

МИФОПОЭТИКА ПЕТЕРБУРГА В РУССКОЙ ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ

О. Б. Лебедева

В истории русской культуры Петербург, ровесник эпохи новой истории России и средоточие культуры нового типа, стал тем символическим и ритуальным топосом, в котором локализовались представления о смерти старой допетровской Руси и рождении европеизированной России нового времени. Поэтому петербургский городской текст русской культуры изначально освещен отблесками карнавальной семантики смерти-обновления-возрождения, которая непосредственно связана с категориями театральности и театрализации ровно в той мере, в которой карнавал сыграл роль прародителя европейского театра,¹ а Петербург стал местом рождения профессионального русского театра нового времени.

Поэтому Петербург в своем реальном облике, в своей градостроительной модели, а также в символических обертонах своего культурного текста и экзистенциального статуса изначально склонен восприниматься и осмысляться в категориях и терминах театрального искусства. Как замечает Ю. М. Лотман, «особенность петербургской пространственности – ее театральность. Уже природа петербургской архитектуры – уникальная выдержанность огромных ансамблей [...], создает ощущение декорации, – и далее уточняет, цитируя маркиза де Кюстина, – Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр».²

Фасадный характер петербургских архитектурных ансамблей, акцентированная роль окна в декоре фасада и чрезвычайная многооконность

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М. 1965, с. 8-9.

² Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб. 2002, с. 215.

классического стиля петербургской архитектуры³ тоже соотносимы с категорией театральности, с ее пространственным воплощением в “формах рангового ярусного театра”, сложившихся “на основе традиции средневековых площадных представлений” – “окна окружающих площадь домов, из которых зная смотрела на зрелище, развертывающееся на площади, явились прототипом будущих лож ярусного театра”.⁴ А если к этому ещё добавить известную привычку Петра именовать свой город “парадизом”, то театральный субстрат эмоционального переживания Петербурга даже самим его создателем, уже в самое первое время существования города, станет еще очевиднее.

Разумеется, галлицизм “парадиз” в устах Петра обозначал понятие “рай”. Однако если учесть, что рай – это абсолютный пространственный верх мироздания, то Петербург, земной парадиз Петра, объективно трагедизирует пространственность сакрального рая, поскольку город расположен на уровне моря – абсолютного низа земной поверхности и нулевой точки отсчета по вертикали. Если же вспомнить, что в русском языке слово “парадиз” обозначает не только рай, но и самый высокий ярус театрального зала – раёк, галерку, обитель демократического зрителя, который своим минимально низким социальным статусом трагедизирует, а максимально высоким пространственным положением дублирует статус и позицию божества, вззирающего из своих горних сфер на нечувствительно управляемую им человеческую комедию,⁵ то увиденный под этим углом зрения театральный культурно-экзистенциальный субстрат города-парадиза обнаруживает свою изначальную амбивалентность: способность соединять в себе серьезный и смеховой аспекты картины мира.

Поскольку символическая семантика Петербурга обретает свое выражение в образе театра, то и взаимоотношения новой столицы со своей страной складываются на основе этой имманентной городу культурной модели. Это тип отношений сцены со зрительным залом, усугубленный еще и эксцентричностью географического положения новой столицы, воздвигнутой на крайнем западе русских территорий: “Петербург не имеет точки зрения на себя – он вынужден постоянно конструировать зрителя”.⁶ И при всей непроходимости символической “четвертой стены”, незримо отделяющей сцену от зрительного зала, тип взаимоотношений

³ Там же, с. 291-292.

⁴ Мокульский С. История западноевропейского театра. М. 1936, с. 322.

⁵ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М. 1968, с. 212-213.

⁶ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города, с. 216.

этих театральных топосов характеризуется постоянно наличествующей возможностью смены позиций зрителя и актера.

