

Е. И. КАНАРСКАЯ

*(Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-2(Коляда Н. В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,446

КОНЦЕПЦИЯ ДВОЕМИРИЯ Н. В. ГОГОЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ Н. В. КОЛЯДЫ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «КОРОБОЧКА»)

Аннотация: В статье рассматриваются сущность и средства художественного выражения концепции двоемирия, характерной для творчества Н. В. Гоголя, в их органической связи с формальными и содержательными особенностями, присущими инвариантной эстетико-мировоззренческой модели пьес Н. В. Коляды. Автор приходит к выводу, что оба писателя делают бытийное пространство своих произведений на реальное и ирреальное, при этом ирреальное вторгается в условную реальность, разрушая ее, приводя в состояние беспорядка, хаоса все ее сферы, прежде всего, духовную. При этом в пьесах Коляды (в частности, в пьесе «Коробочка») данное вторжение изображается более явным, чем в творчестве Гоголя, благодаря чему создается эффект предсказанного классиком появления «зла без маски», открытого воздействия демонического на реальный мир. Результатом такого воздействия становится духовная мертвенность персонажей и утрата большинством из них предусмотренной Гоголем возможности нравственного возрождения. В исследуемой пьесе лишь центральный персонаж – Коробочка – сохраняет достаточный потенциал для освобождения от всеобщей пошлости, который реализуется на протяжении всего произведения. Постепенно «выламываясь» из окружающей действительности, Коробочка окончательно прозревает только в финале, на границе двух миров, чем провоцирует материализацию «мертвых душ» в виде настоящих мертвецов. Однако героиня тут же разрушает страшное видение, осознав доступность для нее ранее забытого высокого чувства любви, которое, следовательно, в данной пьесе рассматривается как единственное средство упорядочения «онтологического хаоса».

Ключевые слова: двоемирие, художественная рецепция, поэтика хаоса, художественная выразительность, средства художественной выразительности, пьесы, анализ литературного произведения.

Одной из основополагающих особенностей пьес Н. В. Коляды является одновременное наличие в них двух миров: видимого и скрытого, неявного, о котором можно догадаться лишь по отдельным деталям доступной непосредственному восприятию художественной действительности.

Такая модель построения текста, опирающаяся, с одной стороны, на фольклорное миропонимание, а с другой - на теологические представления о мироустройстве, два столетия назад уже получила глубокое и своеобразное осмысление в творчестве Н. В. Гоголя. Именно его самобытная концепция двоемирия легла в основу творческого мировоззрения многих последующих писателей, к числу которых относится и Н. В. Коляда.

Размышляя о происхождении эстетико-философских взглядов Гоголя, К. В. Мочульский отмечает, что еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» художник «следует двум разнородным традициям... Первая – немецкая романтическая демонология... вторая – украинская народная сказка с ее исконным дуализмом, борьбой Бога и дьявола» [Мочульский 1934: 20]. Влияние немецких романтиков на раннее творчество Гоголя не может быть поставлено под сомнение. Вместе с тем, уже в «Вечерах...» очевидно, что значение второй тенденции, выходящей за рамки фольклорного восприятия религии и стремящейся скорее к построению особой философии миропорядка, основанной на христианском противопоставлении добра и зла, для Гоголя гораздо выше.

Так, созданную художником концепцию двоемирия даже в повестях «Вечеров...» нельзя однозначно свести к антитезе «реального» и «идеального» миров, характерной для немецкого романтизма. «Идеальным» картинам веселой народной жизни Гоголь противопоставляет не столько реальный мир, сколько мир ирреальный, демонический, проникающий в повседневную жизнь персонажей.

По словам В. В. Гиппиуса, шесть из восьми повестей «Вечеров...» «варьируют одну тему» - «вторжение в жизнь людей демонического начала и борьба с ним» [Гиппиус 1994: 32]. В данном случае речь идет о непосредственном столкновении героя и представителей народной демонологии, в котором герой если не проигрывает, то, во всяком случае, никогда не побеждает, не уничтожает злое начало окончательно (даже Вакула отпускает черта обратно в мир).

