

А. Белый

Мастерство Гоголя

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09
ББК 83.3
А11

A11 **А. Белый**
Мастерство Гоголя / А. Белый – М.: Книга по Требованию, 2020. – 364 с.

ISBN 978-5-458-30611-9

«Вопросы психологии творчества в книге А. Белого «Мастерство Гоголя»»: «...основным предметом книги Белого становится раскрытие элементов авторской психологии творчества на всех уровнях художественного текста; его привлекает личность писателя, "выявленная в мастерстве". Основными аспектами анализа становятся жанрово-родовые формы, принципы сюжетосложения, типы соотношений авторского "я" и персонажей, многочисленные приемы поэтики, своеобразие художественного языка».

ISBN 978-5-458-30611-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2020

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2020

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

вало именно о слабости методологических приемов их собирателей и отнюдь не гарантировало «правильного суждения».

Думается, что и Белый влечется к «девяти аспектам» только потому, что ему не удалось справиться с основными методологическими вопросами той сферы знаний, которой он посвятил свой труд.

Белый ставит свою работу, как описание и классификацию внешних — по отношению к мысли произведения — приемов Гоголя. Особенно ясно становится это из последней главы книги: «Гоголь в XIX и XX веках». Автор сближает здесь приемы Достоевского, Сологуба, Блока, Белого, Маяковского с приемами Гоголя. Сопоставления, сделанные здесь Белым, показывают, что ни один из названных художников не избежал повторения некоторых приемов Гоголя. Сопоставления Белого иногда убедительны, иногда — нет. Трудно, например, признать какое бы то ни было родство между «на сажень человеческого мяса напикновано» Маяковского и гоголевским — «телега едет по сусняку в четверть сажени» (см. в тексте главу «Гоголь и Маяковский»).

Но что всего достопримечательные, — все эти, удачные и неудачные, сопоставления даются без всякой связи с темой, задачей, направленностью рассматриваемых произведений. Здесь словесная инструментовка самых различных произведений, от «Мертвых душ» до «Стихов о прекрасной даме», сознательно рассматривается независимо от содержания и формы последних. В итоге подмеченные автором совпадения остаются в сознании читателя — совпадениями, иными случаями, иногда интересными, способными вызвать на более глубокие размышления о природе творчества того или иного художника, иногда — притянутыми за волосы, но никак не вскрывающими никакой закономерности в истории русской художественной прозы: между тем сам автор считает, что эти подмеченные им совпадения уполномочивают его на далеко «идущие выводы: на их основании он открывает в Гоголе и Ницше, и Метерлинка, и Верхарна, и символиста, и футуриста.

Эта преувеличенная оценка значения приемов словесного оформления в общем облике писателя не случайна у Белого: она непосредственно вытекает из его общей концепции художественного творчества. В данной книге автор нигде не говорит о последней прямо. Но эта концепция определила исходные точки его работы, и в ряде мест ему приходится, хотя бы бегло, повторить ее основные черты.

В первой же главе своей книги, говоря о творческом процессе вообще, Белый высказывает следующие положения: «Продукт процесса с момента восприятия его слухом автора до подачи его как ответа на спрос переживает три стадии: *рождение образа из звука*, *рост и членение образа в систему образов и, наконец, всплывание в ней тенденции*, совпадающее с заковкой в слоговую форму».

Та же мысль в другом месте выражена утверждением о «фазах сложения сюжета, *сперва* данного в *напеве*, потом в образе и, *наконец, в рефлексии*». Продолжая первую дитату, читаем: «Фор-

мование протекает двояко: *от звука к слововому оформлению... и от звука посредством сюжетного образа к сознанию смысловой тенденции*». (Во всех трех фразах подчеркивание — мое).

Все эти формулы — основные для Белого, и все три подчеркивают *бессознательность* процесса творчества, ставят его исходной точкой *звук, напев, исключают сознание, мысль* из «производственного процесса» художника: тенденция, смысл произведения «всплывает» для автора лишь в окончательной стадии последнего. Но и тут автору грозит, по Белому, страшная опасность: «переосознать» (его слово!) тенденцию собственного творчества. Сознание, сознательно поставленная цель, выработанный план — вот что, по Белому, всего опаснее для художника слова. Отдаться мелодии, предоставить образам, возникающим из этой «мелодии», жить собственной жизнью, «гоняться за ними, как пастух за разбежавшимся стадом», — вот по Белому, плодотворнейший путь творчества.

