

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»

На правах рукописи



МЕЛАДШИНА ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА

**ГОГОЛЕВСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ В. А. ШАРОВА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В
ЕГИПЕТ. ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ НИКОЛАЯ
ВАСИЛЬЕВИЧА ГОГОЛЯ (ВТОРОГО)»**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Ребель Г. М.

Пермь – 2019

Оглавление

Введение	3
Глава первая	
Явление «Ревизора» в логике романного сюжета	
§ 1.1. «Ревизор» Н.В. Гоголя: очерк интерпретаций на русской сцене.....	21
§ 1.2. Режиссерские и сценические интерпретации «Ревизора» в романе В. А. Шарова.....	38
§ 1.3. Мотивы и образы комедии Гоголя в судьбах героев и в сюжете романа В. А. Шарова.....	53
Глава вторая	
Воскресение Павла Ивановича Чичикова как залог национального возрождения	
§ 2.1. Замысел продолжения «Мертвых душ» и попытки его реализации Гоголем и героями В. А. Шарова.....	73
§ 2.2. Чичиков в романе «Возвращение в Египет»: попытка преображения	90
§ 2.3. Странничество, пророчество и самозванство в вариантах Н. В. Гоголя и В. А. Шарова.....	115
Глава третья	
«Переписка» Гоголя и переписка в романе В. А. Шарова	
§ 3.1. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя и «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)» В. А. Шарова ...	132
§ 3.2. «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)» В. А. Шарова и «Гоголь в жизни» В. В. Вересаева	153
§ 3.3. Жанровая специфика романа В. А. Шарова «Возвращение в Египет. Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)»	174
Заключение	201
Список источников и научной литературы	211

Введение

Владимир Александрович Шаров (1952 – 2018) – одна из ключевых фигур современного литературного процесса. Историк по образованию, автор кандидатской диссертации по опричнине и Смутному времени, Шаров в своих романах обращается к истории как к коду национальной судьбы, прописывая альтернативные, несбывшиеся и несбыточные ее варианты, позволяющие глубже и точнее понять все то, что сбылось в реальности.

Первый роман «След в след: Хроника одного рода в мыслях, комментариях и основных датах» был опубликован в 1991 году в журнале «Урал». В дальнейшем выходят «Репетиции» (1992), «До и во время» (1993), «Старая девочка» (1998), «Воскрешение Лазаря» (2003), «Будьте как дети» (2008), «Возвращение в Египет» (2013), «Царство Агамемнона» (2018). Сквозная тема всех произведений – влияние истории на жизнь нации, взаимосвязь между историческими процессами и судьбами отдельных людей.

Романы Владимира Шарова не раз были номинированы на премии «Русский Букер», «Большая книга». В 2008 году роман «Будьте как дети» входит в шорт-лист премии «Русский Букер» и номинируется на премию «Большая книга», в 2014 году роман «Возвращение в Египет» становится лауреатом премий «Русский Букер» и «Студенческий Букер», а также ему присуждается премия «Большая книга». В этом же году роман «Возвращение в Египет» был номинирован на премию «Национальный бестселлер», а в 2015 году – на премию «Новая словесность».

Творчество Шарова, несомненно, из числа тех литературных явлений, которые «своими экспериментами и художественными открытиями <...> помогают понять всю сложность и дискуссионность нашей действительности» [Черняк, 2008, 4]. Шаров обнажает суть происходящего и намечает стратегию дальнейшего развития литературы.

При этом Шаров – одна из самых загадочных и спорных фигур современного литературного процесса, а оценки его творчества располагаются

между двумя крайностями – приятием и категорическим отторжением, причем не только в эстетическом, но и в идеологическом плане: в одном случае он предстает как антихристианин, «изнасиловавший русскую и священную историю» [Роднянская, 1993, 189], а в другом – как «живой классик» [Топоров, 2008].

Знаковым моментом в осмыслении творчества Шарова стала публикация в 1993 году в журнале «Новый мир» открытого письма сотрудников издания И. Роднянской и С. Костырко «Сор из избы: Вокруг романа Владимира Шарова “До и во время”». «...Публикация романа Шарова явно противоречит тем эстетическим принципам, которые мы пытаемся защищать в разделе литературной критики “Нового мира” <...> наносит урон этим принципам» [Роднянская, Костырко, 1993, 186], – утверждалось в совместной преамбуле, после которой следовала конкретизация. С точки зрения Костырко, проблема даже не столько в «рыхлости композиции, длиннотах, несостыкованности отдельных эпизодов, удручающей небрежности в работе с языком» [Костырко, 186], сколько в «несоответствии интеллектуальных претензий романиста и эстетического уровня его текста» [Костырко, 186], в превращении «самого жанра философского романа в китч» [Костырко, 187], ибо «перед нами не попытка подняться до уровня затронутых идей, а действие в обратном направлении — попытка опустить идею до уровня понимания нового массового потребителя литературы» [Костырко, 187]. Эту позицию полностью разделяет Роднянская, усмотревшая в романе Шарова «выдумки и пакости» [Роднянская, 1993, 188] на тему русской и священной истории – даже не ради «идеологического злоумышления» [Роднянская, 1993, 189], а ради самого приема: «все уныривает в общий котел с безмятежной “постмодернистской” наклейкой на крышке» [Роднянская, 1993, 189]. Эти оценки Роднянская подтвердит и уточнит в статье «Гипсовый ветер», опубликованной в журнале «Новый мир» в 1993 году. Здесь Шаров вписан в ряд других романистов (М. Иманов, В. Пискунов, А. Курчаткин, А. Бородыня, А. Кротов, Ф. Горенштейн) творчество которых, по мнению автора статьи, знаменует смену

литературного вектора: «Нет больше самого постмодернизма, резвящегося по ту сторону добра и зла» [Роднянская, 2006, 461], нет больше «юмора, самоиронии, усмешки, той самой “амбивалентности”, которая еще недавно критикам-моралистам рисовалась главным врагом истины, а нынче заставляет тосковать по себе читателя, очутившегося в застенке непререкаемых словес» [Роднянская, 2006, 462]. Новые романы «сплошь замешены на учительстве; они не обвиняясь берут на себя функции новой философии и новой теологии» [Роднянская, 2006, 463]. Это «суемудрие» [Роднянская, 2006, 463], с точки зрения критика, носит опасный характер: «Мы приходим к новому идеологизму в искусстве – без постановлений и репрессий; снова становимся объектами индоктринации – промывки мозгов, – за какую процедуру берутся не комиссары и психиатры, а, в который уже раз, литераторы, сами отравленные продуктами распада всевозможных учений, от диамата до адвентизма» [Роднянская, 2006, 493].

Отметим два важных в контексте нашего исследования момента в размышлениях Роднянской: отрицание постмодернистского характера творчества Шарова и утверждение его идеологической направленности.

Отрицательные оценки творчества Шарова звучали и в литературно-критических отзывах других критиков. А. С. Немзер, подводя литературные итоги «замечательного десятилетия» – 90-х годов – не включает романы Шарова в «рекомендательный список» лучших, с его точки зрения, книг и относит их создателя к числу авторов, вызывающих «весьма различные эмоции: от спокойного сочувствия, благодарности за прошлые свершения и надежды на будущее до убежденного неприятия» [Немзер, 2000, 219].

Позже, размышляя о «провальном», по его мнению, «Русском Букере» 2008 года, на который, в числе прочих, был номинирован роман Шарова «Будьте как дети», Немзер мимоходом указывает «на шаровские самоповторы, и на вымученность его “еретизма”, и на то, что в романе целенаправленно апологетизируется самый зловещий персонаж отечественной истории, основатель коммунистической партии и советского государства» [Немзер, 2008]. Об этом же качестве шаровского письма негативно отзывался в рецензии на

роман «Будьте как дети» Л. Данилкин: «Роман устроен как запутанная система лейтмотивов, повторений одних и тех же тем в разных аранжировках: странные детские смерти, крестные ходы, крестовые походы, гражданская война, примитивная цивилизация, инвалиды, сироты, беспризорники, безумие, самоубийство, юродство, канонизация современников, кощунственное сожительство чистого и нечистого» [Данилкин]. Недоумевая по поводу того, что роман был признан «Книгой года» на Московской международной книжной ярмарке в номинации «Проза», Данилкин иронизирует: «И хотя современная аватара Платонова Владимир Шаров – скорее писатель для писателей, а степень удаленности его романа от того, что называется “беллетристика”, можно охарактеризовать как стремящуюся к бесконечности, черным по белому у них там написано: “Будьте как дети”– книга года”. Абсурд, но придется поверить» [Данилкин].

Последовательным оппонентом ниспровергателей Шарова выступил В. Л. Топоров, расценивший новомирский скандал 1993 года как кликушество и, в свою очередь, в 2008 году объявивший Шарова «живым классиком», оказывающим существенное влияние на современную литературу: «Шаров пишет очень хорошо – сухо и цепко. И стиль его, и метод сюжетосложения давно уже стали предметом для подражания. Влияние Шарова можно усмотреть и в раннем (и лучшем) романе Дмитрия Быкова “Оправдание”, и в совсем недавнем “Библиотекаре” Михаила Елизарова, и в творчестве Михаила Шишкина в целом» [Топоров, 2008].

Эту точку зрения разделяет А. Е. Беззубцев–Кондаков, одним из первых осознавший уникальность и одиночество Шарова-художника: «Владимир Шаров – один из самых “закрытых” российских писателей-постмодернистов. При всей вызывающей спорности, которая присуща его мировоззрению, при всей широте затронутых в романах проблем, о Шарове пишут на удивление мало. <...> Сама фигура его в современной русской прозе выглядит очень одинокой, творчество Шарова – безусловный “неформат”» [Беззубцев-Кондаков, 2010]. При этом сам критик увидел в прозе Шарова «пример литературы *вопрошающей* [курсив

Беззубцева-Кондакова – *прим. Ю. М.*], которая ярко отражает царящую в современном российском обществе идеологическую неопределенность» [Беззубцев–Кондаков, 2006], а по поводу повторов, раздражающих коллег-рецензентов, замечал: «Чтение его романов напоминает движение по кругу, когда ты постоянно возвращаешься к тому, с чего начал. Но возвращаешься уже не таким, каким был раньше» [Беззубцев–Кондаков, 2010].

Прежде чем перейти к собственно научным, литературоведческим аттестациям творчества Шарова, отметим, что в откликах на смерть писателя в 2018 году прозвучали не ритуальные, а очень искренние и очень важные оценки. Коллеги-писатели называют Шарова «одним из самых блистательных авторов последних десятилетий» [Водолазкин], писателем, относительно которого через сто лет «другие, известные, авторы сделаются лишь современниками» [Шишкин]. В эссе Михаила Шишкина «Бегун и корабль», обращенном к ушедшему товарищу, образно воссоздается и объясняется одиночество Шарова – «юродивого на обочине»: «Ты был для них всех чужаком. Они не понимали, как с тобой обращаться. Ты вон какой вымахал, а они — литературные поплавки. Им снизу не видны были лычки на погонах, вот и растерялись» [Шишкин]. Шишкин видит в Шарове не исторического писателя, а провозвестника: «Тебя пытались засунуть на полку с историческими романами, привязывали тебя к диссертации, которую ты защитил по Смутному времени, а ты – историк будущего. Твои романы – не попытка придать смысл людоедскому русскому прошлому, а штормовое предупреждение. Они все не о прошлом, а о будущем. О будущем, которое уже наступило. Все твои романы – попытки достучаться, предупредить, спасти» [Шишкин].

По поводу последнего романа Шарова – «Царство Агамемнона» (2018) – Дмитрий Быков говорит: «Шаров был одним из крупнейших писателей нынешней России не только потому, что много знал и еще больше чувствовал, а потому, что в его оптике мир предстает волшебным, непредсказуемым, даже, я бы сказал, вымышленным. <...> Это не постмодернизм, и не альтернативка, и

не антиутопия. Это нормальное чудо, каким и должна быть литература» [Быков, 2018].

Однако наука не может оперировать понятием «чудо» и неизбежно стремится поместить каждое явление на определенную полку.

Большинство исследователей причисляет Шарова к постмодернистам. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий квалифицируют творчество писателя как «постмодернистский квазиисторизм» [Лейдерман, Липовецкий, 484]. И. В. Ащеулова [Ащеулова, 2012, 42-49.] и И. С. Скоропанова [Скоропанова, 2002] считают романы Шарова постмодернистскими псевдоисторическими романами на основе того, что писатель предлагает альтернативные версии истории, отрицая ее линейный характер. Однако целый ряд исследователей выражает сомнение в принадлежности Шарова к постмодернизму, причем это никак не связано с отношением к его творчеству в целом. Так, Роднянская упрекает Шарова в числе других авторов (М. Иманов, В. Пискунов, А. Курчаткин, А. Бородыня) в идеологическом менторстве, назидательности и «“идейной” трепанации всерьез» [Роднянская, 2006, 461] читательского сознания, что по определению не совместимо с игровым, ироничным характером постмодернистского высказывания.

И. М. Каспэ отмечает, что характерное для Шарова и других современных авторов «нарушение правил поведения именно на тех территориях, которые традиционно ассоциируются с нормативностью и подлинностью» [Каспэ, 297], привычно «интерпретируется в терминах постмодернистской игры, однако литературные тексты, активно апеллирующие к предельным значениям, выдающие себя за повествование о “самом важном” или, по меньшей мере, чрезвычайно серьезном, не слишком согласуются с представлениями об интеллектуальном релятивизме и тем более игривости, иными словами, с тем образом постмодернистского романа, который получил распространение в критике – во всяком случае, в отечественной» [Каспэ, 297].

Беззубцев-Кондаков называет Шарова «постмодернистом», но тут же уточняет, что творчество его «неформат» [Беззубцев-Кондаков, 2010]. Татаринов

для характеристики творчества Шарова (а также Сорокина, Пелевина, Иличевского, Улицкой) предлагает термин «неомодерн»: «Прекратите пользоваться словом “постмодернизм”. Иначе на долгие годы попадете в компанию унылых демагогов. Попробуйте посмотреть на литературный процесс 21 века как на яркий, вполне личностный “неомодерн”» [Татаринов, 2018]. С. С. Беляков указывает на то, что для большинства критиков «Шаров – признанный постмодернист» [Беляков], но не вполне разделяет эту точку зрения, считая, что писатель «использует приемы, созданные в рамках модернистской и постмодернистской поэтики, но пишет он куда более идейную прозу, чем, скажем, Прилепин или Ключарева» [Беляков].

Показательное резюме содержится в финале рецензии Каспэ на роман Шарова «Будьте как дети»: «На долю читателя остается интерпретационный спазм»: «литература, которая по всем внешним признакам должна быть сочтена “высокой”, вдруг обнаруживает симулятивность областей, традиционно позволяющих воспринимать и трактовать возвышенное, – она не “учит”, не “очищает” и даже не “проблематизирует”. Разумеется, эта симулятивность отнюдь не постмодернистского происхождения (подразумевающего прежде всего процедуру деконструкции). Возможно, в самом деле наиболее точное определение для подобного типа письма — наваждение, морок» [Каспэ, 301].

«Интерпретационный спазм» относительно определения характера письма, т.е. стиля, Шарова и принадлежности его творчества к тому или иному литературному направлению, распространяется и на жанровую квалификацию его романов.

Н. Б. Иванова все романы писателя, включая «Царство Агамемнона», вышедшее в 2018 году, определяет как «ультрафикшн с сюжетным фантастическим сдвигом или допущением» [Иванова, 2018, 189]. Топоров писал, что «каждое художественное произведение Шарова, представляет собой то ли аутентичный апокриф, то ли интеллектуальную игру в апокриф» [Топоров, 2008]. Каспэ, в очередной раз прибегая к метафорам, характеризует «Будьте как дети» как «своеобразный роман-конвульсию, короткое замыкание, спазм»

[Каспэ, 300]. Ащеулова вслед за Скоропановой определяет жанр романа Шарова как «постмодернистский псевдоисторический роман» [Ащеулова, 2013, 45]. Н. Е. Лихина приводит целый перечень дефиниций, которые в работах разных авторов используются для характеристики шаровского романа: «квазиистория, параистория, альтернативная история, роман-симулякр, роман-эхо, утопия, постантиутопия, фэнтэзи, эсхатологический роман, семейный роман, философская притча, апокриф, абсурдистский роман, роман-фантазмагория на стыке реалистической прозы и постмодернизма» [Лихина, 87].

Тут следует заметить, что публикация в 2013 году романа «Возвращение в Египет» не вызвала бурной полемики в критике. Возможно, причиной тому установившаяся «респектабельная репутация Шарова» [Каспэ, 296], а возможно, обращение в этом романе не к остро дискуссионной политической личности, а к признанной в своей значимости литературной фигуре общекультурного значения (Н. В. Гоголь). В самом этом обращении Шаров не оригинален: литературное наследие Гоголя представляет собой благодатный материал для прозы последних десятилетий. М. А. Черняк отмечает интерес современных писателей «не только к гоголевским текстам, но и к легендам и мифам» [Черняк, 2009, 184], порожденным жизнью и творчеством классика. В некоторых случаях отсылка дана уже в названии (повесть «Голова Гоголя» и коллаж «Носы» А. Королева, «Жена Гоголя» Т. Ландольфи, «Лицо Гоголя» Ч. Юханссона). В этих и в других случаях гоголевский текст выступает как «катализатор художественно-эстетических исканий современной постмодернистской литературы» [Осипова, 245]. В качестве наиболее репрезентативных в этом плане Н. О. Осипова называет следующие линии взаимодействия: «“Гоголь и Пелевин”, “Гоголь и Вен. Ерофеев”, “Гоголь и Т. Толстая”» [Осипова, 245].

Не раз отмечалось, что в современных текстах художественно переосмысляются не только элементы гоголевской образной системы, но и его биография, идеи, окружение, сама мировая история, причудливым образом то оказывающаяся во власти гоголевской фантастики и мистики, то преодолевающая их. «Возвращение в Египет», с одной стороны, вписывается в

этот литературный контекст, с другой – представляет собой принципиально новое художественное осмысление Гоголя как культурного феномена. Отдельные наблюдения на эту тему содержатся в работах В. Ю. Баль (связь гоголевских идей с ветхозаветным сюжетом исхода), Т. Г. Прохоровой (ориентация на «переписку» как документальную основу художественного дискурса), А. Г. Габриэловой (художественная интерпретация поэмы «Мертвые души» в романе Шарова).

Однако *гоголевский текст* «Возвращения в Египет» во всей его многогранности, сложности и структурообразующей значимости для романа Шарова до сих пор не становился предметом специального литературно-критического и литературоведческого анализа.

Суммируя результаты представленного выше *предварительного лаконичного обзора* литературы, отметим существенные в рамках нашей темы моменты:

– творчество Владимира Шарова остается дискуссионным материалом не только с точки зрения его идейно-тематического наполнения, но и с точки зрения определения жанровой и стилевой природы романов писателя, принадлежности их к тому или иному литературному направлению;

– роман «Возвращение в Египет» исследован преимущественно в аспекте изложенных в нем историософских воззрений писателя (В. Ю. Баль, Т. Е. Сорокина, И. В. Ащеулова, Е. Е. Дмитриева, В. И. Папков, Т. Е. Сорокина), в то время как гоголевские смыслы этого текста рассматриваются эпизодически и анализ их не связывается с решением проблемы жанрово-стилевой идентификации произведения.

Исходя из этого, обозначим цель и задачи нашего исследования.

Целью диссертации является изучение гоголевского текста в романе Шарова «Возвращение в Египет» как смыслообразующего и структурообразующего начала произведения и определение жанровой специфики (жанровой формы) романа.

Задачи:

1. Вычленение и описание ключевых элементов гоголевского текста в романе Шарова «Возвращение в Египет».
2. Анализ соотношения гоголевских образов и идей с судьбами героев романа Шарова «Возвращение в Египет».
3. Соотнесение научных трактовок творчества Гоголя с художественно-филологическими интерпретациями Шарова.
4. Сопоставление гоголевского текста романа Шарова «Возвращение в Египет» с книгой В. В. Вересаева «Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников».
5. Определение жанровой формы романа «Возвращения в Египет».
6. Обозначение места романа «Возвращение в Египет» в современном литературном процессе.

Объектом исследования является роман В.А. Шарова «Возвращение в Египет».

Предмет исследования – гоголевский текст романа В.А. Шарова «Возвращение в Египет».

Актуальность выбранной **темы** обусловлена значимостью творчества Владимира Шарова в современной литературе, возможностью более точной научной оценки современного литературного процесса посредством анализа художественной стратегии одного из его самых оригинальных участников. На ежегодных буковских конференциях журнала «Вопросы литературы», целью которых является не просто подведение итогов очередного премиального сезона, а анализ состояния современной литературы и литературной критики в целом, в числе других поднимался вопрос о художественном методе и жанровой квалификации романов Шарова. Предлагаемые в нашей работе на материале романа «Возвращение в Египет» варианты осмысления этих проблем вписываются в логику современной литературоведческой аналитики. Одновременно обращение к гоголевскому тексту романа Шарова актуализирует целый ряд острых, дискуссионных проблем историсофского, этического и культурологического характера, художественно воплощенных писателем.

Исследование гоголевского текста романа Шарова «Возвращение в Египет» также позволяет заново проблематизировать и актуализировать творчество Н.В. Гоголя, в частности соотношение в нем художественного и проповеднического начал.

Материалом для диссертации послужили: роман В.А. Шарова «Возвращение в Египет»; произведения Н. В. Гоголя: поэма «Мертвые души», комедия «Ревизор», публицистический сборник «Выбранные места из переписки с друзьями», повести «Нос» и «Старосветские помещики»; письма, дневниковые записи и статьи Н. В. Гоголя; книга В. В. Вересаева «Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников».

Методологическая основа диссертации определяется содержанием цели и задач исследования. В работе комплексно были задействованы следующие методы литературоведческого исследования: историко-литературный, структурный, типологический, аналитико-описательный. Диссертация написана с опорой на работы Е. И. Анненковой, А. Белого, М. Я. Вайскопфа, В. В. Виноградова, И. А. Виноградова, В. А. Воропаева, А. Х. Гольденберга, С. А. Гончарова, Г. А. Гуковского, И. П. Золотусского, В. Ш. Кривоноса, Е. Н. Купреяновой, К. В. Мочульского, Ю. В. Манна, посвященные исследованию творчества Гоголя, труды М. М. Бахтина о полифонии и диалогизме, исследования Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, И. С. Скоропановой, освещающих проблему постмодернизма в новейшей русской литературе, исследования Г. М. Ребель о жанровых формах романа.

Здесь дополнительно оговоримся, что сделанный во введении лаконичный обзор литературы, необходимый для формулировки цели исследования и постановки задач, будет существенно расширен, дополнен и проблематизирован в ходе изложения материала в рамках отдельных глав и параграфов. Обращение к гоголевскому тексту в романе Шарова «Возвращение в Египет» потребовало изучения не только литературы о творчестве Шарова и жанрово-стилевых тенденциях современной прозы, но и литературно-критических и научных исследований по творчеству Н. В. Гоголя.

В ходе работы над диссертацией был сформирован соответствующий терминологический аппарат.

По аналогии с определением В. Н. Топорова «петербургский текст русской литературы», подразумевающим «некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» [Топоров, 2003, 23], нами был использован термин *гоголевский текст*. Уточним состав понятия. С точки зрения Н. Ю. Невярович, «этико-религиозные, философские и поэтические концепты его [Гоголя – прим. Ю. М.] художественного мира, а также непосредственно его самобытный гротескный способ мировидения и самовыражения, в своей целостности и образует “гоголевский текст”» [Невярович, 307]. Это определение, на наш взгляд, имеет смысл дополнить очень важным компонентом: сам Гоголь, его облик, образ жизни, судьба, его идеи и попытки их реализации – в документально-историческом и мифологическом вариантах – являются неотъемлемой частью гоголевского текста.

Невярович расширяет границы понятия, включая в него «не только уникальный феномен творчества и личности писателя, но и их последующую рецепцию русской и мировой гуманитарной мыслью» [Невярович, 307]. В этом случае частью гоголевского текста становится и гоголеведение, начиная с самых первых литературно-критических работ о творчестве писателя. Однако такое расширительное толкование представляется нам чрезмерным, размывающим границы явления. Применительно к роману Шарова «Возвращение в Египет» мы используем определение «гоголевский текст» как обозначение художественного феномена – Гоголя, предъявленного в данном произведении в разных его ипостасях. Значимость *гоголевского текста* в романе Шарова обусловлена тем, что он выступает в качестве образно-идеологического фундамента произведения, и, одновременно, первопричины и двигателя романного сюжета: жизненные цели и судьбы героев Шарова заданы логоцентричным национальным сознанием и жизнестроением.

Из арсенала гоголеведения заимствован нами термин *миражная интрига*, использованный Ю. В. Манном при анализе комедии «Ревизор». Речь идет о

ситуации, при которой не герой «управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку. Приближение к цели вдруг оказывается удалением от нее “на огромное расстояние” и приводит к открытию, которого ни главный герой, ни чаще – чаще всего – другие персонажи не ожидали» [Манн, 1996, 161-162]. Этот термин мы использовали в характеристике сюжетной ситуации романа Шарова, связанной с судьбой «преемника» и «двойника» классика – Коли Гоголя, призванного дописать поэму «Мертвые души». Миражная интрига в романе Шарова сопряжена с темой *самозванства*.

В работе также используется термин *обратная пародия*, предложенный Н. А. Макуриной, которая под «обратной пародией» понимает художественное явление, возникшее после появления комического прецедентного текста и связанного с ним по принципу «кривозеркального» отражения, причем «пародийный персонаж в данном случае оказывается сложнее первоисточника, при этом он может быть наделен комическими чертами, а может быть лишен их» [Макурина, 116], т.е. комизм в обратной пародии может присутствовать, но может и отсутствовать, ибо он не является непременной пародийной функцией. В романе Шарова образ Чичикова строится по принципу «обратной пародии» – как возвышенный, очищенный от негатива и сатирических коннотаций вариант личности и судьбы героя первого тома «Мертвых душ».

Термин *культурный герой* заимствован нами из работ Е. М. Мелетинского, который соответственно определил мифического персонажа – первопредка-демиурга, дарующего людям культурные блага [Мелетинский, 2008, 566]. В случае романа Шарова в качестве такового выступает Н. В. Гоголь, фигура которого в сознании потомков становится сакральной и приобретает черты *культурного героя*, создающего в качестве высшего дара людям поэму «Мертвые души».

Для описания принципа организации повествования в романе Шарова «Возвращение в Египет» нами используется термин *полифония*, введенный М. М. Бахтиным для обозначения «взаимодействия нескольких неслиянных

сознаний» [Бахтин, 2002, 14], идеологически неподвластных авторскому диктату, в рамках единого художественного мира. Применительно к роману «Возвращение в Египет» есть все основания говорить об идеологической самостоятельности множества отдельных «голосов», вплетенных в художественное единство «высшего порядка» [Бахтин, 2002, 28],

При определении жанровой природы романа мы опираемся на методологию и терминологию Г. М. Ребель, разработанную на материале русской классической литературы. Поставив задачу дифференциации романских форм, т. е. создания романской жанровой типологии второго и третьего уровней, Ребель в качестве «носителей жанра, играющих «конструктивную, “миросозидательную” роль» [Лейдерман, 2010, 117], определила тип героя и способ его постановки в структуре романа (т.е. в системе персонажей и композиции сюжета)¹. На этом основании в русской литературе XIX века была вычленена жанровая форма *идеологический роман* (Тургенев, Достоевский), а в качестве типологии третьего уровня предложена следующая дифференциация: *идеологический роман-как-жизнь* (Тургенев), *идеологический роман-эксперимент* (Достоевский). В рамках нашего исследования оказалось актуальным жанровое определение *идеологический роман-эксперимент*. В произведениях такого типа главная роль «неизменно отводится героям-идеологам или объектам идеологического воздействия, а движение сюжета предопределено <...> обсуждением и решением идеологических – в широком спектре социальных, политических, правовых, философских – проблем» [Ребель, 362]. Для идеологического романа-эксперимента характерна постановка героя в исключительную и во многом искусственную – экспериментальную – ситуацию с целью проверки выношенной им идеи. Именно такой вариант романской формы представлен, на наш взгляд, в «Возвращении в Египет» Владимира Шарова.

Научная новизна. Роман В. Шарова «Возвращение в Египет» еще только становится предметом научного изучения, заявленная тема малоизучена,

¹ См.: Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века). Пермь, 2007. С. 239 – 281; Ребель Г.М. Русская литература XIX века: Типология героев и романских форм: Учебное пособие. М.: Флинта, 2018. С. 288.

наблюдения над гоголевским текстом романа Шарова в существующих научных и литературно-критических сочинениях носят эпизодический характер, в то время как гоголевский текст является структурно-смысловой основой произведения, пусковым механизмом и двигателем сюжета, а также одним из важных жанроопределяющих признаков. Анализ гоголевского текста романа Шарова в указанных аспектах – задача принципиально новая.

Что касается собственно гоголевского наследия, то оно всесторонне изучалось на протяжении почти двух веков, однако Шаров предлагает собственный вариант гоголевского текста, анализ которого, в свою очередь, дает возможность проверить, уточнить и в определенной степени обновить существующие интерпретации образного мира Гоголя. В свою очередь, анализ романа Шарова сквозь призму гоголевского текста позволяет представить более полную картину повествовательных стратегий современной литературы в аспекте ее взаимодействия с классическим наследием. Предлагаемое нами жанровое определение романа «Возвращение в Египет» – *идеологический роман-эксперимент* – позволяет скорректировать жанроопределяющую концепцию творчества Шарова и стратегию жанроопределения в рамках современного литературного процесса.

Научно-практическая значимость исследования обусловлена возможностью использования его результатов в дальнейшем научном осмыслении современного литературного процесса, истории русской литературы XIX века, теории литературы, а также в практике преподавания теории и истории русской литературы, в частности в рамках изучения творчества Н. В. Гоголя и В. А. Шарова.

Положения, выносимые на защиту

1. Гоголевский текст в романе В. А. Шарова «Возвращение в Египет» имеет структурообразующее, смыслообразующее и жанроопределяющее значение в романе.

2. В рамках гоголевского текста романа Шарова особую роль играет комедия Гоголя «Ревизор», самостоятельные постановки и интерпретации

которой становятся пусковым механизмом романного сюжета и источником ключевых мотивов – странничества, избранничества и самозванства, исхода и возвращения.

3. Между героями «Возвращения в Египет» и «Ревизора» существует связь по принципу сходства-контраста, анализ которой позволил не только впервые дать характеристику героям Шарова, но и уточнить неочевидные вне такого сопоставления глубинные смыслы образов Гоголя.

4. Сопоставление попыток самого Гоголя и героев Шарова реализовать замысел продолжения «Мертвых душ» в качестве проекта духовного возрождения России показало их зеркальную обреченность на неудачу, обусловленную непреодолимым противоречием между директивной идейной установкой («проповедью») и художеством.

5. Сопоставительный анализ «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя и «Выбранных мест из переписки с друзьями Николая Васильевича Гоголя Второго» В. Шарова позволил обнаружить, с одной стороны, идейно-содержательную перекличку этих текстов, в каждом из которых ставятся историософские и социально-политические вопросы судьбы России, с другой – принципиальное отличие полифонической, многоголосой, идеологически разомкнутой «Переписки» Шарова от монологического проповеднического прототекста Гоголя.

6. Анализ ключевых в художественной системе Н. В. Гоголя и в гоголевском тексте романа Шарова образов комедии «Ревизор» и романа «Мертвые души» показал связь по принципу взаимодополнения между явлениями избранничества и самозванства, избранничества и скитальчества в творчестве обоих авторов.

7. Сопоставительный анализ романа Шарова «Возвращение в Египет» и документального свода В. В. Вересаева «Гоголь в жизни» дал основания утверждать, что книга Вересаева является структурно-содержательным аналогом романа Шарова; не исключено, что в работе над романом писатель ориентировался на вересаевский свод документов о Гоголе в качестве образца.

8. Анализ структуры – системы персонажей, логики сюжета – романа Шарова позволяет утверждать, что главным героем произведения является Николай Васильевич Гоголь – Первый и Единственный, в то время как назначенный семейным кланом «преемник» Коля Гоголь – неудавшаяся попытка реинкарнации, при этом все смыслы и судьбы в романе Шарова предопределены добровольной вовлеченностью героев в гоголевский текст в качестве его интерпретаторов и продолжателей миссии, возложенной на себя Гоголем.

9. Структурно-содержательный анализ романа Шарова «Возвращение в Египет» стал основанием для соответствующего жанрового определения произведения – идеологический роман-эксперимент. Это, в свою очередь, расширяет и уточняет каталог жанровых определений современного русского романа.

Апробация работы. Тема диссертации была утверждена ученым советом Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Основные положения диссертации были апробированы на всероссийских и международных конференциях в период с 2015 по 2018 гг.: в Пермском государственном гуманитарно-педагогическом университете на конференциях для молодых исследователей «Молодая филология» (2015, 2016, 2017 гг.) и всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Филология в пространстве современных гуманитарных исследований» (2017); в Удмуртском государственном университете на международной научной конференции «Кормановские чтения–2016», в Уральском федеральном университете имени Первого Президента России Б. Н. Ельцина на VI всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (2017) и VII всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (2018); в Санкт-Петербургском государственном университете на XLVI Международной филологической конференции (2017) и на XLVII Международной филологической конференции (2018); в ГБУК «ЦБС Красногвардейского

района» г. Санкт-Петербурга «Центральная районная библиотека им. Н.В. Гоголя» на ежегодной научно-практической конференции «Гоголь сегодня» (2017); в ГБУК г. Москвы «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека» на международной научной конференции – XVIII Гоголевские чтения «Н. В. Гоголь и пути развития русской литературы» (2018).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, каждая из которых разбита на три параграфа, заключения и библиографии.

Глава первая

Явление «Ревизора» в логике романного сюжета

§ 1.1. «Ревизор» Н.В. Гоголя: очерк интерпретаций на русской сцене

С момента первой публикации в 1836 году «Ревизор» оказался в центре внимания критиков, которые в оценке данного произведения разделились на несколько противоборствующих лагерей.

С отрицательными оценками пьесы выступили консерваторы (Ф. В. Булгарин, О. И. Сенковский, Н. А. Полевой и др.), которые в комедии увидели неправдоподобность, клевету и наветы на Россию и российскую власть.

Ф. В. Булгарин считал комедию неактуальной и вторичной («автор “Ревизора” почерпнул свои характеры, нравы и обычаи не из настоящего русского быта, а из времен пред-Недорослевских, из комедий “Ябеда”, “Честный секретарь”, “Судейские именины”» [Булгарин, 389]), квалифицировав ее как «презабавный фарс, ряд смешных карикатур» [Булгарин, 390]. О. И. Сенковский утверждал, что «из злоупотреблений никак нельзя писать комедии, потому что это не нравы народа, не характеристика общества, но преступления нескольких лиц, и они должны возбуждать не смех, а скорее негодование честных граждан» [Сенковский. 43], а позднее настаивал на том, что описанный в «Ревизоре» уездный город «скорее должен находиться в Малороссии или Белоруссии, чем в другой стороне России» [Сенковский, 43].

Критики эстетического толка, в частности П. А. Вяземский и В. П. Андросов, оценивали пьесу в целом благожелательно, но при этом усматривали в ней сатиру не на социально-политический уклад и чиновничий аппарат, а на «исключения вольные или невольные» [Андросов, 125], и подчеркивали благонамеренность созданной Гоголем картины нравов:

«Говорят, что в комедии Гоголя не видно ни одного честного и благомыслящего лица; неправда: честное и благомыслящее лицо есть правительство, которое, силою закона поражая злоупотребления, позволяет и таланту исправлять их оружием насмешки» [Вяземский, 153]. В 1876 году Вяземский еще раз подчеркнет: «В замысле Гоголя не было ничего политического.<...> У либералов глаза были обольщены собственным обольщением; у консерваторов они были велики» [Вяземский, 153], настаивая на том, что Гоголь «написал “Ревизора”, как после написал “Шинель”, “Нос” и другие свои юмористические произведения» [Вяземский, 153].

Сатирические смыслы пьесы были актуализированы в работах В. Г. Белинского, который полемизировал как с «реакционерами», так и с «эстетам», причем наиболее активно именно с последними. По поводу оценок Вяземского он, в частности, писал: «Забавнее всего, что “светский” критик “Современника” [Вяземский – прим. Ю.М.], соблазнившись мыслию Скриба, что в литературе всегда отражается прошедшее, а не настоящее состояние общества, так восхитился ею, что уцепился за нее обеими руками... и прилагает к стати и нестати к русской литературе. Если поверить ему, то у нас потому только преследуют сатиру взяточничество от Сумарокова до Гоголя, что это взяточничество было когда-то давно, только не теперь» [Белинский, т.1, 520]. Белинский подчеркивает то, что эстетическая критика вуалировала вслед за консервативной: сатирическую силу гоголевского смеха и общественное значение пьесы; он отмечает обличительную направленность, мастерство реалистического бытописания, попытку рассказать о страданиях простого народа от власти имущих. В первом драматургическом опыте Гоголя Белинский видел воплощение идеи русского национального театра, которому прочил большое будущее, а в самом писателе – своего единомышленника.

В этом же ключе оценивал комедию Гоголя А. И. Герцен: «Никто и никогда до него (т.е. до Гоголя) не читал такого полного патолого-анатомического курса о русском чиновнике» [Герцен, 326].

Н. Г. Чернышевский был убежден, что «должно приписать исключительно Гоголю заслугу прочного введения в русскую изящную литературу сатирического или, как справедливее будет назвать его, критического направления» [Чернышевский, 424].

Однако все эти разные, в том числе противоположные, оценки противоречили не только друг другу, но и собственно авторским ожиданиям и интерпретациям.

Комедия «Ревизор» впервые была поставлена на сцене Александринского театра 19 апреля 1836 года. Гоголь принимал активное участие в подготовке спектакля и, по воспоминаниям Анненкова, проявлял «хлопотливость, казавшуюся странной, выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий» [Анненков, 264-265].

После премьеры ситуация с литературно-критическим разночтением повторилась. Обозначилось три позиции, которые следующим образом суммирует Ю. В. Манн: «одни видели дерзкую клевету на существовавшие в России порядки», другие «восприняли пьесу как забавный и непритязательный фарс», а третьи усмотрели «выстраданный протест против несправедливости и произвола» [Манн, 1966, 5]. Неоднозначной была и реакция публики, которая, по свидетельству Анненкова, после первого акта не знала, «как должно думать о картине», после пятого акта пришла в «негодование», в итоге посчитав, что изображенное зрелище – «невозможность, клевета и фарс» [Анненков, 265].

Гоголь после премьеры пребывал в растерянности и недоумении: «Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое» [Гоголь, 99].

Следует сказать, что писатель неоднократно предпринимал попытки пояснить суть пьесы, что выразилось в целом ряде сопроводительных текстов и текстов-комментариев. К ним относятся «Замечания для господ актеров», данные непосредственно в самой пьесе, «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному

литератору» (1836), «Театральный разъезд» (1842), «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» (около 1846), «Развязка “Ревизора”» (1846), «Дополнение к “Развязке Ревизора”» (1847).

Прежде всего, автор был разочарован трактовкой образа Хлестакова, роль которого на сцене Александринского театра играл Н. Дюр. В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» Гоголь пишет: «Главная роль пропала: так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде <...> целой шеренги водевильных шалунов <...>. Он сделался просто обыкновенным вралем» [Гоголь, т. 4, 99].

Кроме неудачи со сценическим воплощением образа Хлестакова, настоящим ударом для Гоголя стало решение финальной сцены: «Она совершенно не вышла. Занавес закрывается в какую-то смутную минуту, и пьеса, кажется, как будто не кончена. Но я не виноват. Меня не хотели слушать. Я и теперь говорю, что последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые живые картины» [Гоголь, т.4, 103]. Для автора чрезвычайно важен тот факт, что каждый из актеров должен сыграть свой испуг, быть пораженным и ошеломленным именно на свой манер. «Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов» [Гоголь, т.4, 103–104]. В этом комментарии уже дан зародыш концепции, изложенной в «Развязке “Ревизора”», которая будет написана спустя десять лет, в 1946 году.

Вскоре после премьеры в Санкт-Петербурге 25 мая 1836 г. на сцене Малого театра состоялось первое представление «Ревизора» в Москве, которое, несмотря на просьбы и рекомендации автора, адресованные

М. С. Шепкину, было подобно петербургской: «та же незавершенность и противоречивость общей трактовки, то же влияние водеvilльных штампов. Единство спектакля было подорвано неудачей главной роли» [Манн, 1978, 454].

Вскоре после обеих премьер Гоголь пишет драматическое дополнение к «Ревизору» – «Театральный разъезд после представления новой комедии», в котором «объединяет элементы драмы и теоретического трактата» [Манн, 1978, 458]. Белинский высоко оценил этот опыт: «В этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, <...> сколько поэтом и социальным писателем» [Белинский, т.5, 384]. Гоголь стремится не только разъяснить, как ставить «Ревизора» (он избегает частотного упоминания о нем в «Театральном разъезде»), но и пытается создать некую обобщенную инструкцию для постановки пьес сатирического содержания, что и поясняет в письме 1842 года к Н. Я. Прокоповичу: «Она [пьеса “Театральный разъезд” - прим. Ю.М.] написана сгоряча, скоро после представления “Ревизора”, и потому немножко нескромна в отношении к автору. Ее нужно сделать несколько идеальней, т.е. чтобы ее применить можно было ко всякой пьесе, задирающей общественные злоупотребления, а потому я прошу тебя не намекать и не выдавать ее, как написанную по случаю “Ревизора”» [Гоголь, 84].

В 1846 году Гоголь вновь возвращается к волнующей его теме и пишет «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Здесь дается ряд общих рекомендаций по композиции и сценическому воплощению немой сцены.

В «Развязке “Ревизора”», написанной в 1851 году, изложены идеи, созвучные религиозно-нравственной концепции «Выбранных мест из переписки с друзьями», а персонажи пьесы превращены в аллегории человеческих пороков. Гоголь даже планировал издание комедии «Ревизор», дополненной «Развязкой “Ревизора”» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» в одно время, так как, по замыслу писателя предполагалось, что эти

два произведения будут дополнять и пояснять друг друга: «Выбранные места...» должны были актуализировать упущенный публикой метафизический смысл пьесы. В пьесе «Театральный разъезд» Гоголь по этому поводу пишет: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! <...> Все до единого согласны, что такого города нет во всей России... Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?.. Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. <...> Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя» [Гоголь, 130]. В этих своих размышлениях Гоголь переносит действие пьесы не в некий обобщенно-собираТЕЛЬный российский город, а в город человеческой души, где чиновники – это пороки, ревизор – совесть, а «немая сцена» – Страшный суд.

Однако эта трактовка вызвала сопротивление даже у ближайших единомышленников. Очень выразителен в этом плане отзыв М. С. Щепкина: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди... с этими людьми в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не отдам, не отдам, пока существую. После меня переделывайте хотя в козлов, а до тех пор я не уступлю вам даже Держиморды, потому что и он мне дорог» [Щепкин, 469]. Не менее показательна и реакция С. Т. Аксакова: «Неужели вы, испугавшись нелепых толкований невежд и дураков, сами святотатственно посягаете на искажение своих живых творческих созданий, называя их аллегорическими лицами. Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не льнет к ним, как горох к стене, что название Хлестакова светскою совестью не имеет смысла, ибо принятие Хлестакова за ревизора есть случайность» [Аксаков, 164].

Таким образом, уже при жизни Гоголя обозначились принципиально разные варианты интерпретации «Ревизора»: 1) фарс (водевиль), 2) социальная сатира, 3) символическое воплощение религиозно-этической проблематики.

История последующих постановок конца XIX века свидетельствует о наибольшей востребованности первого варианта, в то время как третий – авторский – вариант интерпретации на сцене воплощен не был.

18 декабря 1908 года состоялась премьера «Ревизора» в Московском Художественном театре. Режиссерами выступили К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и И. М. Москвин. Символично-моралистическую трактовку, предложенную Гоголем в «Развязке “Ревизора”», театр не принял, но ко всем прочим рекомендациям автора пьесы, написанным до 1846 года, отнесся с трепетом и вниманием: делая ставку на «психологическое углубление, искренность переживания и простоту выразительности», режиссеры «стремились “содрать” с “Ревизора” ту “кору рутины”, ту “пресловутую традицию”, которая “обволокла и окутала истинную психологию”» [Строева, 238]. При этом отличительной чертой постановки было скрупулезное внимание к деталям, к «быту», но, как отмечает А. Н. Зорин, «именно мхатовская тщательность продемонстрировала ограниченность такого подхода по отношению к глубинному авторскому замыслу. Метафизические (или метафорические, здесь вполне допустимы оба определения) гоголевские ремарки оказались невоплотимы» [Зорин, 150].

Критика обвинила постановку в чрезмерном увлечении «музейностью». Н. Е. Эфрос в своей рецензии писал о том, что в спектакле «была привлечена к ответу вся археология 30-ых годов», что создавало сложности восприятия: «трудно уложить в свое внимание все это множество характерных мелочей, до вертящейся сигарницы включительно. Но и те, что я заметил, вполне насытили мое археологическое любопытство» [цит. по: Данилов, 30].

Режиссеры МХТ осознавали всю важность финальной «немой сцены», но вкладывали в нее иное, относительно предыдущих постановок, значение. Немирович-Данченко в «Тайне сценического обаяния Гоголя» писал: «Автор в своей ремарке требует, чтобы сцена держалась полторы минуты. <...> Но, насколько мне известно, не было случая, чтоб она длилась более 52 секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен давать занавес, чем он

руководствуется, то он ответил: “Я даю занавес, когда если бы еще секунда — и мое сердце разорвалось бы”» [Немирович-Данченко, 599-600]. Это, конечно, не сцена Страшного суда, но психологическое потрясение, соотносимое с катарсисом, в «немой сцене» спектакля МХТ гораздо ближе гоголевскому видению финала пьесы, чем в предшествующих сценических интерпретациях.

В 1921 году МХТ выпустил новую версию «Ревизора» в постановке К. С. Станиславского. И это, судя по всему, был совершенно другой спектакль, причем трактовка образа Хлестакова в исполнении Михаила Александровича Чехова воспринималась как новаторская, опрокидывающая привычные читательские и зрительские представления о гоголевском персонаже. Сам М. А. Чехов прокомментировал ситуацию следующим образом: «...когда мне приходилось слышать, что изображаемый мной Хлест[аков] носит в себе некоторые оригинальные черты, то я искренне недоумевал. Мне казалось, что я ничего не прибавил к тому, что дал нам сам Гоголь» [Чехов, 330].

В книге Ю. В. Манна «Поэтика Гоголя» приводится отклик врача Н. А. Семашко, который проливает свет на то, что именно так поразило публику и вызвало бурную полемику: «В изображении артиста Чехова мы имеем несомненно психопатологический тип... У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идей прерываются, перескакивают. Возбуждение быстро нарастает и столь же быстро и исчезает; страх быстро сменяется возбуждением... Наблюдается “аффективное отупение” (долгий тупой взгляд при появлении женщин в доме городничего). Итак, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями» [Манн, 1996, 206].

Задаваясь вопросом о правомерности такой интерпретации, Манн полагает ее «вне сомнения», однако при этом оговаривается, что «эффект алогизма» комедийной коллизии в данном случае создается «несколько иным способом — сочетания внешне несочетаемого». С точки зрения Манна,

«гротесков (если понимать под гротеском не преувеличение, а алогизм) не характер Хлестакова, а та роль, которая ему выпала», алогичен не сам Хлестаков – «гротескна миражная жизнь» [Манн, 1996, 206].

В 1926 году «Ревизор» был подвергнут принципиальному переосмыслению в театре им. В. Э. Мейерхольда. В этой интерпретации будут актуализированы не востребованные ранее смыслы пьесы. В докладе о «Ревизоре», который 24 января 1927 года режиссер прочел на сцене Академического театра драмы (бывшего Александринского театра), Мейерхольд обозначил «ошибки», допущенные предыдущими постановщиками: «старый театр обычно впадал в одну из крайностей, одинаково чуждых гоголевской комедии: он <...> старался навязать этой пьесе чрезмерную подчеркнутость, чрезмерное преувеличение» и в то же время – излишний реализм: постановщики «мыслили ее фигуры живущими так, как жили фигуры у художников-передвижников» [Мейерхольд, 138]. Отрицательную роль, по мнению Мейерхольда, сыграла «техника водевиля, с одной стороны, мелодрамы – с другой» [Мейерхольд, 139], вследствие чего герои превратились в шаблонные и абстрактные водевильные образы, а не в живых людей, а пьеса лишилась обличительных тонов.

В варианте Мейерхольда пьеса была разделена на пятнадцать эпизодов и включала в себя все шесть гоголевских редакций комедии, а также вставки из «Мертвых душ», «Невского проспекта», «Женитьбы», «Игроков», «Отрывка (“Собачкина”)». Были введены новые действующие лица, начиная от эпизодических персонажей и заканчивая теми, что проходили через всю пьесу, – приезжим офицером и капитаном. Причем приезжий офицер был неизменным спутником Хлестакова, а капитан регулярно появлялся в эпизодах с городничим и активно комментировал происходящее мимикой, жестами. Гоголевский гротеск режиссер стремился воплотить в принципиально иной форме, прибегая к помощи музыки и «биомеханики».

Постановка Мейерхольда произвела эффект разорвавшейся бомбы, обусловленный в первую очередь демонстративным отступлением от канонов

академической традиции: впервые «Ревизор» был поставлен как острая социальная сатира, направленная одновременно «в самую сердцевину николаевского бюрократизма» и на современное «мещанство» [Данилов, 36], причем монтаж текста комедии с другими произведениями Гоголя усилил этот эффект.

Главные изменения в варианте Мейерхольда, с точки зрения А. Л. Слонимского, претерпел образ Хлестакова: он был построен с использованием гоголевского «бурлеска» (грубого физиологического комизма), вмещал в себя черты Чичикова и на протяжении спектакля был сопряжен с музыкой в различных вариантах (от свиста до серенад). Также в рецензии Слонимского по достоинству оценено решение «немой сцены»: «Медленно поднимающийся занавес (с известием о ревизоре) открывает неподвижную группу кукол. Контраст колоколов и тишины, бешеного галопа и мертвой неподвижности кукол создает то “потрясающее действие”, о котором тщетно мечтал Гоголь. Финал символизирует смерть старой гоголевской России» [Слонимский, 20].

Однако отзывы большинства критиков были отрицательными – судя по всему, в силу неспособности принять и оценить новаторский замысел режиссера. По свидетельству А. А. Гвоздева, «после премьеры “Ревизора” в театре Мейерхольда вся Москва вдруг заговорила о Гоголе. Внезапно все сделались гоголианцами – даже те, кто никогда и не читали Гоголя. Но вдруг им понадобилось выступить на защиту “настоящего” Гоголя и встать в позу оскорбленного в лучших чувствах учителя словесности»: «Все это не настоящий Гоголь! Да и смех-то не гоголевский» [Гвоздев, 20], – утверждали такого рода ценители. Публика не хотела прощаться с привычными водевильными образами, оказываясь принимать тот факт, что «гоголевский смех – это смех сквозь слезы, а вовсе не смех мещанского водевиля» [Гвоздев, 22]. В «Программах государственных академических театров» писали: «В спектакле смещены все плоскости, линии, масштабы. Все сделано “наоборот”, фразы разорваны, логика частей отсутствует, текст спутан» [Фаина, 17].

Постановку Мейерхольда обвиняли в мистицизме, неврастении и эротике. По мнению одного из рецензентов, Хлестаков и другие герои были поглощены «“маниакальными состояниями”»: инстинктами и влечениями, невротическими страхами, чувственными порывами, сексуальной расторможенностью и пр.» [Кухта, 112]. Многие критики отмечали мрачные «гофманианские» настроения, усугубляет это впечатление и двойник главного героя – Заезжий офицер – и ирреальность самого Хлестакова: «черная фигурка на роскошном фоне быта. <...> За ним ощущается ясно полная пустота – как будто он картонный, плоский, в двух измерениях. Его грубость, эротичность, жадность не чувственные, а ирреальные. Он безразличен к обеим, Анне Андреевне и Марье Антоновне. Все ему безразлично. Свистнул... Пропал. От этой фигуры жуткая тень падает и на те сцены, где Хлестаков не действует» [Тальников, 221].

Соглашаясь или не соглашаясь с этими оценками, можно с уверенностью сказать, что постановка Мейерхольда разительно отличалась от всех предшествующих. Это была попытка явить «Ревизора» не в качестве увеселительного действия, а в качестве обличения, направленного не только против чиновничьей касты николаевской России, но и против порочной сущности человека, существующей вне времени.

Эффект, произведенный спектаклем Мейерхольда, спровоцировал целую волну новых постановок «Ревизора». Режиссеры различных направлений и масштабов брались за комедию и считали необходимым дать новую, необычную, подчас шокирующую версию «Ревизора». Как это часто бывает, за внешней формой не была увидена суть. «Последователи» Мейерхольда «восприняли только внешнюю сторону постановки, пустив “Ревизора” по наклонной плоскости голого формотворчества, трюкачества и штукарства. Особенно ярко это сказалось на периферийных спектаклях» [Данилов, 37].

В последующие советские годы усилия режиссеров-постановщиков были направлены на предъявление социальной сатиры, изобличающей николаевские порядки самодержавной России. И только в позднесоветский

период театр задается целью создать адекватный авторскому замыслу и при этом актуальный спектакль.

