
В. П. РАКОВ (Ивановский университет)

БАТЮШКОВ И ГОГОЛЬ

(мифологема сада в русской литературе)

Собственно говоря, почему «мифологема», а не просто «образ»?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно знать главный принцип соматического стиля и понимать те следствия, которые вытекают из его действия. Тут мы имеем дело с колоссальным давлением на инициативу мастера со стороны жизненной предметности и тесно связанной с нею пластикой. Поэтому активность создающей личности проявляется в указанном стиле, говоря словами М. М. Бахтина, «не в специальной деятельности художника-автора, а в единственной жизни, недифференцированной и не освобожденной от неэстетических моментов». Искусство, в его сознании, еще неохотно распадается на содержание и форму, оно все — содержание — поэтому и не стремится к структурной выделенности, а пребывает в формах жизненной деятельности, «синкретичности таящей в себе как бы зародыш творческого пластического образа»¹.

Пишущий эти строки — филолог, поэтому специфику всякого эстетического явления он стремится увидеть применительно к его словесно-художественной выраженности. Занимаясь изучением соматического стиля, он обнаружил, что в его пределах *слово* остается невыделенным в качестве *миме-*

тически активного и в этом смысле свободного начала. Оно всецело подчинено логике означаемой предметности, то есть означаемое и форма его словесного выражения здесь неразличимы, структурно однородны и идентичны. Произнося «стол», я не замечаю разницы между материальной предметностью, за которой пишу, и словом, указывающим на эту предметность. Так *эйдос* стола становится самим столом. Вот такая нерасчлененность создает из слова «стол» не что иное, как *миф*, в то время как образ вовсе не требует, чтобы мы отождествляли идею вещи с самой вещью, слепо веря в их нераздельность.

Доводя анализ этой специфики соматического стиля до исчерпывающей глубины, необходимо сказать, что слово наполняется тут принципиально конкретным жизненным содержанием, а последнее, поскольку оно вырастает на почве формованной вещи, то есть целесообразно отграниченной и оконтуренной материальности, пронизывается тотальным эстетизмом. При таких условиях созидающий литературное произведение поэт добивается того, что как эстетизм вещи, так и ее жизненная органика, представляются как бы истечением действительности, ее естественной эманацией.

В мифе все абсолютизировано, то есть дано в идеализированной степени. В нашем случае имеется в виду предельная степень эстетизма тех реалий, которые составляют содержание соматического стиля. Каждая вещь, без всякого разделения ее функций, пронизана здесь красотой. Шкала эстетических ценностей тут не нужна, ибо все, втянутое в стиль, в равной мере хорошо и ценно.

Итак, в художественной системе, о которой идет речь, красота связана с телесно-предметным пониманием пластики. Если это человек, то он — скульптурен; когда же изображается мир, то художник прибегает к архитектурным образам. Поэзия К. Н. Батюшкова, развивающего эстетические традиции Г. Р. Державина, изобилует материалами, подтверждающими эти суждения. В его произведениях человек неотрывен от архитектурно формованной предметности. Он имеет здесь в качестве *своего знака* некую общепонятную и жизненно важную реаллию, между ним и реаллией всегда есть не только смысловое, но и, так сказать, *сущностное* единство. Персонажи поэта изображаются: *в хижине, во дворе, под кровлею, в комнате, в храме, шалаше, обители, в лачуге, у окна, в вертепах, в домике, в пенатах, в жилище, в зданиях и башнях, дома, в древнем граде, в столице, в шатре и в стане, в тереме, у камина, в селениях, на площадях, бульварах, в беседке, у мраморных палат и во дворцах.*

Во всех этих архитектурно разнообразных формах много солнца, света и цветов. Вблизи построек можно встретить

журчащий ручей или «домашний ключ», передки здесь легко обозримые роши и дубравы, манящие прохладной тенью. Возделанное рукой человека пространство, то есть заполненное чем-то *посаженым* и построенным, во многом сходно с такого рода пейзажем:

Луга веселые, зелены,
Ручьи кристальные и сад,
Где мшисты дубы, древни клены,
Сплетают вечно тень прохлад . . .
«Веселый час»

Контекстуальные смыслы образа сада у Батюшкова глубоки и оригинальны, но нам важно подчеркнуть, что сад в его поэзии неотрывен от *построек* и в совокупности с ними составляет единый архитектурный ансамбль. В саду вы непременно увидите *храм*, а также *беседку*. Эта строительная красота дополняется поэтом образами *чертогов счастья*, *дивными красотами садов Армиды*, *прохладой тенистых роц*, где