При этом ученый считает, что повести «Сорочинская ярмарка» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» стоят «вне демонизма». Однако представляется, что именно в этих двух повестях, особенно в последней, гоголевское понимание демонизма, более очевидное в зрелом творчестве художника, проявляется ярче всего.

В частности, повесть «Иван Федорович Шпонька...», определившая вектор дальнейшего развития всего гоголевского творчества, даже будучи лишена какого-либо элемента фантастики, не только не выбивается из общего идейного замысла «Вечеров...», но и представляет весь его в концентрированном, лишенном карнавального ореола виде.

Мир Ивана Федоровича и прочих персонажей повести – это мир обыденности и бездуховности, в котором высокие чувства травестируются, «образованность» выражается в умении танцевать мазурку, пить «выморозки» и «таскать жидов за пейсики» [Гоголь 2009: 249], эстетически значимые процессы (чтение) и действия (поцелуй) механизмируются и овеществляются и т.д. Именно так, по Гоголю, выглядит реальный мир, в который не просто заглядывает, а уже проникло зло, обратившее молодость и силу народа в душевную дряхлость и пошлость (неслучайно действие повести – единственной во всем сборнике – происходит не в «старину», а в самом недавнем прошлом).

Понятие пошлости – ключевое для всего литературного наследия Гоголя. В понимании художника, пошлость – это, используя определение В. В. Зеньковского, «самодовольство в людях, отсутствие стремления ввысь, спокойное погружение в свой ничтожный маленький мир» [Зеньковский 1994: 215], это «трагический знак опустошения человеческих душ» [Зеньковский 1994: 219] через обольщение каким-либо пороком; наконец, это смерть души. Одновременно пошлость в человеческом мире – это реализованное искушение, успех злого, демонического начала, представляющего второй, невидимый мир.

Гоголевскую концепцию двоимирия в ее цельности и художественной оформленности воссоздает Ю. В. Манн. По его мнению, злая ирреальная сила, постепенно утрачивающая фантастического репрезентанта (так называемая «нефантастическая фантастика») и трансформирующаяся в «необъяснимый и неконтролируемый разум» [Манн 1996: 255], у Гоголя всегда незримо присутствует в условно реальном мире произведения. Поддавшись ее соблазнам и погрязнув в пошлости, персонажи превращаются в марионеток, подчиненных только своим низменным потребностям, что проявляется, по Ю. В. Манну, в гротескных мотивах опредмечивания живого и оживления неживого, сближения человека с животным, автоматизма, в произвольных репликах или поступках, а также в детальных описаниях различных «телесных» действий и движений.

Кроме того, признаком зла в условно реальном мире является «беспорядок природы», нарушение естественных связей между объектами и явлениями, что выражается в различного рода алогизмах, а также в исчезновении определенности предметов, размытости границ между ними (достаточно вспомнить финал «Вечеров...»), последняя повесть которых, «Заколдованное место», заканчивается таким описанием злополучного локуса: «Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... черт знает что такое!» [Гоголь 2009: 278]). Важно, что для персонажей

алогизм происходящего незаметен: исказив саму аксиологическую основу действительности, они как будто перестали воспринимать все иные, более поверхностные ее искажения.

Наконец, необходимо отметить, что для гоголевской концепции двоемирия характерно указание на третий – реальный – мир, представленный в тексте автором-творцом, в ряде случаев скрывающимся под маской рассказчика, а также читателем-адресатом. В отличие от своих персонажей, автор видит источник и значение поглотившей их пошлости, отсюда – устойчивые мотивы грусти и скуки, резко диссонирующие с внешним комизмом повествования и находящие выражение в лирических отступлениях (примером может служить знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» [Гоголь 2009: 497] из Повести о двух Иванах или заключительный пассаж «Сорочинской ярмарки», содержащий фразу: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» [Гоголь 2009: 112]).