Имея план, — пишет Белый в главке «О третьей фазе творчества Гоголя», — нужно уметь от него отвлечься, где надо: а то, вперевшись в цель, дашь маху в средствах; мудро не заглядывать в «послезавтра» уже выверенного в мелодии целого, которое — лучший план... Из мудрости должен он (художник-писатель) «легче ступать»; играя, научишь легче, чем *втемняшивая тенденцию*». Малюсенькая, ставшая уже азбучной, истина о *вреде рассудочности и дидактики* прикрывает здесь большую неправду о роли сознания и продуманной до конца мысли в создании художественного произведения.

Но мы не станем спорить здесь с Белым по существу его концепции художественного творчества: говоря откровенно, эта отрывочка мистико-идеалистических представлений не заслуживает в наше время серьезного оспаривания. Взглянем лучше на последствия ее применения к конкретному материалу; посмотрим, что дала эта концепция для понимания Гоголя. Быть может, проверив с нами свою «практику», Белый и сам согласится, что его «концепция» никаких плодотворных результатов не дает, сбивает его с пути, «морокой» заводит его в тупики, и что лучшее, что можно сделать, — это — поскорее развязаться с этой «концепцией», «предоставив ей догнивать в каком-нибудь мусорном ящике истории, в который наша эпоха свалила столько идейной дребедени.

Свою схему: *звук, напев, музыка; — образ; наконец, «всплывающая» тенденция; опасность «переосознания» смысла своих образов* — Белый, конечно, приложил и к Гоголю. Гоголь Белого проходит три фазы. В первой фазе его творчества «украинские повести и рассказы» движутся напевом, мелодией; во второй (главным образом петербургские повести) «нет звуков музыки»; ее сменили образы и их стиливая «ухищренная» разработка; в третьей фазе Гоголь, как художник, проваливается. Почему? «Изумительный художник слова, давший творения незабываемой формы, разбил свои формы в усилиях вынуть из переразвитых слоговых ухищрений костяк недоразвитой тенденции; и за этим костяком... отправился на тот свет». Ясно? По совести очень неясно.

Выходит так: жили «переразвитые слоговые ухищрения» и «недоразвитая тенденция», что вместе давало... «творения незабываемой формы». Затем художник задумал (зачем бы?) «вынуть» «недоразвитую тенденцию» из «незабываемой формы», — отчего формы разбились. Нет, воля ваша, товарищ Белый, это решительно ничего не разъясняет в интересном вопросе о провале Гоголя. Послушаем, однако, дальше.

«В просторечии мы говорим: образы живут; автор гоняется за ними, как пастух за разбежавшимся стадом; если детали тенденции вынуты автором, как незбылемый план, до деталей процесса, то такая отдача ненужной рассудочности равнозначна собственничеству в отношении к тому, чему следует внимать как силе коллектива; в просторечии говорят: «вдохновение покинуло автора». Это произошло с Гоголем». И с этим положением мы очень немногодвигаемся вперед в понимании «провала» Гоголя. Модернизация выражений (чего уж «модернее» обвинение Гоголя в присвоении коллективной собственности!) не скрывает бедности и старозаветности мысли: она сводится к тому, что погубила художника его попытка рассуждать, осознать смысл своих произведений. «Вдохновение» и «отдача себя ненужной рассудочности» сказываются на двух полюсах творческого процесса. Рассудочность губит вдохновение! Как это старо, и как мало этого для понимания трагедии Гоголя!

Будем, однако, терпеливы и слушаем еще, хотя бы в последний раз, высказывания Белого по этому поводу.