Внимаем пению Орфеев голосистых,
При шуме ветерков на розах нежных спим
И возле нимф вздыхаем,
С богами даже говорим . . .
«Послание к П. П. Гнедичу»

Вообще в саду Батюшкова много не только блаженной неги, любовных восторгов и прямой физической страсти, но и проникновенной нежности, оркестрованной музыкой свирели. Это — милый его сердцу сад. Недаром Элизиум, мифологический рай, создан у Батюшкова по образцу сада

Где расцветает нарц и кишмишона лозы,
Где воздух напоен благоуханьем розы;
Там слышно пенье птиц и шум бьющих вод;
Там девы юные . . .

и т. д.

«Элегия из Тибулла»

Заметим, что вся эта свежая красота, пронизывающая образ сада, весьма далека от канонов всех дотоле известных стилей — классицизма, романтизма, сентиментализма и других. Несмотря на то, что литературоведы до сих пор пытаются отнести Батюшкова к одному из этих направлений (добавляя к указанному ряду неоклассицизм, предромантизм и «легкую поэзию») ², мы скажем, что пафосом его творчества является *наивный реализм ярко поданной конкретной чувственности и жизненной трезвости*. Вы полагаете, что нарисованные поэтом красоты сада — фантастическая выдумка? Ошибаетесь, ибо художник не преминет тут же сообщить, что храмы и их колоннада, мраморные помосты и золотые урны, равно как и луга со священными кедрами, — все это

создано «силою трудов» («Тибуллова элегия III»). Так что плоды артистической фантазии всякий раз имеют едва ли не самое прозаическое объяснение, что никак не колеблет синэстетизма представленных картин. Более того, никакое усиление прозаических образов не уничтожает этого качества соматического стиля. Всякий такой образ, благодаря умению поэта везде находить прекрасное, всегда обогащен красотой. Куда уж более прозаическим считается огород, но у Батюшкова этот образ ничуть не ниже и не хуже любой другой художественно воспроизводимой реалии. Напротив, он согрет каким-то мягким, теплым и, мы бы сказали, мечтательно-поэтическим чувством.

... Где путник с радостью от зноя отдыхает
Под говором деревьев, пустынных птиц и вод, —
Там, там нас хижина простая ожидает,
Домашний ключ, цветы и сельский огород.

Вы краше для любви и мраморных палат
Пальмиры Севера огромной.

«Таврида»

Итак, своеобразие стиля Батюшкова заключается в утверждении им художественного равенства какой бы то ни было предметности, ибо она оказывается в его представлении *эстетически предудказанной*. Как уже говорилось выше, именно поэтому соматический стиль и вся его философия равнодушны к разделению «верха» и «низа» на шкале эстетических ценностей³. И это следует считать одним из элементов национального своеобразия русской литературы⁴.

Метод эстетического равенства, впервые найденный соматическим стилем, обогатил затем творчество Пушкинна, что выразилось у него, по словам современного исследователя, «в принципиальной допустимости для искусства любой натуры, любого, пусть внешне «нулевого»... содержания», которое отменяло «иерархию любых внешнеположных искусству предметов»⁵. Синэстетизм станет в русской литературе всеобщим, найдет свое продолжение в послепушкинское время. У знаменитого автора «Семейной хроники» читаем, например:

«Я... попросился гулять в сад вместе с сестрой; мать позволила, приказав не подходить к реке, чего именно я желал, потому что отец часто разговаривал со мной о своем любезном Бугуруслане и мне хотелось посмотреть на него поближе. В саду я увидел, что сада нет даже и такого, какие я видел в Уфе. Это был скорее огород, состоящий из одних ягодных кустов, особенно из кустов белой, красной и черной смородины, усыпанной ягодами, и из яблонь, большею частью померзших прошлого года, которые были спи-

лены и вновь привиты черенками; все это заключалось в огороде и было окружено высокими навозными грядками арбузов, дынь и тыкв, бесчисленным множеством грядок с огурцами и всякими огородными овощами, разными горохами, бобами, редькою, морковью и проч. Вдобавок ко всему везде, где только было местечко, росли подсолнечники и укроп, который там называли «копром», наконец, на ложине, заливаемой весенней водой, зеленело страшное количество капусты... *Вся эта некрасивая смесь мне очень понравилась, нравится даже и теперь, и, конечно, гораздо более подстриженных липовых или березовых аллей и несчастных елок, из которых вырезают комоды, пирамиды и шары.* С правой стороны, возле самого дома, текла быстрая и глубокая река, или речка, которая вдруг поворачивала налево, и таким образом, составляя угол, с двух сторон точно огораживала так называемый сад»⁶ (выделено мною. — В. Р.).