Если же теперь учесть, что карнавал выстраивает свое действие в отношении к травестируемой им жизни по законам смехового мира, основанного на перевернутой иерархии мира реального, а театр обостряет двойственность, присущую зрительскому переживанию сценической иллюзии в одновременном ощущении отделенности от нее и приобщенности к ней, то амбивалентность театрализованной модели взаимоотношений России с Петербургом обнаруживается со всей наглядностью. Её высокий ряд – это Петр в раю-парадизе, тождественный божеству, сверху взирающему на жизнь вверенной его попечению части света, а её низший уровень – это народ в парадизе-райке, страна, рассматривающая жизнь столицы как театральное действие, и как правило рассматривающая это действие весьма насмешливо и в основном неодобрительно.

Поэтому далеко не случайно то, что словесные “элементы метаописания” Петербурга в опыте своеобразного глоссария петербургского текста русской словесности, реконструированного В. Н. Топоровым, представлены практически исключительно терминами театрального искусства и понятиями, имеющими метаописательный характер по отношению к театру: “...театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль, актер, куколки, марионетки, нитки, пружины (иногда сюда же: тень, силуэт, призрак, двойник, зеркало, отражение)”.⁷ Заметим, что и в этих категориях метаописания образ города наряду с нейтральными театральными терминами, в равной степени могущими относиться к трагедии и комедии, включает в себя отчетливую ассоциацию с допрофессиональными формами русского народного смехового театра – райка и балагана, национальной разновидности европейского театра марионеток.

Но при этом лейтмотивной (и практически единственной) характеристикой жанровых тенденций петербургского текста и его эмоционального переживания, описываемых при помощи театральной терминологии, является исключительно понятие “трагедия”. “Петербург – бездна, ‘иное’ царство, смерть, но Петербург и то место, [...] где русская культура справляла лучшие из своих триумфов. [...] Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основание новой жизни”.⁸

⁷ Топоров В. Н. Петербург и “Петербургский текст” русской литературы // Топоров В. Н. Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического. М. 1995, с. 315.

⁸ Там же, с. 260.

Очевидно, однако, что при полном видимом отсутствии комедийного, смехового аспекта в цитированном определении жанровой доминанты петербургского текста, оно имплицитно его содержит. По своей сути оно не только точно соответствует семантике амбивалентного карнавального действия, но и детально соотносимо с жанровой спецификой русской высокой комедии, которая представляет собой синкретическое единство трагики и комики и генетически восходит к смеховому кромешному антимиру русской средневековой культуры, породившей национальную разновидность не смешного, а страшного карнавала и специфику русских смеховых жанров, определяемую формулой “смех сквозь слезы”.⁹

Но при этом любопытно, что в масштабах национальной культуры город-театр с театром как эстетическим явлением имеет довольно напряженные отношения: петербургский текст, очевидным образом формируясь в русских лирике, лиро-эпосе и эпосе, с трудом проникает в драматургические жанры русской литературы. Он практически отсутствует в серьезных драматургических жанрах, трагедии и драме, и лишь к середине XIX в. обретает свои параметры в смеховых. То же самое положение вещей можно констатировать и для русского литературоведения: интенсивно осмысляя лирический и лиро-эпический варианты петербургского текста, оно совершенно не уделяет внимания его драматургической разновидности.

А между тем, именно в драматургических жанрах русской литературы петербургский текст особенно репрезентативен, поскольку в драме он меняет свою природу сообразно с законами того рода, в формы которого претворяется. Из текста он преобразуется в действие, из описания превращается в представление, из повествования переходит в явление и зрелище. Таким образом, драматическое действие до некоторой степени возвращает Петербургу, представленному в литературном петербургском тексте в виде словесной репродукции пластических форм и вербального концепта реальной сути, его собственный материальный облик, хотя эта материальность и является разновидностью сценической иллюзии. Благодаря этому двойному перевоплощению из реальной материи в слово и из слова в иллюзию реальной материи драматический вариант петербургского текста с наибольшей очевидностью обнаруживает свои параметры, поскольку театр, единственное из всех словесных искусств, обладает и наиболее достоверными, и наиболее иллюзорными принципами миромоделирования: жизнь, представленная в формах самой жизни, создает такую

⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л. 1984, с. 35-58.

