

ПОЗДНИЙ ГОГОЛЬ. ВСЕ ДОРОГИ ВЕДУТ В РИМ

ЛЮДМИЛ И. ДИМИТРОВ

Софийский университет «Св. Климент Охридски»
Факультет славянских филологий, Кафедра русской литературы
бул. Цар Освободител 15, 1504 София, Болгария

e-mail: ljudmil@slav.uni-sofia.bg

(получено 20.09.2014; принято 26.11.2014)

Abstract

Late Gogol. All roads lead to Rome

The article investigates Gogol's spiritual orientation in the late period of his life, determined by Eastern Orthodoxy on the one hand and Catholicism on the other. The subject to rethink is his friendship with Pushkin, the departure — «escape» to Rome as an alternative to Petersburg, and the fragment *Rome*, written in 1842, ending the *Petersburg novels*, which has its deep logic, but also creates an opportunity to place this very curious work in the whole „Petersburg” text of Russian literature of the nineteenth and twentieth centuries.

Key words

Gogol, spiritual fiction, «Rome», narrative, theater, country — capital.

Резюме

В статье рассматривается вопрос о духовной ориентации позднего Гоголя, определенной православием, с одной стороны, и католицизмом – с другой. Подвергается переосмыслению его знакомство с Пушкиным, отъезд — «бегство» в Рим как альтернативу Петербурга, анализируется отрывок *Рим*, написанный в 1842 году, как завершение *Петербургских повестей*, в чем есть своя логика, а так-

же как возможность вписать это очень любопытное произведение в целостный «петербургский» текст русской литературы XIX и XX веков.

Ключевые слова

Гоголь, духовная проза, «Рим», нарратив, театр, провинция-столица.

В русской литературе XIX века случай Н.В. Гоголя — первый, когда автор, создавший уже большую часть своих текстов, которые сделали его популярным среди читателей и обеспечили ему место в национальном каноне, переживает духовный перелом и переходит на религиозные экзистенциальные позиции. (Приблизительно через четыре десятилетия подобное преобразование произойдет с одним из самых крупных писателей человечества вообще — со Львом Толстым). Но его духовное преобразование (или точнее, хотя и не особенно благоприлично сказано, «переворачивание») — не только логическое следствие процессов, заложенных в его изначально колеблющейся натуре, а получивший резкий толчок, почти кафкианский метаморфоз, подменивший его неустойчивую личность, в том числе и его внешний облик, — процесс, по отношению к которому даже горемыка Грегор Замза не образ, а деформированное до крайности позднее подобие-порождение гоголевского «генотипа» в литературе, вышедшего из-под его плодородной *Шинели*. Решимость автора *Носа* предпринять в поисках своей утерянной живой души самостоятельное «хождение по мукам», подражая культовому образу в христианстве, и синхронизировать свое паломничество с текстами, — это хорошо обдуманый ход, постановка, имеющая целью ритуальным образом сообщить миру свое Собственное (Гоголевское) явление, свое духовное воскресение в новом (пере)воплощении — учителя, наставника, проповедника, чудотворца, мессии. Для достижения подобной цели автор привлекает мессианский код, до этого периодически интерпретированный в его текстах в более явном или более имплицитном варианте: от аллегорической таинственности Второго пришествия в казусе *Ревизора* через бесконечную (неоконченную) перспективу Исхода в *Мертвых душах*, до страстного Просветления в лоне Обетованного города в *Риме*.

Эксплицитная духовная проза Гоголя выделяется в самостоятельный корпус, созданный в поздний, постхудожественный период его творчества, между 1841–1842, когда он пишет *Рим*¹, и 1848, когда возвращается окончательно в Москву, через год после выхода в свет *Выбранных мест из переписки с друзьями*. Корпус включает также: *Размышления о Божественной Литургии*, *Авторскую исповедь*, авторские молитвы и другие фрагменты. Специфика этих произведе-

¹ «Рим», разумеется, — художественный текст. Но осуществленная часть его рассчитывает на умозрительные рефлексии по отношению к социокультурным процессам в Европе и на практике прерывается там, где начинается собственно художественный сюжет. Так что его можно воспринимать и как медиативное произведение, симптоматическое для духовной прозы Гоголя.