Интересной представляется постановка «Ревизора» в театре «Современник» 1983 года под руководством В. В. Фокина. Как отмечает Е. Д. Сурков, «Фокин читает “Ревизора”, не связывая себя толкованиями, вошедшими в традицию» [Сурков]. Нововведения коснулись в первую очередь образа Городничего, который, в исполнении В. И. Гафта, «ведет свою на много ходов рассчитанную игру с Хлестаковым, мало сказать, с подъемом – с вдохновением. Все время помнит, какова ставка, которая назначена противником. И, балансируя на самом краю пропасти, проявляет чудеса изворотливости. Этот плут, но самого высокого полета» [там же]. Л. А. Аннинский в связи с этим писал: «Впервые в роли Городничего вижу умного человека, которому неуютно оттого, что он должен быть плутом и идиотом, поскольку окружен плутами, изображающими идиотов» [Аннинский]. Городничий перестал быть стереотипной фигурой «дуболома» и «служаки». За созданным Гафтом образом проглядывает не функция, а человек – с его страхами, болью, усталостью. Не этого ли так хотел Гоголь, когда под оглушительные аплодисменты Александринского театра сокрушался о провале премьерного спектакля? Примечательна и «немая сцена» в режиссерском прочтении Фокина. В варианте «Современника» она отнюдь не «немая». Актеры с наполовину смытым гримом, обращаются то друг к другу, то к зрителям, то к самим себе. «Монтаж цитат из гоголевских статей, переброс реплик в толпе расходящихся “зрителей” (они же “Разгримировавшиеся актеры”). И, однако, что-то поразительно точное было – не в репликах, а в САМОМ ФАКТЕ [выделение крупный шрифтом Л. А. Аннинского – прим. Ю.М.] этого двоения авторской воли, словно Гоголь, только что смеявшийся вместе с нами, пытается сказать нам что-то другое сквозь наш еще не остановившийся хохот. Голос сквозь маску» [Аннинский]. Безусловно, это не «живые картины», которые столь настоятельно рекомендовал Гоголь, однако эффект был достигнут: с точки зрения

Н. А. Лейкина, «смех Гоголя царит в спектакле “Современника” во всю свою грандиозную мощь. Дух Гоголя осеняет этот спектакль от начала до конца» [Лейкин].

Совсем иной была постановка «Ревизора» 1993 года в театре «На Покровке» под руководством С. Н. Арцыбашева. Спектакль шокировал зрителя откровенностью, развязностью и бесшабашностью.

В арцыбашевском Хлестакове, по мнению одного из критиков, есть «что-то от современной расхристанной и беспардонной шпаны, от сегодняшнего алкаша (особенно в сцене вранья), вдруг дождавшегося своего звездного часа» [Ким Ми Хен, 122]. Вульгарность становится одной из ведущих черт характеров персонажей: Анна Андреевна и Марья Антоновна без всяких сомнений готовы оказывать услуги любого характера, Бобчинский и Добчинский готовы пойти на крайние меры и довести дело до поножовщины. Все основные черты героев классических постановок прошлых лет усилены до предельной пошлости, как замечает Ким Ми Хен, возникает «мрачная, гнетущая атмосфера, но, как художник, Сергей Арцыбашев, <...> создает в ней вначале еле заметный, а затем все более усиливающийся контрапункт» [Ким Ми Хен, 122]. Под вульгарными личинами героев периодически проглядывают лица обыкновенных живых людей, а «немая сцена» в этом варианте становится поистине немой. Рекомендации Гоголя были услышаны, краски максимально сгущены: «Взору зрителей в дверных проемах предстают наши знакомцы, издавшие крик ужаса, окаменевшие, обнаженные, с зафиксированным, но не состоявшимся побуждением поскорее спрятаться от позора» [Ким Ми Хен, 124]. Полнейшее разоблачение, во всех смыслах, персонажей комедии стало ярким финальным аккордом этой неоднозначной постановки.

Можно сказать, что спектакли Фокина и Арцыбашева, которые разделяет десять лет, несмотря на очевидные различия, объединяет стремление увидеть человека, показать не маску и личину, а человеческую душу, пусть искаженную, опошленную, но живую. Режиссеры словно проиллюстрировали

гоголевскую формулу из набросков ко второму тому «Мертвых душ»: «Ты все бы хотел нас видеть прибранными, да выбритыми, да во фраках. Нет, *ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит*» [Гоголь, т. 7, 411].

В 2002 году В. Фокин вновь обращается к «Ревизору» и ставит его на подмостках Александринского театра. Это была десятая александринская версия «Ревизора», в основу которой была положена интерпретация Мейерхольда и созданный им драматургический коллаж из произведений Гоголя.

Однако это не калька постановки Мейерхольда, а самостоятельное произведение. Фокин сокращает время действия на два часа, убирает часть действующих лиц и несколько изменяет смысловые доминанты. Если в постановке Мейерхольда доминировал трагизм, основанный на апокалипсических настроениях, то у Фокина господствует трагифарсовая жуть, сардонический эксцентризм и комизм здесь доведены до почти inferнального ужаса. Ключевой фигурой здесь является Хлестаков в исполнении А. Девотченко. «Главный гоголевский морок таится, проступает и бушует именно в его Хлестакове, налысо бритом, юрком существе, скользком оборотне и злом насмешнике. Носит его по сцене и дирижирует им неведомая сила, делающая тщедушного замухрышку то невесомой пушинкой, то куклой с остекленевшим взглядом и несмазанными суставами. Происхождение его темно, мысли непонятны, а действия судорожны» [Должанский]. В этой ирреальной фигуре слиты воедино и «бесноватый» мейерхольдовский Хлестаков, и олицетворение беспредела, вседозволенности, пошлости, характерные для времени постановки, и мистическое превращение фитюльки в черта.

Комментируя свою концепцию, Фокин говорит: «Вот это явление [Хлестаков – прим. Ю.М.] гораздо страшнее, тоталитарнее, преступнее даже, чем вот эти люди, которые брали взятки и будут брать взятки, но они наивнее, что ли, более порядочны, при том что берут взятки борзыми щенками и не

только, но они более открыты» [Тимашева]. Фокин подводит зрителя к выводу, что хлестаковщина – явление вневременное, оно не заканчивается с николаевской эпохой, сталинским режимом, не исчерпывается бюрократической мертвечиной новейшего времени и, к сожалению, вряд ли когда-то будет искоренено.

В рамках этого обзора имеет смысл вспомнить более раннюю трактовку образа Хлестакова, предъявленную в спектакле В. Плучека в Театре Сатиры. Премьера состоялась в 1972 году, но спектакль шел много лет, менялся, менялась концепция характера главного героя, хотя роль его неизменно исполнял Андрей Миронов. По мнению А. В. Висловой, «роль Хлестакова, может быть, одна из самых неразгаданных ролей» [Вислова, 122] этого замечательного артиста. Миронов едва ли не ближе остальных исполнителей подошел к пониманию «невинности» своего героя, непричастности его к организации и нарастанию конфликта, лежащего в основе пьесы. Первоначально Хлестаков игрался Мироновым в гриме, схожем с маской Пьеро: забеленное лицо и огромные грустные глаза. Движения актера «напоминали марионетку, чья жизнь целиком зависит от того, кто дергает ее веревочки. А секундами из-за маски показывалось лицо циничного властолюбца, чьи потребности не соответствуют реальным возможностям» [Вислова, 122]. Однако с годами трактовка характера менялась: Миронов «видел в Хлестакове прежде всего характер трагикомический, таким его и играл. Комическое начало в нем очевидно, трагическое заложено несколько глубже. В образе, созданном актером, предпочтение, пожалуй, отдавалось последнему» [Вислова, 122-123].

Разумеется, представленными выше спектаклями не исчерпывается сценическая история «Ревизора» на русской, советской и постсоветской сцене. В относительно недавнее время комедия ставилась в Малом театре (режиссер Ю. М. Соломин, 2006), в театре им. Маяковского (режиссер С. Арцибашев, 2007), в Государственном молодежном театре Алтая им. В. С. Золотухина (режиссер В. С. Золотухин, 2007), в Московском Театре на Малой Бронной

(постановка С. Голомазова, 2010), в Пензенском областном драматическом театре (режиссер В. Белякович, 2010), в Русском драматическом театре «Мастеровые» (режиссер Д. Хуснияров, 2016), в Театре «Et cetera» (режиссер Роберт Стуруа, 2017).

Очевидно, что комедия «Ревизор» по сей день остается одним из самых востребованных современным театром классических произведений в силу остроты поставленных в ней социальных проблем, но, преобразуясь и каждый раз обновляясь в творческой лаборатории новых постановщиков, она по-прежнему сохраняет нереализованный, хотя и обозначенный, прописанный самим Гоголем многосмысленный содержательный потенциал.

Обращение к этой пьесе и к различным вариантам ее сценических интерпретаций в романе Шарова «Возвращение в Египет» вызвало необходимость выполнить данный обзор театральных постановок комедии Гоголя на русской сцене, с тем чтобы проверить, соотносятся ли – и в какой мере соотносятся – шаровские интерпретации с теми, что были осуществлены в реальности.

Анализ сценической истории пьесы показал, что гоголевские попытки дописать, досказать, дообъяснить смысл своего создания не нашли поддержки у современников и не были реализованы на русской сцене в полном объеме. Примечателен и очень характерен в этом плане упомянутый выше эпизод сценической истории комедии с участием М.А. Чехова в роли Хлестакова. Чехов был убежден, что играет гоголевского героя в точном соответствии с авторскими указаниями. «Я не сумею в письменной форме передать Вам всего того, что думаю о Хлестакове и как чувствую и вижу его образ, – писал он в 1927 году своему коллеге, актеру Ярославского драматического театра М. Л. Курскому. – Если бы я захотел написать Вам характеристику Хлестакова в общих чертах, то это была бы характеристика, данная самим Гоголем, т. к. я глубоко убежден, что играю Хлест[акова] по Гоголю» [Чехов, 330].

Однако и Чехов, и другие исполнители роли Хлестакова, а также режиссеры-постановщики «Ревизора», стремились в поведение героя вложить

внятную мотивацию в диапазоне от личной психопатологии (М. Чехов, режиссер К. Станиславский) до патологии умерщвляющей все вокруг тоталитарной бюрократической системы (А. Девотченко, режиссер В. Фокин).

Бездумный и бескорыстный артистизм хлестаковского вранья в сочетании со страхом чиновников города N перед мнимым ревизором, который ничего не делает специально для того, чтобы обмануть и запугать, – т.е. «миражная интрига» (Ю. Манн) гоголевской комедии – театру не давалась.

Тем интереснее режиссерские интерпретации, которые предлагают герои Шарова, их дебаты по поводу Хлестакова и пьесы в целом и та концепция смысла комедии, которая формируется в рамках романа «Возвращение в Египет».

§ 1.2. Режиссерские и сценические интерпретации «Ревизора» в романе В. А. Шарова

Материалом, с которого начинается «реконструкция» и интерпретация гоголевского текста в романе Шарова, является комедия «Ревизор». О «Ревизоре» авторы писем говорят в двух аспектах – как о важнейшем явлении в творчестве Гоголя и как о факте собственной биографии, т.е. личного участия в сценических постановках и их разборах.

Для того чтобы осмыслить свое назначение, исправить историческую вину и выполнить неосуществленную гениальным предком миссию, в родовом имении Сойменка в предреволюционные годы ежегодно собирается клан Гоголей. Актом собирания сил и личного приобщения к наследию классика становятся постановки гоголевского «Ревизора».

С одной стороны, эти постановки препятствуют разобщению представителей клана Гоголей, способствуют объединению вокруг имени и дела Гоголя многочисленных его потомков, наполняют высоким смыслом их повседневную обыденную жизнь: «Эти ежегодные сборы позволяли не забывать, для чего мы едим, пьем, любим и рожаем детей, просто топчем землю, хоть как-то держали нас в форме» [Шаров, 119].

Спектакль существует в двух версиях – взрослой и детской: «это был как бы подготовительный класс к взрослой сойменовской сцене <...> и все мы через него проходили» [Шаров, 116]. Участие в представлении для детей является своеобразным обрядом инициации юных представителей семьи. Именно с «Ревизора» начинается для каждого из них приобщение к творчеству Гоголя как к семейной тайне, призванию и долгу.

С другой стороны, эти сборы носят амбициозный характер: хозяйка имения Сойменка, Вера Анатольевна Ухтомская, полагала, что в недрах клана должен родиться новый Гоголь, Гоголь Второй, способный дописать поэму «Мертвые души» и тем самым свершить миссию, не осуществленную гениальным предком. Для того чтобы ускорить этот процесс и «сгустить кровь Гоголей», в

предпринимались практически селективные меры: «расчет Ухтомской на том и строился, что, подолгу находясь вместе, какая-нибудь пара Гоголей полюбит друг друга, а дальше соединит судьбу в законном браке. Тогда, если Бог даст, в числе детей, возможно, окажется и новый Гоголь» [Шаров, 116].

Усилиями членов клана Гоголей под руководством не принадлежащих к нему режиссеров в провинциальной глубинке Российской империи, доживающей свои последние месяцы, в контексте первой мировой войны и грозowych раскатов настоящих и грядущих социальных потрясений создаются три разных интерпретации комедии «Ревизор»: в 1913–1914, в 1915 и в 1916 годах. В тексте романа упоминаются и другие варианты, в частности постановки для детей, но подробно представлены в романе как концептуальные разработки именно эти три варианта.

Первая интерпретация создается Савелием Тхоржевским накануне первой мировой войны. Две другие – Владиславом Блоцким, который перед своими слушателями, потенциальными участниками спектакля, разворачивал свою концепцию в соотнесении с духом и характером стремительно меняющегося времени – на фоне войны и в преддверии революции. При этом оба режиссера во всех трех случаях ориентированы на гоголевские комментарии к пьесе, на личность, судьбу и мировоззрение Гоголя. Тем самым подтверждается и демонстрируется личная причастность всех участников сойменских театральных экспериментов к первоисточнику – и к самому автору, и к его пьесе, и к постоянно изменявшимся и усложнявшимся авторским интерпретациям «Ревизора».

Спектакль 1913–1914 года, по замыслу режиссера Тхоржевского, был «призван карать пороки, которые выведет на свет Божий, проявит, обнажит Хлестаков» [Шаров, 120]. Судя по всему, ключом к пониманию пьесы для Тхоржевского становится «Театральный разъезд» Гоголя, причем, как того и хотел создатель комедии, акцент делается на очистительной силе смеха, его терапевтическом свойстве: вскрыть порок и врачевать его.

Новаторский подход Тхоржевского состоял в намерении воплотить в спектакле мысль Гоголя о том, что изображенные им герои – это персонифицированные свойства человеческой души – в том числе его, Гоголя, собственной души. Оба ревизора – мнимый (Хлестаков) и подлинный (чиновник по особым поручениям) – это, по Тхоржевскому, две ипостаси самого Гоголя. Эти герои в концепции Тхоржевского не противопоставлены, они служат общей цели – очищению общества от грехов: Хлестаков обнажает то, что Ревизору предстоит искоренять. В Хлестакове Гоголь «радостен, открыт», это «зачин жизненного поприща (известно, сколь много в этой роли автобиографического)» – в Ревизоре предсказан «достойный финал его, Гоголя, служения отечеству» [Шаров, 120].

В литературоведении акцентируемая Тхоржевским двойственность Гоголя нередко подавалась как явление диахронное. Так, у И. П. Золотусского читаем: «Ранний Гоголь, смеющийся и веселящийся, отделен, кажется, от позднего Гоголя высокой стеной. По одну сторону ее – карнавальные звуки, карнавальные костюмы, музыка безудержного одушевления, по другую – краски сгущаются, переходят в черно-белые тона» [Золотусский, 33]. Тхоржевский стремится эту двойственность автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» предъявить как явление синхронное в рамках одного художественного высказывания – комедии «Ревизор». Хлестаков и чиновник по особым поручениям в данном случае – две ипостаси самого Гоголя.

Гоголю, как и Хлестакову, не чуждо «поэтическое упоение ложью». К. В. Мочульский относит это свойство писателя к эпохе молодости: «Юный автор если и обманывает других, то прежде всего обманывая самого себя», но, судя по многочисленным мемуарам, жизнь и фантазия всегда оставались «так переплетены в душе Гоголя, что разделить их невозможно» [Мочульский, 9]. А это, в свою очередь, дает основание Тхоржевскому восстановить справедливость: в его интерпретации образ Хлестакова весьма далек от образов водеvilных шутов, паяцев, коварных обманщиков, в нем нет тяжеловесности профессионального мошенника, на чем преимущественно делались и делаются

акценты в реальных театральных постановках. Хлестаков Тхоржевского в спектакле 1913 года решен в соответствии с гоголевскими указаниями и представлениями.

Очень важное свидетельство оставил И. С. Тургенев, который в 1851 году слушал комедию в авторском чтении. По наблюдениям Тургенева, Гоголю «хотелось показать актеру, исполнявшему роль Ивана Александровича, как должно передавать это действительно затруднительное место» – т.е. монолог Хлестакова [Тургенев, 536]. «В чтении Гоголя, – пишет Тургенев, – оно показалось мне естественным и правдоподобным. Хлестаков увлечен и странностию своего положения, и окружающей его средой, и собственной легкомысленной юркостью; он и знает, что врет, – и верит своему вранью: это нечто вроде упоения, наития, сочинительского восторга – это не простая ложь, не простое хвастовство. Его самого “подхватило”» [Тургенев, 536].

Вот это состояние и стремится передать Тхоржевский. «В Хлестакове, – объяснял он членам сойменской труппы, – Гоголь радостен, открыт и почти неуловим, подвижен так, будто бьется на ветру» [Шаров, 120]. Но создатель «Ревизора» уже в год первой постановки пьесы убежден: «не земная воля направляет путь мой» [Гоголь, т.11, 46], а по прошествии двенадцати лет объясняет В. А. Жуковскому: «Это было первое мое произведение, замышленное с целью произвести доброе влияние на общество» [Гоголь, т.14, 34–35]. Вот эта вторая ипостась Гоголя в замысле Тхоржевского отражена в трактовке образа ревизора: «Чиновник, прибывший в город N по именному повелению – венец, достойный финал его, Гоголя, служения отечеству». По Тхоржевскому, «между одним Гоголем и вторым вся жизнь» [Шаров, 120]. Но и в его режиссерском замысле это происходит в пределах одного произведения, и в реальной судьбе Гоголя все обстояло сложнее: покидая Россию в 1836 году, Гоголь чувствовал себя «непризнанным пророком» [Мочульский, 21]. «Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек» [Гоголь, т. 11, 48], – писал он уже из Гамбурга Жуковскому.

Вот эту двойственность натуры Гоголя стремится отразить Тхоржевский в двойничестве Хлестакова и Ревизора – при этом первый «неуловим», второй «невидим». По логике постановки, эта двойственность и должна была привести общество к очищению: «Оба Гоголя работают на пару. “Ревизор” призван карать пороки, которые выведет на свет Божий, проявит и обнажит Хлестаков» [Шаров, 120].

«Ревизор» Тхоржевского остался в варианте замысла, идеи которого стали благодатной почвой для сценических версий второго сойменского режиссера – Блоцкого. Блоцкий задумал дилогию, которую он представлял следующим образом: «обе постановки: пятнадцатый год – путь человека к Богу, шестнадцатый год – Господь спускается на землю и уже не находит избранного народа <...>, не находит вообще ничего, кроме нескончаемого коловращения греха, – идя навстречу друг другу, неизбежно сойдутся в “немой сцене”» [Шаров, 120].

В качестве концептуального ориентира своей интерпретации пьесы Блоцкий, как и Тхоржевский, избирает комментарии Гоголя. При этом учитывается то обстоятельство, что существуют расхождения между авторскими характеристиками Хлестакова в «Замечаниях для господ актеров» (1836) и в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” одному литератору» (1836). В «Замечаниях...» Гоголь пишет о Хлестакове: «один из тех людей, которых называют пустейшими. Говорит и действует безо всякого соображения. <...> Чем более исполняющий эту роль покажет простоты и чистосердечия, тем более он выиграет» [Гоголь, т.4, 9]. В «Отрывке» оценивается полученный сценический вариант: «И вот Хлестаков вышел детская, ничтожная роль!», – и содержатся пояснения: «Хлестаков есть человек ловкий, совершенный *comme il faut*, умный и даже, пожалуй, добродетельный» [Гоголь, т.4, 101, 100]. Очевидно, что «пустейший» и «умный», «без всякого соображения» и «ловкий», даже «добродетельный», – не просто разные, а противоположные аттестации. Примечательно, что Гоголь сам недоволен буквальным пониманием своих первичных рекомендаций.

Блоцкий как бы исправляет ситуацию, стремясь реализовать объемную, многозначную авторскую трактовку образа главного героя. Он опирается прежде всего на комментарии, данные в «Развязке “Ревизора”» (1846), где собственно социальная проблематика уходила на задний план, в центре внимания оказывалась необходимость морального очищения, духовного преображения.

Эта концепция и легла в основу постановки Блоцкого 1915 года. Следует отметить, что из трех рассматриваемых нами романских постановок именно эта – 1915 года – единственная, которая была реализована. По мнению героев романа, она была наиболее удачной из всех: «очень уж удачной она вышла», «Мы не просто вжились в <...> “Ревизора”, мы в него вросли» [Шаров, 128].

Как и Тхоржевский, Блоцкий считал, что в основе комедии лежит «роль, которую Гоголь выбрал, наметил для самого себя» [Шаров, 121]. В постановке 1915 года – это Хлестаков. В этом мнения двух героев-режиссеров сошлись. Однако способы презентации этой роли у Блоцкого и Тхоржевского совершенно разные.

Постановка 1915 года «стилизована под водевиль, выстроена как иронический <...> парафраз библейского Исхода» [Шаров, 121]. Блоцкий подхватывает аллегорическую интенцию, заданную Гоголем в «Развязке “Ревизора”»: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе <...> Ну, а что, если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас? <...> Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. <...> Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по именному высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. <...> Теперь же в безобразном душевном нашем городе, <...>, в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей <...> Хлестаков – ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть, Хлестакова подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти» [Гоголь, т.4, 130–131].

Опираясь на эту трактовку Гоголя, герой Шарова, режиссер Блоцкий, кардинально переосмысляет привычную систему образов и пространственных координат, в которой разворачивается действие пьесы. Блоцкий «видел Хлестакова человеком, который, будто пустыня дождевую воду, впитывает веру в себя и на нее отзывается; когда его несет, полный поэтического вдохновения, упоения, почти сочинительского восторга, просто грезит наяву» [Шаров, 123]. Здесь, похоже, есть отсылка к процитированным выше тургеневским впечатлениям от чтения Гоголем монолога Хлестакова («сочинительский восторг»). С точки зрения Блоцкого, «Хлестаков никого не обманывает, ничего лишнего на себя не берет, они сами зовут его в эту свою игру, такую для него несказанно счастливую» [Шаров, 122]. Отсюда, от этого понимания – один шаг к воспроизведению «миражной интриги», в рамках которой Хлестаков «играет роль, к которой меньше всего способен, меньше всего достоин и которой в известном смысле (в смысле практического, обдуманного желания) меньше всего добивался» [Манн, 1996, 205]. Но шаровский режиссер, как и режиссеры многочисленных реальных постановок, такой интерпретацией образа Хлестакова не довольствуется и не ограничивается, он переключает всю ситуацию в принципиально иной – мифологический, символический – регистр. «Маленький, жалкий Хлестаков», оказывается, не кто иной, как «избранный народ» [Шаров, 121]. Земля Обетованная – родовое поместье Хлестакова, Городничий – фараон, тюрьма – египетское рабство, город N – стоянка посреди пустыни, подношения чиновников – спасительные чудеса. В финале «Господь — тройка, быстрее которой нет ничего, – легко унесет Израиль от погони. Дальше, по идее, безо всякой милости и снисхождения, должны последовать египетские казни, о них даже сделано предупреждение – вышеупомянутая “немая сцена”» [Шаров, 122]. Таким образом, Хлестакову *вменяется миссия* – и это, несомненно, задано самим Гоголем, и не только его многочисленными, нередко противоречащими друг другу трактовками, но и его собственной судьбой, в которой он однажды «размахнется Хлестаковым» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [Гоголь, т. 13, 243].

Именно в этом контексте интерпретации «Ревизора» начинают звучать ключевые мотивы «Возвращения в Египет» – мотивы избранничества и самозванства. Говоря об упоительном сочинительском восторге Хлестакова, Блоцкий добавляет, что герой «и сам не знает, не может знать, врет он или не врет, самозванец или вправду избран» [Шаров, 123], а называя его «избранным народом», тут же добавляет: «и не важно, что самозванный» [Шаров, 121].

При такой постановке избранничество и самозванство оказываются в одной неразрывной связке, т.к. никто, как и сам Хлестаков, не знает и не может проверить, истинное ли это избранничество или самопровозглашенное. Так рождается одна из ключевых идей романа, которую Блоцкий и формулирует: «...решать, кто самозванец, а кто и вправду благословен Господом, даже в самой малой своей части не находится в человеческой юрисдикции. Один Всевышний может знать, кого он избрал» [Шаров, 146]. А отсюда вытекает своего рода руководство к действию: «Не важно, самозванцы мы или нет»; «...почему так получилось, что мы, Гоголи, все это должны написать, никто сказать не может, даже не знает – не самозванчество ли это. Может быть, мы и ни на что не способны, и Гоголь тоже ничего не мог: как и мы, был обыкновенным самозванцем. Но это не наша печаль. Господь сам укажет – мы или не мы. В любом случае, работа должна быть исполнена на совесть, путь проложен по всем правилам топографической науки, так, чтобы Новый Израиль стал, будто избранный народ на Синае» [Шаров, 217-218]. Предлагается только один критерий истинности призвания: «Кто пошел – тот и избранный народ». Так, по мнению героев Шарова, думал и классик: «Сам Гоголь за избранный народ держал всех, кто готов обратиться к Богу» [Шаров, 420].

Несмотря на разницу во взглядах режиссеров романа Шарова, можно заметить, что в основе постановок Блоцкого лежит идея Тхоржевского о двойственной природе самого Гоголя, о его неготовности остановиться на одной ипостаси и в ней застыть навсегда. При этом Блоцкий в своей первой постановке, подхватывая идею Тхоржевского, углубляет и усложняет ее, в частности, как уже сказано, обогащая темой мнимого и истинного

избранничества и – связанной с ней темой странничества. «По своей природе Гоголь был актером; способность к почти мгновенным перевоплощениям <...>, способность так вжиться в роль, что она делается уже не личиной, а ликом — все это было дано ему свыше. Без этого Гоголь просто не мог жить и, надолго застряв в одних и тех же декорациях, заболел» [Шаров, 124].

Кроме того, в постановке «Ревизора» 1915 года, которая «выстроена как иронический, отчасти и кощунственный парафраз библейского Исхода» [Шаров, 121], тем самым задана еще одна ключевая романная тема: исхода из рабства и возвращения в рабство или, шире, тема странничества.

Герой-странник, типичный для творчества Гоголя (собственно, и сам Гоголь был в странником; один из героев романа – Капралов – даже считает его «чем-то вроде наставника, а Хлестакова с Чичиковым его учениками. <...> И им, и ему было легко, покойно в дороге» [Шаров, 52]), здесь вырастает до масштабов народа-странника и воплощается в неожиданной, на первый взгляд, фигуре Хлестакова, которого в этом качестве никто никогда не рассматривал.

При этом постановка Блоцкого пронизана «необыкновенной легкостью», подобно той, что присуща Хлестакову в начальных авторских рекомендациях для господ актеров. Несмотря на серьезность заявленной темы, спектакль не был окрашен мрачными тонами и даже череда «казней египетских» («немая сцена» и последующий кризис) в пьесе не предъявлена. «“Ревизор” так и остался сказкой об Исходе, о чуде и о чуде Исхода» [Шаров, 123].

Следующая постановка Блоцкого – 1916 года – пронизана революционными настроениями. В ней находит отражение не только нервно-трагическое мироощущение Гоголя последних лет жизни, но и та социально-историческая атмосфера, в которой задумывается постановка: война, преддверие революции. Сам режиссер Блоцкий «тесно связан с одной из нелегальных революционных партий. О революции он теперь говорит как о новом преображении Господнем, единственном, что может нас спасти, очистить от зла. Свидетельства, что она грядет, начнется вот-вот, он находит везде» [Шаров, 125]. Свидетельством и призвана стать новая интерпретация «Ревизора». Как и вариант Тхоржевского

1913 года, версия Блоцкого 1916 года не была реализована: к Сойменке приблизился реальный и страшный «театр военных действий», так что театральные планы самодеятельной труппы пришлось отменить. О сути предложенной Блоцким новой интерпретации можно судить лишь по его разбору пьесы, сохранившемуся в дневниковых записях одного из героев романа.

Продолжая опираться на комментарии Гоголя, режиссер приходит к выводу, что Ревизор – это истинный пророк, «Грозный Судия на пороге» [Шаров, 154], в то время как Хлестаков – пророк ложный. Если в постановке 1915 года гоголевским alter ego был Хлестаков, то в этой версии Гоголь – это «чиновник по особым поручениям».

В основе этой постановки лежат идеи «Развязки “Ревизора”» (1846), в которой актуализируются мотивы возмездия, Страшного суда. Блоцкий рассматривает соотношение частей дилогии следующим образом: «в один год поставили правду актеров, в другой поставим правду Гоголя» [Шаров, 134]. Основное внимание в этой постановке должно быть уделено «немой сцене», вся остальная пьеса служит неким прологом к ней и к появлению главного действующего лица – Ревизора.

До «ревизии» «немая сцена», по мнению Блоцкого, оставалась «эффектным, но в сущности безразличным финалом» [Шаров, 135], «запоминающейся картиной», выстроенной по законам сцены, но не несущей никакого дополнительного смысла. Теперь же «авторской волей», т.е. волей Гоголя, выраженной после премьеры комедии, а также волей Блоцкого, «она делается центром всей пьесы» [Шаров, 134]. Примечательно, что Блоцкий всячески старается подчеркнуть свое *соавторство* с Гоголем.

Революционный характер интерпретации 1916 года соответствует революционным настроениям Блоцкого. Можно предположить, что потенциальные участники спектакля, с недоумением и тревогой слушающие своего режиссера, проживают репетицию революции исторической: те метания, страхи, мучительные вопросы, которые еще предстоит решить народу, проверку

крепости его веры в своих вождей и готовности идти за ними, зачастую слепо и без осознания того, что и для чего они делают.

В своих объяснениях театральной труппе Блоцкий обнаруживает глубокие знания комментариев Гоголя к «Ревизору», его переписки, которую обильно цитирует. Он всячески подчеркивает, что именно эта постановка и есть не что иное, как реконструкция истинного «Ревизора» – такого, каким и он должен быть.

В процессе разбора пьесы вновь возникает мотив Исхода и самозванных пророков. Но на сей раз в роли мятущегося избранного народа выступает труппа, а в роли Моисея – Блоцкий. Актеры находятся в нерешительности («Пускай определится [Блоцкий – прим. Ю.М.], без обиняков скажет, куда и за кем нам идти» [Шаров, 128]; «Блоцкий все время двоит след, нанизывает петлю за петлей» [Шаров, 132]). Блоцкий говорит о Гоголе, его пьесе, собственной ее интерпретации – и в то же время о современности в контексте Священной истории; он утверждает, что «революционеры ищут и ищут Израиль, святой народ, и что за разница, каким именем они его назовут: крестьянская община или пролетариат. Важно, что их помыслы – спасти человека от греха, увести потомство Иакова в пустыню» [Шаров, 133]. Следует подчеркнуть, что, с точки зрения Блоцкого, революционером является и сам Гоголь периода написания «Развязки “Ревизора”». Он объясняет это так: «С одной стороны, “Ревизор” с Развязкой должен переманить, перевербовать приверженцев прежней постановки, с другой — обратить, сделать единомышленниками тысячи и тысячи людей, которые о первом “Ревизоре”, может, и не слышали», соответственно, «перед Гоголем извечный вопрос любой революции: пойдут или не пойдут за тобой народные массы?» [Шаров, 138]. В этом плане Гоголь возлагает надежды на связку между готовящимися к публикации «Выбранными местами...» и «Развязкой “Ревизора”». Именно эти идеи «позднего» Гоголя и кладутся в основу той интерпретации, которую предъявляет труппе Блоцкий. Согласно этой версии жизнь, предъявленная в «прежнем» «Ревизоре» была

смертью, покаяние никого не спасет, путь лежит через Ад, Хлестаков – лжепророк, ревизор – пророк истинный, спасти может только чудо.

Говоря о комедии, Блоцкий размышляет о происходящем в России сегодня и предсказывает грядущие события: «В сойменских спектаклях гражданской войны мы не допустим. <...> однако, предупреждает он [Блоцкий – *прим. Ю.М.*] нас, не дать стране пойти стенка на стенку вряд ли получится» [Шаров, 134].

По словам Блоцкого, «после Развязки <...> каждому должно быть понятно, что с прежним “Ревизором” раз и навсегда покончено» [Шаров, 141].

Однако обе театральные революции – и гоголевская, и «блочная» – были провалены. «Развязка “Ревизора”» не снискала одобрения даже у близких друзей и единомышленников Гоголя, широкой публикой понята и принята не была, равно как и «Выбранные места из переписки с друзьями», которые писатель считал необходимой парой к «Развязке». В романе Шарова эта парность признается, акцентируется, однако трактуется по-своему: «Вся эта книга [“Выбранные места из переписки с друзьями” – *прим. Ю.М.*] от первой страницы до последней является полным собранием монологов чиновника по именному повелению, которые обращены к нам, грешным» [Шаров, 147]. Таким образом, «Переписка» оказывается предъявлением подлинного Ревизора, которое так и не происходит в «первичном» «Ревизоре», выведением его из сценического закулисья на литературную авансцену.

Версия Блоцкого 1916 года не была поставлена и членами сойменской труппы так и осталась непонятой. Артисты вжились в старого «Ревизора», где Гоголь «порхал, словно мотылек» [Шаров, 127], они не понимают, что в этом новом варианте следует играть, и сомневаются в том, что Блоцкий сумеет это объяснить: «Кто-то говорит Блоцкому, что “Ревизор”, каким мы его знаем, и то, во что он втрапливает труппу, – две большие разницы, пускай определится, без обиняков скажет, куда и за кем нам идти. За ним, Блоцким, или за Гоголем. Решено столкнуть его с Гоголем и тем выбить из-под ног почву» [Шаров, 128]. Труппа превращается в «избранный народ», усомнившийся в своей мессии. А Блоцкий видит «Ревизора» сквозь призму грядущей революции: «пока ее

территория – один “Ревизор”, нет сомнений, что, как при лесном пожаре, завтра вспыхнет, займется вся Россия» [Шаров, 130]. Импровизированная театральная сцена рассматривается режиссером как стартовая площадка и одновременно символ, прообраз грядущей реальной социально-исторической революционной мистерии.

Если в постановке 1915 года ложность и самозванство пророка рассматривались как правомерные и допустимые его ипостаси, а Хлестаков и ревизор служили одному общему делу, то в версии 1916 года самозванство и подлинность противопоставляются друг другу: «Обе гоголевские роли [Хлестаков и ревизор – прим. Ю.М.] <...> суть пророки и проводники человеческой души, только один самозванный и ложный – он ведет во зло, а второй истинный и послан Богом» [Шаров, 141]. Таким образом, вводится мотив ответственности за выбор своего пути и способность отличить «истинное» от «самозванного», ибо цена ошибки велика – в финале пути ждет спасение или ад.

Особое внимание Блоцкий уделяет финальной «немой сцене»: «эти полторы-две-три минуты, которые она длится, сделаются <...> значительно все остального, что было и есть в “Ревизоре”» [Шаров, 153], а сама пьеса – это только лишь пролог перед основным действием, т.к. Гоголь в роли Хлестакова (версия 1915 года) играл Исход, начало жизни, а прибытие чиновника по особым поручениям, в которого теперь преобразился Гоголь, – это Страшный Суд.

Режиссеры Шарова принадлежат началу XX века – новому «смутному времени» русской истории. «Под грохот революции и Первой мировой войны, оставив позади изнуряющую борьбу за Человека и Бога <...> мотив греховности усиливается <...>, мотив ожидания расплаты, суда, наказания, неминуемого искупления через кровь начинает звучать как предсказания Иоанна Богослова» [Золотусский, 98]. Именно в контексте страшного Суда и Апокалипсиса прочитывает Блоцкий «немую сцену», опирается он при этом на «Отрывок письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” одному литератору» (1841), в частности на выражение страха и ужаса на лицах участников финальной сцены комедии.

По Блоцкому, «немая сцена» – «это конец человеческой истории: люди, спасать которых поздно. <...> Оттого в ней и столько ужаса. Это ужас перед той жизнью, которую ты прожил, и перед карой за нее, которая тебя ждет» [Шаров, 154]. Режиссер считает, что финал комедии должен стать парой к картине А. А. Иванова «Явление Христа народу». Но если полотно Иванова символизирует начало и возможность искупления человечеством своих грехов, то «живая картина» Гоголя должна стать символом отрицания этой возможности, осознанный выбор пути греха и того, что ждет в финале этого пути.

По мнению Блоцкого, образ Городничего – это своего рода перифраз распятого на кресте Христа, но если первый пострадал, взяв на себя грехи рода человеческого, то «Городничий, как и все мы, собственными грехами кощунственно и добровольно распял в себе Бога – Его Образ. <...> он и все городские чины уподоблены падшему, низвергнутому в ад Асмодею и бесовскому воинству» [Шаров, 156]. Но именно «ужас и смерть станут обновлением, началом другой жизни» [Шаров, 155]: те муки, которые должен выразить актер на сцене и увидеть зритель в зале, призваны стать залогом душевного переворота, «подлинной революции» [Шаров, 155].

Подводя итоги, можно сказать, что герои-режиссеры в романе Шарова выступают новаторами, ведь за предшествующую им сценическую историю комедии подобных истолкований пьесы не было. Неоднократно звучали идеи необходимости увидеть и истребить пороки не только общественные и социальные, но и духовные и личные, между тем, никогда еще эти идеи не принимали таких поистине вселенских масштабов. У романских постановок «Ревизора» своя история, она игнорирует предыдущий театральный опыт и постановки вырастают в хронологической последовательности одна из другой, с опорой на комментарии и письма Гоголя, которые, тем не менее, герои интерпретируют по-своему. Трактовки режиссеров романа Шарова – это не просто размышления на тему «что хотел сказать автор», – а сотворчество, *соавторство* с классиком, целенаправленное возвращение и развитие идей

комедии в варианте новых скрижалей Моисея, своего рода генеральная «репетиция» акции спасения России, затеянной родом Гоголей.

Истоки пристального интереса героев романа к комедии «Ревизор» прочитываются в риторическом вопросе: «Кто мы: этакий вселенский Хлестаков или и вправду прибыли в мир по именному повелению?» [Шаров, 84].

Следует отметить, что комедия «Ревизор» – единственный проект Гоголей, который в варианте 1915 года был реализован от начала до конца – от идеи до сценического воплощения. Остальные проекты клана Гоголей потерпели крах: «Ревизор» шестнадцатого года не был поставлен, «Мертвые души» не закончены. Показательным является тот факт, что в основе состоявшейся постановки лежат ветхозаветные аллюзии, а в контексте темы Исхода возникает мотив избранничества: то ли истинного, то ли самопровозглашенного. Приходя в финале спектакля к успокоительной мысли «Кто пошел – тот и избранный народ», потомки Гоголя будто убеждают себя в справедливости той миссии, которую они присвоили своему клану и возложили для исполнения на одного из его членов.

Однако следующая постановка – 1916 года, которая должна была стать революционной – в развитие, как полагают герои романа, идей Гоголя – не состоялась. Вместо культурной «гоголевской» революции разразилась социальная революция – национальная катастрофа, и воссозданная в романе ситуация наводит на размышления о жизнеспособности самой идеи культурной революции и духовного возрождения посредством нее целой нации, а также о степени глубинной связи духовных исканий с социально-историческими процессами.

§ 1.3. Мотивы и образы комедии Гоголя в судьбах героев и в сюжете романа В. А. Шарова

По мнению героев романа, Гоголь наметил путь к спасению уже в «Ревизоре», – своего рода аналоге Ада как стартовой точки на пути через Чистилище в Рай, а затем продолжил пролагать маршрут в поэме «Мертвые Души». Персонажи романа Шарова в домашних постановках комедии «Ревизор» пытаются воспроизвести и реализовать задуманную предком спасительную акцию. Из переписки героев «Возвращения в Египет» мы узнаем, что перед революцией 1917 года в родовом поместье Сойменка ежегодно собирался клан Гоголей, чтобы, постигая смыслы гоголевского творчества, исполнить родовое предназначение и завершить недописанный великим предком труд.

О чрезвычайном значении комедии «Ревизор» в романе «Возвращение в Египет» свидетельствует тот факт, что характеры и судьбы целого ряда персонажей Шарова прочитываются в связи с их ролями в сойменских постановках. По взаимодействию персонажей романа с их сценическими ролями можно выделить группу героев, чья связь с ролями носит идеологический характер (по принципу притяжения – отталкивания), и группу героев, чей жизненный путь либо прямо, либо антонимически повторяет судьбу сценического персонажа. Остановимся на некоторых наиболее показательных случаях. Это, прежде всего, дядя Петр (слуга Хлестакова Осип), дядя Святослав (уездный лекарь Гибнер), дядя Януш (Бобчинский), Кирилл Косяровский (почтмейстер), а также актрисы, сыгравшие роли Марии Антоновны и унтер-офицерской вдовы.

Сразу отметим еще одно важное в контексте темы обстоятельство, которому мы будем уделять внимание по ходу анализа: связь героя Шарова с гоголевским персонажем нередко актуализирована в имени, что укладывается в гоголевскую традицию. По мнению Ю. Н. Тынянова, «в художественном произведении нет неговорящих имен. <...> Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно»

[Тынянов, 269]. А. Л. Лифшиц в своей статье «Об именах в “Ревизоре”» указывал на неслучайность выбора того или иного имени для героя: «автор нарекал своих героев именами тех святых, которые в основных своих чертах или деяниях оказываются абсолютно противоположны свойствам или образу жизни героев комедии» [Лифшиц, 81].

Обратимся к первой из намеченных нами групп персонажей Шарова, которые обнаруживают идеологические связи (синонимического или антонимического характера) со своим сценическими ролями. Начать в данном случае целесообразно с дяди Петра, который является одним из ключевых субъектов эпистолярного слова в романе. Заметим, что большая часть адресатов Коли Гоголя – это его многочисленные дяди, среди которых дядя Петр едва ли не главный. Он наставник Коли, «гоголевед, крупный специалист по раннему Гоголю. Колин главный корреспондент. С ним самые доверительные отношения» [Шаров, 30]. В сойменских постановках Петр играл роль Осипа – слуги Хлестакова. Любопытен и неслучаен выбор этой роли. Имя «Осип» – это русский вариант еврейского имени Иосиф. Если опираться на теорию, предложенную Лифшицем, то небесным покровителем этого персонажа будет Иосиф Обручник – муж девы Марии, бежавший с ней и младенцем Иисусом в Египет и воспитавший будущего Мессию. В данном контексте может быть прочитана и символически истолкована история рождения и воспитания Коли Гоголя. Его мать, Мария Гоголь, родила его тоже при весьма странных и случайных обстоятельствах, но в этом младенце клан Гоголей увидел будущего спасителя и исполнителя сакральной миссии. Как и евангельский Иосиф, Петр не был родным отцом Коле, но именно он наставлял его, опекал Марию. С точки зрения семейства Гоголей, народ после бесплодных блужданий по пустыне вновь оказался в Египте, но должен совершить чудо Исхода в Землю Обетованную, и проводником – завершителем «Мертвых душ» – суждено стать Гоголю Второму, Коле Гоголю.

Опираясь на реплики слуги Хлестакова и на комментарии Гоголя к пьесе, можно обнаружить параллели между Осипом и героем Шарова, дядей Петром.

Подобно Осипу, который оказывается мудрее, прозорливее своего молодого барина (именно он настаивает на скорейшем отъезде из города, опасаясь разоблачения и погони: «Оно хоть и большая тут честь вам, да все, знаете, лучше уехать скорее... Ведь вас, право, за кого-то другого приняли» [Гоголь, т.4, 68]), Петр видит дальше и глубже Коли и делится с племянником житейской мудростью, причем в силу особенностей характера (а не социального различия, как между героями «Ревизора»), он делает это деликатно, не навязывая своего мнения, предоставляя возможность племяннику самому дозреть до понимания той или иной ситуации. Интеллигентный, образованный, умный, искренне любящий своего молодого родственника Петр выступает в роли «дядьки» при Гоголе-Втором, что можно рассматривать как вариацию функции Осипа при Хлестакове. Как уже сказано, черты святого Иосифа, жившего в благочестии, строгом воздержании и заботе о Марии и Иисусе, травестируются в образе Осипа – слуги Хлестакова, а в зеркальном отражении ситуация воспроизводится в романе Шарова: в миссии Петра относительно Коли Гоголя черты библейского Иосифа восстанавливаются в своем первичном значении: попечитель, наставник, защитник.

Имя героя Шарова подсказывает еще одну библейскую параллель: с апостолом Петром. Евангельский Петр был одним из любимых учеников Иисуса, продолжателем дела Христа, популяризатором христианства, в католической традиции именно Петр считается первым папой римским. Изначально звавшийся Симоном, после обращения в христианство он получает имя Петр, произошедшее от греческого «Petros – камень» [Суперанская, 177]. «Блажен ты, Симон... Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16, 18-19). Подобно тому, как апостол в прямом и переносном смысле становится краеугольным камнем, на котором воздвигнута церковь Христа, Петр из романа Шарова становится «камнем» содержательной закладки миссии Коли Гоголя. Именно Петр является хранителем «ключей» к

творчеству Гоголя: он автор книги «Гоголь в Риме», много рассуждает о значении и трактовках «Мертвых душ», «Миргорода», «Носа», «Старосветских помещиков» и других произведений классика, он «обращает» племянника в свою веру, передает ему свои знания, с ранних лет готовит его к исполнению долга. Коля признается: «Учусь у дяди Петра читать Гоголя внимательно, с карандашом, с выписками. Мнение, что второй том “Мертвых душ” – это как бы Чистилище, мне нравится» [Шаров, 87]. Как апостол Петр, бывший транслятором высшей истины и хранителем и интерпретатором священных текстов, Петр из романа Шарова приобщает племянника к сакральным текстам семейного клана Гоголей и всего русского народа – произведениям Гоголя.

Другой герой Шарова, идеологически связанный со своим сценическим персонажем, – дядя Святослав, исполнитель роли уездного лекаря Христиана Ивановича Гибнера. В комедии Гибнер не произносит ни слова. Манн пишет: «Напрашивается такой как будто бы естественный ответ: потому что не знает русского языка. Однако разве Гоголь не мог выбрать немца, который бы говорил по-русски? (Кстати, в первой черновой редакции пьесы он хорошо понимал собеседников и произносил реплики, коверкая слова.) В окончательной же редакции Христиан Иванович ничего не говорит, в беседе чиновников не участвует и лишь издает звук, отчасти похожий на букву “и” и несколько на “е”» [Манн, 2005, 56]

Дядю Святослава «немым» никак не назовешь: он принадлежит к числу самых активных корреспондентов Коли Гоголя, глубоко вовлеченных в обсуждение той идеологической проблематики, которая вытекает из предназначения рода. Он, как и Петр, один из наиболее значимых родственников Коли – дядя, т.е. не отец, но функционально близкая к тому фигура: старший, опытный, заинтересованный в судьбе младшего родственника наставник, советчик, помощник. Разумеется, теоретически дядя может быть и оппонентом, антагонистом (как, например, в «Горе от ума» А. С. Грибоедова или в «Доходном месте» А. Н. Островского), но и в этом случае он тоже претендует на

роль наставника, предлагая в качестве «правильной» альтернативы свой опыт, свое понимание жизни.

Дядя Святослав, на первый взгляд, не имеет ничего общего с гоголевским лекарем Гибнером, роль которого он исполнял в самодеятельном спектакле в Сойменке. Прежде всего, потому, что, как уже сказано, его никак не назовешь «глухонемым» в том значении, в котором это применимо к доктору Гибнеру. Он ведет активную переписку с племянником и другими членами семьи, пространно и красноречиво высказывается на волнующие всех темы, у него весьма последовательная, продуманная позиция по тем вопросам, которые обсуждают родственники. В отличие от последних, он является убежденным идейным сторонником революции и последовавших за ней кардинальных перемен в жизни общества, включая самые жестокие формы их реализации. Именно по этому поводу Коля замечает: «Я его очень любил, хотя многое из того, что он писал, было кощунством» [Шаров, 735].

Те библейские смыслы и коды, которые обсуждают потомки Гоголя, опираясь на великого предка, Святослав прилагает к истории человечества, рассматриваемой сквозь призму коммунистической идеологии и советской практики. Всю предоктябрьскую историю он оценивает как обреченность и безысходность: до Христа «горели в аду», после явления Христа «спасались немногие» [Шаров, 602]. Ответом большинству на отчаяние оставленности стало, с его точки зрения, явление Ленина, который переставил акценты и «вместе с партией большевиков признал, что не виновен никто, что, если насиловал, грабил и убивал, за этим, языком юристов, непреодолимые обстоятельства. То, в чем ты – маленькая песчинка, не волен, следовательно, не можешь нести ответственности. Доказав, что в ответе один Господь, Ильич призвал разрушить мир страданий, не оставить от него камня на камне, а дальше на пустом месте начать строить новый, прекрасный Небесный Иерусалим» [Шаров, 603]. Святославу «ясно, что именно Ильич был Христом, был тем, кого мы так долго, так безнадежно ждали»; пролетариат он называет народом Божьим, который призван «пройти по дну аки посуху» [Шаров, 603], в то время

как «другие классы захлебнутся в безжалостных водах» Революции, – и это, с его точки зрения, единственный способ обретения Земли Обетованной [Шаров, 607].

Святослав противопоставляет многотрудный личный путь греха и покаяния прямому коллективному пути в Царство Божие на земле, которое создается радикальным переустройством общества: «Если у Гоголя – сначала вниз, в ад, затем шаг за шагом поворачиваешь, спасая, очищая себя от скверны, возвращаешься к Богу, то у революционеров другой путь. Нечистое раз и навсегда должно быть удалено, изгнано из народа», «оттого и понадобились эти миллионы убитых во время Гражданской войны и в первые тридцать лет строительства коммунизма» [Шаров, 633]. Ни о каком прощении раскаявшихся не может быть и речи, нет прощения и потомкам врагов и «попутчиков», ибо зло живуче, гнилое семя даст гнилые всходы, так что «должно наследоваться и наказание» [Шаров, 633]. По этой логике, «тройки» и есть Страшный суд, а в застенках ЧК–НКВД осуществляется неизбежный акт созидания народа Божия и превращения Египта в Землю Обетованную: «На допросах чекист избивает и пытается подследственного, добиваясь одного-единственного признания, что он не робкий маленький человек, жертва обстоятельств и жизни, которая затопчет и не заметит, а равноправный, больше того, решающий участник истории. <...> И вот, едва несчастный подписывает протокол, где это сказано черным по белому, то есть в самый миг его торжества, его расстреливают. Убивают лишь для того, чтобы не отыграл обратно, не сделался снова ничтожным существом, дрожащим от каждого шороха» [Шаров, 694].

Напомним, что на сойменской сцене Святослав был доктором Гибнером. Возникает вопрос, что же общего между талантливым инженером, плененным идеей коммунистического «созидания» и вычерчивающим в своем воображении адскую картину Царства Божия на земле, и бессловесным гоголевским персонажем, при содействии которого больные «как мухи выздоравливают» – «и не столько медикаментами, сколько честностью и порядком» [Гоголь, т. 4, 45].

В имени своем несущий, как и Христиан Гибнер, отсылку к высоким и торжественным библейским смыслам (Святослав – «священная слава», «славящий святыню»), герой Шарова оказывается идеологическим рупором и орудием нового порядка, основанного на насилии и прямо ведущего к *гибели* миллионов, – он *гибнер* новой эпохи, подводящий идеологическую базу под истребление «больных» во имя торжества царства «здоровых». Таким образом, внешне абсолютно разные персонажи сходятся в одной зловещей точке гибельного, губительного пренебрежения к человеческой жизни ради умозрительной схемы – в одном случае, бюрократического, в другом – идеологического порядка.

Принципиально иначе соотносится со своей сценической ролью дядя Януш, исполнявший роль Петра Ивановича Бобчинского.

В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» Гоголь пишет: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях»; «два городские болтуна Бобчинский и Добчинский [требуют особенно, чтобы] были сыграны хорошо», – и далее поясняет: «это люди, выброшенные судьбой для чужих надобностей, а не для своих собственных» [Гоголь, т.4, 112, 115]. В. Г. Белинский писал про Бобчинского и Добчинского: «Это городские шуты, уездные сплетники <...> Они бессознательно это чувствуют и потому изо всей мочи перед всеми подличают, и, чтобы только их терпели, как собак и кошек в комнате, всем подслуживаются новостями и сплетнями» [Белинский, т.2, 216].

