульном уровне — как отражение, являющееся ему в зеркале. В знаменитой повести Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» студент Ансельм видит свою возлюбленную, змейку Серпентину, в изумрудном зеркале архивариуса Линдгорста, а грезящей о свадьбе со студентом Веронике ее избранник предстает изображением в волшебном зеркальце, подаренном колдуньей. Сходная, хотя и иначе оформленная, ситуация возникает и в том случае, когда земная девушка оказывается зеркальным двойником идеального образа, бережно хранимого в душе влюбленного героя. Так происходит, например, в «романсе» Исаяи Тегнера «Аксель», где юноша, объясняясь в любви, рассказывает о своих детских грезам: «Мне представлялась юная дева, стоящая у дверей сельской хижины. Лучи заходящего солнца играли на лице ее, знакомом мне по сновидениям... Я смыкаю глаза — и... вижу деву — она образ твой в зеркале, Мария».²³ Сцены встречи или объяснения возлюбленных часто включали в себя зеркало. Их могло быть даже несколько. Например, герой популярной в России в начале XIX века комической оперы Генслера-Краснопольского «Леста, или Днепровская русалка» повстречался со своей будущей возлюбленной, увидев в зеркальных водах пруда отражение красавицы, которая расчесывала волосы, глядясь в ручное зеркальце. Повторяемость «зеркальных» образов — «общего места» романтических сюжетов — была настолько явной, что могла провоцировать насмешливую авторскую рефлексию. Так, склонный к самоиронии Гофман в финальной главе «Золотого горшка» (повести, сюжет которой переполнен зеркалами и магическими отражениями) сетовал, что ему, рассказчику таинственной истории, по воле «лукавых духов» является в «блестящем, гладко полированном металле» только его соб-

²⁰ Глинка Ф. Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой // Глинка Ф. Соч. М., 1986. С. 155.

²¹ «...Зеркало в большинстве случаев выступает как граница семиотической организации и граница между „нашим“ и „чужим“ мирами (при любом заполнении, от „я—ты“ до „досмертие—послесмертие“»)» (К семиотике зеркала и зеркальности // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. 22. Тарту, 1988. С. 4 (Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 831. С. 4)).

²² См. об этом: Гончаров С. А. Указ. соч. С. 17—19.

²³ Тегнер И. Аксель: Романс / Пер. с шведского // Московский вестник. 1828. Ч. 10. № 14. С. 228.

ственное «я» — «бледное, утомленное и грустное, как регистратор Геер-бранд после попойки».²⁴

«Встроенные» в любовный сюжет зеркала выполняли в нем ту же функцию, что и картины отраженного водой пейзажа в аллегориях²⁵ или философских рассуждениях романтиков. Присутствие зеркала отмечало связь происходящих в эмпирическом мире событий с иным, «параллельным» измерением реальности. Наличие этой соотнесенности обуславливало в романтической эстетике саму возможность создания связей между разрозненными элементами действительности. В число таких связей входили и человеческие отношения. Именно поэтому романтическим героям возлюбленные представляли обитателями «зазеркалья». Бытие же в пределах лишенной второго измерения «одномерной» реальности таило в себе опасность внутренней опустошенности и одиночества. Такова, например, жизнь героя повести Шамиссо, утратившего вместе с тенью возможность общения с людьми.²⁶ Та же участь постигает персонажа Гофмана, оставившего свое отражение демонической возлюбленной в качестве прощального подарка («История о пропавшем отражении»): мир, лишенный объединяющего и гармонизирующего начала, обесмысливается и распадается.

Итак, в романтическом любовном сюжете «зеркало» символизировало ту особую реальность, существование которой было условием самой возможности соединения стремящихся друг к другу «половинок» когда-то распавшегося целого.²⁷ С другой стороны, именно «зеркальная» природа этой реальности часто становилась непреодолимым препятствием на пути буквального, «фабульного» осуществления союза любящих героев. Обуславливая взаимодействие и взаимоосмысление двух измерений бытия, зеркало, в соответствии с романтическим канонем, неизбежно «различало» и *разъединяло* их. Соединение с «зазеркальной» возлюбленной в обыденном мире для романтического героя казалось и зачастую действительно было невозможно. Об абсурдности самого помышления о таком союзе говорит, например, персонаж повести Н. Полевого, отказываясь от брака со страстно любимой им подругой: «...жениться! Когда она сам я? Какая досада: я совсем не понимаю теперь этого слова! Какое бишь его значение? (...) Но ведь нельзя жениться даже на родной сестре, не только на собственной душе своей?..»²⁸ Даже благополучный брак героя Гофмана Ансельма с золотистой змейкой Серпентиной и их семейное счастье в «хорошеньком поместье» архивариуса-саламан-

²⁴ Гофман Э. Т. А. Золотой горшок // Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1983. С. 78.

²⁵ Примером здесь могут служить аллегорические произведения Ф. Глинки, в которых зеркало является одним из частых образов (см.: Глинка Ф. Опыты аллегорий в стихах и в прозе. СПб., 1826. С. 5, 39, 71, 82—85, 94, 112, 159—160, 179).

²⁶ О семиотическом родстве «отражения» и «тени» см., например: Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. С. 9. О принципиальной близости указанных сюжетов свидетельствует также финал повести Гофмана, герой которой, Эразм Спикер, во время своих странствий в поисках утраченного отражения встречает Питера Шлемилля; «они с ним чуть было не договорились... путешествовать вместе: Эразм Спикер отбрасывал бы надлежащую тень, а Питер Шлемиль отражался бы подобающим образом в зеркалах» — затея, из которой, по понятным причинам, «ничего не вышло» (Гофман Э. Т. А. История о пропавшем отражении // Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья: Соч.: В 2 т. Минск, 1994. Т. 2. С. 105).

²⁷ Иногда это представление находило непосредственное воплощение в фабуле произведения: так, например, герой «Лесты, или Днепровской русалки», для того чтобы соединиться со своей возлюбленной-русалкой, должен, по ее словам, коснуться поверхности Днепра волшебным золотым прутом и превратить поверхность реки в зеркало. Характерно, однако, что в сюжете «Лесты» это действие так и не осуществляется буквально, хотя на уровне фабулы ему ничто не препятствует.