иллюзию реальности, которая переживается более остро и более убедительно, чем сама реальность.

И то обстоятельство, что петербургский текст русской драмы наиболее очевидным образом концентрируется именно в тех произведениях, которые принадлежат к эволюционному ряду классической русской высокой комедии, свидетельствует о глубоком внутреннем родстве “формы времени” – то есть оригинальной национально-своеобразной драматургической жанровой модели, созданной так называемым “петербургским периодом русской культуры”, и “идеи времени” – то есть концепции новой России, воплощенной в градостроительном свершении Петра. Оба эти артефакта – Петербург как артефакт материальной реальности, высокая комедия как артефакт реальности духовно-вербальной – обладают напряженной зеркальной семантикой: Петербург создан как икон новой национальной ментальности, высокая комедия возникла в попытке ее познания и отражения в своих конструктивных основах.

В репрезентативном эволюционном ряду русской высокой комедии от Сумарокова, Фонвизина и Княжнина в XVIII в. до Грибоедова, Гоголя и Сухово-Кобылина в XIX в., отчетливо различаются два типа драматургического петербургского текста: это, условно говоря, “столичные” комедии, в которых Петербург является местом действия (их несравненно меньше), и столь же условно обозначаемые “провинциальные”, в которых образ Петербурга возникает только как словесный мотив и дискурсивный сюжет. Однако же оба эти типа петербургского текста обладают таким структурно-семантическим потенциалом, который значительно превосходит их скромные видимые функции в комедийном мирообразе.

Если обратиться к тем немногим комедиям, действие которых локализовано в Петербурге вводной пространственной ремаркой, то одно их перечисление немедленно выявляет истинную драматургическую функциональность петербургского топоса. “Опекун” Сумарокова, “Пустомеля” Лукина, “Хвастун” Княжнина, “Говорун” Хмельницкого, “Утро делового человека” и “Тяжба” Гоголя, “Дело” и “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина обнаруживают присущую Петербургу в его драматургическом воплощении способность генерировать типологически устойчивый драматургический сюжет, основанный на болтовне, обмане и интриге, которые варьируются в своем этическом содержании от пустословия как смешного бытового чудачества до злонамеренной губительной клеветы, от легкой салонной любовной интриги до злостной губительной лжи.

Смеховое начало в этих комедиях также колеблется от легкой иронии и комизма словесной игры до злого сарказма и тяжелой сатиры, не оставляющих возможности примирения со своими объектами, а жанровая динамика комедий этого типа однозначно устремлена в направлении, так сказать, утяжеления комедийного жанра, его постепенного преобразования в категориях трагедийного мироощущения и действия. Метафорическая гибель и смерть, витающая в качестве словесного мотива над действием этих комедий, закономерно увенчивается смертью протагониста в финале драмы Сухово-Кобылина «Дело» и эксплицируется в названии его же комедии-шутки «Смерть Тарелкина».

Это утяжеление жанра совершенно очевидно в динамике таких знаковых лексико-семантических мотивов комедийных названий, как понятия «слово» и «дело». Эволюционный ряд комедий этого типа раскрывает одну из самых примечательных особенностей жанра русской высокой комедии, а именно, свойственное ей восприятие слова как дела, высказывания как свершения, ее способность претворять акт говорения («Пустомеля», «Хвастун», «Говорун»), в полноценное действие («Утро делового человека», «Дело»). Применительно к комедии «Горе от ума» эту особенность русской драмы определил И. А. Гончаров, охарактеризовавший специфику действия русской драмы как «действие в слове, игру в языке».¹⁰ И если вспомнить, что профессиональный русский театр является почти ровесником Петербурга и неотъемлемым атрибутом петербургского периода русской культуры, то явная сакрализация акта говорения в комедии, выводящей дело из слова, несомненно соотносится с подспудными ассоциативно-сакральными национальными представлениями о градозидательном слове Петра I как о причине возникновения Петербурга в качестве непреложного факта русской материальной реальности.

