

Н.Ю.НЕВЯРОВИЧ
(Херсон)

**«ГОГОЛЕВСКИЙ ТЕКСТ» В ГРОТЕСКНОМ ДИСКУРСЕ
ПОВЕСТИ А. КОРОЛЕВА «ГОЛОВА ГОГОЛЯ»**

Масштабная и загадочная фигура Н. В. Гоголя стала «знаком» особой ментальности в русской и мировой литературе и культуре. С его именем чаще всего ассоциируются диониссийский тип творчества, пафос негоции и иррациональности. Смеховой мир Гоголя своими основами обращен к глубинам самосознания народа и мистической судьбе России, архаическим матрицам народного творчества и магической силе слова, к «изнаночным» аспектам «канонической» поэтики и подсознательным структурам индивидуального сознания. Закономерным явлением процесса становления национальной идентичности стало формирование «гоголевского мифа» в русской культуре. Отправной точкой развития этого феномена является представление о Гоголе как «о полюсе антиномичной культуры, в которой Пушкин воплощает светлое начало, а Гоголь отрицание» [12, с. 354]. Традиция такого толкования сложилась в критических работах писателей и философов XIX в. (А. Дружинина, Н. Чернышевского, Ап. Григорьева, В. Розанова и др.). Гоголь как литературный «текст» сформировался в недрах формальной школы русского литературоведения (Б. Эйхенбаум, Я. Зунделович, В. Виноградов, А. Слонимский и др.) и достиг своего апогея в работах М. Бахтина и Ю. Манна. «Гоголевский текст» ярко реализовался в гротескно-сатирической линии литературы начала XX в. (Д. Хармс, М. Булгаков, М. Зощенко, А. Платонов).

К творчеству Гоголя как к своему непосредственному «предтексту» обращен и современный гротеск. Гоголевский художественный феномен активно подвергается многовекторной гротескной рефлексии. Объектом внимания писателей становятся образ-мифологема Гоголя; этико-религиозные, философские и поэтические концепты его художественного мира, а также непосредственно его самобытный гротескный способ мирозидения и самовыражения, что в своей целостности и образует «гоголевский текст». Под «гоголевским текстом» мы понимаем не только уникальный феномен творчества и

личности писателя, но и их последующую рецепцию русской и мировой гуманитарной мыслью. В определенном смысле, вся новейшая литература «вышла из гоголевской «Шинели». «Гоголевский текст» является неотъемлемой частью современного ландшафта и постмодернистской литературы.

Качество художника, – по меткому выражению А. Матисса, – определяется количеством тех знаков, которые он ввел в искусство. В этом смысле Гоголь беспрецедентен. «Гоголь во многом – на пересечении силовых линий мировой литературы новейшего времени» [2, с. 141]. Рецепция «гротескных знаков» «гоголевского текста» (в частности, мотивы, образы, принципы и приемы организации гротескного произведения) является рефлексивной доминантой творчества современных писателей, таких как А. Королев, Е. Попов, Я. Веров, В. Пьецух и др. В формате небольшой статьи позволим себе остановиться на «гоголевском тексте» в повести А. Королева «Голова Гоголя» (1992 г.).

Анатолий Королев в этой повести рассматривает важнейшие вопросы, поставленные Н. В. Гоголем перед русской ментальной культурой в широком литературно-историческом контексте, на перекрестке различных эпох, стилей; реальности и фантазмагии. Различные аспекты данного произведения стали предметом научного исследования целого ряда известных ученых. Так, А. Мережинская рассматривает фигуру Гоголя в контексте эсхатологического мифа, доминирующего в русской постмодернистской литературе [12, с. 361]. Мифологизация фигуры Гоголя в повести Королева ученым анализируется на трех основных уровнях. Первый уровень отображает мифологический образ Гоголя как героя легенд inferнальной направленности, закрепившихся в массовом сознании (захоронение писателя живым, вскрытие могилы, похищение из гроба некоторых вещей и исчезновение головы гения). Второй – обыгрывает миф о Гоголе, сложившийся в русской художественной литературе, а также влияние классика на отдельных писателей (в частности, М. Булгакова). Третий уровень мифологизации представляет формы контаминации гоголевского мифа с традиционными архетипическими моделями (Вечного Жида, казнями Господними, зависти и мести богов и др.) [12, с. 361].