ний в том, что они в большинстве своем написаны за пределами России и по своей сути являются дистанцированной, утопической рефлексией о родной действительности. В своем известном исследовании *Мастерство Гоголя* (1934) Андрей Белый, пытаясь обосновать творчество своего великого предшественника как монолитную целостность, изрекает афористически звучащую мысль: «В первом периоде Гоголь нас страшит, а... смешно; во втором — каламбурит, а... страшно»². Под «первым периодом» автор имеет в виду повести сборника *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1831–1832), а под «вторым» — *Мертвые души* (1842). Несмотря на подкупающее остроумие суждения, однако, следует признать, что в своих претензиях на всеохватывающую формулу, приложенную по отношению ко всем литературным проявлениям Гоголя, оно не корректно, хотя бы потому, что исключает «третий период» — духовные сочинения, в которых писатель, введший зеркальную метафору и абсурд в русскую литературу, уже и не пугает, и не смешит; в них он наставляет: позиция неожиданная, несвойственная, а как показывают первые критические оценки, и не особенно убедительная. Очевиден факт то, что рецепция «другого», менее знакомого и необычайного Гоголя, отказавшегося от смехового начала в своем художественном мировоззрении, всегда являлась проблематичной. Но в то время, как его современники оживленно дебатировали «за» и чаще «против» его догматических постулатов, атеистическое тоталитарное литературоведение XX века, как правило, обходит молчанием его религиозные тексты или подносит их комплицированно и лаконически, но обязательно с крайним негативизмом и осуждением. Символически показательным остается и метадискурсный параллелизм: на протяжении почти всего XX века они становятся объектом углубленного аналитического комментария опять-таки во внерусском пространстве, притом не только со стороны представителей эмиграции: К. Мочульского, В. Зеньковского, В. Гиппиуса, — но и со стороны западных литературоведов, философов и богословов. Парадокс, однако, в том, что и сегодня — уже официально реабилитированные — они продолжают существовать на маргинальной позиции, а их стоимостный статус все так же не установлен. Комментируются в строго профилированных изданиях ограниченного распространения или в узко специализированных университетских курсах.

А в отличие от благосклонных прочтений альтернативных гуманитарных наук, литературовед, оказавшись перед гоголевским духовным опусом, испытывает чаще сопротивление, чем профессиональное искушение. Оно поразительно воспроизводит реакцию большей части его первых читателей, доказывая, что они тоже были литераторами — или смотрели на вопросные тексты как литераторы. В этом смысле восприимательский подход к его поздней прозе остается двухмерным: с одной стороны, ее можно читать адмирируя, с другой — с подозрением. Первый подход — внешний, прямолинейный, преданный прямой дискурсной информации; второй — недоверчивый, проникнутый контекстом, улавливающий преднамеренную манипулятивность послания. Какой из них в меньшей степени подводит, и в состоянии ли именно синтез между ними

² А. Белый. *Мастерство Гоголя*. Москва: Исследование, 1996, с. 30.

выяснить и примирить крайности в их литературоведческой оценке, колеблющиеся между «опоздалое выражение его детской графомании»³ и «чудом возникшая, провиденциальная книга»⁴, «программа социального христианства»⁵ (Г. Фроловский)?

Но для появления поздней прозы Гоголя как своеобразного феномена его художнического мышления существует несколько предпосылок. Сам по себе этот факт не уникален: авторитетные мыслители и до (П.Я. Чаадаев), и после него (Л.Н. Толстой) писали сочинения в дискурсе, воспринимаемом как кажущееся отступление от собственного стиля, и они, как и он, отрекались от ранее созданных своих (художественных) произведений. Для Гоголя уникален сам имплицитный замысел о подобном творческом проявлении, преследующий более далекие и в известной степени утопические стремления, связанные с утверждением его собственного эго над воспринимающим в режиме общенационально значимого (Слово). На первом месте среди причин, вызвавших стратегию подобного самоутверждения у Гоголя, — это незначительная на первый взгляд и очень часто лишенная внимания подробность, что он — *украинец*. В процессе его дальнейшего развития как культурной фигуры и индивидуальности, находящейся под властью мнительности и склонную к аутистическому замыканию, это его сущность имеет многомерную знаковость. Помимо деспотического воспитательного подхода его матери, к которой до конца жизни Гоголь испытывает страхопочитание, именно этнос в известном смысле становится первопричиной его постоянной подавленности и навязчивого комплекса малоценности (малорусскости), и отсюда — первопричиной все более явно проявляющихся в его поведении мало-душия и раздвоения, которые переходят в конце его жизни в непреодолимое личностное противоречие (ментальная апория). Покидая Украину и заранее определяя свой путь человека, решившего заниматься литературой, Гоголь страстно желает, чтобы его приняли (чтобы «внедрился») как равноценного в общество великих, чтобы он стал одним из них, утвердился как фактор в культурной жизни большой России. Именно в этом — генезис неуверенности, все возрастающей внутренней усомненности в способности осуществить свои честолюбивые мечты, иными словами, его пристрастность к таким образом сконструированному экзистенциальному проекту вызывает кризис его идентичности.

Одна из предпосылок внутренней нестабильности писателя коренится в том, что Россия — самое большое компактное пространство канонического православия, в то время как он происходит с территории, буферно разпнутой между российской ортодоксальностью и польским католицизмом — антиномия, заложенная и в его семье. «Гоголь — пишет К. Мочульский, — происходил от старинного малороссийского рода, временно уклонившегося в католичество. Его прадед, уже православный, был священником. Дед, Афанасий Демьянович,

³ В.Н. Набоков *Гоголь*. [В:] *Романы, рассказы, эссе*. Санкт-Петербург: Энтар, 1993.

⁴ К. Мочульский. *Гоголь, Соловьев, Достоевский*. Москва: Издательство «Республика», 1995.