²⁸ Полевой Н. А. Блаженство безумия // Русская фантастическая проза XIX—начала XX века. М., 1991. С. 157—158.

дра оказываются возможны лишь как проявление «жизни в поэзии», в полное и последовательное осуществление которой не слишком верит и сам автор повести.²⁹ Таким образом, одной из главных функций «зеркала» в любовном сюжете остается функция границы между взаимодействующими мирами.

Это взаимодействие, однако, могло осуществляться не только при помощи «зеркала». Зачастую в романтических сюжетах появлялся и другой «посредник», чье присутствие также способствовало контакту разных измерений бытия. На первый взгляд, ему атрибутировались многие из тех смыслов и функций, которыми обладало зеркало. Речь идет об образе «автомата» — заводного механизма или куклы.

Литература эпохи романтизма унаследовала интерес к механическим игрушкам от эпохи Просвещения — времени, когда вслед за успехами естествознания и физики «Европу охватило повальное увлечение автоматами».³⁰ В XVIII веке «были сделаны интересные попытки искусственного воспроизведения некоторых процессов природы и даже создания неких подобий живых организмов», среди которых общее восхищение снискали знаменитые заводные куклы, сконструированные Вокансоном.³¹ Развитие механики оказало колоссальное воздействие и на миропонимание людей этого времени: философия Просвещения использовала механическую метафору для объяснения устройства космоса и человека.³² Представление о мире как о механизме подразумевало преклонение перед законом объективного как торжеством материи, упорядоченной замыслом Создателя — Великого Мастера, Механика и Геометра. Иначе говоря, с образом «механизма», так же как с образом «зеркала» у романтиков, связывалась мысль о единении, осмыслении и в определенном смысле «одухотворении» эмпирического мира. Не случайно Вольтер, пользовавшийся в своих работах принадлежащим мажонской традиции представлением о Боге как о Великом Архитекторе, уравнивал его с Великим Механиком, боготворимым им творцом «объективного»: его концепция мироустройства не предполагала принципиального различия между «миром-храмом» и «миром-машиной».

Мысль о механизме как о силе, обладающей способностью к объединению и упорядочению явлений, нашла воплощение и в романтических сюжетах. Именно так, например, объясняют персонажи новеллы Гофмана «Автомат» сверхъестественные способности механического Турка, который, отвечая на вопросы восхищенных зрителей, предсказывает им будущее. «Личность дающего ответы, — утверждает герой повести Людвиг, — с помощью какого-то непонятного средства... может становиться в такое с нами духовное общение, что ему делается ясно не только наше душевное настроение, но и вся наша внутренняя сущность. (...) Эта тайная психическая сила соединяет в одно целое наши душевные струны, звучавшие до того порознь, и составляет из них стройный аккорд».³³

²⁹ См. об этом: *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977. С. 65.

³⁰ *Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 379.

³¹ *Кузнецов В. Н.* Вольтер и философия французского просвещения XVIII века. М., 1965. С. 84.

³² Ср., например, высказывание Ж.-О. Ламеттри, утверждавшего, что «человеческое тело представляет собой часовой механизм, но огромных размеров и построенный с... искусством и изощренностью» (*Ламеттри Ж.-О.* Человек-машина // Ламеттри Ж.-О. Избр. соч. М.; Л., 1925. С. 224).

³³ *Гофман Э. Т. А.* Автомат // Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 266—267.

Гармонизируя внутренний мир личности, загадочный механизм частично выполняет функцию отражения феноменов этого мира, выступая в роли своего рода магического зеркала. При посредстве автомата, полагает тот же Людвиг, «самые заветные, часто для нас самих не совсем ясные стремления нашей души вызываются наружу и облачаются по воле ясновидящего духа в совершенно ясные формы. (...) Выходит, что получаемые от Турка ответы мы даем себе сами, его же задача состоит только в том, чтобы пробудить и облечь в понятную мысль жившие в нас до того рассеянными отдельные стремления и предчувствия».³⁴ Автомат тем самым служит посредником между героем и его иным «я», делая видимыми тайные основы внутреннего бытия человека. Эта роль сближает механическую игрушку с «зеркалом».

Присущие механизму функции «отражения» и «собираения воедино» имели, однако, и свою специфику по сравнению с подобными же функциями зеркала. В первую очередь с образом «автомата» связывалась мысль о возможности воплощения, в буквальном смысле «оформления» явлений, принадлежащих невидимому и неосязаемому (эмоциональному или духовному) плану реальности. Если в монологе Людвига эта идея предстает в виде метафоры, оборота речи (по его словам, чудесный Турок «вызывает наружу» стремления человеческой души и облачает их «в ясные формы»), то в другой повести Гофмана, «Стихийный дух», она служит движущей силой сюжетных событий. Герой, сжигаемый огнем чувственных желаний, уверен, что его состояние вызвано «стремлением к соединению с духовным существом иного мира» — саламандрой.³⁵ Совершаемое покровителем героя, черно-книжником, магическое действие, которое должно связать влюбленного с предметом его страсти, требует произведения определенных манипуляций с металлическим зеркалом. Помещенное в огонь, оно являет персонажам повести ряд сменяющих друг друга образов, а затем превращается в куколку. При помощи ее герой и вызывает к жизни таинственный идеал своих «соблазнительных грез». «Целыми часами, — повествует обладатель магической игрушки, — разглядывал я свою куколку, поставив ее на стол, и казалось, что любовный пыл, струившийся по моим жилам, подобно небесному огню Прометея, оживлял куколку, и от соблазнительных грез она вырастала».³⁶ В конце концов на месте куколки он обнаруживает пленительную женщину. Она является снова и снова, остается с ним все дольше, и герой лелеет надежду, что при помощи волшебной куколки предмет его обожания «скоро совсем оживет и больше не будет покидать» его.³⁷ Саламандра, таким образом, почти в буквальном смысле оказывается воплощением неконтролируемых страстных грез героя, а с куклой, заменившей собой волшебное зеркало, связано представление о способе такой реализации. С мыслью об осуществимости в реальном мире «идеального» союза любящих душ соотносят образ «автомата» и сюжеты о любви юноши к кукле, разработанные в «Песочном человеке» Гофмана и повести Антония Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения». В обоих сюжетах молодые люди не встречают никаких препятствий своему желанию соединиться браком с возлюбленной-автоматом. Персонаж Гофмана Натаниэль лишь по случайности не успевает обручиться с заводной куклой Олимпией, а герою Погорельского Алцесту его избранница является в истинном свете только после свадьбы. Примечательно, что сюжет «Песочного человека» также

³⁴ Там же. С. 267.