В структуре же своего действия русская комедия, локализованная в Петербурге (европейском городе по своим символическим коннотациям), одновременно и усваивает интригу как основу жанровой модели европейской комедии, и развертывает на этой основе национальную модификацию содержания комедии интриги. Русская интрига не имеет своей целью нормализацию искаженного индивидуальной злой волей разумного миропорядка; русская интрига, наоборот, является порождением индивидуальной злой воли, вторгающейся в разумный миропорядок с целью его искажения, и в этом положении вещей опять невозможно не увидеть некоторого оттенка неодобрительного отношения национального сознания к градостроительной инициативе Петра.

¹⁰ Гончаров И. А. Собрание сочинений в 8-ми т. М. 1980. Т. 8., с. 47.

Так немногочисленные «петербургские» комедии классического периода обнаруживают свойство этого топоса разворачиваться в устойчивый сюжет, причем смысл этого сюжета становится абсолютно отрицательной этико-эстетической характеристикой Петербурга. В сюжетном разворачивании таких комедий город выступает как источник и генератор обмана, миража и наваждения, и это приводит комедию к парадоксальному результату. Помещая действие национального общественного быта в Петербург и таким образом признавая его реальное физическое существование в материальном русском мире, русская комедия, в сущности, отказывает столице нового времени в праве на это существование, поскольку в конечном счете претендует искоренить из материальной реальности изображенное явление: оно есть, но его не должно быть.

Приблизительно ту же картину, но с полной переменной этико-эстетической знаковости, можно наблюдать в репрезентативном ряду шедевров русской высокой комедиографии, воплощающих в себе другой тип петербургского текста. В «Недоросле» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизоре» Гоголя действие локализовано в безымянной русской провинции (поместье Простаковой, «сборный город темной стороны») или в Москве, однозначной провинции петербургского периода русской культуры. В этих комедиях Петербург присутствует на первый взгляд только в качестве словесного мотива, но, как и в предшествующем случае, под этой поверхностью скрыто несравненно более значительное содержание, и петербургский топос, не будучи явным образом структурным элементом действия, тем не менее, разворачивается в формах основополагающих драматургических категорий – например таких, как человеческий тип и образ героя-протагониста, а следовательно – и конфликт.

В «Недоросле» петербургский мотив соотнесен с образом петербуржца Стародума и четко увязан с его речевой характеристикой. В репликах Стародума образ Петербурга, никак не представленный в описательном плане, возникает только в своей социально-функциональной (столица, обитель верховной власти) и персональной (Петр Великий как идеальный монарх) модификациях. Совмещение этих аспектов как раз и придает образу города вышеупомянутую амбивалентность. В плане социальной функциональности Петербург в репликах Стародума описан максимально безлично как царство развращенных придворных нравов, причем это описание имеет характер скрытой цитации европейского текста, поскольку обличительные афоризмы Стародума восходят к максимам французских моралистов Ларошфуко и Дюфрени.¹¹

¹¹ Вяземский П. А. Фон-Визин. СПб. 1848, с 135, 138-139; Тихонравов Н. С.

Недоросль: Стародум. В этой стороне по большой прямой дороге никто почти не ездит, а все объезжают крюком, надеясь доехать поскорее (III, 1).¹²

Лабрюйер: 49. К высокому положению ведут два пути: протоптанная прямая дорога и окольная тропа в обход, которая гораздо короче.¹³

Dufresny: Cependant on n'arrive à ces fins, que par de chemins couverts et de traverse, disposés de la manière que la voi la plus droite n'est pas toujours la plus courte.

