

ФЕНОМЕН КУКЛЫ И КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА В ПОВЕСТИ «НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ» Н.В. ГОГОЛЯ

В статье рассматриваются кукольные аллюзии повести Гоголя. Особенно значимыми становятся такие аспекты семантики образа куклы, наиболее востребованные романтиками, как мертвенность, пустота внутреннего содержания, автоматизм и отсутствие человечности при внешнем дублировании человеческого облика. Кроме того, Гоголь актуализирует традиции народного кукольного театра (райка и театра Петрушки), строя по образцу кукольного спектакля повествование о Пискареве и Пирогове.

Ключевые слова: кукла; манекен; кукла-автомат; кукольный театр; раек; театр Петрушки.

История создания «Невского проспекта» демонстрирует постепенный отход Гоголя от романтизма и усиление в его произведениях реалистического начала. Непосредственно связанная с неоконченными романтическими замыслами Гоголя «Страшная рука. Повесть из книги под названием: Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16 линии» и «Фонарь умирал», повесть заимствует сюжеты из творчества писателей французской «неистовой школы», в частности Ж. Жанена, считавшего, что в реальной действительности можно найти немало фантастических происшествий, поэтому не стоит выдумывать их [1. С. 646–647].

Следует также добавить, что установка на необычное с обязательной опорой на известное, традиционное была характерна для городских зрелищных форм. Поэтому в них сильна тяга к неслыханному и невиданному. Особенность зрелищного фольклора в том, что новое в нем часто перерастало в необычное, даже в жульничество и обман, а традиционное – в штампы и безвкусные повторы. На наш взгляд, в «Невском проспекте» Гоголь синтезировал традиции «неистовой школы» и зрелищного фольклора, особенно в понимании традиционного как пошлого (например, традиционное поведение гуляющих в начале повести воспринимается как высшее проявление безжизненности и пошлости) и вплетении необычных сюжетов в полотно реальной, обыденной жизни.

Если сравнить последнюю редакцию «Невского проспекта» с черновыми вариантами, то можно проследить процесс отхода от романтических штампов. Значимо, прежде всего, само изменение фамилии героя (Пискарев вместо романтического обозначения человека согласно его профессии – Палитрин), которое подчеркивает прозаичность и незначительность личности начинающего художника в огромном столичном городе. Описание снов Пискарева сокращается для придания действию динамики. Кроме того, «Страшная рука» и «Фонарь умирал» все еще нацелены на создание романтического мирообраза. В этих замыслах присутствуют некие надличностные, возможно, инфернальные, силы, управляющие судьбой человека. В «Невском проспекте» тоже есть инфернальное начало, однако оно отодвинуто на второй план, а в центре повествования находятся вполне прозаические события, которые получают романтическую трактовку в сознании романтика Пискарева и пошло-реалистическую в сознании поручика Пирогова. Однако повесть, несомненно, все же содержит рудименты романтизма. Ро-

мантическую струю в повествование вносит использование кукольных образов в наиболее репрезентативном для романтиков аспекте: мертвенность, бездуховность и автоматизм.

В современных гуманитарных изысканиях кукла как феномен культуры все чаще становится объектом пристального внимания исследователей различных сфер искусства (культурология, теория и история театра, искусствознание, литературоведение). Сам термин «кукла» полисемантичен и может употребляться для обозначения различных (иногда мало связанных друг с другом) явлений. Проанализировав значение термина в разных словарях, можно сделать вывод, что семантика слова «кукла» включает в себя ядерные и периферийные компоненты. К ядру можно отнести следующее значение: подобие человека, животного, сделанное из какого-нибудь материала для забавы детей или для театральных представлений (куклы на нитях (марионетки), тростевые (на тростях), перчаточные (надеваемые на руку), механические, верховые куклы (перчаточные или тростевые, играющие над ширмой), теневые куклы (плоскостные тростевые куклы, проектируемые на экран как тени или силуэты)) [3. С. 213–214; 4. С. 267; 5].