³⁵ Гофман Э. Т. А. Стихийный дух // Там же. Т. 2. С. 243.

³⁶ Там же. С. 245.

³⁷ Там же. С. 248.

содержит скрытое противопоставление «зеркала» и «автомата». Оно связано с ключевой для повести символикой взгляда:³⁸ в отличие от «мертвого» взора Олимпии глаза живой возлюбленной Натаниэля Клары (счастье с которой оказывается для героя невозможным) уподобляются «озеру Рейсдаля, в зеркальной глади которого отражается лазурь безоблачного неба, леса и цветущие пажити, весь живой, пестрый, богатый, веселый ландшафт».³⁹

Приведенные примеры в первом приближении указывают на следующее различие функций «зеркала» и «механизма». Присутствие в сюжете первого, как правило, свидетельствует о наличии в «действительных» событиях метафизического плана, тогда как второй, напротив, акцентирует внимание на внешних, «физических» проявлениях духовной или эмоциональной реальности. В упрощенном виде эта идея предстает как противопоставление, с одной стороны, одухотворенного и осмысленного, но «развоплощенного» мира, являющегося героям в их «зеркальном» двойнике или отраженном водой пейзаже, и, с другой стороны, обыденной «воплощенной» реальности, «механическая» жизнь обитателей которой лишена смысла.⁴⁰ Подобная трактовка «автомата» действительно имела место в романтических сюжетах. Например, герой Полевой отзывается об окружающем его светском обществе как о «куклах», скованных «цепями связей и приличий».⁴¹ Двойник — собеседник рассказчика в книге Погорельского — не усматривает ничего необычного в истории о любви Алцеста к заводной игрушке: «Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоего пола, которые совершенно ничего не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на то, частехонько в них влюбляются и даже иногда предпочитают их людям несравненно достойнейшим!»⁴² Так же интерпретирует образ механической куклы и В. Ф. Одоевский в «Пестрых сказках», используя его как аллегорическое изображение европеизированной русской девушки («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпой по Невскому проспекту»)⁴³

Представляется, однако, что эта трактовка — лишь одно из сюжетных воплощений гораздо более глубокой, нежели простое противопоставление «существенности» и «мечты», идеи. На это, в частности, указывает тот факт, что «кукла» в романтической поэтике не всегда служит символом «материального» или «обыденного» измерения реальности. Принципиально иную интерпретацию предлагает, например, диалог Гофмана «Необыкновенные страдания директора театра». Здесь набор марионеток предстает как иде-

³⁸ О поэтике «взгляда» в романтических текстах, и в частности в повести Гофмана, см., например: *Друбек-Майер Н.* От «Песочного человека» Гофмана к «Вию» Гоголя: К психологии зрения в романтизме // Гоголевский сборник. С. 54—85.

³⁹ *Гофман Э. Т. А.* Песочный человек // Гофман Э. Т. А. Новеллы. С. 92.

⁴⁰ Именно на эту трактовку образа «автомата», как правило, обращают внимание исследователи — ср., например, одно из положений работы Е. Г. Милюгиной, представляющей собой попытку описания наиболее частых мотивов романтической прозы: «Жизнь под властью духовного, под знаком идеала и мечты постигалась романтиками как подлинно живая, истинная, действительная жизнь, жизнь-движение. Напротив, бездуховную действительность они воспринимали как застойную и неподвижную, как мир автоматов, кукол, масок, недостоверный и мнимый» (*Милюгина Е. Г.* Дуализм эстетического сознания романтиков: опыт систематики дуалистических мотивов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Тверь, 1992. С. 127).

⁴¹ *Полевой Н. А.* Указ. соч. С. 129.

⁴² *Погорельский А.* Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М., 1960. С. 84.

⁴³ Распространенность такой интерпретации, по-видимому, обусловила и позднейшую трактовку не простой и далеко не однозначной повести Гофмана как сатиры, направленной против бессердечных светских дебютанток (см., например: *Passage Charles E. The Russian Hoffmanists.* The Hague, 1963. P. 233).

альная театральная труппа. Только она, по мнению героя Гофмана, способна разыгрывать вызывавшие интерес и восхищение романтиков фиабы Карло Гоцци. Созданные для венецианского театра масок, эти комедии-сказки сочетали изображение героических и благородных страстей героев с «умышленной жизненной неполнотой» сюжета. Как замечал Н. Я. Берковский, «в фиабах Гоцци напряженная, безудержная жизнь чувств возможна только под условием сказки и балагана, — нужен аляповатейший из балаганов в качестве основания всему происходящему, и именно за счет его выражает себя героическая жизнь. Стоило бы только в нетронутом виде оставить персонажам их житейское благоразумие, их способность соображать свои интересы, стоило бы только допустить им обыкновенную жизнь обыкновенных людей, и все прекрасное содержание фиабы ушло бы, кончилось бы тут же и тотчас. (...) По сказочной своей феерической основе драмы эти со всей неизбежностью морок, мечтательство и вымысел. (...) У героических побед в драмах Гоцци есть душа, и у них нет тела».⁴⁴ Как свидетельствует финал диалога Гофмана, воссоздание на сцене такой драмы под силу лишь куклам. «Куклы избавлены от собственного тела, и вместе с тем театр кукол избавлен от всего, что с телом связано, от материальности быта, от его физиологии, от физиологии нравов. У кукол нет тела, у них есть только платье и голос. (...) Кукольный театр — чистейший театр душ. (...) Фиабам Гоцци недостает реальностей тела, а реальности души в нем налицо. Когда фиабы попадают на кукольную сцену, то здесь от них требуют одних только реальностей душевно-лирических, и они на требования такого рода отвечают сполна».⁴⁵