⁵ Г. Фроловский. *Пути русского богословия*. 3-е изд. с предисловием Прот. И. Мейендорфа и указателем имён. Париж: YMKA-PRESS, 1983.

— брусак, «на кондиции» похитивший дочь помещика Лизогуба, Татьяну Семеновну, и получивший нобилитацию в 1788 году. В семье Лизогубов — напряженная религиозность, наследственный мистицизм»⁶. А писатель, по словам современного гоголеведа П.В. Михеда, не проводит строгого конфессионального разграничения между церквями и, когда он находится за границей, и разносятся слухи, что он принял католицизм, почувствовал необходимость оправдать себя перед матерью:

Как религия наша, так и католическая совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности переменять одну на другую. Та и другая истинна. Та и другая признают одного и того же Спасителя нашего, одну и ту же Божественную Мудрость, посетившую некогда нашу землю, претерпевшую последнее унижение на ней, для того, чтобы возвысить выше нашу душу и устремить ее к небу.

А после выхода в свет *Выбранных мест из переписки с друзьями*, когда, в свою очередь, проф. С. Шевирев упрекает Гоголя в католицизме, писатель отвечает:

Что же касается до католичества, то скажу тебе, что я пришел ко Христу скорее протестантским, чем католическим путем. Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом, изучаясь в нем прежде мудрости человеческой и неслыханному дотоле знанию души, а потом уже поклоняясь божеству его⁷.

Не следует однако пренебрегать любопытной подробностью, что структура самого известного его произведения — *Мертвые души* — задумана согласно тридельной композиционной модели *Божественной комедии* Данте, включающей и чистилище, что принято единственно в католической доктрине и отвергнуто православной. А когда писатель читает вторую часть романа своему духовному исповеднику, отцу Матфею, тот советует ему не публиковать те главы, в которых изображен священник, ссылаясь на том, что речь идет о живом человеке, которого все узнают, и что к образу добавлены черты с католическим оттенком, так что получился не совсем православный священник. Кроме того, в своем квазиканоническом дискурсе Гоголь различает Западную церковь, сопровождаемую всегда предикатом «католическая», и Восточную, не определяя ее категорически как православную. Это наблюдение все еще не «уличает» его: скорее всего, оно говорит об интуитивном понимании писателем соборного состава Восточной паствы, включающей представителей альтернативных христианских исповеданий, и подобное направление его размышлений подсказано хотя бы искушением посетить Иерусалим. Тема, конечно, не исчерпывается такими отрывочными и весьма популярными цитатами и примерами: она значительно сложнее и неоднозначнее и продолжает разделять толкователей духовного опуса Гоголя — западные теологи усматривают в его подходе к христианству апологию католической идеи, а восточные считают его ревностным

⁶ К. Мочульский. *Гоголь, Соловьев, Достоевский...*, с. 7.

⁷ П.В. Михед. *Гоголь и западноевропейская христианская мысль (проблемы изучения)*. «Toronto Slavic Quarterly» 2010, № 31. [Online] <<http://www.utoronto.ca/tsq/31/mikhed31.shtm>> (1.10.2010).

защитником православия. Естественно, и те, и другие, не жалея усилий доказывать истинность представленных тезисов, часто впадают в ненужные и преувеличенные, наивно и не очень умно высказанные крайности.

Вторая причина, которая постепенно усиливает лабильность (мнительность) Гоголя, — это осознанная им невозможность быть самостоятельным и убедительным в своих претензиях на аутентичность, что укрепляет его внутреннюю необходимость в *постоянном поиске образа, авторитета*, к которому можно «прильнуть», которому можно подражать, который будет для него стимулом и покровителем. Так он (впрочем, без особой трудности) приходит к харизматической фигуре Пушкина — первого живого гения (пророка, обожествляемого всеми воплощения Слова и неформального общественного лидера), с кем он сталкивается. До этого он долгое время и неуклонно следовал за Гомером. Ориентир, разумеется, бесспорен. Другое дело, в какой мере Гоголю удастся постичь желанное единение со своим кумиром, если судить по некоторым отдельным озадачивающим ходам, периодически предпринимаемым им по отношению к Пушкину. В качестве иллюстрации к тому, что Мочульский⁸ называет «важной особенностью гоголевской психики: отсутствием чувства реальности, неспособностью отличать правду от вымысла и склонностью к преувеличению», которая иначе обогащает его художественный талант, можем отметить так и не доказанные утверждения (единственный источник которых сам Гоголь!) о невероятной его дружбе с Пушкиным, о том, что едва ли не при каждой поездке в Москву он спешит встретиться прежде всего с поэтом, и — самые распространенные — что Пушкин дарит ему идею о *Ревизоре* и «мысль» о *Мертвых душах*. Эти подробности Гоголь сообщает в *Выбранных местах из переписки с друзьями* (когда Пушкина уже нет в живых), но они, независимо от их кажущегося правдоподобия, никогда не получают документального или альтернативного подтверждения. Как раз наоборот, как справедливо отмечает Мочульский, а до него — П.И. Бартенева, а еще раньше — П.В. Нащокина, связь между обоими писателями была абсолютно внешней: за все время их шестилетнего знакомства Пушкин написал своему младшему современнику всего лишь три незначительных письма, и Гоголь никогда не становится для него действительно близким человеком. Очевидно, выясняя свою «апостольскую» идею, Гоголь проходит через особый вид мифомании, возвышающей его в его же собственных глазах до особой значимости. В. Набоков подвергает сомнению даже распространенное (вновь Гоголем) утверждение о том, что Пушкин произносил крылатую фразу: «Боже, как грустна наша Россия!» - после того, как якобы прочитал первую главу *Мертвых душ*.

