

Dimitrov, Ljudmil

"Женитьба" Гоголя: bachelor party

In: N. V. Gogol: *Bytí díla v prostoru a čase : (studie o živém dědictví)*.
Dohnal, Josef (editor); Pospíšil, Ivo (editor). V Tribunu EU vyd. 1. Brno:
Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2010, pp.
103-110

ISBN 9788073991975

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132717>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

«ЖЕНИТЬБА» ГОГОЛЯ: BACHELOR PARTY

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ (СОФИЯ)

В статье исследуется вопрос, как из-за смешного и легкого сюжета первой комедии Н. В. Гоголя «Женитьба» (1833) раскрывается сложный сексуальный лабиринт автора. Пьеса – не единственное его произведение, в котором описана ситуация помолвки или брака. В данном случае этот мотив подчеркивается как основной и восприниматель ожидает, что интрига развернется именно вокруг него. В действительности, однако, до женитьбы в пьесе не доходит, объявленное событие не происходит. Тем более в произведении, озаглавленном «Женитьба», исключена возможность говорить о любви. Автор заботится о вещах, которые не пережил лично и, таким образом, текст скорее всего выполняет функцию терапевтического сеанса-высказывания, посредством которого автор освобождается от своих страхов. Комедия рассматривается в контексте русского драматургического канона XIX века; ищется и ответ на вопрос: что делает драматургию Гоголя репертуарной.

Ключевые слова: Гоголь, комедия, драматургия, канон, сюжет, психоанализ.

The present contribution examines the question of the gradual revelation of Gogol's sexual maze from a funny and a light plot of the first of his comedies Marriage (Женитьба, 1833). The play does not describe the situation of engagement or marriage only; in this case the motif is underlined as major and the recipient expects that the intrigue will unfold around him. But the real marriage in the play is not realised, the declared events do not take place. Moreover, in the work entitled Marriage there is no space for the talks about love. The author deals with the stuff which was not personally experienced; so the text primarily fulfills the function of the therapeutic session-speech whereby Gogol could be released from his fears. From this standpoint, the comedy can be seen in the context of the 19th-century Russian dramaturgical canon seeks the answer to the question which became a real kernel of Gogol's dramatic repertoire.

Keywords: Gogol, comedy, dramaturgy, canon, plot, psychoanalysis.

«Правда, Марья Григорьевна очень недурная барышня; но жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. Пот проступал у него на лице, по мере того, чем более углублялся он в размышление.»

*Н. В. Гоголь, «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»,
1831*

Комедия «Женитьба» – далеко не единственное (не первое) произведение Гоголя, в котором описывается ситуация помолвки, бракосочетания или любовного ухаживания с подобной целью. Этот мотив, чаще всего маргинальный, присутствует как носитель прежде всего комического эффекта. Странное на первый взгляд и неожиданное в данном случае то, что автор предизвещает его как центральный, концептуальный, вокруг которого воспринимающий ожидает развертывание интриги. Реально, однако, до женитьбы в пьесе дело не доходит, анонсированное событие не состоялось, и у читателя остается неясное ощущение о подмене, о неудовлетворении его рецептивного интереса, вызванного соблазнами заголовка. Более того – в произведении, озаглавленном «Женитьба», исключена возможность говорить о любви. В этом смысле во мне вызывает любопытство следующее наблюдение: ощущение глубины в драматургии Гоголя является результатом ее метафоричности. С трудом мне удастся отбросить навязчивую мысль о том, что на уровне сюжета (внешнего действия) она демонстрирует весьма самодовольную поверхностность. Автор занимается вещами, которые лично он не пережил, в которых его собственный экзистенциальный опыт неважен, и тексты приобретают скорее всего функцию терапевтических сеансов-выступлений, через которые он оглашает свои страхи и одновременно освобождается от них (выталкивает их) – личные и сексуальные. Подобный статус художественного сознания Гоголя, очевидно, разнообразило стереотипы сюжетного конструкта русской классической драмы, в области которой у него не только амбиции, но и реальный вклад.

Как первый законченный опыт автора в области драматургии, «Женитьбу» часто уличали в технической неотесанности из-за отсутствия завязки и развязки, понимаемых в их узком, традиционном (классическом) варианте. Это в какой-то степени послужило и аргументом для современной Гоголю критики оспаривать жанр произведения и «гадать» над ним. Рецензент «Репертуара и Пантеона» высказывает следующие сомнения: «Сцены эти, набросанные кое-как, без достаточной завязки и развязки, невозможно назвать комедией». В «Северной пчеле» оценка дается почти как перифраз: «Ни завязки, ни развязки, ни характеров, ни острот, ни даже веселости –