Итак, в диалоге, который ведут у Гофмана два директора театра, «кукла» связана исключительно с «духовной» реальностью, тогда как, скажем, в аллегории Одоевского она являет собой воплощение внутренне «пустой», бездушной жизни. И тем не менее эти две — внешне противоположные — интерпретации имеют между собой нечто общее. В обоих случаях кукла символизирует мир, в котором отсутствует второе измерение, — неважно, какое именно. Используя романтическую метафору «зеркала», можно сказать, что символизируемый «механизмом», «автоматом» или «куклой» мир может в равной степени представлять как реальность «эмпирического» субъекта, не имеющего возможности заглянуть в зазеркалье, так и реальность отражения, лишенного соотнесенности с «действительным» предметом. Сходная трактовка «автоматизма» встречается, например, в рассказе Гофмана «Церковь иезуитов в Г.». Его герой, художник Бертольд, именуется словом «механизм» сугубо «человеческий» мир, чье существование не имеет выхода в иные измерения — будь они владениями Бога или дьявола. Таким образом, декларируемая Бертольдом связь «механизма» с понятием «меры» может быть в числе прочего прочитана и как сопряженность его с представлением об «одномерности».⁴⁶

Казалось бы, такое представление противоречит функции «куклы» и «автомата» как «посредника», соединяющего «реальности». В действительности мы имеем здесь дело с принципиально иной ситуацией. Суть ее в том, что символизируемый «автоматом» мир, будучи «одномерен», внешне функционирует так, как если бы его природа предполагала наличие «двоемирия». В «Автомате» Гофмана механический Турок предсказывает буду-

⁴⁴ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 90—91.

⁴⁵ Там же. С. 92.

⁴⁶ Гофман Э. Т. А. Церковь иезуитов в Г. // Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 205.

щее, «отражая» и «объединяя» в целостную картину разрозненные феномены предъявляемой ему реальности, т. е. внешне играет роль, сходную с «зеркалом». Однако на поверку оказывается, что и «предмет», и его своеобразное «отражение» на самом деле пребывают здесь в одном и том же «измерении»: они оба принадлежат пространству внутреннего бытия героя, миру его грез и переживаний. Это подтверждается финалом повести: событие, предсказанное Фердинанду Турком, действительно осуществляется, но лишь в пределах собственной «психической» реальности героя, полностью подменяющей для него внешний мир. Сходную в структурном отношении ситуацию фиксирует сюжет повести «Стихийный дух», где взаимодействие метафизического и эмпирического измерений осуществляется при посредстве волшебной куколки. Герой повести Виктор, пытаясь при помощи чудесного талисмана вызвать к жизни предмет своих грез, таинственную саламандру, то и дело изменяет своей сверхъестественной избраннице. «Я должен сознаться, — повествует он, — что моя страстная греза, хотя она и относилась к стихийному духу, проявлялась также в различного рода двусмысленных снах из круга явлений окружавшего меня чувственного мира, и моя возбужденная фантазия часто подставляла то одну, то другую девушку вместо застенчивой саламандры, избегавшей моих объятий». ⁴⁷ Оказывается, что мистическая связь с принадлежащей миру духов саламандрой имеет много общего с невольным влечением Виктора к хорошему обитательницам «чувственной» реальности и в снах героя они занимают место его таинственной возлюбленной, так же как зеркало в совершаемом персонажами магического ритуале заменяется куколкой.

Таким образом, в описанных выше гофмановских сюжетах «автомат» и «кукла» как будто отмечают границу между «измерениями» мира. Они кажутся символическим воплощением того организующего принципа, действие которого обуславливает бытие романтического космоса как единства «параллельных» и одновременно не мыслимых отдельно друг от друга реальностей. Та же роль отводится романтиками «зеркалу». Однако ни чудесный Турок, ни магическая куколка, «претендующие» на исполнение подобной роли, с ней в действительности не справляются. Мир взаимодействующего с механическим предсказателем Фердинанда в принципе «одномерен», а для Виктора «мистическая» реальность то и дело смешивается с реальностью «чувственной». В обоих случаях само существование разных измерений в мире, связанном с «куколкой» или «механизмом», оказывается фикцией. Мир этот вовсе не предполагает наличия двух реальностей, двух планов бытия, — он только «притворяется», что они существуют. Иначе говоря, суть «автомата» в том, что с его помощью и при его посредстве «одномерный» мир присваивает себе функции «двумерного»: «куколка» подменяет собой «зеркало».

Как представляется, эта идея и служит основанием сюжетных функций «механизма» или «куклы» в романтической картине мира. Если «зеркалу» действительно принадлежат здесь ключевые функции организации реальности, то «кукла» или «автомат», внешне наделенные теми же функциями, никогда не осуществляют их «на самом деле». Например, появление в сюжете «куклы» или «автомата», подобно «отражению», может служить источником «двойничества» героев или их реальностей. Однако если с «зеркалом» связано представление о *подобии* отраженного и отражения, то с «механизмом» или «куклой» связана мысль о *тождестве* как о копировании. «Зеркало» символизирует путь восприятия и осознания мира заново и в новом качестве; «механизм» и «кукла» представляют собой простое повторе-

⁴⁷ Гофман Э. Т. А. Стихийный дух. С. 245.

ние того, что уже создано и существует. В повести Гофмана «Церковь иезуитов в Г.» художник Бертольд, изображающий на холсте свой идеал — «чуждую жену», явившуюся ему в видении, — создает наполненное жизнью и высоким смыслом произведение искусства. С написанного же Бертольдом портрета его реальной жены, земной ипостаси его мистического идеала, на художника «таращится стеклянными глазами... восковая кукла». ⁴⁸ Кукла — «двойник», но двойник родом из того же измерения, которому принадлежит оригинал, повторение, не предполагающее претворения.