История соматического стиля — не только его мужание и победное шествие, но и иллюстрация тех процессов, которые составляют уже другую страницу русской литературы. Творчество Гоголя дает все основания видеть зарождение нового типа отношения писателя к слову, хотя некоторые каноны соматической эстетики его стиль и унаследовал.

Иннокентий Анненский, в свое время, верно писал о «*бездонной телесности*» слова Гоголя⁷. Современное литературоведение усвоило эту мысль критики и на ее основе дает углубленный анализ творчества художника⁸, но наша задача заключается в выяснении характера гоголевского стиля в его отношении к соматической эстетике.

Тот принцип архитектурности, который у Батюшкова гарантирует синэстетизм всякой предметности, кажется Гоголю сильно поколебленным всепроникающим прозаизмом жизни и поэтому не может вызывать у него восторга. А это влечет за собой глубокние сомнения в плодотворности того художественного синкретизма, при котором не различаются, а напротив, сливаются в единое целое действительность и искусство. Тогда, когда жизнь выдается за искусство, а последнее одаривает нас только эстетической радостью, наступает царство безрассудного успокоения, какое создатель «Мертвых душ» видит в саду Плюшкина. С горькой иронией Гоголь пишет, что тут «все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе...»⁹.

Критическая позиция по отношению к эстетической диффузности соматического стиля усиливается осмеянием его главной твердыни; во всякой деревне Гоголь усматривает «ее пошлую наружность» (с. 400), архитектурные постройки,

столь прекрасные в саду Батюшкова, здесь лишаются своего величия. Так, беседка в саду Манилова названа «Храмом уединенного размышления», а строительные проекты хозяйна — от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, «на котором были бы по обеим сторонам лавки» (с. 329), — поражают своей дерзновенной абсурдностью. К этому надо добавить отсутствие хранильной и мы бы сказали какой-то сакральной закрытости сада, с чем мы встречаемся в произведениях соматического стиля. Господский дом Манилова стоит на юру, открыт всем ветрам, а собственно сад не окружает его, располагаясь лишь рядом. Тщедушные березы и клумбы с кустами сирени и желтых акаций (с. 323) не идут ни в какое сравнение с буйной и роскошной растительностью садов Батюшкова. Заметим также, что сад Плюшкина находится «позади дома», выходит за село и пропадает в поле (с. 401), а владения Ноздрева вообще не имеют границ.

Поколеблена Гоголем и музыкальная эстетика сада с его шумом ветерка, пеннем птиц и голосистых Орфеев. В доме Ноздрева гостям показывает не свирель или флейту, а шарманку, которая «играла не без приятности, но в середине ее... что-то случилось, ибо мазурка оканчивалась песнею «Мальбруг в поход поехал», а та неожиданно завершалась «каким-то давно знакомым вальсом». Тут же отмечается, что «в шарманке была одна дудка очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» (с. 370).

В продолжение этой антитезы соматической эстетике подчеркнем, что сады гоголевских помещиков *безлюдны*. В них обитают лишь их владельцы. Садовое пространство «Мертвых душ» как бы изолировано от живого и бурлящего мира¹⁰.

Надо ли говорить, что и цветовая гамма садов в «Мертвых душах» далека от мажорных красок поэзии Батюшкова. Тот же сад Манилова, например, воспроизведен Гоголем на фоне «сереньких бревенчатых изб» (с. 327) и скучно-синеватого леса, а день выбран (не то ясный, не то мрачный... какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат» (с. 328). В саду Плюшкина, правда, мы видим совсем другую цветность — темную, прозрачную и огненную, но ее текстуальное содержание не имеет ничего общего с какой-либо радостью...