В контексте нашего исследования хочется заострить внимание на следующих содержательных компонентах: живость или мертвенность кукол. Данные смыслы также важны для понимания специфики феномена куклы, но однозначного определения указанного критерия в словарях нет. С одной стороны, отмечается живость куклы: *живая кукла, автомат; механическая, что сама бежит, живая* (Даль), с другой – мертвенность: *перен. бездушное, безжизненное существо. Мертвая кукла* (Ушаков). Таким образом, живость куклы связана с формальным, механическим признаком: возможностью ее самостоятельного передвижения, а мертвенность – с отсутствием внутреннего, духовного наполнения. Ниже, анализируя повесть Гоголя, мы будем понимать под живостью и мертвенностью куклы указанные смыслы.

Периферийный набор компонентов в разных словарях содержит разные составляющие: *анатомическая или повивальная кукла; болван, форма; в конном вороте, куклы, брусья, на коих висит беседка погонщика; насекомое, в предпоследней степени развития своего* (Даль); *фигура, воспроизводящая человека в полный рост; пачка листов бумаги, подделанная под пачку бумажных денег* (Ожегов). Из перечисленных смыслов для нас значима трактовка куклы как фигуры, воспроизводящей человека в полный рост. В таком понимании термин «кукла» сближается с термином «мане-

кен»: истуканчик, деревянная кукла со всеми сгибами членов, употребляемая живописцами для списывания одежды и складок ее; болванчик [3. С. 297]; фигура из дерева или папье-маше в форме человеческого туловища для примерки платьев [5]; фигура в форме человеческого туловища для примерки и показа платьев [4. С. 290]. Если обратиться к словарям синонимов, то в них также увидим тождество между терминами «кукла» и «манекен» [6].

И, наконец, еще одно определение куклы, важное для нас, – марионетка: кукла для представлений на детском или маленьком театре, вертеле [3. С. 300]; кукла, которая приводится в движение при помощи чего-нибудь. О человеке, политическом деятеле, слепо действующем по воле другого [4. С. 291]; кукла с приводящим ее в движение механизмом, употребляется в кукольном театре для исполнения ролей. Человек, слепо действующий по воле другого [5]. Термин «марионетка» содержит два основных содержательных компонента: кукла и человек, следовательно, в марионетке ярче всего отражается взаимозависимость и взаимобусловленность этих двух субъектов.

Обобщая все вышеизложенное, отметим, что в связи с исследуемой нами проблематикой уместным представляется понимание феномена куклы в широком смысле: как собственно куклы (в том числе механической), манекена и марионетки, причем частичное сходство этих понятий, отмеченное выше, не подразумевает их полного тождества.

Если рассматривать феномен куклы сквозь призму семиотики и культурологии, то кукла – это знак, фиксирующий накопленные модели окружающей действительности, в ней отражается представление человека о себе самом, о мире, о происходящих в нем процессах. Кукла сама может стать моделью создавшего ее социума, так как она всегда соотносена с ценностями этноса или социального слоя, нации или культуры. Функционал куклы, изначально связанный с ритуалом, на современном этапе (как, впрочем, и в исследуемый нами период) включает в себя украшение (салонные куклы и их близкие родственники – манекены) и игру (театральная кукла и детская кукла-игрушка). Кроме того, современная кукла, по мнению Т.Е. Карповой, имеет два полюса: с одной стороны, кукла – это подобие человека, оживляемое движением, с другой – кукла является выражением абсолютного обмана, недоверия, пустого содержания, т.е. симулякром [7]. Е.О. Змеева справедливо отмечает, что «дихотомия “кукла – человек” связана с важнейшими основаниями культуры, ее константами. В оппозиции живое / мертвое, одухотворенное / бездушное куклу нельзя причислить ни к той, ни к другой стороне» [8. С. 3].