Между тем, за внешней пустотой и комизмом оказывается скрыта и глубина, и двойственность этих характеров. В. А. Воропаев отмечает: «Смех Гоголя – это контраст между тем, что говорит герой и как он это говорит. Вот в первом действии Бобчинский и Добчинский спорят, кому из них начать рассказывать новость. Эта комическая сцена не должна только смешить. Для героев очень важно, кто именно расскажет. Вся их жизнь заключается в

распространении всевозможных сплетен и слухов. И вдруг двоим досталась одна и та же новость. Это трагедия» [Воропаев, 8].

Бобчинский и Добчинский неизменно даны в паре, но Гоголь настаивал на их разности: «Бобчинский берет верх над ним [Добчинским – прим. Ю.М.] по причине большей живости и даже несколько управляет его умом. Словом, актеру нужно заболеть сапом любопытства и чесоткой языка, если хочет хорошо исполнить эту роль, и представлять себе должен, что сам заболел чесоткой языка» [Гоголь, т.4, 115]. В «Предуведомлении» указывается, что в отличие от Добчинского, Бобчинский холост. И именно от Бобчинского читатель слышит смешную, на первый взгляд, фразу: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский.<...>. Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский» [Гоголь, т.4, 66-67]. И. Л. Вишневская обращает внимание на трагедийный подтекст просьбы Бобчинского к Хлестакову: «Из-за смешной фигуры городского сплетника как будто выглянул маленький человек, униженный, ни в чем не повинный, словно лезущий всем на глаза со своею шинелью, словно шепчущий всем, вплоть до государя: “Я брат твой”...» [Вишневская, 139].

Манн видит в просьбе Бобчинского «стремление к чему-то “высокому”, к тому, чтобы и ему, Бобчинскому, как-то, говоря словами Гоголя, “означить свое существование” в мире», «форма этого стремления смешна и уродлива, но иной Бобчинский не знает» [Манн, 1996, 213]. Если чуть более внимательно отнестись к этой просьбе, то становится понятно, что это не пустое тщеславие, а единственно доступная, неосознанная, интуитивная попытка запечатлеться, оставить хоть какой-то след в жизни. Под маской комизма – трагедия пустой жизни и попыток наполнить ее хотя бы слухами, видимостью действий, иллюзорной нужностью своего существования.

Как отмечает Манн, и самому Гоголю такой порыв был не чужд, о чем, в частности, свидетельствует письмо к П. П. Косяровскому: «Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом – быть в мире и не означить своего существования – это было для меня ужасно» [Гоголь, т. 10, 111].

Этой же идеей – запечатлеть в вечности свое существование – вдохновлено и стремление героев Шарова (в том числе исполнителя роли Бобчинского Януша) продолжить и завершить великое дело великого предка, и в этом смысле каждый из них – Бобчинский с его смешным на поверхности и драматичным по сути порывом состояться, реализоваться, не кануть в пустоту.

Однако личностно дядя Януш, чье имя явно отсылает к имени прапрадеда Гоголя – Ян (Иван) – и к его «первоначальной» фамилии – Яновский, скорее антипод «маленького», жалкого гоголевского сплетника с его жалкой претензией на известность.

В биографии Януша скорее просматриваются элементы хлестаковщины – перевоплощения, смены масок, причем в данном случае это не следствие лицемерия и мимикрии, а отражение процесса внутреннего поиска, резонирующего с тем, как меняется окружающий мир.

До революции Януш собирался принять постриг, однако дружба с социал-демократами положила конец мыслям о монашестве. После революции он получил юридическое образование и «путался с несколькими видными большевиками» [Шаров, 670]. На исходе двадцатых годов он становится «членом партии и старшим юрисконсультom в республиканском арбитражном суде», судя по всему, «конспирируя с марксистами, он и впрямь сочувствовал социал-демократам» [Шаров, 670]. Затем политические взгляды Януша вновь стремительно меняются, и он становится убежденным монархистом.

Януш не просто подхватывает идею продолжения и завершения «Мертвых душ» Колей Гоголем, но и дает очень важную проекцию гоголевского сюжета на современную ситуацию, в которой сквозь новый советский антураж проступают все те же черты неистребимой отечественной «мертвечины»: «Слог у тебя есть, а

действительность – та просто взывает об этом, – пишет он племяннику. – Оставь страхи, что работа не ко времени, вряд ли будет кому интересна. Гоголь не закончил “Мертвые души” единственно потому, что до второй и третьей части поэмы не дожил, а фантомы есть фантомы, класть их на бумагу он не умел. Сейчас же Бог снова сделал страну точь-в-точь, какой она была при Николае Васильевиче. Помещики нового призыва – председатели колхозов из двадцатипяти тысячников, крестьяне опять на месячине перебиваются с мякны на лебеду, на трудовень не выходит и стакана зерна. Но отличия тоже имеются. Ныне мечты есть истинная реальность, только в них и живем. Прошлый век ничего подобного не знал. В общем, если сегодня народ чего-то ждет, то именно вторую и третью часть “Мертвых душ”. Так что дерзай!» [Шаров, 100].

Эти мысли получают конкретизацию и подтверждение из другого источника: «Будто вторя дяде Янушу, [Гриканов – прим. Ю.М.] рассказывал, что среди директоров и председателей, что правят бал по соседству, есть и Ноздревы, и Плюшкины, и Коробочки. Вообще есть все, даже своя Пульхерия Ивановна». Есть и «мертвые души», более того – «на них все и держится»: осенью в Москву уезжали «на стройки коммунизма две бригады плотников, каждая двадцать – двадцать пять душ. В деревню от них исправно шли живые деньги, благодаря этому в “Рассвете” никто не голодал, а артельщикам, пока они были на заработках, <...> столь же исправно рисовали в ведомостях трудовни» [Шаров, 103].

Приведенный пример наглядно демонстрирует, как эхом раскатывается по роману актуальность задачи продолжения «Мертвых душ», – подтверждением выступает весь эпистолярный диалог романа Шарова, и в этой верности теме, ее бесконечном варьировании и смаковании есть несомненный отзвук мечты Бобчинского о дальнем резонансе собственной судьбы.

Но если Бобчинский сам по себе смешон, не ведая об этом, то Януш умеет видеть смешное в серьезном и облекать семейную мечту в смягчающий и утепляющий ее лирико-юмористический образ: «Представляю эту Землю Обетованную в Заволжье. Крестьяне пахут райскую землю. Рядом на соседнем

поле урожай уже созрел, и ветер оглаживает спелые, налитые колосья. По меже прохаживается Господь с архангелами. Все улыбчивые, веселые. Тут же, на лугу, степенные, ухоженные коровы и откормленные телята. В последних столько радости, что они скачут, задирая вверх задние ноги» [Шаров, 332].

Но автор этой идиллической картины прекрасно понимает угрозы и опасности, подстерегающие на пути в Землю Обетованную, более того, догадывается о ее недостижимости: «Нам говорили, что семья Иакова должно выйти из Египта, из дома рабства и идти в Землю Обетованную. Но истинная цель провидения – не была ли она другой? В любом случае, избранным народом засеяны поля многих и многих египтов» [Шаров, 400]; «два поколения, которые понадобились евреям, чтобы избавиться от рабства, лишь убедили, что свобода никому не нужна», «что испытание ею сведется к ломке человеческой природы и привычного уклада. Чересчур сильное средство, она разрушит самостоятельность жизни на земле» [Шаров, 409]. Таким образом, Януш может быть отождествлен с Бобчинским исключительно в самом широком смысле слова, как один из тех, кто хочет быть услышанным и «учтенным», но при этом он, в отличие от своего сценического «двойника», понимает суть происходящего и искусительный амбивалентный смысл несомой им «вести».

От Януша идеологическая линия протягивается к не менее интересной фигуре – Кириллу Косяровскому, исчезнувшему жениху, а впоследствии мужу Колиной матери, одержимой идеей завершения «Мертвых душ», в осуществлении которой Косяровскому – тоже потомку Гоголя – отводилась особая роль. Именно благодаря воссоединению Марии Гоголь с ее пропавшим когда-то женихом, отрекшийся, по настоянию матери, от родного отца и усыновленный Косяровским Коля сделался – «во всяком случае, по документам» – «со всех сторон чистопородным Гоголем» [Шаров, 454].

В списке действующих лиц сойменского «Ревизора» Косяровский обозначен в своем постепенно открывающемся по ходу повествования подлинном обличье: «Кирилл Косяровский (он же почтмейстер). Второй муж

Марии, матери Коли. Наш агент во Франции. Организатор, скорее всего, и непосредственный исполнитель убийства генерала Кутепова» [Шаров, 31].

В отличие от Януша и других активных участников романного диалога, Косяровский не субъект собственного слова, а объект оценок и наблюдений, которыми делятся друг с другом участники переписки, и здесь возникает отсылка к гоголевскому почтмейстеру Шпекину, который причастен к письмам, но не как автор, а как тот, кто доставлял (или не доставлял) их по назначению.

В «Предупреждении» Гоголь следующим образом описывает почтмейстера: «простодушный до наивности человек, глядящий на жизнь как на собрание интересных историй, для препровождения времени, которые он начитывает в распечатываемых письмах. Ничего больше не остается делать актеру, как быть простодушным, сколько возможно» [Гоголь, т.4, 115]. Примечательно, что во второй редакции «Ревизора» почтмейстер не отличается столь явной наивностью и простодушием, ходит он гордо, «вытянувшись, в мундире, придерживая шпагу», имеет титул надворного советника [Гоголь, т.4, 466].

Косяровский внешне на гоголевского героя не похож: «юноша одаренный, в то же время возвышенных устремлений» [Шаров, 116], он считался завидным женихом, в невесты которому прочили Марию Гоголь либо Ксению Шептицкую, внучку Ухтомской – хозяйки Сойменки, которая также была одержима идеей «сгустить кровь Гоголей». Косяровский отдал предпочтение Марии, в 1918 году они даже обручились, но затем в числе других белых офицеров, записавшихся в Добровольческую армию, Косяровский пропадает, Мария выходит замуж за другого. Однако, как уже сказано, по ходу повествования в этой личности и судьбе обнаруживается второе дно и в образе блестящего молодого человека, доблестного офицера, якобы героически погибшего при наступлении красных, проступают черты почтмейстера Шпекина. Фамилия Шпекин восходит к польскому слову «шпек», «шпег» – «шпион», «соглядатай», «шпеговать» – «шпионить», «тайно разузнавать». Как известно, любимое занятие почтмейстера – чтение чужих писем: «Смерть люблю узнать, что есть нового на свете. Я вам

скажу, что это преинтересное чтение. Иное письмо с наслаждением прочтешь – так описываются разные пассажи... а назидательность какая... лучше, чем в “Московских ведомостях”!...» [Гоголь, т.4, 17] – так он сам объясняет свое соглядатайство, свое добровольное шпионство, которое в конце концов получает легитимизацию от самого городничего: «Для общей нашей пользы, всякое письмо, которое прибывает к вам [Шпекину – прим. Ю.М.] в почтовую контору, входящее и исходящее, знаете, этак немножко распечатать и прочитать» [Гоголь, т.4,16].

Именно эти – «шпионские», «соглядатайские» – смыслы актуализируются в образе Косяровского.

Примечателен тот факт, что, будучи выпускником гимназии, Кирилл Косяровский в 1917 году стал тайным осведомителем ЧК. Изначально, как и остальные одноклассники, Кирилл занимался сбором посылок для раненых, а затем стал «служить революции, как то нужно самой революции» [Шаров, 459], т.е. сообщать обо всех подозрительных разговорах, которым становится свидетелем. В дальнейшем деятельность Косяровского курировал родной отец Коли – Николай Паршин. Иными словами, гоголевский проект в романе Шарова – как сам Коля, так и коллективное вынашивание замысла продолжения «Мертвых душ» и спасения России – существует под пристальным *отеческим* (!) присмотром репрессивных советских органов. И здесь возникает неожиданная, на первый взгляд, но очевидная переключка с судьбой реального Гоголя, который существовал под попечительством царской администрации. Примечательна в этом плане история с просьбой об особенном «беспошлинном» паспорте, необходимом для паломничества к святым местам, с которой Гоголь обратился к императору. В. Ф. Адлерберг вспоминает, что «таковых чрезвычайных паспортов <...> никогда и никому не выдавалось», но император удовлетворил просьбу писателя и не только снабдил его таким паспортом, но и велел русским посольствам в Константинополе, Турции, Египте и малой Азии оказывать Гоголю «всевозможное покровительство и попечение» [Цит. по:

Вересаев, 399, 400]. Эта история наглядно демонстрирует внутреннюю глубинную связь между Хлестаковым и его создателем.

Внезапное исчезновение Косяровского и весть о его героической смерти были не чем иным, как тщательно спланированной акцией. Будучи сотрудником иностранного отдела ЧК, а затем НКВД, выполняя служебное задание, Косяровский записывается добровольцем в Белую армию, а через год под фамилией Юрлов в числе отступающих эвакуируется из Крыма в Константинополь. Оставив Марию Гоголь, Косяровский «уехал с другой женщиной, специально для него подобранной чекистами» [Шаров, 452]. Многолетняя работа на разведку велась под началом Николая Паршина, который «предвидя свой арест, сделал так, чтобы Косяровского отозвали обратно в Москву, где после всех вышеперечисленных пертурбаций он, как это и планировалось еще родителями Марии, стал законным мужем их дочери» [Шаров, 452].

Косяровский совершенно не воспринимает происходящее как нечто аморальное, для него это вполне привычное положение вещей, он действует согласно обстоятельствам и приказу («Центр подобрал ему другую пару. Дело не в красоте новой напарницы, главное, что она лучше матери знала иностранные языки и хорошо владела азбукой Морзе» [Шаров, 458]), равно, как и почтмейстер, который не находит ничего противоестественного в чтении чужих писем, для него это привычное, само собой разумеющееся дело извлечения выгоды из служебных обязанностей.

В отличие от дяди Януша, в судьбе которого «хлестаковщина» была следствием внешних обстоятельств, в случае Косяровского смена масок выступает осознанным способом выживания, а под личиной носителя чистопородного «гена» Гоголей скрывается преступник. От Марии знающие правду родственники тщательно ее скрывают, Коля объясняет это так: «Если хоть что-то из этого дойдет до мамы, рухнет все устройство ее мира, и она, хотя ни в чем не виновата, хотя и вправду много чего в жизни приняла, никогда себя не простит. Одно дело быть страдальцей, достойно нести свой крест, совсем

другое – знать, что просто была игрушкой в руках разных, но, безусловно, нехороших людей» [Шаров, 452].

Тем не менее, для читателя постепенно становится очевидно, что замысел спасительной акции по завершению «Мертвых душ» создается на обмане, предательстве (в том числе предательстве, совершенном Колей Гоголем, отрекшимся от своего родного репрессированного отца) и замешен на крови – не как знаке родства, а на буквальной, преступно пролитой крови.

Гоголевская «подсветка» (сценические роли персонажей Шарова) оказывается средством акцентуации или обнажения человеческой сущности героев Шарова и, одновременно, помогает заново высветить смыслы собственно гоголевских образов, их скрытого потенциала.

Есть в романе несколько героев, чей жизненный путь либо прямо, либо антонимически повторяет судьбу сценического персонажа. Причем эта связь столь значима, что нередко настоящее имя оказывается утрачено и даже в переписке между родственниками человек становится персонажем «Ревизора»: «Удачные постановки помнили годами и, переписываясь, звали друг друга не Петя или Катенька, а по роли, которую ты в спектакле играл» [Шаров, 119]. Примером линейной связи между первообразом и его носителем становится безымянная актриса, игравшая роль Марьи Антоновны. «У Марьи Антоновны жизнь не сложилась, она старая дева. Грешно шутить, но Хлестаков убежал, и больше никто на нее так и не позарился» [Шаров, 166]. Это тот случай, когда роль исчерпала судьбу.

Ярким примером противоположности сценической и жизненной судьбы является история актрисы, игравшей унтер-офицерскую вдову. Ее жизнь, вопреки роли, сложилась «лучше некуда. Двое детей, муж дирижер, сама же она довольно известная в Башкирии пианистка» [Шаров, 166]. Социальный статус гоголевского персонажа антонимически обыгран в романе: вдова – счастливая жена, вдова представителя низших военных чинов – представительница интеллигенции, безвестная оскорбленная женщина – прославленная пианистка.

Но таких прямых или «перевернутых» отражений сценических образов в судьбах героев романа немного.

Гораздо существеннее тот факт, что, в отличие от второстепенных гоголевских персонажей, главные герои комедии – Хлестаков и Городничий – не имеют прямых аналогов или антиподов в романе Шарова, хотя Хлестаков в разных контекстах и обстоятельствах в романе Шарова упоминается многократно.

К этому гоголевскому персонажу в полной мере относится характеристика И. Я. Кронеберга: «Главное лицо драматического творения есть центр пьесы. Около него обращаются все прочие лица, как планеты около Солнца. Притягательная сила центра не позволяет им разобщиться; сколь далеко ни отступают, к центру возвратиться должны» [Кронеберг, 91]. И, тем не менее, в романе нет свидетельств о том, кто играл роль этого центра и «Солнца», причем это касается всех трех подробно описанных соименских спектаклей (1913, 1915 и 1916 годов).

О сложности фигуры Хлестакова Гоголь говорил много раз. С одной стороны, это пустейший человек и лгун (именно этот посыл и считали главным в пьесе, а затем отразили на сцене первые постановщики «Ревизора»), с другой – Хлестаков предстает некой стихией, неконтролируемой энергией: «вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нем все – сюрприз и неожиданность» [Гоголь, т. 4, 115–117]. Будучи пустым человеком, Хлестаков одновременно лицо фантасмагорическое, которое «как лживый олицетворенный обман унеслось вместе с тройкой бог весть куда...» [Гоголь, т. 4, 118].

В романе активно поддерживается идея самого Гоголя, что изображенные им герои – это персонифицированные свойства человеческой, в том числе его, Гоголя, собственной души. Оба ревизора – мнимый (Хлестаков) и подлинный (чиновник по особым поручениям) – это, по мнению Тхоржевского, одного из режиссеров романа, две ипостаси самого Гоголя.

Разнообразие личин и ликов Хлестакова неоднократно предъясняется в романе: Хлестаков расценивается и как лже-пророк, и как антихрист, и как слух,

пущенный, «дабы расшевелить болото» [Шаров, 84], и как «птичка заморская, яркая, к тому же певчая», «склевал, что ему насыпали, и скрылся. Никаких козней не строил, плохого тоже вроде бы не хотел, – а так по всем прошелся, что уже и не склеишь» [Шаров, 83]. Эти характеристики перекликаются с аттестациями самого Гоголя, который выступает в роли пророка, чья истинность или ложность не установлена, а характер воздействия описан следующим образом: он «играл словами, в святая святых, на алтаре мешал Божественное с тварным, оттого все и посыпалось» [Шаров, 110].

Образ Хлестакова в романе неразрывно связан с темой самозванства и категориями истинности и ложности. И в этом контексте черты Хлестакова проступают в Василии Паршине – отце Коли.

Как уже говорилось выше, родители матери Коли были одержимы идеей «сгущения» крови Гоголей и «жениха для нее готовы были искать лишь среди потомства Псиоловых, Косяровских, Лукашевичей, то есть своей ближайшей родни» [Шаров, 76 – 77]. Однако судьба распорядилась иначе, и в захваченном Красной армией Новочеркасске Мария Гоголь по жребии становится «революционной женой» безызвестного и безродного Василия Паршина, который, подобно Хлестакову, ворвался во внешне тихий, а в глубине чреватый мессианскими проектами мир Гоголей, перепутал все планы и смешал карты. Причем сам Паршин это прекрасно понимал: «Отец как будто гордится, что я Гоголь, а не Паршин, и его фамилия во мне не продлится. <...> В том же разговоре он бросил, что был среди нас “рыжим”, ломал всю игру» [Шаров, 38].

Так же, как и Хлестаков, Паршин появляется внезапно и столь же внезапно исчезает из жизни Марии. По логике Шарова, сам Гоголь указал Хлестакову его путь и единственно верную стратегию поведения: «не засиживайся, вовремя уноси ноги» [Шаров, 84], – именно так поступит Паршин: «пустится в бега» – примкнет к секте бегунов и навсегда порвет с оседлым образом жизни. «Самозванный» жених не принес невесте счастья, зато в этом браке родился сын, который стал носить «правильное» отчество – Васильевич – необходимое для того, чтобы все фрагменты пазла, раскладываемого Гоголями, совпали и

ожидаемый потомок-продолжатель явился. Тем не менее, сам Коля ощущает неправомерность провозглашения себя «мессией»: «Хотя с пеленок я и ношу знаменитую фамилию, прав у меня на это не много. Мать, урожденная Гоголь-Быкова, действительно принадлежала к этому роду, отцом же моим был крестьянин-бедняк из села Стриженово Калужской губернии Паршин Василий Христофорович» [Шаров, 78]. Однако он наследует не только материнскую фамилию Гоголь, но и «ген самозванства» своего отца, что впоследствии обернется невозможностью выполнить предначертанную миссию.

Как отмечает Е. А. Рыжова, «самозванство всегда присуще только странной, переходной, маргинальной личности. Человек “с родословной, определенный, довлеющий себе характер” чужд самозванству» [Рыжова, 207]. Пришедший «из народа» и нежеланный член клана Гоголей – Паршин, ощущая свою инаковость, тем не менее, по словам Коли, был убежден, что среди Гоголей, он «не случайный человек». «Николай Васильевич, очень бы его одобрил, – поясняет Коля. – Таким, как отец, он и в “Ревизоре”, и в “Мертвых душах”, и в “Выбранных местах” давал самое почетное место» [Шаров, 458].

Сам Паршин ощущает свою близость не только к Хлестакову, но и к иным «самозванцам» гоголевского творчества. Примечательно, что упоминание Паршиным «Выбранных мест из переписки с друзьями» ставит его в один ряд не только с персонажами произведений, но и с самим автором: «Прямо на глазах публики он [Гоголь – прим. Ю.М.] с ловкостью фокусника жонглировал масками, одну за другой нахлобучивал на себя, снимал, но и после конца представления никто не имел понятия о его настоящем лице. Даже не мог сказать, было ли оно вообще. То он глумился над Россией, как раньше не смел никто; <...> и тут он вдруг объявлял, что речь, что в “Ревизоре”, что в “Мертвых душах” идет не о России, а о его собственной измученной, мятущейся душе. И снова никто ничего не понимал» [Шаров, 110]. Недопонимали, по логике героев Шарова, и то, что не только Хлестаков, но и чиновник по особым поручениям, о появлении которого возвещают в финале «Ревизора», – тоже Гоголь: «воплощение его мечтаний о власти, о близости к императору», которые

впоследствии концентрированно воплотятся в «Выбранных местах из переписки с друзьями». При этом в качестве автора «Выбранных мест» он опять-таки одновременно оказывается Хлестаковым: «В “Выбранных местах” он повторил мельчайшие черточки и ужимки консерваторов, весь их словарь, обороты и фиоритуры речи, но по свойству своего таланта все так преувеличил, привел в такой гротеск, что, кажется, поглумился над ними даже больше, чем раньше над Россией. Читая его “Выбранные места”, славянофилы были смешны себе, им казалось, что следом станет хохотать и уже не сможет остановиться вся Россия, но дело обошлось» [Шаров, 111].

Подобные кульбиты демонстрируют в романе Шарова Паршин, Косяровский, дядя Януш и едва ли не все герои, вынужденные обстоятельствами или по личному выбору менять если не лицо, то маску, а все вместе бесконечно разгадывать загадку Гоголя – и в этом смысле символично, что путь их в этом направлении начинается с «Ревизора».

Судьбы и характеры героев «Ревизора» соотносятся с судьбами и характерами героев романа – не только тех, которые исполняли соответствующие роли в сойменских самодеятельных постановках гоголевской комедии, но и тех, которые знают об этом периоде жизни клана Гоголей лишь понаслышке. Связь по принципу сходства-контраста между героями Шарова и героями «Ревизора», роли которых они исполняли, не всегда прямая и очевидная, но почти всегда идеологически значимая, актуализирующая глубинные смыслы на обоих концах цепи.

В «Отрывке из письма...» Гоголь указывает на сложность и разноплановость характера Хлестакова: «Это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея и в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым» [Гоголь, т.4, 101]. Исполнитель роли Хлестакова в сойменских постановках не назван – возможно, чтобы не «отдавать» эту роль кому-то одному, потому что Хлестаковым и хлестаковщиной в романе Шарова пронизано все, начиная от

образа создателя «Ревизора», включая режиссеров – интерпретаторов комедии, многочисленных членов рода Гоголей и кончая романым двойником классика – Колей Гоголем, который, как и Хлестаков, оказывается коллективными усилиями извне втянут в исполнение навязанной ему миссии.

В случае Хлестакова – это результат «ошибки», «миражной интриги» [Манн, 1996, 157], в которой он был не инициатором и не жертвой, а невольным участником, но которой он хотя и невольно, но успешно воспользовался, отдавшись несущему его потоку, положившись на волю случая.

Что касается Гоголя Второго, то его судьба предрешена целенаправленным коллективным усилием: «воля и напор» Колиной матери при активном содействии родни принудили его к исполнению миссии, и Коля, сам того не подозревая, стал героем *миражной интриги наыворот*: обе стороны (и члены клана, и его «избранник») были сознательными участниками задуманной акции, но поставленная ими перед собой цель оказалась миражом, а комедия «Ревизор» – своего рода ловушкой, из которой нет выхода.

Очевидно, что «Ревизор» играет чрезвычайно важную роль в сюжете, в образной ткани, в итоговых смыслах романа «Возвращение в Египет». Комедия в различных интерпретациях становится пусковым механизмом сюжета, отправной точкой развития многих тем и мотивов (в частности ключевых мотивов исхода и возвращения, самозванства и избранничества), объясняет и предопределяет судьбы персонажей Шарова.

Сквозь призму «Ревизора» роман в целом может быть прочитан как погоня за миражом, обрекающая участников акции на неизбежный крах – «возвращение в Египет».

Глава вторая

Воскресение Павла Ивановича Чичикова как залог национального возрождения

§ 2.1. Замысел продолжения «Мертвых душ» и попытки его реализации Гоголем и героями В. А. Шарова

Роман В. Шарова «Возвращение в Египет» взаимодействует с различными гоголевскими текстами: поэмой «Мертвые души», комедией «Ревизор», публицистическим сборником «Выбранные места из переписки с друзьями», повестями «Нос» и «Старосветские помещики». Одним из главных и в смысловом, и в сюжетообразующем планах является поэма «Мертвые души». Как известно, Гоголь возлагал особые надежды на это произведение, оно стало знаковым в судьбе писателя: «Это будет первая моя порядочная вещь – вещь, которая вынесет мое имя» [Гоголь, т.11, 74]. Масштабность замысла, которую настоятельно подчеркивал сам автор, («Огромно велико мое творение», «священная дрожь пробирает меня заранее, как подумаю о нем» [Гоголь, т.11, 75]) еще при жизни писателя породила сравнения с «Божественной комедией» Данте.

Так, А. И. Герцен в своих дневниковых записях отмечает сходство описаний крепостного быта с «Адом» Данте. П. А. Вяземский писал в одном из комментариев к «Мертвым душам»: «О попытках его [Гоголя – Ю.М.], оставленных нам в недоконченных посмертных главах романа, положительно судить нельзя, но едва ли успел бы он без крутого поворота и последовательно выйти на светлую дорогу и, подобно Данту, завершить свою “Divina Comedia” Чистилищем и Раем» [Вяземский, 485]. С. П. Шевырев и К. С. Аксаков отмечали эпический размах поэмы, сравнивая «Мертвые души» с трудами Данте и Гомера. «Их полную художественную красоту, – писал Шевырев, – может постигнуть

только тот, кто изучал сравнения Гомера и итальянских эпиков, Ариосто и особенно Данта, который, <...> постиг всю простоту сравнения гомерического и возвратил ему круглую полноту и оконченность, в каких оно являлось в эпосе греческом» [Шевырев, 66]. К. С. Аксаков видел в сочинении Гоголя возрождение «древнего, гомеровского эпоса» и утверждал, что «эпическое созерцание Гоголя – древнее, истинное, то же, какое и у Гомера» [Аксаков, 48]. В. Г. Белинский, вступивший в спор со славянофилами Шевыревым и Аксаковым, поначалу иронизировал над утверждениями о сходстве Гоголя с Данте и Гомером. Однако, спустя полтора года после сделанных им первых критических замечаний, и он обратит внимание на реально-исторический контекст эпической поэмы Данте, тем самым признавая определенное сходство с ней «Мертвых душ» Гоголя.

В рамках собственно научных исследований особый интерес к параллели Данте – Гоголь проявил А. Н. Веселовский. Рассматривая «Мертвые души» в контексте трехчастной комедии Данте, он писал: «Итак, второй отдел новой “Божественной Комедии”, должен вызвать убеждение, что для всех, в ком еще не зачерствело сердце, возможно спасение. Очищающим началом должна явиться любовь в том мистическом смысле, какой она с годами получала для Гоголя, – не только культ женщины, но и стремление всего себя отдать на служение людям-братьям» [Веселовский, 268]. Ученый соотносил уцелевшие главы продолжения «Мертвых душ» с «Чистилищем» и размышлял о возможном сюжетном развитии третьего тома, соотнося его с «Раем».

В трудах Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Мертвые души» названы «морально-религиозной поэмой», в которой Гоголь возлагал на себя ответственность за судьбу России, а идея «Мертвых душ» рассматривается как основанная на «эгоцентрической антитезе: “я и Русь”» [Овсяннико-Куликовский, 32–33]. Аналогичным образом трактует поэму С. К. Шамбинаго: «Цели гоголевской поэмы навеяны перспективами “Божественной Комедии”. Данте стремился привести людей к состоянию идеальному <...>. Для него возрожденная родина должна была со временем превратиться во всемирную империю, чтобы в ней совершилось предназначение человечества». Однако, по

убеждению Шамбинаго, «замысел сокрушался даже на второй части. И невозможной стала ему казаться третья, Рай, где мертвые души окончательно просветились бы светом высшей правды, все животворящей. Невозможным почувствовался ему переход России из “заплесневелого угла Европы” в идеальное государство» [Шамбинаго, 152–153].

Ю. В. Манн, несмотря на высказанные сомнения в правомерности предположения Веселовского о том, что предполагаемая трехтомность поэмы Гоголя была мотивирована исключительно влиянием Данте, отмечает, что Данте и Гоголя роднит мессианский замах их произведений: «Притязание на высшую цель, на сохранение высокого символизма, которым отмечено дантовское творение, Гоголь подчеркнул присвоением “Мертвым душам” жанрового обозначения “поэма”» [Манн, 1996, 441]. И хотя у Гоголя, в противовес Данте, героем, «ведомым путем испытаний, искушения и спасения», является не автор, а центральный персонаж – Чичиков, избранничество гоголевского героя, по мнению Манна, «роднит его с героем “Божественной комедии”» [Манн, 1996, 439].

Масштабность замысла Гоголя, который не был в полном объеме реализован художественно, сложный процесс написания поэмы, ожидания, порожденные ею в русском обществе, создали вокруг «Мертвых душ» целую мифологию, согласно которой второй и третий тома поэмы должны были содержать описание пути к возрождению, а тем самым – к спасению Руси, исцелению ее от той социально-нравственной мертвечины, которая стала предметом изображения в первом томе. Такова была установка самого Гоголя, который даже обращался за административной и финансовой поддержкой к представителям государственной власти в убеждении, что литературное дело его имеет в том числе государственное значение: «...предмет труда моего немаловажен. В остальных частях “Мертвых душ”, над которыми теперь сижу, выступает русский человек уже не мелочными чертами своего характера, не пошлостями и странностями, но всей глубиной своей природы и богатым разнообразием внутренних сил, в нем заключенных. Многое, нами позабытое,

пренебреженное, брошенное, следует выставить ярко в живых, говорящих примерах, способных подействовать сильно. О многом существенном и главном следует напомнить человеку вообще и русскому в особенности» [Гоголь, т. 14, 277].

И, несмотря на то, что Гоголь, судя по всему, изнемог именно под давлением возложенной на себя непосильной миссии, идея его оказалась соблазнительной – и именно она легла в основу гоголевского текста в романе Владимира Шарова «Возвращение в Египет».

Герои романа Шарова, ощущающие себя не просто потомками, но и продолжателями дела Гоголя, считают «Мертвые души» «недоговоренным, недосказанным откровением» [Шаров, 76]. С их точки зрения, «Гоголь замолчал на полуслове, оттого и пошли все беды. <...> пока кто-то из нас не допишет поэмы, они не кончатся» [Шаров, 76]. Клан Гоголей считает своим семейным предназначением дописать «Мертвые души», тем самым заверишь дело предка и указать путь к спасению: «“Ад” написан», “Чистилище” было написано», но почти полностью уничтожено – «жизнь делается невозможна, если мы смиримся, что в ней есть лишь ад, в лучшем случае чистилище» [Шаров, 215]. Герои Шарова унаследовали веру Гоголя в то, что завершение поэмы станет указанием выхода, поможет разорвать порочный круг страданий русского народа.

Фигура Н. В. Гоголя в сознании потомков становится сакральной и приобретает черты *культурного героя*. Культурный герой дарит людям высшее знание, ему присущи акты творения, участие в мироустройстве и активная социальная роль. Он зачастую выступает в роли первопредка-демиурга, создающего культурные блага и обучающего современников необходимым социальным умениям и навыкам. Культурный герой оставляет людям некий великий дар (наиболее распространен в различных культурах миф о похищении огня, который выступает символом знаний и знаменует новую эру в жизни человечества). Е. М. Мелетинский отмечает: «В своеобразной форме мифы идеализируют человеческую творческую активность и самостоятельность.

Существующий миропорядок рассматривается как результат деятельности тотемных предков и культурных героев» [Мелетинский, 1958, 114]. Подобно Прометею древних греков, Мауи у полинезийских народов, Ворону у индейцев и др., в литературоцентричном романе Шарова «первопредоком» является Н. В. Гоголь, который создает и дарует потомкам высшую культурную ценность – поэму «Мертвые души», призванную вывести Россию (более того – все человечество) из «ада» и проложить путь к спасению, но труд закончен не был, и человечество остановилось на середине пути.

Несмотря на то, что культурный герой является «единственным обладателям в глазах членов родовой общины необходимой свободой самодеятельности» [Мелетинский, 566], герои Шарова убеждены, что незавершенность Гоголем его миссии катастрофична для судьбы России, и возлагают на себя бремя реализации грандиозного замысла. При этом они много размышляют над причинами неудачи классика и выдвигают различные версии авторской неудачи.

Так, дядя Януш называет довольно прозаическую причину: «Гоголь не закончил “Мертвые души” единственно потому, что до второй и третьей части поэмы не дожил» [Шаров, 100]. Дядя Артемий пишет о желании Гоголя быть учителем и творцом прекрасного, светлого, но, когда «он сжег последнюю часть “Мертвых душ”, это было признанием, что писать и изображать он может лишь нечистое и несправедливое в людях» [Шаров, 37]. Дядя Юрий отмечает упаднические настроения последних лет жизни Гоголя, а его творческий кризис объясняет богооставленностью: «рядом с собой он перестал чувствовать Бога» [Шаров, 82]. Дядя Валентин приходит к выводу, что дело в неудовлетворенности конечным результатом многолетней работы над поэмой: «Я, как и многие, думаю, что Гоголя не удовлетворило ее качество» [Шаров, 471]. Сам Гоголь признавался, что не удалось реализовать ту грандиозную задачу, которую он перед собой ставил: «Появление второго тома в том виде, в каком он был, произвело бы скорее вред, нежели пользу <...> бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день,

путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе “Мертвых душ, а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен» [Гоголь, т.8, 298].

Обобщенную формулу гоголевской неудачи дал В. А. Соллогуб еще при жизни Гоголя: «он изнемогал под силой своего призвания, принявшего в его глазах размеры громадные» [Цит. по: Вересаев, 467]. В. В. Набоков это изнеможение объяснял тем, что Гоголь изменил призванию и вознамерился «создать книгу, угодную и Гоголю-художнику, и Гоголю-святоше»: «неудивительно, что последнее озарение, последняя вспышка художественной правды заставила писателя уничтожить конец “Мертвых душ”» [Набоков, 116, 117]. Ю. И. Айхенвальд тоже видит причину финального творческого краха Гоголя в несовместимости характера дарования с «идеальными» намерениями: «он хотел быть Шиллером, но мир ему неизменно показывал себя в освещении Свифта и Сервантеса» [Айхенвальд, 86]. Эстетическую формулу Айхенвальда – «не Гоголь владел смехом, а смех владел им» [Айхенвальд, 86] – К. В. Мочульский, вслед за Д. С. Мережковским переводит в мистический план: «Не признать реального вмешательства дьявола в жизнь Гоголя – значит зачеркнуть весь его духовный путь» [Мочульский, 59].

В. А. Воропаев, полагаящий, что жизнь Гоголя, «подобно жизни инок, была непрерывным подвигом и восхождением к высотам духа», тем не менее, объясняет незавершенность «Мертвых душ» теми же причинами: «цели, поставленные Гоголем, далеко выходили за пределы литературного творчества. Невозможность осуществить свой замысел, столь же великий, сколь и несбыточный, становится его личной писательской трагедией» [Воропаев].

Исключением в данном случае является позиция Е. И. Анненковой, которая считает «органическое слияние исповедания автора, его поучения с многозначностью художественного слова» [Анненкова, 166–167] гипотетически реальным.

Вот эту гипотетическую возможность и пытаются реализовать герои Шарова, с точки зрения которых миссия Гоголя не только осуществима, но и

насушна для судьбы России и человечества, и эту миссию они возлагают на себя. Но для этого нужен «мессия» – член клана, одаренный соответствующими способностями и максимально приближенный к Гоголю «кровно». Обеспокоенные тем, что с течением времени, с появлением каждого нового поколения «кровь Гоголей разжижается» [Шаров, 76], члены клана, не желая полагаться на слепое провидение, «назначают» на роль духовного преемника и продолжателя дела предка Николая Васильевича Гоголя Второго – в просторечии, в рамках переписки, из которой состоит роман Шарова, – Колю Гоголя, троюродного племянника писателя, который усилиями родственников превращается в полного тезку автора «Мертвых душ».

Поначалу Коля робеет от масштабов возложенной на него миссии и вполне резонно пытается от нее дистанцироваться: «Даже если это и правда про Гоголя, что, допиши он “Мертвые души”, все пошло бы по-другому, теперь ведь ничего не изменишь. Какая жизнь есть, такая и останется» [Шаров, 88]. Он считает усилия окончить поэму «непоправимо наивными» [Шаров, 88], сомневается в необходимости продолжения труда («прочитал психоаналитиков Ермакова и Сегалова, прочитал Розанова, Мережковского, других и теперь думаю, что продолжать “Мертвые души” не надо» [Шаров, 91]); он адресует к родственникам со своими сомнениями в необходимости дописывания поэмы: «то время прошло и уже не вернется» [Шаров, 91]. Однако постепенно, под давлением матери и родственников, Коля смиряется со своим предназначением: «обстоятельства сложились так, что все это напрямую касается меня» [Шаров, 78].

Этому в немалой степени способствует тот факт, что для него связь «Мертвых душ» и «Божественной комедии» сомнению не подлежит и неудачу с продолжением он видит в «дантовском» аспекте: «Он [Гоголь – *прим. Ю.М.*] не мог дописать “Мертвые души” – выбраться из ада. Нужен был такой проводник, как Вергилий, и нужна была Беатриче, чтобы найти дорогу наверх. Он просил об

этом Вьельгорскую², но получил отказ» [Шаров, 734–735]. Сам Коля имеет целый штат Вергилиев (каждый из многочисленных родственников считает своим долгом внести свой вклад в написание второй и третьей части «Мертвых душ» и помочь юному автору, особенно выделяются в этом смысле дядя Петр, дядя Ференц и дядя Артемий), а в роли Беатриче выступает подруга детства, изначально предназначенная ему в невесты – Соня.

Тем не менее, первоначальные сомнения Коли сменились внушенным намерением взяться за дело. Первой попыткой продолжения поэмы стала заявка на роман в издательство «Советский писатель», в котором Коля планировал написать «нечто вроде “Мертвых душ”, но уже на нашем, советском материале. С советскими типами дворян и с советскими типами крестьян» [Шаров, 210]. Однако мать Коли заявку не одобрила, сказав, что «Ад Николаем Васильевичем уже написан, все теперь знают, что он есть, и этого Ада вполне достаточно, детали, антураж не имеют значения» [Шаров, 210]. Второй попыткой стало написание либретто второго и третьего тома поэмы, но и это произведение Коля счел неудачным: «Я взял неверный тон, хотел стилизовать то время и ту речь, но знал ее плохо, оттого фальшивил» [Шаров, 212]. Действие либретто разворачивается в 1844 году, а в основу сюжета положено следствие по делу Чичикова, который в интерпретации Гоголя Второго происходил из семьи староверов и задался мыслью построить Рай на земле: «коли мы святой народ и земля наша тоже святая, Рай определенно должен быть заложен в пределах империи – или в Новороссии, или в Крыме, или в степных заволжских просторах» [Шаров, 214]. По этой версии, Чичиков планировал «прирезать» кусок земли к Раю и заселить его «мертвыми душами», предполагая, что это богоугодное дело, т.к. мест в Раю на всех не хватит, а обжившиеся крестьяне, начав трудиться, неизбежно построят Божий град на земле. Этот замысел Коли Гоголя реализован не был, но некоторые идеи легли в основу другой версии продолжения «Мертвых душ» – «Синописа», который представлял собой направленную в издательство заявку с кратким изложением содержания

² Так в романе В. Шарова написана фамилия А. М. Вьельгорской.

будущей поэмы (третья попытка). Однако при аресте Коли «Синописис» был изъят, и спустя годы Коля восстанавливает его по памяти, рассылая в виде десяти писем своим корреспондентам.

За основу продолжения поэмы Коля берет дантовскую схему: «ад», ранее уже написанный Гоголем, «чистилище» и «рай»: «Разделил вторую часть поэмы на семь глав. Каждая – этап Исхода чичиковской души из адской бездны, ее путь к Богу, к Небесному Иерусалиму» [Шаров, 218]. Коля берет за основу версию о намерении Гоголя изобразить героя вставшим на путь духовного преображения. По его версии, после всего описанного в первом томе «Мертвых душ» Чичиков принимает постриг и становится епископом-старообрядцем, радеющим о восстановлении «древлего благочестия». Продолжение поэмы мыслится в рамках концепции библейского Исхода, староверы выступают избранным народом, а преображенный Чичиков – Моисеем, ведущим их в Землю Обетованную.

Тема поиска Земли Обетованной и созидания Небесного Иерусалима на земле становится одной из ключевых не только в синоптическом варианте продолжения поэмы, которая выступает в качестве «текста в тексте», своего рода вставного трактата, но и во всем романе Шарова в целом.

Коля Гоголь изначально планирует описать не только «чистилище» (альтернативный второй том), но и «рай» (третий том), где «бал правит умный распорядительный помещик. Земля у него родит, вдобавок заведены всяческие промыслы. Так что денег полный кошель и крестьяне живут на зависть» [Шаров, 87]. Подобно предку, Коля связывает благоденствие России с земледельческим трудом, с разумным и «отеческим» отношением помещика к крестьянам.

Следует заметить, что окружающая потомков Гоголя реальная жизнь России в XX веке в немалой степени подтверждает обоснованность замысла. Самозванный преемник классика обнаруживает связь между гоголевской Россией и советской действительностью с помощью своих многочисленных корреспондентов и собеседников. Так, один из них – бывший двадцатипятилетний, затем директор совхоза Гриканов – проводил параллель

между директорами и председателями колхозов и совхозов и гоголевскими помещиками Ноздревым, Плюшкиным, Коробочкой, а «мертвыми душами» иронически именовал артельщиков, которые в Москве на «стройках коммунизма» зарабатывали живые деньги, в то время как ведомостях им рисовали трудодни, что и им, и совхозу было выгодно [Шаров, 103].

Это убеждает Колю в актуальности гоголевских идей и необходимости продолжения поэмы. Коля стремится углубить свои познания в аграрном деле, для этого даже поступает в Петровскую академию сельского хозяйства: «без современного земледелия и без всего, что касается самых разных сельских промыслов понять, как Николай Васильевич представлял себе будущее помещичьего хозяйства, следовательно, и будущее России, невозможно» [Шаров, 100]. В колхозе с символическим для эпохи и парадоксально корреспондирующим с духовными маршрутами Гоголя названием «Светлый путь» потомок, ощущающий себя преемником, стремится практически применить полученные знания, работая агрономом. Место приложения идей было выбрано не случайно: во-первых, по мнению Коли, именно в эти края Чичиков должен был переселить купленные души («У Николая Васильевича говорится о Новороссии, но ко времени окончания первой части поэмы земли давали уже не на Херсонщине, а снова в Заволжье» [Шаров, 189]); во-вторых, на этой территории нашли пристанище представители различных христианских движений (евангелисты, штундисты и др.); в-третьих, на этой территории были расположены крупнейшие монастыри староверов, в том числе Нижне-Воскресенский, разоренный в 1829 году. Однако план обустройства Небесного Иерусалима на территории колхоза не был реализован: за годы советской власти всех, кто умел и хотел работать на земле, разорили, и «за пару лет земля пришла в полную негодность» [Шаров, 190]. Но благодаря отъезду из Москвы в колхоз и надежному тайнику для архивов, Коля получил не «вышку» («материала хватило бы на целую контрреволюционную организацию Гоголей, не знаю только, право- или левотроцкистскую» [Шаров, 191], – замечает он), а «стандартные» десять лет за антисоветскую агитацию.

В лагере, чтобы избежать коллективного мора от голода, начальник Костицын доверяет Коле для возделывания пятьдесят гектаров степи. Неожиданным образом утопический аграрный проект частично реализуется в условиях концлагеря: «И люди у нас жили, тянулись из последних сил, некоторых даже удавалось поставить на ноги. В любом случае зэки с других зон костицынскую считали за Землю Обетованную» [Шаров, 194]. Костицын не просто от голода спасал людей – он собрал у себя в лагере, а потом уже на свободе интеллектуалов, обреченных на гибель в невыносимых для них условиях. Он помог им выжить физически, они ему и друг другу – морально, духовно. Этот опыт укрепил веру героя в осуществимость дерзкого замысла, в возможность обрести Землю Обетованную и необходимость провести своего героя – Чичикова – тем же путем. По мнению В. Ю. Баль, «трансформация творческого замысла от “колхозной” утопии на советском материале до идеи построения Небесного Иерусалима силами Чичикова в период, предшествующий событиям коренных революционных преобразований, определяет принципы альтернативной версии национальной истории, представленной в романе» [Баль, 2015, 51]. Гоголевская нереализованная концепция оказывается через столетие востребованной в варианте судьбы его потомка и тезки: жизненный путь Коли Гоголя не в меньшей степени, чем намеченный Колей путь преображения Чичикова, отражает поиск средств спасения России.

Примечательно, что каждая из десяти глав-писем восстановленного «Синописа», начинается с описания работы Коли по возделыванию главной клумбы перед зданием горсовета, на что отведено десять дней. Идеи Коли о поиске Чичиковым Земли Обетованной и возведении на ней Небесного Иерусалима в сниженном варианте отражаются в возделывании клумбы – «сада» среди «пустыни»: «на участке много неинтересных булыжников <...> почва там тоже бедная, плохой суглинок» [Шаров, 227]. Десять дней, выделенных на «сотворение Эдема», отсылают к семи дням творения, и вновь возникает мотив творца и демиурга.

Этот мотив в романе Шарова сопряжен с судьбой и творчеством Гоголя, именно в таком ключе оценивавшего свой замысел, практическая реализация которого требовала, с точки зрения Гоголя, не просто содействия, но и жертв со стороны окружающих: «От вас я теперь потребую жертвы, но эту жертву вы должны принести для меня» [Гоголь, т.12, 145]. В 1843 году он пишет письма С. П. Шевыреву, М. П. Погодину и С. Т. Аксакову, в которых просит взять на себя «все житейские дела» и организовать финансовое обеспечение проекта: «распорядитесь так, чтобы я получал по шести тысяч в продолжение трех лет всякий год». [Гоголь, т.12, 145]. Несмотря на недовольство М. П. Погодина, ближний круг друзей писателя приложил все силы для исполнения выдвинутых условий. Реализации грандиозного замысла Гоголя ждали все.

По мере углубления в работу над вторым томом «Мертвых душ» в письмах Гоголя все чаще возникает менторский тон наставника и проповедника. Например, в письме к Л. К. Виельгорской он пишет: «Вы дали мне слово всякую горькую и трудную минуту, помолившись внутри себя, сильно и искренно приняться за чтение тех правил, которые я вам оставил. <...> Не пренебрегайте никак этими правилами: они все истекли из душевного опыта, подтверждены святыми примерами, и потому примите их, как повеление самого бога. Это не простым случаем случилось, что правила эти попали к вам в руки. Тут была воля высшая. Мы все орудия божиего провидения» [Гоголь, т.12, 276]. Не оставляет он без своих наставлений и друзей. В январе 1844 Гоголь пишет С. П. Шевыреву, М. П. Погодину и С. Т. Аксакову: «Я посылаю вам совет; не пренебрегайте им. <...> Я посылаю вам “Подражание Христу” (Фомы Кемпийского) <...> на то употребление, на которое я вам назначу ее, не знаю другой книги, которая была бы лучше ее. Читайте всякий день по одной главе, не больше, если даже глава велика, разделите ее надвое. По прочтении предайтесь размышлению о прочитанном» [Гоголь, т.12, 249]. Тридцатипятилетний Гоголь с апломбом духовного отца наставляет пятидесятитрехлетнего С. Т. Аксакова, считая себя в полном праве давать советы касательно нравственного развития. Ведь высший долг Гоголя, по его собственному убеждению, в том и состоит: написать

продолжение поэмы и указать верный вектор нравственного и духовного движения для целой нации, а пока великий труд не дописан, можно ограничиться письмами близким людям, помогая в нелегком деле спасения их душ.

Ответ С. Т. Аксакова, полный негодования, оказался пророческим: «Терпеть не могу нравственных рецептов <...> Дрожу, чтоб не пострадал художник» [Аксаков, 131]. Но «художник», по мнению целого ряда исследователей и комментаторов, пострадал. Так, В. В. Набоков был убежден, что Гоголь стал заложником своей же идеи о том, что лишь продолжение поэмы сможет в полной мере раскрыть всю суть и значимость уже созданного первого тома «Мертвых душ». Писатель поступился художественностью в угоду учительству: «Гоголь стал проповедником потому, что ему нужна была кафедра, с которой он мог бы объяснить нравственную подоплеку своего сочинения, и потому, что прямая связь с читателями казалась ему естественным проявлением его магнетической мощи. Религия снабдила его тональностью и методом. Сомнительно, чтобы она одарила его чем-нибудь еще» [Набоков, 145].

Аксаков объяснял «учительство» Гоголя следствием душевного кризиса, отправной точкой которого он считал известие о смерти Пушкина: «смерть Пушкина была единственной причиной всех болезненных явлений его [Гоголя – прим. Ю.М.] духа, вследствие которых он задавал себе неразрешимые вопросы, на которые великий талант его, изнеможенный борьбой с направлением отшельника, не мог дать сколько-нибудь удовлетворительных ответов» [Аксаков, 154]. Аксаков полагает, что итогом этих размышлений и стало принятое писателем решение, что «поучения его будут полезнее его юмористических сочинений» [Аксаков, 272].

В свою очередь, В. В. Набоков предполагает, что «проповеднический период начался у Гоголя с последних поправок, которые он внес в “Мертвые души”, с этих странных намеков на величественный апофеоз в будущем. В многочисленных письмах, которые он пишет друзьям из-за границы, фразы

звучат все пышнее, в каком-то особом библейском тоне: “...горе кому бы то ни было, не слушающему моего слова, – пишет он”» [Набоков, 256].

Так или иначе, для самого Гоголя преобразование из писателей в проповедники проходило мучительно, но он принимал эти муки с христианским смирением: «И душе, и телу моему следовало выстрадаться. Без этого не будут “Мертвые души” тем, чем им быть должно» [Гоголь, т.13, 41]. Страдания эти оборачиваются творческим бессилием, которому Гоголь тоже находит религиозное объяснение: «Бог отнял на долгое время от меня способность творить. Я мучил себя, насилуял писать, страдал тяжким страданием, видя бессилие, и несколько раз уже причинял себе болезнь таким принуждением и ничего не мог сделать, и все выходило принужденно и дурно» [Гоголь, т.12, 471]. Несмотря на принятое решение сместить фокус с художественной составляющей на нравственную, Гоголя как писателя не устраивало качество его произведения.

В поисках выхода Гоголь пускается в странствия по Европе, надеясь на терапевтические свойства дороги, жадно интересуется тем, «в каком положении и какой характер приняли ныне толки о “Мертвых душах”» [Гоголь, 255]; чувствуя свою оторванность от реалий российской действительности, просит друзей писать о помещичьем быте, русской деревне, чтобы в своей основе книга имела «подлинный» материал.

Но уровень и качество тех материалов, которые он получает от друзей, его не устраивает, а вместо заслуженной благодарности корреспонденты получают ответное раздражение. Как замечает Набоков, Гоголь не учел того факта, что, как бы ни были подробны описания, люди, их посылающие, «не были Гоголями»: «Гоголь злился оттого, что хитроумный способ получения материала, которого он сам уже не мог придумать, себя не оправдал. Растущее сознание своего бессилия превращалось в болезнь» [Набоков, 104]. Груз, который Гоголь взвалил на себя, оказался не по силам: застопоривал творческую энергию и подрывал здоровье.