И все-таки существует нечто, что безусловно «роднит» обоих писателей, показывая зависимость одного от другого. После того как Гоголь так и не смог «собрать» воедино распавшиеся и самостоятельно анимизированные им элементы человеческой плоти (в уже знакомом нам в начале повести *Невский проспект* метонимическом паноптикуме из носов, зонтиков, усов, сапог, галстуков, шляп и Бог знает чего еще), пытаюсь сконструировать нового литературного хомо са-

⁸ К. Мочульский. *Гоголь, Соловьев, Достоевский...*, с. 10.

пиенса, он приходит к решению просто высвободиться от них как от ненужных вещей. Так его путь в литературу рисует не совсем естественную траекторию самоотрицания-умерщвления плоти. Если вообще можем говорить о целостности его творческого процесса, то она выражается одним по сути своей трагическим фактом: *он начинает свою литературную деятельность самосожжением и кончает ее самосожжением*. По иронии судьбы два его сожженных произведения — «поэмы». В 1829 г., после неуспеха своей ранней и неубедительной в художественном отношении версификации *Ганица Кюхельгартена*, где он — явный эпигон Пушкина, двадцатилетний Гоголь скупает все нераспроданные экземпляры издания и сжигает их в гостиничном номере; ночью 12 на 13 февраля 1852 г., за девять дней до своей смерти, он бросает в камин рукопись законченного второго тома своей знаменитой поэмы *Мертвые души*. Своеобразное аутодафе дебютного и завещательного его произведения подсказывает подсознанию то, что в своей миссии литератора автор окончательно провалился и по этой причине «учиняет самосуд» над своим так долго созидаемым образом. Это очень сильно напоминает ситуацию, описанную Пушкиным. В маленькой трагедии *Моцарт и Сальери* итальянский композитор говорит о своем страстном увлечении искусством, благодаря влиянию церкви на его все еще формирующуюся личность, в перспективе, идентичной перспективе Гоголя. «Родился я с любовью к искусству» — говорит Сальери и продолжает:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

После пережитого экстаза, однако, приходят первые попытки музицирования, а с ними и сомнение в таланте, приведшее к мазохистическому акту самоотрицания, совершенного также в уединении:

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слез вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.

Разница в следующем: в то время как Гоголь сжигает свое произведение спонтанно, под воздействием необузданного иррационального импульса, Сальери подвергает себя духовной «ампутации» сознательно и «холодно», абсолютно дистанцируясь и отрекаясь от своего кровного «чада». В этом аспекте Гоголь неожиданным образом оказывается социопсихологическим типом, *прогнозированным* Пушкиным. Но начальное сожжение у него совсем не идентично финальному. Наоборот, я бы сказал, что «сальеристским» актом — заранее запланированным, результатом сильного неудовлетворения и гнева от провала, от разоблаченного подражательства — является уничтожение его стихотворного произведения. Сожжение *Мертвых душ* — не в меньшей степени результат болезненного разочарования самим собой, но это по своей сути последний от-

чаянный жест самоутверждения, попытка внушения мессиянской истинности, состоявшегося «Гоголеявления», воплощение вылившегося в тексты поучительного Слова, вид самораспятия. Фрустрация, внешне напоминающая финальный акт ухода-бегства Толстого — искреннее откровение-самоинициацию яснополянского старца. Другое дело, чего именно добивается Гоголь в кульминационный момент своей экзистенциальной драмы. Чтобы понять семантическую глубину этого отчаянного хода — одновременно бунта-и-смирения — необходимо проследить за промежуточными этапами его духовного лунатизма. Пока что бесспорно одно: сжигая второй том своего романа-поэмы, он уничтожает чистилище и, вернувшись символически в лоно православия, трагическим образом лишает человечество последнего возможного шедевра текста-Гоголя.