и это комедия!»¹. В некотором смысле перед нами ситуация, реминисцирующая с пушкинской драмой «Русалка», дошедшей до нас без заглавия и – вероятно – без последней страницы рукописи. Но у Гоголя оба компонента текста налицо, как и квазижанровое определение: «*совершенно невероятное событие в двух действиях*». Кажется, что из заглавия, финала и жанровой номинации самый адекватный и отвечающий тексту – предикат «невероятно»: оповещенное «событие» – «женитьба» – не происходит, то есть, во время действия не происходит ничего существенного, что могло бы оправдать модус заглавного паратекста. Ничего не гарантирует, что и после окончания второго действия будет женитьба. Подход драматурга Гоголя нов постольку, поскольку завязка в его пьесе – знакомство и уговор между двумя сватами – Феклой Ивановной и Подколесиным – произошла до начала действия, а развязка предстоит после конца – в неопределенном будущем. Так что как воспринимающие мы становимся свидетелями «настоящей», серединной и самой динамичной части истории – нечто само по себе невероятное и во внелитературном аспекте. Более важно то, что «Женитьба» постановляет поэтику открытого драматургического финала, который не сводится единственно и только к более чем одной гипотезе о том, как могла бы выглядеть история если..., но предварительно ставит требование о *повторении всего действия с начала* – то, что будем наблюдать еще более категорически в «Ревизоре». Этот композиционный принцип вписывается вполне в зеркальную проекцию бытия у Гоголя – иллюзорного-и-действительного. Проекция скорее всего ментальная, чем игровая: не человек видит себя в кривом зеркале (концепция карнавала), а кривая человеческая физиономия отражается в нормальном зеркале – едва попав во вроде бы иллюзорное пространство, человек понимает (вдруг видит) правду о себе (театр как своеобразный «рентген»). В этом смысле сюжет пьесы представляет собой *оголение Гоголя*.

Задуманная как легкая фарсовая мелодрама с первоначальным заглавием «Женихи» (1833), комедия претерпевает несколько редакций и в конечном счете получает свой канонический текст едва в томе драматических сочинений Гоголя 1842 г. В своей попытке обновить жанровые клише водевиля, автор «пользуется» образцами как «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1825) А. И. Писарева и «Хороша и дурна, и глупа, и умна» (1834) Д. Т. Ленского. Заглавие находит отзвук и в более поздних классических русских комедиях – «Свадьба Кречинского» (1855) А. В. Сухова-Кобылина и «Свадьба» (1890) А. П. Чехова, хотя бы постольку в них сохранен гого-

¹ ГОРЯЧЕВА, М.: Женитьба Н. Гоголя и Предложение А. Чехова: сюжет и характер. Диалоги с Чехов. 100 години по-късно. София 2004, с. 277-281.

левский принцип, чтобы подчеркнутое в заглавии событие не осуществилось. Но в то время как «свадьба» называет финальное ритуальное празднество при узаконении определенной интимной связи, то «женитьба» настаивает скорее на процессе, на предыстории новой семьи, на времени между помолвкой влюбленных и их бракосочетанием. Этимологически оба названия в оригинале – «женитьба» и «женихи» – номинируют женское начало, активизируют женскую (женственную) проекцию события как поведенческую стратегию, независимо от того, что в ином смысле номинатив апофатичен и пресуппозитивно событие с позиции мужчины («*женихи*» «тот, кто будет *жениться*», «тот, кто выбирает себе *жену*» – дословно со странным «гермафродитизмом»). Сюжетный «формат» «Женихи» экспонирует интерес автора, ориентированный главным образом на мужских персонажей и на их аргументы выбора не столько девушки, сколько своего нового социального положения, в то время как «Женитьба» уже номинирует и женского персонажа как равноправного фактора в событии. Интересно наблюдать за тем, как Гоголь, кому брак как экзистенциальное состояние совершенно не знаком, говорит о нем и с какой (с чьей) позиции. В этом аспекте Гоголь оголяет свой сексуальный лабиринт.

Кто такие, однако, герои и именно это ли логика их взаимоотношений? Почему предизвещенная женитьба не случается и почему женское и мужское начала оказываются непривлекательными (непривлекающие друг друга) на семиотическом поле любовного выбора, на «смотринах», требующих как раз их гомогенизирования (совокупления)? Гоголь – плохой сват?

Если начать с конца – с выводов, вместо постановки вопроса, я бы сказал, что в этой поистине популярной комедии виртуальный космос (возможность новой семьи) взорван из-за полной неадекватности автора по отношению к избранной теме. В пьесе женские и мужские персонажи мнимые, бесплотные креатуры, отражения, которые не живут сюжет «женитьба», а визуализируют, смотрят на него как бы со стороны, спекулируют на авторском представлении о нем. Исходя из логики действия, этот сюжет отвергнут и своеобразным способом обесмыслен. Это не имеет ничего общего с традиционной несчастной любовной историей в русской литературе. У Гоголя сама любовная первооснова отсутствует, и не любовь является траекторией общения между мужчиной и женщиной. Но в таком случае не бесплодны ли заранее усилия двух сватов по отношению к их двум условным «клиентам»?