Г. Нефагина интерпретирует повесть Королева как феномен русского постмодернизма, обращая внимание на то, что в отличие от западного, русский инвариант постмодернизма «не избегает морально-этических вопросов, но не дает однозначных ответов и категорических оценок» [13, с. 287]. Иной точки зрения придерживается А. Агеев, считая Королева скорее одним из немногих наследников просветительской традиции, чем постмодернистской, поскольку писателя «занимают проблемы, давно объявленные постмодернистами несущественными и несуществующими – Добро и Зло, Свобода и Красота, Бог и Язык... В постмодернистском мышлении нет места трагедии, трагическое на его поле снимается или забалтывается... а Королев трагическую основу бытия чувствует очень остро...» [1].

Сам Анатолий Королев в подходах к анализу произведения опирается на внутривоэтические критерии интерпретации текста: «Новый текст всегда формирует критерии собственной самооценки по ходу дела, ключи положены внутри произведения как сумма законов данного высказывания, их необходимо вскрывать изнутри, помня пушкинское кредо: судить художника по законам, которые он сам над собой поставил» [10]. Этот подход он положил и в основу своего понимания «гоголевского текста». Гоголевский гротеск поэтому во многом определяет характер поэтики произведения А. Королева.

В повести «Голова Гоголя» гротеск является художественной доминантой и реализуется на основных макроструктурных уровнях произведения: жанровом, сюжетно-композиционном, идейно-тематическом, интертекстуальном. Рассмотрим специфику гротеска на каждом из этих уровней.

Жанровый уровень реализации гротеска. Жанровая доминанта гротеска реализуется в специфике авторской модификации повести, по-разному определяемой исследователями (А. Агеев, например, позиционирует произведение как «интеллектуальный комикс» [1]). В тексте повести «Голова Гоголя» сам автор, А. Королев, неоднократно обращается к вопросу о специфике жанра, определяя повествование через спектр маргинальных форм, таких как: «документальная мифология с элементами черного юмора» [9, с. 181], «московская фантазмагория» [9, с. 181], «тетрис» («театр истории») [9, с. 189], «мистерия усекновений» [9, с. 190]. Каждое из типов повествований в той или иной мере актуализирует гротескную парадигму го-

голевского предтекста. Мистико-фантазмагорический вектор «гоголевского текста» обуславливает и форму его интерпретации Королевой: «Форма произведения также соответствует объекту художественного повествования: роман соединяет фантастику, гротеск, сатирический и трагический модусы и не предлагает позитивного образного идеала» [10, с. 357]. Подчеркнутое столкновение различных типов реальности и логик создает гротескный дискурс, определяющий, на наш взгляд, жанровое своеобразие повести как **«исторической фантазмагии»**. В художественном полотне причудливо соединены несколько сюжетно-тематических «этидов», относящихся к различным странам и эпохам, к разным типам реальности – исторической, мистической и литературно-художественной. Их взаимопроникновение обуславливает специфику композиции. Таким образом, «картину сбившейся с обычных осей данности» [6, с. 77], отмечаемую Я. Зунделовичем как характерную черту гротеска Гоголя, мы находим и у Королева.

Сюжетно-композиционный уровень реализации гротеска. Отправной сюжетной точкой, из которой расходятся фабульные вектора, является завязка. Она же соединяет различные хронотопы в единое художественное пространство и обеспечивает стабильность всей художественной структуры повести. Завязка воскрешает события послереволюционной действительности, связанные с решением совнаркома *«перенести прах товарища Гоголя на новое местоположение и вместо креста установить на его могиле что-нибудь такое, что не бросает религиозной тени: бюст ли, статую, либо взятую отдельно голову»* [9, с. 357]. Исторический факт перезахоронения Н. В. Гоголя на Новодевичьем кладбище в 1925 году в сочетании с «окологоголевскими» inferнальными легендами послужили основой гротескной «байки» в духе «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Об этом намекает и плутоватый рассказчик, порой похожий на Рудого Панька: *«История же с черепом Гоголя приключилась черт знает какая, самая что ни есть гоголевская»* [9, с. 111]. Рядом с гротескно-менниппейным началом в повести сквозной темой проходит серьезное философское раздумье автора о гоголевском «коде» в истории русской и мировой культуры: *«А ведь обстоятельства, связанные с его злосчастной головой – код и матрица всех двухсот по-*

следних лет новейшей истории, – здесь роковая дверь в ад двадцатого века» [9, с. 122].

Главные персонажи «кладбищенской мистерии» – это «комиссар по московским кладбищам» Василий Николаевич Носов и писатель-сатирик, «старый циник», Лялин. Рукою «революционного хама» при эксгумации с покойника были сняты сапоги, а «писакой беллетристом» был срезан лоскут с сюртука покойного – «на обложку для коллекционного томика “Мертвых душ”». Сцены на кладбище написаны в узнаваемом стиле гоголевского гротеска с элементами мистики и скрытого за ужасом комизма: «...тут же сапоги покойника сами прыгнули на землю. Лжегоголь поддал ногой крышку, которая встала на дыбы с конским ржанием...