На эту оппозицию в понимании куклы указывал и Ю.М. Лотман в статье «Куклы в системе культуры». Кукла изначально биполярна: с одной стороны, своим игровым аспектом она связана с патриархальностью и детством, с другой – ее нежизненность и автоматизм ассоциируются с псевдожизнью и смертью в контексте взаимосвязи с машинной цивилизацией. (Но в то же время, как доказала О.М. Фрейденберг, мертвенность куклы усугубляется и тем фактом, что она издревле использовалась при похоронных обрядах [9]). Называя

игровую функцию основной для куклы, Лотман противопоставляет традиционную неподвижную куклу заводной кукле-автомату: «Движущаяся кукла, заводной автомат, неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности – она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резко выступает условность и ненатуральность. <...> Особенно наглядно это в отношении выражения лица: неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт, но стоит привести ее в движение внутренним механизмом – и лицо ее как бы застывает. Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы» [10. С. 378]. Мертвенность и автоматизм, своеобразное «мертвое движение», как мы увидим ниже, присущи «кукольным» персонажам Гоголя.

Впервые кукольные аллюзии в повести возникают при описании прогуливающихся по Невскому проспекту. Наше «таинственное общество, в многолюдной массе пользующееся самою бесцветною славой, заставляющею даже подозревать и сомневаться в его существовании» (как писал Гоголь в черновом варианте повести) [11. С. 339. *Другие редакции. Невский проспект*] показывается лишь на Невском проспекте. «Но живописец характеров, резкий наблюдатель отличий, лопнет с досады, если захочет его изобразить в живых огненных чертах. Никакой резкой особенности! никакого признака индивидуальности!» [Там же]. В окончательной редакции повести Гоголь переработал начало и убрал эти строки, однако ощущение отсутствия индивидуальности, живого чувства и, наконец, самой человечности осталось за счет усиления кукольного элемента. Прежде всего это касается описания внешности персонажей. Подробно описывается их одежда, прическа, усы, бакенбарды, их жесты и аристократичные манеры, но сведения о внутреннем мире скудны или вообще отсутствуют. Внешняя мишура замещает внутреннее содержание: «раскланиваются благородно и непринужденно», «улыбку верх искусства», разговаривающие «о концерте или погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства» [11. С. 13]. Все эти чувства неискренни, наиграны, движения заучены и автоматичны, а «главная выставка всех лучших произведений человека» (щегольской сюртук, греческий нос, перстни, шляпки, бакенбарды), по выражению А.С. Грибоедова, скрывает «слабодушие, рассудка нищету» своих хозяев. Таким образом, персонажи сочетают в себе две кукольные концепции: манекен и автомат.

О манекенной специфике можно говорить, так как на первом плане оказываются одежда и аксессуары персонажей. На Невском проспекте люди уподобились манекенам, выставленным в витринах магазинов, и стремятся затмить их и друг друга совершенством своего облика. Поэтому живописец характеров не сможет найти ни одной яркой индивидуальной черты в скоплении манекенов, употребляемых художниками, как мы уже упоминали выше, для списывания одежды и складок ее.

Манекены неподвижны, хотя и могут иметь сгибаемые конечности, поэтому для более полной характеристики персонажей необходимо их сопоставление с механической куклой-автоматом. Как отмечает А.Г. Погоняйло, «заводные игрушки, как экспонаты в музее, –

большие недотроги: их всего лишь заводят и смотрят на них. Но, как выясняется, смотреть особенно не на что: посмотрел раз-другой нехитрый спектакль – и все ясно. <...> Машинная жизнь есть голая повторяемость, следовательно, в ней нет подлинной событийности» [12. С. 25]. Отсюда ироничный призыв Гоголя держаться подальше от тоненьких талий дам, чтобы «как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем» [11. С. 12], более того, нельзя даже дышать в присутствии подобной заводной куклы, «чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства» [Там же. С. 13]. Заводные куклы, как, впрочем, и манекены, не предназначены для игры. Их функция – украшение интерьера. Выполняя эту функцию, персонажи демонстрируют постоянный набор «благородных» жестов, поэтому данное украшение не может радовать глаз вдумчивого зрителя, так как по форме прекрасное, содержательно оно мертво, потому что машинная жизнь не есть собственно жизнь, на ней всегда лежит отпечаток мертвенности.