Очевидно, тяжелое эмоциональное состояние автора было вызвано той степенью достоверности, с которой ему удавалось изобразить несовершенства действительности, а также тайным предчувствием, что больше никто не поймет их страшного смысла. Гоголь всегда стремился испугать читателя «мелочью и пустотой жизни» [Гоголь 2009: 468] («Театральный разъезд после представления новой комедии»), его собственной ничтожностью, «тьмой и пугающим отсутствием света» [Гоголь 2009: 83], чтобы заставить его найти в своей душе «то, что противоположно ничтожному» [Гоголь 2009: 82] («Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»). Однако художник сомневался, что его услышат, поэтому многие его лирические отступления проникнуты ощущением одиночества.

Отношение Гоголя к возможности нравственного возрождения его персонажей было еще более сложным, чем к возможности «исправления» его читателей. Необходимо согласиться с тем, что художник в каждом человеке признавал «электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, - его высшую сторону, знакомую только поэту» [Гоголь 2009: 167] («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»). Вместе с тем, очень немногим своим героям писатель позволил осознать поглотившую их пошлость и избавиться от страшного воздействия второго, скрытого мира.

К таким персонажам можно отнести, прежде всего, Афанасия Ивановича из «Старосветских помещиков», которому глубокое надбывтовое потрясение – смерть жены – помогло увидеть бессмысленность круговорота его жизни и освободиться от него ценой собственной

смерти, а также Чичикова и Плюшкина, которых, как известно, Гоголь предполагал привести к духовному перерождению. Представляется, что столь малое число «оживленных» персонажей, а также незавершенность (или незавершимость) второго тома «Мертвых душ» свидетельствуют о внутреннем противоречии художника, одновременном существовании для него надежды на изменение реального мира и неуверенности, что такое изменение возможно.

Таким образом, концепция двоимирия, созданная в произведениях Н. В. Гоголя, предполагает наличие двух основных миров: потустороннего, таящего в себе ирреальную силу, коррелирующую с христианским представлением об абсолютном зле, и условно реального, в котором вмешательство «замаскированного» злого начала и непротивление ему персонажей приводит к торжеству пошлости как мирообразующего принципа духовной мертвенности. Вместе с тем, вне текста, но в тесном взаимодействии с ним существует также третий, реальный мир, в котором автор посредством произведения как своеобразного «метаязыка» обращается к читателю, стремясь предотвратить повторение изображенной ситуации двоимирия в действительности. При этом Гоголь отказывается от нравственного возрождения своих персонажей или прибегает к нему в зависимости от поставленных художественных задач.

В своей последней статье со значимым названием «Светлое Воскресенье» Гоголь, хотя и призывал сограждан к духовному воскрешению, одновременно с болью констатировал: «Дьявол выступил уже без маски в мир»; «ничтожная, незначущая» мода дает противные христианским ценностям законы, «которые видимо, в виду всех, чертит исходящая снизу нечистая сила, - и мир это видит весь и, как очарованный, не смеет шевельнуться» [Гоголь 2009: 201-202]. Автор рисует эсхатологическую картину всеобщей мертвенности, в которой его трагическое мироощущение достигает своего пика: «Непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» [Гоголь 2009: 203]

Предчувствие обреченности человечества привело художника к пересмотру его концепции двоимирия: те средства (алогизмы, гротеск и т.д.), которые ранее служили для маскировки зла, более не были нужны («Дьявол выступил уже без маски в мир»), поскольку, как считал писатель, в реальности человек полностью покорился темному началу и готов открыто смотреть на него.

Вместе с тем, приведенная цитата в масштабе бахтинского «большого времени» играет роль опорного пункта для установления диалога между текстами Н. В. Гоголя и Н. В. Коляды, в творчестве которого эстетико-философские взгляды классика получили непосредственное продолжение.