В отличие от «зеркального» мира, в пространстве, организуемом «механизмом», грань между различными реальностями размыта или попросту отсутствует. Соответственно, столкновение героя с «куклой» или «автоматом» чревато опасностью утраты ориентиров, потерей способности или возможности различать базовые смысловые «пространства» мира. Так, герой «Автомата» Фердинанд, подпав под власть механического Турка, не чувствует различия между внешними событиями и явлениями своей душевной жизни. По мнению же друга Фердинанда Людвига, автомат, напоминающий «не то живого человека, не то покойника», ⁴⁹ страшен тем, что он лишает человека отчетливого, ясного представления о разнице между «живым» и «мертвым». По словам героя, «уже один намек на сходство живого человека с чем-то мертвым, выражающееся во всех... автоматах, производит... тяжелое, гнетущее впечатление». ⁵⁰ «Граница» в романтической картине мира, как правило, служит инструментом осмысления эмпирической реальности. Отсутствие его лишает человека возможности осознать законы собственного бытия. Будучи вовлечен в череду событий, связанных с «автоматом» или «куклой», романтический герой зачастую воспринимает себя и действительно является игрушкой таинственных, непостижимых сил, владеющих его жизнью и направляющих ее течение помимо, а иногда и против его воли.

Итак, отношения «зеркала» и «автомата» в романтической картине мира действительно могут быть описаны как противопоставление «сущности» и «формы», понимаемое, однако, не как (или, во всяком случае, не только как) напряжение между «идеальной» и «материальной» сферами бытия. Скорее его можно обозначить как противоречие между «духом» закона и его «буквой»: «зеркало» организует мир, «механизм» же лишь изображает процесс подобной организации. Можно сказать, что с «автоматом» или «куклой» в романтизме связано представление о «ритуале», ⁵¹ утратившем свой «сакральный» смысл, организующие функции и превратившемся в пустую формальность, которая, однако, опасна тем, что претендует на полноценность действительно «работающего» принципа.

Не исключено, что «механический» танец старушек в «Сорочинской ярмарке» связывает финал повести именно с этим комплексом смыслов. Тем самым противостояние «двумерного» и «одномерного» миров, за которые представляются в романтической картине мира «зеркало» и «автомат», оказывается значимо и для организации первой повести гоголевского цикла. Это утверждение, однако, требует более внимательного рассмотрения сюжетных ситуаций, указывающих на актуальность данной оппозиции в строении гоголевских повестей.

⁴⁸ Гофман Э. Т. А. Церковь иезуитов в Г. С. 219.

⁴⁹ Гофман Э. Т. А. Автомат. С. 257.

⁵⁰ Там же. С. 269.

⁵¹ «Ритуал» понимается здесь в самом широком смысле — как любой, в том числе и воплощаемый на уровне слова, на уровне литературного сюжета, акт включения явлений и событий эмпирической («фабульной») реальности в осуществляемый непрерывно процесс внутреннего «различения» и «упорядочения» вселенной.

Помимо «Сорочинской ярмарки», любовная коллизия служит сюжетным стержнем еще трех повестей цикла. Это «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница» и «Ночь перед Рождеством». Во всех сюжетах влюбленные герои сталкиваются с сопротивлением своих старших родственников. Преодоление его требует вмешательства сверхъестественных сил. Вступая в контакт с иным миром, парубок становится обладателем принадлежащего этому миру объекта (клада, черевичек или, как в «Майской ночи», «комиссаровой записки»), завладение которым для героя подобно обретению возможности соединения с возлюбленной. Таким образом, гоголевский «свадебный» сюжет предусматривает наличие смысловой эквивалентности между отношениями эмпирического и «мистического» планов мира, с одной стороны, и брачным союзом молодых героев повести — с другой.

Подобная эквивалентность предполагает связь героини с волшебным измерением. Как уже говорилось, такая мысль составляет «общее место» романтического любовного сюжета. Однако гоголевская разработка этой идеи имеет свою специфику, «инструментом» создания которой среди прочего является «зеркало».

«Зеркало» в «Вечерах» служит границей между планами бытия. Волшебный мир является в этом случае «отражением» обыденной реальности. Так это происходит в «Майской ночи», где глазам Левка, заглянувшего в «зеркальные» воды пруда, мрачный развалившийся дом сотника предстает сияющими хорами — обиталищем панночки-русалки.⁵² Чаще, однако, с «зеркалом» в «Вечерах» связан не мужской, а женский персонаж. Упомянутые выше эпизоды «Сорочинской ярмарки» рисуют героиню заглядевшейся в зеркало, в то время как за ней наблюдает восхищенный мужской персонаж. Сходная сцена есть в «Ночи перед Рождеством», где вошедший в хату Вакула застаёт Оксану беседующей со своим отражением. Наличие у девушки зеркального «двойника» служит еще одним свидетельством ее «мистической» сущности: взгляд героини в зеркало — за грань обыденного мира — обнаруживает ее скрытую причастность к «волшебной» реальности. В полной мере это проявляется в случае буквального пересечения девушкой границы измерений. Так, панночка в «Майской ночи», оказавшись «по ту сторону» «зеркальной» поверхности пруда, становится русалкой.

Переход панночки в иное измерение, однако, совершается при трагических обстоятельствах: дорогой туда служит для девушки самоубийство. В «благополучных» же сюжетах героиня никогда не нарушает «зеркальную» границу. Вместо этого девушка отворачивается от зеркала, встречаясь взглядом с наблюдающим за ней мужчиной. Этот жест повторяет и путешествующий в «волшебное» измерение парубок. Левко, заглянувший в «зеркало» волшебного пруда, отворачивается от него, переводя взгляд с отражения на предмет: «Тихо отошел он от пруда и взглянул на дом: мрачные ставни были открыты; стекла сияли при месяце» (с. 130). Сон и волшебство русалки переносят героя в иной мир, однако сама граница здесь не выглядит «преодоленной». Сквозь зеркало нельзя пройти безнаказанно; эту границу нельзя нарушить, не разрушив ее. Буквальное соединение реальностей не входит в ее функции, поскольку противоречит принципам организации «двумерного» мира.