– Так вы разве не умерли? – Совсем ошалел комиссар.

– Я бессмертен, – отрезал Гоголь. Бери лопаты. Скоро полночь» [9, с. 118-120].

Здесь комиссар Носов лицом к лицу встречается с чертом, принимающим обличья то странного кладбищенского сторожа, то самого Лже-Гоголя, то ледящей кровью говорящей маски (прием «маски» является визитной карточкой гоголевского гротеска [3, 16-18]). Слушая мистическую «маску», комиссар переживает странную метаморфозу: из интеллектуального невежды, «зародыша человека», он сразу приходит «к полному расцвету мыслей». Он становится достойным партнером по диалогу. Носов – **сквозной образ** – alter-ego сатаны, являющийся в образах известных героев: то он новый Фауст, внимающий Мефистофелю; то Гамлет, то Мессинг, а то и реинкарнация самого Гоголя, беседующего с чертом.

Темами их споров становятся вопросы о соблазнительной силе зла, о соотношении красоты и морали в творчестве, о способности зла творить благо и др. «Красота крови» как основа новой эстетики в русской литературе «нечистым» повествователем связывается с гоголевским творчеством. По его мнению, Гоголь первым в русской словесности отобразил ужасную сцену убийства ребенка, тем самым запустив страшный механизм духовного саморазрушения нации: «Идеалу целомудрия и была нанесена та страшная рана... Шар творения Гоголя излучает на свет, а тьму, озаренную мысленно пролитой кровью» [9, с. 148]. А «слово – Бог», – пишет автор; благо-

даря всесилию слова, «*порочный идеал красоты*» начал «работать» в реальной истории.

А. Королев выносит в качестве эпиграфа слова В. Розанова, определившие исток дискуссии и ставшие *лейтмотивом повести*: «*Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться. Он открыл кингстоны*», после чего началось *неудержимое, медленное, год от году, потопление России. После Гоголя Крымская война уже не могла быть выиграна*» [9, с. 109]. Пересыпая свою речь цитатами, перенося своего визави в различные места, меняя свой облик и социальный статус, бес «обыгрывает» этот лейтмотив в различных историко-культурных ситуациях. Так, череп покойного классика, как голова Йорика, оказывается в руках Лже-Гамлета. В его рефлексивном нарративе вектор «знака» «Гоголь» гротескно перевернут «вниз»: «*Но забыл, что у вас в отечестве, если гений, значит – поводырь, и на плече твоём – тяжкая длань вечнослепой отчизны. Вот и потянулась за ним в пекло вся Россия гуськом. Прав Розанов – отвинтил, подлец, винт, отвинтил!*» [9, с. 148].

Образ Гоголя приобретает семантику *мистического «знака»* русской культуры. Поэтика гротеска дает возможность «опредметить», материализовать такие идиомы, как: «голова гения», «мистический писатель», «бессмертный классик» (вспомним, прием «вещных метафор», характерный для гротеска Гоголя [3, 16-18]). «Буквальная» метафоры становится *гротескным механизмом развития сюжета*. Голова Гоголя, гротескно трансформированная бесом в огромный шар для боулинга, становится «пробным шаром» на игровом поле человеческих идей и судеб: «*Ай да шар! Воскликнул черт, поймав череп, брошенный Василием Николаевичем, – ни одна кегля не устоит*» [9, с. 121].

Голова Гоголя – многозначный образ. Прежде всего, это образ интеллектуальной гоголевской сверх-идеи, самой возможности эстетизации зла во имя добра. Эта идея реализована в предметно-гротескном плане и представлена в виде огромного шара с характерными для черепа рельефами. Шар «в три человеческих роста» в гротескно-метафорическом плане «сталкивается» проявлениями эстетизированного зла в истории человечества. Бес «катает шар» по свету – «обкатывает» идею! Вместе с тем это и философский образ неиз-

бывной муки души писателя: *«Мне его душа на муки отдана, вот я его и гоняю по свету, как бильярдный шар»* [9, с. 184]. Гротескный образ похищенной из гроба головы соотносится с экзистенциальном мотивом отчуждения личности от ее интеллектуальной идеи.