Эта трагедия великого художника в романе Шарова получает зеркальное отражение в судьбе и творческих потугах Гоголя Второго.

Коля Гоголь призван начать свой труд с того момента, на котором остановился Н. В. Гоголь. Над ним тяготеет материнская одержимость идеей продолжения «Мертвых душ»: «Если бы Николай Васильевич в свое время завершил поэму, нам бы не пришлось пройти через то, что и врагу не пожелаешь. Так что мне всегда было трудно это не перенять, не думать, забыть, что кто-то, скорее всего, именно я, обязан закончить прерванную на середине работу» [Шаров, 215]. Родственники Коли ждут продолжения поэмы не в меньшей степени, чем ждали единомышленники и поклонники таланта от его предка, они убеждены: «Если сегодня народ чего-то ждет, то именно вторую и третью часть “Мертвых душ”» [Шаров, 101]. В отличие от Н. В. Гоголя, который сам возложил на себя эту ношу, убедив и себя, и окружающих в чрезвычайной ее значимости, Коле, как уже сказано, эту миссию вменяют: «Обстоятельства сложились так, что все это напрямую касается меня» [Шаров, 77–78].

Герой Шарова со всей ответственностью подходит к делу. В противовес Гоголю, который просил корреспондентов описывать разные губернские типы и реалии российского помещичьего быта, Коля погружается в современный ему быт и сам собирает материал, необходимый, по его мнению, для продолжения поэмы. Поначалу эта творческая стратегия внушается ему матерью и родственниками, но и он понимает: о продолжении поэмы «и думать нечего, пока досконально не разберусь в сельскохозяйственном производстве черноземной полосы России и на Украине» [Шаров, 99]. Коля поступает в Петровскую академию, а затем отправляется работать агрономом – тем самым заполняет практическим знанием лакуны, оставленные в картине устройства российской жизни Гоголем, который располагал лишь теоретическим материалом (и то с чужих слов).

Помогают Коле, присылая свои мнения, наблюдения, заметки, и его многочисленные корреспонденты, сознающие, что «в одиночку эту работу не поднять» [Шаров, 82]. Обширная переписка с многочисленными

родственниками, которые выступают помощниками, советниками, критиками, является тем подспорьем, которого не оказалось у Гоголя.

Как и знаменитый предок, Гоголь Второй просит отзывов о своих трудах, ему крайне важна обратная связь. Представляя свой юношеский опыт продолжения поэмы в форме либретто, Коля пишет дяде Петру: «На язык внимания не обращайтесь, он как был убог, так им и остался, но что касается сути, буду рад вашему мнению» [Шаров, 212]. Спустя годы, отправляя дяде Артемию свой «Синописис», он опять-таки ждет содержательных критических оценок: «Если одолеешь, дотянешь до конца и отзовешься, буду очень признателен». В конечном счете весь клан Гоголей становится участником разбора и обсуждений произведения: «Все, кому я разослал твой “Синописис”, – пишет дядя Артемий, – наша родня, и многие когда-то играли в Сойменке» [Шаров, 327]. Написать Коле считают своим долгом даже те родственники, связь с которыми поддерживается не часто. Так, дядя Серафим мелькнет на страницах романа лишь один раз, с тем, чтобы сообщить отнюдь не благую весть: «Прочитал твой “Синописис” жене. Говорит, что лучше было сжечь, не написав, но и по написании, даже по прочтении, пожалуй, тоже простительно» [Шаров, 331]. В многоголосице оценок от положительных до отрицательных, вновь и вновь происходит возвращение к предполагаемым причинам неудачи Н. В. Гоголя и осмысление роли и значения поэмы в историософском аспекте.

Муки творчества великого предка не минули и Колю. Но если Гоголь грандиозностью своей задачи себя надломил как писателя, погрузившись в духовные терзания, которые привели к моральному и физическому истощению, то на долю Коли пришлось муки литераторов XX века со всеми вытекающими последствиями: арест, ссылка, лагерь. От высшей меры наказания Гоголь Второго уберегло лишь то, что значительная часть переписки находилась в Вольске, в доме его няни. При аресте «изъяли лишь набросок вышеупомянутого “Синописиса”, <...> и, вкатив десять лет за антисоветскую агитацию, отправили на этап» [Шаров, 191]. Однако ни ужасы этапа, когда около трех месяцев людей «сутками не выпускали из вагонов оправиться, не кормили и даже не давали

воды», ни вполне реальная угроза голодной смерти в лагере не отменяли, не уничтожили чувства невыполненного долга: «Конечно, к “Мертвым душам” я уже не вернусь и все же, чтобы с самим собой разобраться, мне было бы важно одни двадцать лет склеить с другими пятнадцатью. “Синописис” попал как раз на разрыв, а сейчас я думаю, что что-то он мог бы и зарастить» [Шаров, 221]. Замысел, пусть и нереализованный, миссия, хоть и невыполненная, определили судьбу потомка Гоголя, который в угоду великой цели принес в жертву свою любовь, свободу и жизнь.

Трагедия Николая Васильевича Гоголя заключалась в стремлении подчинить уже написанное произведение проповедническому пафосу, в то время как первый том «Мертвых душ» создавался не как путеводитель в Новый Иерусалим и не как инструкция по спасению нации, а как художественное произведение. Попытка претворить искусство в проповедь закончилась трагедией – не просто творческой неудачей, несостоятельностью продолжения, а смертью гения.

Герой романа Шарова с помощью родственников пытается воссоздать, реанимировать гоголевский проект спасения. Гоголь двигался от искусства к проповеди. Коля пытается проповедь облечь в форму искусства, но, невзирая на предпринятые коллективные усилия и жертвы, реализовать задуманное не удалось.

В случае Гоголя искусство увяло под прессом идейного задания, а в случае Коли идея, пусть и тщательно, интересно и полифонично разработанная, не облеклась в художественную форму. Один не был рожден идеологом и проповедником, а другой – художником.

§ 2.2. Чичиков в романе «Возвращение в Египет»: попытка преображения

Образ Чичикова оказался в центре внимания читателей и критиков сразу после выхода поэмы, породил различные трактовки и интерпретации и по сей день продолжает быть предметом разнонаправленных исследований, включая культурологические, социально-политические штудии. Но, как бы ни разнились оценки, неотменимой, вневременной и в то же время остро актуальной остается мысль С. П. Шевырева, высказанная в 1841 году: «...всматриваясь все глубже и пристальнее, мы наконец заключим, что Чичиков в воздухе, что он разлит по всему современному человечеству, что на Чичиковых урожай, что они как грибы невидимо рождаются, – что Чичиков есть настоящий *герой нашего времени* [курсив С. П. Шевырева – прим. Ю. М.], и следовательно по всем правам может быть героем современной поэмы» [Шевырев, 1842, 211]

Подтверждением этому служит современная нам литература, в которой вновь и вновь в разных вариациях воскресаёт гоголевский *приобретатель* [Шевырев, 1842, 210]. По мнению В. Ю. Баль, современные реинкарнации Чичикова можно условно разделить на три группы. Первая группа – это «публицистические тексты, которые сосредоточены на осмыслении проблемы востребованности чичиковского типа в новой российской социально-экономической реальности» [Баль, 2017, 149]. Сюда автор относит тексты Б. Парамонова «Возвращение Чичикова» (1991), А. Латыниной «“Патент на благородство”: выдаст ли его литература капиталу?» (1993), В. Пьецуха «Русаки» (2007), В. Елистратова «Чичиков и ипотечное кредитование: к метафизике финансового кризиса» (2009). Вторую группу представляют «художественные тексты первого постперестроечного десятилетия (Б. Кенжеев. “Иван Безуглов. Мещанский роман» (1993) и А. Уткин “Самоучки” (1998), являющие первые попытки осмысления “настоящего” времени и его героя» [Баль, 2017, 149]. В этих произведениях содержатся прямые отсылки к образу Чичикова и к типу сюжета, с этим образом сопряженного. Третью группу составляют произведения начала XXI века, которые ставят «проблему “героя

времени” в ситуации непрекращающегося духовного, исторического, социального и экономического кризиса современной российской жизни» [Баль, 2017, 149]. Эту группу составляют романы О. Славниковой «Бессмертный» (2001), Я. Веерова «Господин Чичиков» (2012), А. Иванова «Блуда и МУДО» (2011) и В. Шарова «Возвращение в Египет» (2013).

В статье М. Черняк «С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки», приуроченной к двухсотлетию юбилею писателя, также обозначается востребованность гоголевского творчества в мире современной литературы. Автор статьи выделяет тексты, имеющие отсылки к петербургским повестям Гоголя и повести «Шинель», среди которых, в частности, повесть В. Войновича «Шапка», сборник П. Крусанова «Новые петербургские повести», рассказ В. Шикарева «Квартира», эссе В. Пьецуха «Николаю Васильевичу» в книге «Плагат», сборник рассказов Д. Горчева «Милицейское танго». М. Черняк отмечает «стремление современных авторов вновь и вновь возвращаться не только к гоголевским текстам, но и к легендам и мифам» [Черняк, 184]. Ярким свидетельством этой тенденции является роман А. Королева «Голова Гоголя». Не менее широко представлены произведения, имеющие отсылки к малороссийским повестям и сборнику «Миргород». Сюда автор относит повести М. Кураева «Дружбы нежное волнение» и М. Харитоновой «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», сборник рассказов П. Алешковского «Старгород», роман Л. Гиршовича «“Вий”», вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя.

Вариации на тему Чичикова и чичиковщины встречаются в романах А. Иванова «Блуда и МУДО» и Я. Веерова «Господин Чичиков», в пьесе Н. Садур «Брат Чичиков». М. Черняк отмечает востребованность гоголевского наследия в драматургических произведениях, в частности в «новой драме» - в пьесах О. Богаева «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» и «Башмачкин. Чудо шинели в одном действии».

Очевидно, что роман В. Шарова «Возвращение в Египет» появляется в густом постмодернистском контексте переосмысления, доосмысления, обыгрывания, переигрывания классики, в частности образа Чичикова и явления

чичиковщины, однако из этого контекста он, на наш взгляд, существенно выбивается, принципиально отличаясь от других произведений современной «гоголиады».

Чтобы увидеть и оценить масштаб этого отличия, необходимо сначала дать краткий очерк трактовок образа Чичикова, которые так или иначе определяли и определяют его восприятие сегодня.

Уже в сороковые годы XIX века, сразу по выходе первой части «Мертвых душ» и далее, обозначились разные концепции романа. Разночтения очень точно описывает Д. Н. Овсянико-Куликовский: «славянофилы <...> видели в поэме “апофеоз Руси”. К. С. Аксаков, восторженный поклонник Гоголя, издал брошюру, в которой он развивал ту мысль, что “Мертвые души” – национальная русская эпопея, род “Илиады” и “Одиссеи”, а Гоголь – русский Гомер. Другие (большею частию также славянофилы), выдвигая вперед сатирическую сторону “поэмы”, видели в ней не “апофеоз”, а, напротив, – “анафему Руси”» [Овсянико-Куликовский, 203]. Герцен, принимавший активное участие в полемике вокруг поэмы, писал: «Видеть апофеозу – смешно, видеть одну анафему – несправедливо. Есть слова примирения, есть предчувствия и надежды будущего, полного и торжественного, но это не мешает настоящему отражаться во всей отвратительной действительности... (“Дневник” под 29 июля 1842 г.)» [Герцен, 220]. Он отмечает, что сатиру и глубокую скорбь приняли за «анафему», а вместо «апофеоза» есть лиризм: «...с каждым шагом, – пишет Герцен (там же), – вязнете, тонете глубже, лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком рве ада находимся» [Герцен, 220].

«Глубоко уважая великий талант Гоголя, страстно любя его гениальные создания» [Белинский, т.5, 146], Белинский ценил в Гоголе прежде всего то, что он «первый взглянул смело и прямо на русскую действительность» [Белинский, т.5, 49]. Точку зрения К. С. Аксакова, которая, в лаконичном изложении его единомышленника А. С. Хомякова, состоит в том, что «Гоголь (как древние и Шекспир) есть художник поневоле и без намерения» [Белинский, т. 5, 567],

Белинский категорически опровергает: «Мы именно в том-то и видим великость и гениальность в Гоголе, что он своим артистическим инстинктом верен действительности и лучше хочет ограничиться, впрочем великою, задачею — объектировать современную действительность, внося свет в мрак ее, чем воспевать на досуге то, до чего никому, кроме художников и дилетантов, нет никакого дела, или изображать русскую действительность такую, какой она никогда не бывала» [Белинский, т.5, 153]. Подчеркнем, что Белинский, как и Аксаков, во главу угла ставит «артистический инстинкт» и безусловно соглашается с тем, что Гоголь «обладает удивительною силою непосредственного творчества», но направленность этого инстинкта и результаты художественной деятельности трактует иначе, нежели Аксаков, будучи убежден в том, что незнанию действительности «не поможет никакой акт творчества» [Белинский, т.5, 155, 156]. Эта последняя формула многое объясняет в той драме, которую переживает Гоголь в связи с затеянным им продолжением «Мертвых душ».

Оценка Гоголя как социального писателя, призванного быть одним из вождей своей страны «на пути сознания, развития, прогресса» (Письмо В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю от 15/3 июля 1847 г.) [Гоголь, т.8, 500], была подхвачена Н. Г. Чернышевским, который в «Очерках гоголевского периода русской литературы» солидаризуется с Белинским в том, что именно в творчестве Гоголя и «писателей, им воспитанных, наша литература явилась самобытною, стала верным изображением русской действительности и оттого получила в глазах общества важное значение, какого прежде. По отсутствию живого содержания, она не имела» [Чернышевский, 481].

В советскую эпоху взгляд на Гоголя как социального писателя трансформируется в преимущественно социологический подход, согласно которому Гоголь был обличителем дворянства, угнетающего простой народ. Соответственно как скопище «угнетателей» трактовалась система персонажей поэмы во главе с Чичиковым — между прочим, не имевшим никакой собственности и по статусу своему не могущим никого «угнетать», ибо даже в

случае удачи задуманной им аферы он становился всего лишь номинальным владельцем недоступных земному угнетению мертвых душ. Характерный пример идеологически ангажированного подхода к поэме Гоголя демонстрирует В. Ермилов, с точки зрения которого «сюжет построен так, что все его движение непрерывно и непосредственно связывается с темой народа – с самого начала и до конца первого тома Чичиков представляет противонародное начало. Чуть ли не каждое его слово, поступок, действие наполнены смыслом, враждебным народу...» [Ермилов, 325]

Принципиально иной вектор интерпретации поэмы и ее главного героя задавала работа Д. Мережковского «Гоголь и черт» (1906), рассматривающая творчество Гоголя в мистическом ключе и объявляющая Чичикова «антихристом», «сатаной, который всех обольщает» [Мережковский, 205, 207]. С точки зрения Мережковского, «два главных героя Гоголя – Хлестаков и Чичиков – суть два современных русских лица, две ипостаси вечного и всемирного зла – “бессмертной пошлости людской”. По слову Пушкина, то были двух бесов изображения» [Мережковский, 181]. В. Набоков, признавая «безусловную иррациональность Чичикова в безусловно иррациональном мире» [Набоков, 72], снижает и одновременно подтверждает inferнальный статус героя: «Павел Иванович Чичиков – всего лишь низкооплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер <...> Пошлость, которую олицетворяет Чичиков – одно из главных отличительных свойств дьявола...» [Набоков, 72].

В исследованиях М. Е. Мелетинского, М. Вайскопфа, В. Ш. Кривоноса, Ю. В. Манна, А. Х. Гольденберга, Е. И. Анненковой, В. А. Воропаева, И. А. Есаулова и др. тема разрабатывается преимущественно в онтологических, культурологических, собственно художественных (поэтика произведения), а также религиозных (Воропаев, Есаулов) аспектах.

В этих работах большее внимание уделяется гоголевскому замыслу продолжения «Мертвых душ» и предполагаемой и частично представленной в уцелевших главах трансформации образа Чичикова.

С точки зрения Ю. В. Манна, преобразование Чичикова задумано Гоголем изначально: «Было бы неверно думать, – пишет исследователь, – что Гоголь лишь после окончания первого тома пришел к мысли об исправлении Чичикова. Нет, эта мысль почти современная замыслу поэмы, по крайней мере она явилась еще в разгар работы над первым томом. Уже тогда <...> Гоголь “заложил” эту идею в состав поэмы, и она стала активно участвовать в формировании ее поэтики. Участвовать таким образом, что надежды на духовное возрождение писатель стал связывать не с кем другим, как с пошлым, низким человеком» [Манн, 1979, 128]. Набоков, напротив, полагал, что «в соответствии со своим методом закладывать основу произведения после того, как оно было напечатано, Гоголь сумел убедить себя в том, что (еще не написанная) вторая часть, по существу породила первую и что первая роковым образом останется всего лишь ее иллюстрацией, лишенной всякой сути, если тупоголовой публике не предъявят первоисточник» [Набоков, 106]. Метафорическое, символическое богатство первого тома дает основания для предположения Манна, но не менее убедительна версия Набокова – в частности потому, что, как известно, Гоголя пугали социально-критические трактовки его произведений и он пускался в объяснения, призванные перевести разговор во внеполитический – духовный, нравственный – регистр. Так было с «Ревизором», который он предлагал рассматривать как воплощение «страстей», по поводу чего вознегодовал актер Щепкин, так получилось и с «Мертвыми душами», которые Гоголь из сложившейся непроизвольно картины «ада» вознамерился превратить в проект национального спасения.

Следует заметить, что «московские славянофилы» в лице С. П. Шевырева трактовали Чичикова в том же социально-психологическом ключе, что и их «петербургские» оппоненты-западники, т.е. рассматривали его как социальный тип – героя времени, приобретателя, характер которого предопределен воспитанием, а деятельность продиктована не только жадной наживы, но и своего рода поэтическим вдохновением. «Инфернализация» образа Чичикова в

работах Мережковского раздвинула рамки интерпретации, актуализировала его многосмысленность, задала новые стратегии анализа.

Современные исследователи (А. Х. Гольденберг, С. Гончаров, М. Вайскопф, В. Ш. Кривонос и др.), подтверждая двойственность натуры героя, потенциальную амбивалентность его характера и судьбы, обнаруживают в образе Чичикова архетипические корни, в частности, видят в нем своего рода трикстера. С точки зрения А. Х. Гольденберга, «откровения» Чичикова пародийно соотносятся с «религиозно-исповедальной традицией, религиозными культами, мистериальными сюжетами» [Гольденберг, 123]. В них явственно проступает «пародийно-ироническое и “игровое” отношение к идеям божественного провидения и к идеалу христианской жизни» [Гольденберг, 123], а это, в свою очередь, отсылает к жанру пикарески, для которой также характерна двойственная природа героя-плута и сопряженные с ней мотивы смерти и воскресения.

Жанровую связь «Мертвых душ» с плутовским романом и апокрифом отмечают Ю. В. Манн и В. Ш. Кривонос. Кривонос в своей работе «Проблемы творчества и интерпретации» подчеркивает, что герой-плут «не может заботиться ни о чем другом, как о своем теле. Он лишен этического самосознания и поставлен потому вне критериев добра и зла <...> В биографии Чичикова действительно многое роднит его с героем пикарески <...> во всем он должен положиться на себя, поскольку никто, кроме него самого, не может ему помочь занять место получше и потеплее в существующей социальной иерархии. При этом этические соображения и нравственно-оценочные понятия не играют какой-либо роли в планах Чичикова» [Кривонос, 120–121]

Кривонос также указывает на травестию агиографического жанра, которая носит не комический, а вполне серьезный характер: «Чичиков предстает в биографии как “подвижник” на поприще материальной, житейской выгоды, как герой “житийных” возможностей, обративший эти возможности на служение узколичной, эгоистической цели <...> Поведение Чичикова – это вывернутое наизнанку поведение житийного героя» [Кривонос, 125, 127].

В подтверждение этой идеи уместно вспомнить разговор Чичикова и Манилова, в котором прочитывается пародия на образ житийного героя – нестяжателя, заступника угнетенных и слабых. Как отмечает А. Х. Гольденберг, эти нравственные черты святого представлены, например, в «Житии Феодосия Печерского»: «И был он заступник вдовиц, и помощник сирот, и нищих заступник» [Гольденберг, 130]. Чичиков в разговоре с Маниловым почти дословно воспроизводит этот набор добродетелей применительно к себе: «Каких гонений, каких преследований не испытал, какого горя не вкусил, а за что? за то, что соблюдал правду, что был чист на своей совести, что подавал руку и вдовице беспомощной и сироте горемыке!» [Гоголь, т.6, 37]. В данном случае, как и в ходе торгов с Коробочкой, происходит очевидная травестия образа житийного героя: «Я вас избавлю от хлопот и платежа. <...> Из одного христианского человеколюбия хотел: вижу, бедная вдова убивается, терпит нужду» [Гоголь, т.6, 51, 54]. Во время визита к Плюшкину Чичиков вновь надевает маску показного благочестия: «Будучи подвигнут участием <...> с удовольствием заплатил бы, потому что вижу — почтенный, добрый старик терпит по причине собственного добродушия» [Гоголь, т.6, 128]. Присваивая роль защитника добра и справедливости, в то время как руководят им алчность и хитрость, Чичиков невольно подчеркивает собственную удаленность от того образа, в который он время от времени облачается для успешной реализации задуманной аферы, поэтому в данном случае скорее следует говорить не о преображении, а о двойственности героя, о подлинном и мнимом в его характере и судьбе.

А. Х. Гольденберг отмечает, что в контексте же намеченной Гоголем перспективы преобразования героя можно усмотреть отсылку к так называемым кризисным житиям. В житиях этого типа «дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, – образ грешника (до перерождения) и образ праведника – святого (после кризиса и перерождения)» [Бахтин, 1975, 266]. Отличительной особенностью сюжета кризисного жития является наличие переломной точки – кризиса, после которого и происходит метаморфоза.

Кризис и должен был настичь Чичикова во втором томе «Мертвых душ», о чем свидетельствует сохранившаяся сцена, в которой Чичиков кается перед Муразовым, и это покаяние разительно отличается от напускного христианского смирения, которое демонстрировал Чичиков в беседах с помещиками. В данном случае есть не только слова самого героя – «О, если бы удалось мне освободиться <...> Клянусь вам, повел бы отныне совсем другую жизнь», но и свидетельство автора: «зарыдал громко от нестерпимой боли сердца» [Гоголь, т.7, 111, 112]. Муразов, ставший «исповедником» Чичикова, выступает выразителем авторской идеи о преображении мира путем возрождения героя: «Ах, Павел Иванович <...>. Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель. <...> боже мой, как процветала <бы> наша земля!<...> Назначенье ваше – быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили» [Гоголь, т.7, 112].

Таким образом, в поэме Гоголя, в недописанной ее части, намечена тенденция к преображению главного героя из «подлеца», как аттестует его сам автор первого тома, в «великого человека», трудами которого могла бы процветать «наша земля».

Гоголь эту задачу не решил. «Подлец» не превращался в «святого», эстетическое чутье писателя сопротивлялось идеологическому насилию над художественным материалом: «оконченная книга предавала его гений; и Чичиков, вместо того чтобы набожно угасать в деревянной часовне среди суровых елей на берегу легендарного озера, был возвращен своей природной стихии – синим огонькам домашнего пекла» [Набоков, 117].

Замечательная метафора Набокова, тем не менее, не исчерпала ни героя, ни ситуацию.

Еще раз напомним, что герой гоголевской поэмы уже Шевыревым воспринимается не только и не столько *подлецом*, как припечатал его сам автор, а более объемной и интересной фигурой: «В первом порыве негодования против поступков Чичикова, можно бы прямее назвать его и мошенником», –

констатирует Шевырев, но тут же уточняет, что, «проследив героя вместе с автором, мы смягчаем имя мошенника – и согласны его даже переименовать в *приобретателя* [курсив С. П. Шевырева – прим. Ю. М.]» [Шевырев, 1842, 210], а далее возвышает Чичикова над себе подобными: «Не правда ли, что в этом замысле есть какая-то гениальная бойкость, какая-то удасть плутовства, *фантазия и ирония* [курсив С. П. Шевырева – прим. Ю. М.], соединенные вместе? Чичиков в самом деле герой между мошенниками, поэт своего дела» [Шевырев, 1842, 212].

Не реализованный Гоголем потенциал Чичикова в качестве *гениально бойкого поэта своего дела* Абрам Терц (А. Синявский) описывает следующим образом: «Уж он-то [Чичиков – прим. Ю. М.] не свернет, не обабится. Но будет ради рубля, безо всякого понукателя, сам всех торопя и толкая, не зная отпуска, ни совести, ни любви, всецело замещенных рефлексом приумножения, тащить и двигать вперед». Эта «жестоковейшая» готовность «идти напролом» и выдвинула его «в герои эпохи», которому «отводится место энергетического потенциала страны, незаменимой тягловой силы» [Терц, 50].

Не исчерпанный создателем «Мертвых душ» энергетический потенциал Чичикова не дает покоя русской литературе по сей день, что с особой наглядностью и убедительностью демонстрирует роман Шарова «Возвращение в Египет».

В романе Шарова многочисленные корреспонденты Николая Гоголя Второго, назначенного на роль преемника и продолжателя дела Гоголя Первого и Единственного, активно обсуждают личность и судьбу Чичикова. Дядя Петр, выступающий в качестве авторитетного специалиста-гоголеведа, подчеркивает «плутовские» черты Чичикова: «“Мертвые души” – помесь Данте и того же “Жиль Блаза”. Вне всяких сомнений, это пародия, но она не злая. Не терпящий насилия мошенник один за другим осматривает все круги Ада. Вдоль тропинки частокол такого сброда, что Чичиков кажется чуть ли не ангелом. То, что в третьей части поэмы он примет постриг и дальше будет жить святой жизнью, не удивляет» [Шаров, 327–328]. Дядя Януш, склонный считать Чичикова

мошенником, предполагает, что «если и вправду Чичиков в последней части поэмы уходит в монастырь, то это оттого, что коли хочешь, чтобы и мертвые души исправно тянули барщину, несли другие повинности, хозяйство твое должно быть не от мира сего». Он же, впоследствии предложит другую, не менее фантазмагорическую версию: «Хлестаков, Чичиков – все есть нос майора Ковалева, который в разном обличье бегал и бегал по России <...>. Если это так, то третья часть “Мертвых душ” могла бы стать повестью о чуде <...> о долгожданном возвращении носа на законное место <...>. Возвращение, которое бы всех исцелило и осчастливило» [Шаров, 675]. Дядя Святослав отмечает хотя и злую, но целенаправленную, организующую волю Чичикова: «Чичиков, что Хлестаков работали с изящной легкостью. Умели организовать пространство. Строили вокруг себя. Поставят народ, выровняют, затем принимают парад».

Кормчий секты бегунов, Капралов, чье мнение представлено опосредованно в пересказах его учеников и единомышленников, не любя Гоголя, признавал, что «боком и он из бегунов», и считал его «чем-то вроде наставника, а Хлестакова с Чичиковым его учениками, которых Гоголь учил на ощупь чувствовать зло, как оно сгущается. Тогда срываться и бежать»; при этом в вину Гоголю он ставил то, что «тот мало перед чем останавливался. Намеренно поощрял Хлестакова с Чичиковым самих творить зло. Творить, не раздумывая, не сожалея, весело и артистично» [Шаров, 52].

Дядя Юрий рассматривает Чичикова первого тома как «орудие на путях промысла Божия. Что и для чего творит – не ведает», – эта оценка фиксирует потенциальную возможность изменения пути и прозрения героя. С этой точкой зрения перекликается концепция дяди Евгения: «Уверен, “Мертвые души” задуманы как “роман воспитания”. Вторая и третья части поэмы должны были стать историей обращения души, от рождения почти мертвенной, ее медленным, трудным восхождением к Богу» [Шаров, 329].

Дебаты о Чичикове ведутся с прицелом на миссию Гоголя Второго, но Коле до поры до времени не дается этот герой, Чичиков ускользает из расставленных

усилиями всего гоголевского клана сетей грандиозного замысла. «Чичиков, словно угорь, никак его не ухватишь» [Шаров, 104], – признается Коля ждущей от него великого свершения матери. Однако преображение Чичикова является для героев условием и залогом не только продолжения «Мертвых душ», но и возрождения России: спасение Чичикова должно стать формулой и знаком спасения народа.

Версия преображения в романе Шарова сначала возникает в варианте «либретто», отвергнутого самим Колей («получилось неудачно», хотя «разумное зерно» дало всходы на новой почве), а затем – в варианте «Синопсиса», который в контексте романа является своего рода «вставной новеллой» – точнее, вставным *трактатом* [курсив Ю.М.] о возрождении не только Павла Ивановича Чичикова, но и древлеправославной веры.

Текст «Синопсиса» подается в романе как восстановленный. Первоначально это была *заявка* («подробная канва событий») на публикацию второго («Чистилище») и третьего («Рай») томов «Мертвых душ», отправленная в издательство. Однако тогда, в марте 1941 года, Коля был арестован, при аресте фрагменты «Синопсиса» были изъяты.

О его структуре Коля сообщает следующее: «Чистилище» по образцу Данте разбил «на что-то вроде семи кругов». Каждый круг – «этап Исхода чичиковской души из адской бездны, ее путь к Богу, к Небесному Иерусалиму» [Шаров, 218]. «Земной Рай, и для Чичикова тоже, представляется мне не безмятежной, лишенной треволнений жизнью, а тяжелой, трудной, часто и смертельно опасной работой» [Шаров, 272]. Коля пишет, что «в райских главах поэмы Чичиков по-прежнему год за годом разъезжает от одного края империи до другого <...> и везде, где он останавливается хотя бы на час, проклевываются ростки древней церкви» [Шаров, 272].

В промежутке между созданием «Синопсиса» и эпистолярным его воспроизведением в переписке с дядей Артемием прошло пятнадцать лет: «за это время много чего в моей жизни случилось, как одно ляжет на другое, не знаю», – комментирует ситуацию Коля [Шаров, 221]. «Конечно, к “Мертвым

душам” я уже не вернусь, и все же, чтобы с самим собой разобраться, мне было бы важно одни двадцать лет склеить с другими пятнадцатью. “Синописис” попал как раз на разрыв, а сейчас я думаю, что что-то он мог бы и зарастить» [Шаров, 221]. Это важное обстоятельство: на сей раз «Синописис» вобрал в себя не только семейные предания и амбиции, не только исторический, но и личный опыт Гоголя Второго, прошедшего через арест, этап, голодные годы в лагерях, приобщение к секте бегунов, потерю родных и близких, утрату любви и возможности нормальной семейной жизни.

Замысел был предопределен идеей матери о том, что первый том «Мертвых Душ» – это «болезнь», и ее верой в то, «шанс на выздоровление не потерян» [Шаров, 215-216].

Главенство Чичикова объяснялось не только тем, что «о такой душе, как чичиковская, на Небесах будет больше радости, чем о сотне душ праведников», но главное тем, что «когда подобные Чичикову вспоминают о Спасителе, это значит, что весь мир готов отвернуться от зла. Это верное свидетельство, что царство антихриста, будто из прочнейших камней выстроенное из наших грехов, зашаталось, пошло трещинами, и день, когда оно падет, близок» [Шаров, 239].

Восстановленный в 1955–1956 годах «Синописис» состоит из десяти писем, первые пять представляют собой семь кругов чистилища, остальные содержат описание земного рая.

Попытка Гоголя воскресить для жизни духа «странствующего рыцаря денег» [Мережковский, 195] обернулась художественной фальшью, которую взыскательный художник предал огню.

Его самозванный преемник в романе Шарова предпринимает попытку спасти Чичикова от беспощадного авторского приговора и для этого перенаправляет чичиковскую тройку, ее неостановимый бег в принципиально другую сторону. «Синописис» являет собой не художественную картину действительности, а утопический социально-исторический проект (в этом своем качестве перекликающийся с гоголевским проектом идеальной Руси в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), в котором вымышленный герой оказывается

вписан в реальные события русской и европейской истории, в полемику и взаимодействие с реальными историческими лицами – и все это дано в контексте альтернативной (утопической) траектории исторического процесса.

В. Ю. Баль по этому поводу пишет, что предложенная Шаровым «альтернативная версия национальной истории далеко не оптимистична. Особенно наглядно это проявляется в драматизме созданного образа “земли обетованной” в дописанной поэме. Земля обетованная перестает быть манящей легкими и доступными благами и становится символом непрестанного духовного труда и служения» [Баль, 2015, 56]. Исследователь обращает внимание на то, что концепция альтернативной русской религиозности характерна для каждого романа Шарова, а синтез судьбы Чичикова и старообрядчества – это «предельная фокусировка на его миссионерской роли для судьбы России» [Баль, 2015, 56].

По версии Гоголя-младшего, Чичиков принимает постриг и становится епископом-старообрядцем, радеющим о восстановлении «древлего благочестия». Коля руководствуется версией о продолжении поэмы, в которой Гоголь планировал обратить своего героя в монахи, но намеренно делает своего Чичикова старообрядцем. Безусловно, на это решение повлияла судьба самого Коли, который принадлежит к секте бегунов – одного из старообрядческих движений, целью которого является постоянный «побег от греха». При этом Коля понимает провокационность своей идеи: «Николай Васильевич подобное продолжение поэмы никогда бы не принял <...>. Сама мысль, что Чичиков может стать не православным – староверческим монахом и русское царство счесть за антихристово; сверх всякой меры почитаемого им императора Николая I за антихристово семя, <...> показалась бы ему кощунством» [Шаров, 241]. Но Коля, не отрицая, что для Гоголя старообрядчество – это «темное царство», видит связь между раскольниками и славянофилами, которые в свою очередь переняли «у Гоголя его взгляды на церковь и государство, одно время интересовались расколом» [Шаров, 242], а также приводит в пример «мнение Герцена, что “у славянофилов и раскольников общие корни”» [Шаров, 242],

ссылается на Липранди, считающего, «что славянофилы суть раскольники, но не в религиозном отношении, а в гражданском» [Шаров, 243]. Это разделение на гражданское и религиозное «раскольничество» весьма значимо для Коли.

Дело в том, что не только религиозностью Коли обусловлено старообрядчество Чичикова. Его занимает место старообрядцев христианской картине мира. Церковный раскол, произошедший в XVII веке, разделил православное христианство на два непримиримых лагеря. Старообрядцы, подвергавшиеся гонениям, почитали царскую власть за власть антихриста, предпочитали прятаться в лесах, бежать без оглядки, идти на гари, но не жить во зле. Именно эту обособленную группу носителей истинной веры, по мнению автора «Синописа», должен объединить Чичиков и возродить былое величие древлеправославной церкви. Один из наставников Коли, дядя Юрий, скажет: «Для меня тоже революция связана с расколом. <...> В революцию исполнились все его [раскола – *прим. Ю. М.*] пророчества о царстве антихриста и Страшном Суде; лишь с приходом Спасителя опять что-то не сошлось» [Шаров, 630]. Своего рода спасителем, вернее, пророком, толкующим волю Бога и ведущего народ к спасению, и должен, по мысли Гоголя Второго, стать новый «апостол» – епископ Павел – Павел Иванович Чичиков.

В тексте романа есть и другая библейская параллель – с ветхозаветным Моисеем. Принимая на себя роль Моисея, Чичиков должен вывести русский народ в Землю Обетованную, преодолеть национальный раскол, истоки которого, по мнению Гоголя-младшего, лежат в реформе Русской православной церкви. С точки зрения Гоголя Второго, гонения, вызванные расколом 1650–1660-х годов, произошедшим в царствование Алексея Михайловича, тождественны мытарствам евреев в Египте. Староверы выступают в качестве избранного народа, по достижении которым Земли Обетованной, спастись может вся Россия.

В финале долгого жизненного пути Чичиков сходится с революционерами, почвой для сближения таких, казалось бы, диаметрально противоположных групп, как революционеры и староверы становится наличие общего врага –

царской власти. И тут опять возникает сущностное и принципиально расхождение с Гоголем, который не только никогда не ополчался на высшую государственную власть, но видел себя ее союзником, апологетом и нередко апеллировал к ней в расчете на помощь и поддержку, которая ему неоднократно оказывалась.

Но Гоголь Второй в 1941 году, когда царская власть давно низложена, а революция победила, не видит в России XIX века другой социальной почвы для свершения Чичиковым миссии спасения, нежели староверы и – революционеры. Староверы разделяли взгляды революционеров на корень бед России, но не могли и не стремились изменить текущее положение дел, революционеры же предлагают не бежать от зла, а уничтожать его. И если староверы представляют собой раскольничество духовное, религиозное, то революционеры – гражданское.

Таким образом, революция начинает восприниматься Чичиковым и старообрядцами, которых он возглавляет, не в контексте государственного переворота и борьбы за земную власть, а как битва со злом, с силами Антихриста, после победы над которыми наступит эра благоденствия и общности. Соратниками Чичикова Гоголь Второй делает реальных исторических деятелей – В. Кельсиева, А. Герцена, М. Чайковского, О. Гончара. Арена действия расширяется, земные границы преодолеваются: Чичиков, ставший епископом Павлом, выступает «не просто свидетелем – активным участником всеевропейской революции» [Шаров, 267]. На революционном съезде в Праге соратником Чичикова становится М. Бакунин, в процессе выступления Чичиков «яростно и непреклонно клеймит романовскую империю» [Шаров, 268], обвиняет в пытках и казнях староверов, уже к концу пражского восстания епископа Павла будут воспринимать, «как пламенного борца за правое народное дело» [Шаров, 270]. Таким образом, по мысли Коли Гоголя, Чичиков становится объединителем и выразителем двух начал, общественно-социального и духовно-религиозного, без которых немыслимо новое справедливое общество и вход в Небесный Иерусалим.

Примечательно, что Чичиков, преследуя благие цели, в конечном итоге вдохновляет слушателей своей речи на подобные выводы: «один из вождей нижеволжского купечества <...> заявил, что “если бы у нас открылось то же, что и на Западе, я бы первый поднял меч на дворян и попов”» [Шаров, 269]. Сам Коля не видит никаких противоречий в том, что священнослужитель, коим является Чичиков, по сути, благословляет кровавый террор революции, ведь это слова вождя «избранного народа». В данном контексте нельзя не вспомнить слова героя Ф. М. Достоевского – Родиона Раскольникова, допускавшего пролитие «крови по совести» «законодателями» человечества, так же, как нельзя забыть и об итогах предпринятого им эксперимента.

Автор «Синописа» проводит другую параллель с творчеством Достоевского. Коля полагает, что в истории русской литературы было и остается два великих незавершенных труда – «Братья Карамазовы» и «Мертвые души». Он ссылается на письмо Достоевского А. С. Суворину, в котором писатель делится планами превратить Алешу Карамазова из монаха в члена революционной группы, казненного после предпринятого им террористического акта.

Однако следует заметить, что такого письма Суворина к Достоевскому не существует. Есть «Дневник» Суворина, в котором содержится в не очень внятном варианте эта версия дальнейшей судьбы Алеши Карамазова, изложенная И. Волгиным в книге «Последний год Достоевского» и оспариваемая С. В. Беловым, который в частности пишет: «И. Волгин сознательно, в угоду своей концепции сделать Достоевского слишком “левым”, а его героя революционером, ни разу не упоминает о том, что сомнения в точности прочтения и воспроизведения отдельных мест дневника Суворина, в том числе и данной его записи, ввиду неразборчивости автографа были высказаны еще Н. Роскиной в 1968 году (не говоря уже о том, что эта запись Суворина могла относиться и относилась скорее всего к мальчику Красоткину» [Белов].

Тем не менее, в контексте нашей темы важно то, что идея приобщения «монаха» к революционному движению имеет под собой мифологическую и

ментальную почву, так что мысль Гоголя Второго о том, что «Чичиков и Алеша Карамазов, по всем законам Божеским и человеческим однажды должны сойтись» [Шаров, 318] именно на революционном поприще, обусловлена самой амплитудой духовных и социально-политических исканий «русских мальчиков», о чем так много писал Достоевский. «Русский мальчик» Николай Васильевич Гоголь Второй в XX веке выводит из национального опыта, запечатленного в литературе XIX века, следующую мысль: «Я не берусь судить, был ли народнический террор бесовским наваждением или нет, знаю лишь, что необходимость спасти всех и каждого, а не одного себя, диктует именно эту дорогу к Богу» [Шаров, 318]. Таким образом, Коля приводит своего героя к выводу, что мирные пути к Царству Божию на земле себя исчерпали, что побег и укрывательство от греха не решают проблем нации и не приведут ее к спасению, пришло время радикальных мер и «казней египетских».

Так в образе Чичикова смыкается революция и религия. Этот путь, по мысли героев романа Шарова, был не чужд создателю Чичикова. Они усматривают революционный посыл и в комедии «Ревизор», и в поэме «Мертвые души», и в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Впервые в романе Шарова эта тема поднимается в обсуждениях сойменских постановок комедии «Ревизор» (двух последних интерпретаций под руководством Блоцкого). Режиссер видит свой будущий спектакль как территорию революции и при этом полон уверенности в том, что «завтра вспыхнет, займется вся Россия» [Шаров, 130]. При этом он стягивает воедино религиозный и революционный дискурсы: цель революции, по его мнению, — уничтожение царства греха, а революционерами, называет тех, «кто посреди царства греха — оно, как известно, раскинулось от края земли и до края, — не жалея живота своего, собирает остатки семени Иакова» [Шаров, 133]. Таким образом, революция интерпретируется как богоугодное дело, и творчество Гоголя прочитывается именно сквозь призму этой идеи.

Герои романа задаются вопросом: «Почему гоголевская революция тогда, в сорок шестом году, не удалась?» [Шаров, 148]. Причину они видят в

несвоевременной публикации произведений, которые должны были совершить переворот в общественном сознании, и, как следствие, в невозможности преподнести эти труды в комплекте для должного воздействия на публику: «“Ревизора” с Развязкой просто не допустили до сцены. <...> Пьеса не только не была поставлена, но и не опубликована вовремя (то есть вместе с “Выбранными местами...”)<...> революция, которая должна была наступать единым фронтом, распалась на части» [Шаров, 149].

Осмысляя творчество Гоголя и незавершенную им «революцию» с позиций своего жизненного опыта и исторических событий XX века, герои Шарова приходят к различным выводам.

Так, дядя Валентин в революции видит попытку человека «собственным трудом вернуться на небо, в Рай, из которого он некогда был изгнан» [Шаров, 178]. Дядя Валентин рассматривает историю сквозь призму двух библейских символов – Вавилонской башни и Лестницы Иакова, которые пытается примирить и объединить. По его мнению, революция – это лестница Иакова, которую человек строит своими руками, не дожидаясь помощи Бога.

Вавилонская башня и Лестница Иакова выступают в романе Шарова качестве многозначных символов. Так, Вавилонская башня – это мост, созданный человеком до врат Рая, обратившийся в воронку дантова ада. Дядя Петр говорит, что «кратер – палиндром Вавилонской башни. Не сумев достать до Бога, она достала до ада. Сделалась дорогой туда» [Шаров, 70]. С этим согласен и дядя Юрий, и бегунский наставник Коли – Исакиев: «Вместе с Дантовым адом Вавилонская башня образует палиндром, и как ты бунтуешь против Бога: взбираешься наверх или спускаешься в преисподнюю — разница невелика» [Шаров, 70]. Несколько иную трактовку образа предлагает дядя Святослав. Он полагает, что Лестница Иакова – это путь на небеса, уготованный лишь избранным праведникам, а Вавилонская башня – это просторная дорога, лестница «для всех тех, кто помнил о Нем, но был Им забыт» [Шаров, 604], доступная всем, но при условии коллективного труда. Это «мост с Земли на Небо, из Ада в Рай» [Шаров, 685]. И эти библейские образы вновь и вновь

связываются с идеями революции: «Коммунизм есть общее примирение людей. <...> Раз Господь не хочет нас видеть в Небесном Иерусалиме, мы будем работать день и ночь, пока здесь, на земле, главное, своими руками не выстроим другой Рай, не хуже Им сотворенного» [Шаров, 685].

Итогом рассуждений на эту тему станет письмо дяди Артемия о том, что «революция – дело рук оставленных Богом, забытых Им» [Шаров, 601]. Вторит ему в своих суждениях и дядя Юрий: «Любая революция от слабости. Она бунт человека против Бога, к которому он не сумел прийти» [Шаров, 600]. Дядя Ференц приходит к столь же неутешительным выводам: «Сначала мы думали, что Бог оставил Свой народ, а потом решили, что Его просто нет. Большевики сказали, что Бога нет <...> Идти сделалось не за кем, и народ повернул, без ропота пошел обратно в Египет» [Шаров, 602]. Утратив веру в Бога и пророков, которые способны привести к спасению, народ либо оставляет попытки спастись, либо пускается по ложному пути, не разбирая истинных и самозванных пророков, возвращается каждый раз в Египет.

В многоголосице мнений нельзя не отметить оригинальный взгляд на события октябрьской революции дяди Святослава. Соглашаясь со своими многочисленными родственниками в том, что революция – это окончание власти антихриста и царства зла, он проецирует события 1917 года на второе пришествие Христа и Страшный суд и выдвигает на роль Спасителя – В. И. Ленина: «Доказав, что в ответе один Господь, Ильич призвал разрушить мир страданий, не оставить от него камня на камне, а дальше на пустом месте начать строить новый, прекрасный Небесный Иерусалим. <...> Ясно, что именно Ильич был Христом, был тем, кого мы так долго, так безнадежно ждали» [Шаров, 603].

Таким образом, в ходе рассуждений мысль о богоугодности революционного переворота сопрягается с ощущением богооставленности страждущих и ищущих справедливости. В конце концов, Коля резюмирует: «Мысль, что революция вообще везде и всегда дело рук незаконнорожденных детей, что ее правда – именно их правота, я предполагал сделать несущей,

центральной во второй, а может быть, и в третьей частях «Мертвых душ»» [Шаров, 235].

Дядя Валентин призывает «перестать молить о милости и сострадании», настаивает на том, что «спасение не в чуде, а в яростном, безжалостном труде» [Шаров, 179]. И трудом этим в романе Шарова и в «Синописе» Коли выступает революция.

Поле деятельности должно стать завершение поэмы «Мертвые души», именно на этом поле писатель должен показать действующую модель спасения, а в роли пророка, ведущего народ по этому пути, должен выступить Чичиков. Знаменательно, что продолжение поэмы, в свою очередь, является и основным средством для запуска мессианской программы клана Гоголей, который зависит от ряда условий: если Чичикову удастся завершить путь и найти Землю Обетованную, то и Коля Гоголь исполнит завет предка и даст указание и маршрут пути России к спасению.

Дядя Петр, выполняющий функцию главного наставника начинающего писателя, скажет: «Революция, несомненно, время пророков и время духа» [Шаров, 616]. Также это время великих заблуждений и самозванцев. Вера в слово в сознании потомков Гоголя преобразуется в веру в текст и в возможность «сделать по-написанному». Относительно понятия «Слово» первой ассоциацией является, безусловно, Священное писание, сам роман пронизан религиозным отсылками (иначе и быть не могло, если речь идет о потомках Н. В. Гоголя). Однако углубляясь в логоцентризм, род Гоголей веру в Слово переносит на текст, причем создателем этого сакрального текста должен выступить один из членов их клана.

Эта позиция в определенной степени перекликается с мнением дяди Валентина о революции как о «безжалостном труде», ведущем к спасению. В «Синописе» Коли этим трудом является революция, в рамках целой нации и судьбы России этот труд – продолжение «Мертвых душ». «Избранный» из рода Гоголей не просто доносит до людей «слово Божие» и наставляет на правильный путь, теперь он составляет сценарий спасения. Таким образом,

можно заметить присвоение потомком Гоголя не только роли пророка, читающего со скрижалей заповеди завета, но и творца, создающего эти заповеди. Однако истинность и правомерность этих заповедей не подлежит проверке, верифицировать их не представляется возможным.

Творец и пророк смыкаются в одном лице, причем начало эта тенденция берет с Н. В. Гоголя, наследуя которому, Коля Гоголь должен воплотить эту идею в героя своего «Синописа» – обновленном Чичикове, несущем в себе «ген Моисея».

Однако воспроизведенный в десяти письмах «Синописис» так и остается схемой, «заявкой», нереализованным проектом. Изложенные в нем идеи проходят проверку временем и, спустя годы оценивая идеологическую составляющую поэмы, Коля видит ее несостоятельность. Если революция – дело рук богооставленных, значит – безблагодатных. Могут ли они устроить Небесный Иерусалим или найти Землю обетованную? Развенчивается идея коллективного спасения, спастись можно лишь самому, пройдя путь греха и искупления, соблазна и покаяния, а любая попытка совместными усилиями построить Лестницу Иакова прямым путем в рай непременно оборачивается ее трансформацией в Вавилонскую башню: «надежда из наших душ и добрых дел возвести Небесный Иерусалим тает на глазах. Кладка непрочна, и стены, едва поднявшись над землей, идут трещинами, рушатся, будто Вавилонская башня» [Шаров, 686]

Схема так и осталась схемой.

В начале своего пути Коля пребывает во власти идей своих одержимых миссией завершения труда гениального предка родственников. В разноголосице трактовок, суждений, взглядов ему необходимо проложить собственный вариант пути, непротиворечивую логику судьбы спасителя и дорогу к спасению. Замысел «Синописиса», в частности планы «революционизировать» Чичикова, сложились не без влияния дяди Святослава, который исповедовал радикальные революционные идеи и которому «всегда было трудно представить, что в третьей части «М.Д.» Чичиков чернец и спасается в маленькой обители где-

нибудь на Севере. Не тот характер, темперамент» [Шаров, 333]. Однако личный опыт ареста и лагеря исцелил Колю от этой идеи, показал несостоятельность тезиса дяди Святослава, утверждавшего, что «без крови до Земли Обетованной не доведешь. Оттого и понадобились эти миллионы убитых во время Гражданской войны и в первые тридцать лет строительства коммунизма» [Шаров, 655]. Но крови было пролито столько, что с лихвой хватило бы на Красное море, а Земля Обетованная так и осталась недостижимой. Все это приводит героя Шарова к переоценке ценностей и делает «Синописис» неактуальным. Разочаровавшись в своих попытках дописать поэму, оказавшись в идеологическом тупике, Коля, в конце концов, оставляет попытки завершить свою миссию.

После писем 1956 – 1960 года Чичиков, а вместе с ним и самозванец-Хлестаков, навсегда покидают страницы романа Шарова, который постепенно превращается не только по форме, но и по сути, в «Выбранные места из переписки с друзьями». Гоголь Второй, словно повторяя путь Гоголя Первого, оставляет художественное творчество, посвящая себя историософским размышлениям на тему национальной судьбы.

В свое время Гоголь не справился с возложенной на себя миссией, его *живорожденные* (Аполлон Григорьев) герои первого тома (даже будучи «мертвыми душами», они живорожденные в качестве персонажей поэмы) сопротивлялись идеологической воле своего создателя и превращались в *мертворожденных* под прессом навязанных им, чуждых их художественной природе задач [Григорьев, 339].

Коля Гоголь шел не от искусства, а от идеологии. Это принципиально иная, противоположная творческая стратегия – вариант Н.Г. Чернышевского с его романом «Что делать?» в качестве ответа на тургеневских «Отцов и детей».

Гоголь Второй выстроил грандиозную по охвату событий и масштабу мессианских упований схему – и в этом он безусловно наследует Гоголю, который именно так осмыслял стоящую перед ним в продолжении «Мертвых душ» задачу: «Предмет труда моего не маловажен. В остальных частях

“Мертвых душ”, над которыми теперь сижу, выступает русский человек <...> всей глубиной своей природы и богатым разнообразием внутренних сил, в нем заключенных. <...> Я сослужу службу земле своей не меньшую той, какую ей служат все благородные и честные люди на других поприщах. <...> За всякое слово, сказанное *здесь*, дам ответ *там* [курсив Н. В. Гоголя – прим. Ю. М.]» [Гоголь, т.14, 278- 279]. Но для него это обернулось добровольной пыткой, самоистязанием.

Неудачу героев Шарова В. Яранцев объясняет «разностью потенциалов: Гоголь умел делать вымышленное подлиннее оригинала, искусство – сильнее текущей жизни, а героям В. Шарова под силу оперировать только реальным, и даже его “бегуны” – сектанты от религии и жизни, могут еретичествовать только в орбите Священного Писания. Не назовешь же “епископа Чичикова” – любимца “землепольцев” и Веры Фигнер, которому “приветственный адрес” зачитывает сам Георгий Валентинович Плеханов и который умирает “очень похоже на Николая Васильевича Гоголя” (с “парой шерстяных носков” на ногах и в варежках на руках) – шедевром гоголевской выделки» [Яранцев].

Но дело не только в том, что они оперируют только «реальным», а в том, что они предпосылают художественному творчеству готовую идею, которая искусством должна быть проиллюстрирована, т.е. повторяют опыт позднего Гоголя, подтверждая его обреченность на неудачу.

Есть и другие примечательные переклички между классиком и преемником. Коля тоже апеллирует к власти: Гоголь не раз просил вспомоществования от императора, полагая, что дело его имеет в том числе характер государственного, – Коля обращается в государственное (других не было!) издательство, ему нужна гарантия востребованности его труда. Оба получили парадоксальное доказательство значимости задуманного. В случае Коли – это арест и последующие мытарства. В случае Гоголя – смерть.