Если говорить об отсутствии подлинной событийности в жизни механизма, то мы можем проследить по тексту, какими «довольно важными домашними занятиями» наполнены дни персонажей: разговоры «о погоде и о небольшом прыщике», «о здоровье лошадей и детей своих» [11. С. 11], чтение афиш, питье кофе, чая, прогулки, чтение газет по кондитерским. В этом мире есть только видимость жизни, видимость событий и действий, поэтому сам мир иллюзорен, призречен, почти мираж, и это ощущение миражности усиливается к концу повести.

В этом же мире оказывается в своем сне Пискарев на балу в доме красавицы. Немыслимый калейдоскоп безумно-иллюзорного мира ослепил героя: «...столько почтенных стариков и полустариков со звездами на фраках, дам, так легко, гордо и грациозно выступающих по паркету... молодые люди в черных фраках были исполнены такого благородства... так искусно умели показывать отличные руки» [Там же. С. 24]. И при всей внешней красоте в высшем обществе нет ни одной настоящей, живой личности, все являют собой какое-то красивое, но жалкое своей бездуховностью подобие человека, способного лишь бросать «легкие замечания о многолетних трудах поэта-труженика» [Там же. С. 27].

В описании бала возникает еще одна тема, которая получит развитие в конце повести, – тема демонического наваждения: «ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [Там же. С. 24]. Отметим, что этот мир манекенов-автоматов почти лишен слова. В связи с этим снова возникают аллюзии с образом черта, который в кукольном театре является персонажем, почти лишенным вербального оформления. Он изъясняется с помощью невербальных средств коммуникации (играет пантомиму). Этот аспект акцентирует наше внимание на неправдоподобно-демонической структуре высшего общества.

Помимо манекенных и механических образов, в повести возникают образы зрелищного фольклора – театра Петрушки и райка – в гоголевском переосмыслении. В.В. Гиппиус отмечал наличие в повести традиции вер-

тепа – народного балагана, к которому Гоголь прибегал «по существу приема» [13. С. 47]. Исследователь понимал под вертепом кукольный театр вообще, поэтому герои повести воспринимались им как персонажи кукольного театра, управляемые чьей-то рукой. Кроме того, Гиппиус отмечал следование традиции народного фарса в сцене «секуции» Пирогова. Для наших целей мы считаем уместным охарактеризовать следующую группу понятий, близких друг к другу, но не тождественных: вертеп, театр Петрушки, раск.

Вертепные представления, имевшие в истоке своем европейскую религиозную семантику, с течением времени превратились в подлинно народный театр. Традиционный вертеп связан с религиозными сюжетами: как правило, куклы разыгрывали евангельский рассказ о рождении Иисуса Христа. Но в русской традиции вертепа религиозная часть вообще не занимала большого места, а с течением времени она оттеснялась разрастающейся светской, комедийной половиной, где в свободном порядке следовали бытовые и исторические, шуточные и сатирические сценки, иногда демонстрировались просто танцы кукол разной национальности или марширующие солдаты [2].

В XIX в. популярность русской народной кукольной комедии достигла пика, ее стали замечать в образованных, литературных кругах, о ней писали Д.В. Григорович, Ф.М. Достоевский, В.С. Курочкин, Н.А. Некрасов и др. Впервые в отечественной литературе о русской народной уличной кукольной комедии, ее герое и сюжете подробно написал Григорович в очерке «Петербургские шарманщики», указывая на итальянских кукольников как на один из источников развития русской кукольной комедии XIX в. [14]. Изначально имея итальянские корни, театр Петрушки в 30–40-е гг. XIX в. становится уже собственно русским, поэтому наряду с главным героем представлений – Пульчинеллой – начинает появляться, а затем и полностью вытесняет итальянца его русский аналог – Петрушка. Состав персонажей театра Петрушки разнообразен: барин, солдат, квартальный, невеста, цыган, доктор, немец. Все герои, кроме Петрушки, являются типическими, вбирая в себя наиболее характерные черты воспроизводимого образа. Петрушка же не имел реального прототипа, его образ восходит к европейским фольклорным шутам, обладающим общими чертами во внешнем облике [2]. Представление, как правило, состояло из цепочки сценок, в которых Петрушка встречался с разными персонажами. Не связанные друг с другом сюжетно или логически, сценки могли идти в любом порядке, хотя традиция этих представлений выработала определенную последовательность основных сцен. Например, Петрушка встречался с невестой – обсуждал с музыкантом-шарманщиком, зрителями ее достоинства и недостатки; встречался с цыганом – покупал у него лошадь, расплачиваясь «березовыми деньгами» – палочными ударами; упав с коня – звал лекаря-немца. После комической сцены лечения, как правило, убивал лекаря, затем следовала сцена пародийных похорон. Подобным образом Петрушка общился и с барином, бравшим его в услужение, и с отцом убитого им лекаря или капрала, и со многими другими. Заканчивалась комедия чаще всего тем, что появлялся черт, который хватал Петрушку и волок за ширму. Этот чисто формальный, композиционный прием обычно об-