На поддержание этих принципов и направлена функция «зеркала» в «свадебном» сюжете. Героиня отворачивается от своего отражения; ее «мис-

⁵² О волшебном мире как о дубликате обыденного пространства у Гоголя см.: Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 261.

гическая» сущность остается явленной лишь на уровне коннотации, как потенциальная возможность. Задача непосредственного взаимодействия с иным миром передается парубку. Обладание волшебным объектом создает условия для его успешного взаимодействия со старшим персонажем, до этого препятствовавшим свадьбе. Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» получает согласие Коржа на свадьбу с Пидоркой при помощи добытого им золота. Левко в «Майской ночи» передает Голове «слово» панночки — записку комиссара и его несуществующее обещание заехать к Голове на обед. Вакула приносит в дар Чубу «новехонькую шапку и пояс, какого не видано было на селе» (с. 183).

Финальное взаимодействие парубка с отцом героини служит окончательным и решающим шагом любовной коллизии. Рассмотренный сквозь призму актуальных для Гоголя фольклорных кодов, он предстает аналогом одного из необходимых элементов свадебного ритуала, в принципе значимого для организации «свадебных» повестей цикла.⁵³ Тем самым рассматриваемый сюжетный ход имплицитно несет в себе семантику древнего обрядового действия. Последнее же, как принято считать, заключает в себе идею «обмена сущностями»,⁵⁴ предполагающего «семантическое тождество данного и принятого».⁵⁵ Речь идет не о буквальном «тождестве» обмениваемых «объектов», но об эквивалентности символизируемых или репрезентируемых ими свойств обмениваемых «миров». Главным из таких свойств является здесь подтверждаемая или устанавливаемая заново причастность каждого из участвующих в обмене мужских персонажей «мистической» реальности — не как обитателя последней, но как человека, способного к взаимодействию с ней. Положение парубка в этом смысле подтверждается его статусом временного обладателя волшебного объекта, положение старшего персонажа — обретением этого объекта в акте обмена. С другой стороны, «вкладом» самого старшего персонажа в обмен служит согласие на установление семейного союза, объединяющего молодых героев и их родителей. Иными словами, в процессе финального «ритуала» сугубо «человеческие» взаимодействия, осуществляемые в рамках эмпирической реальности, одновременно предстают репрезентацией или, точнее, функциональным и смысловым эквивалентом отношений, заключаемых между разными измерениями реальности. Что касается главной героини, то непосредственная включенность в описываемые взаимодействия характеризует ее как носителя свойств и атрибутов «мистического» мира, не предполагая вместе с тем отрицания или изменения ею «человеческого» статуса или нарушения границы измерений.

Итак, в сюжетном строении гоголевских «свадебных» повестей зеркало играет роль ключевого структурного элемента. Именно его присутствие во многом обуславливает создание смыслового «напряжения» между отношениями «человеческого» и «мистического» измерений, с одной стороны, и отношениями возлюбленного и возлюбленной — с другой, между глобальным принципом организации вселенной и событием, составляющим часть обыденной человеческой жизни. «Зеркало» здесь символизирует *границу*, которая, фиксируя эквивалентность находящихся по разные стороны от нее реальностей, принципиально различает их, что позволяет осознать эти реаль-

⁵³ Ср. в «Сорочинской ярмарке»: «...парубок отправился по рядам с красными товарами... выглядывать деревянную люльку... и шапку для свадебных подарков тестю и всем, кому следует». О «купле невесты» как о символическом обрядовом действе — элементе свадебного ритуала — см.: Сумцов Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских. Харьков, 1881. С. 22—32.

⁵⁴ Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 69.

⁵⁵ Богданов К. А. Деньги в фольклоре. СПб., 1995. С. 36.

ности как единое и осмысленное целое. Иначе говоря, оно обеспечивает существование значимой для романтической картины мира ситуации «двоемирия» как в пределах фабулы, рисующей «фактический» образ созданной Гоголем в «свадебных» повестях «реальности», так и на уровне структурной организации выстроенного им сюжета.

Установление базирующегося на принципах «эквивалентности» и «различения» семантического «напряжения» между «космическим» и «обыденным» уровнями мирового бытия — напряжения, обеспечивающего единство этих уровней, — и составляет «смысл» благополучного финала «свадебного» сюжета. Именно к этой ситуации стремится действие гоголевских повестей, в процессе которого явленный в начале мир меняется, обретая осмысленную целостность. Соответственно, отсутствие подобного «напряжения» (т. е. развитие действия в рамках «одномерного» пространства) подразумевает неосмысленность — «бессмысленность» — происходящих в нем событий. Первоначальная проблемная ситуация меняется здесь лишь внешне, на уровне фабулы, но по сути остается неизменной. Такова, например, история панночки в «Майской ночи». Девушка, бессильная противостоять злой воле мачехи-ведьмы, решившей сжить ее со свету, топится в пруду. Став русалкой, она обретает и новые качества. Сделавшись «главной» над утопленницами, героиня получает власть, магическую силу и поддержку подруг, что внешне дает ей преимущество над ведьмой, которого она не имела, будучи человеком. Однако это преимущество оказывается иллюзией. В ином мире, куда переносится действие сюжета, ситуация развивается точно так же, как и в пределах «человеческой» реальности: ведьма лишает панночку ее пространства и героиня остается беспомощной во власти темных сил, с которыми она не может справиться. Сходный характер имеет сюжет «Заколдованного места», повествующий о ключевой для «Вечеров» ситуации обретения человеком волшебного объекта. Герой повести, дед рассказчика, проникает в иное измерение, сталкивается там с нечистью и добывает клад. Однако все это оказывается напрасным: в «человеческом» мире клад не представляет ценности и вместо желанного золота дед обнаруживает в вырытом им котелке лишь «сор» и «дрязг» (с. 45).