Гоголь так и не сумел подчинить живорожденных персонажей мировоззренческой схеме, а Коля не сумел облечь схему в художественную плоть, потому что эта задача изначально обречена на провал: как бы ни был

мощен «творческий разум» (Белинский), художество создается «поневоле и без намерения» (Хомяков).

Один из Колиных корреспондентов, дядя Валентин, рассказывает: «Когда-то я много рисовал Чичикова, то в виде утлого челна, который по воле ветра и волн бросает из стороны в сторону, вот-вот опрокинет, то похожего на большой парусник: полы фрака его любимого цвета – наваринского дыму с пламенем – расходятся, как борта корабля» [Шаров, 342–343].

В этом образе гораздо больше от первоначального Павла Ивановича Чичикова с его живучестью, изобретательностью, рисковостью, с его энергетикой неуловимого «подлеца», упрямо рассекающего житейское море, чем в вынашивающем мессианские планы епископе Павле.

В контексте неудавшихся попыток Гоголя и Гоголя Второго «перевоспитать» Чичикова и превратить его в благодетеля человечества физическая округлость героя выступает не только знаком его нарочитой, функционально заданной благообразной безликости афериста, но и метафорой неуловимости в качестве материала для литературных экспериментов. Он выскальзывает из-под идеологических сетей по принципу: «Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел...» – и бойко катится «невесть куда в пропадающую даль» [Гоголь, т.6, 246].

§ 2.3. Странничество, пророчество и самозванство в вариантах Н. В. Гоголя и В. А. Шарова

Тема странников и пророков актуальна для русской культуры в целом и для литературы в частности. В жизни и творчестве Гоголя эта тема, с точки зрения К. А. Кедрова-Челищева, реализована в парадигме, заданной «Пророком» А. С. Пушкина: «Внезапное озарение пушкинского пророка и странника было художественной прелюдией к духовному перелому в жизни и творчестве Гоголя» [Кедров].

В романе Владимира Шарова, посвященном размышлениям о судьбе России в связи с творчеством Гоголя, мотивы пророчества и странничества становятся ключевыми. Уточнение Кедрова-Челищева – «Но у пророка и странника разные судьбы» – прием во внимание в последующих рассуждениях [Кедров].

Мотив странничества в романе Шарова возникает уже на фабульном уровне. Главный герой – Коля Гоголь, вернувшись из четырнадцатилетнего заключения, едет к отцу в Казахстан и становится адептом секты бегунов, одного из беспоповских направлений старообрядчества, которое отрицает оседлый образ жизни как проявление происков дьявола и пропагандирует кочевой образ жизни как «побег от греха». Кормчий Капралов поясняет это непрерывное странничество следующим образом: «Они идут и идут, потому что вера есть путь <...> Бегуны, странствуя от одной святыни к другой, переплетают шаги и молитву в такую прочную нить, что против нее бессилён любой грех» [Шаров, 389].

Во время пребывания на «корабле» (временное пристанище для отдыха или лечения) и бесед с кормчим этого корабля, Капраловым, Коля узнает воззрения бегунов на события в истории России, а также их точку зрения на корень зла и бед, постигших русский народ: воцарение династии Романовых, церковный раскол. Понимая Российскую империю, а затем и СССР как царство греха и антихриста, отрицая церковь как дом Бога, считая, что церковь в душе каждого и

лишь в пути, абстрагировавшись от всего мирского, можно говорить с Богом и служить ему, бегуны видят единственный путь к спасению – бегство.

Из всего разнообразия священных христианских текстов наиболее близким для бегунов является «Пятикнижие Моисеево», в частности книга «Исход» – о сорокалетнем странничестве народа, по воле Бога и под предводительством Моисея вышедшего из египетского рабства. По мнению героев Шарова, «наша история вся – толкование на Пятикнижие Моисеево» [Шаров, 358].

Но тема Исхода в романе Шарова возникает не только в связи с идеологией бегунов. Вся история России прочитывается в контексте ветхозаветного сюжета о попытке обрести Землю Обетованную, покинув страну рабства – Египет. Все многочисленные герои романа в тот или иной момент жизни задаются личным и одновременно историко-философским вопросом: где Земля Обетованная? почему мы сбились с пути и вернулись в Египет? Объяснения даются различные: шли под началом самозванных пророков, самозванный же избранный народ, воцарение Романовых, раскол церкви, неверное толкование воли Господа и, наконец, с точки зрения потомков Гоголя (тоже в определенном смысле самозванных), – незавершенные «Мертвые души».

На этом последнем объяснении и попытке исправить ситуацию и построен сюжет романа «Возвращение в Египет»: назначенному в преемники и продолжатели дела классика Гоголю Второму предстоит завершить «Мертвые души».

С раннего детства Коля жил с внушаемой матерью мыслью о том, что именно на него возложена эта миссия, которую так понимают и окружающие: «она [мать – прим. Ю.М.] хочет убедить родню, что <...> Коля и есть настоящий Гоголь. Гоголь, которого все мы так долго ждали» [Шаров, 78]. В этом убеждении его поддерживали многочисленные родственники: «если сегодня народ чего-то ждет, то именно вторую и третью часть “Мертвых душ”. Так что дерзай!» [Шаров, 101]. В конце концов, после долгих колебаний и сомнений, Коля принимает эту мысль, и с этого момента его духовное странничество смыкается с необходимостью возложить на себя миссию пророчества, и в этом

качестве он обречен стать продолжателем дела своего предка и одновременно – в общих чертах, в отвлечении от конкретно-исторических реалий – повторить его судьбу. Как отмечает В. Ю. Баль, жизненный путь обоих Гоголей в романе Шарова «подобен блужданиям нового Моисея, стремящегося даровать своему народу секрет духовного возрождения, но не выполняющего своей великой миссии в конце жизни» [Баль, 2014, 14].

Не только Коля, но и его многочисленные собеседники рассматривают творчество и жизненный путь Гоголя с точки зрения собственного скитальческого опыта XX века. Бегунский наставник Коли, Капралов, «не любит Гоголя, хотя признает, что боком он из бегунов. Даже считает чем-то вроде наставника, а Хлестакова с Чичиковым его учениками. <...> И им, и ему было легко, покойно в дороге» [Шаров, 52]. Другой персонаж Шарова, дядя Юрий, также отмечает эту особенность: оседлый образ жизни негативно влиял на писателя, приводил в болезням и он лишь в «дороге приходил в себя» [Шаров, 86].

Герои Шарова – странники поневоле, обреченные на бездомность и скитальчество сокрушительными для стабильного быта и мировоззренческой цельности обстоятельствами жизни в России XX века, – всем своим опытом приведены не просто к приятию своего бегунского статуса, но и убеждению, что только он и ведет к спасению.

В случае Гоголя это был выбор глубоко личный, психологический, творческий, мировоззренческий. С самой юности он знал одно главное средство спастись от проблем, защититься от жизненных неурядиц, восстановить душевное равновесие и зарядиться творческой энергией: пуститься в странствие. В разные периоды жизни странствия писателя имели различный характер. Дорога для него была и главным лекарством от недугов: «...больше всего ему помогала езда: на самых тряских дорогах, в самых неудобных экипажах он чувствовал себя спокойнее; он даже мечтал о том, чтобы стать курьером и всю жизнь скитаться по большим дорогам» [Мочульский, 35]. «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, – сообщает в

одном из лирических обращений к читателю автор “Мертвых душ”, – мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка, – любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд» [Гоголь, т.6, 110]. В конце жизни, когда было уже совсем «невесело», «Гоголь благодарит Бога за то, что он скиталец, все имущество которого вмещается в одном чемодане, что он “бездомный странник” и бедняк» [Мочульский, 55]. И только в самом конце жизненного пути, больной, изнемогший под бременем творческих мук и мировоззренческих блужданий, Гоголь признается: «дорога, которая всегда для меня полезна, теперь стала даже вредоносна» [Гоголь, т.14, 253].

«Подобная сосредоточенность на странничестве, – считает В. Б. Мусий, – имеет глубокие корни и в национальном характере, к которому принадлежал писатель, и в особенностях национальной культуры, на которой он основывался, многое в устремленности к странничеству обусловлено факторами личного порядка» [Мусий, 172]. В связи с последним замечанием уместно вспомнить тот факт, что набожная мать писателя с ранних лет прививала сыну любовь к паломничеству, а также обратить внимание на имя, которое она дала сыну: он был назван в честь святого Николая Чудотворца – покровителя странствующих.

Гоголь придавал этому факту большое значение, о чем свидетельствует постоянное хранение образа святого при себе. Важным является и то немалое влияние на национальную культуру эпохи, сформировавшую Гоголя, которое оказал Г. С. Сковорода, родоначальник русской религиозной философии, возведший странничество на уровень самопознания.

С течением времени тяга Гоголя к странствиям изменяет характер: это уже не бегство от затруднительных жизненных обстоятельств, и не «любопытство» к «незнакомому месту», и не нервическое состояние, даже не источник и стимул вдохновения – на позднем этапе судьбы странствие приобретает паломнический характер. На последнем этапе творчества Гоголь стремился к созданию не просто литературного труда, а труда наставнического, подобного тем, что завещали отцы Церкви. Как объясняет С. А. Гончаров, эта установка писателя

стала следствием «сакрализации своей творческой личности (писатель – монах, учитель, пророк) и творческого процесса (“Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом”), которая закономерно оборачивается сакрализацией своего слова и текста» [Гончаров, 670]. Иными словами, *странничество*, перешедшее в паломничество, оказывается *путем к пророчеству*. И хотя, как указывалось выше, «у пророка и странника разные судьбы», в самоощущении Гоголя эти два архетипа сошлись воедино и предопределили его собственную творческую и личную судьбу: создание назидательных «Выбранных мест из переписки с друзьями», творческие муки по совмещению художества с проповедью в продолжении «Мертвых душ» и в конечном счете – смерть, бывшая, по Мережковскому, «не смертью, а самоубийством» [Мережковский, 270], а по Мочульскому – «христианской кончиной» [Мочульский, 59].

Пророческие черты и пророческие амбиции в Гоголе отмечали его современники. И. С. Аксаков писал в 1852 году: «Из души поэта, наболевшей от пошлости и ничтожества современного общества, вырываются мучительные стоны, и, охваченный предчувствием великих судеб, ожидавших Русь, эту непостижимую страну, он восклицает: “Русь, куда несешься ты, дай ответ! Не дает ответа!”» [Аксаков, VII].

Известный факт: в принадлежавшей Гоголю Библии самое большее число пометок и записей относится к апостольским посланиям Павла. Понятие «внутренний человек» становится центральным в творчестве Гоголя 1840-х годов. Это выражение восходит к словам святого апостола Павла: «...но аще и внешний наш человек тлеет, обаче внутренний обновляется по вся дни» (2 Кор. 4, 16). Однако в последние годы перед смертью внимание Гоголя приковано уже не к посланиям и проповедям странника апостола Павла, а к Ветхому Завету – к книгам Пророков Исайи, Иеремии, Иезекииля.

А. Шнебеле отмечает, что «среди всех ветхозаветных пророков пророк Иеремия произвел особенно глубокое впечатление на Гоголя» [Шнебеле]. Не исключено, что это было обусловлено созвучными Гоголю фактами его жизни: «Иеремия был пророком, тяжело переносившим свое пророчество, даже

страдавшим из-за него. <...> Он отчетливо видел, что его народу необходимо возвратиться к истинному поклонению Богу, к соблюдению божественного закона; у людей был шанс спастись от гибели, но они пропустили его, находясь под властью иллюзий. Иеремия также отчетливо видел, что против него все больше и больше усиливалось сопротивление» [Шнебеле]. Именно в таком свете видит Гоголь и себя, и восприятие своего творчества широкой публикой. Подобно Иеремии, Гоголь тяготится тем, что не может создать главный труд своей жизни, который исполнил бы его миссию, смиренно принимает «поношения» народа (можно вспомнить переписку с Белинским по поводу издания «Выбранных мест из переписки с друзьями») и, согласно своему новому самоощущению, продолжает двигаться избранным тяжким путем.

Интересен еще и тот факт жития Иеремии, что свиток с явленными ему в божественном откровении пророчествами, который он должен был прочесть перед собранием, сжигается по приказанию царя. Но после этого создается новый свиток, еще более обширный. По свидетельству врача А. Т. Тарасенкова, Гоголя, рыдавшего над сожженной рукописью второго тома «Мертвых душ», граф А. П. Толстой, в доме которого это случилось, утешал возможностью ее восстановления – и Гоголь на мгновение поверил в воскрешение своего пророчества [Вересаев, 558].

«Он был мучеником идеи» [Мочульский, 29], – сказал о Гоголе Мочульский. С точки зрения исследователя, в процессе работы над «Мертвыми душами» в сознании Гоголя «образ художника и образ человека сливаются воедино. Двойным смыслом звучат слова “подвиг” и “поприще”: аскетический путь и создание поэмы – единая лестница, Ведущая к Богу» [Мочульский, 29]. Так *странник* устремляется в праведники и далее – в пророки. «Но какой скорбный, какой страшный путь!» [Мочульский, 59] – восклицает Мочульский.

Именно в качестве странника-пророка воспринимают Гоголя герои Шарова. Дядя Артемий в своем эссе о «Носе» пишет: «То буйство нечистой силы, какое у Гоголя, — из его веры, что на земле нет места, где бы нечистой силе было лучше и вольготнее, чем здесь. Но той же верой был рожден и его пафос стоящего над

всеми пророка и примирителя, соединителя и посредника, глашатая мира, братства, союза». Союз в данном случае мыслится как восстановление христианского единства: «День рождения Гоголя по григорианскому календарю – первое апреля – точно середина между католическим и православным Благовещеньем. <...> В этой мистике дана вера Гоголя, что он как мессия предназначен соединить собой, а может и в себе самом католиков и православных» [Шаров, 36].

Траекторию мысли и судьбы Гоголя – движение от странничества к пророчеству – повторяет его преемник, Николай Васильевич Гоголь Второй. Странничество в данном случае предопределено двумя неодолимыми обстоятельствами: предназначением довести до конца гоголевский проект спасения, внушенным матерью и другими членами гоголевского клана, и советской властью, покончившей с оседлостью и всеми возможными способами – модернизационными (коллективизация, индустриализация) и репрессивными (тюрьмы, ссылки, лагеря, массовые переселения) – выкорчевывавшей людей из укорененного существования.

Предпосылки к странничеству возникают в начале жизненного пути Коли. Прививаемая с детства мысль об избранничестве Коли, о его долге перед родом, который заключался в дописывании поэмы «Мертвые души», влияла на все этапы жизненного пути. Юноша поступает в Петровскую академию, полагая, что, не разобравшись «в сельскохозяйственном производстве», он не сможет выполнить предназначение. Через год переходит на заочную форму обучения, устраивается работать в газету «Сельская новь» и пускается странствовать «в качестве разъездного внештатного корреспондента» [Шаров, 208]. За два года работы Коля «частью исколесил, а куда чаще (такие были дороги) исходил пять областей – три нечерноземных: Ивановскую, Ярославскую и Калининскую, и две черноземные: Тамбовскую и Воронежскую» [Шаров, 208].

Во время этих странствий замысел о продолжении поэмы по-прежнему в фокусе Колиного внимания. В качестве материала, который собирался для газеты, была представлена галерея портретов «новых председателей колхозов и

совхозов, хороших и плохих, умных и глупых, оказавшихся на своем месте и попавших в деревню как кур в ощиц, так там и не прижившихся» [Шаров, 209]. Это стало очень важным опытом, так как собранный материал прекрасно коррелировал с поэмой Гоголя: «Разнообразие типов советских помещиков, их колорит, их разброс от неслыханной жадности, вьедливости до ни с чем не сравнимого самодурства – редкое» [Шаров, 209]. Преемник вспоминает жалобы великого предка на недостаток «живой фактуры», которую Гоголь надеялся получить от своих корреспондентов, и в связи с этим замечает: «У меня после двухгодичной командировки подобной нужды не будет уже до конца жизни. Всем этим я завален, а яркость такая, что бьет в глаза. <...> Гоголь за все это поклонился бы в ноги» [Шаров, 209]. Однако семья его стараний не оценила, мать решительно забраковала идею использования собранного материала в продолжении поэмы, аргументируя тем, что «ад» уже был написан, сам Н. В. Гоголь прекрасно справился с этой задачей. Цель Коли, по ее мнению, – обозначить путь к вратам рая, пусть и через чистилище, и, в данном контексте, использование советских типов неуместно. Это очень любопытная деталь, свидетельствующая о том, что идеологам спасения (в этом качестве в данном случае и выступает Колина мать) реальность мешает, она им не нужна, по-видимому, интуитивно они сознают, что между нею и их замыслом пролегает слишком глубокая пропасть.

После окончания работы в газете Коля возвращается в академию, но «оседлая жизнь» наскучивает уже через полгода, а «Мертвые души» все так же ждут продолжения и нового материала. Как нельзя кстати «у деканата вывешивают список совхозов и колхозов, которым позарез нужны агрономы, и они берут недоучившихся студентов» [Шаров, 188]. Так начинается Колина карьера агронома в колхозе с обнадеживающим названием «Светлый путь», который находился в значительном отдалении от Москвы, «в Саратовской области, в ста километрах от Волги, вглубь степи в сторону Урала» [Шаров, 189]. Как уже говорилось выше, именно в эти края, по мнению Коли, Чичиков должен был переселить купленные души, кроме того, эти места были

поселениями колонистов (евангелистов, штундистов и т.д.), а неподалеку располагались крупнейшие монастыри староверов. На этих основаниях Гоголь Второй решает, что эта территория «этакая новая Земля Обетованная, где то и дело проклевывается, будто рассада, пытается взойти Небесный Иерусалим» [Шаров, 189-190]. На уже готовый «Синописис» второй и третьей части поэмы он теперь вознамерился, как на «скелет», «нарастить мясо» [Шаров, 191], т.е. материал, добытый опытом работы в колхозе «Светлый путь».

Но творческий процесс был прерван: в 1941 году Колю обвиняют в антисоветской пропаганде и на смену добровольному странничеству приходит странничество поневоле, он становится частью всеобщего подневольного движения: вся страна будто снимается с места, оставляя привычный оседлый уклад, меняя его на кочевой. В окно вагона арестант видит «эшелоны со свежими войсками – этих везли на запад, и другие – с ранеными, которых переправляли на восток; бесконечные товарняки с беженцами и машинами <...>, которые тоже, будто номады, теперь целыми заводами перекочевывали на Урал и в Сибирь» [Шаров, 192]. Оседлой становится жизнь в лагере «Кедрачи», хотя эта оседлость была следствием жесткой подневольности.

Коля не забыл замысел «Мертвых душ» и в определенной степени реализовал план, намеченный еще в «Светлом пути»: земельный надел, который начальник лагеря определил под Колину ответственность в отчаянной попытке избежать массового мора, превратился в «Землю Обетованную» [Шаров, 194]. Примечателен тот факт, что в период заключения Коля «дважды ездил на сельхозсовещания в Барнаул и Красноярск, что для зэка выглядит вообще бредом» [Шаров, 194–195]. Создается впечатление, что никакая сила, даже советская власть с пятьдесят восьмой статьей и лагерями, не способна удержать потомка Н. В. Гоголя от осуществления миссии.

После освобождения первым местом жительства Коли становится станция Стерхово, жители которой стали использовать брошенные теплушки (товарные вагоны) и паровоз в качестве жилья и одновременно – средства передвижения: «стерховцы решили раз в неделю переезжать. <...>. Будто боясь, что дома, а

вместе с ними и они, застоятся, сделаются крепкими земле, стерховцы радовались, что всю следующую неделю будут жить рядом с новыми соседями и с ними дружить» [Шаров, 203]. Здесь Коля впервые сталкивается с подобной трактовкой кочевого образа жизни: движение – благо, а оседлости, «укоренения» следует опасаться. По сути, этот опыт станет предвестником бегунской идеологии, последователем которой он станет.

Вторым пунктом на карте странствий Гоголя Второго после освобождения окажется небольшой приволжский городок – Старица. Костицын – бывший начальник лагеря, где отбывал заключение Коля, был там начальником коммунального хозяйства, он же и пригласил бывшего подопечного на должность озеленителя города. Именно ко времени пребывания в Старице относится рассылка десяти писем, содержащих «Синописис». В это время и приходит осознание, что проект по завершению «Мертвых душ» так и останется незавершенным. Это период переоценки ценностей.

Период 1956–1960 годов ознаменован очередной переменой мест: Старица – Казахстан – Москва. Через год после освобождения отца Коля отправляется в Казахстан, где знакомится с сектой бегунов, к которой примкнул его отец. С каждым годом визиты в Москву становятся все более редкими и менее продолжительными. Поначалу Коля остро ощущает свою отчужденность и инакость среди бегунов, но со временем начинает разделять их взгляды. Мировоззрение этой староверческой секты удивительным образом соотносится со взглядами и жизненным опытом Коли, его замыслом продолжения поэмы, трактовкой судьбы и творчества Н. В. Гоголя.

Принципиальное отличие Коли от бегунских собратьев заключается в том, что он пребывает в странствовании не только физическом, но и духовном, ибо его цель не просто спастись самому, но – явить миру путь к спасению. На него с самого детства возложена мессианская задача, которая по определению сделала его странником – даже если бы он физически оставался на одном месте: он должен услышать и сказать миру Слово, которое станет не просто продолжением «Мертвых душ», но – разрешением загаданной Гоголем загадки («Что пророчит

сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? <...> у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» [Гоголь, т.6, 221]) и – спасением: «Несчастья свалились нам на голову оттого, что люди не послушались Гоголя, и мать права, что понуждает меня дописать “Мертвые души”. Без поэмы мы погибнем, окончательно попадем под власть сатаны» [Шаров, 680]. Эту мысль тети Вероники, разделяет мать Коли, а также многочисленные представители старшего поколения Гоголей: «Мать тогда верила, что шанс на выздоровление не потерян (первая часть “Мертвых душ” — это болезнь), но путь предстоит долгий, тяжелый, и без проводника его не пройти. <...> Гоголь, несомненно, был прав, когда этот наш путь к Богу начинал с ада, считал, что никакой другой дорогой, кроме как через ад, к Раю не выйти». Дядя Евгений пишет о том, что «“Мертвые души” задуманы как “роман воспитания”. Вторая и третья части поэмы должны были стать историей обращения души, от рождения почти мертвенной, ее медленным, трудным восхождением к Богу» [Шаров, 329].

Несмотря на прививаемую с детства мысль о том, что он и есть «тот самый Гоголь», Коля, как уже говорилось, поначалу совершенно не готов исполнять функцию пророка, который должен слышать глас Божий и нести эту истину людям. С одной стороны, он сомневается в том, что сама поставленная перед ним семейными мессианскими амбициями задача актуальна. С другой стороны, он не ощущает свою связь с высшей инстанцией, как это было в случае Гоголя, который каждый свой шаг объяснял божественной волей, или как в случае одного из его родственников-вдохновителей: «В дяде Юрии есть дар ощущать Бога как тепло, как радость и утешение; мне этого не дано. Оттого и мечусь безо всякого толку» [Шаров, 86]. Коля даже пытается отказаться от миссии: «мои потуги сейчас, когда после смерти Николая Васильевича минуло столько лет, окончить поэму <...> непоправимо наивны» [Шаров, 88]. Но, в конечном счете, принимает как должное свое предназначение, а тем самым – вольно или невольно – роль пророка.

Тема Исхода (странничества) и пророчества становится главной в Колиной версии второго тома «Мертвых душ»: «Разделил вторую часть поэмы на семь глав. Каждая – этап Исхода чичиковской души из адской бездны, ее путь к Богу, к Небесному Иерусалиму» [Шаров, 218]. Ветхозаветный сюжет выступает архетипическим фундаментом проекта второго и третьего томов романа, роль Моисея отдана Чичикову, избранным народом оказываются староверы, фараоном – династия Романовых, город N – это вся Россия, и лишь местонахождение Земли Обетованной пока неизвестно.

Коля Гоголь предъявляет читателям неожиданную и кардинальную эволюцию Павла Ивановича Чичикова: от странника-авантюриста, преследующего сугубо материальную выгоду, до старообрядческого епископа древлеправославной церкви, пускающегося в странничество духовное и в качестве гонимого и преследуемого обреченного на странничество буквальное.

Первоначальный – гоголевский – Чичиков тоже был странником, но, по определению Мережковского, «странствующим рыцарем денег», хотя некоторую двойственность этого «отрицательного» персонажа Мережковский отмечает: «Чичиков кажется иногда в такой же мере, как Дон Кихот, подлинным, не только комическим, но и трагическим героем» [Мережковский, 195–196]. Для героя-плута, который архаически восходит к плуту-трикстеру, свойственна перемена мест и странничество ради своих проказ и проделок. При этом плут-трикстер является «отрицательным вариантом или антиподом “культурного героя”» [Мелетинский, 92] – т.е. альтернатива подразумевается, даже если она не выведена на поверхность текста. Вот эта альтернатива и реализована в романе Шарова: из антипода «культурного героя» и плута-странника Чичиков перевоплощается в «культурного героя» и странника-проповедника. Тот, кто преследовал исключительно корыстные цели, соблазнял и скупал души и порождал смуту в умах, перерождается, воскресает для новой жизни и сулит воскресение тем, кто услышит его пророчество и последует за ним.

В современном литературоведении есть работы, показывающие, что изначально образ Чичикова создается Н. В. Гоголем не без влияния

агиографической литературы, но сам жанр бытия и образ героя-подвижника травестируются. Об этом, в частности, пишет А. Х. Гольденберг, которого мы уже цитировали в предыдущей главе. Здесь имеет смысл перечислить наиболее яркие факты биографии Чичикова, которые соотносятся с обязательными сюжетными элементами жития. Так, избранничество житийного героя обуславливает его обособленность среди сверстников. «Ни друга, ни товарища в детстве!» – такую характеристику отрочества Чичикова встречаем в поэме [Гоголь, т.6, 224]. Для житийного героя характерна тяга к знаниям, легкость, с которой ему дается учение. В биографии гоголевского героя этот мотив звучит травестийно: «Особенных способностей к какой-нибудь науке в нем не оказалось; <...> зато оказался в нем большой ум с другой стороны, со стороны практической» [Гоголь, т.6, 225]. «Сидеть на лавке никто не умел так смирно. <...> Не шевельнул он ни глазом, ни бровью во все время класса, как ни щипали его сзади» [Гоголь, т.6, 226–227]. В умении продемонстрировать прилежание и покорность перед властью имущими Чичикову даже в детстве не было равных. Конечно, центральную роль в описании жития святого занимает его аскетический подвиг. В «смирении плоти» Чичиков преуспел еще в отрочестве: «Еще ребенком он умел уже отказать себе во всем» [Гоголь, т.6, 226]. Это умение сохранилось и во взрослой жизни: так, в начале своей карьеры он трудился «с раннего утра до позднего вечера, не уставая ни душевными, ни телесными силами», да и впоследствии «самоотвержение, терпенье и ограничение нужд показал неслыханное» [Гоголь, т.6, 228]. Еще раз подчеркнем, что «житийные» залогов в первой части «Мертвых душ» даны как пародийные элементы образа «подлеца»: в данном случае христианские добродетели направлены на достижение антихристианских целей. Как пишет Кривонос, «наращивая свою “плоть”, персонажи, особенно Чичиков, лишают себя все более и более возможности духовного возрождения. <...> Ведь аскетизм как добровольное служение “духу”, в том числе и собственной духовной природе, предписывал отказ от поглощенности своекорыстными и сугубо материальными заботами и расчетами» [Кривонос, 111].

Однако символический образ дороги, на которую в финале первого тома выезжает с проселочных путей Чичиков на птице-тройке, устремленной в неведомую даль, задает перспективу, которая лежит за рамками травестийных эстетических и идеологических стратегий.

Герой романа Шарова Коля Гоголь в своем проекте продолжения «Мертвых душ» как бы восстанавливает в его нереализованной в первом томе чистоте первичный, искаженный житийный образ – точнее, прообраз Чичикова, перенаправляя гоголевского «подлеца» с пути «материального» странничества в русло духовного поиска. Коллективный поиск членов гоголевского клана по нереализованным духовным маршрутам, заданным Гоголем, становится основой сюжета и композиции романа Шарова, в частности в рамках Колиной «заявки» представленной в романе в качестве «Синопсиса».

Как уже говорилось в предыдущей главе, в романе Шарова Чичиков дан в процессе преобразования – внутреннего, а соответственно и внешнего: инок Павел, в отличие от округлого Павла Ивановича, «тонкотелесен яко ангел, легконосим, <...> волосы на главе темно-бурого цвета, густы и довольно длинны» [Шаров, 244–245]. Знаменитый фрак цвета «наваринского дыму с пламенем» [Гоголь, т.7, 99] появится лишь единожды, когда Чичиков снимет рясу для богоугодного дела – поисков архиерея для основания древлеправославной церкви. Именно тогда Чичикову придет пора «вернуться к кочевой, страннической жизни. <...> Тем более что на этот раз речь идет о совсем других душах» [Шаров, 246–247]. Об этом новом Чичикове отзываются как о «человеке “железной воли и тонкого ума”» [Шаров, 244], как о «пламенном борце за правое народное дело» [Шаров, 270]. После принятия сана «словно ветром носимый епископ» «проповедует и наставляет, <...> исповедует и причащает, крестит, венчает и постригает и везде ободряет уставшую от гонений, упавшую было духом паству» [Шаров, 264]. Так возникает вывернутый

наизнанку, созданный по принципу «обратной пародии»³ образ Чичикова в романе Шарова.

В этой ситуации актуализируется мифологический, символический смысл имени Чичикова – Павел. А. Х. Гольденберг обозначает сходство Павла Чичикова с апостолом Павлом еще в рамках первого тома «Мертвых душ»: «Успех деятельности апостола Павла не в последнюю очередь был связан с его “естественным даром к красноречию”, как и у Павла Чичикова “высокое искусство выражаться” способствовало его негодии» [Гольденберг, 136]. Согласно традиции, после принятия сана священнослужитель выбирает себе имя того святого, которого считает своим небесным покровителем и духовным наставником. В романе Шарова Чичиков после пострига сохраняет свое имя, изначально содержащее потенциал преображения и отсылающее к «прототипу», который в результате радикального преображения из гонителя христиан Савла преобразился в апостола Павла.

Есть и другие параллели между библейским и литературным персонажами. Апостол Павел был странником и прославился своей миссионерской деятельностью, к Новому Завету даже прилагается карта передвижений Павла, а сам он рассказывает: «Три раза я терпел кораблекрушение <...>. Много раз бывал в путешествиях» (2-е Послание к Коринфянам 11: 25, 11:26). В судьбе гоголевского Чичикова эта триада воспроизводится в сниженном, меркантильном, травестийном варианте: «решился он сызнова начать карьер, вновь вооружиться терпением, вновь ограничиться во всем» [Гоголь, т.6, с. 233]. При этом сам гоголевский герой уподобляет свою судьбу «как бы судну среди волн» [Гоголь, т. 7, с. 39], не раз терпевшему крушения. Но если в контексте первого тома «Мертвых душ» сходство Павла Чичикова с апостолом Павлом дано по принципу кривого зеркала, то в намеченной во втором томе перспективе

³ В данном случае мы используем терминологическое определение и его объяснение, предложенные Н. А. Макуриной, которая под «обратной пародией» понимает серьезное явление, возникшее после появления комического прецедентного текста, «пародийный персонаж в данном случае оказывается сложнее первоисточника, при этом он может быть наделен комическими чертами, а может быть лишен их», т.е. комизм в обратной пародии может присутствовать, но не обусловлен пародийной функцией [Макурина, 116].

оно должно было обрести прямой смысл. Это и происходит в романе Шарова, в котором, в частности, существенную роль играет образ корабля, точнее «утлого челна, который по воле ветра и волн бросает из стороны в сторону» [Шаров, 342–343]. Коля Гоголь, размышляя о возможных прототипах Чичикова, описывает дяде Ференцу скандальное дело «прототипа» Чичикова – «дворянина Алексея Ивановича Чичагова, племянника флотоводца и морского министра Павла Васильевича Чичагова» [Шаров, 339]. С кораблем связаны основные вехи путешествия обновленного Чичикова, за которым, «как за пастырем, как за мессией, вождем, Спасителем, устремляются тысячи тысяч других душ, которые давно отчаялись найти дорогу к Господу» [Шаров, 218].

Бегунскими кораблями назывались пристанища, где странники могли найти приют и временный отдых под руководством кормчего (пастыря). Кормчим такого корабля становится и Гоголь Второй. Образ корабля в символическом смысле отсылает к ветхозаветному Ноеву ковчегу, который, по сути, является кораблем, предназначенным спасти избранных Богом и обязанных исполнить его завет. Эта мессианская направленность находит отражение не только в образе обновленного Чичикова, но и в судьбе Коли Гоголя, который намеревается принять от предка эстафету по спасению человечества.

Отсылки к евангельской мифологии в романе Шарова сочетаются с отсылками к Ветхому Завету, в частности – к очень актуальной в рамках «Возвращения в Египет» книге «Исход», повествующей о сорокалетнем блуждании еврейского народа по пустыне в поисках Земли Обетованной. Эта параллель многократно подчеркнута в тексте. Один из героев романа, дядя Артемий, говорит: «Что касается Библейского Исхода, на равных нашей истории, думаю, любой путь, любая дорога, которой человек идет по земле <...> проекция его пути к Богу» [Шаров, 358].

Шаровский Чичиков, проходя путем Моисея, в поисках оплота древнего благочестия, каждую стоянку на пути древних евреев соотносит с моментами отступничества от истинной веры в истории России, нежелания продолжать трудный путь в Землю Обетованную. Он приходит к выводу: «Господни чудеса

слишком часто были связаны не с праведностью народа Израилева, а с его готовностью изменить Всевышнему, возвратиться в Египет» [Шаров, 276].

По мнению И. В. Ащеуловой, в романе Шарова «смысловая оппозиция “исход из Египта – возвращение в Египет” связана с представлениями старообрядцев и Чичикова <...> о мире как царстве антихриста, заполненного грехом и злом» [Ащеулова, 2014, 65]. Такая параллель между царством Антихриста и Государством Российским переводит религиозный конфликт в политическую плоскость, этим, в частности, объясняется сближение староверов с революционерами. Но и в революционной среде, по логике романа Шарова, есть «отступники», не только уставшие от скитаний и желающие вернуться в «Египет» (М. Чайковский, В. Кельсиев, А. Герцен), но и готовые стать преемниками «фараона» (революционеры-большевики 1917 года). Тем самым обозначается цикличность развития истории.

В этом контексте тема самозванства – одна из ключевых в романе Шарова. Проблема носит не только исторический, мировоззренческий, эсхатологический, но и личный характер, проецируется на клан Гоголей и выдвинутого им продолжателя дела предка: «Почему так получилось, что мы, Гоголи, все это должны написать, никто сказать не сможет, даже не знает – не самозванчество ли это. Может быть, мы и ни на что не способны, и Гоголь тоже ничего не мог: как и мы, был обыкновенным самозванцем» [Шаров, 217-218]. Выход, однако, обнаруживается на путях смирения перед высшей волей: «Но это не наша печаль. Господь сам укажет – мы или не мы» [Шаров, 218].

При этом в образе преображенного Чичикова тема самозванства не актуализирована, его служение и его намерения предстают как правомерные, обоснованные. Олицетворением самозванства в «Возвращении в Египет» является Хлестаков, чертами которого щедро наделяется Гоголь, каким его видят и трактуют авторы писем, а также Гоголь Второй – самозванный преемник классика.

Глава третья

«Переписка» Гоголя и переписка в романе В. А. Шарова

§ 3.1. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя и «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)» В. А. Шарова

В многообразии гоголевских текстов, задействованных в романе Шарова, выделяется публицистический сборник «Выбранные места из переписки с друзьями». В самом названии романа, который имеет подзаголовок «Выбранные места из переписки с друзьями Николая Васильевича Гоголя (Второго)», в его структуре, близкой к эпистолярному роману, дана отсылка именно к этой гоголевской книге как к «первоисточнику».

Именно в «Выбранных местах из переписки с друзьями», написанных в перерыве между первым и вторым, сожженным, томами «Мертвых душ», в полной мере развернулись те проповеднические идеи, которые были легким пунктиром обозначены в первом томе поэмы и лежали в основе концепции второго и третьего томов.

Сам Гоголь отмечал чрезвычайную важность «Переписки». Когда в 1846 году П. А. Плетневу в Петербург была отправлена первая тетрадь рукописи книги, Гоголь настоятельно просил: «Все свои дела в сторону и займись печатаньем этой книги... Она нужна, слишком нужна всем <...>; все прочее объяснит тебе сама книга» [Гоголь, т.13, 91-92].

Книга задумывалась как исповедальная, причем предельно откровенная для светской традиции того времени. Можно сказать, что «Выбранные места» должны были стать исповедью в трех аспектах. Духовная исповедь, как некое покаяние о прожитой жизни, оцениваемой в рамках христианского канона. Личная исповедь, заключающая в себе доверительную и лирическую форму

выражения, ставшая «дружеским откровенным письмом, в котором высказываются сами собою излучины и состояния внутренние души» [Гоголь, т.7, 379]. И, наконец, творческая исповедь, объясняющая «технологию» и смысл художественного творчества и приглашающая читателя к сотрудничеству в части подготовки фактической базы для создания его, гоголевской, концепции национального бытия с предначертанием перспектив.

Прилюдное покаяние перед Богом, литераторами и читателями, истовая молитва за всех и настоятельная просьба «всех в России помолиться обо мне, начиная от святителей» и заканчивая теми, «которые не веруют вовсе в молитву и даже не считают ее нужною» [Гоголь, т. 8, 217], – все это, по мысли Гоголя, должно было придать поучению доверительный характер, а также нивелировать преграды, мешающие сплочению русских людей в единое христианское общество. При этом себе Гоголь отводил роль учителя и проповедника, на что, по его мнению, давали право публичное покаяние и исповедь. Проповедническое начало пробивается уже сквозь преобладающую покаянно-смирненную авторскую интонацию в «Предисловии» и «Завещании».

«Прощальная повесть» по своему религиозно-этическому посылу призвана была предварить финальные тома «Мертвых душ», где и должен был быть показан путь к преображению нации. Но пока Гоголь дает «братское поучение» своим читателям, которые могут следовать этому предписанию до тех пор, пока не составлена более подробная инструкция.

Понимая Слово как «высший подарок Бога человеку» [Гоголь, т.8, 231], писатель становится посредником между Богом и человеком и должен в доступной обывателю форме рассказать о его грехах и указать на путь к их исправлению. С точки зрения Гоголя, «долг писателя – не одно доставление приятного занятия уму и вкусу; строго взыщется с него, если от сочинений его не распространится какая-нибудь польза душе и не останется от него ничего в поученье людям» [Гоголь, т.8, 221]. Это право обосновано свыше: его поучительное слово звучит со «смертного одра», откуда он «может иное видеть лучше тех, которые кружатся среди мира» [Гоголь, т.8, 221]. Таким образом,

проповедническая функция книги становится определяющей, несмотря на все авторские оговорки и уточнения.

Однако книга, в которой, как полагал Гоголь, нуждается вся Россия, вызвала шквал негативных отзывов.

Петербургский журнал «Финский вестник» в феврале констатировал: «Ни одна книга в последнее время не возбуждала такого шумного движения в литературе и обществе, ни одна не послужила поводом к столь многочисленным и разнообразным толкам» [Цит. по: Воропаев, 144].

В многоголосице мнений преобладающей тенденцией было неприятие книги. «Переписка» Н. В. Гоголя была подвергнута жесткой критике и либералами-западниками (В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Т. Н. Грановский, И. С. Тургенев, В. П. Боткин, П. В. Анненков), и славянофилами (С. Т. Аксаков, И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, Ю. Ф. Самарин и др.). Характерно, что попытка дать положительную оценку гоголевской книге (с разной степенью оговорок) принадлежала общественно-литературным деятелям с невыраженной партийной позицией (А. И. Тургенев, П. Я. Чаадаев, А. Григорьев, П. А. Плетнев и др.).

Одной из наиболее ярких критических статей оказалась рецензия В. Г. Белинского, опубликованная в журнале «Современник» 1847 г. (том 1, № 2).

Критик негодовал и расценивал «Выбранные места» как измену Гоголя своему прежнему творчеству и тем идеям, которые воплощались в нем. Гоголевскую проповедь критик окрестил «ханжеством» и «лицемерием» [Белинский, т.8, 287], которые не были безобидными, так как, по мнению Белинского, предрекали Гоголю «неминуемое падение, после которого не всегда бывает возможно возвращение на прежнюю дорогу» [Белинский, т.8, 238-239].

Белинский видел превращение Гоголя, «одного из великих вождей на пути сознания, развития, прогресса» [Белинский, т.8, 281] и новой демократической литературы в «смирennemудрого советодателя» [Белинский, т.8, 226], который «живя в разных немецких землях» [Белинский, т.8, 231], не понимает своего

народа, «о котором он судит так решительно, не зная его» [Белинский, т.8, 231], отворачивается от истинной злобы дня, и сам оттого «существует для публики более в прошедшем» [Белинский, т.8, 225]. Апофеозом критических оценок книги Белинским стало Зальцбруннское письмо.

Книга Гоголя не получила поддержки и у его друзей-славянофилов. Е. И. Анненкова отрицательную реакцию с их стороны объясняет следующим образом: «Славянофилы, может быть, уловили уже в “Выбранных местах” внутренне-духовное посягновение Гоголя на те сферы бытия, которые недоступны человеческому слову, и инстинктивно не приняли это, заговорив о гордости, о лжи, о писательской неделикатности автора» [Анненкова, 105]. В январском письме 1847 года С. Т. Аксаков сообщал Гоголю: «Вы искренне подумали, что призвание ваше состоит в возвещении людям высоких нравственных истин в форме рассуждений и поучений, которых образчик содержится в вашей книге. Вы грубо и жалко ошиблись. Вы совершенно сбились, запутались, противоречите сами себе, беспрестанно и, думая служить Небу и человечеству, – оскорбляете и Бога и человека» [Аксаков, 170].

Подчеркнем здесь указание на попытку «служить Небу и человечеству». Мысль Гоголя о возможности объединения небесного и земного, религиозного и литературного представлялась Аксакову крамольной, а гоголевские рассуждения о сиюминутной перестройке жизни мирян (всех сословий без исключения) по христианскому образцу представлялись невозможными и абсурдными.

Ю. Ф. Самарин, видный деятель славянофильства, был солидарен с Аксаковым в негативной оценке труда Гоголя, категорически не принял программу нравственно-религиозной трансформации русского человека: «Тяжелое и грустное впечатление <...> гордость, гордость отшельника, самая опасная из всех гордостей, затемняет его сознание о его призвании <...> все это не из души льется. Меня особенно поражает отсутствие потребности сочувствия с публикою...» [Самарин, 373].

Сдержанные и сочувственные отклики на книгу содержались в рецензиях П. Я. Чаадаева и П. А. Вяземского. Чаадаев видел трагедию Гоголя в навязанной

ему ближайшим окружением позиции наставника и проповедника: «Недостатки книги Гоголя принадлежат не ему, а тем, которые превознесли его до безумия, которые преклонялись перед ним как пред высшим проявлением русского духа, которые налагали на него какое-то всемирное значение; достоинства же ее принадлежат ему самому» [Чаадаев, 311]. Переложив ответственность за неумный и порой не вполне уместный проповеднический пафос на общество, «создавшее кумира», критик видит в «Выбранных местах» «при слабых и даже грешных страницах есть страницы красоты изумительной, полные правды беспредельной» [Чаадаев, 314].

Вяземский говорит о «Выбранных местах» как о замечательной книге, высоко ценит откровенность Гоголя, не ставит под сомнение чистоту его помыслов и искреннее желание добра всему русскому народу. Однако и Вяземский не готов целиком принять написанное Гоголем. Так, например, он категорически не приемлет желание Гоголя отречься от своих прошлых произведений. По мысли Вяземского, писатель «круто своротил с торжественного пути своего и спиною оборотился к своим поклонникам» [Вяземский, 139]. Как и Чаадаев, Вяземский пытается оправдать Гоголя тем, что книга стала результатом ожиданий публики, вмененных Гоголю вместе с возведением его на роль главы нового литературного направления.

Интересна реакция служителей церкви на «Выбранные места». Известно, что Гоголь отправил свою книгу архиепископу Херсонскому и Таврическому Иннокентию, который свое мнение решил выразить опосредованно, через М. П. Погодина: «Скажите, что я благодарен за дружескую память, помню и уважаю его, а люблю по-прежнему, радуюсь перемене с ним, только прошу не пародировать набожностию: она любит внутреннюю клеть. Впрочем, это не то, чтоб он молчал. Голос его нужен для молодежи особенно, но если он будет неумерен, то поднимут на смех и пользы не будет» [Цит. по: Воропаев, 148]. Священнослужитель проявил прозорливость, увидев и «перемену», произошедшую в писателе, и предсказав реакцию общества на книгу, в которой увидели «пародию набожности», а в ее авторе – ханжу и лицемера.

Настороженной и неодобрительной была и реакция архимандрита Игнатия, настоятеля Троице-Сергиевой пустыни: «Книга издает из себя и свет и тьму. Религиозные его понятия не определены, движутся по направлению сердечного вдохновения, неясного, безотчетливого, душевного, а не духовного» [Игнатий свт, 511]. Святитель Игнатий отмечал смешение в книге Гоголя светского и религиозного, исповеди и проповеди, учительства и ученичества.

Более благосклонным был отзыв архимандрита Феодора (Бухарева), авторству которого принадлежит книга «Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 г.». Он рассматривал последний труд Гоголя в контексте других его произведений, особое внимание уделяя «Мертвым душам», в которых и была заявлена идея преображения и спасения грешника. Эта задача в поэме была представлена в художественном аспекте, в публицистическом сборнике – в религиозном. Спасение, которое становится делом жизни, по мнению архимандрита, – основная мысль «Выбранных мест», и в этом он поддерживает писателя.

В целом отцы Церкви не приняли и не одобрили гоголевский порыв светского богословия. Попытка соединить в себе и пастыря, и писателя была воспринята как неудачная. Светский характер произведения и проповеднический пафос его не образовали синтез, к которому стремился Гоголь, в результате текст был воспринят как насмешка над религиозной литературой и издевательство над светской.

Гоголь тяжело переживал провал книги, его реакция на негативную оценку публики была неоднозначной. Одну из причин непринятия «Выбранных мест» он видел в том, что наиболее важные письма, «которые должны были составить существенную часть книги, не вошли в нее. <...> Из книги моей напечатана только одна треть, в обрезанном и спутанном виде, какой-то странный оглодок, а не книга» [Гоголь, т.13, 198]. Известно, что в 1847 году книга Гоголя лишилась по цензурным соображениям пяти глав: «Нужно любить Россию» (XIX), «Нужно проездиться по России» (XX), «Что такое губернаторша» (XXI), «Страхи и ужасы России» (XXVI), «Занимающему важное место» (XXVIII).

Впервые сборник был восстановлен в «Полном собрании сочинений Н. В. Гоголя, втором издании наследников, пополненном по рукописи автора» (под ред. Чижова) в 1867 году.

Однако в письме к Жуковскому от 6 марта 1847 года Гоголь называет другую причину неуспеха своего произведения: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее. <...> Как мне стыдно за себя, – стыдно, что возомнил о себе, будто мое школьное воспитание уже кончилось, и могу я стать наравне с тобою. Право, есть во мне что-то хлестаковское» [Гоголь, т.13, 243].

Гоголь жадно и смятенно прислушивался к критике своего сочинения, но отречься от своего творения не думал, считая, что все мнения о «Выбранных местах» «справедливы отчасти», но «никак не вполне» [Гоголь, т.8, 433]. Все происходящее он переживал с христианским смирением: «Да, книга моя нанесла мне поражение, но на это была воля Божья. Без этого поражения я бы не очнулся и не увидел бы так ясно, чего мне недостает» [Гоголь, т.13, 373]; «появление этой книги полезно мне самому больше, чем кому-либо другому. Одно помышление о том, с каким неприличием и самоуверенностью сказано в ней многое, заставляет меня гореть от стыда. Стыд этот мне нужен» [Гоголь, т.13, 264].

Видя в «общественной оплеухе» урок, который необходимо усвоить писателю для совершенствования своего мастерства, Гоголь не отрекается от своего произведения. «Я дам за нее ответ богу, – пишет Гоголь отцу Матвею. – <...> Книга моя не от дурного умысла: мое неразумие всему причиною; за то бог и наказал меня. <...> Но как милостиво и самое наказание его! В наказание он дает мне почувствовать смирение, – лучшее, что только можно дать мне» [Гоголь, т.13, 301].

Гоголь видел одной из основных причин отторжения публикой его книги свою «неспособность» донести слово Божье, подвигнувшее его к написанию труда, до широкой аудитории в понятной и приемлемой форме. Покаянная и пророческая книга писателя не послужила реализации его масштабного замысла:

наставить своих читателей на истинный путь, вернуть в религиозное русло, побудить к духовному самосовершенствованию, а впоследствии к возрождению и спасению души.

Завершая этот краткий обзор, приведем знаменательное в контексте нашей темы и безотносительно к конкретным идеологическим оценкам очень точное определение Белинского: «Это едва ли не самая странная и не самая поучительная книга, какая когда-либо появлялась на русском языке!» [Белинский, т.8, 222]

Эта действительно уникальная, странная и поучительная книга вернулась к русскому читателю в преображенно-полемическом художественном варианте в 2013 году как одна из структурно-содержательных основ романа Шарова «Возвращением в Египет», имеющего «говорящий» подзаголовок – «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)».

Структура романа, который представляет собой переписку Коли Гоголя со своими многочисленными родственниками, рассортированную по годам в двадцать пять папок, также отсылает к гоголевской «Переписке» и даже более, чем последняя, является таковой: в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь выступает единственным субъектом слова, адресованного другим, в то время как в романе Шарова дана выборка фрагментов писем множества авторов, т.е. представлена именно *переписка*.

Структурно близки книга Гоголя и роман Шарова оказываются и тем, что оба произведения, по сути, начинаются с завещания. В случае Гоголя – вслед за Предисловием сразу идет глава «Завещание», в случае Шарова – сразу после Предисловия следует рассказ о смерти Коли и собирании его «наследия» – архива переписки – многочисленными родственниками. В предисловии Шаров говорит о том, что эти письма обнаружены были им в «Народном архиве» и эта переписка формирует картину «рядового человеческого бытия» [Шаров, 10]. М. Л. Гаспаров писал, что архив – «точка пересечения социальных отношений. <...> Виднее всего это в архиве, где образ человека вырисовывается из писем к нему от разных лиц. <...> Человек в литературе – совокупность фрагментов,

соответствующих этим отношениям» [Гаспаров, 9]. На первый взгляд, этим «человеком в литературе» в «Возвращении в Египет» является Коля Гоголь, но за его фигурой вырисовывается гораздо более масштабный абрис Н. В. Гоголя, чье творчество интерпретируется и осмысливается в романе Шарова посредством писем родственников друг другу.

Гоголь выстраивает последовательность фрагментов в «Выбранных местах» в соответствии со своей собственной логикой. При этом он опирается на христианскую идею о воскресении души: книга начинается с «Завещания» и заканчивается «Светлым воскресением». В промежутке – наставления и советы, как пройти этот путь, чтобы «воскреснуть» в его финале. Такой порядок глав соотносится с идеей Гоголя о написании труда, необходимого для духовного возрождения России, – не реализовав ее (по крайней мере, не дописав пока «Мертвых душ») в художественной форме, он предпринимает попытку сделать это в виде эпистолярного сборника.

У Шарова композиция переписки обусловлена сортировкой писем семейного архива в папки, которые разделены по годам. Переписка охватывает период с 30-х годов до 91 года (год смерти Коли) XX века. В предисловии романа есть следующее предупреждение: «Гоголевские документы поступали в архив безо всякой системы. <...>. Нынешняя публикация составила не из самих писем, а из цитат, в сущности, просто выписок, которые я делал по ходу чтения, и уже по одному этому отношения к научной она не имеет» [Шаров, 12].

Адресатами и адресантами посланий выступают многочисленные представители клана Гоголей. Наибольшее количество писем написано литературоведами и адресовано им же – дяде Петру, который представлен в качестве видного гоголеведа, и дяде Артемию, а также историку дяде Ференцу. Но в переписке принимают активное участие и художники – дядя Валентин, Колодезев и именитый Оскар Станицын, кардиолог – дядя Юрий, инженер – дядя Святослав, юрист и несостоявшийся священнослужитель – дядя Януш, строитель храмов и метро – дядя Константин и другие.