Гоголь в повести, как и его неизменный спутник, черт, – бессмертен. Его присутствие угадывается за различными образами, объединенными в некий собирательный образ Носова Василия Николаевича. Фамилия центрального персонажа обыгрывает знаменитый гоголевский «нос»; его имя и отчество – *«вывернутое шиворот навыворот»* имя и отчество классика. Герой ассоциативно связывается с фигурой Гоголя (в начале XX века оформилось целое направление в гоголеведении – «носология», а «нос» стал мифологемой гротеска). В рассматриваемой повести Носов – это и комиссар, осквернитель праха, и интеллектуал, оппонент беса, и раболепствующий проводник в поезде Сталина.

Мистические черты Гоголя в повести Королева по-булгаковски соединены с комическими. Метафизика пересекается с эмпирикой, что и определяет специфику гротеска в повести. Связь «глубокой застенчивой грусти» в «ярком смехе» Гоголя [14, с. 9] как характерную черту гоголевского комизма отмечал А. Слонимский, что типологически сближает гротеск Гоголя и Королева. Идея представить Гоголя в облике курьезного проводника прокомментирована насмешливой репликой беса: *«Комическая мамочка всерьез считала, что ее Никоша изобрел паровую машину и железные дороги»* [9, с. 152]. Комическое и мистическое соприкасаются в полисемантическом образе Носова-Гоголя. Так, покойный классик, по признанию беса, доныне несанкционированно проживает в современной Москве *«без прописки»*, поскольку неуспокоенного «пересмешника» даже в ад черти не пускают: *«Ступайте с Богом, товарищ, из ада. Не мешайте»* [9, с. 184].

Гротескные доминанты повествования реализуются и в найденном Королевым образе, выражающем *способ художественной поддачи* идеи. Гротеск реализуется в особом «видении» мира. В повести это образ бесовской линзы, в резкости которой проступает невероятная правда жизни. Всякий *«ужасный поступок Новой красоты»*, попадая в фокус бесовской линзы, обнажает скрытую от обыденного взгляда истину. Бес и является такой «линзой»: *« ... считайте, что*

я, ну, скажем, увеличительная линза, которая как взглянет на него, так разом увеличивает человека до сущности вопроса». [9, с. 147]. Образы действительности в таком ракурсе освещения порой принимают ужасающие черты: «Ох, жжет твоя линза, Господи...», – говорит Носов.

Гротескный способ изображения построен на разрыве с привычным видением (В. Шкловский), когда «стертость» новизны восприятия заслоняет сущность явления. «Гоголь, – писал В. Виноградов, – строил мир «фантастической чепухи» путем художественного развития «новой логики вещей», которая извлекалась им из форм разговорно-бытового, часто внелитературного языка» соотносилась с действительностью по принципу «несоответствия» [4, с. 88]. Этот принцип использует и Королев.

Идейно-тематический уровень реализации гротеска. Бес запускает магический шар в прошлое, в конец XVIII века, к истокам проблемы эстетизации зла в искусстве, и в середину XX века, века легализации зла в идеологии тоталитаризма. Так в структуре повести появляются два фантазмагорических «этюда» – о событиях Французской буржуазной революции и симметричных им в истории, кровавых событиях эпохи сталинизма.

1. **Гротески Французской революции.** Взгляд в прошлое связывает гоголевские мотивы с событиями Французской буржуазной революции. Королев, следуя гоголевским курсом, «отодвинул носителя фантастики в прошлое, сохранив в сегодняшнем плане некий иррациональный остаток» [11, с. 93]. Идейно-тематической доминантой этого «этюда» выступает зарождение комплекса философско-эстетических представлений о «**красоте зла**». Истоки Новой красоты повествователь находит в феномене «театрализации смерти» времен Французской революции. В его основе лежит принцип поэтизации «мертвого тела», в отличие от классической античной традиции идеализации живого человека на основе принципа калокагатии – единства духовной и телесной красоты. Об этом свидетельствуют ужасающие факты революционной истории Франции: отсеченные головы и фрагменты тел на пиках, «инсценировки» с участием тел погибших, омоченные кровью погибших платки и ленты, гильотина как сценические подмостки всенародной трагедии и др. В повесть включен исторический «эюд» о кровавых событиях 1781-84

годов. В контексте «новой морали» писатель исследует проблему возникновения произведения искусства на основе поэтизации ужасов смерти. Первооткрывателем такой идеи автор считает Мари Гроссхольц (будущую мадам Тюссо), создававшую восковые копии отсеченных гильотиной голов в подчеркнуто натуралистической манере. Как художник она утвердила смерть предметом эстетизации. Такие *«сувениры» от Мари* в черных шелковых коробках стали артефактами революционного времени, а впоследствии – и художественными экспонатами Лондонского музея мадам Тюссо.