[Впрочем, своих целей достигают не иначе, как скрытными и кривыми дорогами, расположенными так, что путь наиболее прямой не всегда является самым коротким (перевод мой. - О. Л.).]

Недоросль: Стародум. А такова-то просторна, что двое, встретясь, разойтись не могут. Один другого сваливает, и тот, кто на ногах, не поднимает уже никогда того, кто на земли (III, 1).

Dufresny: Ce centier est si étroit, qu'un ambitieux ne saurait y faire son chemin sans renverser l'autre. Le malheur est que ceux qui sont sur leur pieds ne relèvent guère ceux qui sont tombés.¹⁴

[Этот путь так узок, что честолюбец не в силах следовать ему, не опрокинув другого. К несчастью, те, кто стоит на ногах, никогда не поднимают упавших (перевод мой. - О. Л.).]

Недоросль: Стародум. От двора, мой друг, выживают двумя манерами. Либо на тебя рассердятся, либо тебя рассердят (III, 1).

Лабрюйер: 35. При дворе известно два способа отделаться от человека [...]: либо самому рассердиться на него, либо сделать так, чтобы он рассердился на вас [...].¹⁵

Недоросль: Стародум. Крестьянин, который плоше всех в деревне, выбирается обыкновенно пасти стадо, потому что немного надобно ума пасти скотину. [...] Толпа скаредных льстецов всеминутно силится уверять его [государя], что люди сотворены для него, а не он для людей (V, 1).

О заимствованиях русских писателей // Собрание сочинений в 3 т. М. 1898. Т. 3. Ч. 2, с. 330-331. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. Л, 1939, с. 352-353.

¹² Текст комедии "Недоросль" цитируется по изд. Фонвизин Д. И. Собрание сочинений в 2 т. М.-Л. 1959. Т. 1, с указанием номера действия – римской, номера явления – арабской цифрой в скобках после цитаты.

¹³ Лабрюйер Жан де. Характеры, или нравы нынешнего века. М.- Л. 1964, с. 173.

¹⁴ Текст Дюфрени цит. по: Тихонравов Н. С. О заимствованиях русских писателей, с. 330-331

¹⁵ Лабрюйер Жан де. Характеры, или нравы нынешнего века, с. 170.

Л а б р ю й е р : 28. Стадо ли создано для пастуха или пастух для стада? Вот бесхитростное олицетворение народа и государя, если только последний – подлинный государь.¹⁶

И в этих скрытых цитатах, озвучивающих социальную концепцию, созданную авангардом европейской демократической общественной мысли, Стародум, обличитель Петербурга русской власти, Стародум, представляющий в своем лице первое поколение русских урожденных петербуржцев, более всего демонстрирует свою функцию героя-протагониста, персонификации положительного идеала автора в системе персонажей комедии. Следовательно, в своем персональном воплощении (Петр Великий, служивший Петру отец Стародума и сам Стародум, воспитанный при его дворе) Петербург, как генератор определенного человеческого типа, приобретает смысл этико-идеологического идеала. Стародум, хоть и покинувший Петербург и удалившийся от двора Екатерины II, тем не менее воплощает в себе идеал русского дворянина новой (петербургской) формации. А в драматургической функции Стародума (герой-резонер, человек извне, генератор конфликта) ассоциативный его образу город выявляет свою способность воплощать протагонистическую сторону комедийного конфликта.

В комедии Грибоедова “Горе от ума” словесный мотив Петербурга, минимальный в описательно-дискурсивном плане (“Татьяна Юрьевна рассказывала что-то // Из Петербурга воротясь, // С министрами про вашу связь...”; “Нет, в Петербурге институт // Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут...” – III, 3; 21),¹⁷ повторяет, инвертирует и развивает аспект, намеченный в “Недоросле”. Функциональный наследник и этический дублер Стародума, Чацкий, с Петербургом никак очевидно не связан – кроме этой драматургической ассоциации с образом своего идеологического предшественника. Но зато петербуржцем, отбрасывающим на основного героя ассоциативный отблеск принадлежности к петербургской культуре, является смеховая тень и эхо Чацкого, его комический двойник Репетилов:

Барон фон Клоц в министры метил,
А я
К нему в зятя. [...]
Он на Фонтанке жил; я возле дом построил,

¹⁶ Лабрюйер Жан де. Характеры, или нравы нынешнего века, с. 221.