Все эти и многие другие здесь не названные примеры служат не для того только, чтобы подчеркнуть контрастность стиля Гоголя по отношению к соматической эстетике, но и привлечены как действенные факторы той новой художественной структуры, которая открыта автором знаменитой

поэмы. *Вещь и слово* у Гоголя даны в совершенно других, нежели у Державина и Батюшкова, взаимоотношениях. Если там слово «привязано» к предмету, то здесь оно находится в более разветвленной и опосредованной связи с ним. В соматическом стиле предмет исчерпывает семантику слова, здесь же всякая вещь дана в ореоле значений, то есть слово, означая нечто одно, в то же самое время указывает и на нечто иное. Тут, следовательно, идет активное формирование вероятностно-эстетических свойств слова, создается гибкий и перспективно углубленный *контекст*, обеспечивающий собственную свободу и самостоятельность в отношениях с *вещью*. Теперь всякая втянутая в стиль предметность перестает быть равной себе, но оказывается заряженной тем содержанием, которое впрессовывает в нее воля художника. О чем бы ни говорил писатель, во всем ощущается эта неисчерпываемая, а порою и неизъяснимая полисемия¹¹. Ткань гоголевского стиля слагается из фраз, где смыслы, по словам В. В. Виноградова, «колеблются и скользят по ломаной линии, как бы прыгая из одной семантической сферы в другую»¹².

Каждый сад воссоздан Гоголем с индивидуализированной конкретностью и вместе с тем обогащен символическим содержанием. Так, «аглицкий сад» Манилова многое говорит об эстетических пристрастиях его владельца, но он и указывает на всеобщую несообразность, царящую в России. Сад Плюшкина прямо характеризует хозяина усадьбы, но этот же удивительный образ возбуждает в нас самую широкую клавиатуру чувств, никак не исчерпывающихся только жалостью или презрением к упомянутому персонажу. Столь же многообразна и семантика реальных садового пространства, а громогласная шарманка, эта овеществленная слабость Ноздрева, доведена художником до апофеоза социальной рассогласованности человека...

Эта символическая насыщенность вещи у Гоголя говорит о многом и прежде всего — о ярко выраженной *миметической инициативе* писателя, бесстрашно и тонко владеющего словом и потому осмеливающегося *играть* с предметной действительностью. А это значит, что художник уже перестал быть ее восхищающимся рабом, поднялся над нею и научился использовать ее в своих подлинно художественных целях. Вот почему Гоголь по-пушкински свободен и артистичен и вот почему в «Мертвых душах» нет абсолютизации не только эстетизма, но и иных категорий. Серьезное здесь зачастую оборачивается комическим, а последнее — печальным, образуя атмосферу карнавализации, столь близкую художнику еще в юности¹³. Слово Гоголя, конечно же, телесно, соматично, но художественную энергию оно находит не только во

внешней действительности, но и в себе самом. Оно — уже не миф, но — образ, художественный образ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 38—39.

² См.: Фридман И. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 253.

³ Что касается непосредственно сада и огорода, то их эстетическую рядоположность можно объяснить не только философией соматического стиля, но и исторически, как это делает Д. С. Лихачев, отмечая, что в Древней Руси плодовые деревья и кусты имели функции украшения. — См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 36—37.

⁴ Для сравнения заметим, что в зарубежном искусстве, в частности, в античной литературе, существовала ценностно-эстетическая дифференциация сада и огорода. — См., напр.: Цивьян Т. В. *Vekg. Georg. IV*, 116—148. К мифологеме сада//Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 140—152.

⁵ Скотов П. Русский гений. М., 1984. С. 31.

⁶ Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука, служащие продолжением Семейной хроники. М., 1977. С. 57.

⁷ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 228.

⁸ См., напр., статьи А. В. Михайлова и А. П. Чудакова в кн.: Гоголь: история и современность/Сост. Кожинов В. В., Осетров Е. И., Паламарчук П. Г. М., 1985.

⁹ Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мертвые души. М., 1975. С. 401—402. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁰ Здесь можно было бы обратить внимание на постоянно растущие исследовательские возможности при изучении темы сада. Сопоставление морфологии и идейно-эстетических функций садового пространства в «Мертвых душах» может производиться не только на материале соматического стиля в русской литературе, но и с привлечением произведений мировой и, в частности, античной классики, где телесно-вещественные элементы проявляются весьма интенсивно. Укажем на одну из множества таких возможностей. Современный исследователь пишет, например, что в античном Риме «сад способствовал развитию изощренного вкуса... он создавал особую поэтическую обстановку для жизни в «сокрытии» и «сладостной сосредоточенности» на изысканном и прекрасном» (Вулих И. В. Эстетика и поэзия Римского сада: Век Августа//Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 66). Эти наблюдения небезынтересно сравнить с той пародийно заостренной «культурологической» характеристикой, которая дается Гоголем маниловскому саду.

¹¹ См.: Смирнова Е. А. О многозначности «Мертвых душ»//Контекст — 1982. Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 164—191.

¹² Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 281.

¹³ См.: Манн Ю. Смех Гоголя//Гоголь Н. Указ. соч. С. 11—12.