Обозначенные ситуации интересны тем, что их событийным стержнем служит именно взаимодействие «человеческой» и «мистической» реальностей. Казалось бы, представление о существовании «границы» между ними должно иметь здесь ключевой, смыслообразующий характер. Между тем в обеих повестях идея границы проявляет себя лишь на уровне фабулы, но не сюжетной структуры: развитие событий не ведет здесь к установлению «параллелизма» между разными реальностями или отношениями их обитателей. В легенде о панночке действие просто переносится из «человеческого» мира в волшебный; перемещение по другую сторону границы здесь не меняет смысловой структуры ситуации, а соответственно, и положения включенных в эту ситуацию героев. Что касается «Заколдованного места», то стержневые для повести связи «человеческого» и «мистического» измерений, устанавливаемые во время путешествия героя в иной мир, не имеют здесь «эквивалента» в собственно человеческих отношениях. Между тем именно это придает «смысл» действиям героев «свадебных» сюжетов в волшебном пространстве и определяет особый статус добываемых ими объектов. Отсутствие описанного выше семантического «напряжения» лишает подобный объект его сюжетной функции и, соответственно, какого бы то ни было «значения»: золото оборачивается сором.

Итак, обе упомянутые истории внешне подчеркнута строятся в соответствии с представлением о «двоемирии» как о ключевом принципе организа-

ции реальности. Однако в смысловом отношении эта реальность в обоих случаях «одномерна». Меняясь фабульно, мир здесь не изменяется сюжетно. Примечательно, что ключевая проблема обеих историй связана с «неразличением»: панночка не может узнать среди русалок свою мачеху, дед вместо клада приносит домой груды мусора. При этом герои сюжетов полагают себя и на деле являются жертвой нечисти — «темной» силы, управляющей их жизнью. Иными словами, мы имеем здесь дело с тем же комплексом смыслов, который связывался у романтиков с «механизмом» или «куклой».

Отсутствие сюжетного «напряжения» между отношениями разных измерений, с одной стороны, и «человеческими» отношениями — с другой, т. е. нивелирование их «зеркального» «параллелизма», снятие «смысловой границы» и превращение «двупланового» мира в «одномерный», наблюдается и в том случае, когда два обозначенных типа связей буквально сливаются воедино в рамках одной сюжетной ситуации. Такова ситуация любовного союза между обитателями разных измерений. Как правило, участником подобных отношений является старший персонаж «свадебного» сюжета, который женится на ведьме или вступает с ней в любовную связь. Подобным образом события развиваются в «Сорочинской ярмарке», «Ночи перед Рождеством» и, в travestированном варианте, в «Майской ночи» (история Головы и свояченицы). В первых двух повестях союз героев имеет принципиальное сюжетное значение: именно «ведьма» препятствует здесь свадьбе парубка и девушки и освобождение старшего персонажа из-под ее влияния служит необходимым условием благополучной развязки.

Положение, в котором оказывается старший персонаж в начале «свадебного» сюжета, имеет гораздо более определенный и серьезный смысл, нежели просто указание на печальные последствия вмешательства нечистой силы в земные дела. Это положение символизирует принцип организации миропорядка, с которым приходится иметь дело молодым героям. В гоголевской литературе упоминалось о том, что в «свадебных» повестях «Вечеров» конфликт старших и младших вызван стремлением последних преодолеть ущербность доставшегося им от предыдущих поколений мира, построив свой собственный на иных, предполагающих более гармоничное и полноценное его устройство основаниях.⁵⁶ «Деформированность» исходной картины мира, фабульно воплощаемая в любовном союзе обитателей разных измерений, старшего персонажа и ведьмы, может быть связана и с «одномерностью» — неразличенностью и неосмысленностью той реальности, которую наследуют молодые герои. Завершающееся их свадьбой развитие событий предполагает тем самым восстановление полноценного «двупланового» мира, где отношения, организующие существование космоса, с одной стороны, и «человеческой» реальности — с другой, «различены» и вместе с тем сюжетно «эквивалентны» друг другу.

Значимой составляющей романтического представления о «механизме» является, как уже говорилось, и подчеркнутая «формальность» символизируемого им принципа организации вселенной». Подчиненный «автомату»

⁵⁶ Ценные замечания по поводу построения семейных, родовых взаимоотношений в «Вечерах» и тех значений, которые они могут приобретать в контексте питавших гоголевские сюжеты мифологических и религиозных представлений принадлежат С. А. Гончарову, упоминавшему о том, что «семейные конфигурации персонажей» в «Вечерах» «имеют не только эмпирический смысл, но включаются в мифологический сюжет души», в пределах которого характерная для гоголевских «свадебных» повестей «исходная сюжетная ситуация ущербной семьи и сиротства» главных героев «сигнализирует о деформированном миропорядке», а различные сюжетные перипетии, предполагающие в качестве счастливого финала создание новой семьи, «могут быть прочитаны как различные коллизии восстановления сакрального миропорядка» (Гончаров С. А. Указ. соч. С. 7, 10, 14).

мир, будучи внутренне ущербным, внешне проявляет себя как «полноценный» и осмысленный. В гоголевских повестях сходная ситуация прослеживается в своеобразном противоречии между фабулой и сюжетом: в историях ружья и героя «Заколдованного места» мир, внешне (фабульно) меняясь, не меняется сюжетно — сущностно. Нечто подобное имеет место и в «Сорочинской ярмарке». Интересно, что источником данной ситуации служит здесь, по-видимому, противоречие двух базовых для повести сюжетообразующих принципов, организующих ее событийный «стержень», определяющих ее семантику и, как ни парадоксально, подразумевающих — каждый в отдельности — достижение сходных целей. Речь идет о зеркале и карнавале.