ставлялся как веселая смерть, «невсамделишная», – ведь Петрушка «воскресал» в начале следующего представления и сам напоминал об этом в своем «заключительном слове» [2].

В течение полувека в Петербурге сложился свой вариант комедии. Он отличается гораздо более свободным, чем на юге или в центре России, порядком расположения сцен; имеются и типично петербургские эпизоды, например сцены с барином, с немцем; по-иному разыгрывается и сцена с невестой, где перед зрителями выступает не просто суженая Петрушки, а вполне определенный, актуальный для Петербурга тип девушки [Там же].

Раек близок вертепу, но, как правило, лишен религиозной тематики. Это небольшой, аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри него перематывается с одного катка на другой длинная полоса с изображениями разных городов, великих людей и событий. Представление дополняется комментариями и шутками раешника [Там же].

На наш взгляд, в «Невском проспекте» Гоголь поочередно использовал указанные виды народных представлений. Начинается повесть с райки, в котором демонстрируются метаморфозы Невского проспекта: «Сколько вытерпит он перемен в течение одного только дня!» [11. С. 10]. Автор описывает временной интервал с раннего утра до поздней ночи, и за это время перед нами проходит несколько картин: «нужный народ» сменяется гувернерами с детьми, затем «нежными их родителями», затем чиновниками, а вечером все окутано заманчивым, таинственным и обманчивым светом. Невский проспект выступает лишь декорацией для описываемых персонажей, в связи с чем можно говорить о появлении образа живой «механической» картины. Являясь причудливой выдумкой XVIII в., небольшие картины в роскошных рамках снабжались скрытыми механизмами, приводившими в движение персонажей и вещи, изображенные на них. Однако, по мнению А.Г. Погоняйло, «главная несуразность всех этих картин состояла в том, что как только встроенные люди и вещи начинали двигаться, впечатление правдивости, сходства с натурой как раз и улетучивалось» [12. С. 13].

Таким образом, Невский проспект сближается с райком в аспекте быстрой смены декораций, а с механическими картинами – в аспекте заученности и нежизненности движений персонажей. Синтезируя русские и французские традиции, Гоголь создает свой кукольный театр, в котором прототипами действующих лиц являются персонажи либо лубочных картинок райки, либо механических картин. Автор живописует средствами языка свою картину будничной жизни Невского проспекта.

Если продолжить сопоставление персонажей повести с куклами, то двух приятелей – художника Пискарева и поручика Пирогова – можно сопоставить с Пульчинеллой и Петрушкой. Пульчинелла – одна из самых необычных и загадочных масок театра дель арте, он выделялся из остальных масок своей неоднозначностью. На сцене Пульчинелла выступал в разных обликах, выражая разные характеры и психологию различных слоев неаполитанского населения. Он мог быть торговцем, огородником, сторожем, художником, солдатом, контрабандистом, вором, бандитом. Несмот-

ря на то, что часто он изображался глупым, в других вариантах комедии он мог быть представлен умным, ловким и хитрым [15]. Выше мы уже говорили о том, что Пульчинелла был прообразом русского Петрушки, но если Петрушка является воплощением только сниженного пародийно-шутовского начала, то Пульчинелла – фигура более сложная. Поэтому Пискарев может быть соотнесен с Пульчинеллой, представая в повести как трагический вариант итальянской маски.