В частности, концепция двоемирия, созданная Колядой, и в своем идейном основании, и в средствах своего выражения очень близка гоголевской и вместе с тем развивает и даже утрирует ее, достигая эффекта более явного присутствия зла в условно реальном мире. Одним из наиболее наглядных примеров такой творческой рецепции, отражающим непосредственную работу драматурга с претекстом, выступает пьеса «Коробочка».

Н. Л. Лейдерман, анализируя пьесы Коляды, пришел к выводу, что «чернуха», бытовая натуралистичность, в которой его нередко обвиняют, – лишь внешнее свойство текстов драматурга. За пошлостью изображаемой жизни у Коляды, как и у Гоголя, стоит страшная сила, «зло мира» [Лейдерман 1997: 31], калечащее судьбы героев, родящее в их душах ответную злобу или подавляющее их волю, стремление к духовному пробуждению.

Эффект «марионеточности», безжизненности персонажей и присутствия невидимого страшного «кукловода» Коляда создает, прежде всего, за счет ранее перечисленных гоголевских приемов гротеска (опредмечивание живого, оживление неживого, автоматизм и т.д.).

Так, в рассматриваемой пьесе само название наталкивает на мысль о предмете, а не о человеке. Как бы в подтверждение этой мысли в эпиграфе дается ботаническое определение термина «коробочка», а в тексте «вещное» происхождение фамилии героини обыгрывается (Чичиков считает, что помещица не представляется, а говорит о его бричке). Другими примерами гротеска могут служить: сравнение Чичикова в первой ремарке с «кучкой грязи» («овеществление» и травестирование образа), повторяющееся по отношению к Коробочке в начале второй картины; автоматизм выполнения заведенного порядка («Мы тут не привыкли ночами-то разгуливать... Хоть и спать не хочу, а лежу вот, в потолок тарашусь» [Коляда 2010]); сопоставление героини с собакой и последующий ассоциативный переход к «животной» теме в разговоре («А он мне – бросил, на, как собаке какой. И собак моих ругал...» [Коляда 2010]); многократное повторение определения «бледная» во второй картине, в том числе в составе оборота «бледная как смерть» и т.д.

Особого внимания заслуживает образ часов в доме Коробочки. С одной стороны, они сохраняют свою демоническую природу «ожив-

шего» предмета: они не только шипят, но и «хрюкают», «крякают», а также смертельно пугают действующих лиц своим звуком (примечательно, что испуг в гоголевской эстетике – типичная реакция на внешне обнаруживаемое зло). С другой стороны, в финальном монологе Коробочки эти часы предстают символическим хранителем ее покойного мужа («Нет, он у меня дома остался, за часами лежит...» [Коляда 2010]), что позволяет соотнести их с добрым домашним духом, домовым. Двойная роль часов в образной системе пьесы связана с трансформацией образа главной героини, о чем речь пойдет ниже.

Далее, по мнению Н. Л. Лейдермана, в пьесах Коляды скрытое «зло мира» проявляется также в «хаотическом нагромождении и балаганном смешении разнородных предметных, звуковых, цветовых подробностей», набор которых создает ощущение «странности», «ирреальной реальности», «онтологического хаоса» [Лейдерман 1997: 25, 27].

Без сомнения, описанная форма репрезентации потустороннего начала в «видимом» мире соотносима с гоголевской концепцией «беспорядка природы». В частности, как и Гоголь, Коляда прибегает к различного рода алогизмам, гиперболам, приемам взаимного непонимания действующих лиц, несоответствия между внушительной длиной фраз и незначительностью их смысла, а также заполняет интерьер вещами, использует перегруженные элементами ряды перечислений.

Вместе с тем драматург заметно «укрупняет координаты», вводя зло в мир если не без маски, то, во всяком случае, гораздо менее замаскированным, чем у Гоголя: приемы абсурдного у Коляды заострены до предела, алогизмы редко глубоко спрятаны в ткань текста – обычно они находятся на поверхности.