Фабула «Сорочинской ярмарки» строится на стандартном для «Вечеров» конфликте «старшего» и «младшего» поколений: влюбленные герои мечтают о свадьбе, но их браку препятствует злая воля мачехи — «столетней ведьмы», подчинившей себе отца девушки. На семантическом уровне этот конфликт подразумевает столкновение двух разных принципов мироустройства. Задачей персонажа в этом смысле является изменение деформированной «одномерной» реальности, обновление мира и возвращение ему «двуплановой» организации. Как уже говорилось, одним из элементов, направляющих движение сюжета к этой цели, служит «зеркало». Взаимодействие с ним героини в начале событий вводит в повесть базовый для «свадебного» финала принцип «двоемирия». Далее девушку, замороженную картиной отраженного в реке пейзажа, замечает парубок. Его речь заставляет героиню отвести глаза от зеркала. Развитие дальнейших событий предполагает путешествие героя в иной мир, возвращение и заключение свадебного союза с героиней. Но сюжет «Сорочинской ярмарки» развивается иначе. Вместо того чтобы отправить парубка за пределы эмпирической реальности, Гоголь помещает его в праздничный хаос ярмарочной кутерьмы — мир театрализованного «карнавального» действия, которое служит в повести не только фоном, но и двигателем основных событий. Ряжение, «маскарад» заменяют собой контакт героя с иным миром. Помощник парубка выглядит в повести как оживший маскарадный костюм: существо, внешность которого составляет его «природу». ⁵⁷ «Свадебный» финал включает в себя сцену «ряжения» героини, примеряющей чужой облик, способ поведения и еще не принадлежащий ей социальный статус. Т. е. сюжет, принцип организации которого первоначально «задается» символикой «зеркала», развивается до самого конца согласно иному принципу, выражением которого служит «карнавал».

На первый взгляд кажется, что для этого есть все основания: «внутренняя форма» карнавального действия содержит в себе связь почти со всеми смысловыми составляющими благополучного финала сюжета, выстроенного в соответствии с «зеркальным» принципом. Подобно «зеркалу», «карнавал» несет в себе идею целостности бытия, обретаемой на время праздника включенными в него людьми. Его сутью является перерождение человека для отношений, не предусмотренных в структуре существующего до и вне карнавального действия миропорядка. По замечанию М. М. Бахтина, «карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны». ⁵⁸ Именно такова «цель» гоголевского «свадебного» сюжета, где история влюбленных является одновременно и историей восстанов-

⁵⁷ См. портрет цыгана в «Сорочинской ярмарке»: «Этот темно-коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль; длинные, валившиеся по плечам охлопьями черные волосы; башмаки, надетые на босые загорелые ноги, — все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу» (с. 85).

⁵⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 12.

ления деформированной «одномерной» структуры миропорядка, предъявленного в отношениях старших героев.

Проблему здесь составляет лишь одно: «карнавальная» целостность и заключенный в ней обновляющий потенциал базируются не на установлении смысловых «границ», а, напротив, на их «преодолении». Карнавал несет в себе идею принципиальной относительности какого бы то ни было «различения», он строится на отрицании того, что составляет суть «зеркального» принципа организации человеческой и метафизической вселенной. С точки зрения символизируемой «зеркалом» картины мира «карнавальная» реальность «одномерна».

Итак, в пределах «карнавальной» сюжетной линии мир действительно меняется, подводя события к благополучному финалу. Но с позиций «заданного» начальной «зеркальной» сценой принципа «двоемирия» этот финал представляет собой лишь фикцию: реальность героев остается по-прежнему «одномерной». Их союз символизирует не установление новой структуры мира, а воссоздание старой. Поэтому в образе героини в сцене «свадебного» танца проступают черты «ведьмы»: брак парубка и девушки здесь и по сути, и внешне являет собой «дубликат» союза старших персонажей. Мир «Сорочинской ярмарки», меняясь на событийном уровне, — уровне, организуемом «карнавальным» хаосом, остается прежним на уровне сюжета, строящегося в более «благополучной» «свадебной» повести (например, в «Ночи перед Рождеством») в соответствии с принципом «зеркала».

Вместе создающие завязку сюжета, «зеркало» и «карнавал» вновь взаимодействуют в заключительном эпизоде свадьбы. Однако здесь это взаимодействие уже несет в себе проблему, порожденную сюжетной организацией повести. В финале мир остается подчинен принципу «одномерности», связанному с мыслью о «неразличности», «неосмысленности», пугающей непроясненности бытия и «формальности» (принципиальной «фабульности») организующих его законов, т. е. с тем смысловым комплексом, который в романтической картине мира соединялся с «автоматом» или «куклой». Поэтому появление «механического» танца представляется закономерным итогом развернувшихся в повести событий. Пляска старушек указывает на отсутствие итогового изменения реальности. Оно совершается лишь внешне. Ничего не меняется: мир-«автомат», сделанный «раз и навсегда», не допускает возможности чуда.⁵⁹

В деформированном «одномерном» мире остается в конце повести и ее рассказчик, мучительно переживающий свое одиночество. Знаком его служит это — звуковой аналог зеркального отражения:⁶⁰ «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему» (с. 97). Если одиночество героев Шамиссо и Гофмана предполагало отсутствие у них тени или отражения, их второго «я», то здесь, напротив, само наличие у рассказчика подобного «двойника» предстает символом глобальной «несвязанности» мира. В пределах «одномерной» реальности «зеркало» лишается своей организующей силы. Единение здесь насильственно и механистично, а разъединение — трагически непреодолимо: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» (с. 98).

⁵⁹ Об этом говорит в повести Гофмана «Щелкунчик и мышиный король» часовой мастер Дроссельмейер — создатель удивительного механического замка, который он дарит своим крестникам; на просьбу детей сделать так, чтобы обитатели замка перестали повторять одни и те же движения, мастер отвечает: «Ничего этого нельзя. (...) Механизм сделан раз навсегда, его не переделаешь» (Гофман Э. Т. А. Щелкунчик и мышиный король // Гофман Э. Т. А. Новеллы. С. 111).

⁶⁰ См. об этом: Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...»: (К семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. С. 42.

Русская литература

Т 3

2006

Санкт-Петербург
«НАУКА»