«Гоголь, начав с пленяющих безделушек, цельных музыкой, дав цельность стилю за счет погасшей мелодии, вдруг ужаснул узкой тенденцией, в которой завял его стиль, отчего и организм его творчества оказался... без головы; а голова осталась без туловища; тело без головы взял в свои руки Белинский, раскрыв в нем тенденцию огромнейшей значимости; из неоконченной головы им извлекаемого процесса, оторванной от тела, Гоголь, выпотрошив мозг, сделал... жандармскую каску и арестовал свое творчество; но «жандармская каска», просунутая в «Переписке» и «Исповеди», не смогла отвести тока, шедшего через Гоголя-творца в рассудочно-безголовое тело его творений... «жандармская каска» и «арестовал свое творчество» — это сказано хорошо; это запомнится. Но по существу этот майн-ридовский всадник без головы, скачущий волею Белого по пажитям русской литературы, опять-таки ничего не объясняет в исторических судьбах Гоголя. Поскольку в приведенном рассуждении, — не случайном, а итоговом для всего построения Белого, — поскольку в нем есть какое-либо содержание, оно ведь только повторяет то, что *восемьдесят пять* лет тому назад сказал Белинский: «И в то время великий писатель, который своими дивно художественными произведениями, глубоко истинными творениями так могущественно содействовал самосознанию России... является с книгой, в которой выступает проповедником кнута и апостолом невежества». ✓

Итак, что же дала «конденция» Белого для решения центрального вопроса гоголевской проблемы — расхождения образа и тенденции? Ничего, ноль, или точнее — отрицательную величину, вреднейший вывод об опасности для художника «переосознания» своей тенденции.

Впрочем, этот свой вывод Белый обосновывает не только разворачиванием своей концепции художественного процесса — от звука к образу, в котором «всплывает» тенденция, «переосознание» которой губит художника и его произведение. У Белого есть еще дополнительное «социологическое» построение, которое выглядит куда более современным, чем теория «напева», но служит автору для той же цели. «Сквозь автора, как сквозь проволоку, бежит электрический ток от посылающего к принимающему; посылающий — рождающий спрос коллектив; получающий — читательский коллектив... Ток из А в Б бежит и далее, в В, а проволока от А до Б не бежит с током... Если мы перехватим ток между А и Б, весть до Б не дойдет; это случается, когда автор ненужно переосознает не ил начатое, не им кончаемое; в ненужных деталях ограниченного растяжения в малом отрезе времени он выявит присвоением тока себе лишь ряд аберраций». Вывод: Гоголю надо было отдаться бегущему через него «току» и поменьше «рассуждать» — и великий художник был бы спасен. Эта примитивная «социология» «посылающего» и «привимающего» коллективов, да еще подогнанная под дефектный вывод, заводит Белого в невылазные противоречия.

Так как в этой путанной форме Белый, как-никак, все же пытается учесть социальные факторы в творчестве и судьбе Гоголя, то эта «социология» наталкивает его кой на какие элементы правильного решения задачи, иногда на элементы большого значения и недурно выраженные. Тогда Белый видит, что «раздвой» (на своеобразном и нарочито «заковыристом» языке автора это значит — раздвоенность) Гоголя — следствие его стиснутости двумя прослойками: двух разных классов», что «тенденция класса, породившего Гоголя, была мертва», что в «Исповеди» и «Переписке» заговорил «мелкий собственник», что яркость «Мертвых душ» — «яркость тусклостины», что для Гоголя «царство трупов — вся русская действительность», и т. д. и т. п.

Но так как это — социология очень примитивная, то она путает автора среди этих элементов истины, не давая их синтеза, не давая решения задачи. Белый добирается до истины (конкретной социальной обусловленности творчества Гоголя и распада его творчества) окольными путями, как ежели бы кто в наши дни попытался добраться до истины современной химии методами, приемами, формулами алхимии. Кое-что, вероятно, и этот... страстотерпец угадал бы верно, кое на какие элементы истины наверно наткнулся. Но это — не благодаря своим алхимическим приемам, а вопреки им, благодаря общему прогрессу научных знаний. Так и у Белого: правильные замечания и наблюдения в области *общих* вопросов художественного творчества Гоголя здесь — результат не авторской

методологии, а лишь того обстоятельства, что в нашей стране нынче вся атмосфера пронизана истинами марксизма. Собственный же «социология» Белого только путает... факты, автора и читателя.

Для иллюстрации вернемся к «всаднику без головы».