Пушкинский авторитет, однако, производит несомненно обсессивный эффект на поведение Николая Васильевича. Потому что за считанные месяцы до гибели поэта, в июне 1836 г., явно не успев добиться такого желанного сближения с ним, (якобы) разочарованный премьерой *Ревизора*, Гоголь покидает Россию и отправляется в путешествие по Европе: Германия — Швейцария — Франция, а в марте 1837 года впервые попадает в Рим, где остается вплоть до 1839 г. На чужой территории он лихорадочно ищет приюта для своей неудовлетворенной души, обуздывая свой эго-клаустрофобический комплекс. Этот его первый уход из России приводит к веренице путешествий, в самом начале напоминающих не столько путь пилигрима, сколько мытарства пикаро из западноевропейского авантюрного романа. Позже — между 1842 и 1847 гг. — его пребывания за границей (главным образом в Риме) постепенно будут рассматриваться в контексте его поклоннического изгнанничества и миссионерского самоотрицания, которые будут иметь свою, увы, заглушенную кульминацию в его поездке в Иерусалим в марте 1848 года. Разумеется, в этот период Гоголь постепенно начинает обнаруживать или, точнее, — распознавать так давно разыскиваемое им обетованное пространство, внушающее ему чувство внутреннего уюта и уверенности, в лице церкви. Попав в церковь, он особым (и резким) способом начинает высвобождаться от обременяющих его «вещей», накопленных как литературный инвентарь; он символически снимает с себя социально дефинирующую его «шинель», агента его легитимности до этого времени. Иными словами, Гоголь «обнажится» наподобие св. Франциска, но этим актом вписывается в режим парадоксальной диалектики, согласно которой уничтожение вещей — рукописей и книг — является в сущности потерей памяти и рассудка, поскольку вещи — «вещие», они *помнят и знают*. По этому поводу Абрам Терц делает ироническое, но не лишнее логики наблюдение: «Гоголь много не читал, но, чтобы не блуждать понапрасну, первым из русских мыслителей XIX века перечитал Евангелие. В этом его великая историческая заслуга»⁹. Остается полемическим вопросом о том, является ли Гоголь оригинальным мыслителем.

В поисках ответа обратимся к его «римскому сюжету».

⁹ А. Терц. *В тени Гоголя*. München: Im Verden Verlag, 2009. [Online] <http://imwerden.de/pdf/terz_v_teni_gogolya.pdf> (1.10.2013).

Рим с жанрово уточняющим подзаголовком «отрывок», очевидно задуманный как часть более просторного произведения (романа), начатого где-то в 1838–1839 гг., опубликован впервые в журнале «Москвитянин» за 1842 год, номер 3, и еще раз — в отпечатанном в том же самом году в Петербурге третьем томе *Сочинений Николая Гоголя*. Автор не написал ничего другого, кроме известного нам по этим изданиям варианта. Но более интересно то, что произведение опубликовано как завершающее в составе *Петербургских повестей* и, несмотря на очевидную его несовместимость с провозглашенным в заглавии топосом, поныне неизменно печатается в том же самом контексте. Этот факт всегда озадачивал исследователей, и в гоголеведении принято считать его включение в сборник (как и повесть *Коляска*, чье действие развивается в «городке Б.») издательской ошибкой, а под заглавием *Петербургские повести* понимать пять других и бесспорно самых популярных произведений: *Невский проспект*, *Нос*, *Портрет*, *Шинель* и *Записки сумасшедшего*. Сам автор, однако, живет еще десять лет после выхода в свет собрания сочинений и никогда не предпринимает попыток изменить состав повестей. И именно отказ автора ревизировать состав от 1842 года провоцирует более обстоятельный герменевтический анализ семиотических функций *Рима* — как текста, завершающего художественный цикл.

Общее заглавие сборника недвусмысленно называет центральный топос рассказанных историй, а первое произведение вводит Петербург в метонимический вид — через его главную артерию, «проспект»-ируя его как космополитический, но и inferнальный полис, город-мир, или, говоря по-гоголевски, мир-город. Но желанное для провинциального украинского интеллектуала столичное пространство оказывается своеобразной крепостью — сковывающей, отталкивающей, непроницаемой, депрессирующей, местом провалившихся судеб, кармичных бедствий и личностной деградации, и Гоголь никогда не находит в нем покоя. Он чувствует себя как Пушкинский Евгений, преследуемый ожившим медным всадником — проекцией тайной угрозы, inferнального. Это, в свою очередь, заставляет его искать сакральную альтернативу-убежище от города Петра, и он совершенно логично (и как конец в контексте содержания) прибывает в Рим, который является *другим городом Петра*, Рим/миР (покой-и-мир) — не репродуцированным, а аутентичным вселенским центром. «Да, что меня больше всего поразило, — признается писатель, увидев «каменный город», — так это Петр [собор Петра]. Он страшно вырос, купол необыкновенно сделался огромнее». Преображение профанного Петербурга из *Невского проспекта* в сакральный Петро-город (Рим) — идеальный метаморфоз ситуации с родиной, в которой не только никто не может быть пророком, но и где, по словам Гоголя, пророк не может получить славу. Подобный метаморфоз претерпевает бричка Чичикова, которая в финале *Мертвых душ* летит как птица-тройка.