¹⁷ Текст комедии “Горе от ума” цитируется по изданию: Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений в 3 т. СПб. 1995. Т.1, с указанием номера действия – римской, номера явления – арабской цифрой в скобках после цитаты.

С колоннами! Огромный! Сколько стоил!
Женился, наконец, на дочери его,
Приданого взял – шиш, по службе ничего (IV, 5).

В комедии “Горе от ума” эпизод Репетилова – это зеркальный прием, пародия, своего рода “театр в театре”, компактно отражающий основное действие в самостоятельном сюжете с функциональным двойником и нравственным антагонистом в центре – прием чисто европейский, шекспировский, подобный эпизоду “Мышеловки” в “Гамлете” или представлению трагедии “Пирам и Тисба” во “Сне в летнюю ночь”. Кроме того, что в подобной композиции реализуются такие принципиальные элементы метаописания Петербурга как “зеркало, тень, силуэт, призрак, двойник”, она еще и выявляет, во-первых, способность петербургского текста к самосознанию в приеме взаимоотражения персонажей, вариативно воплощающих в себе петербургский тип в его высокой и пародийно-сниженной модификациях, во-вторых, его внутреннюю конфликтность, а в третьих – его вытекающий из этих свойств самостоятельный драматургический потенциал.

Более того: интермедия Репетилова дает не только травестированный образ петербургского человеческого типа, который своей смеховой природой лишь подчеркивает и заостряет абсолютную величину его прямого воплощения в Чацком, поскольку при неизменности константных признаков этого человеческого типа пародия обостряет их ощущение посредством полной перемены этических знаков плюс и минус. Интермедия Репетилова проделывает ту же самую операцию и с образами петербургской духовной жизни и общественного быта.

Основные словесные мотивы реплик Репетилова описывают, хоть и в смеховом ключе, но именно те самые социокультурные реалии, которые мыслятся незыблемым культурным завоеванием России в петербургском периоде ее истории: политика (“государственное дело”), либеральный литературно-политический салон (“Сок умной молодежи”), журналистика (“В журналах можешь ты, однако, прочитать...”) и, наконец, литературное творчество и театр (“И вшестером, глядь, водевильчик спячат...” - IV, 4). Особенно театр: этот последний по порядку возникновения, но первый по значимости петербургский мотив принципиально важен. В интермедии Репетилова совершается не только акт самосознания высокого героя Чацкого, который на время ее протекания становится ее зрителем; в интермедии Репетилова осознает себя как таковой город-театр, воплотившийся в лице своего обитателя и развернутый в театральное действие самостоятельным сюжетом вводного эпизода. И этот двойной акт самосознания становится возможен благодаря напряженным

познавательно-отражающим функциям таких семиотически насыщенных приемов как пародия и драматургическое действие, литературное зеркало и зеркало жизни.

Результатом этого самосознания городского текста в драматическом действии становится окончательная интернализация петербургского топоса в русскую жизнь, осуществленная в комедии Гоголя “Ревизор”. При том, что ее действие происходит в безымянной русской провинции, а образ Петербурга продолжает оставаться не более чем словесным мотивом, комедию Гоголя можно назвать в полном смысле петербургской не только по ее генезису, восходящему к замыслу петербургской чиновничьей комедии “Владимир третьей степени”, но и в отношении ее поэтики, берущей свое начало в карнавальной фантазмагии “Петербургских повестей”. “Ревизор” – это гоголевский петербургский текст, ставший петербургским действием, Петербург, эксплицированный в русскую комедию как содержание и форма, Петербург, экстенсивно расширившийся до масштабов России, или же Россия, интенсивно спрессованная в пространственные объемы столичного города в его ментальной сути.