Автор обращается и к проблеме магической силы слова, способного воплощать идеи в жизнь. Французская революция дала начало и *новому языку*, вставшего *над* сознанием и моралью. «Слово» революционной идеологии приобретает статус вершителя человеческих судеб, не прибегая к дополнительным аргументам. Подозрение становится обвинением. Обвинение – приговором. В предисловии к повести Королев вспоминает слова Р. Барта о том, что «язык – это обыкновенный фашист, о том, что власть слова слишком велика, и божество глагола жаждет крови, о том, что тенью круглой фразы становится отрубленная на гильотине революции голова врага народа» [8, с. 8]. Так революционный суд, произнося фразу «враг народа», одновременно выносит этим приговор. Для такого суда не нужны ни свидетели, ни адвокаты, единственным мерилom выступает «убежденность судей». Новый институт обвинения *«рождается практически из определения, чуть ли не из метафоры, словом, из красного словца»* [9, с. 125]. Реальность, сдвинутая в сторону языка, – постмодернистский ракурс этой же проблемы. Инструментом насилия выступает *«риторический язык»*: *«И все же самым роковым плодом революционных мук стал новый риторический язык. Именно он уже двести лет наносит самые страшные удары по человечеству. Именно тогда фразы стали перевешивать судьбы, по существу весь террор – это всего лишь тень новояза»* [9, с. 128].

Символом «словесной гильотины» становится судья Кутон. Действительность, попавшая под топор идеологической риторики, – это отражение трагического гротеска самой жизни. Механизмом гротеска выступает когнитивный сдвиг между означаемым и означающим; отчуждение риторического пафоса от семантики языка; при-

оритет «вторичного» (идеологического) перед «первичным» (естественным) смыслом, власть метафоры над языковой семантикой.

Преемственность революционных эпох и тоталитарных идеологий автор подчеркивает гротескно-мистическим появлением беса среди депутатов Конвента Демулена, Дантона, Кутона и Робеспьера: «Я передаю поклон Октябрьского переворота Великой французской революции» [9, с. 129]. Он представляется им коллегой, **коллекционером**: «...я коллекционирую головы» [9, с. 129]. Специфика гротескного дискурса в этом «этюде» проявляется в нарочитом соединении прекрасного и ужасного, божественного и дьявольского, столкновении морали и эстетики. В этом аспекте автором выстраивается парадоксальная типология эстетики Французской революции и гоголевского художественного феномена.

2. Гротески сталинизма. Идея «красоты невинной крови» исследуется и в контексте эпохи сталинского и гитлеровского тоталитаризма. Вектор движения запущенной бесом «голова Гоголя» из XVIII века теперь обращен в будущее – век XX. Типологически родственной губительной идиоматике Французской буржуазной революции А. Королев считает эпоху сталинских репрессий. Московские сцены выписаны в духе **макабрического гротеска**. Образом-символом «сталинской мясорубки» становится опредмеченная метафора, актуализирующая кафкианские мотивы «машины смерти» (новелла «В исправительной колонии»): «Вот мои Кулибины с Лубянки и сочинили мне эту гадость: что-то вроде мясорубки большого масштаба для перемолки врагов народа. Отходы сливает в канализацию... причем абсолютно все невинны» [9, с. 185].

Образ Сталина – **парафраз Великого Инквизитора**, масштабного героя из «Братьев Карамазовых», который в новых исторических условиях борется с «инстинктом зла» в человеке: «Сталин объявил войну инстинкту зла по имени человек. «Он было решил – глупый! – свести его грешность к нулю. Он свел человека к инстинкту социальному, превратил его в прах, в нешку, в песок, в пыль под ногами, в кирпич для новостроек, в винтик, в грязь, в дым и пепел» [9, с. 174]. Его философскими оппонентами выступают бес в облике телепата Мессинга (это новая маска Мефистофеля; эту ассоциацию усиливает голосующий, поддакивающий и просто «валяющий дурака» черный пудель, из того же «ведомства», что и бес) и уже известный Носов,

за репликами которого угадывается гуманистическая позиция самого Николая Васильевича Гоголя. Беседы представляют развернутый парафраз целого комплекса идей и образов Достоевского: тиран и народ, зло во имя добра, преступление и наказание, человек и его черт, безбожная пропасть вседозволенности и др. *«Но... если тебе любопытно личное мнение Сталина, то знай – раз ему все позволено, значит, Бог дезертировал»* [9, с. 167]. В философской беседе идейно и композиционно «закругляется» дискуссия о «красоте крови»: *«Если красива пролитая кровь, значит в красоте нет никакой надежды. И она не спасет человека... Она давно стала порочной. А порочной красотой не спасись»* [9, с. 186].