Вспомним: организм его (Гоголя) творчества оказался... без головы: а голова осталась без туловища; тело без головы взял в свои руки Белинский, раскрыв в нем тенденцию огромнейшей значимости... Головой оказалась вся русская литература, продолжавшая развиваться. Дело Гоголя: без Гоголя — проповедника. Так стала она — литературой мировой. Несколько страницами ниже, переводя эту тираду на язык своей «социологии», автор поясняет: «Гоголь-художник внял спросу коллектива новых людей, оторванных от своих классов... Величие Гоголя в том, что он воспринял их радость к нему, конденсировав ее в фазах своего производственного процесса... «заказчик» нашел отражателя... «незримый», но уже слышимый спрос указал Гоголю на Белинского».

Итак, повидимому, все-таки через Гоголя шли два «тока» и было два «посылающих» коллектива: повидимому, в своем производственном процессе Гоголь «отражал» Белинского; а в своей «тенденции» — врагов Белинского; повидимому, значение для судеб русской литературы имел не «всадник без головы» сам по себе, а «тенденция огромнейшей значимости», вложенная в него Белинским. Но в таком случае причем же тут «мастерство» Гоголя? Но тенденция, раскрытая Белинским в безголовом «теле» Гоголя, была не что иное, как обличение российских крепостнических порядков и ими порожденных уродств человеческой психики; значение этой тенденции — узко национальное, и не она, конечно, обусловила мировой значение русской литературы. Уже Чернышевский, большой поклонник Гоголя и Белинского, много десятилетий тому назад писал: «Ревизор» хоть и идеальная вещь, — вещь очень мелкая, но содержанию. И чего стоит вообще теория проволок и «посылающего» коллектива, если по той же проволоке могут быть посылаемы одновременно прямо противоположные запросы двух друг другу враждебно противопоставленных «коллективов»?!

Ложна и основная посылка всей этой схемы. Гоголь — весь целиком, и со своими образами и со своей тенденцией, — продукт распада феодально-патриархальной среды, а не духовный сын и не отражатель Белинского, тем менее — Чернышевского. «Социология» Белого соединяет несоединимое, тенденции Гоголя и тенденции Белинского, и разъединяет неразъединимое — образы и тенденцию художника, не умея найти для них единого социологического эквивалента.

В этом провал всей методологии Белого: чтобы понять Гоголя и его судьбу, он его раздваивает, в то время как задача состояла в том, чтобы понять Гоголя в единстве его противоречий. Разорвав Гоголя пополам, Белый затем спасает все свое построение единственно возможным при такой методологии путем — простым осуждением одного из двух конструированных им лиц Гоголя: Гоголь-сознаватель (словечко Белого!) погубил Гоголя-художника.

Вывод ясен. Вредно, когда художник пытается осознать тенденцию своих произведений, когда он перестает гоняться за образами, «как пастух за разбежавшимся стадом», а пытается их привести в какую-то целеустремленную систему. Художнику, вступившему на этот путь, грозит гоголевский провал.

Это — вывод, за который самый мягкий литературный трибунал должен был бы приговорить автора к самой суровой литературной казни. Белый уготовил себе эту неприятность исключительно тем, что в эпоху разложения атома и синтетического каучука продолжает пользоваться методами алхимии, тем, что пренебрег драгоценным орудием исследования — материалистической диалектикой.

Она показала бы ему, что расхождение общественной значимости художественного образа и общественной тенденции его автора — не случайность и не индивидуальная вина авторского сознания, а неизбежный продукт определенных общественных условий.

Она заставила бы его понять, что попытка художника осознать свою «мелодику» и свои образы может быть вредоносной для общества и гибельной для него лишь в том случае, если его устами говорит реакционный, обреченный на смерть класс, и что, наоборот, для художника восходящего класса осознание своего творчества, приведение теснящихся в его мозгу образов и напевов в целеустремленную систему не только не опасно, а и плодотворно и необходимо; что это потенцирует в громадной степени самое его творчество и удесятерит силу его произведений.

Гоголь кончил художественным провалом потому, что был *реакционным утопистом*; потому, что утопизм отталкивал его от растлавшейся перед ним действительности, а реакционность заставляла искать спасения от нее в прошлом, а не в будущем; потому, что расхождение между тенденцией и образами действительности неизбежно у подобного художника и что трагический исход предопределен в таком случае, если только отталкивание от действительности у художника искренно и глубоко, если с ним, как с Гоголем, по слову Чернышевского, «нельзя шутить идеями»¹.