Так, уже в сцене знакомства Коробочки и Чичикова между ними как будто возникает барьер, мешающий им понимать друг друга. После ряда вопросов и ответов с обязательным повтором слов («Да кто вы такой, кто?!» – «Дворянин, матушка, дво-ря-нин» и т.д. [Коляда 2010]) каждый персонаж никак не может «распознать» фамилию другого («Как вас? Чичков? Чичкунов? Чачаков?... Чичичиков?») – «Вы про мою бричку?... Коробчонка, самая что ни на есть коробчонка» [Коляда 2010]). Последующий диалог, в котором Чичиков уговаривает Коробочку продать «мертвые души», а та постоянно предлагает альтернативный товар, намного превосходит по объему гоголевский, доводя упрямство и «дубинноголовость» помещицы до абсурда, а сам разговор – до высшей точки напряжения.

Другой пример «обнажения приема» у Коляды – гиперболизация эмоциональных реакций действующих лиц на происходящее. Например, при виде Чичикова Коробочка «принялась суетиться: перепуганно

бегала по комнатам»; после первого боя часов «Чичиков побледнел и вжался в кресло», после второго – «принялся бегать по комнате, хвататься за голову и визгливо кричать»; во второй картине автор дважды прибегает к гоголевской «сцене окаменения» - так реагируют персонажи на предположение Анны Григорьевны о похищении губернаторской дочери.

Что касается приема нагромождения, то в рассматриваемой пьесе его иллюстрацией служат, например, перечисление помещиков, живущих по соседству с Коробочкой, или список умерших крестьян, далеко выходящий за пределы, предусмотренные в претексте.

Кроме средств изображения «онтологического хаоса», характерных для поэтики Гоголя, Коляда использует также приемы, свойственные только его творчеству. Прежде всего, к ним следует отнести повторы, которые, воплощая и «укрупняя» мотивы зеркальности и двойничества, встречаются на всех уровнях текста. Особого внимания заслуживают повторы целых сцен, которые создают острое ощущение «зацикленности» действия, странности происходящего. В частности, в первой картине дважды повторяется ситуация знакомства Чичикова и Коробочки; начало второй картины дублирует начало первой до отдельных деталей (внезапный приезд в «нехорошее время», сравнение с «кучкой грязи», испачканные «боки»), только теперь роль гостя играет Коробочка, а роль хозяйки – Анна Григорьевна; во второй картине разговор Софьи Ивановны и Анны Григорьевны повторяет состоявшийся непосредственно перед этим диалог Анны Григорьевны и Коробочки.

Все названные приемы создания «беспорядка природы», на первый взгляд, рожают лишь эффект комизма и карнавальности. Однако, как и в творчестве Гоголя, у Коляды за смешным прячется жуткое, комическое должно смениться трагическим. Намеренное заострение, подчеркивание «странностей» действия усиливает у читателя ощущение напряженности, безотчетной тревожности, близости страшной развязки, подобной той, которую предсказал Гоголь в «Светлом Воскресенье».

В то же время действующие лица вплоть до финала относятся к необъяснимым проявлениям своей реальности равнодушно, как будто не замечают их. Можно предположить, что мелочность, «вещность», пошлость жизни внешне благополучных героев «Коробочки» в художественном мировоззрении Коляды тождественна маргинальности персонажей других его пьес («Мурлин Мурло», «Полонез Огинского», «Сказка о мертвой царевне» и т.д.), которые «жизнь по законам «дурдома» также считают «нормой» [Лейдерман 1997: 29]. Ведь в обоих случаях телесное, темное поглощает духовное, светлое - следователь-

но, имеет место вторжение зла, которому персонажи подчинились.

С другой стороны, всеобщая и безысходная духовная мертвенность персонажей, обычная для произведений Гоголя, не характерна для творчества Коляды: драматург, как правило, оставляет возможность спасения для главного героя. Важно, что момент его прозрения всегда связан с прохождением «пороговой ситуации», представляющей собой «коллизию на грани жизни и смерти» [Лейдерман 2015: 14], на стыке реального и ирреального, иными словами – баланс на границе двух миров.