Часть «Невского проспекта», в которой описывается история Пискарева, можно назвать итальянской: сопоставление с Италией вводится с появлением героя, который сравнивает мимо проскользнувшую красавицу с мадонной, изображенной на фреске «Поклонение волхвов» итальянского художника XV–XVI вв. Пьетро Перуджино. Однако, по мнению Р. Джулиани, «перуджинова Бианка» оказывается не аллюзией на обозначенную фреску, в гоголевские времена еще не известную, а указанием скорее всего на юную «кукольную» жену Перуджино, что добавляет элемент кукольности в обрисовку образа гоголевской героини [16. С. 30].

Далее образ Италии возникает при сравнении петербургских художников с итальянскими, причем первые, по мнению Гоголя, являют собой довольно странное явление в петербургском северном климате. Обладая истинным талантом, они скромны и непритязательны, не похожи на гордых сынов Италии, взращенных ее свободным воздухом. Петербург не способствует развитию таланта молодых художников. Это меркантильный город, который обуяла адская сила денег, способная погубить талант, превратить его в пошлое малеванье востребованных картинок («Портрет»). Лишь благотворный воздух Италии способен спасти талант от гибели, дать ему возможность распусться в полную силу. Но в «Невском проспекте» сам художник, а вместе с ним и его талант, гибнет, не выдержав несовершенства «отвратительной действительности», которая ничто против мечты.

Итальянские и античные мотивы сопровождают все повествование о Пискареве. Нельзя не отметить упоминания античных мифологических существ («увидите вы иногда нарисованную вниз головой нимфу», «гипсового Геркулеса» [11. С. 17]), арфы, которая также может трактоваться в античном контексте как атрибут Терпсихоры. (В описании пошляка Пирогова античные образы отсутствуют, за исключением сниженного образа «чухонских нимф», проживающих на Мещанской улице.) Само восприятие красоты, присущее Пискареву, также родом из Античности. Древние греки считали, что человек, прекрасный внешне, не может быть уродливым изнутри, и, наоборот, внутренняя красота обязательно найдет способ воплотиться во внешнем облике человека. Отсюда непонимание и неприятие гоголевским героем того факта, что его божество, прекрасное внешне, на самом деле оказывается глупой, пошлой и развратной женщиной: «Такая красавица, такие божественные черты – и где же? в каком месте!», «Она раскрыла свои хорошенькие уста и стала говорить что-то, но все это было так глупо, так пошло» [Там же. С. 21–22]. Поэтому в снах героя она предстает совсем в другом, как ему кажется, истинном виде, и Пискарев решает спасти погибающую красоту, восстановить гармонию между внешним и внутренним наполнением образа девушки, вернуть миру «прекраснейшее его

украшение». Но реальная действительность снова оказывается не похожей на мечту. В ней трудно воспроизвести утраченный много веков назад античный идеал.

Жилище богини Пискарева также можно трактовать в русле Античности – Древнего Рима периода империи, про который Ювенал писал, что роскошь оказалась для римлян губительней войн. Конечно, такая трактовка несет элемент условности, но подобные аллюзии все же возникают в контексте общего итальянского звучания повести. Синтез роскоши (хорошая мебель, лепной карниз) и беспорядка (паутина, пыль), красоты и разврата создают атмосферу предвестия грядущей беды. Во сне же красавица живет в доме с мраморными колоннами, намекающими на древнегреческий ордер.

Традиционный для зрелищного фольклора сюжет с невестой приобретает здесь не шутовское, а трагическое звучание: красота гибнет в пучине разврата – неминуемом плоде цивилизации.

Еще один сюжет, характерный для театра Петрушки, – сюжет с лекарем-немцем, в качестве которого предстает персиянин, давший Пискареву опиум. Этот сюжет, за счет фигуры самого персиянина, наиболее комичен в контексте остальных сюжетов о Пискареве. Но мнимое лечение в итоге приводит к гибели героя.