Главное, что отличает петербургский текст “Ревизора” от всех других его драматургических модификаций – это его последовательное развертывание на двух уровнях: реального и идеального топоса, физически-географического и символически-духовного пространства. И в этом смысле “Ревизор” синтезирует два вышеописанных типа драматургического петербургского текста.

Во-первых, Петербург “Ревизора” – это реальный городской локус со своей топографией (Шукин рынок, улицы Почтамтская и Гороховая, Нева с перевозом, дома со сквозными воротами, театр, Зимний дворец), со своим народонаселением (каретник Иохим, писатели Пушкин, Загоскин, Сенковский), со своей социальной структурой (чиновник для письма, кухарка Маврушка, курьеры, актрисы, начальник департамента, графы и князья, министры, посланники, государь император), со своими государственно-политическими институтами (канцелярия, департамент, государственный совет, III отделение Его Императорского Величества канцелярии), наконец, со своей духовной жизнью (литература, оперный театр, журналистика).

Но во-вторых, этот достоверно-материальный облик города воссоздается каждый раз в однотипной метасюжетной ситуации “Ревизора” – в сценах мечтания Осипа и Городничего и в сцене вранья Хлестакова, которые своим специфическим углом зрения подрывают и размывают его материальность, возводя образ города, существующего только там, где нет никого из участников комедийного действия, до степени идеальной и

символической атопии-утопии. В лице этих персонажей коренная русская провинция со своим традиционным типологическим населением конструирует на основе петербургских реалий такой идеальный облик реально далекой и чуждой столицы, в котором и ей нашлось бы свое место. Не случайно словесным лейтмотивом этих эпизодов становится мотив собственного дома в столице, о наличии и высоком качестве которого страстно мечтают провинциальные герои “Ревизора”:

У меня дом первый в Петербурге [...] дом Ивана Александровича;
Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице (III, 6; V,1).¹⁸

Что же касается несомненно петербургских обитателей, как бы принимающих решительное участие в развязке комедии, то есть Жандарма и “приехавшего по именному повелению из Петербурга чиновника”, то они имеют скорее мистико-символический, нежели реальный облик: истинный ревизор во плоти на сцене так и не появляется, а Жандарма нельзя считать участником действия комедии, поскольку он отсутствует в афише, и его положение на сцене в знаменитой финальной ремарке “Немая сцена” тоже никак не обозначено.

Таким образом, в комедии Гоголя обнаруживается взаимное встречное движение Петербурга к России и России к Петербургу, однако этот процесс увенчан не столько альянсом, сколько аннигиляцией: явление Жандарма вызывает окаменение участников действия, а иллюзорный образ своей, родной, обжитой столицы в сознании провинциалов никак не способен совместиться с реальным местом (вернее, полным отсутствием такового) этих провинциалов в отвергающей сам факт их существования столице, что есть полная инверсия той же самой органической несовместимости Петербурга и России, которую мы уже имели случай отметить в петербургских комедиях: нет такого города Петербурга, который соответствует мечтаниям гоголевских провинциальных героев, но сообразно с их страстным желанием он должен бы быть в России.

Трагизм этой ситуации более всего подчеркнут мотивом актуализирующего оппозицию иллюзии и реальности театра, который в комедии Гоголя неуклонно сопровождает словесный образ Петербурга, а так же приемами театрализации действия комедии, такими, как лирические воспоминания Осипа о Петербурге и сцена вранья Хлестакова, представляющие собой своеобразные моноспектакли в пределах общего дейст-

¹⁸ Текст “Ревизора” цитируется по изданию: Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7 т. М. 1967. Т. 4, с указанием номера действия – римской, номера явления – арабской цифрой в скобках после цитаты.