Число корреспондентов в книге Шарова велико, но эта переписка, в которой у каждого участника есть право голоса, является своего рода семейным советом, не рассчитанным на широкую аудиторию, в отличие от книги Н.В. Гоголя, адресатом которой автором мыслилась вся Россия даже в тех случаях, когда назывался конкретный адресат. Так, например, главы «Значение болезней» (III), «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве» (VIII), «О том же» (IX), «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» (XIV), «Нужно любить Россию» (XIX), «Нужно проездиться по России» (XX), «Занимающему важное место» (XXVIII) (предположительно) основаны на переписке с графом А. П. Толстым, ставшим впоследствии обер-прокурором Синода. Главы «О помощи бедным» (VI) и «Что такое губернаторша» (XXI) в своей основе имеют письма, адресованные А. О. Смирновой. Главы «Об Одиссее, переводимой Жуковским» (VII), «Карамзин» (XIII), «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (XV) созданы по письмам Н. М. Языкову. Послания к В. А. Жуковскому легли в основу глав «О лиризме наших поэтов» (X) и «Просвещение» (XVII). А письмо, обращенное к М. Ю. Виельгорскому, стало главой «Исторический живописец Иванов» (XXIII). «Страхи и ужасы России» (XXVI) базируются на переписке с Л. К. Виельгорской – женой Мих. Ю. Виельгорского. В основе глав «Христианин идет вперед» (XII) и «Советы» (XVI) письма, адресованные «Щ.....ву». Применительно к статье «Советы» Чижов раскрывает это обозначение как С. П. Шевыреву. В адресаты своих посланий Гоголь выбирает представителей высшего света, своих единомышленников и друзей. Еще раз подчеркнем то обстоятельство, что ответы не предъявлены. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» изложена исключительно гоголевская точка зрения на предмет разговора.

При этом, живя вдали от России, Гоголь чувствовал недостаток материала, оторванность от реалий российской жизни, чем обусловлены настоятельные просьбы снабжать его фактами, вплоть до мельчайших подробностей, на основании которых он только и сможет давать советы и рекомендации. «Введите

же меня в познание настоящего», – закликает он корреспондентку и для максимально точного выполнения просьбы уточняет: «Перечтите раз пять, шесть мое письмо, именно из-за того, что в нем все разбросано и нет строгого логического порядка, чему, впрочем, виной вы сами. Нужно, чтобы существо письма осталось все в вас, вопросы мои сделались бы вашими вопросами и желание мое вашим желанием, чтобы всякое слово и буква преследовали бы вас и мучили по тех пор, пока не исполните моей просьбы таким именно образом, как я хочу» [Гоголь, 321]. Очень характерен этот финальный императив: мнения и оценки губернаторши Гоголя не интересуют, она для него источник фактов, а осмысление их – его исключительный удел.

Правда, следует сказать, что важен ему и живой отклик публики на его творчество. С просьбой о сборе отзывов (преимущественно отрицательных!) обращается к своим корреспондентам после публикаций комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души»; не стали исключением и «Выбранные места». Так, в письме от 11 февраля 1847 года к Шевыреву он пишет: «Не позабудь передать мне все мнения об этом явившемся в печати оглодке, как твои, так и других. Поручай и другим узнавать, что говорят о ней во всех слоях общества, не выключая даже и дворовых людей, а потому проси всех благотворительных людей покупать книгу и дарить людям простым и неимущим» [Гоголь, т.13, 216-217]. Однако в самих «Выбранных местах» переписка носит односторонний характер, звучит лишь один голос – авторский, в рамках книги Гоголь не предъявляет никакой другой ценностной инстанции, кроме собственно авторской. Даже названия глав носят императивный характер: «Нужно любить Россию», «Нужно проездиться по России», «Советы», «Напутствие».

Однако есть в «Переписке» Гоголя фрагмент, который, кажется, и послужил моделью для «Переписки» Шарова: «По поводу “Мертвых душ” могла бы написаться всей толпой читателей другая книга, несравненно любопытнейшая “Мертвых душ”, которая могла бы научить не только меня, но и самих читателей, потому что – нечего таить греха – все мы очень плохо знаем Россию» (XVIII) [Гоголь, т.8, 287].

В романе Шарова, по сути, воссоздана та ситуация, к которой стремился Гоголь. Герои романа располагают богатейшим материалом о России, являясь очевидцами и участниками знаковых событий истории страны: от событий начала века, предреволюционных настроений, октябрьской революции – до периода репрессий, Великой Отечественной войны, послевоенного времени. Содержание и композиция шаровской переписки обусловлены чередованием периодов эпистолярной активности и глухоты и немоты героев, которые связаны не только с их личными судьбами, но и с судьбой России.

Главная тема и главное содержание переписки героев Шарова – Гоголь, в самом широком, совокупном значении этого явления: Гоголь как лицо биографическое, Гоголь как субъект творчества, гоголевские произведения, гоголевская исповедь и проповедь, гоголевская роль в судьбе России, продолжение дела Гоголя его потомками.

«Выбранные места из переписки с друзьями» в этом коллоквиуме, как уже сказано, занимают особое место. Книга Гоголя служит не только протомоделью для книги Шарова, но и становится предметом обсуждения героев Шарова.

Коля Гоголь, назначенный на роль продолжателя и преемника, отмечает, что «многие держат связь раннего Гоголя и “Выбранных мест” за мезальянс», однако сам этой точки зрения не разделяет: «переписка необходима, то, что было раньше, она и оттеняет, и комментирует» [Шаров, 92]. По мнению Коли, именно эта книга становится переломным моментом в творчестве Гоголя, навсегда разделив его жизнь на «до» и «после»: «“Выбранные места” начинают финал жизни Гоголя, он выстроен безжалостно, но даже с большим мастерством, чем “немая сцена”» [Шаров, 92].

Дядя Юрий убежден в чистоте помыслов Гоголя в его порыве покаяния и проповеди, считает, что не написать это произведение Гоголь не мог – этого требовал его талант: «Очевидно, каждому из нас дан некий дар. Хотим того или нет, он, как берега, строит реку, держит и направляет ток воды» [Шаров, 93]. Но в то же время Юрий отмечает, что «проповедь “Выбранных мест”, ее восторг, ее

упования безнадежны и безысходны. Наивность слога это лишь оттеняет» [Шаров, 93].

Признавая двусмысленность произведенного «Перепиской» впечатления («большого издевательства, глумления над славянофильством нет и быть не может» [Шаров, 95]), дядя Петр настоятельно рекомендует Коле оценивать книгу, исходя из авторской установки: «У Гоголя в “Выбранных местах” не Исход из египетского рабства, а внутренняя свобода. Путь к ней – самосовершенствование народа и египтян, их неспешная тщательная работа над собой» [Шаров, 92].

Однако есть и иные мнения. Так, дядя Ференц, с присущей ему хлесткостью формулировок, оценивает «Выбранные места» как «аналог “Домостроя” протопопа Сильвестра», как «книгу холопа, наставляющего господина, как ими, холопами, управлять» [Шаров, 94].

Согласен с этой позицией дядя Артемий: «“Выбранные места”, без сомнения, парафраз “Домостроя” протопопа Сильвестра, и то, что за три века в России ничего не изменилось, что, как и раньше, надо за всех печаловаться и всех увещевать, не могло не показаться издевательством, изощренным глумлением над основами» [Шаров, 94]. Однако он видит здесь непредумышленное обращение «в злую сатиру»: «детская искренность» Гоголя «делает “Выбранные места” томительно смешными и оттого безнадежными» [Шаров, 95].

В большинстве своем потомки Гоголя не верят в намеренное пересмешичество Гоголя, в его лицемерие и заискивание перед властью, в котором обвиняли писателя некоторые его современники. Причиной провала они считают скорее неверно выбранный тон произведения, прочтение этой книги в отрыве от остального творчества. Так, дядя Петр пишет: «Ничего не зная о Гоголе, только прочитав “Выбранные места...”, наверняка бы сказал, что большего издевательства, глумления над славянофильством нет и быть не может» [Шаров, 95]): кроме того, он подчеркивает как одну из причин провала несвоевременную публикацию книги: «“Ревизор” с Развязкой должен идти с

“Выбранными местами” как бы в паре. От такого союза что книга, что пьеса много выиграют» [Шаров, 138].

Пытаясь объективно оценить «Переписку» и отношение к ней, дядя Петр замечает: «Мы мечемся, вечно колеблемся между тем, что видим глазами, и авторским комментарием. Особенно если последний – смерть» [Шаров, 95]. Таким образом, отношение героев Шарова к «Переписке» воспроизводит сложившуюся с момента ее выхода разноголосицу мнений и оценок.

«Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)» (то есть роман Шарова «Возвращение в Египет») являются своего рода комментарием к тем темам и вопросам, которые пытался разрешить Гоголь.

В центре внимания обеих «переписок» оказывается судьба России, частные судьбы и судьба народа в целом – в контексте Священной истории и истории социально-политической.

Гоголь рассматривал социальное устройство России в духовно-религиозном контексте. Он был убежден, что «государь есть образ Божий, как это признает, покуда чутьем, вся земля наша» [Гоголь, т.8, 255]. В сознании Гоголя возникает образ некой идеальной России, которая представляет собой подобие патриархальной семейной общины. Во главе ее Отец – монарх: «Божий помазанник, обязанный стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает Бог» [Гоголь, т.8, 254]. Слово монарха – закон, причем не только государственный, но и христианский, оно должно читаться его подданными. Эта «домостроевская» иерархия должна распространяться до нижних ступеней социальной лестницы: министр должен стать своего рода отцом и наставником губернаторам, губернаторы – помещикам, а помещики – крестьянам. Таким образом, формируется структура единого христианского братства, живущего в любви и благоденствии, где даже «мужики лопатами гребут серебро» [Гоголь, т.8, 324].

Устроенной таким образом России, по мнению Гоголя, не нужны реформы, противопоказан слом привычной патриархальной вековой социальной традиции, необходимо каждому знать свое место и выполнять свое социальное

предназначение: «Всяк должен служить богу на своем месте, а не на чужом, равно как и они также, родясь под властью, должны покоряться той самой власти, под которою родились, потому что нет власти, которая бы не была от бога» [Гоголь, т.8, 322]. Этой идеей и обусловлен широкий охват адресатов гоголевских писем: от государя, министра до русского помещика, от губернатора до духовенства, от поэта до светской женщины. И в каждом из них содержится практическая программа их жизнедеятельности и духовного самовоспитания.

Размышляя о монархическом государстве в контексте сокрушавших его событий, дядя Ференц отмечает, что было утрачено именно то, на что уповал Гоголь: отношение к монарху как к наместнику Бога на земле: «Дворянство напрочь разуверилось в связи русской монархии со Всевышним. <...> “Северное общество” считало императора просто за высшего чиновника Российской империи, в сущности, первого среди равных, “Южное общество”, более радикальное, склонялось к полному изничтожению романовского семени» [Шаров, 423]. По мнению Ференца, к подобным мыслям дворянство привела череда самопровозглашенных монархов, которые до сих пор числятся среди лучших правителей, и это «внушило служилому сословию мысль, что оно вернее Провидения знает, что для страны хорошо и что в России не Бог – именно оно, дворянство, есть источник любой власти» [Шаров, 421]. Герои Шарова не разделяют гоголевской точки зрения на богоизбранность монарха и настроены по отношению к монархической империи негативно.

Так, дядя Юрий пишет: «Любая империя – Вавилонская блудница, она всегда место плена» [Шаров, 477]. Дядя Ференц утверждает, что «греховен сам корень империи. Петр запряг, связал постромками избранный народ и иностранцев – слуг дьявола. Рано или поздно такая упряжь должна была понести» [Шаров, 477].

Дядя Артемий рассматривает период правления династии Романовых в контексте Исхода. Принимая по умолчанию Русь за Землю Обетованную, ее превращение в ненавистный Египет он видит с того момента, когда «Россия присоединяет Украину, Прибалтику, Финляндию, затем Польшу, все

Причерноморье, Кавказ, Хиву, Бухару и Коканд, таким образом, освящает их. То есть Египет делается законной частью Земли Обетованной, и это оказывается непосильным соблазном. <...> Проходит пара поколений, и Новый Израиль понимает, что угодил в рабство, его угнетатели – те же проклятые Писанием египтяне. Народный взгляд все больше отличен от взгляда наместников Бога на Святой Земле» [Шаров, 480]. По мнению Юрия, четкое определение сложившейся ситуации первыми дали староверы, утверждавшие, что антихрист совратил и запутал избранных и они «один за другим встали под его знамена» [Шаров, 480]. Разделяет эту точку зрения дядя Януш: «Россия – Израиль, сделавшийся империей» [Шаров, 484].

Оппонирует им дядя Евгений, который в успешной экспансии России видит богоугодность: «Перед ее посохом склоняются все другие, значит, Всевышнему она угодна. Следовательно, и легитимна» [Шаров, 485]. Дядя Ференц утверждает, что экспансия была обусловлена бегством «от внутренних проблем, с которыми никто не знал, что делать» и «непрочностью романовской империи» [Шаров, 487]. А Дядя Юрий, соглашаясь с Евгением, вносит уточнение, что «легитимность эта без права на ошибку» [Шаров, 485].

По мнению героев Шарова, ошибкой стало участие в Первой мировой войне, они видят неустойчивость династии Романовых, обращают внимание на исчерпанность идеи монархического строя. Империя для героев перестает быть неподвижной социальной конструкцией, с ее незыблемостью в силу богоданности.

Из сказанного выше очевидно, что герои романа Шарова рассматривают историю России сквозь призму Священной истории. При этом ключевым текстом становится Ветхий Завет, в частности книга Исход, а впоследствии и идеология староверческой секты бегунов. По прошествии ста десяти лет со смерти Гоголя история внесла свои коррективы: свержение династии Романовых, революция, гражданская война. Теперь спасение русской нации видится потомкам писателя не в монархическом устройстве государства, со смиренным выполнением долга гражданина и христианина, каждого на своем

незыблемом месте, а в вечном странничестве, которое должно закончиться обретением Земли Обетованной, быть может, тогда вновь придет время для Евангелия и выполнения заветов Гоголя.

Влекомые мессианской задачей члены клана Гоголей в своей переписке выдвигают различные теории необустроенности российского государственного и гражданского бытия. В большинстве случаев они полемически настроены по отношению к идеям Гоголя. Так, Петр I воспринимается как «антихрист», а соответственно «и все Романовы – дьявольское семя», царская власть «антихристова» власть [Шаров, 236]. Спасение на волне социальных потрясений видится в революции, а Ленин – тем самым долгожданным спасителем: «именно Ильич был Христом» [Шаров, 603]), – утверждает дядя Святослав. Но с течением времени, с обретением тяжелого опыта скитальчества и преследований со стороны новой – большевистской – диктатуры приходит разочарование и в этой социальной модели.

При этом, вслед за Гоголем, его потомки пребывают во власти литературоцентричности русской истории, они убеждены, что кардинально изменить сложившийся миропорядок может лишь одно – завершение поэмы «Мертвые души», и практически «назначают» «нового Гоголя», который должен справиться с этой задачей. Проект, однако, реализован не был.

Таким образом, структурно находясь в рамках той модели, которая задана гоголевской «Перепиской», герои Шарова содержательно ориентируются не на нее, а на художественное наследие Гоголя: средством, необходимым для преображения общества, они считают лишь поэму «Мертвые души», в то время как Гоголь мыслил симбиозом продолжения «Мертвых душ» и «Выбранных мест», содержащих «практическое руководство» для ищущих спасения.

Пытаясь послужить духовному возрождению русского человека, Гоголь стремится охватить его жизнь в наиболее значимых сферах и подробно расписать стратегию и тактику богоугодного жизнестроительства, вплоть до указания на те средства, которые способствуют или препятствуют самовоспитанию. В частности, он подчеркивает значение смирения гордыни и

участия в судьбе нуждающихся (в главах «Значение болезней», «О помощи бедным»), готовность откликнуться на страдания ближнего (в главе «Советы»), исполнение гражданского долга (в главах «Женщина в свете», «Нужно любить Россию», «Что такое губернаторша», «Чей удел на земле выше»), служебного долга (в главе «Занимающему важное место»), семейного долга (в главе «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России»), христианского долга (в главе «Христианин идет вперед»); останавливается на взаимоотношениях помещика с крестьянами (в главе «Русский помещик»), на юридических и моральных аспектах взаимоотношений (в главе «Сельский суд и расправа»). От бытовых и социальных проблем гоголевская мысль устремляется к проблемам онтологическим и экзистенциальным, в частности, его волнуют эсхатологические ожидания (в главе «Страхи и ужасы России»), которым он противопоставляет веру и надежду на «чудо» (в главах «Нужно проездиться по России», «Светлое воскресение»).

В романе Шарова переписка не имеет проповеднической направленности и не является практическим пособием по переустройству общества. Скорее это соразмышление, совместный поиск разгадки национальной истории, тайны самого Гоголя – но не проповедь.

При этом в романе Шарова есть элементы исповеди, проповеди и «хождения», отмеченные рядом современных исследователей (В. А. Воропаев, И. А. Есаулов, С. А. Гончаров) в «Выбранных местах». С точки зрения С. А. Гончарова, в «Переписке» Гоголя «исповедь и проповедь становятся двумя полюсами авторской позиции. <...> Напряженные переходы от исповеди к проповеди, от покаянного сокрушения и смирения к мистической авторитарности и обратно определяют структурно-стилевую организацию “Выбранных мест”» [Гончаров, 143].

В романе Шарова авторитарность отсутствует; даже когда отдельные высказывания к ней тяготеют, она снимается диалогическим соседством противоположных мнений, перебивом других «голосов», т.е. эпистолярных фрагментов, принадлежащих другим авторам. По замечанию В. Папкова роман

Шарова «напоминает музыкальное, а не литературное произведение. У Гоголя была поэма, тут скорее симфония. Или концерт для Гоголя с XX-м веком» [Папков, 199], в котором ценно звучание каждого «инструмента».

Мысль перебрасывается от одного героя к другому, дробится, подтверждается, оспаривается, уточняется и в любом случае утрачивает свой категоричный характер, сферой ее бытия становится «не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями» [Бахтин, 2002, 99]. Текст «Выбранных мест» – монолог, фрагментарность его ни в коей мере не означает противоречивости и многоосмысленности, Гоголь последовательно проводит свою ключевую идею через все частные «сюжеты». Текст переписки в романе Шарова – полилог, это тот случай, когда действительно организующим принципом художественного высказывания становится полифония, сущность которой в данном случае «именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка» [Бахтин, 2002, 28].

С «Перепиской» Гоголя переписку героев Шарова несомненно роднит исповедальность. Все суждения, которыми обмениваются герои «Возвращения в Египет», выношены и выстраданы не только интеллектуальными разысканиями, но и личным жизненным опытом, в котором сплелись размышления о России, Исходе, самодержавии, революции, терроре, Ленине, Моисее, Гоголе, Хлестакове, Чичикове и – о личных жизненных перипетиях и переживаниях. Будто «гоголевский ген», не имея выхода на широкую аудиторию, не изжил себя и вылился в обширный корпус текстов домашней переписки, участники которой на «любой, даже невинный вопрос, отвечает исповедью» [Шаров, 487]. При том, что сам «жанр письма предполагает известную долю исповедальности, может сближаться с монологической записью в дневнике и вместе с тем, будучи адресован другому человеку, рассчитан на диалог» [Анненкова, 11], у Гоголя этот диалог носит преимущественно условный характер. Ю. М. Лотман замечает, что «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» [Лотман, 711]. Как известно, проповедь не подразумевает диалог, она подразумевает контраст двух позиций: истинной и ложной, именно такую стратегию выстраивания текста в своей книге избирает Гоголь. Его письма адресованы предполагаемому «идеальному» читателю, готовому к следованию предлагаемым идеям и советам и к послушанию, а другая точка зрения преимущественно подается как заведомо ложная, недостоверная, она нужна в качестве точки отталкивания.

Так, например, глава «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве» (VIII) изначально строится с гоголевской оппозиции по отношению к точке зрения графа А. П. Толстого касательно поведения российского духовенства. Гоголь вопрошает: «Зачем хотите вы, чтобы наше духовенство, доселе отличавшееся величавым спокойствием, столь ему пристойным, стало в ряды европейских крикунов и начало, подобно им, печатать опрометчивые брошюры?» – и тут же дает свою резолюцию: «Церковь наша действовала мудро» [Гоголь, т.8, 245], которую поучительным тоном и будет пояснять далее.

В главе «Споры» (XI) речь идет о противостоянии славянофилов и западников. С точки зрения Гоголя, «все эти славянисты и европисты, или же староверы и нововеры, или же восточники и западники, <...> покамест они мне кажутся только карикатуры на то, чем хотят быть» [Гоголь, т.8, 262]. Несмотря на осуждение препирательств с обеих сторон, Гоголь все-таки выносит свой вердикт: «Разумеется, правды больше на стороне славянистов и восточников, потому что они все-таки видят весь фасад и, стало быть, все-таки говорят о главном, а не о частях» [Гоголь, т.8, 262]. Более того, с точки зрения Гоголя, «европисты» «давно бы готовы были от многого отступить, потому что и сами начинают слышать многое, прежде не слышанное, но упорствуют, не желая уступить слишком раскозырявшемуся человеку» [Гоголь, т.8, 262]. Далее следует наставление: «К спорам прислушивайся, но в них не вмешивайся» [Гоголь, т.8, 262], которое, разумеется, должно быть выполнено адресатом.

В романе Шарова даны не просто фрагменты писем, а – активный, напряженный, страстный обмен мнениями, каждое из которых ориентировано на других участников диалога и стремится быть услышанным – прочитанным, понятым и отрефлексированным «чужим сознанием».

Статус переписки как таковой восстанавливается, а мессианизм, даже если бы на него претендовал Гоголь Второй, снимается, так как из диалога, развернутого на страницах романа, вырисовывается коллективный «преемник» и «потомок», пытающийся выстроить непротиворечивую и действенную спасительную концепцию национальной судьбы, но спотыкающегося на каждом шагу о собственные сомнения и реальные препятствия.

Следует уточнить, что тексты, из которых состоит «Переписка» Шарова, различаются по своим жанровым характеристикам: это не только письма, но и дневниковый записи, а также, как уже говорилось в предыдущей главе, целый трактат о Чичикове – впрочем, изложенный в эпистолярной форме, и все это попадает в диалогический контекст и проблематизируется, ставится под вопрос, становится предметом обсуждения.

Здесь тоже есть эпистолярный субъектный центр: Коля Гоголь, Гоголь Второй, однако вокруг него и вместе с ним – целый клан Гоголей, для представителей которого написание труда, способного спасти Россию, стало «семейным делом». Сознывая, что «в одиночку эту работу не поднять» [Шаров, 82], герои Шарова готовы обмениваться опытом, идеями, советами, предложениями, опровержениями и т.д.

Таким образом, в книге Шарова и структурно, и содержательно дана *переписка* в буквальном смысле, своего рода эпистолярный коллоквиум – как ответ на этический и эстетический вызов, брошенный классиком.

§ 3.2. «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)» В. А. Шарова и «Гоголь в жизни» В. В. Вересаева

В контексте размышлений о «Выбранных местах из переписки с друзьями Николая Васильевича Гоголя (Второго)» (роман В. Шарова «Возвращение в Египет») и «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя представляется необходимым рассмотреть книгу В. В. Вересаева «Гоголь в жизни».

Книга Вересаева «Гоголь в жизни» имеет подзаголовок «Систематический свод подлинных свидетельств современников» и представляет собой собрание мемуарных и документальных материалов, представленных письмами, дневниковыми записями, отзывами современников Гоголя, а также фрагментами эпистолярного самого писателя. Хронологический диапазон данной работы простирается «от сведений, касающихся “предков Гоголя”, его родословной, до некрологической заметки И. Тургенева и затем надписи на надгробной плите» [Манн, 1990, 3].

Изданный в 1933 году, «свод» Вересаева структурно оказывается близок роману Шарова, события которого охватывают в том числе 30-40-ые годы XX века, даже в большей степени, чем «Выбранные места» Гоголя, к аналогии с которыми прямо отсылает подзаголовок «Возвращения в Египет».

В отличие от «Переписки» Гоголя, где, как уже говорилось в предыдущем параграфе, читатель слышит лишь голос самого автора, а диалогические фрагменты носят риторический, условный характер, в книге Вересаева даны различные точки зрения, суждения и оценки, которые формируют собирательный, многосоставный и многогранный портрет Гоголя.

Охват участников «диалога», представленного в вересаевском «своде», огромен: от школьных товарищей, родственников, случайных свидетелей до политических деятелей, критиков, писателей, актеров, священников — и неизвестных или малоизвестных сегодня, и ставших знаковыми фигурами русской культуры. Подобная многоголосица дает возможность рассмотреть

Гоголя с разных сторон. Образ Гоголя, явленный в книге Вересаева, лишен статичности и однобокости парадного портрета, и, по выражению Ю. В. Манна, Гоголь здесь предстает «совершенно как живой». Читателю предоставляется возможность увидеть жизнь и личность гения глазами многих свидетелей, и, как это часто происходит в случае свидетельских показаний, мнения могут быть различными, нередко противоречащими одно другому.

Например, отличаются сведения о раннем детстве и первых проявлениях писательского таланта Гоголя. Г. П. Данилевский утверждает, что Гоголь уже в три года «сносно разбирал и писал слова мелом, запомнив алфавит по рисованным, игрушечным буквам» [Цит. по: Вересаев, 42], а в пять лет писал стихи, услышав которые известный литератор В. В. Капнист благословил юного поэта: «Из него будет большой талант, дай ему только судьба в руководители учителя-христианина» [Цит. по: Вересаев, 42]. Но тут же Вересаев предлагает читателю и иные воспоминания, в которых Гоголь сообщает о том, что читать он выучился в семь лет и «долго не говорил, до трех лет» [Вересаев, 42]. При этом Вересаев кратко поясняет, что «Данилевского много упрекали за совершенно фантастические сведения, сообщенные им о детстве Гоголя» [Вересаев, 42]. Следует заметить, что голос автора книги практически не звучит. Вересаев лишь кратко комментирует некоторые высказывания, в общих чертах указывая на уровень достоверности источника.

В подобном авторском самоустранении Ю. В. Манн видел предвосхищение запросов будущих поколений читателей, желающих приобщиться к нетронутым авторской обработкой, подлинным свидетельствам и документам. Более того, исследователь считает, что «документы сами способны производить внутреннюю корректировку» и пусть «не все однородно и равноценно в потоке документальных свидетельств, не всегда они свободны от противоречий, но за ними неоднородность и противоречивость реальности» [Манн, 1990, 5].

Именно такая организация «переписки» использована в романе Владимира Шарова. Автор «Возвращения в Египет» занимает такую же «отстраненную» позицию, предоставляя право голоса создателям обнаруженных им документов и

оставляя за собой лишь обязанность отбора и компоновки материалов. Лишь в «Предисловии» читатель слышит авторский голос, который сообщает историю создания романа, а также его затейливую структуру: в Народном архиве автором случайно были обнаружены коробки с собранием писем многочисленных представителей рода Гоголей, которые поступали в архив бессистемно. «Нынешняя публикация составила не из самих писем, а из цитат, в сущности, просто выписок, которые я делал по ходу чтения, и уже по одному этому отношения к научной она не имеет. <...>. Они публикуются без точных дат (как правило), часто и без соблюдения хронологии. Соответственно, единственное назначение работы – привлечь внимание к ценному семейному фонду, который с недавних пор сделался доступен. Надеюсь, и дальше останется таким для любого, кто интересуется Николаем Васильевичем Гоголем» [Шаров, 12].

Как и в случае книги Вересаева, не являющейся специальным научным трудом, несмотря на обширность и богатство материала, художественный роман Шарова использует суждения, истории и полемику членов клана Гоголей, которые в совокупности своей призваны воссоздать образ Гоголя. Первоначально читатель предполагает, что это образ «наследника» – Коли Гоголя, однако по мере погружения в материал приходит понимание, что главным героем повествования является Н. В. Гоголь.

И хотя в случае Вересаева материалом для воссоздания «Гоголя в жизни» являются подлинные документы, а в книге Шарова – вымышленные высказывания вымышленных героев, единый для обоих произведений структурный принцип организации текста как многоголосой полемики о Гоголе позволяет сравнивать эти два сочинения и, более того, наводит на мысль о том, что книга Вересаева служила для Шарова моделью, образцом.

Как уже сказано, Вересаев стремится сохранить объективность, соотнося различные точки зрения. Например, автор приводит различные оценки преподавательской деятельности Гоголя.

В. В. Григорьев, на тот момент студент Гоголя, описывал дебютную лекцию так: «Сконфузился наш пасечник, читал плохо и произвел весьма

невыгодный для себя эффект. Этого впечатления не поправил он и на следующих лекциях» [Цит. по: Вересаев, 160]. Но Н. И. Иваницкий той же лекции дает иную оценку: «Гоголь овладел совершенно вниманием слушателей. Невозможно было спокойно следить за его мыслью, которая летела и преломлялась, как молния, освещая беспрестанно картину за картиной в этом мраке средневековой истории», однако следующие лекции «были очень сухи и скучны» [Цит. по: Вересаев, 160, 162]. В. П. Гаевский отмечает, что «как преподаватель, Гоголь не имел больших достоинств, <...> но блестящее изложение и умение владеть вниманием слушателей были главными достоинствами молодого адъюнкта» [Цит. по: Вересаев, 160, 162]. Однако читатель вновь видит противоречие: буквально в следующем же фрагменте воспоминаний Григорьева утверждается, что Гоголь «нисколько не владел даром слова и выражался весьма вяло» [Цит. по: Вересаев, 163]. Образ Гоголя предстает многомерным, в сочетании огромного художественного таланта и человеческих слабостей и пороков – основы и истоков характеров его героев.

«Право, есть во мне что-то хлестаковское» [Гоголь, т. 13, 243], – признавался Гоголь, и внимательный читатель не может не увидеть этого в манерах поведения, в способе одеваться, в том, как «заносит» Гоголя в самозабвении творческих амбиций. Вот он сообщает А. С. Пушкину о своем желании писать всеобщую историю Малороссии, «которой в настоящем виде <...> не только на Руси, но даже и в Европе нет» [Гоголь, т. 10., 290]. И о том же и в том же духе в письме Гоголя к М. П. Погодину: «Ух, брат! Сколько приходит ко мне мыслей теперь! да каких крупных! полных, свежих! Мне кажется, что сделаю кое-что необщее во всеобщей истории» [Гоголь, т. 10, 294]. М. А. Максимовича Гоголь извещает о размерах и количестве томов еще ненаписанного труда: «Она [всеобщая история Малороссии – *прим. Ю. М.*] будет или в шести малых, или в четырех больших томах» [Гоголь, т. 10, 297]. Создав этот воздушный замок и уведомив знакомых о намерении его построить, Гоголь вскоре оставляет эту затею вообще.

Гоголь всячески подчеркивает свои близкие отношения с Пушкиным: просит мать посылать письма на адрес Пушкина, в разговорах дает понять, что он вхож в ближний круг Пушкина («Почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я» [Гоголь, т. 10, 214]). На самом деле их с Пушкиным общий круг знакомых исчерпывался несколькими людьми, социальный уровень и образ жизни накладывали отпечаток, мешающей близкой дружбе двух писателей. В знаменитой хлестаковской байке: «Ну что, брат Пушкин?» – «Да так, брат, – отвечает, бывало, – так как-то все...» [Гоголь, т. 4., 48] – несомненно, есть отзвук собственного поведения. Совершенно хлестаковское поэтическое упоение ложью констатирует князь Вяземский: «Гоголь от избытка веселости часто завирается, и вот чем веселость его прилипчива» [Цит. по: Вересаев, 182]. Гоголь намеренно вводит в заблуждение даже своих друзей. Так, он рассказывает о безобразном сервисе в испанских трактирах, при этом ни разу не побывав в Испании. А. О. Смирнова, уличив его во лжи, пишет: «С того времени между нами образовалась шутка: “Это когда я был в Испании”. Я часто над ним смеялась и выговаривала, как ему не стыдно лгать» [Цит. по: Вересаеву, 205].

Обнаруживаются в «вересаевском» Гоголе и черты другого его героя – Чичикова, который стал собирательным образом не только хитрого дельца, но и человека, любившего плотские удовольствия: комфорт и вкусную еду. Мифологический образ Гоголя-аскета в книге Вересаева дополняется очень выразительными контрастными деталями.

Школьные товарищи отмечают, что Гоголь с детства был сладкоежкой: «У него постоянно имелся значительный запас всяких сладостей – конфет и пряников. И все это по временам, доставая оттуда, он жевал не переставая, даже и в классах, во время занятий» [Цит. по: Вересаев, 61]. В зрелом возрасте Гоголь был известным гастрономом, М. С. Щепкин писал, что Гоголь «любил вкусно и плотно покушать, и нередко беседы <...> склонялись на исчисление и разбор различных малороссийских кушаний» [Цит. по: Вересаев, 131]. Более того, В. И. Шенрок отмечает, что «обед получил у Гоголя название

жертвоприношения, а содержатели ресторанов величались жрецами» [Цит. по: Вересаев, 203]. Особое отношение к еде и процессу ее приготовления отмечал и М. П. Погодин: «Он садится за стол и приказывает: макарон, сыру, масла, уксусу, сахару, горчицы, равиоли, брокколи... <...> Гоголь бросает масло, которое тотчас расплывается, посыпает сыром, становится в позу, как жрец, готовящийся совершать жертвоприношение <...>. Гоголь уписывал за четверых и все доказывал, что это так, что это все ничего не значит, и желудок у него расстроен» [Цит. по: Вересаев, 230]. Особенно Гоголь ценил итальянскую кухню, любил готовить сам, на званых ужинах у Аксакова он контролировал процесс приготовления макарон и заправлял их собственноручно.

В вересаевском «своде» читатель видит Гоголя не только за кафедрой или конторкой, пишущим великие произведения, но и за обеденным столом, либо занятым «вязанием на спицах шарфа или ермолки», либо катающим «шарики из хлеба» и бросающим их «в кого-нибудь из сидящих; а то так, если квас ему почему-либо не понравится, начнет опускать шарики прямо в графин» [Цит. по Вересаев, 269].

Эта «телесность» Гоголя, явленная в книге Вересаева, противопоставлена «бестелесности» Гоголя Шарова. У Шарова Гоголь – это больше, чем просто человек, это национальный герой, странник, пророк, не завершивший своего дела. Герои Шарова также отмечают тот факт, что образ Гоголя имеет сходство с его героями, но сходство это усматривают исключительно в идеологической, моральной, психологической сферах.

Так, например, Капралов считает «Хлестакова с Чичиковым его учениками» и полагает, что Гоголь «намеренно поощрял Хлестакова с Чичиковым самих творить зло. Творить, не раздумывая, не сожалея, весело и артистично» [Шаров, 52]. Герои Шарова говорят о «совершенно театральной изменчивости», которая и роднит автора с Хлестаковым: «Прямо на глазах публики он с ловкостью фокусника жонглировал масками, одну за другой нахлобучивал на себя, снимал, но и после конца представления никто не имел понятия о его настоящем лице» [Шаров, 110]. Дядя Петр отмечает, как легко Гоголь «играл словами, в святая

святых» [Шаров, 96], а дядя Артемий видит артистическую метаморфозу в том, как «пересмешник, лучше кого бы то ни было видевший в нас комическое, достойное осмеяния <...> вдруг обратился в святошу» [Шаров, 110].

Если родство Гоголя с Хлестаковым осмысляется в контексте лицедейства, самозванства, смены ролей, то связь с Чичиковым обозначается более всего в стремлении Гоголя к странничеству: «Гоголь был из странников. Живя где-нибудь подолгу, он заболел. То ли в поисках Бога, то ли просто так, все бросал, бежал куда глаза глядят. В дороге приходил в себя» [Шаров, 86]. Герои Шарова видят идеологическое сходство Гоголя и его героев, при этом они не акцентируют внимание на проявлениях «человеческой» сущности предка, который подчас выступает сакральной фигурой.

Следует заметить, что и фигуры самих героев Шарова лишены «тел», они предстают как бестелесные субъекты идей и суждений. Нет описания внешности ни одного из героев, даже Коли, который находится в центре пересечения всех романских связей и к которому ведут все нити переписки. Рожденный и воспитанный с мыслью о необходимости исправить и закончить поэму «Мертвые души», живущий под грузом ответственности за судьбу страны и наследия Гоголя, лишенный свободы выбора, Коля словно оказывается лишен и плотской составляющей, в определенном смысле превращаясь в функцию возложенной на него миссии. Эта особенность изображения героев тоже позволяет говорить о принципиальном структурном сходстве романа Шарова с книгой Вересаева, где полнота живого предъявления отдана Гоголю, а все остальные существуют исключительно для него и в связи с ним.

Обстоятельства происхождения и рождения Гоголей, осмысляемые в обеих книгах, далеки от традиционных.

По свидетельству В. И. Шенрока, «самым знаменательным событием в жизни Василия Афанасьевича была, конечно, его женитьба на Марии Ивановне Косяровской» [Цит. по: Вересаев, 31]. По семейному преданию невеста была ему предназначена свыше. В возрасте четырнадцати лет Василий Афанасьевич Гоголь увидел сон, в котором Богородица указала ему на стоящую у алтаря

девочку в белом одеянии. Впоследствии эту девочку он узнал в годовалой дочери Косяровских и ждал тринадцать лет, чтоб сделать ей предложение. Рождение Гоголя было знаменательным явлением. Первые двое детей Марии Ивановны оказались мертворожденными, в ожидании долгожданного первенца мать дает обет назвать сына в честь чудотворного образа Николая Диканьского, а сельскому священнику поручено молиться вплоть до самого рождения ребенка в надежде на благополучный исход.

Возможно, почти мистический характер брака и сложности с рождением ребенка привели Марью Ивановну к мысли об избранности своего сына. В книге Вересаева сведения о ней сохранились неоднозначные. Сам автор так характеризует ее: «Мария Ивановна была большая, до комизма, фантазерка и сына своего считала непревзойденным на земле гением. Она приписывала ему все новейшие изобретения и открытия: паровую машину, железные дороги и т. п.» [Вересаев, 42]. Но приводятся и впечатления С. Т. Аксакова, которые характеризуют мать Гоголя как «доброе, нежное, любящее существо, полное эстетического чувства, с легким оттенком самого кроткого юмора. Она была моложава, так хороша собой, что ее решительно можно было назвать только старшею сестрою Гоголя. <...> Она вся исполнена самоотвержения и тихой любви к своим детям; она отдала им свое сердце, и сама не только не имеет воли, но даже своих желаний; по крайней мере не показывает их. Сына любит она более всего на свете» [Цит. по: Вересаев, 52].

В романе Шарова есть зеркальное отражение истории женитьбы родителей Гоголя и их единственного чада – в брачной ситуации родителей Коли и его превращения в главного потомка и преемника. Если для Василия Афанасьевича женитьба была предначертанием судьбы, к исполнению которого он шел долгие годы и ждал предназначенную ему невесту, то Василий Паршин (отец Коли) женился совершенно случайно и в том не было ни его воли, ни воли его невесты. В роли неумолимого рока и высшей силы, решившей судьбу будущего Коли Гоголя, выступает командир Красной армии – Гармаш. По его указанию в занятом красными Новочеркасске был введен статус временной военно-

революционной жены. В этом статусе и оказалась Мария Гоголь, получившая методом жеребьевки в супруги Василия Паршина. Между тем, Мария была воспитана и жила с мыслью о необходимости «сгущения» крови Гоголей и в ожидании, что от такого союза и родится тот самый Гоголь, способный завершить семейную миссию – дописать поэму «Мертвые души». «Жениха для нее готовы были искать лишь среди потомства Псиоловых, Косяровских, Лукашевичей, то есть своей ближайшей родни» [Шаров, 77]. Несмотря на то, что судьба распорядилась иначе, Мария не оставила попыток «исправить» ситуацию: она искренне верила, что ее рожденный от Паршина сын «и есть настоящий Гоголь. Гоголь, которого все мы так долго ждали» [Шаров, 78], ведь отчество у ребенка оказалось «правильное» – Васильевич, фамилия – Гоголь (хоть и на половину), остальное – дело усердия, прилежности и старания.

Таким образом, Коля в еще бессознательном возрасте, не проявив никаких писательских талантов, был наречен «завершителем» великой миссии рода Гоголей и спасителем России. И в том и в другом случае высокое предназначение внушается ребенку матерью, и в том и в другом случае, хотя и по разным причинам, предназначение становится тяжким бременем. В варианте Гоголя рано присвоенная им миссия в конце концов погребла под собой талант и жизнь, что и показывают приведенные в книге Вересаева документы. В варианте потомка миссия оказалась несовместима с природными задатками. В финале жизни, видя неудавшуюся попытку завершения поэмы, Мария придет к выводу, что виной всему был Гоголь, который «вообразил о себе бог знает что, всех сбил и запутал, а ее, когда она захотела помочь, ее затолкали в ров» [Шаров, 714].

В некоторых героях Шарова можно увидеть выраженное в той или иной степени сходство с авторами писем в книге Вересаева. Так, например, Капралов, кормчий секты бегунов, к которой примкнул Коля в поздний период жизни, соотносится с духовным отцом Гоголя – Матвеем Константиновским.

Капралов также выступает в роли духовного наставника Гоголя Второго. Коля знакомится с ним в Казахстане, куда приехал навестить отца, который уже был обращен в бегунство. Фигура кормчего весьма туманна и лишена четких

индивидуальных черт. Известно, что фамилия «Капралов» у бегунов является своего рода титулом и переходит после смерти одного кормчего к другому. Эта фамилия связана с Лукианом Капраловым, который «почитаем бегунами не меньше, чем братья Денисовы старообрядцами. <...> Начиная же с него, бегунские приюты все упорнее зовутся “кораблями”, а те, кто ими правит – “кормчими”» [Шаров, 382].

Примечательно, что Капралов не разворачивал активной пропагандистской деятельности с целью обращения Коли, который чувствует свою инакость среди бегунов («я гость, человек временный, сторонний» [Шаров, 382]). Более того, Коля отмечает, что «Капралов не любит Гоголя, хотя признает, что боком и он из бегунов» [Шаров, 52]. И, тем не менее, Коля сам ищет этого общения и интересуется воззрениями бегунов. Капралов ведет аскетичный образ жизни и проповедует аскетизм среди «паствы». Согласно вере, бегун должен порвать со всякого рода оседлостью: с домом, семьей, землей, и «чем больше в мире беженцев, скитальцев, странников, то есть людей, порвавших с землей, на которой они родились и выросли, исшедших из нее, вместе с грехами отрясших со своих ступней ее прах, тем ближе спасение» [Шаров, 50].

Знакомство с бегунами становится одним из переломных моментов в жизни Коли, приобщение к этой вере с каждым годом все больше отдаляло его от прошлой жизни: «визиты в столицу сделаются реже, главное – короче», он оставляет все попытки завершения поэмы [Шаров, 13]. Свой жизненный путь Коля завершает, удалившись от мира в «пустынь» казахстанских степей, будто исполняя невыполненное намерение своего великого предка, который неоднократно выражал желание уйти в монастырь и в «Выбранных местах» писал: «Нет выше званья, как монашеское, и да сподобит нас Бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей, о которой уже и помышленье мне в радость» [Гоголь, т. 8, 301]. В. А. Воропаев пишет о попытке Гоголя «в конце июня – начале июля 1845 г. оставить литературное поприще и уйти в монастырь. Об этом, в частности, рассказывает в своих записках Марфа Сабинина, дочь веймарского православного священника Стефана Сабинина. По

ее словам, Гоголь приехал в Веймар, чтобы поговорить с ее отцом о своем желании поступить в монастырь, но тот, видя болезненное состояние Гоголя, отговаривал его и убедил не принимать окончательного решения» [Воропаев, 239]. Однако, не принимая монашеского пострига, Гоголь, по мнению Воропаева, вел жизнь монаха, исполняя обеты целомудрия и нестяжания, хотя особенно ярко это проявлялось в последние годы жизни. Среди прочих причин подобной перемены называют и тесное общение Гоголя с отцом Матвеем Константиновским.

Лишенная четких очертаний фигура Капралова коррелирует с противоречивым образом отца Матвея, мнения о котором были зачастую противоположные. Так, Вересаев в примечаниях пишет о священнике как о «фанатике-изувере, имевшем самое губительное влияние на Гоголя» [Вересаев, 405]. Примечательно, что со слов Вересаева так его будет называть и В. В. Набоков. И. П. Золотусский не согласен с точкой зрения Вересаева и утверждает, что «отец Матвей был добрый и честный священник, чей дом во Ржеве служил приютом для слабых и бедных. Люди, пишущие об отце Матвее, выделяют в нем светлое начало, и это не должно нас удивлять, потому что человек, избранный Гоголем в свои духовники, не мог быть иным» [Золотусский, 5]. Исследователь считает, что Гоголь не мог ошибиться, приблизив к себе «человека, далекого от него сердцем» [Золотусский, 5]. Протоиерей Ф. И. Образцов утверждает, что отец Матвей «всегда был жизнерадостен; мягкая улыбка очень часто виднелась на его кротком лице, никто не слышал от него гневного слова, никогда он не возвышал своего голоса; всегда был ровный, спокойный, самообладающий» [Цит. по: Вересаев, 538]. К. И. Марков обращал внимание на то, что отец Матвей «как проповедник, замечателен – и весьма; но как богослов – он слаб» [Цит. по: Вересаев, 539]. Пожалуй, то небольшое, в чем сходятся современники, это склонность отца Матвея к аскетизму и прямолинейности. Т. И. Филиппов говорил, что священник зарекомендовал себя как «смолоду наклонный к подвижнической жизни и способный перенести самое тяжкое лишение» [Цит. по: Вересаев, 535]. А

А. Т. Тарасенков писал: «Матвей Александрович, священник, известный образцом строгой христианской православной жизни <...>. М. А. прямо и резко, не взвешивая личности и положения, поучал, с беспощадною строгостью и резкостью проповедовал истины евангельские и суровые наставления церкви» [Цит. по: Вересаев, 553].

Примечателен и образец письма самого отца Матвея, который приводит Вересаев: «Смотри, брат, здесь мы гости: домой собирайся. Не променяй бога на диавола, а мир сей на царство небесное. Миг один здесь повеселишься, а вовеки будешь плакать. <...> Так помни смерть; легче жить будет. А смерть забудешь – и бога забудешь... Если здесь украсишь душу твою чистотою и гонением, и там она явится чистою. Тебе также и то известно, что умерщвляет страсти: поменьше да пореже ешь, не лакомься, чай-то оставь, а кушай холодненькую водицу, да и то, когда захочется, с хлебом; меньше спи, меньше говори, а больше трудись» [Цит. по: Вересаев, 539]. Аскетизм в крайнем его варианте, неумолимая требовательность, жесткость – все это не могло не производить сильное впечатление на очень внушаемого и уязвимого на последнем этапе жизни Гоголя.

С влиянием отца Матвея связывали и затянувшийся творческий кризис писателя. По этой версии, священник потребовал сжечь второй том «Мертвых душ», отречься от Пушкина и его наследия, прекратить творческую деятельность. Сам священнослужитель отрицал эти предположения: «Неправда. Художественный талант есть дар божий. Запрещения на дар божий положить нельзя» [Цит. по: Вересаев, 535], но не скрывал, что часть рукописей предложил не публиковать, ссылаясь на слишком узнаваемый образ священника, написанный Гоголем. Углубляясь в религию, Гоголь с каждым днем все более отдалялся от привычного круга друзей, ужесточал аскезу и, по свидетельству доктора Тарасенкова, «смотрел как человек, для которого все задачи разрешены, всякое чувство замолкло, всякие слова напрасны, колебание в решении невозможно» [Цит. по: Вересаев, 561].

Герой Шарова Коля Гоголь, не справившийся с грандиозной творческой задачей, под влиянием родных и по собственному желанию взваленной на себя, под влиянием секты бегунов и сурового «кормчего» Капралова всецело погрузившийся в религию и аскезу, символически повторяет предсмертный путь Гоголя.

И Вересаевым, и Шаровым личность и судьба Гоголя рассматриваются в контексте биографии, творчества и идеологических воззрений. Эпистолярные и мемуарные отрывки содержат отклики на произведения и отголоски полемики вокруг них.

Характерно в этом плане, например, свидетельство Аксакова об эффекте, произведенном на публику чтением Гоголем первых глав «Мертвых душ»: «Все слушатели приходили в совершенный восторг; но были люди, которые возненавидели Гоголя с самого появления “Ревизора”. “Мертвые Души” только усилили эту ненависть. Так, например, я сам слышал, как известный граф Толстой-Американец говорил <...>, что “он – враг России” и что “его следует в кандалах отправить в Сибирь”» [Цит. по: Вересаев, 266].

Весьма любопытны противоположные суждения одного и того же автора в письмах разным адресатам. Так, после прочтения Гоголем нескольких глав второго тома «Мертвых душ» Ю. Ф. Самарин пишет восторженное письмо писателю: «Я не могу вообразить себе, чтобы прочтенное вами могло быть совершеннее. Мне остается только пожелать от всей души, чтобы вы благополучно совершили дело, важность которого для нас всех более и более обнаруживается» [Цит. по: Вересаев, 468]. Но в послании А. О. Смирновой Самарин говорит противоположное: «Никогда не забуду я того глубокого и тяжелого впечатления, которое Гоголь произвел на Хомякова и меня раз вечером, когда он прочел нам первые две главы второго тома. <...> Я глубоко убежден, что Гоголь умер оттого, что он сознавал про себя, насколько его второй том ниже первого, сознавал и не хотел самому себе признаться, что он начинал подруманивать действительность» [Цит. по: Вересаев, 468]

Вересаев воспроизвел и многоголосицу мнений по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями». Гоголевской убежденности: «Это нужно и для меня, и для других; словом нужно для общего добра» [Гоголь, т.13, 112], – противопоставлена точка зрения оппонентов, в том числе ближайших друзей и единомышленников. Аксаков-старший пишет своему сыну И. С. Аксакову: «Я написал и послал сильный протест к Плетневу, чтобы не выпускал в свет новой книги Гоголя <...> Я требую также, чтобы не печатать “Предупреждения” к пятому изданию “Ревизора”: ибо все это с начала до конца чушь, дичь и нелепость и, если будет обнародовано, сделает Гоголя посмешищем всей России. То же самое объявил я Шевыреву... Если Гоголь не слушает нас, то я предлагаю Плетневу и Шевыреву отказаться от исполнения его поручения. Пусть он находит себе других палачей» [Цит. по: Вересаев, 398]. В письме к Плетневу он призывает: «Размыслите, ради Бога, неужели мы, друзья Гоголя, спокойно предадим его на поругание многочисленным врагам и недоброжелателям» [Цит. по Вересаев, 622]. Видя в кардинальной смене творческого направления признаки болезни Гоголя, Аксаков пытается его уберечь от верно прогнозируемой реакции публики.

Противоположную позицию занимает Плетнев, который игнорирует воззвания Аксакова, а в письме к Гоголю благословляет его: «Вчера совершенно великое дело; книга твоих писем пущена в свет. <...> А она, по моему убеждению, есть начало собственно русской литературы. <...> Ты первый со дна почерпнул мысли и бесстрашно вынес их на свет. <...> Что бы ни говорили другие, – иди своею дорогою... <...> Ты стал теперь гением помыслов и деяний» [Цит. по: Вересаев, 399]. Вполне ожидаемо одобрила книгу и «губернаторша» А. О. Смирнова: «Все то, что вы писали доселе, ваши “Мертвые души” даже, – все побледнело как-то в моих глазах при прочтении вашего последнего томика» [Цит. по: Вересаев, 400]. Но, несмотря на одобрение некоторых единомышленников, реакция публики была такой, какой ее предсказал Аксаков. Обескураженный Гоголь вопрошал: «Как же вышло, что на меня рассердились все до единого в России? <...> Восточные, западные, нейтральные – все

огорчились» [Гоголь, т.13, 326]. Ответы на этот вопрос тоже в изобилии содержатся в «своде» Вересаева.

Аксаков был непреклонен и видел в «Переписке» показное смирение и фальшь: «Книга его может быть вредна многим. Вся она проникнута лестью и страшной гордостью под личиной смирения. Он льстит женщине, ее красоте, ее прелестям; он льстит Жуковскому, он льстит власти» [Цит. по: Вересаев, 400]. Солидарен с Аксаковым Шевырев, который пишет Гоголю: «Ты избалован был всею Россиею: поднося тебе славу, она питала в тебе самолюбие» [Цит. по: Вересаев, 404]. Подробно приводится Вересаевым и реакция Белинского, данная в двух ракурсах: через воспоминания П. В. Анненкова, который был свидетелем процесса написания знаменитого «Письма к Гоголю», и через само письмо, полный текст которого представлен в книге.

При этом ответное письмо Гоголя Белинскому дается в урезанном виде, что, с точки зрения Золотусского выдает предвзятость составителя, солидарность Вересаева с Белинским. Золотусский считает, что это дань времени (1933 г.), «когда суд над великими людьми прошлого восходил к своему апогею. Их верования назывались “смехотворно убогими идеалами” (так пишет и В. Вересаев в предисловии о верованиях Гоголя), их позиция – позицией представителей правящего класса» [Золотусский, 4].

Утверждение Вересаева о том, что Гоголь «в вопросах общественности, морали и религии великий автор “Ревизора” и “Мертвых душ” стоял совершенно на том же уровне, на котором стояла его наивная и глуповатая мать-помещица», а «всю свою идеологию впитал из недр старой помещичьей жизни» расценивается и Манном как «отблеск примитивного социологизма, весьма распространенного в то время, когда создавалась книга» [Манн, 1990, 6]. Однако тот же Золотусский делает существенное уточнение: «К счастью, эти уничижительные характеристики расходятся с текстом самой книги» [Золотусский, 4]. И это безусловно так, ибо сам принцип ее организации, характер отбора и компоновки документов свидетельствует о стремлении составителя дать максимально объемную, многозначную картину.