Система персонажей в комедии строится на женской персонажной паре Фекла – Агафья и на мужской Подколесин – Кочкарев. К ним следует прибавить и трех остальных кандидатов Агафьи, составляющих самостоятель-

ную группу действующих лиц: Яичница, Анучкин и Жевакин. Особое место занимают тетушка Агафья – Арина Пантелеймоновна и слуга Подколесина – Степан. Но эта их необычайная распределенность всегда порождает метакритическую полемику: это пьеса с главным героем или без главного героя? Европейская (в том числе и русская, да и болгарская) драматургия знает разных техник экспонирования персонажей и оригинальные модели разграничения главных от второстепенных. Знаменитая экспозиция «Гартюфа» через свою «чрезмерную» продолжительность не только идентифицирует главного героя, притом многоаспектно, но и ожесточает интерес воспринимающего: задолго до своего появления он превращается в загадку, в провокацию, которая ждет своего усваивания. В рассматриваемой комедии все действующие лица введены еще в первом акте. А с точки зрения интриги сюжет «застревает» в однотипной повторяемости.

Агафья Тихоновна Купердягина – среди самых колоритных, а имея в виду заглавие, и самых важных персонажей комедии. Прием и выслушивание так и неодобренных ею кандидатов напоминает ситуацию в комедии Шекспира «Венецианский купец», в которой интрига в том, кто из кандидатов на Порцию найдет ее лик в одной из трех, сделанных из различных металлов, шкатулок. «Женитьба» пародирует эту ситуацию следующим образом. Агафья кладет листочки с именами трех своих ухажеров в сумочку и, не глядя, размешивает их, пытаясь достать «выигрышний». В тот момент она становится похожей на гадалку (кандидаты разыграны как карты), некая карикатурная «Агафья Кристи», криминализирующая (казуирующая внешне) свою довольно туповатую судьбу. Но провал этого замысла, следующего за сказочной моделью чуда, наступает в момент, когда она достает все листочки одновременно – II акт, картина первая. Налаживание ее настоящей жизни начинается с фальстарта, с оплошности.

Еще более удивительно то, что Агафья реально лишена портретной характеристики. Хотя именно она – девушка на выданье, и сваха Фекла должна была описать ее в более благоприятном свете, она нигде не представляет ее физическими характеристиками привлекательной женщины, а вместо этого говорит о ее имущественном состоянии (как окажется позже – выдуманное), о приданном, которое ее будущий супруг следовало бы приобрести после брака. Как бы фигура свата ни предопределяла модус «брак по расчету», все-таки обязательный элемент ритуала помолвки – хотя и привидно, на переднем плане, завести разговор о личных достоинствах девушки/парня. В тексте пьесы те скудные места, в которых говорится об Агафье, экспонируют героиню как стилизованный образ, как не-женщину. (И это вряд ли только в услугу комедийного начала сюжета. И в трех каноничных пьесах русской драматургии XIX века до Гоголя – «Горе от ума» А. С. Грибоедова,

«Русалка» А. С. Пушкин и «Маскарад» М. Ю. Лермонтова – женские образы: Софья, дочь мельника, Нина – построены совершенно полноценно, в различных аспектах их осуществленной женственности). Мужские персонажи имеют гораздо более конкретные описания, хотя они и акцентируют более на их телесных деформациях с целью внешнего комического эффекта, в то время как Агафья – фигура, которую воспринимающий трудно мог бы себе представить. Когда в начальной сцене Подколесин совсем естественно спрашивает Феклу: «Да собой-то, какова собой?», сваха отвечает заученными, клишированными и ничего не значащими словами: «Как рефинат! Белая, румяная, как кровь с молоком, сладость такая, что *и рассказать нельзя.*» Последняя фраза действительно звучит многозначительно: «и рассказать нельзя» в смысле «нельзя словами описать, писаная красавица», но и как: «лучше не спрашивай, ничего о ней не скажешь». Позже, когда экзектор Яичница, сильно разочаровавшийся в Агафье, пытается вспомнить, как именно описала ее Фекла, воспроизводит ее слова так: «Ведь если бы вы знали, какими словами она расписала! Живописец, вот совершенный живописец! «Дом, флигеля, говорит, на фундаментах, серебряные ложки, сани», — вот садись, да и катайся!». И снова – ни одного личного качества девушки. В контексте действия Агафья остается героиней без лица, независимо от того, что в каждой сценической реализации она всегда будет персонифицирована актрисой, исполняющей ее роль, более удачной или более неприемлемой визией. Так и не вышедшая замужем девушка «не введена в свет» согласно архетипа гиерос гамоса, функциям священного брака. В чисто бытовом аспекте, однако, Гоголя очевидно несколько не волнует женское излучение. Для него женщина – художественная креатура, только не плоть. И Агафья, и Подколесин в известном смысле – интроспективные проекции своего автора, участвующего в социально-интимном процессе помолвки (сватанья) и с одной, и с другой стороны, гомогенизируя презумпцию о гетеросексуальном притягивании.