вия, в которых псевдогерои играют иную, лучшую и высшую, но несбыточную форму своего существования:

В Питере лучше всего [...] жизнь тонкая и политичная: кятры, собаки тебе танцуют... (II, 1)

Нет, уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме...

С хорошенькими актрисами знаком... Театральная дирекция говорит: "Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь"... (III, 6)

[...] щелкопёр, бумагомарака в комедию тебя вставит. Вот что обидно! [...] и будут все скалить зубы и бить в ладоши [...] (V, 8).

Поэтому далеко не случайно театрализованный образ Петербурга увенчан к финалу действия комедии скрытой ассоциативной отсылкой к тому космогоническому архетипу парадиза, который во всей полноте своего серьезного и травестийного смысла изначально моделирует основу восприятия и переживания Петербурга русским национальным сознанием: "и чтоб у меня в комнате было такое амбре, чтоб нельзя было войти, и нужно бы только этак зажмурить глаза" (V, 1). Как и слово "парадиз", галлицизм "амбре" имеет в русском языке знантиоморфные коннотации, в высоком стиле означая "благоухание", а в низком "вонь". И между собой эти два галлицизма связаны прямой и непосредственной ассоциативной связью: амбре-амброзия – пища богов, обитателей эксцентрических по отношению к земному миру высших райских сфер.

Таким образом, провинциальные комедии Фонвизина, Грибоедова и Гоголя, воплощающие петербургский текст в словесном мотиве, который подспудно моделирует тип героя-протагониста и структуру комедийного конфликта, варьирующего ситуацию "обманувшийся обманщик", предлагают противоположный, но столь же парадоксальный угол зрения на проблему взаимоотношений столицы со страной, что и петербургские комедии. Если признанный комедией, разместившей в нем свое действие, реальным русским локусом Петербург не имеет права на существование с этической точки зрения, то Петербург, существующий лишь в мечтах и словах персонажей провинциальной комедии, является, по сути дела, не более чем идеальной, карнавальной – а следовательно, тоже не существующей ипостасью своего реального бытия: так знаменитая призрачность и миражность петербургского городского текста русской словесности обретает свое воплощение в самой структуре действия русской комедии, чей мирообраз, воспроизводящий архетип национального общественного быта, постоянно колеблется на грани реальности и иллюзии.

Подводя итог всему сказанному выше, необходимо отметить, что комедия, в силу своей принадлежности к смеховой культуре, особенно остро

акцентирующей языковые моменты в приемах создания смехового мир-образа национальной реальности, является одним из жанров, наиболее адекватных национальной ментальности. Поэтому комедийный вариант петербургского текста русской словесности наиболее репрезентативен как основа суждения о константах и структуре национального самосознания. С этой точки зрения проделанное исследование, как кажется, уполномочивает на заключение столь же парадоксального характера, как и положенный в его основу материал.

При всей проблемности феномена Петербурга и петербургского периода русской истории в национальном самосознании, при всей неопределенности петербургского культурного текста, колеблющегося между реальностью и миражом, Петербург все же является наиболее полным и точным адекватом этой самой ментальности. Сам город и связанные с ним историко-культурные ассоциации (Петр I – власть, европеизм – тип культуры и архетип общественного быта) своей исконной дихотомичностью “свое-чужое”, “русское-европейское” оптимально соответствуют экзистенциальной русской потребности в иноментальном фоне, на котором совершается акт национального самосознания: для остроты переживания своего коренного содержания русскому сознанию обязательно необходимо интернализованное “чужое”, с которым и которому “свое” могло бы быть со- и противопоставлено (так называемые “протеизм” и “всемирная отзывчивость” русской культуры). Таким образом, Петербург и петербургский текст русской культуры в русской высокой комедии классического периода предстают как наиболее адекватный символ перманентной раздвоенности русского самосознания, тождественного в своей сущности не одному из противоположных полюсов оппозиции “свое-чужое”, а поляризованной структуре в целом.