Персонаж Коляды, подобно гоголевскому Афанасию Ивановичу, столкнувшись с «вечным», философским явлением, постепенно выходит из состояния нравственной пустоты и открывает для себя духовные ценности – в первую очередь, любовь. Возврата к прежней «черноте» для него больше нет: «себя он уже судит по законам Света» [Лейдерман 1997: 88]. Если в своей реальности персонаж лишен возможности жить духовно, он добровольно прерывает жизнь, восходя в еще один, надбытийный мир, являющийся, очевидно, антиподом мира ирреального зла.

Описанная сюжетная и идейно-философская схема, реализованная, например, в «Сказке о мертвой царевне» и в «Рогатке», в «Коробочке» адаптирована с учетом особенностей образной системы и сюжета претекста.

Так, в начале первой картины образ Коробочки в целом выдержан в рамках, заданных претекстом.

В первую очередь, обращает на себя внимание «скрытая двусмысленность поведения» [Вайскопф 2002: 505] помещицы, на основании которой М. Я. Вайскопф сближал гоголевскую героиню с Бабой Ягой. В частности, Коробочка, постоянно причитая, на самом деле не спешит помогать гостю, как будто дразнит его: «Настасья Петровна присела напротив и все рассматривала Чичикова, не делая никаких усилий, чтоб помочь ему привести его грязное платье в порядок» [Коляда 2010]. Намек Чичикова о еде встречает противоречивые отговорки: сначала хозяйка ссылается на поздний час, затем – на «неурожаи» и «убытки». Что же касается фразы: «Часики эти достались мне от тетушки, а она их привезла из Турции, когда была с моим мужем в первой кампании, ну, помните?» [Коляда 2010], то она в силу своей скрытой бессмысленности и явной алогичности (Чичиков не мог помнить никакой тетушки) больше похожа на завуалированную насмешку.

Вместе с тем, при дистанцировании от перечисленных деталей, которые и у Гоголя, и у Коляды присутствуют, скорее, как элемент игрового маскирования «дубинноголовой» Коробочки под «ведьму», об-

раз помещицы в рассматриваемом отрывке пьесы соответствует гоголевскому замыслу и вписывается в претекстовый ряд героев-марионеток, где «один пошлее другого» [Гоголь 2009: 82].

Однако примерно в середине первой картины в этом статичном образе как будто происходит мгновенное колебание. Как только звучит фраза: «Да ведь меня одно только и останавливает, что ведь они уже – мертвые», часы, о неоднозначной роли которых уже шла речь, своим внезапным хрипом вызывают у героев панику. Данный прием заостряет внимание читателя на произнесенном, наталкивает на мысль о том, что сомневаться в сделке помещицу заставляет не только «небывалость» товара, но и нечто более глубинное, существенное. Далее Коробочка вновь возвращается к линии поведения, определенной Гоголем, и соглашается продать «мертвые души», однако это минутное сомнение важно тем, что предвосхищает финальное прозрение героини.

В первой картине, таким образом, автор создает «опорную точку» для последующего развития образа Коробочки. Примечательно, что роль катализатора ее духовной эволюции Коляда отводит Чичикову, тогда как у Гоголя, напротив, Коробочка, разрушив замыслы героя, тем самым невольно направила его к нравственному возрождению.

Не связанный гоголевским замыслом о спасении Чичикова, Коляда делает его представителем ирреального злого начала, вторгающимся в сонный мир Коробочки.

Не раз отмечалось, что, «становясь приобретателем душ, Чичиков оказывается едва ли не самим чертом или его посланником» [Тюпа 2008: 58]. Коляда подтверждает эту мысль с помощью неестественно эмоционального поведения персонажа (в финале картины он настолько взволнован, что издает звуки, уже мало похожие на человеческие: «Корр-робочка-а-а!» [Коляда 2010]), гиперболизации «инфернальных» проклятий, посылаемых в адрес Коробочки, повторения отрицательной формулы «это пустое», применяемой Чичиковым по отношению к важному воспоминанию о покойном муже помещицы («Ну, это пустое, про пятки» [Коляда 2010]), и других признаков, требующих самостоятельного исследования.

