

Та же двойственность тенденций отчетливо сказалась и в творчестве Гоголя. Еще в Нежинской гимназии он познакомился с трудами Фихте, Шеллинга, Жан-Поля [18, с. 14]. О непосредственном воздействии на него произведений немецких романтиков свидетельствует факт творческого заимствования отдельных сюжетов из их повестей («Чар любви» и «Пьетро Апопе» Тика, «Игнаца Деннера» Гофмана и др.) [19]. Одновременно Гоголь испытал воздействие именно тех жанров и тех авторов, которые сами стояли у истоков формирования концепции романтической иронии. Среди них — романы Филдинга и Стерна [20], вертепная драма — русский аналог итальянского театра-буфф [21], иронико-комическая поэма. Причем главной фигурой для Гоголя был Стерн, о чем уже неоднократно писали исследователи [22].

Проблема, однако, заключается в том, что в России (впрочем, так же, как и в Европе) было не только два основных этапа восприятия Стерна, но и существовало два разных писателя Стерна. Один из них почитался как сентименталист (соответственно «русским Стерном» был провозглашен Н. М. Карамзин) [23, с. 362], другой — как основоположник романтизма. И здесь титул «русского Стерна» поделили между собой Вельтман и Гоголь. Любопытно в этом смысле, насколько органично характеристика, данная Стерну Генрихом Гейне в трактате «Романтическая школа», может быть приложена к Гоголю: в то время, «когда его сердце печально и он хочет высказать свои глубинные, кровоточащие чувства, то, к его удивлению, с губ его слетают смешные, веселые слова» (ср. [24, с. 274]) (см. признание Гоголя о причинах написания «Вечеров» как способе преодоления напавшей на него тоски, а также финальные строки «Театрального разъезда»: «...кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете»). Подчеркнем при этом, что приведенная характеристика — и это будет важно для последующего изложения — была дана Стерну романтиком Гейне, и именно романтики обнаружили у Стерна одновременность трагического и комического отношения к миру («сентиментальный Тристрам, — пишет П. Конрад, — либо трагичен, либо комичен; иронический Тристрам одновременно и трагичен и комичен» [16, с. 3]). Соответственно и Гоголь по своей поэтической сущности оказался близок не столько Стерну XVIII в., сколько Стерну, каким он был воспринят и прочитан европейским романтизмом.

Одним из основных уроков, усвоенных Гоголем у Стерна, была идея автора, свободно манипулирующего своими героями, его комический произвол в обращении с литературным материалом. Отсюда перекрестная игра противоречий, явление, представляющее всякий раз в двойном аспекте, эмоция в сочетании с ее дискредитацией. Правда, подтекст всего этого был у Стерна вполне определенный: разрешение метафизической проблемы взаимоотношения между интеллектуальным существованием человека и его литературным творчеством [25]. Также и смех Стерна, направленный одновременно на героев, на автора, на читателей, имел несомненную просветительскую подоснову.

Шутливый стерновский хаос романтики интерпретировали как отражение самопрошающего иронического ума, а ассоциативный принцип построения романа — как романтическую бесконечность процесса создания текста-мира (см. [16]). Соответственно в комедии Тика «Кот в сапогах», ставшей первым практическим воплощением идей Шлегеля, художественный мир был построен как мир нескольких переплетающихся и одновременно друг друга опровергающих топосов: топоса Кота, его хозяина, зрителей, актеров, комментирующих действие, автора [26, с. 105].

Аналогичный произвол в обращении с материалом, перекрестную игру противоречий демонстрирует и гоголевский цикл «Вечеров на хуторе близ Диканьки», где отчетливо выделяются топосы издателя (Рудого Панька), рассказчиков историй (горохового панича, Фомы Григорьевича, Степана Ивановича Курочки, «рассказчика страшных историй»), топосы скептически настроенного по отношению к пасечнику читателя, благодарного слушателя-хуторянина и стоящего за всем