Образ Сталина нарисован средствами *мистического гротеска*. Тиран, как мировое зло, бессмертен. В зловещей картине, «буквализирующей» эту сентенцию, лежат корни гротескного образа смерти-воскресения вождя народов. После своего расстрела, санкционированного им же самим, Сталин воскресает. Исчезают следы от пуль и фонтанчики крови: *«ангел света с радужными водоворотами из крыл»* (Люцифер?), сдувает с его лица пули в небытие. Сталин, как и Кутон, выносит смертный приговор персонажам повести без суда, на основании идеологической риторики и со слов доносителей. Его же расстрелять нельзя – зло бессмертно.

Вместе с тем фигура Сталина *фантасмагорична*. Тиран предстает гротескным персонажем, сочетающей черты мистического ужаса и фиглярства. *«У каждой революции есть комическая тень»*, – замечает автор. События импровизированного суда над народом представлены в гротескном заострении, приобретая подсветку абсурда. Читая список приговоренных к расстрелу, Сталин называет фамилии... гоголевских мертвых душ (*«Тут без черта, конечно, не обошлось»*): Елизавета Воробей, Пробка Степан, каретник Михеев, Максим Телятников, Еремей Скорокоплексин, Григорий Доезжай-недоедешь.... Добавление «к сталинскому реестру чичковского списка мертвых душ» гротескно опредмечивает гоголевскую метафорику и несет трагический смысл. В интерпретации образа Сталина гротескно обыгрывается и гоголевская идея двоичества. Сталин окружен двойниками-актерами, заменяющими его истинное лицо: *«На другой стороне стола сидел Сталин сразу в трех лицах: слева красавец-авантюрист Евсей Лубицкий, справа народный артист Келавани»*.

– *Прямо Троица, – не преминул заметить лукавый*» [9, с. 163].

Резко прерывая фантазмагорический дискурс, автор «вводит» в повествование **документальные свидетельства** о подлинности только что гротескно обыгранных событий: «*Увы, каждая наша фантазмагория имеет реальную подкладку бытия*» [9, с. 182]. Исторический очерк-свидетельство о преступлении тоталитаризма также композиционно связывает эпоху двух Инквизиторов – Кутона и Сталина. Соединяя в логическую цепочку события и образы, Королев выстраивает концепцию образа тирана – это «коллекционеров голов». В этом контексте типологически родственными выступает ряд персонажей Крюшо, Кутон, Робеспьер, Сталин и Гитлер – во главе с самим Сатаной.

Интертекстуальный уровень реализации гротеска в повести реализован различными способами и средствами: металитературной проблематикой, явными и скрытыми цитациями, литературными персоналиями, библейскими аллюзиями, психоаналитическими мотивами («нос», «сапог»), приемами интертекстуальных игр и др. Обратимся к тексту.

1. Гротеск в романе А. Королева реализуется в **металитературном пространстве**. Исследуя проблему «зло и литература» автор подчеркивает различия в их природе, апеллируя к Фоме Аквинскому: «Благо, отыскиваемое искусством, не есть благо человеческой воли или пожелательной способности, но благо самих вещей, сделанных или продуцированных искусством. По этой причине искусство не предполагает правильности желания» [8]. Однако мораль всегда претендует на власть над искусством: «*Мораль судит, а искусство творит. Мораль настаивает, искусство не стоит на месте. Это разные сферы: домен Искусства и домен Морали. Но претензии морали никогда не считались с этим водоразделом св. Фомы*». Власть морали над искусством создает гротескные деформации самих основ существования искусства.

2. В романе рассыпаны **скрытые и явные цитаты** из русской и мировой литературы и культуры. Королев прямо или косвенно апеллирует к текстам Шекспира, Гете, Тургенева, Пушкина, Розанова, Достоевского, Гоголя, Гофмана, Булгакова и др. Особенностью интертекста является его сращение с принципиально несовместимым контекстом, что и создает гротескный эффект. Так, гетевский текст

усматривается в гротескном парафразе центрального мотива «Фауста» о привлекательности зла для человека; ключевые фигуры повести Королева типологически соотносимы с образами бессмертной трагедии – Фауст-Гоголь и Мефистофель-Мессинг. Шекспировский рефлексирующий гений Гамлет, замыкающий жизнь и смерть в цепочку превращений человека, актуализирован в образе Лже-Гамлета, с головой бедного Йорика в руке. Автор обращается к мотивам и образам Достоевского в контексте нового времени. Современное историческое звучание в тексте повести обретает легенда о Великом Инквизиторе, мотив преступления и наказания, мотив ребенка как икупительной жертвы на пути ко всеобщему счастью и др. Разрушительная карамазовская сентенция: «если бога нет, тогда все позволено» – реализуется в доведенной до абсурдного предела картине произвола власти. Идея порочной красоты, не способной спасти мир, гротескно перелицовывает и концептуальную идею творчества Достоевского.