Вместе с тем, именно Чичиков, своим странным предложением напомнивший Коробочке о существовании смерти, поставил ее в «попруговую ситуацию», на грань миров, где осмысление происходящего стало неизбежным.

В начале второй картины Коробочка еще соответствует своему «марионеточному» миру, что позволяет сделать ее приезд зеркальным отображением приезда Чичикова со всеми характерными признаками

«беспорядка природы», о которых ранее шла речь, а ее пустой разговор с Анной Григорьевной – предвосхищением той же беседы Анны Григорьевны и Софьи Ивановны.

Однако с приходом Софьи Ивановны ситуация меняется. Коробочка вдруг становится чужой для своего мира, в котором ее теперь не замечают или грубо отталкивают («Приехала тут сплетни собирать! Дуй в свою деревню!» [Коляда 2010]). Сама же она углубляется в себя, совершенно теряя связь с окружающей действительностью: она как будто больше не понимает, о чем говорят «дамы», и лишь пытается осознать смысл сделки, заключенной с Чичиковым.

Результатом такой «медитации» становится настолько полное разобщение с миром пошлости, в котором обитают Анна Григорьевна и Софья Ивановна, что Коробочка даже как будто забывает его язык: она «попыталась вослед дамам что-то промычать, но только хрипнула» [Коляда 2010].

В финале «Коробочки» автор реализует мотив полного духовного одиночества, характерный для его творчества. После ухода «дам» Коробочка остается одна, в абсолютной темноте («В комнате стало совсем темно, но никто не пришел, не засветил свечи» [Коляда 2010]). Темнота здесь – амбивалентный символ: с одной стороны, она означает трагизм непонятости, исключенности из мира, с другой – это символ начала, «безвременья», предшествующего новому рождению.

Как будто очнувшись ото сна, Коробочка задает себе множество вопросов о «мертвых душах», которые не могли возникнуть у «дубинноголовой» помещицы. Затем к героине приходит раскаянье, и она спрашивает о главном: «Господи, да что ж я наделала? Продала из-за денег мертвых людей своих зачем-то...» [Коляда 2010].

Закономерным следствием раскаянья Коробочки является ее прозрение: для героини, вдруг осознавшей истинный смысл жизни и смерти, до того невидимый ирреальный мир соединяется с миром реальным, в результате чего город наполняют мертвецы, поднявшиеся «будто на Страшном суде» [Коляда 2010]. Они подбираются к Коробочке, поскольку считают, что та продала души всех крестьян – а, значит, и свою собственную.

Однако Коробочка не погибает и остается на высоте своего духовного подъема благодаря воспоминанию о муже и любви, которой так не хватало героям других пьес Коляды. Хранимый «за часами», Иван Петрович Коробочка стал той душой, которая оправдала героиню, позволила ей спастись от зла и найти среди тьмы окружающего мира лунную дорожку, ведущую к «родному месту».

Коляда заканчивает пьесу цитатами из «Мертвых душ» о посто-

янным взаимном переходе веселого и печального. Однако здесь намеренный диссонанс между предшествующим развитием действия и построением повествователя, характерный для творчества Гоголя, отсутствует: в финале пьесы читатель уже пришел к выводу об амбивалентности мира, и автор лишь подтверждает его. Следовательно, в данном случае нет необходимости говорить о самостоятельном существовании «около» текста реального мира писателя и читателей: все, что сказано в заключительной ремарке, является лишь ожидаемым комментарием предшествующего текста и не имеет того автономного значения, которыми обладают гоголевские лирические отступления.