Таков же композиционно-содержательный принцип, лежащий в основе романа Шарова. Несмотря на то, что размышления героев о творчестве Гоголя приходятся в основном на 30–60-ые годы, переписка носит семейный характер, что позволяет ее участникам высказывать самые смелые, парадоксальные и нередко провокационные суждения. Многие из них уже приведены в предыдущих частях нашей работы, показан и антиномический характер стыковки разных позиций.

В данном случае приведем еще несколько примеров.

Так, в ходе разбора комедии «Ревизор» оценка Хлестакова варьируется от «антихириста» (это предположение высказал дядя Святослав, дядя Петр вступил с ним в полемику: «Ну, ты и хватил: Хлестаков – антихрист! Да он и на мелкого беса не тянет» [Шаров, 83]) до «Бендера нашего времени» и «Жиль Блаза». Герои Шарова все творчество Гоголя рассматривают комплексно, считая, что для верного истолкования произведений Гоголя нужно учитывать предшествующий творческий опыт (так, «Ревизор» становится своеобразной стартовой площадкой для идей спасения России, описанных в «Мертвых душах») и особенности личности самого Гоголя («Ты не поймешь “Выбранных мест”, забыв о чистоте, девстве Гоголя, о том, что он из немногих, кто никогда не осквернил себя с женами») [Шаров, 93].

Герои романа выдвигают порой совершенно неожиданные трактовки гоголевских произведений. Так, в повести «Нос» обнаруживается страшная магия цифр: временной промежуток, в который разворачивается действие – с 25 марта по 7 апреля – оказывается временем «из мира дьявола, а не Бога» [Шаров, 34]. Дядя Артемий считает, что, ограничив хронотоп этими двумя датами Благовещенья (25 марта – у католиков, 7 апреля – у православных), «когда судьба людей была решена и изменена, когда начался путь спасения» [Шаров, 34], Гоголь создает мир, в котором нельзя спастись, в который не пришел и не придет Миссия. По мнению Артемия, Гоголь в данном случае воплощает свои экзистенциальные страхи, а затем «вслед за пифагорейцами и каббалистами он из цифр даты своего рождения, из места своего рождения, из своей судьбы

построил и понял и то, кто есть он сам, и какая роль предназначена ему в судьбах России, мира» [Шаров, 35].

Герои романа Шарова идут по стопам своего предка: из хитросплетений генеалогического древа они выстраивают возможные варианты рождения мессии, силясь понять Гоголя, они пытаются понять и Россию, завершением поэмы намереваются завершить путь народа в Землю обетованную.

Полемизируя с предком на тему социального устройства общества, не видя спасения в монархии и империи, герои романа отрицают идею, которую исповедовал Гоголь: «Царь – наместник Бога на земле». На определенном этапе часть из них, начиная с режиссера Блоцкого, видит национальное спасение в революции. Именно с этих позиций интерпретируется комедия «Ревизор», в которую вписываются эсхатологические мотивы Страшного Суда, которым и станет революция: «Пока ее территория – один “Ревизор”, нет сомнений, что, как при лесном пожаре, завтра вспыхнет, займется вся Россия» [Шаров, 130]. Впоследствии революционный проект спасения нации Коля Гоголь попытается воплотить в «Синописе» – кратком изложении продолжения «Мертвых душ», где главным героем выступает преображенный Чичиков – епископ древлеправославной церкви, благословляющий «богоугодное» дело революции.

Однако революционный проект оказывается зеркальным отражением монархического проекта Гоголя. Фигура Ленина сакрализируется и наделяется теми же богоизбранными чертами, что и некогда фигура монарха. В спорах, «кто сделал больше для спасения человека – Христос или Ленин», потомки Гоголя приходят к выводу, что Ленин и есть долгожданный спаситель, а «признание нашей веры (не важно, кому молимся – Христу или Ленину) есть признание нашей правоты перед миром» [Шаров, 656].

Но с течением времени, ощутив на себе действие революционной диктатуры, пройдя испытания арестами, лагерями и ссылками, герои романа усомнятся в правомерности и жизнеспособности революционного пути к спасению: «Мы же, думая прорваться к Господу, рубили направо и налево. Безо всякой жалости губили и себя, и тех, кто оказывался у нас на пути» [Шаров,

655]. Разочарование в революционной идеологии заведет Колю в творческий тупик: долгожданное продолжение «Мертвых душ» останется лишь восстановленным по памяти «Синописом», мерещившийся в революции путь в Землю Обетованную окажется путем в Египет.

Столкновение взглядов, мнений, судеб определяет структуру романа Шарова, содержание которого вращается вокруг сакрального центра – Гоголя. Причем сакральность эта постоянно подвергается сомнению и даже дискредитации, из пророков Гоголь свергается в самозванцы, а затем опять облекается пророческим нимбом, но при этом остается неизменным центром, главной точкой притяжения и отталкивания, главной национальной загадкой, путеводной звездой, маяком и – миражом.

«Мы, надувая самих себя Гоголем, надували и его» [Цит. по: Вересаев, 402], – так вполне могли бы сказать герои Шарова по итогам своих блужданий в реальном и «виртуальном» времени-пространстве по следам Гоголя. Но это сказано не ими и не в романе Шарова. Это слова Сергея Тимофеевича Аксакова, которые цитирует Вересаев и которые могут служить эпиграфом к обеим книгам.

Гоголь несомненно обладал даром подчинять и увлекать людей. Погодин, с которым Гоголь жил в Риме, вспоминает, что писатель «совершенно управлял домом, где жил, <...> и предписал хозяину условия, против которых тот не осмеливался произнести ни одного слова, приговаривая только вполголоса, с низкими поклонами: “Si, signore, si, signore”» [Цит. по: Вересаев, 228].

О невероятной способности Гоголя располагать к себе людей при том, что он был довольно замкнутым человеком, говорит свидетельство Ф. И. Буслаева: «Гоголь прожил вместе с Пановым на одной квартире всю зиму 1840 – 1841 года. На все это время Панов вполне предался неустанным попечениям о Гоголе, был для него и радушным хозяином, и заботливою нянькою, когда ему нездоровилось, и домашним секретарем, когда нужно было что переписать, даже услужливым приспешником на всякую мелкую потребу» [Цит. по: Вересаев, 282].

Не имея собственного дома, Гоголь всегда находил приют, тепло и заботу у своих друзей, которые, несмотря на непростой характер писателя, охотно и добровольно становились его покровителями.

Пожалуй, ни одному писателю в русской литературе не посчастливилось иметь такой штат помощников и наперсников, готовых исполнять любые просьбы и взваливать на себя вопросы быта и жизнеустройства, чтобы не отвлекать гения от его творений. Гоголь пользуется этим вполне бесцеремонно. Например, пишет Шевыреву, Погодину и Аксакову: «От вас я теперь потребую жертвы, но эту жертву вы должны принести для меня. Возьмите от меня на три или на четыре даже года все житейские дела мои. Тысячи есть причин, внутренних и глубоких причин, почему я не могу и не должен и не властен думать о них... <...> Верьте словам моим, и больше ничего... Прежде всего я должен быть обеспечен на три года» [Гоголь, т. 12, 145]. Несмотря на то, что Погодин роптал, осуждал и негодовал, а Шевырев соглашался с многочисленными обвинениями Погодина, вопреки тому, что все трое «были люди весьма небогатые и своих денег давать не могли», просьба Гоголя была удовлетворена в полной мере [Цит. по Вересаев, 351].

Гоголь не утруждал себя излишним церемониалом и во имя великой цели – написания труда необходимого для духовного возрождения России, на который, как он полагал, его подвигла Божья воля, – так обращался к своим единомышленникам: «Мне нужно спокойствие и самое счастливое, самое веселое, сколько можно, расположение души; меня теперь нужно беречь и лелеять» [Гоголь, т.11, 331]. С хлестаковским простодушием Гоголь сравнивает себя с глиняной вазой, в которой «теперь заключено сокровище; стало быть, ее нужно беречь» [Гоголь, т.11, 331].

Этот образ прекрасно подходит и для объяснения романа Шарова. Роль «сосуда» играет Коля, но если Гоголь сам пришел к мысли о своем предназначении, то Колю на эту роль назначили еще до его рождения, а в двенадцать лет мать указала ему путь, сказала, чего она от него ждет: «Уже за одно это я буду благодарен ей всю жизнь» [Шаров, 168].

Подобно Гоголю, Коля обладает огромным штатом помощников, готовых содействовать постижению творчества великого предка («учусь у дяди Петра читать Гоголя внимательно, с карандашом, с выписками» [Шаров, 87]), и в сборе необходимой информации для будущих произведений, и в критической оценке собственных сочинений – либретто второго и третьего томов «Мертвых душ» и «Синописа» («Все, кому я разослал твой “Синопис”, – наша родня» [Шаров, 327]).

Весь этот многочисленный клан Гоголей становится тем «идеальным» читателем, о котором когда-то мечтал Гоголь, призывая всех прочитавших его творения присылать свои отзывы и соображения ему. Но «идеальный читатель» не смог стать «идеальным» писателем.

Еще раз процитируем Аксакова, который в 1847 году писал: «Мы, надували самих себя Гоголем, надували и его» [Цит. по: Вересаев, 402]. По сути тем же занимается клан Гоголей, который спустя сто десять лет, «надувает» нового Гоголя – Колю – наполняя его своими мыслями, образами, суждениями. Однако, пытаясь породить нового автора новых «Мертвых душ», род Гоголей порождает скриптора.

Писатель-скриптор, приходящий на смену автору, с точки зрения Р. Барта, является подражателем ранее написанного. Скриптор, рождающийся одновременно с текстом и существующий лишь в письме, деперсонализирован. Скриптор «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо» [Барт, 389]. Суть его творчества заключается в смешении, сопоставлении различных видов письма. При попытке создать новое творение он приходит к пониманию, «что внутренняя “сущность”, которую он намерен “передать”, есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов» [Барт, 388–389]. Его творчество превращается не в созидательный акт, а в начертательный.

В. И. Любич-Романович, школьный товарищ Гоголя, вспоминая о нем, замечает: «Мы только не могли подозревать в нем “великого”, но даже не

видели и малого» [Цит. по: Вересаев, 82]. В случае Шарова ситуация была обратной: Колю с подачи его матери сразу нарекли «великим», не учитывая того, что, в конце концов, понимает он сам: «те надежды, которые на меня возлагались, то, что она от меня требовала, было неподъемно» [Шаров, 168]. Не имея писательского дара, не являясь тем самым Гоголем (которым никто, по определению, являться и не может), Коля «растворяется» в своей миссии, переиначивая ранее написанное Гоголем и не добиваясь успехов на этом поприще.

В книге Вересаева читатель видит Гоголя «в жизни», в книге Шарова – Гоголя в «национальной судьбе». Пытаясь завершить поэму, обдумывая пути спасения России и причины различных национальных трагедий, герои романа осмысливают их в контексте гоголевской судьбы и творчества, и судьбы самих героев порой становятся зеркальным отражением жизни Гоголя.

Роман «Возвращение в Египет» построен по сходному с книгой Вересаева принципу. В центре повествования историко-литературная личность (Н. В. Гоголь), о которой собраны сведения, отзывы, оценки. В случае Вересаева это подлинные свидетельства, а в случае Шарова – это авторский вымысел, стилизованный под подлинные архивные сведения. Но, несмотря на принципиальное различие происхождения материала, оба автора преследуют одну и ту же цель – понять феномен Гоголя, а поняв его – постичь феномен непростой национальной судьбы. Таким образом, *филологический роман* начинает вписываться в парадигму *«исторического» романа*, охватывающего не только жизнь семейства Гоголей в начале XX века, но и знаковые явления в истории России.

§ 3.3. Жанровая специфика романа В. А. Шарова «Возвращение в Египет. Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)»

Среди исследователей и критиков нет единства мнений в оценке жанровой природы романа «Возвращение в Египет» и принадлежности его к тому или иному направлению современной литературы.

Как и большинство романов писателя, это произведение часто называют постмодернистским. Опираясь на то, что в основе практически всех сочинений Шарова – «След в след» (1991), «Репетиции» (1992), «До и во время» (1993), «Мне ли не пожалеть...» (1995), «Старая девочка» (1998), «Воскрешение Лазаря» (2003), «Будьте как дети» (2007), «Возвращение в Египет» (2013), «Царство Агамемнона» (2018) – лежат знаковые события русской истории, а сам писатель является кандидатом исторических наук, критики акцентируют исторический аспект в прозе Шарова. При этом И. В. Ащеулова утверждает, что отнести прозу Шарова к исторической не представляется возможным в силу ее постмодернистского характера и предлагает следующее жанровое определение: постмодернистский псевдоисторический роман.

В своих построениях исследователь опирается на ключевые положения одного из ведущих теоретиков русского постмодернизма – М. Н. Липовецкого, который назвал следующие критерии постмодернистской интерпретации истории:

1. «Отказ от поиска не только какой бы то ни было исторической правды, но и телеологии исторического процесса в целом» [Липовецкий, 229]. В постмодернизме генерируется бессчетное множество вариантов развития исторического процесса, порожденных человеческим сознанием.

2. «Исторический процесс предстает как сложное взаимодействие мифов, дискурсов, культурных языков и символов, т. е. как некий незавершенный и постоянно переписываемый *метатекст*» [Липовецкий, 230].

3. «Постмодернистская проза исходит из предположения, что переписать или заново представить (репрезентировать) прошлое как в

литературе, так и в истории в обоих случаях значит открывать прошлое в настоящем, предохраняя тем самым от завершенности и телеологичности» [Липовецкий, 231].

4. «Особую важность в воплощении этой концепции истории приобретают такие элементы постмодернистской поэтики, как интертекстуальность и ирония» [Липовецкий, 231]. Ирония выражает связь с настоящим, а интертекст соотнесенность с прошлым.

Другой теоретик постмодернизма – И. С. Скоропанова – отмечает «постмодернистскую переориентацию на культурологическую интерпретацию религиозной кодирующей системы, отказ от линейного принципа при подходе к истории» [Скоропанова, 2001, 527]. А также предлагает набор параметров, характерных для постмодернистской трактовки.

1. «Постмодернистское искусство выстраивает в пространстве гипертекста равноценные виртуальные миры, тем самым воплощая представление о смысловой множественности истины, <...> реализуя концепции нелинейного развития, многовариативности, альтернативности процессов бытия» [Скоропанова, 2002, 132]. При этом «традиционное историческое знание признается недостоверным», так как оно предоставляет лишь одну линейную версию событий [Скоропанова, 2002, 234].

2. Постмодернизм разрушает миф о роли человека в бытии, нивелируя его центральное положение в историческом процессе.

3. «Для эпохи постмодернизма характерно представление о “конце истории”. Это связано, прежде всего, с утратой утопически-позитивистских, “линейных” взглядов на историю, с разочарованием в идее прогресса, согласно которой будущее обязательно должно превосходить настоящее и прошлое» [Скоропанова, 2001, 302].

4. «Исторический нарратив воспринимается постмодернистами только сквозь призму текстов: исторических, литературных, мемуарных, биографических и др. Утверждается принцип открытости, альтернативности, вероятностности, многовариантности исторического процесса, вовсе не

запрограммированного на обязательное движение по восходящей» [Скоропанова, 2002, 239].

Суммируя идеи Липовецкого и Скоропановой, Ащеулова называет следующие жанровые признаки постмодернистского псевдоисторического романа.

Первый принцип «связан с восприятием истории как незавершенного текста, что предполагает наличие множественных дискурсов и возможных миров» [Ащеулова, 44]. Согласно этому принципу возникает возможность «создать собственный вариант того или иного исторического события либо сочинить свое событие и вписать его в определенную эпоху (стилизовать под язык, мировоззрение эпохи)» [Ащеулова, 2012, 44].

Второй принцип «обусловлен отрицанием истинности, линейности, необратимости исторического процесса, что приводит к восприятию истории как хаоса, тупика, абсурда» [Ащеулова, 2012, 45], что в свою очередь, по мнению автора, приводит к поиску «героя нашего времени» и его онтологической роли в псевдоисторической прозе.

Третий принцип «связан с обнаружением в истории черт национального характера. Псевдоисторический дискурс обнажает наиболее яркие черты национального характера, определяет национальное мышление в контексте истории, предлагает свое решение проблемы “человек и история”» [Ащеулова, 2012, 45].

Четвертый принцип – акцентирование в тексте постмодернистских псевдоисторических романов «таких приемов, как игра, ирония, пародия, гротеск» [Ащеулова, 2012, 45].

Именно указанные критерии и позволяют выделить соответствующую жанровую форму – постмодернистский псевдоисторический роман – которая, по мнению Ащеуловой, и реализована, в том числе в творчестве Владимира Шарова.

Основания для подтверждения этой концепции в творчестве Шарова, несомненно, есть.

Профессиональный историк, кандидат исторических наук, Шаров со знанием дела разрабатывает свои версии альтернативной русской истории, генерирует историческую вариативность, помещает своих героев в альтернативную версию истории, а подчас предлагает ее исправить или создать вновь. При этом Шаров выбирает для своих литературно-исторических экспериментов ключевые события реальной истории России.

Переломным моментом русской истории Шаров считает церковный раскол XVII в. Сквозь призму раскола и как его следствие трактуются писателем Смутное время, реформы Петра I, революция и гражданская война.

Связь церковного раскола и революции осмысливается в романах «Репетиции», «Мне ли не пожалеть», «Воскрешение Лазаря», «Будьте как дети», «Возвращение в Египет». В историософии Шарова тема революции рассматривается с позиций Священного Писания.

Скоропанова усматривает в творчестве Шарова присущее постмодернистам желание стереть временные границы между прошлым и настоящим и создать синтез «прошлое – настоящее – будущее». В демифологизации истории и создании новых вариантов ее развития, в отрицании линейности хода исторического процесса, в авторской трактовке знаковых для истории и религии лиц и событий критики и литературоведы видят постмодернистскую принадлежность произведений Шарова.

Липовецкий отмечал, что постмодернистские романы Шарова являют собой «последние версии исторических преданий, легенд и мифологий» [Липовецкий, 1997, 291]. По его мнению, у Шарова «сказочная тональность соответствует иллюзорности упорядочивающих историю мифологий» [Липовецкий, 1997, 286]. В учебном пособии Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого творчество Шарова отнесено к постмодернистскому квазиисторизму, т.к. «каждый из [его] романов предлагает совершенно фантасмагорические версии русской истории при ощущении полной фактографической достоверности этих интерпретаций» [Лейдерман, Липовецкий, 484].

Однако существует и другой взгляд на творчество Шарова в рамках означенной темы. Так, В. Н. Курицын в своей работе «Русский литературный постмодернизм» относит Шарова к постмодернистам, но указывает, что, как правило, в постмодернистском сознании история выступает «как рассказывание историй, как увлекательный текст – отнюдь не священный», в то время как отношение Шарова к истории и тексту не игровое, а серьезное: «в русле традиции возвышенного доверия к Священному Тексту» [Курицын, 162]. В творчестве Шарова нет установки на игру, на десакрализацию, что ставит под вопрос его постмодернистскую направленность.

А. Е. Беззубцев-Кондаков хоть и называет Шарова одним из писателей-постмодернистов, тут же оговаривается, что творчество Шарова и в этом контексте «неформат» [Беззубцев-Кондаков, 2010].

Сходной точки зрения придерживается и А. В. Татаринов. Полагая, что «слишком размыт объем понятия» постмодернизма [Татаринов, 2011, 286], которое втягивает в себя разнородные явления, Татаринов предлагает альтернативные определения современных литературных тенденций: «новый реализм» и «новый модернизм» [Татаринов, 2016]. По мнению исследователя, «новые реалисты» в литературе создают мир, тождественный современной жизни, в основе которого собственные ощущения. «Новые модернисты», к которым он относит в числе прочих и Шарова, видят в литературе поле для эксперимента – от идеологического до историософского.

А. Г. Габриэлова пишет о том, что «по художественной манере Шаров – реалист, детали повествования у него чрезвычайно правдоподобны. Но их неожиданные сопоставления и создают этот уникально шаровский эффект, или стиль, который можно назвать философско-историческим гротеском» [Габриэлова, 184].

Как мы уже указывали во введении, И. Роднянская в первом своем отклике на роман Шарова «До и во время» писала о том, что мешанина смыслов в нем имеет постмодернистскую направленность. Однако в вышедшей через несколько месяцев после первого отклика статье Роднянской «Гипсовый ветер»

факт принадлежности творчества Шарова к постмодернизму оспаривается. Художественную стратегию Шарова, как и ряда других современных авторов, Роднянская рассматривает как целенаправленную «“идейную” трепанацию», «философскую интоксикацию» читателя в духе манеры «“рассуждательства” у душевнобольных» [Роднянская, 2006, 461]. Развивая последнюю метафору, Роднянская подчеркивает, что в текстах Шарова «бред» не является игрой, в этот «бред» автор искренне верит, именно такой он видит реальность, а это противоречит игровой, релятивистской сути постмодернизма, иронически остранивающего любые варианты идеологии.

Здесь уместно привести суждение самого Шарова, который от статуса постмодерниста категорически отрекся: «Я считаю себя глубочайшим образом реалистом. Никаким постмодернистом я себя не считаю и никогда не считал» [Березин]. Также писатель не согласен с определением «альтернативная история», которое нередко используется для определения его творчества: «Вообще не считаю, что пишу альтернативную историю. <...> Есть еще история, которая существует всегда, – это история мысли, идей, настроений... Я ее пишу» [Опыт истории: творческий вечер Светланы Буниной и Владимира Шарова].

Приведенные суждения свидетельствуют о том, что, как справедливо заметил Е. А. Белжеларский, метод писателя остается «нерешенным уравнением для критика» [Белжеларский].

В связи с вышесказанным возникают следующие вопросы: если Шаров не постмодернист, то кто? какое место, какую нишу он занимает в современном литературном раскладе?

Непростая ситуация складывается и в жанроопределении прозы Шарова.

Романы писателя квалифицируются как «квазиистория, параистория, альтернативная история, роман-симулякр, роман-эхо, утопия, постантиутопия, фэнтэзи, эсхатологический роман, семейный роман, философская притча, апокриф, абсурдистский роман, роман-фантазмагория на стыке реалистической прозы и постмодернизма» [Лихина, 87].

Здесь следует уточнить, что все эти аттестации даны до появления романа «Возвращение в Египет».

Прежде чем обратиться к описанию жанровой специфики этого романа, укажем на важный атрибут современной художественной литературы, актуальный и для «Возвращения в Египет»: апелляция к истории, к подлинному или мнимому документу.

В 2004 году, размышляя о «переходном» характере литературы конца XX – начала XXI века, М. А. Черняк отмечает возросшую популярность «мемуаров и документальных хроник, исторических романов и различных форм автобиографий», т.е. «жанров, в которых жизнь человека показана на фоне исторического времени» [Черняк, 2008, 5].

Т. Г. Прохорова, уже на материале прозы 2010-х годов, указывает на актуализацию документальных жанров в современной литературе и выделяет три жанрово-стилевые тенденции: 1) использование различных форм нон-фикшн (non-fiction), в которых задействованы реальные документы и свидетельства, 2) «феномен мокьюментари (mockumentary), предполагающий сознательную ориентацию на симуляцию, фальсификацию, подделку под документ», 3) «активное использование документа и шире – документальности как художественного приема для реализации тех или иных авторских задач» [Прохорова, 184-185]. Примечательно, что исследователь связывает подобный интерес к документальности с *кризисом постмодернизма*, его преодолением и наступлением «новой постпостмодернистской эпохи» [Прохорова, 184]. Хотя Ащеулова характерные для романа «Возвращение в Египет» ситуации «переписывания, фальсификации, уничтожения, секретного хранения исторических документов» трактует в постмодернистском ключе, ибо они, с ее точки зрения, «делают возможным существование множества точек зрения, множества вариантов развития того или иного события» [Ащеулова, 2012, 45].

Так или иначе, по-видимому, «“усталость” от вымысла» [Крылов, 24], которую констатировали еще в Серебряном веке, вновь возникает на новом витке функционирования художественной литературы. Тенденция

просматривается, например, и в романе А. Понизовского «Обращение в слух», по поводу которого В. Е. Пустовая пишет: «Текст романа – намеренно фрагментарный и разнородный: живое документальное свидетельство в нем сопровождается воображаемыми диалогами, прописанными по модным идеологическим лекалам» [Пустовая, 2016, 128]. С точки зрения Пустовой, произведение Понизовского написано «в координатах русского идейного романа» [Пустовая, 2016, 128], а одной из принципиально значимых его особенностей является апеллирование, на грани эксплуатации, к трагической истории страны. Эти характеристики, данные роману Понизовского, приложимы и к роману «Возвращение в Египет», а также, в той или иной степени, к более ранним произведениям Шарова.

Следует сказать, что, в отличие от предыдущих произведений писателя, роман «Возвращение в Египет» не стал предметом полемики и не получил пусть и разнонаправленных, но внятных жанровых определений.

Размышления над жанровой природой этого произведения, на наш взгляд, имеет смысл начать с отмеченной выше в качестве одной из характерных особенностей современной литературы апелляции к документу.

В романе Шарова, который имеет подзаголовок «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)», в роли документа выступает вымышленная переписка вымышленных членов клана Гоголей, якобы обнаруженная повествователем в Народном архиве. Кроме писем, архив семьи Гоголей содержит дневниковые записи героев (разбор постановки «Ревизора» 1916 года, сделанный дядей Евгением), «Синописис» Коли Гоголя, представленный также в виде дневниковых записей. Документы, поступавшие в Народный архив в разное время и в разной последовательности, в романе рассортированы по «папкам», содержание которых определено соответствующими подтемами, в числе которых – анализ сойменских постановок «Ревизора», обсуждение личности, художественного творчества и проповеднических идей Гоголя, вариантов продолжения «Мертвых душ», осмысление идей странничества, избранничества и пророчества.

Как уже сказано, повествование складывается из фрагментов переписки, дневников и заготовок к продолжению романа «Мертвые души». Текст от повествователя дается только в преамбуле.

Благодаря подобной форме повествования, в романе создается полифоническое пространство. Голос каждого героя встраивается в общий полилог, в рамках которого представляют ценность различные высказывания, в том числе подающие одну и ту же мысль в разном освещении. «При этом, – как пишет Папков, – сама мысль может повторяться, утверждаться, поворачиваясь в каждом отрывке совсем ненамного, как будто это не мысль, а драгоценный камень, который нужно очень точно установить, чтобы увидеть всю – нет, не красоту, скорее суть» [Папков, 199]. На этом основании исследователь делает вывод о том, что «Возвращение в Египет» – «роман-рассуждение». Небезынтересно в плане жанроопределения и замечание Папкова о том, что хотя формально роман выстроен на «работе с документом» (архив эпистолярного наследия потомков Гоголя), но это не «привычный нам жанр “романа в письмах”. Это “роман в цитатах”, развивающих некую мысль, в данный момент оказавшуюся в центре внимания» [Папков, 199]. Эти рассуждения, в свою очередь, восходят к идеям Бахтина.

По Бахтину, для полифонического романа характерны «многопланность и многоголосость», в нем возникает «взаимодействие нескольких неслиянных сознаний» [Бахтин, 2002, 14]. Основополагающим моментом в организации сюжета становится «множественность одинаково авторитетных идеологических позиций» [Бахтин, 2002, 25]. Изложенные на материале творчества Ф. М. Достоевского, эти суждения были восприняты критически и до сих пор служат предметом полемики. Однако относительно романа «Возвращение в Египет» есть все основания говорить о *множестве неслиянных голосов*, сосуществующих в едином художественном поле в контексте идеологической дискуссии о Гоголе и судьбе России.

В предыдущих главах работы последовательно показано, как реализуется эта идея через переосмысление разных гоголевских текстов, спроецированных

на современную героям Шарова жизнь и их собственные судьбы. Прежде всего, детально и многопланово это осуществляется в осмыслении личности (реальной и мифологизированной) самого Гоголя, в интерпретациях «Ревизора» и «Мертвых душ», а также других гоголевских произведений: повестей «Нос», «Старосветские помещики», публицистического сборника «Выбранные места из переписки с друзьями».

Дистанцированный, «объективный» повествовательный ракурс дан лишь в предисловии, где сообщается о том, что во время написания диссертации и работы в архиве Владимир Шаров обнаружил переписку потомков Гоголя. Далее читатель имеет дело только с прямыми высказываниями самих героев, с их письмами, дневниками, творческими заготовками, т.е. с «голосами» в эпистолярном варианте (дневники и заготовки тоже часть переписки), и именно эта разноголосица становится текстом романа, представляющим калейдоскоп мнений и правд многочисленных членов гоголевского клана. Среди них есть гоголеведы, художники, режиссеры, врачи, поэт, историк, архитектор, инженер, агроном, храмостроитель, переквалифицировавшийся в метростроителя, несостоявшийся монах, примкнувший к большевикам, а затем ставший монархистом. Примечательно, что герои лишены телесности, физической воплощенности, плоти – той плоти, которая так щедро, скульптурно представлена у Гоголя. Если гоголевский Чичиков «не просто человек телесный, но вполне довольный своей телесностью» [Анненкова, 110], то герои Шарова, включая преображенного Чичикова, – идеологические субъекты, чистые «голоса» в бахтинском значении этого слова. У Достоевского, по Бахтину, «личность утрачивает свою грубую внешнюю субстанциональность, свою вещную однозначность, из бытия становится событием» [Бахтин, 2000, 175], а в варианте Шарова скорее следует говорить о персонифицированном, а не личностном «голосе», так как в данном случае предъясняется не столько личность, сколько персональное мнение, идеологическая позиция, соответственно, и событием является не личность участника диалога, а сам романный диалог.

В этом плане не только структурно, но и содержательно роман Шарова оказывается близок книге Вересаева «Гоголь в жизни», в которой из многоголосицы воспоминаний вырисовывается сложный и многогранный образ Гоголя. Автор в романе Шарова занимает такую же «отстраненную» позицию, как составитель вересаевского документального свода, оставляя за собой лишь право отбора и компоновки материалов.

В обоих случаях главным героем – первопричиной сюжетного движения и центром персонажного мира – является Гоголь.

В романе Шарова – это не Гоголь Второй, как может показаться при первом приближении, а Гоголь Первый и Единственный, относительно которого «преемник» Коля – всего лишь одно из отражений, попытка реинкарнации, один из путей к постижению подлинного Гоголя. Коля выполняет функцию своего рода сосуда, который совокупными усилиями «наполняют Гоголем»: сведениями о жизни, мыслями, трактовками, замыслами произведений. Из него пытаются создать Гоголя Второго, способного закончить великий труд, ибо по решению рода, одержимого идеей дописывания поэмы «Мертвые души», Коля должен стать писателем, но он так до конца и остается всего лишь скриптором.

Как уже указывалось, в центре повествования в обоих произведениях – историко-литературная личность (Н. В. Гоголь), данная сквозь призму различных свидетельств, отзывов, оценок. Но если Вересаев строит повествование на основе подлинных документов, то текст Шарова складывается из документов мнимых, вымышленных, стилизованных под архивные материалы.

Цель Вересаева – по возможности объективно предъявить феномен Гоголя во всей его сложности и противоречивости. Цель Шарова носит историософский характер: познать, понять феномен Гоголя, с тем чтобы через него и с его помощью понять трагическую национальную судьбу и не просто «угадать», но «переформатировать» будущее России. Путь к этому познанию лежит через анализ гоголевского текста во всей его совокупности (личность и судьба самого

Гоголя, его произведения) – что дает основание назвать «Возвращение в Египет» *филологическим* романом.

Термин «филологический роман» не получил пока однозначного толкования⁴, однако достаточно часто используется на практике для жанрового определения художественных произведений, героем и/или повествователем в которых выступает литератор, а филологическая проблематика (в частности, интерпретация литературного творчества) составляет основу содержания. Термин используется как подзаголовок книги Ю. А. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», А. А. Генис определяет свою книгу «Довлатов и окрестности» как «мемуарные свидетельства», перетекающие «в раздумья о довлатовском типе творчества, о феноменологии литературной профессии и судьбы» [Новиков], что дает основание ее считать филологическим романом. О. Ф. Ладохина в работе «Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века» отмечает, что филологическому роману свойственно «игровое, подчас пародийное начало в переосмыслении характерных для классической литературы сюжетов, мотивов, типов героев» [Ладохина, 7-8]. По мнению В. Новикова, филологический роман соединяет документальное и вымышленное, а выражается это в «синтезе мемуара и эссеистики» [Новиков]. Кроме того, предполагается, что в таком романе «филолог становится героем, а его профессия – основой сюжета», суть которого в «воплощении филологических идей в структуре романа <...>, включение литературной или языковой идеи в литературную практику» [Новиков]. С точки зрения Новикова, род деятельности героя, связанный с филологией, является жанроопределяющим фактором филологического романа. С. И. Чупринин считает жанроопределяющим фактором «филологическую проблематику повествования» [Чупринин, 609].

⁴ См., например: Ладохина О.Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? URL: <http://litra.pro/filologicheskij-roman-fantom-ili-realnostj-russkoj-literaturi-xx-veka/ladohina-oljga-fominichna/read/2>; Петрова Н.А. «Филологический роман» как свод маргинальных текстов (три книги о Сергее Довлатове) // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 1(33). С. 131–136.

Роман Шарова под эти аттестации вполне подходит. Главный герой здесь писатель, сюжет представляет собой дискуссию о личности и творчестве Гоголя – а это, несомненно, филологическая задача, в решении которой в данном случае принимают участие профессиональные литературоведы, искусствоведы, творческие интерпретаторы (режиссеры) гоголевских произведений.

Совокупными усилиями, помимо разнообразных трактовок творчества Гоголя, предлагаются варианты интерпретации его личности и судьбы. Гоголь в романе подается как в биографическом, так и в мифологическом ракурсе. Гоголевский миф у Шарова имеет три составляющие:

1. *Гоголь как автор мифа о самом себе.*

Как известно, Гоголь еще при жизни создавал вокруг себя атмосферу таинственности и загадочности. В книге Вересаева упоминаются например, такие факты, как нежелание показывать паспорт полицейским (воспоминания М. П. Погодина: «Он уверял меня даже, что когда ездит один, то никогда не показывает паспорта никому по всей Европе под разными предложениями» [Цит. по: Вересаев, 229]); смена имен (Аксаков вспоминал о том, как писатель «назвал себя Гонолем и даже записался так, предполагая, что не будут справляться с его паспортом» [Цит. по: Вересаев, 335]); ипохондрия, которая порой принимала весьма затейливые формы (Н. М. Языков вспоминал рассказ Гоголя о том, «будто его осматривали и ощупывали в Париже знаменитые врачи и нашли, что желудок его вверх ногами» [Цит. по: Вересаев, 309]). «Вообще в Гоголе чрезвычайно много странного», – замечает мемуарист [Цит. по: Вересаев, 309]).

В романе Шарова автомифы получают провиденциальные интерпретации. Например, известно, что Гоголь не отвечал прямо на вопрос о дне своего рождения (при этом именины отмечал регулярно и тайны из них не делал). Герои Шарова связывают дату рождения своего предка (1 апреля – «точно середина между католическим и православным Благовещеньем» [Шаров, 36]) с содержанием повести «Нос», а именно с датами пропажи носа майора Ковалева, и приходят к выводу, что Гоголь в повести описывает страшный мир, лишенный «благой вести» о спасении. Именно из этого источника, по мнению героев

Шарова, и проистекает мысль Гоголя о том, что «благой вестью» людям должно стать продолжение и завершение поэмы «Мертвые души». Гоголь верил в исключительную важность этой акции, и его вера передалась его потомкам, которые проживают свои жизни и выстраивают судьбу Коли Гоголя, будучи в плену этого мифа.

2. Мифическая связь Гоголя с героями своих произведений.

Взламывая «гоголевский код», пытаюсь раскрыть тайну проекта возрождения России, герои Шарова акцентируют хлестаковское и чичиковское начала в самом Гоголе. Эта проекция рассматривается также в контексте миссии, которую потомки берутся завершить. Чичиков сопоставляется с Гоголем не только в подчеркнутой телесности и любви к плотским удовольствиям (таким, например, как еда, одежда), но и как странник, для которого дорога – образ жизни и путь к спасению. А это, в свою очередь, осмысливается Колей в контексте бегунских воззрений на природу греха и избавления от него – только «бег» способен спасти от зла. Странничество роднит Гоголя и с Хлестаковым, «легконосимым» героем комедии «Ревизор», который близок своему создателю и самозабвением «лжи», верой в свои фантазии. Особое внимание в романе Шарова уделено идеям избранности и самозванства, которые тоже роднят Гоголя с его главными героями. В ходе рассуждений клан Гоголей придет к выводу, что человек не в силах решать вопросы истинности или самозванства, он вправе лишь решить верить или нет, а истина доступна только Богу.

3. Гоголь как источник мифотворчества.

Герои романа Шарова – потомки Гоголя – унаследовали гоголевскую склонность к мистификациям. Клан Гоголей из поколения в поколение живет мыслями о предке и его литературном наследии, генерируя новые оригинальные версии его судьбы и трактовки его произведений, при этом основным направлением мифотворчества остается спасительный маршрут к Земле Обетованной, так и не явленный во втором и третьем томе «Мертвых душ». Потомки Гоголя убеждены, что, «допиши он “Мертвые души”, все бы у нас пошло по-другому» [Шаров, 88]. Утраченное продолжение поэмы – та *idée fixe*,

которая всецело владеет умами и душами членов рода и даже властвует над их судьбами. Показательна, например, история о некоем усыновленном Гоголями мальчишке по имени Владислав, который бегал на могилу Гоголя на Даниловском кладбище (после и вовсе устроился могильщиком) и которому «Гоголь целыми кусками диктовал <...> вторую и третью части “Мертвых душ”» [Шаров, 526]. В ходе перезахоронения останков писателя в 1931 году «обнаружилось, что скелет лежит в могиле без головы. <...> Скандал с этим захоронением вышел громкий» [Шаров, 527], Владислав, в числе прочих, оказался под арестом, а вскоре и вовсе исчез, тем самым и продолжение поэмы – маршрут к спасению – было вновь утрачено.

Мифологическую интерпретацию окончания «Мертвых душ» предложил дядя Артемий: по его версии, второй том был явлен в повести «Старосветские помещики», в которой Афанасий Иванович олицетворяет собой Россию, а Пульхерия Ивановна – самого Гоголя. Предполагая, что Гоголь ушел из жизни, посчитав эту повесть пророческой, дядя Артемий прочитывает сложную судьбу России сквозь призму трагической судьбы Афанасия Ивановича. Разоренность и заброшенность России и в этом варианте связывается с преждевременной смертью Гоголя и его неоконченным замыслом.

Эти вольные филологические фантазии на тему Гоголя и его созданий служат дополнительным свидетельством правомерности определения ***филологический роман***.

Однако очевидно, что шаровские сотворцы нового мифа о Гоголе отнюдь не ограничиваются решением собственно филологических (интерпретационно-исследовательских) задач. Они изначально нацелены на то, чтобы через Гоголя, с помощью Гоголя познать, понять и – изменить, исправить судьбу отечества.

«Возвращение в Египет» не укладывается в жанровое определение «*филологический роман*», как не укладывается оно в определение «*исторический (или квазиисторический) роман*» [Лейдерман, Липовецкий, 484], несмотря на то, что в нем дана альтернативная история освободительного движения в России XIX века с упоминанием и участием подлинных исторических персонажей. Но

история, как и филология, здесь не предмет изображения, а инструмент создания *идеологического романа*.

Применительно к «Возвращению в Египет» неоднократно использовались определения «идея» и «идеологический» – с разными, нередко противоположными оценками этого качества. Так, если Роднянская задолго до «Возвращения в Египет» обвиняла Шарова в «промывке мозгов» [Роднянская, 2006, 469], т.е. в идеологическом насилии над читателем, то С. Беляков, напротив, с удовлетворением отмечал, что «романы Владимира Шарова и есть та самая “литература больших идей”» [Беляков], которой сегодня так недостает.

Сам Шаров от задачи «индоктринации» категорически отмежевывается: «Я никогда бы не взялся кого-то куда-то вести, звать и учить. Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком» [Игрунова]. При этом с определением «идеологический» относительно своих романов он согласен. По его признанию, ему интересны судьбы людей, исповедующих некую идею: «Идеи, пока не пережиты людьми, какие бы они ни были правильные, они мертвые. Пока люди их не переживут или идеи их не ломают» [Игрунова].

Здесь совершенно очевидно есть терминологическая невнятность, которая очень наглядно обнаружилась в опубликованном в «Вопросах литературы» тексте Букеровской конференции 2013 года с примечательным названием «Современный роман: идеология или философия?» (публикация Е. Погорелой). Для уяснения вопроса приведем характерные в интересующем нас плане высказывания участников конференции.

Е. С. Чижова считает, что идеология «тесно связана с фальсификатом истории», а укрепление «идеологической тенденции», которое, по мнению писательницы, началось с середины 2000-х годов, определило в качестве преобладающих следующие темы: «православие, самодержавие, народность, суверенная демократия, особый путь России, ее величие и т.д.» [Погорелая, 2014, 95–96].

В. И. Новиков, напротив, указывает, что в идеологических романах, лишенных тоталитарных советских коннотаций, нет ничего дурного и указывает

на целый ряд современных произведений (В. Сорокин «Теллурия», Е. Водолазкин «Лавр», М. Кантор «Красный свет», С. Шаргунов «1993», А. Понизовский «Обращение в слух») как идеологических, представляющих разные жанровые модификации романа: на одном полюсе – антиутопия («Теллурия» Сорокина), а на другом – роман об обретении «духовных скреп» («Лавр» Водолазкина).

Н. Б. Иванова отсылает собеседников к романам Достоевского, которые признаны в качестве идеологических, и подчеркивает что «его [Достоевского] полифоническое мастерство позволяло очень многим идеологическим голосам прозвучать в его романах» [Погорелая, 2014, 109]. Утверждая, что философские романы «сегодня и вправду редкость», Иванова, тем не менее, обнаруживает и такую жанровую модификацию в современной литературе: «...я нашла такой роман. Это “Возвращение в Египет” В. Шарова» [Погорелая, 2014, 109]. М. П. Абашева также рассматривает прозу Шарова в философском аспекте: по ее мнению, автор во всех своих романах предлагает «философию языка – воскрешающего языка, что восходит фактически к федоровской идее...» [Погорелая, 2014, 111].

С. Шаргунов, соглашаясь с тем, что понятие «идеология» дискредитировано, в качестве нейтральной альтернативы предлагает термин «мировоззрение», уточняя при этом, что в идеологическом романе должна быть явлена внятная «концепция мироустройства», он должен давать «ответ на вызовы и задачи реальности» [Погорелая, 2014, 114]. Следуя этой логике, романы Шарова, как и романы А. Иванова, Шаргунов тоже относит к жанру философского романа. Философско-историческую концепцию как основу романа «Возвращение в Египет» акцентирует А. Габриэлова [Габриэлова, 185].

Очевидно, что указанные авторы противопоставляют философию и идеологию, связывая последнюю с тем, что Роднянская определила как насильственную «индоктринацию». Противопоставление акцентируется и в самом названии конференции: «Современный роман: идеология или философия?»

Тем более существенным представляется уточнение, сделанное О. В. Кудриным: «Проблема в том, что у нас тоталитарное сознание, что каждое слово мы помещаем в тоталитарный контекст. Говоря “национализм”, мы подразумеваем радикальный национализм, говоря “идеология”, мы имеем в виду тоталитарную идеологию. А идеология как система идей – это, на самом-то деле, философские взгляды, изложенные в легко усвояемом виде для социума. И если мы возьмем Букеровских лауреатов последнего десятилетия, мы легко расположим их именно на идеологической оси: так, “Библиотекарь” М. Елизарова – явно идеологический, “левый” роман, тогда как “Генерал и его армия” Г. Владимова – роман “правый”... От этого романы не делаются хуже! Важно, чтобы идеология не была “голой”, вот и все» [Погорелая, 2014, 116].

Завершая Букеровскую конференцию 2013 года И. О. Шайтанов сказал: «Я думаю, что у литературы сегодня может быть вполне серьезный интерес к идеологии – как к способу организации текущей жизни, выстраиванию нормальных отношений. Но писать для этого нужно, разумеется, хорошо» [Погорелая, 2014, 117].

Рассуждение Кудрина вместе с резюмирующим замечанием Шайтанова представляется нам очень важным, так как ведет к осознанию различия между идеологией как суммой политически ангажированных идей, поставленных на службу той или иной политической силе, и *идеологией как системой воззрений, в том числе философских*, которая определяет способ мышления и деятельности людей. Именно в этом широком смысле определение «идеологический» наиболее точно отражает жанровую специфику *серьезного и хорошо написанного* романа Шарова «Возвращение в Египет», герои которого одержимы идеями, а сюжет выступает способом ее реализации и проверки.

В данном вопросе методологической опорой для нас является концепция Г. М. Ребель, предъявленная и обоснованная на материале русской классической литературы, а именно – творчества И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского. Опираясь на труды Б. М. Энгельгардта, который первым определил роман Достоевского как идеологический на основе того, что «принципом чисто

художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру» [Энгельгардт, 93], а также на труды целого ряда других исследователей, Ребель рассматривает идеологический роман как одну из ключевых жанровых форм русской классической литературы. *Определение «идеологический» в данном случае выступает как характеристика жанровой формы (жанровой модификации) романа, структура которого, т.е. система персонажей и композиция сюжета, подчинена идеологической проблематике* [См.: Ребель, 288].

Установив принадлежность романов Тургенева и Достоевского к одному жанровому подвиду – *идеологический роман*, Ребель выстраивает жанровую типологию третьего ряда, обозначая жанровые модификации идеологического романа следующим образом: *идеологический роман-как-жизнь* (Тургенев) и *идеологический роман-эксперимент* (Достоевский).

Жанровое определение *«идеологический роман-эксперимент»*, на наш взгляд, позволяет достаточно точно охарактеризовать жанровую природу романа Шарова «Возвращение в Египет».

Для идеологического романа-эксперимента характерна постановка героя в исключительную и во многом искусственную – экспериментальную – ситуацию с целью проверки выношенной им идеи.

Именно это происходит в «Возвращении в Египет», где целый клан Гоголей добровольно вовлекается в *экспериментальный проект*, начатый гениальным предком: спасение России посредством завершения «Мертвых душ». «Труд мой велик, мой подвиг спасителен» [Цит. по: Вересаев, 317], убежден был Гоголь – и литературные потомки его в романе Шарова, для которых эта мысль стала *idée fixe*, берутся довести этот проект до его успешного завершения.

К основным этапам осуществления эксперимента в романе «Возвращение в Египет» можно отнести следующие моменты:

– «селективную работу» старшего поколения клана Гоголей (расчет Ухтомской на «сгущение крови» Гоголей и заключение «правильного» союза

двух членов клана: «тогда, если Бог даст, в числе детей, возможно, окажется и новый Гоголь» [Шаров, 116]);

- сойменские самодеятельные постановки «Ревизора», в которых не только переигрывалась заново положенная в основу комедии гоголевская концепция, но и разыгрывалась программа грядущих исторических событий;

- написание Колей продолжения поэмы (либретто второго и третьего тома «Мертвых душ» и «Синописис»), в рамках которого предложена альтернативная история русского освободительного движения;

- жизнь на бегунском корабле как одна из попыток апробации намеченной стратегии спасения.

При этом герои-экспериментаторы Шарова, как это происходит и у Достоевского, сами становятся материалом для эксперимента – грандиозного социально-исторического эксперимента, развернувшегося в масштабах всей страны, этапами которого становятся революция, гражданская война, репрессии, ссылки. Пытаясь провести очищенного и преображенного в духовного пастыря Чичикова вместе с его паствой революционными путями в Землю Обетованную, предлагая этот путь как альтернативу сбывшейся истории и как путь спасения России, шаровские Гоголи в собственной судьбе движутся тем же маршрутом под лозунгом: «Революция есть Исход и Возвращение в Египет» [Шаров, 200]. Но – как и Гоголь – не доходят и не доводят соотечественников до Земли Обетованной, безнадежно застревают в «египетском рабстве».

Еще раз подчеркнем, что в этих духовных и физических странствиях героев Шарова нет предначертанности, в развернувшихся на страницах романа идеологических дебатах нет однозначности и дидактизма. Нет в этом и постмодернистской деиерархизации, обесценивания, уравнивания и игры.

Шаров не свергает Гоголя с пьедестала, а, в сущности, укрепляет этот пьедестал, несмотря на отрицательный результат эксперимента. Творчество, личность и судьба Гоголя не дискредитируются, а подтверждаются в качестве ключевых кодов национальной судьбы.

Шаров не смеется над прошлым, не отпускающим потомков Гоголя, но и не занимается «“идейной” трепанацией всерьез» [Роднянская, 2006, 461], как это видится Роднянской применительно к его предыдущему творчеству.

Шаров посредством своих героев размышляет – и приглашает к соразмышлению, к апробации разных подходов, проверке разных версий своих читателей.

Очень показательна для жанроопределения романа Шарова и фигура самозванного преемника – Коли Гоголя.

В письме к своему сыну С. Т. Аксаков писал: «Для меня не существует личность Гоголя, я благоговейно, с любовью смотрю на тот драгоценный сосуд, в котором заключен великий дар творчества, хотя форма этого сосуда мне совсем не нравится» [Цит. по: Вересаев, 402]. Точно так же романе Шарова личность Коли не существует для его родственников. Вся его жизнь подчинена служению высшей цели – завершению поэмы. Он – сосуд, в который вливаются многочисленные идеи и концепции на тему завершения эксперимента.

Коля в немалой степени похож на героя-идеолога Достоевского, он тоже «лишен широты обзора и свободы действий, он нацелен исключительно на реализацию, проверку идеи – любой ценой, и вся система персонажей вокруг него, и все обстоятельства его собственной и сопредельных жизней выстраиваются таким образом, что выскочить из замысленного эксперимента, свернуть в сторону, отказаться от начальных намерений он не может» [Ребель, 338]. Однако Коля, в отличие от героев Тургенева и Достоевского, «суррогатный» идеолог: он выступает в качестве «заместителя» и реализует не свою идею, а идею Гоголя, модернизированную коллективными усилиями членов семьи.

К тому же в отличие от героев-идеологов классической литературы, Коля дан вне психологии, т.е. без уникального личностного наполнения, он – функция эксперимента, и он сам это знает: «Я, то есть следующий Гоголь Николай Васильевич... <...> Обстоятельства сложились так, что все это напрямую касается меня» [Шаров, 78].

При этом, как и герой Достоевского, Коля ставит перед собой насильственные, противоречащие естественной логике жизни, *экспериментальные* задачи. Не будучи гениальным писателем, не являясь писателем вообще, он под влиянием родни берется дописать «Мертвые души», что не далось гению, а также привести Россию к процветанию и спасению, с чем не справилось множество государственных деятелей и деятелей протестного толка. Правда, собственную жизнь он выстроил в соответствии с заданной матрицей и завершил свой путь, «уйдя из мира» в степи Казахстана (своего рода пустынь). Претенциозная задача рода Гоголей, берущая свое начало в идее великого предка, проверяется лабораторным путем: Коля проживает жизнь-эксперимент.

Как уже сказано, в целом эксперимент дал отрицательный результат: «Мертвые души» не дописаны, путь служения преображенного Чичикова привел к катастрофическим для России результатам в XX веке, Земля Обетованная оказалась недостижима, приговором над экспериментаторами становится само название романа: «Возвращение в Египет». И только неостановимое скитальчество подтверждено в качестве способа выживания, пока не наступит неизбежное: «Жизнь ведь не подарок, а наказание, она ад, погибель, другое дело смерть – в ней покой, тишина» [Шаров, 760]. Однако отрицательный результат тоже результат, который ведет читателя к пониманию невозможности найти линейный и единый для всех путь к коллективному спасению. Заметим, что к отрицательному результату неизбежно приходят и экспериментаторы Достоевского.

Роман Шарова выстроен на тех же основах, которые Ребель называет жанроопределяющими в *идеологическом романе-эксперименте*: «герой, который одновременно выступает объектом и субъектом эксперимента; теория (идея) героя, лежащая в основе эксперимента; сюжет, в котором разворачивается и осмысливается-обсуждается соответствующий опыт» [Ребель, 367].

Еще раз подчеркнем, что в «Возвращении в Египет» героем-идеологом является не только Н. В. Гоголь и не только его «преемник» Коля, но и весь род

Гоголей, которые на разных уровнях реализуют экспериментальные действия (от организации династических браков до получения профессий, которые гипотетически могут пригодиться в писательском деле). В то же время исторические реалии ставят героев романа на место «подопытных», соответственно и идеи предстают в новом свете, что позволяет увидеть практическую сторону теорий, выдвигаемых участниками дискуссий. Гоголевская (в широком смысле) идеология, гоголевский текст русской литературы в данном случае становится материалом для художественно-идеологического эксперимента.

Сказанное позволяет утверждать, что жанр романа Шарова «Возвращение в Египет» может быть квалифицирован как *идеологический роман-эксперимент*.

Примечательно, что в рамках Букеровской конференции 2017 года, Елена Погорелая нащупывает путь в сторону именно такого жанроопределения, когда, в частности, говорит следующее: «то, что мы имеем сегодня в прозе, – это не столько исторический, сколько историко-идеологический или, если сказать мягче, историко-проблемный роман», а далее, в качестве одной из современных жанровых форм называет «роман-эксперимент» [Погорелая, 2018, 19]. Успешная апробация жанрового определения *идеологический роман-эксперимент* на материале «Возвращения в Египет» позволяет предполагать продуктивность данной жанровой формулы для описания других явлений современной литературы.