Казус Кочкарев не имеет presupпозированного решения. Его можно интерпретировать в виртуальной перспективе, в какой намечаются гипотезы о его мистической инфернальной природе. В действительности, недовольный тем, что его женили, герой ищет возмездия в своих попытках женить другого, «свалить» на Подколесина свою собственную неудовлетворенность. Кочкарев – самый алогичный персонаж русской классической драмы, и действие оправдывает его как будто только лишь в дуалистическом измерении – как двойник (Другого) Подколесина. Начальное появление Кочкарева «разделяет-удваивает» Подколесна, а финальный побег Подколесина через окно возвращает исходную позицию, восстанавливает единственного

персонажа, но остающийся на этот раз – Кочкарев (зеркальная конструкция). Убежавший однако не женится, а оставшийся – женат. Действие с начала и до конца развивается как *bachelor party* (мальчишник).

Побег Подколесина через окно – настоящая находка для сюжета. Литературная критика очень углубленно занималась этим эпизодом хотя бы по нескольким причинам. Во-первых, он финализирует интригу; во-вторых, это нетипичный выход для традиционного комедийного героя; в-третьих, обладает многозначной и не совсем ясной символикой. Этот момент – знаковый, но независимо от множества интерпретаций, которые могут существовать, мой подход направлен на то, какая из них работающая и продуктивная с точки зрения сюжета.

Выпрыгнув на улицу, совершив отчаянное и крайнее действие, переходя *через окно*, Подколесин оказывается *в зеркале*, в имажинарной реальности. Это «неизвестное» пространство ему знакомо, оно представляет *его* гомогенный мир, его аутентичную сущность. Он знает, куда идет, («На Канавку, возле Семеновского мосту.») в отличие от мучительно затянувшейся помолвки, совершенно ему не присущей. (По меньшей мере, вызывая извозчика, герой почти семантизирует свое имя – «под колес»). Развязки у Гоголя отнюдь не означают благополучного конца. «Необорот, они как бы возвращают все действие пьесы к ее исходным положениям, подчеркивая этим на благополучие всего того мира, всей той сферы общественных и личных отношений, которая показана на протяжении всей пьесы²». Зеркальная реальность – это возвращение к себе, самодостижение, самообладание, уравновешивание страха от тех тревог, которые видны в подобной экзистенциальной перспективе, синтезированной в пьесе как паническая мысль: «Жизнь с женой!» По провокативному мнению С. Мельхиора-Боне, «когда субъект способен объективизировать себя и согласовать свои внешние восприятия со своими внутренними ощущениями, то он мог бы перейти от сознания о теле к сознанию об Азе»³. У Подколесина скорее всего все наоборот. В своем стремлении установить гармонию с самим собой, он предпринимает ход, демонстрирующий высшее выражение субъективного: сознание новоочерчивающегося статуса его Эго заставляет его вернуться к небеспокоенности тела, к спасению самого-себя-как-тело, к сохранению своей собственной самодостаточности, непринадлежности ни к кому («нерасчлененности»). Подколесин – своеобразный Нарцисс, открывающий настоящее свое Я в оптике внешней профанности под давлением несвойственного

² СТЕПАНОВ, Н. Л.: Искусство Гоголя-драматурга. Москва 1964, с. 89.

³ МЕЛЬХИОР-БОНЕ, С.: История на огледалото. София 2005, с. 13.

своего образа в ритуальной сакральности брака. Переход героя «за» (извозчик, который отвезет его за десять копеек – недвусмысленное соответствие лодочнику, переправляющему души умерших за вложенную в их рот монету на территорию вечного покоя) не есть выражение любопытства по философии Декарта: «Я – кто», а именно отказ от познания жизни в модусе «жизнь с другим». Женитьба возможна только лишь в своей тавтологической семантике: номинирование персонажа как жениха означает осознание им женского и мужского, гетеро- и гомосексуального, прямой и обратной перспективы. Верх берет гетерофобия, то есть – гомофилия.

А иначе, в контексте канонического сюжета Подколесин – очередной герой русской классической драмы, который в конце действия – подобно Чацкому – уходит, исчерпав свои возможности в логике интриги.