Таким образом, концепция двоемирия, реализуемая в пьесах Н. В. Коляды, во многом опирается на художественные открытия, сделанные в этой сфере Н. В. Гоголем. Прежде всего, Коляда так же изображает невидимый мир ирреального зла и видимый мир пошлости, в котором зло обнаруживает себя с помощью заостренных приемов гротеска и «онтологического хаоса».

Вместе с тем, Коляда более оптимистичен, чем Гоголь: драматург считает спасение от пошлости возможным и видит главный путь к нему в совершении героем, оказавшимся на границе миров, выбора в пользу любви как основополагающей духовной ценности. Если такой выбор в условно реальном мире произведения может быть практически реализован, герой остается в живых, как это происходит с Коробочкой.

Любовь к покойному мужу позволяет ей пережить прозрение, спастись от наваждения и увидеть пустоту окружающего мира, в котором ее путь отныне ведет только к «родному месту». Такой финал возвращает читателя к эпиграфу, где после определения термина «коробочка» стоит приписка: «См. также “Освобождение”».

ЛИТЕРАТУРА

Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст. М. : Рос.гос.гуманит.ун-т, 2002.

Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб. : Logos, 1994. С. 9-188.

Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 6.

Гоголь Н. В. Заколдованное место // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С.

271-278.

Гоголь Н. В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С. 247-270.

Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С. 451-497.

Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С. 87-112.

Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 3-4. С. 437-470.

Зеньковский В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь, Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб. : Logos, 1994. С. 189-338.

Коляда Н. Коробочка. [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/korobochka/> (дата обращения 05.03.2015).

Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский : Изд-во «Калан», 1997.

Лейдерман Н. Л. О Николае Коляде // Филологический класс. 2015. № 3 (41). С. 10-18.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М. : «Coda», 1996.

Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж : YMCA-PRESS, 1934.

Тюпа В. И. Женщины и птицы в «Мертвых душах» (анализ фрагмента) // Филологический класс. 2008. № 19. С. 57-60.

REFERENCES

Vayskopf M. Ya. Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst. М. : Ros.gos.gumanit.un-t, 2002.

Gippius V. Gogol' // Gippius V. Gogol'; Zen'kovskiy V. N. V. Gogol'. SPb: Logos, 1994. S. 9-188.

Gogol' N. V. Vybrannye mesta iz perepiski s druz'yami // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. М. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 6.

Gogol' N. V. Zakoldovannoe mesto // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 t. М. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 271-278.

Gogol' N. V. Ivan Fedorovich Shpon'ka i ego tetushka // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. М. : Izdatel'stvo Moskovskoy

Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 247-270.

Gogol' N. V. Povest' o tom, kak possorilsya Ivan Ivanovich s Ivanom Nikiforovichem // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. M. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 451-497.

Gogol' N. V. Sorochinskaya yarmarka // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. M. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 87-112.

Gogol' N. V. Teatral'nyy raz"ezd posle predstavleniya novoy komedii // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. M. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 3-4. S. 437-470.

Zen'kovskiy V. N. V. Gogol' // Gippius V. Gogol', Zen'kovskiy V. N. V. Gogol'. SPb. : Logos, 1994. S. 189-338.

Kolyada N. Korobochka [Elektronnyy resurs]. URL: <http://kolyada.ur.ru/korobochka/> (data obrashcheniya 05.03.2015).

Leyderman N. L. Dramaturgiya Nikolaya Kolyady. Kamensk-Ural'skiy : Izdatel'stvo «Kalan», 1997.

Leyderman N. L. O Nikolae Kolyade // Filologicheskiy klass. 2015. № 3 (41). S. 10-18.

Mann Yu. V. Poetika Gogolya. Variatsii k teme. M. : «Coda», 1996.

Mochul'skiy K. Dukhovnyy put' Gogolya. Parizh : YMCA-PRESS, 1934.

Tyupa V. I. Zhenshchiny i ptitsy v «Mertvykh dushakh» (analiz fragmenta) // Filologicheskiy klass. 2008. № 19. S. 57-60.