Называя *Рим* «отрывком», Гоголь недвусмысленно подсказывает, что текст — часть более крупного замысла, обещающего рассказ об одной, по своей сути, любовной истории. До самого «романа», однако, сюжет не доходит, автор только намекнул на него, зато противопоставлены два мировых средоточия: Париж и Рим, а в более широкой перспективе — два типа культуры, две экзистенциал-

ные модели. Именно то, что писатель пренебрегает Парижем (и вообще говоря — мирской суетой, пороком, инстинктами и страстями в «столице разврата») и обращается к покою, созерцательности и соборности Вечного города, вызывает гнев Белинского, который в 1831 году восторженно объявляет его главой русской словесности, но в статье *Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мёртвые души»* критик упрекает его в недалеком отношении к Франции, а точнее — видит, что «есть и косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим», а в целом произведение в одинаковой степени удивляет и своими достоинствами, и своими недостатками. Заключение более чем тревожное: «При богатстве современного содержания и обыкновенный талант чем дальше, тем больше крепнет, а при одном акте творчества и гений, наконец, начинает постепенно ниспускаться». Гоголь, естественно, чувствует себя обязанным ответить, хотя и не публикует слова защиты, а 1 сентября 1843 года отправляет письмо лично.

С. Шевиреву, в котором утверждает: «Я был бы виноват, если бы даже римскому князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж, потому что и я хотя могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и современной нации, а он — к отжившей». И далее в своем объяснении он предлагает любопытную жанровую формулу о так и не законченном своем сочинении: «Идея романа вовсе не была дурна: она состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, я отживающей прекрасно относительно живущих наций. (...) но всё же можно видеть, что дело в том, какого рода впечатление производит строящийся вихорь нового общества на того, для которого уже почти не существует современность»¹⁰.

Сознание художника, что он пишет *роман*, интересным образом раскрывает принципы этой сложной поэтики. Название Рима (Roma) генетически связано с этимологией жанра, предполагающего целостный свод внутренне присущих или омонимно-тавтологических коннотаций в оригинально рифмующейся парадигме: *Рим-роман-римокатолицизм* и не названная, но подразумеваемая каждым русским фамилия *Романовы*. Роман же, который сводится к любовной истории, представляет читателю встречу римского Князя с ослепительной красавицей Аннунциатой, построенной на сакральном корреляте: Христос и Благовещение, культовый персонаж христианства и его Церкви. Пока Князь находится во Франции, ему снится Рим, во сне он бредит им, осмысляет его и проникается этим городом, с которым чувствует себя единичным. Персонаж Гоголя — первый «князь Христос» в русской литературе, возникший в ней за два десятилетия до появления князя Мышкина (замечательно то, что и Достоевский пишет свой роман *Идиот* в Италии). Задуманный как «роман о романе», сюжет представляет развернутую метафору прихода к вере, принятия ее в себя, эротического *предавания* вере. Гоголь влюбляется в Рим медленно и постепенно, но навсегда, а духовный уровень, на который он переносит свое существование, заставляет его обрисовать в тексте не реальный город, а скорее всего — свое представление

¹⁰ Н.В. Гоголь. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. VII: *Письма*. Москва: Художественная литература, 1986, с. 227.

о нем. Абрам Терц делает еще более категорическое обобщение: пребывая в вечном городе, как будто нарочито предназначенном для совершения духовных подвигов, автор виртуально оказывается в центре мира. Петербург — тот, из *Невского проспекта* — и город с кафедральным храмом «Святого Петра» контаминируются в сознании Гоголя. Там, познакомившись с кругом русских художников-стипендиантов, он «сбывает» одну из сюжетных линий первой своей петербургской повести — художника Пискарева; с этого момента и далее следует имплицитная фабула третьей повести, *Портрет*. В этом смысле *Рим* парадоксально, но имманентно вписывается в целостный *петербургский* текст русской литературы как его необычайная и особенно ценная часть.

Первая попытка Гоголя совершенно сознательно писать в религиозном дискурсе, это *Размышления о Божественной Литургии*. Произведение задумано в Ницце около 1843–1844 гг., а активная работа над ним начинается в начале 1845 года в Париже, и автор с перерывами возвращается к тексту за год до своей смерти, не успев закончить его. Структура текста напоминает толковник (комментарий) «нормативного» характера, содержащего указания о прочтении церковного канонического ритуала. Автор резюмирует в цитатах православный *Служебник*, в котором литургический процесс отражен во всей целостности и последовательности, и пытается рефлексировать на их основе, в некоторой степени раскрывая заложенный символический смысл, но чаще предлагая свою интерпретацию. Так что, каким бы и сложным ни было подобное утверждение, сегодня мы можем воспринимать *Размышления* как особый вид Гоголевской герменевтики литургического действия. С литературоведческой точки зрения, они интересны тем, что в них Гоголь неожиданно, но полноценно развертывает свое мышление драматурга. Это утверждение вовсе не является попыткой вызвать спор или создать искусственную сенсацию; оно спровоцировано наблюдениями самого писателя, наполняющего смыслом священнодействие литургического ритуала в контексте перформативной практики, или, точнее, воспринимающего (сверх)бытие как театр. Потому что цель Игры, как ее понимает Гоголь, — переупорядочить мир, вводя и узаконивая правила, отличные от уже известных, требующие строгого соблюдения со стороны участников. И именно эти правила (пред)определяют проистекающее, событие, историю как игру, высокая кодификация которой — спектакль. А литургия в частности — эстетизированный, упорядоченный, отрежиссированный мир, мир-театр, глобус. Позже, в главе *О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности из Выбранных мест из переписки с друзьями*, Гоголь буквально напишет: «Есть много среди света такого, которое для всех, отделившихся от христианства, служат незримой ступенью к христианству. В том числе может быть и театр, если будет обращен к своему высшему назначению»¹¹. В действительности, автор предлагает довольно простые, наивные, а местами — спорные размышления, имплицитно оцененные им как «чистые» и «искренние». Прослеживая очевидное — ритуал — он пытается обнаружить и убедить в первую очередь себя в его глубоко сакральном смысле. Но риторика текста регистриру-