3. Наиболее ярко гротескный модус повествования проявляется в обыгрывании интертекстуальных *образов писателей*, чье творчество характеризуется гротескной направленностью: Гоголя, Гофмана, Булгакова. По признанию автора, вся повесть – это «*чисто гоголевский сюжет, правда, с оглядкой на Гофмана*» [9, с. 137]. Фигура Гоголя, традиционно выступающая неким антиподом по отношению к фигуре Пушкина, получает характеристику через гротескный пушкинский парафраз: «*Солнце эстетического порока*» [9, с. 122]. Наиболее цитируемым в повести Королева является булгаковский текст, продолжающий гоголевскую гротескную традицию. Кладбищенский сторож удивительно напоминают булгаковского Коровьева: «*клетчатые брюки, пикейный жилет, словом, из бывших*» [9, с. 116]. Речь персонажа не оставляет сомнений в образной реинкарнации:

«– *Оставьте этот тон, товарищ Носов. И соблюдайте дистанцию. Мы с вами на брудершафт не пили. Прошу говорить «вы». Я ведь черт знает на что уполномочен, и то молчу*» [9, с. 117].

Мотив «нити» человеческой судьбы в руках диктатора типологически сближает образы Пилата и Сталина: «*Смерть слишком серьезное дело, чтобы какой-то живой Сталин был волен перерезать нить, на которой висят ваши жизни. Не он подвешивал*» (Ср. у Бул-

гакова: «... перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил») [9, с. 167] и др.

4. **Библейские аллюзии.** В повести актуализирован и мотив отсеченной головы в библейской истории. Идеи эстетизации зла типологически сопричастны образы жертв и палачей Ветхого и Нового Завета. В повести Королева это Юдифь и Олоферн, Соломея и Иоанн Креститель. Гротескно перевернутыми представлены Моисеевы скрижали, ставшие здесь «*скрижалями новейшего завета*»: «*Зло сплошь и рядом становится Благом... без Зла никто не различит любовь и милосердие, что вслед за бесами уйдут и ангелы, что тому, кто не знает Зла, никогда не отличит музыки от выстрела*» [9, с. 190].

5. **Мотив гоголевского «носа».** В повести гротескно обыгрываются гоголевские мотивы «сапога», носа». Природа сквозных образов в творчестве классика, связанная с его внутриличностными переживаниями и фобиями, Королевым реконструируется на основе психоаналитических механизмов гротеска. Одним из них выступает эстетизация вытесненных сексуальных желаний и фобий (фобия смерти, комплекс кастрации, подсознательный образ полового акта). Знаковый гротескный образ носа в повести Королева получает интерпретацию в связи с фобией смерти: «... *ах вот почему именно нос, если ты безнос, значит мертв. Носа нет только у смерти. И для нее нет ничего оскорбительней, чем нос показать*» [9, с. 114].

6. Психоаналитический подтекст гоголевского **мотива «сапога».** Механизмом гротеска, по мнению ряда ученых (З. Фрейд, М. Эпштейн, И. Смирнов), является вытеснение и «очуждение» образов подсознания, где часть собственного «Я», очуждаясь, мыслится отдельным предметом, чужим, мистическим, и одновременно внутренне своим: «... *любовь к сапогам – это подавленная похоть, тайная страсть к женщине, где сапог играет известную Никоше роль, роль женского лонного жерла. Причем жерла разношенного и растоптанного, как сапог. Вот откуда его жадная тяга женщине именно падшей, втопанной в грязь жизни, а надевание сапога...*» [9, с. 152]. Сапоги – один из лейтмотивов «Мертвых душ»: «*В антологии гоголевского мироздания: непробудный сон – это смерть, поручик – всегда немножко Черт на посылках, а сапог – дно человека – душа грешника, мертвая и падшая, душа, которую примеривает*

Сатана на полных правах владельца. Стать сапогом черта – вот, по Гоголю, крайность отпадения от Бога» [9, с.115]. В новом контексте этот мотив приобретает смеховой подтекст: «Эх, Носов. Им цены нет, а ты грязными ногами в душу полез... Революцию, товарищи, надо делать чистыми ногами» [9, с. 118].