Сложнее определить принадлежность Шарова к тому или иному литературному направлению, в частности потому, что не существует конвенционального научного путеводителя по современной литературе и предлагаемые литературными критиками определения не становятся универсальными и общепринятыми, в частности применительно к конкретным произведениям.

Выше уже приводились сомнения ряда исследователей в принадлежности романов Шарова к постмодернизму. Исходя из ставших уже классическими дефиниций Липовецкого, Скоропановой и других авторов, еще раз подчеркнем,

что творчество Шарова и до «Возвращения в Египет» в рамках постмодернистской стратегии воспринималось как «неформат» (Беззубов-Кондаков), а «Возвращение в Египет» эту неформатность, на наш взгляд, усилило.

Соответственно, имеет смысл поискать Шарову другую нишу в современном литературном раскладе, и в этом плане нам представляется интересной вызвавшая в свое время острую дискуссию концепция В. Е. Пустовой, которая в своем манифесте «Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм» предлагает для целого ряда явлений молодой современной литературы определение «новый реализм» – в качестве альтернативы постмодернизму и «традиционному» реализму.

У этой концепции есть сторонники: Л. Пирогов, М. Левенталь, В. Бондаренко, А. Рудалев. Правда, в силу широты и расплывчатости термина возникают подмены и искажения. Так, Рудалев в статье «Катехизис “нового реализма”». Вторая волна. Не так страшен “новый реализм”, как его малюют» пишет о том, что определение «новый» характеризует новизну не литературы, а реальности, указывает на новые реалии, становящиеся предметом изображения современных литераторов. Бондаренко трактует «новый реализм» с позиций идеологических, усматривает в нем приметы «реального возрождения России» и возможность уйти от коммерческой литературы [Бондаренко] и предлагает заменить «небрендовый» термин «новый реализм» другими, более ярко окрашенными политически вариантами: “протестная литература”, “новая социальность”, т.к., с его точки зрения, большинство представителей этого направления – молодые прозаики, занимающие левые политические позиции, – «новые левые» [Бондаренко].

Есть у этой концепции и жесткие критики: позиция Пустовой оспаривается Д. Марковой, Н. Рубановой, С. Беляковым, Г. Шульпяковым, О. Мартыновой, В. Шубинским. В частности, Беляков считает новый реализм мифом по причине неочевидной стилевой близости писателей, творчество которых относят к этому направлению.

Категорически противником идеи Пустовой выступает М. Н. Липовецкий: «Не может быть нового реализма! Вообще реализм в русской литературе – это фантом» [Липовецкий, 2010]. Под этой категоричностью есть безусловное основание: реализм действительно оказался столь широким, всеобъемлющим явлением, что границы его сложно очертить, однако и убрать его из истории литературы вряд ли получится.

В манифесте Пустовой новый реализм трактуется следующим образом: «новый реализм занят исключительным, а не общепринятым, не статистикой, а взломом базы данных о современном человеке. Новый реализм видит в человеке “правду” боли, слабости, греха, но отображает его в масштабах Истины, в рамках которой человек не только тварь, но и творец, не только раб, но и сам себе освободитель. В произведении нового реализма сюжетобразующим фактором часто становится энергия личности героя» [Пустовая, 2005]. Все эти аттестации, за исключением указания на «современного человека», вполне подходят для описания художественной стратегии Шарова, который занят исключительным, а не общепринятым, смотрит на историю и человека сквозь призму Истины, видит в нем не только тварь, но и творца, энергией и фантазией которого питается жизнь нации. Развивая свою концепцию, Пустовая вводит понятие «символического реализма», выступающего «предельным выражением обновленного реализма»: в этом варианте новый реализм – «это поиск индивидуальных писательских смыслов в предметах и шумах реального мира, это интуитивная догадка о том, что через будто бы случайные встречи, вещи и судьбы с нами говорит Вечность. Мастерство нового реалиста – в умении не столько отражать, сколько трактовать действительность: он должен уметь, как древний прорицатель, узнавать надмирные истины, копаясь во внутренностях птицы-жизни» [Пустовая, 2005]. Заметим, что относительно Шарова эти характеристики представляются более точными, нежели относительно тех литературных явлений, о которых пишет сама Пустовая.

Однако терминология Пустовой не стала – по крайней мере пока – общеупотребительной, не получила фундаментального литературоведческого

обоснования. Как не стала таковой терминология Татаринова, который рассматривает творчество Шарова в рамках направления, определяемого им как «необуддизм» [Татаринов, 2013, 76]. У Татаринова же, как указывалось выше, есть концепция, согласно которой в современной литературе выделяются два основных направления, базирующихся на противоположных принципах: «“новый реализм”: *жизнь вместо судьбы* и <...> “новый модернизм”: *судьба вместо жизни*» [курсив Татаринова – прим. Ю. М.]» [Татаринов, 2015, 11].

Как нередко это бывает в критике и литературоведении, на этапе поиска новых определений они нередко носят метафорический характер, к тому же далеко не сразу принимаются научным сообществом, тем более, когда речь идет о явлениях современных, о текущем литературном процессе. Тем не менее, на наш взгляд, предлагаемое Пустовой описание нового символического реализма более других подходит для характеристики романа Шарова «Возвращение в Египет». Роман глубоко символичен. Название отсылает к ветхозаветному мотиву поиска Земли Обетованной. В романе органически сочетаются библейская символика (лестница Иакова, Вавилонская башня, исход и возвращение, Моисей, Иисус и др.) и образы-символы русской классической литературы (Чичиков, Хлестаков, мифологемы «Ревизора», «Мертвых душ» и др. сочинений Гоголя, фигура самого Гоголя в разных ее аспектах), причем все символы даны в авторской интерпретации. Предлагая свой вариант спасения нации, автор, вслед за Гоголем, наделяет грандиозным символическим, провиденциальным смыслом поэму «Мертвые души». Герои романа анализируют гоголевские произведения, рассуждают о событиях жизни писателя, пытаются разгадать загадку Гоголя, постичь смыслы, зашифрованные в его творчестве и судьбе.

Еще раз подчеркнем, что в обращении Шарова к Гоголю нет безжалостного постмодернистского препарирования, обесценивания и плясок на костях гения. Несмотря на невозможность реализовать созданный на основе идей Гоголя проект, фигура национального гения не ниспровергается с пьедестала, она остается сакральной. Шаров не высмеивает литературоцентричное сознание

клана Гоголей, который олицетворяет нацию в ее культурной самоидентификации, не дискредитирует веру в книгу. Нет насмешки и над размахом миссии, которую Гоголь возложил на себя сам. Напротив, в попытках совладать с этой непосильной ношей обнажается трагическая судьба нации, а опосредованно – и всего человечества, блуждающего в поисках Земли Обетованной. Шаров не резвится «по ту сторону добра и зла» [Роднянская, 2006, 461], в «Возвращении в Египет» все всерьез, без ерничества, иронии, без игры. Альтернативная история русского освободительного движения XIX века сочетается с достоверным описанием реальных трагических событий XX века, участниками которых выступают вымышленные герои романа: революция 1917 года, гражданская война, репрессии. И все это – сквозь призму историософских размышлений по поводу идеи, которая является лейтмотивом романа и которой подчинена вся логика повествования.

Завершая поиск типологических определений созданной Шаровым жанровой формы, еще раз скажем, что для романа «Возвращение в Египет» наиболее адекватной жанровой дефиницией является *идеологический роман-эксперимент*.

И повторим, что вписать роман Шарова в общую картину современной литературы оказывается весьма непросто, так как сама эта картина подвижна, изменчива и не получила общепринятых научных аттестаций. В данном случае мы пока остановимся на предположении о принадлежности этого произведения к *символической модификации нового реализма* – в том варианте его описания, который был предложен Валерией Пустовой.

Заключение

В 1993 году, характеризуя текущий литературный процесс, Ирина Роднянская в статье «Гипсовый ветер» писала о том, что литература, «страдающая философской интоксикацией и всем, ей сопутствующим, существует не благодаря читателям, а благодаря критикам. Без боевой готовности интерпретаторов она давно бы испустила дух» [Роднянская, 2006, 484]. К этой литературе, ориентированной на «кругооборот интеллектуальных веществ в академическом истеблишменте» [Роднянская, 2006, 485] были причислены и написанные к тому времени сочинения Владимира Шарова. Однако уже тогда творчество Шарова воспринималось и прямо противоположным образом: как самоценное, уникальное и яркое художественное явление, как «новая классика».

Роман «Возвращение в Египет», на наш взгляд, подтверждает вторую точку зрения, а научные штудии – неизбежное и необходимое сопровождение художественных явлений.

Гоголевский текст романа Шарова, ставший предметом нашего исследования, многомерен и сложен. В его состав входят личность и судьба писателя, мифы о Гоголе, созданные им самим, его современниками и потомками, художественные произведения Гоголя, публицистический сборник «Выбранные места из переписки с друзьями», эпистолярное наследие писателя. В романе Шарова гоголевский текст выступает в качестве материала для обсуждения и разнообразных интерпретаций, источника и двигателя сюжета, формулы национальной судьбы и судеб героев романа. Анализ гоголевского текста «Возвращения в Египет» во всем его объеме и многозначности – задача обширная и не выполняемая в рамках одного исследования, поэтому мы сосредоточились на тех аспектах темы, которые нам представляются ключевыми в данном случае: Гоголь – художник и идеолог – как главный герой романа Шарова; комедия «Ревизор» и роман «Мертвые души» как основа идейно-

художественного мира романа и описанной в нем логики национальной судьбы; «Выбранные места из переписки с друзьями» как структурно-смысловой первоисточник «Переписки» Шарова; книга В. В. Вересаева «Гоголь в жизни» как структурно-содержательный аналог романа «Возвращение в Египет».

Исследование показало, что Шаров, обращаясь к произведениям Гоголя, с одной стороны, предлагает оригинальные интерпретации каждого из них, с другой – вживляет сюжеты и образы Гоголя в собственный художественный мир, актуализируя и переосмысляя их в рамках новой художественной системы.

Структура нашей работы во многом задана логикой разворачивания гоголевского текста в романе «Возвращение в Египет», поэтому первая глава посвящена предъявлению «Ревизора» в сюжете романа. Участие в самостоятельных постановках гоголевской комедии становится для героев Шарова своего рода инициацией, их личным приобщением к гоголевскому тексту, вращением в него и, одновременно, проецированием его смыслов на новые исторические реалии и на собственные судьбы.

Обзор сценических и литературно-критических интерпретаций комедии показал, что трансформация авторской концепции, запечатленная в комментариях и статьях Гоголя, оставалась практически неостребованной режиссерами-постановщиками XIX–XX веков, в то время как в романе Шарова именно гоголевские комментарии к «Ревизору» становятся фундаментом режиссерских решений, которые были реализованы и (или) обсуждались героями романа.

Постановки «Ревизора» и дебаты о нем – это отправная точка развития сюжета романа «Возвращение в Египет». «Ревизор» выступает в качестве катализатора, запускающего процесс генерирования ключевых тем и мотивов романа – таких как мотив исхода и возвращения, самозванства и избранничества, которые определяют национальную судьбу, как она трактуется в «Возвращении в Египет» и судьбы героев романа.

Символом и воплощением самозванства в романе Шарова выступает Хлестаков. При этом в «Возвращении в Египет» он фигурирует и как персонаж комедии «Ревизор», и как неотделимая часть личности самого Гоголя, каким его видят и воспринимают герои романа, а также его романного alter ego Гоголя Второго – самозваного преемника классика. Мотив самозванства, будучи сопряженным с мотивом пророчества, предстает в романе в различных аспектах и в той или иной степени проявляется в судьбах едва ли не всех героев романа, начиная с самого Гоголя, который балансирует между двух крайностей: «самозванца» / «антихриста» и «спасителя» [Шаров, 96]. Герои романа одержимы желанием реализовать гоголевский проект спасения, а уж самозванство это или нет, решать, по их мнению, вправе лишь Господь, который «сам укажет – мы или не мы» [Шаров, 218]. В этом контексте само литературное творчество обретает характер самозванства, и символом его выступает знаменитая сцена хлестаковского самозабвенного «вранья» в «Ревизоре».

Обнаруженная нами связь по принципу сходства-контраста между героями «Возвращения в Египет» и героями «Ревизора» позволяет не только понять и объяснить новоявленных героев Шарова, но и заново оценить хорошо знакомых героев Гоголя, в которых, благодаря этой связи, обнаруживается изначально скрытый потенциал, востребованный в новых исторических реалиях и предъявленный сквозь художественную призму романиста XXI века.

Анализ «сойменных» постановок «Ревизора» позволил обнаружить чрезвычайно любопытное обстоятельство: в отличие от второстепенных героев комедии, получивших в лице героев Шарова своих исполнителей, Хлестаков и Городничий в списках действующих лиц не фигурируют. Иными словами, эти два персонажа Гоголя не привязаны ни к одному из героев Шарова – и это в то время как хлестаковщиной пронизано в романе все и вся. Хлестаковские амбиции демонстрируют режиссеры-постановщики, претендующие на реализацию гоголевского мессианского проекта, Хлестаковым поневоле становится Гоголь Второй, хлестаковщиной напитаны коллективные намерения членов клана по дописыванию «Мертвых душ», Хлестаковым, по собственному

его признанию, размахнулся Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [Гоголь, т. 13, 243], послуживших прототекстом «Переписки» Шарова.

Анализируя эту образно-содержательную доминанту романа «Возвращение в Египет», мы обратились к термину Ю. В. Манна «миражная интрига», выступающему формулой конфликта гоголевской комедии, и обнаружили *миражную интригу навыворот*. В отличие от Хлестакова, который становится «ревизором» по ошибке, по недоразумению, гоголевский клан и избранный им Гоголь Второй сознательно и добровольно вовлекаются в самозваную миссию по завершению поэмы «Мертвые души» – поэтому «миражная интрига навыворот». Однако цель этого предприятия оказывается *миражом* в прямом своем значении, а комедия «Ревизор» в этом контексте выступает как западня, которая стала «входом» в тему, но не предполагает, не подсказывает выхода. Роман «Возвращение в Египет» в контексте гоголевской комедии прочитывается как погоня за иллюзией: в поисках Земли Обетованной его герои обречены на возвращение в Египет.

Во второй главе нашего диссертационного сочинения осуществлен анализ попыток героев Шарова (и самого Гоголя) дописать роман «Мертвые души» и тем самым указать путь к спасению России и всего человечества. Желание Гоголя уйти от художественной сути первого тома и в рамках продолжения обратить поэму в проповедь, не было реализовано; терпит крах и зеркально отражающий гоголевскую ситуацию замысел героев романа Шарова. Гоголь безуспешно пытался уже живущие собственной жизнью художественные образы нагрузить новым идейным содержанием. Коля Гоголь движется противоположным путем: от коллективно продуцируемой идеи к ее художественному воплощению – и терпит на этом пути поражение.

Дело не только в «разности потенциалов» (В. Яранцев), т.е. в творческой несостоятельности героев Шарова, и не только в спорности самой идеи, но и в проблеме взаимодействия художества и идейного задания, которая оказалась неразрешима даже для Гоголя, что уж говорить о литературных самозванцах.

Тем не менее, схематические наброски продолжения «Мертвых душ», созданные Колей Гоголем, представляют несомненный концептуальный интерес. Анализ образа Чичикова, преображенного в романе Шарова в бескорыстного служителя делу спасения России, показал, что сконструирован он Колей Гоголем в рамках «Синописа» по принципу «обратной пародии» (Н. Макурина). Шаров наполняет образ Чичикова религиозными коннотациями, которые характерны для современных литературоведческих интерпретаций гоголевского персонажа, Чичиков является воплощением ключевых мотивов романа – странничества, избранничества, пророчества и самозванства, – которые отсылают не только к творчеству Гоголя, но и к его личности и судьбе. Конспект биографии преображенного Чичикова превращается в утопический социально-исторический трактат на тему альтернативной российской истории, в рамках которой радетьель «древлего благочестия» епископ Павел приходит к признанию и приятию революции как единственно возможного варианта преобразования и спасения России. Судьба обновленного Чичикова связывается с мифологизированной личностью и творчеством Гоголя, и то и другое проецируется на библейскую историю Исхода, которая трактуется как формула национального пути к Царству Обетованному. Однако несущая опора этой сложной идейной конструкции – образ преображенного Чичикова – остается схемой, не реализованной художественно, как нереализованными остаются и идеи дописывания поэмы, а соответственно и Исход из Египта. К тому же революционная и постреволюционная реальность XX века, в которой живут герои Шарова, оказывается однозначным опровержением того варианта спасения, по которому движется задуманный Колей Гоголем Чичиков.

Сопоставительный анализ «Выбранных мест из переписки с друзьями» и «Выбранных мест из переписки с друзьями Николая Васильевича Гоголя Второго», осуществленный в третьей главе, показал, что эти книги, несмотря на демонстративную жанроопределяющую отсылку к Гоголю в названии романа Шарова, имеют принципиально разный характер. В случае Гоголя «Переписка» – это монолог, «слово», проповедь; фрагментарность, оговоренная в названии

(«выбранные места»), и диалогичность формы, не предполагают полноценного диалога автора писем с его корреспондентами. Полемичность (обращенность к «губернаторше» и т.п.) в данном случае – риторический прием, а не реальное взаимодействие с носителем иной точки зрения. Условный собеседник-оппонент и его позиция нужны лишь как точка отталкивания для изложения авторской концепции. В случае Шарова определение «переписка» обретает свой первоначальный смысл: текст романа состоит из фрагментов писем разных авторов, которые высказывают собственные соображения по заданной тематике, и представляет собой *полилог*, в рамках которого образуется реальное многоголосие. Позиции героев сталкиваются, противостоят, солидаризируются друг с другом, и в этом дискуссионном поле романа нет места категоричности и ультимативности. «Переписка» Шарова лишена проповеднического пафоса, вопреки тому, что в ней, как и в «Переписке» Гоголя тоже есть элементы «хождения», исповеди и проповеди. Связующим звеном между всеми участниками переписки в романе Шарова является Коля Гоголь. Однако, выступая эпистолярным центром и средоточием надежд и чаяний клана Гоголей, он не является нравственным и идейным арбитром. Роман от начала до конца сохраняет свой полифонический характер и в этом плане оказывается структурной реализацией мечты Гоголя о книге, написанной «всей толпой читателей», которая бы получилась «несравненно любопытнейшей “Мертвых душ”» [Гоголь, т.8, 241].

Структурно-содержательные особенности романа Шарова, полифонический характер предъявления в нем гоголевского текста заставили нас обратиться к сопоставительному анализу «Возвращения в Египет» с книгой В. В. Вересаева «Гоголь в жизни». Гоголь здесь предъявлен на пересечении множества разных взглядов, впечатлений, оценок, суждений, принадлежащих очень разным, но равно заинтересованным, вовлеченным в гоголевскую судьбу и творчество лицам. «Документальный свод» Вересаева состоит из подлинных свидетельств современников писателя, «Переписка» Шарова – авторский вымысел, имитирующий документы народного архива. Но, несмотря на принципиальное

различие в природе материала, оба автора – и Вересаев, и Шаров – стремятся к одной цели: разгадать феномен Гоголя, а одновременно – осмыслить перипетии и трагедии национальной истории. Думается, будет вполне корректным предположить, что книга Вересаева послужила своего рода образцом, структурным аналогом для романа Шарова.

При этом в ходе сопоставительного анализа было установлено существенное в рамках нашего исследования различие в подаче главного героя в указанных сочинениях. Вересаев предьявляет *Гоголя в жизни* – в разных ракурсах, в том числе много и подробно сквозь призму телесности, которая, как известно, превалирует в изображении гоголевских персонажей. В «Возвращении в Египет» Гоголь преимущественно бестелесен, здесь он культурный герой, странник, пророк – хотя и не свершивший задуманного, но и не дискредитированный в своей национальной значимости. Все остальные герои Шарова, включая Гоголя Второго, тоже практически бестелесны, это идеологические инстанции, «голоса» в бахтинском значении этого слова, что является одной из важнейших стилевых и жанровых особенностей романа Шарова.

Анализ романа Шарова, а также сопоставление его с «Перепиской» Гоголя и «документальным сводом» Вересаева привел к пониманию того, что центральной фигурой «Возвращения в Египет» является Н. В. Гоголь, в то время как кажущийся, на первый взгляд, главным героем Коля Гоголь выступает неким суррогатом великого писателя, тоже своего рода «обратной пародией», но в данном случае это обратная пародия не на комического персонажа, а на культурного героя. При этом и Коля Гоголь комическим персонажем не является. Здесь, на наш взгляд, содержится интересная перспектива дальнейшей разработки теории пародии, однако мы в данном случае такую цель перед собой не ставили.

Структура романа «Возвращение в Египет» представляет собой описанную Бахтиным на материале творчества Достоевского «множественность одинаково авторитетных идеологических позиций» [Бахтин, 2002, 25] – сам Шаров в своем

последнем романе «Царство Агамемнона» даст собственное, хотя и очень близкое бахтинскому, метафорическое определение этого принципа: «литургика» – «совместное предстояние перед Высшей силой»⁵. При этом голоса героев Шарова сосуществуют в едином идеологическом поле гоголевского текста, заданном и организованном под решение идеологической задачи, что и позволяет утверждать, что перед нами *идеологический роман*.

Здесь следует еще раз подчеркнуть, что определение «идеологический» в данном случае лишено каких бы то ни было оценочных коннотаций и отражает структурно-содержательную особенность произведения, в котором идея является первотолчком и двигателем сюжета. Существенным моментом для определения романа как идеологического является фигура главного героя (главных героев) в качестве идеолога. В «Возвращении в Египет» таковым является Николай Васильевич Гоголь как носитель мессианской концепции, которую пытаются реализовать его потомки, делегируя право завершения «Мертвых душ» двойнику – Гоголю Второму. Экспериментальный характер затеянной акции очевиден: потомки писателя активно включаются в реализацию программы, заданной классиком, т.е. в выношенный, но не осуществленный им эксперимент; в то же время, как показано в романе, исторические события XX века – гражданская война, революция, репрессии – превратили в материал для эксперимента их самих, а вместе с ними и всю Россию.

На экспериментальность как особенность современной литературы указывалось неоднократно (Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, М. А. Черняк, Т. Н. Маркова и др.), но в данном случае понятие «эксперимент» используется как жанроопределяющая формула произведения, герои которого замышляют некое идеологически выношенное, исключительное деяние и, в свою очередь, выступают в качестве материала для эксперимента, что и дало основание уточнить жанровое квалифицировав «Возвращение в Египет» как «идеологический роман-эксперимент» (термин Г. М. Ребель).

⁵ Шаров В. Царство Агамемнона. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной. 2018. С. 531.

Причислить Шарова к тому или иному направлению и определить его художественный метод сложнее. Во-первых, в силу невнятности самой картины современной литературы, в которой в различных конфигурациях и соотношениях сосуществуют постмодернизм, реализм, модернизм – и все это в различных модификациях и в разных вариантах трактовок. Во-вторых, Шаров, по утверждению М. П. Шишкина, «был всю жизнь в литературном первобытном лесу одиночкой» [Шишкин], на котором «трещали по швам все доступные критикам “-измы”» [Шишкин]. В ряд постмодернистов он явно не вписывается, т.к. в его произведениях нет игрового уравнивания разнородных явлений и слома иерархий, десакрализации «культурных героев» и «высоких смыслов», а литературоцентричность, которая в романе «Возвращение в Египет» является объектом эксперимента, Шаровым не дискредитируется, несмотря на экспериментально проверенную несостоятельность гоголевского проекта спасения, более того – она подтверждается в качестве кода национальной судьбы.

Опираясь на концепцию Валерии Пустовой, мы предположили, что роман «Возвращение в Египет» можно причислить новому реализму в его *символическом варианте*.

Алексей Татаринов, который трактует *новый реализм* как «лихой автобиографизм, упоение молодостью, страстно переживаемым настоящим» – иными словами, как «*жизнь вместо судьбы*», противопоставляет ему *новый модернизм*, в рамках которого предпринимается противоположная художественная стратегия: «*судьба вместо жизни*»: «на смену автобиографическому слову и яркой обыденности молодого человека приходит идеологическая риторика, ищущая эффектные формулы для символизации человеческого пути» [Татаринов, 2015, 11]. Однако в этот ряд Шаров тоже не очень вписывается, так как для его представителей, по мысли критика, характерен «не философский, свойственный классике модерна, а публицистический задор» [Татаринов, 2015, 12], в то время как Шаров не

публицист, а художественный аналитик сущностных вопросов человеческого бытия.

Новаторское богатство текущего литературного процесса вынуждает исследователя «отойти от привычных стереотипов в изучении русской литературы, увидеть в ней живую словесность, которая, разрушая мифы, создает новую эстетику» [Черняк, 2008, 7]. Роман Владимира Шарова «Возвращение в Египет» представляет в этом плане особый интерес и выступает эстетическим вызовом для исследователей. Хотелось бы надеяться, что наша работа является адекватным ответом на этот вызов и открывает перспективы последующих научных штудий.

Список источников и научной литературы

1. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М.: Республика, Москва. 1994. 602 с.
2. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 294 с.
3. Аксаков И. С. Несколько слов о Гоголе // Московский сборник. М., 1852. Т.1. С. VII–XII.
4. Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 42–54.
5. Андросов В. П. // Московский наблюдатель, 1836, май. Кн. 1, С. 124–129
6. Анненков В. П. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников /М.: Гос. издат. худож. лит., 1952. С. 230–316.
7. Анненков П. В. Из «Замечательного десятилетия» // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во худ. лит. 1952. С. 316–339.
8. Анненкова Е. И. Исповедь и проповедь Гоголя // Выбранные места из переписки с друзьями. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 5–36.
9. Анненкова Е. И. Православие в историко-литературной концепции А. С. Хомякова и Н. В. Гоголя // Вопросы литературы, 1991. №8. С. 89–105.
10. Анненкова Е. И. Путеводитель по поэме Н. В. Гоголя Мертвые души. Учебное пособие. М.: Изд-во Московского университета, 2010. 208 с.
11. Аннинский Л. А. Литературная газета, 1984. №7. 15 февр. [Электронный ресурс] – URL: <http://teatr-uz.ru/v-kontekste-teatra> (дата обращения: 30.07.2018).
12. Ащеулова И. В. Историческая проза В. Шарова в контексте русской исторической прозы второй половины XX – начала XXI в. // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2013. № 1. С. 80–91.
13. Ащеулова И. В. Проза В. Шарова в контексте постмодернистского

- псевдоисторического дискурса // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 42–49.
14. Ащеулова И. В. Сюжет «Второе пришествие Христа» в романах Шарова // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 106–113.
 15. Ащеулова И. В. Сюжет о Гоголе и гоголевские сюжеты в современной русской литературе // Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. С. 59–67.
 16. Баль В. Ю. Гоголевская традиция в контексте ветхозаветного сюжета «Исхода» в романе В. Шарова «Возвращение в Египет» // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 13–20.
 17. Баль В. Ю. Идея национального возрождения в романе В. Шарова «Возвращение в Египет»: диалог с Гоголем // Библиотека журнала Русин. 2015. № 3. С. 41–54.
 18. Баль В. Ю. Идея национального возрождения и судьба предпринимательского духа в контексте рецепции образа Чичикова в современной прозе // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 года) // В 15 т.: Т. 14. СПб.: МАПРЯЛ, 2015. С. 52–59.
 19. Баль В. Ю. Образ Чичикова в современной русской прозе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 147–167.
 20. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
 21. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.
 22. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч. в 7 томах. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 1996–2003. Т. 6, 2002. 800 с.
 23. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х - 1970-х гг // Собр. соч. в 7 томах. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 1996 – 2003. Т.2, 2000. 800 с.

24. Беззубцев-Кондаков А. Е. Карать и врачевать // Топос. 13.01.2006 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.topos.ru/article/4351> (дата обращения: 03.05.2018).
25. Беззубцев-Кондаков А. Е. Непредсказуемая реальность Владимира Шарова // Северная Аврора, 2010. № 11 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=3704> (дата обращения: 4.01.2018).
26. Белжеларский Е. А. Некуда бежать // Итоги. №32 / 896 (12.08.13) [Электронный ресурс] – URL: <http://www.itogi.ru/arts-kniga/2013/32/192927.html> (дата обращения: 4.01.2018).
27. Белинский В. Г. Статьи, рецензии и заметки 1834–1836. Дмитрий Калинин // Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982. Т.1. М.: Художественная литература, 1979. 736 с.
28. Белинский В. Г. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 – январь 1840 // Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982. Т.2. М.: Художественная литература, 1977. 631 с.
29. Белинский В. Г. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 – ноябрь 1843 // Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982. Т.5. М.: Художественная литература, 1979. 631 с.
30. Белинский В. Г. Статьи, рецензии и заметки, сентябрь 1845 – март 1848 // Полн. собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982. Т.8. М.: Художественная литература, 1982. 783 с.
31. Белов С. В. Загадка смерти Достоевского, или Алеша Карамазов – цареубийца. (По поводу кн. И. Волгина «Последний год Достоевского») [Электронный ресурс] URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ist/6.htm> (дата обращения: 02.05.2018).
32. Белый А. Мастерство Гоголя. М. –Л., 1934. 324 с.
33. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т.2. М.: Искусство, 1994. 571 с.

34. Беляков С. С. Немодный писатель Шаров // Частный корреспондент, 27.01.2009. [Электронный ресурс] – URL: http://www.chaskor.ru/article/nemodnyj_pisatel_sharov_2930 (дата обращения: 4.01.2018).
35. Березин В. Есть образ мира, который я хочу записать.../ беседу ведет В. Березин // Дружба народов. 1996. №8 [Электронный ресурс] – URL: <https://berezin.livejournal.com/957252.html> (дата обращения: 4.01.2018).
36. Бескин Э. М. «Ревизор» Мейерхольда // Вечерняя Москва, 1926. № 287 с.
37. Бондаренко В. Попытка прорыва // Литературная газета. 04 апреля 2010. № 13 (6268). [Электронный ресурс] – URL: <http://www.lgz.ru/article/N13--6268--2010-04-07-/Pop%D1%8Btka-pror%D1%8Bva12210/>.
38. Булгарин Ф М. Северная Пчела, 1836, № 98. С. 389–392.
39. Быков Д. Л. Невероятный, непредсказуемый мир // «Собеседник», 2018 №35. [Электронный ресурс] – URL: <https://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20180913-knizhnaya-polka> (дата обращения: 30.10.2018).
40. Быков Д. Л. Один – Эхо Москвы, 23.08.2018. [Электронный ресурс] – URL: <https://echo.msk.ru/programs/odin/2263852-echo/>(дата обращения:27.06.2018).
41. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. 686 с.
42. Велехова Н. А. Рецензия. «Ревизор», 1999. [Электронный ресурс] – URL: <http://amironov.ru/?chrazdel=5&chmenu=17&r=press&idsource=2030> (дата обращения:28.06.2018).
43. Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. М.: Типолитогр. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, Т. 2. 1912. 347 с.
44. Вересаев В. В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М, 1990. 640 с.
45. Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.opojaz.ru/vinogradov/gogol/> (дата обращения: 08.05.2018).
46. Виноградов И. А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М.: Наследие, 2000. 448 с.

47. Вислова А. В. Андрей Миронов: неоконченный разговор: Книга-диалог. М.: Искусство, 1993. 221 с.
48. Вишневская И. Гоголь и его комедии. М.: Наука, 1976. 254 с.
49. Водолазкин Е. Хороший человек: Евгений Водолазкин о Владимире Шарове. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.livelib.ru/news/post/36900-horoshij-chelovek-evgenij-vodolazkin-o-vladimire-sharove> (дата обращения: 7.08.2018).
50. Войтоловская Э. Л. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971. 273 с.
51. Воропаев В. А. Инок в миру: Духовные искания Гоголя // Москва. 2003. № 9. С. 239–240.
52. Воропаев В. А. Над чем смеялся Гоголь // Русская словесность. 1998. № 4. С. 6–12.
53. Воропаев В. Л. Николай Гоголь: опыт духовной биографии // Литературная учеба, 2002. № 2. С. 144.
54. Вяземский П. А./ Комментарий П. А. Вяземского к адресованному ему письму Гоголя от 11 июня 1847 г.//В кн.: «Письма Н. В. Гоголя» под ред. В. И. Шенрока, Т. 3, С. 485.
55. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. 458 с.
56. Вяземский П. А. Сочинения: В 2-х т. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1982. Т.2. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0440.shtml.
57. Габриэлова А. Г. Философско-исторический гротеск в романе В. Шарова «Возвращение в Египет» // Вопросы литературы. 2015. №3. С. 177–185.
58. Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» //«Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Спб., 2002. С. 20–44.
59. Герцен А. И. Статьи и фельетоны 1841–1846. Дневник 1842-1845 // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т., М., Изд-во АН СССР, 1954 – 1966. Т. 2. Статьи и фельетоны. 1841 – 1846. Дневник.1842 – 1845. М.: АН СССР, 1954. 516 с.

60. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Сочинения цитируются в тексте работы в квадратных скобках с указанием тома и страницы.
61. Гиппиус В. В. Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники. М.: Аграф, 1991. 916 с.
62. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. 261 с.
63. Гончаров С. А. Гоголевский текст и «духовное око» / Гоголь в русской критике: антология // сост. С. Г. Бочаров. М.: 2008. С. 663–680.
64. Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. СПб, 1992. 155 с.
65. Григорьев А. А. Апология почвенничества. М.: Институт русской цивилизации, 2008. 688 с.
66. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Л.: Гос. Изд-во художеств. лит., 1959. 532 с.
67. Данилкин Л. Горки ленинские. «Будьте как дети», новый роман Владимира Шарова // АФИША №17 (233) 2008 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.club366.ru/articles/110850.shtml> (дата обращения 30.07.2018).
68. Дмитриева Е. Е. Сибирь, земля обетованная: От «Мертвых душ» Н. Гоголя к «Возвращению в Египет» В. Шарова (европейский и библейский контексты) // Сибирско-французский диалог и литературное освоение Сибири XVII–XX веков. Материалы международного научного семинара. М.: ИМЛИ, 2016. С. 49–61.
69. Должанский Р. Ревизор только для взрослых // Коммерсантъ. 2002. 12 сент. № 186. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/345695> (дата обращения: 25.05.2018).
70. Дубовской В. «Ревизор» В. Э. Мейерхольда // Правда, 1926. № 296. С. 45–50.
71. Ермилов В. В. Гений Гоголя. М., 1959. 408 с.
72. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: КРУГЪ, 2004. 560 с.

73. Загорский М. Б. «Ревизор» в театре Мейерхольда// Программы государственных академических театров. 1927. № 64. С. 8.
74. Золотусский И. П. Гоголь. Серия: ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 1979. 512 с.
75. Золотусский И. П. На лестнице у Раскольникова. Эссе последних лет. М., 2000. 320 с.
76. Золотусский И. П. Портрет «странного» гения // В. В. Вересаев. Гоголь в жизни. М.: Моск. Рабочий, 1990. С. 3–15.
77. Зорин А. Н. Судьба ремарки: «Ревизор» Н. В. Гоголя в перспективе сценических интерпретаций XX века // Н. В. Гоголь и современное культурное пространство: Материалы Шестых Международных гоголевских чтений. М.: Книж. дом «Университет», 2007. С. 147–156.
78. Иваницкая Е. Абсурд нашей жизни. Беседа с Владимиром Шаровым. Московские новости, 2002. №39. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/ka27.html> (дата обращения: 07.08.2018).
79. Иванова Н. Б. Дальше ты идешь один. Проза: наличность и личность // Знамя, 2018. № 3. С. 188–195.
80. Иванова Н. Б. «Не чувствую себя ни учителем, ни пророком». Памяти Владимира Шарова // Новая газета, 2018. № 91. 20 августа. [Электронный ресурс] – URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/08/20/77550-ne-chuvstvuyu-sebya-ni-uchitelem-ni-prorokom?utm_source=novaya (дата обращения: 25.06.2018).
81. Игнатий (Брянчанинов) свт. Письмо по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» // Игнатий (Брянчанинов) свт. Полное собрание творений. Т. 4. М.: Паломник, 2002. С. 509–512.
82. Игрунова Н. В. Шаров: Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком: интервью // Дружба народов. 2004. № 8. С. 191–198.
83. Казначеев С. М. Новый реализм: очередное возрождение метода // Гуманитарный вектор, Чита. 2011, № 4 (28). С. 91–95.
84. Каспэ И. М. Не вря, не ржа, не спася // Новое литературное обозрение. 2008, № 93. С.295–301.
85. Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого. В кн.: Освободительное

- движение в России. Саратов, 1975, вып. 4, с. 52. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.proza.ru/2010/11/15/145> (дата обращения: 30.05.2018).
86. Ким Ми Хен. Драматургия гоголя и ее сценическое воплощение: Дис. кан. искусствовед. Наук: 17.00.01/Ким Ми Хен; ГИТИС. М, 1999. 156 с.
87. Кривонос В. Ш. Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации. Самара: СГПУ, 2009. 420 с.
88. Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: проблемы повествования. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. 157 с.
89. Кронеберг И. Я. Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической древности»: в 2 ч. Харьков, 1825. Ч. 1. 475 с.
90. Крылов В. Н. «Усталость» от вымысла, или О синтезе художественного и документального в литературе Серебряного века // Филология и культура. 2012. № 4. С. 22–25.
91. Купреянова Е. Н. Н. В. Гоголь // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980 – 1983. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализм. 1981. С. 530 – 579.
92. Курицын В. Н. Великие мифы и скромные деконструкции (В. Шаров. Мадам де Сталь жила трижды) // Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/5.html> (дата обращения: 17.04.2018).
93. Кухта Е. А. «Ревизор» Мейерхольда: к вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Спб., 2002. С. 82–131.
94. Кшондзер М. К. Гоголь в оценке Адександра Блока и Андрея Белого // N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase : (studie o živém dědictví)// V Tribunu EU vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2010. С. 189 – 199.

95. Ладохина О. Ф. Филологический роман как явление историко-литературного процесса XX века: Автореф. дис. ... к-та филол. наук. Архангельск, 2009. 25 с.
96. Ладохина О. Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? [Электронный ресурс] – URL: <http://litra.pro/filologicheskij-roman-fantom-ili-realnostj-russkoj-literaturi-xx-veka/ladohina-oljga-fominichna/read/2> (дата обращения: 20.11.2017).
97. Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.
98. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: В 2 т. Т.2. 1968 – 1990. М.: Академия, 2003. 688 с.
99. Лейдерман М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.
100. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Исследования и материалы. Екатеринбург, 2010. 904 с.
101. Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3 – 47.
102. Лейкин Н. Какой пассаж! Восторженный отклик на премьеру «Ревизора» в Московском театре «Современник» // Театральная жизнь № 4., 1984 . [Электронный ресурс] – URL: http://www.neelova.ru/theatre/inspector_general_83/1102/ (дата обращения: 20.11.2017).
103. Летин В. А. Визуализация художественной картины мира Н. В. Гоголя: Автореф. дис. канд. фил. наук. Ярославль, 1999. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.dissercat.com/content/vizualizatsiya-khudozhestvennoi-kartiny-mira-n-v-gogolya> (дата обращения: 20.11.2017).
104. Липовецкий М. Н. Реализм в русской литературе – это фантом. 2010. [Электронный ресурс] – URL: <http://litlive.ru/topics/digest/viewpost/396> (дата обращения: 10.10.2018).

105. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. 317 с.
106. Лифшиц А. Ф. Об именах в «Ревизоре» // Вестник Московского университета // сер. 9. Филология. 2011. № 4. С. 81–89.
107. Лихина Н. Е. Утопический аспект романа В. Шарова «Будьте как дети» // Вестник Российского гос. ун-та им. И. Канта. 2009. Вып. 8. С. 87–90.
108. Логунова Н. В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI века: эволюция жанра и художественного дискурса: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. 45 с.
109. Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб: Искусство–СПб, 1997. 845 с.
110. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. 472 с.
111. Ляшева Р. Остается чрез звуки лиры и трубы // Молоко. От 30 марта 2010. URL: <http://www.hrono.ru/text/2010/ljashe0310.php> (дата обращения 28.09.2018).
112. Макурина Н. А. «Обратная» пародия в творчестве Ф. М. Достоевского: Князь К. – полковник Ростанев – князь Мышкин // Филологический класс. 2017. № 4(50). С. 112–117.
113. Манн Ю. В. Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835–1845. М., 2012. 560 с.
114. Манн Ю. М. Постигая Гоголя. М.: Аспект Пресс, 2005. 206 с.
115. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996, 474 с.
116. Манн Ю. В. «Ревизор» (Сценическая история, критика, автокомментарии) // Гоголь Н. В. Избранные сочинения: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. С. 451–462.
117. Манн Ю. В. Сила «Ревизора» // Гоголь Н. В. Ревизор. М.: Худ. лит., 1966. С. 5–18.
118. Манн Ю. В. Смелость изобретения: черты художественного мира Гоголя. М., 1979, 142 с.
119. Манн Ю. В. Совершенно как живой // Вересаев В. Гоголь в жизни. Харьков: Прапор, 1990. С. 3–8.

120. Маркова Т. Н. Жанровые номинации в русской прозе 2000-х годов // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: коллективная монография/ Т. Н. Маркова, И. А. Голованов, Н. Э. Сейбель и др.; под общ. ред. Т. Н. Марковой. Челябинск: Энциклопедия, 2012, С. 238–249.
121. Машакова А. К. Теоретические основы литературной рецепции, 2010. [Электронный ресурс] – URL: http://www.rusnauka.com/18_DNI_2010/Philologia/69591.doc.htm (дата обращения: 03.02.2018).
122. Мейерхольд В. Э. Доклад о «Ревизоре» (24 января 1927 года)//Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). С. 133–148.
123. Мелетинский Е. М. Предки Прометея (культурный герой в мифах и эпосе) // Вестник истории мировой культуры. 1958, май-июнь. № 3(9). С. 114–132.
124. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 2008. С. 566–568.
125. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с.
126. Мережковский Д. С. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 384 с.
127. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 607 с.
128. Мусий В. Б. Мотив странничества в поэме Н. В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2009. Вип. 18. С. 171–180.
129. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Москва, Независимая газета, 1996. 440 с.
130. Невярович Н. Ю. «Гоголевский текст» в гротескном дискурсе повести А. Королева «Голова Гоголя» // Русская литература. Исследования: Сб. научных трудов / Киевский национальный ун-т им. Тараса Шевченко. Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко; Редкол.: А. Я. Мережинская и др. Киев: БиТ, 2008. Вып. 12. С. 307–323.

131. Немзер А. С. Забыть бы. (05.12.2008) [Электронный ресурс] – URL: http://www.ruthenia.ru/nemzer/buker_final_08.html (дата обращения 10.07.2018).
132. Немзер А. С. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов //Новый мир, 2000. №1. С. 199–219.
133. Немирович-Данченко В. И. Тайна сценического обаяния Гоголя//Н. В. Гоголь в русской критике: Сб. ст. М.:Гос. издат. худож. лит., 1953. С. 595–600.
134. Новиков В. И. Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия // Новый Мир. 1999. №10. С. 193–205.
135. Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 5 т. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 32–33.
136. Овсянко-Куликовский Д. Н. Статьи по теории литературы; Гоголь. Пушкин. Тургенев. Чехов //Литературно-критические работы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1989. Т.1: Статьи по теории литературы; Гоголь. Пушкин. Тургенев. Чехов. М.: художественная литература, 1989. 542 с.
137. Осипова Н. О. «Гоголевский текст» в пространстве постмодернистской прозы// Н. В. Гоголь и современная культура: материалы докладов и сообщений Международной научной конференции, Москва, 31 марта-3 апреля 2006 года: Шестые Гоголевские чтения. Москва: Университет. С. 245–257.
138. Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1956, 488 с.
139. Паперный В. М. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века (А. А. Блок и А. Белый истолкователи Н. В. Гоголя): Автореф. дис. канд. фил. наук. Тарту, 1982. 15 с.
140. Папков В. Бегство в Египет как палиндром (Владимир Шаров. Возвращение в Египет). Новый мир. 2014. №12. С. 199–202.
141. Петрова Н. А. «Филологический роман» как свод маргинальных текстов (три книги о Сергее Довлатове) // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2016. Вып. 1(33). С. 131–136.

142. Песочинский Н. Ревизор им. В. Э. Мейерхольда [Электронный ресурс] – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/31/the-petersburg-prospect-31-1/revizor-imeni-v-e-mejerxolda/> (дата обращения: 14.04.2018).
143. Погорелая Е. А. История как вызов современности в буковском романе: Текст Буковской конференции подготовлен к публикации Е. Погорелой // Вопросы литературы. 2018. № 3. С.13–40.
144. Погорелая Е. А. Промежуточные итоги // Вопросы литературы, №6, 2015, С.120–122.
145. Погорелая Е. А. Современный роман: идеология или философия? Текст Буковской конференции подготовлен к публикации Е. Погорелой // Вопросы литературы, 2014. № 3. С.91–117.
146. Полевой Н., Полевой Кс. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825–1842. Л., 1990. 592 с.
147. Прохорова Т. Г. Документальность как художественный прием (на материале российской прозы 2010-х годов) // Ученые записки Казан. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2017. Т. 159, кн. 1. С. 184–192.
148. Пустовая В. Е. Большой роман с вишенкой // Вопросы литературы, 2016. № 3. С. 125–138.
149. Пустовая В. Е. Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм В. Е. Пустовая // Октябрь, 2005. № 5. С. 153–164. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html> (дата обращения 20.08. 2018).
150. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
151. Ребель Г. М. Русская литература XIX века: Типология героев и романских форм: учеб. пособие. М.: Флинта, 2018. 384 с.
152. Роднянская И. Б. Гипсовый ветер. О философской интоксикации в текущей словесности // Новый мир. 1993. №12. С.215–231.
153. Роднянская И. Б. Костырко С. П. Сор из избы. Вокруг романа Владимира Шарова «До и во время» // Новый мир. 1993. № 5. С. 186–189.

154. Рудалев А. Катехизис «нового реализма». Вторая волна. Не так страшен «новый реализм», как его малюют // Российский писатель. URL: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rudaljev.htm> (дата обращения 30.09.2018).
155. Рыжова Е. А. Феномен самозванства. Генезис и истоки. История изучения. // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2009. №10. С. 205–208.
156. Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. 12. Письма 1840–1853. М.: Д. Самарин, 1911. 479 с.
157. Сенковский О. И. Критика. Недовольные. Ревизор. Don Sebastien de Portugal // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. 1836. Т. 16. С. 2–46.
158. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.
159. Скоропанова И. С. Постмодернистская русская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2002. 415 с.
160. Стасов В. В. Гоголь в восприятии русской молодежи 30–40-х гг. // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. 685 с. С. 396–403.
161. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. М.: Наука, 1973. 374 с. [Электронный ресурс] – URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st035.shtml> (дата обращения: 06.03.2018).
162. Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Спб., 2002. С. 7–20.
163. Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. М.: АСТ, 1998. 528 с.
164. Сурков Е. «За и против. Размышления о новой постановке «Ревизора». Советская культура (7.01.1984). [Электронный ресурс] – URL: http://www.neelova.ru/theatre/inspector_general_83/1101/ (дата обращения: 25.06.2018).
165. Тальников Д. Л. Новая ревизия «Ревизора» // Красная новь. 1927. № 3. С. 204–233.

166. Татаринов А. В. Литературные боги живут на полюсах// Литература, 2018. № 129. [Электронный ресурс] – URL: <http://litteratura.org/criticism/700-aleksey-tatarinov-literaturnye-bogi-zhivut-na-polyusah.html> (дата обращения: 25.06.2018).
167. Татаринов А. В. Литературный процесс есть! // XXI век: Итоги литературного десятилетия: язык – культура – общество: сборник материалов международной научно-практической конференции (21 апреля 2011 года). УлГТУ Ульяновск, 2011. С. 277–288.
168. Татаринов А. В. О современной литературе, опасных зонах и национальном самосознании // Юга.ру, 2.03. 2016. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.yuga.ru/articles/culture/7381.html> (20.09.2018).
169. Татаринов А. В. Постмодернизма больше нет // Соты, 23.01.2018. [Электронный ресурс] – URL: <http://litsota.ru/aleksej-tatarinov-postmodernizma-bolshe-net/> (дата обращения: 20.06.2018).
170. Татаринов А. В. Пути новейшей русской прозы: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2015. 248 с.
171. Татаринов А. В. Современный роман: важные встречи с небытием // Вопросы литературы, 2013. № 6. С. 67–82.
172. Терц А. В тени Гоголя. Париж: Синтаксис, 1981. 557 с.
173. Опыт истории: творческий вечер Светланы Буниной и Владимира Шарова // Вечер клуба «Журнального зала». 26. 10. 2010. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/project/club/sharov/sh.html> (дата обращения: 17.06.2018).
174. Тимашева М. «Ревизор» Валерия Фокина // Радио Свобода. 2002. 7 февр. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.svoboda.org/a/24204152.html> (дата обращения: 24.01.2018).
175. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб: Искусство–СПБ. 2003. 616 с.

176. Топоров В. Л. Простые ответы [О романе Владимира Шарова «Будьте как дети»] // Интернет-газета «Взгляд». 2008. 2 февраля [Электронный ресурс] – URL: <https://vz.ru/columns/2008/2/2/142025.html> (дата обращения: 7.08.2018).
177. Тропп Е. Два «ревизора»: холодные наблюдения и горестные заметы сердца. [Электронный ресурс] – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/31/the-petersburg-prospect-31-1/dva-revizora-xolodnye-nablyudeniya-uma-igorestnye-zamety-serdca/> (дата обращения: 4.05.2018).
178. Тульчинский Г. Л. Самозванство. Феноменология зла и метафизика свободы. СПб. РХГИ. 1996. 412 с.
179. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 575 с.
180. Фаина Л. Диспут о «Ревизоре» // Программы государственных академических театров. 1926. № 65–66. С. 17.
181. Филатова А. И. Шаров В. А. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 682–685.
182. Фролов И. Чудище стозевно и безъязыко // Литературная газета. 24 марта 2010. № 11 (6266) URL: <http://www.lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudisht%D0%B5-stoz%D0%B5vno-i-b%D0%B5zayaz%D1%8Bko12025/> (дата обращения 30.09.2018).
183. Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. 624 с.
184. Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М.: Искусство, 1974. 552 с.
185. Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. Статья первая // Н. В. Гоголь в русской критике: Сб. ст. М.: Гос. издат. худож. лит. 1953. С. 341–391.
186. Черняк М. А. Игра на новом поле, или Еще раз о диагнозе российской прозы XXI века // Знамя. № 11, 2010. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/11/ch12.html>.
187. Черняк М. А. Проза цифровой эпохи: традиции, жанры, имена: учеб. пособие. М.: Флинта, 2018. 328 с.

188. Черняк М. А. С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки // Знамя, 2009. №6. С.181–188.
189. Черняк М. А. Современная русская литература: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Форум: Сага, 2008. 352 с.
190. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1. Воспоминания. Письма. 542 с.
191. Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. М.: Время, 2007. 768 с.
192. Шамбинаго С. К. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. 159 с.
193. Шаров В. А. Есть образ мира, который я хочу записать // Дружба народов. 1996. № 8. С. 172–177.
194. Шаров В. А. Возвращение в Египет. М.: АСТ, 2015. 759 с.
195. Шенрок В. И. Материалы к биографии Гоголя. В 4 т. М.: 1895, Т.3. 548 с.
196. Шевырев С. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. В. Гоголя. Статья 1 // Москвитянин. 1842. № 7. С. 207–228.
197. Шевырев С. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя. Статья вторая // Кантор В. К. Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 54–81.
198. Шишкин М. П. Бегун и корабль. Михаил Шишкин о Владимире Шарове// Colta.ru – [Электронный ресурс] – URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/19715> (дата обращения 15.09.2018).
199. Шнебеле А. Гоголь – мистик и пророк. Автореферат лекции «Антропософия в современном мире» 2003 года. URL: <http://anthroposophy.ru/index.php?go=Pages&in=view&id=278>.
200. Щепкин М. С. Письмо к Гоголю Н. В., 22 мая 1847г. Москва// Гоголь Н. В. Переписка: В 2т. М.: Худож. Лит., 1988. Т.1. С. 468–471.
201. Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Сб. второй. Л; М.: Мысль, 1924, С. 71–109.

202. Юзефович Г. Л. Товарищ лауреат //Частный корреспондент, 4.12.2008. [Электронный ресурс] – URL: http://www.chaskor.ru/article/tovarishch_laureat_1580 (дата обращения: 26.06.2018).
203. Яранцев В. Возвращение Гоголя. Выбранные места из размышлений о книге Владимира Шарова «Возвращение в Египет» // Сибирские огни, 2014. № 4, апрель. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sibogni.ru/content/vozvrashchenie-gogolya>.
204. Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays / editor R. Maguire. -Princeton : Princeton university press, 1974. 414 p.
205. Magarshack D. Gogol. A life / David Magarshack. London : Faber, 1991.329 p.
206. Peace R. The Mirror-world of Gogol's Early Stories // Nikolay Gogol. Text and context / edited by J. Grayson, F. Wigzell. 1989. P. 19–33.
207. Putney Ch. The Devil in «Evenings on a farm near Dikanka» // Christopher R. Putney. Russian Devils and Diabolic Conditionality in N. Gogol's «Evenings on a farm near Dikanka». New York: Peter Lang, 1999. P. 123–127.
208. Strong R. L. The Soviet interpretation of Gogol// American Slavic and East European Review. 1955. Vol. XIV, № 4. P. 528–539.