¹¹ Н.В. Гоголь. *Духовная проза*. Москва: Русская книга, 1992, с. 99.

ет нечто поистине необычайное: параллельное существование «репортажных», констативных впечатлений и оппонирующего им потока сознания, пытающегося уподобить дескриптивный дискурс внешнему, литургическому действию и наполнить его новым, внутренним инициационным смыслом. Сверхзадача, которая, увы, у него не получилась. Вообще, для Гоголя намерения в каждом его произведении всегда оказывались проблемными, даже самая упрощенная художественная задача показать «сразу», «тут же» целое, глобальное, разоблачить конвенцию как тенденцию, в какой-нибудь безымянной деревушке собрать весь мир. Но по крайней мере в *Размышлениях*, после пребывания в аду цивилизации и описывания ее в художественных текстах, писатель вступает в неограниченное вселенское пространство света, в котором находит индивидуальный исход. А театр — это та область жизни здесь, на земле, в отношении к которой Западная церковь имеет значительное преимущество перед Восточной, признавая и поощряя. Или, выражая мысль в предложенных Гоголем формулах, можно сказать, что католицизм организует и «делает» театр, а православие — при всей его соборности — демонстрирует «уход из театра».

С одной стороны, богоискательство Гоголя выражает рефлекс его «человекоискательства» и, респективно, ненахождения Человека. (Даже его оценка Пушкина, как мы помним, состоит в том, что это русский человек в его развитии, такой, каким, может быть, он будет через двести лет). Но именно «в поиске живой души», по выражению Юрия Манна, Гоголь приходит к идее Мировой души, воплощенной в Бога. Поэтому после «провала» *Ревизора* ему еще раз приходится пережить разочарование от ничтожного «катарсического» влияния литературы на массовое человеческое сознание, но и почувствовать, хотя и подсознательно, что она элитарное и одинокое занятие. Настоящее массовое действие можно искать прежде всего в религии. Гоголь, однако, далек от конципирования и распространения *своего* учения. Уже сам факт, что, помимо его влияния на последующую русскую литературу, не его имя, а имя Толстого трансформируется в нарицательное по отношению к самостоятельной тенденции в духовности и культуре, более чем показателен¹².

На расстоянии 43 (сорока трех) лет — ровно столько, сколько живет Гоголь! — двое знаменитых русских мыслителей высказывают поразительно сходные мнения о значимости двух непреходящих классиков для их собственной литературы. Они звучат так:

Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем.

¹² Когда в юбилейном для Гоголя 1909-м году главный редактор журнала «Жизнь для всех» Вл. А. Посе обращается к Толстому с просьбой написать что-нибудь по этому поводу, Лев Николаевич отвечает ему: «Был бы рад, если бы удалось написать то, что думаю о Гоголе. Боюсь только, что то, что думаю, и неюбилейно и нецензурно». Цит. по И. Золотусский. *Лев Толстой читает «Выбранные места из переписки с друзьями»*. [В:] *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 2003, с. 367.

Гоголь — один из самых загадочных русских писателей. Он не открывал себя в своем творчестве, он унес с собой тайну своей личности в иной мир. И вряд ли удастся когда-либо ее вполне разгадать.

Первое суждение принадлежит Ф.М. Достоевскому. Писатель заканчивает им свою речь, произнесенную 6-ого июня 1880 года на открытии памятника Александру Сергеевичу Пушкину в Москве¹³. Второе — слова Николая Бердяева из его монографии *Миросозерцание Достоевского*¹⁴, 1923 года. Высказывание в двух случаях — о неразгаданной тайне, которую великие писатели уносят с собой в могилу. Я привожу эти мнения не потому, чтобы подчеркнуть и без того видимую зависимость второго от первого: Бердяев, сознательно или нет, перефразирует Достоевского, излагая высказывание применительно к Гоголю. Прежде всего я намереваюсь подсказать неистовую адаптивность Гоголя к кумирам, за которыми он следует. Потому что свой путь художника он начинает, соизмеряясь с Пушкиным, и именно таинственность есть то, что ему очевидно удалось воспринять от поэта, и что десятилетиями позже интуитивно улавливает Бердяев. Статью мне хотелось бы закончить мыслью, которой поделился Пенчо Славейков¹⁵ в письме Маре Белчевой, созерцая памятник гению в день столетия со дня его рождения:

Утром я уже видел его как надо. (...) Русским он не нравится, а он прелестный! Черная бронзовая скала, на которой Гоголь сидит, слегка нагнувшись, закутанный в длинную и широкую шинель. Простоволосый. Длинные волосы, спускающиеся больше с левой стороны лба, длинный нос, такой, какой у него был в жизни и который нельзя сказать, что украшает его лицо. Не знаю, мешал ли ему этот нос при жизни, но на статуе мешает ему; между тем этот нос торчит и в его произведениях — его он запустил так глубоко в свою душу, в ее мрак, что там спертый воздух мистицизма убивает очень быстро здоровый запах настоящей жизни, к которой ранее этот нос был так чувствителен! Но не в носе дело, а во взгляде впавших глаз, взгляд исподлобья, взгляд, обращенный вовнутрь, взгляд созерцателя, который через «внутри» хочет видеть «снаружи», через себя — других (...) но на пороге ясновидения спотыкается, падает и разбивает себе — нос, внутренний, не внешний нос, который (как видно на статуе) остается невредимым, все таким же длинным и острым, и придает физиономии Гоголя какой-то птичий вид. Момент обращения взгляда вовнутрь — кризис Гоголя — это и воплотил художник в своей работе. (...) Я долго смотрел на него, вспоминал его творения, слова и образы, его последние несчастные дни, агонию, последние его слова: «Лестница! Лестница!» — может быть, от него мысленно лестница от земли к небу, и, как я понимаю, от русского ума — до Гоголевского творчества. Почему русские не понимают памятник Гоголю?

¹³ Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 26. Санкт-Петербург: Наука, 1984, с. 149.

¹⁴ Цит. по Н. Бердяев. *Миросозерцание Достоевского*. Университетско издателство “Свети Климент Охридски”, София, 1992, с. 49.

¹⁵ П. Славейков. *Събрани съчинения*. Том 8. София: Издателство Български писател, 1959, с. 126–128.

Литература

- Белый А. *Мастерство Гоголя*. Москва: Исследование, 1996.
- Бердяев Н. *Мирогледи на Достоевски*. Университетско издателство «Свети Климент Охридски», София, 1992.
- Гоголь Н.В. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. VII: *Письма*. Москва: Художественная литература, 1986.
- Гоголь Н.В. *Духовная проза*. Москва: Русская книга, 1992.
- Достоевский Ф.М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 26. Санкт-Петербург: Наука, 1984.
- Есаулов И. *Рождественская и пасхальная традиции в поэтике Гоголя*. [В:] *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 2003, с. 56–61.
- Золотусский И. *Лев Толстой читает «Выбранные места из переписки с друзьями»*. [В:] *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 2003, с. 366–377.
- Малинова-Димитрова Л. *Поетиката на Гогол в епистоларните рефлексии на Пенчо Славейков по повод юбилея на писателя* – Москва, 1909 г. «Litera & Lingua» 2011. [Online] <<http://slav.uni-sofia.bg/lilijournal/index.php/bg/component/content/article/560-through-the-text-2011/694-dimitroval-2011>> (1.07.2014).
- Мильдон В.И. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя как литературная форма. [В:] *Н.В. Гоголь. Загадка третьего тысячелетия*. Москва: Книжный дом «Университет», 2002, с. 105–125.
- Михед П.В. *Об апостольском проекте Гоголя*. [В:] *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: Книжный дом «Университет», 2003, с. 42–56.
- Михед П.В. *Гоголь и западноевропейская христианская мысль (проблемы изучения)*. «Toronto Slavic Quarterly» 2010, № 31. [Online] <<http://www.utoronto.ca/tsq/31/mikhed31.shtml>> (1.10.2010).
- Мочульский К. *Гоголь, Соловьев, Достоевский*. Москва: Издательство «Республика», 1995.
- Набоков В.Н. *Гоголь*. [В:] *Романы, рассказы, эссе*. Санкт-Петербург: Энтар, 1993.
- Ольшанская Е. *Ближайший к Христу*. Радиопередача с участием искусствоведа Михаила Аленного, литературоведа Юрия Манна и искусствоведа Елены Ольшанской. Радио «Свобода» 19.10.2003, 16.00. [Online] <<http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24196157.html>> (1.10.2013).
- Славейков П. *Събрани съчинения*. Том 8. София: Издателство Български писател, 1959.
- Терц А. *В тени Гоголя*. München: Im Verden Verlag, 2009. [Online] <http://imwerden.de/pdf/terz_v_teni_gogolya.pdf> (1.10.2013).
- Флоровский Г. *Пути русского богословия*. 3-е изд. с предисловием Прот. И. Мейендорфа и указателем имён. Париж: YMKA-PRESS, 1983.