Наконец, материалистическая диалектика показала бы, что выводить из факта расхождения образа и тенденции у ряда художников, связанных с уходящими классами (Гоголь отнюдь не единственный пример подобного расхождения), общее поучение о гибели для художника «пересознания» тенденции — и неправомерно и вредно.

Резюмирую. В своей конкретной части работа Белого и значительна, и актуальна, и интересна. Ее будут читать с пользой, — хотя не без труда: виною специфический язык и стиль автора, — особенно соратники Гоголя и Белого по словесному искусству. В

¹ Вот эти примечательные слова Чернышевского о Гоголе: «Отличительным качеством его натуры была энергия, сила, страсть; это был один из тех энтузиастов от природы, которым нет середины: или дремать, или кипеть жизнью... Человек «разумной середины» может держаться каких угодно теорий, и все-таки проживет свой век мирно и счастливо. Но Гоголь был не таков. С ним нельзя было шутить идеями» (III, 371).

своей же теоретической части, в общих суждениях о характере художественного творчества, в попытках решения вопроса о судьбе Гоголя, она лишь еще раз подтверждает необходимость быстрого перевооружения нашего старого литературоведения.

Мы можем, следовательно, закончить, как начали, — согласим с автором. В заключительных строках первой главы своей работы он предлагает рассматривать последнюю лишь как «введение к словарю Гоголя, к элементам поэтической грамматики Гоголя» и продолжает: «Все же, что не имеет прямого отношения к будущему «словарю», я предлагаю рассматривать как субъективные домыслы». Мы можем согласиться с обоими предложениями автора.

А. Каменев

К ТЕКСТУ КНИГИ

Моя книга — сплетенье цитат, иногда их ракурсов (в свободной редакции); в таком случае в скобках я делаю ссылку на заглавие цитируемого или излагаемого произведения; чтобы не увеличить на треть размер книги, я вынужден сокращать заглавия произведений, на которые я часто ссылаюсь.

Список сокращений сочинений Гоголя

- «Вечера на хуторе близ Диканьки» — «Веч.»
- «Предисловие к первой части «Вечеров» — «Пред. I»
- «Предисловие к второй части «Вечеров» — «Пред. II»
- «Сорочинская ярмарка» — «СЯ»
- «Вечер накануне Ивана Купала» — «ВНИК»
- «Майская ночь» — «МН»
- «Пропавшая грамота» — «ПГ»
- «Ночь под Рождество» — «НПР»
- «Страшная месть» — «СМ»
- «Иван Федорович Шпонька» — «Шп»
- «Заколдованное место» — «ЗМ»
- «Миргород» — «Мирг»
- «Тарас Бульба» — «ТБ»
- «Вий» — «В»
- «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — «ОТ»
- «Нос» — «Н»
- «Портрет» — «П»
- «Шинель» — «Ш»
- «Коляска» — «К»
- «Старосветские помещики» — «СП»
- «Записки сумасшедшего» — «ЗС»
- «Рим» — «Р»
- «Невский проспект» — «НП»
- «Ревизор» — «Рев»
- «Театральный разъезд» — «ТР»
- «Женитьба» — «Ж»
- «Игроки» — «Игр»
- «Лакейская» — «Лак»

«Театральные отрывки» — «ТО»
«Мертвые души». Том первый — «МД»
«Мертвые души». Том второй — «МД, 2»
«Выбранные места из Переписки» — «Пер»
«Исповедь» — «Исп»

Другие сокращения:

«Серебряный Голубь» (А. Белого) — «СГ»
«Петербург» (А. Белого) — «Пет»
«Мелкий бес» (Сологуба) — «МБ»
«Двойник» (Достоевского) — «Дв»
«Хозяйка» (Достоевского) — «Хоз»
Гоголь — Г.
Достоевский (в главке «Гоголь и Достоевский») — Д.
Белый (в главке «Гоголь и Андрей Белый») — Б.
Блок (в главке «Гоголь и Блок») — Б.
Сологуб (в главке «Гоголь и Сологуб») — С.
Маяковский (в главке «Гоголь и Маяковский») — М.
Мейерхольд (в главке «Гоголь и Мейерхольд») — М.