Что касается поручика Пирогова, то он являет собой Петрушку со всем присущим данному персонажу набором характеристик. Сюжетная линия, связанная с Пироговым, строится по стандартной схеме представлений театра Петрушки: автор описывает сцены встречи поручика с разными персонажами. Герой Гоголя проходит основные стадии развития кукольного персонажа: после презентации Петрушки следовала сцена с невестой (которая положена в основу повествования о Пирогове), затем шли встречи-столкновения героя с имевшимися у кукольника персонажами (в том числе и с немцами), где Петрушка, как правило, побеждал их в драке. У Гоголя, наоборот, ремесленники устраивают Пирогову фарсовую «секуцию», после чего тот, снова выворачивая наизнанку традицию кукольного театра, напутствуемый «праведным» гневом, стремится наказать обидчиков, доложив об их поступке в высшие ин-

станции. Но фарсовое повествование получает ироническую развязку: пирожок, «Пчелка» и мазурка нивелируют гнев героя. Отметим, что петрушечная комедия была насыщена музыкальными вставками, в том числе танцевальными. В этот контекст вписываются гавот и мазурка в исполнении Пирогова.

Представление обычно заканчивалось веселой смертью Петрушки: собака, домовый или черт утягивали его вниз, организуя тем самым финал комедии. Этот формальный финал кукольного представления использовал и Гоголь, но придал ему не фарсовый, а трагический смысл. Разделив роль Пульчинеллы-Петрушки между двумя героями, он выбрал гибель не для фарсового Пирогова, а для трагического Пискарева. Его смерть связана также с чертовщиной: демон, искрошивший весь мир на множество кусков, красавица, которая силою адского духа была вовлечена в разврат, демон, зажигающий фонари на Невском, определили неминуемую гибель героя. Попад в власть призрачных миражей Невского проспекта, Пискарев оказался не в силах изменить пошлую действительность или принять ее в истинном виде.

Подводя итог, подчеркнем, что феномен куклы в контексте повести приобретает различные знаковые коннотации. Во-первых, кукла трактуется в романтическом ключе как символ мертвенности, бессмысленности и опустошенности существования «нашего таинственного общества». Во-вторых, демонстрируя игровой аспект образа куклы, персонажи не живут подлинной жизнью, а лишь играют в жизнь, заменяя основные человеческие чувства, эмоции и жесты наигранными и пошлыми шаблонными движениями. В этой связи возникают аллюзии с образом куклы-автомата. В-третьих, прогуливающиеся по Невскому проспекту больше напоминают ожившие воплощения манекенов, а не людей. Используя в повести приемы райка и французских механических картин, Гоголь ставит в центр внимания традицию кукольного театра Петрушки-Пульчинеллы, что еще раз акцентирует не только кукольные, но и итальянские традиции повести.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Энгельгардт Б.М.* Комментарии к «Невскому проспекту» // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. 3. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1938.
2. *Голдовский Б.П.* Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVIII–XX вв. : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. СПб., 2007. 46 с.
3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 2. М. : Русский язык, 1998.
4. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М. : Русский язык, 1984.
5. *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov>
6. *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений.* URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims
7. *Карпова Т.Е.* Феномен куклы в русской культуре: историко-культурологические аспекты : автореф. дис. ... канд. культурол. наук. СПб., 1999. 24 с.
8. *Змеева Е.О.* Искусство куклы в России и Германии конца XIX – начала XX в.: художественные и культурно-исторические смыслы : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ярославль, 2006. 22 с.
9. *Фрейденберг О.М.* Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О.М. Миф и театр. М. : ГИТИС, 1988. С. 13–35.
10. *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. С. 377–380.
11. *Гоголь Н.В.* Невский проспект // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. 3. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1938.
12. *Погоняйло А.Г.* Философия заводной игрушки, или апология механизма. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1998. 164 с.
13. *Гиппиус В.В.* Гоголь // Гиппиус В.В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб. : Logos, 1994. С. 9–188.
14. *Григоревич Д.В.* Петербургские шарманщики // Григоревич Д.В. Избранное. Л. : Лениздат, 1981. С. 4–28.
15. *Дживелегов А.К.* Искусство итальянского Возрождения. М. : ГИТИС, 2007. 503 с.
16. *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 286 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 9 сентября 2013 г.