

с. 549; 27, с. 51]. Повесть о Шпоньке, взятая в контексте цикла, становится еще и историей о самоуничтожении литературы как таковой. В сущности, бестолковая старуха, пуская рукопись с записями Рудого Панька на кулинарные цели, выполняет на самом деле «заказ» и ожидания читателя, заявленные еще в предисловии к первой книге «Вечеров»: «Еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу!.. Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее» [28, т. I, с. 103]. А последние строки повести («Между тем в голове тетюшки созрел совершенно новый замысел, о котором узнаете в следующей главе») рифмуются со словами Фомы Григорьевича в последней повести цикла: «Ей богу, уже надоело рассказывать!» [27, с. 51].

Мнимая фрагментарность, незавершенность повести ставит под знак иронии само создание художника. Созданный прекрасный миф оказывается разрушен и опрошен грубой реальностью, подобно тому как в последней повести цикла заколдованное место оборачивается грядой, куда мать выливает помои, а золото — сором и дрязгом. Внешне следуя композиционным принципам Стерна [28, т. I, с. 550; 22, с. 254], Гоголь на самом деле поступает как романтический иронист. Ибо для Стерна ассоциативная игра с текстом, прием арабески служат целям создания особой ахронической утопии, внутренняя, духовная значимость которой, при всей ее иллюзорности, не подвергается сомнению (как писал исследователь, «может быть, рождение Тристрама потому и затянулось, чтобы подольше задержать этих героев в жизни» [36, с. 23]).

В этом смысле Гоголь гораздо ближе подходит к концепции Шлегеля, считавшего необходимым подняться в наших мыслях над собственной любовью, быть способным разрушить то, что ценим [37]. Одновременное созидание Гоголем мифа в своем первом цикле и его отрицание становится формой парадоксального, которое, по Шлегелю, и есть сущность иронии. А исполненная противоречий проекция автора на своих многочисленных рассказчиков, и также героев (автор — страшный колдун, о чем писал еще А. Белый [38]; автор — дед, которому доверена грамота и который боится ее потерять [39]) идеально соответствует рассуждениям Шлегеля о романтической поэзии как самоотражении автора в многочисленных зеркалах, осознании постоянного движения, вечного хаоса [37, с. 295].

До сих пор мы говорили лишь об одной сфере проявления романтической иронии у Гоголя: об отношении автора к создаваемому им тексту и попытке, благодаря свободной игре с ним, преодолеть известное противоречие между искусством и реальностью. При этом оказывается, что и сам мир, казалось бы, осязаемо, почти чувственно описанный Гоголем, при ближайшем рассмотрении обнаруживает поразительную эфемерность и иллюзорность.

«Остроумие, — утверждал Шлегель, — это взрыв связанного сознания» [40, с. 177]. Взрыв связанного сознания означал преодоление границ, детерминизма, свободу от оков — и прежде всего оков, существующих в сознании. Истоки этой концепции мы также находим у Стерна. Именно ему принадлежит одно из величайших открытий в литературе своего времени — понимание того, что всякое явление может быть представлено в двойном аспекте. Правда, у Стерна речь шла в основном о точке зрения. Комизм его великого романа во многом создавался ситуациями, в которых люди неправильно интерпретировали действия или слова другого. Причем и слова, и действия были определены существующими в сознании каждого стереотипами, а не вниманием к ситуации как таковой [41, с. 970]. Романтики вывели отсюда аксиому об относительности всех наших суждений о мире.

В определенном смысле можно сказать, что Гоголь своеобразно следует за Стерном. Целый ряд эпизодов и даже мотивов в его повестях оказывается результатом стереотипной интерпретации определенных явлений, интерпретации, чаще всего замешанной на предрассудках. Так, Солоха в «Ночи перед Рождеством», искусно умеющая обращаться с мужским полом, почитается в народе ведьмой.