7. Гротеск реализуется и на *интертекстуально-игровом* уровне. Согласно подсказкам автора, – перед нами прежде всего литературная игра «в Гоголя». Внимательному читателю откроется еще один уровень произведения – уровень игры как жанрообразующего приема: это литературный «бильярд», «боулинг», «кегельбан». Игровой ряд приемов продолжает «тетрис» – компьютерная игра, которая получает новую расшифровку – «театр истории». Игровой характер подчеркивает и концепция «выставки восковых фигур», реализованная в повести. Здесь все герои – восковые куклы музея истории. В экспозиции всего несколько десятков восковых фигур, своеобразный «восковый парафраз» гротескной идеи «кукольности мира».

Таким образом, «гоголевский текст» в гротескном дискурсе повести А. Королева получает многовекторную интерпретацию на уровне идеи «красоты зла» в истории и литературе, на уровне сюжетно-композиционной организации за счет наложения различных художественных матриц, на уровне интертекстуальной игры и неожиданной интерпретации классических образов. Королев использует различные типы гротеска – менниппейный (соединение inferнальных и исторических образов, мистики и реальности, ужаса и смеха); макабрический (осмеяние смерти, «черный юмор»); психоаналитический (образы и мотивы, построенные на основе психоаналитических мотивов); интертекстуальный (создание образа на основе элементов различных классических предтекстов), сатирический (оценочное осмеяние сильных мира сего), трагический (обнажение трагических основ спектакля под названием «история») и др.

Женские персонажи повести – Катя, Мари Гроссхольц, Соломея, Юдифь – инварианты типологического образа мадам Тюссо, женщины с отсеченной головой в руках. В финале этот ряд образов, как и гоголевский текст, остается открытым: одинокая женщина, в летних сапожках пробегает мимо театра восковых фигур, она спешит к выходу из пустого парка, *«прикрывшись от дождя медным блюдом для головы Иоанна Крестителя» [9, с. 190].*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агеев А.* Кто спит в лодке // Знамя. – 2006. – № 9.
2. *Архипов Ю.И., Бореев Ю.Б.* Гротеск Гоголя и фантастическое начало в немецкоязычных литературах // Гоголь и мировая литература / Ответ ред. Ю.В. Манн. – М., Наука, 1988. – 275 с.
3. *Виноградов В.В.* Гоголь и натуральная школа. – Л.: Культурно-просветительское трудовое товарищество «Образование»; 1925. – 76 с.
4. *Виноградов В.В.* Эволюция русского гротеска. Гоголь и Достоевский. – Л.: Academia, 1929. – 390 с.
5. *Гусев В.А.* Пушкинский и гоголевский миф: возникновение, развитие, трансформация // Гоголь и Пушкин. Четвертые гоголевские чтения: Сборник докладов под общ. ред. В.П. Викуловой. – М.: Книжный дом «Университет», 2005. – С. 75-76.
6. *Зунделович Я.В.* Проблемы поэтики. Сб. статей под ред. В.Я. Брюсова. – М.-Л.: Земля и фабрика, 1925. – 206 с.
7. *Инютин В.В.* Гротеск в русской прозе 30-40-х гг XIX века. Автореферат дисс. ... канд филол н. – Воронеж, 1995. – 20 с.
8. *Королев А.* Автопортрет с тремя книгами // Королев А. Избранное: Гений местности; Голова Гоголя: Повести; Эрон: Роман. – М. «ТЕРРА», 1998.
9. *Королев А.* Голова Гоголя // То же. – 480 с.
10. *Королев А.* Критика без литературы // Знамя. – 2001. – № 7.
11. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. – М. Худож. лит., 1988. – 413 с.
12. *Мережинская А.Ю.* Гоголевский миф в русской постмодернистской прозе // Слово. Символ. Текст: Сб. науч. тр., посвящ. 80-летию проф. М. А. Карпенко / Укр. ассоц. преподавателей рус. яз. и лит., Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; под общ. ред. Е. С. Снитко и Л. П. Дядечко. – Киев: Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко, 2006. – С. 353-362.
13. *Нефагина Г.Л.* Русская проза конца XX века: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2005. – С. 387-393.
14. *Слонимский А.* Техника комического у Гоголя. – Петроград: Academia, 1923. – 68 с.
15. *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. Сб. статей. – Л.: Худож. лит., 1969. – 504 с.