



## В. В. ГИППИУС

### Гоголь

#### III

#### *Эстетика*

Эстетическое самосознание в Гоголе могло слабесть и обостряться, но для всей его юности оно оставалось определяющим. В творчестве оно могло сказываться косвенно, как толчок, и прямо — как тема. Оно было темой в «Ганце Кюхельгартене», было темой первого напечатанного за подписью Гоголя произведения — «Женщина» («Литер. газ.», 1831 г.) и ненапечатанного лирического диалога в прозе того же года «Борис Годунов»; наконец, было темой значительной части статей и повестей, подготовлявшихся в первой половине 30-х гг. и составивших следующую после «Вечеров» книгу Гоголя — «Арабески». Личные отношения к Жуковскому и Пушкину, приходящиеся на это же четырехлетие от выхода «Вечеров» до выхода «Арабесок» (1831–1834), и решительный успех «Вечеров», выведивший Гоголя на писательскую дорогу, — развивал и усиливал это самосознание и делал *эстетизм* основной стихией гоголевской психики той поры.

Личная близость Гоголя к Пушкину в гоголевской литературе заподозрена, и прежняя идеализация их личных отношений — поколеблена. Но это не меняет дела по существу. Гоголь воспитывался под воздействиями Жуковского и Пушкина как художников. Известно, как усиливаются такие воздействия от личных встреч, когда в звуках, угадываемых читателем, начинает звучать реально слышанный голос, когда сознание связывает свои впечатления с реально виденным лицом. Еще более, если присоединяется *литературное* общение (а оно, по преимуществу, важно, и оно, несомненно, было, хотя, быть может, и не такое напряженное, как считали раньше). Пушкин был для Гоголя высочайшим образцом

эстетической индивидуальности — воплощением того, к чему сам он порывался; в позднейших признаниях Гоголя — «ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою» (П. I, 432) — не может быть психологической неправды. Гоголя хвалили за «Вечера на хуторе» и Надеждин, и Булгарин; Сомов даже за «Ганца», но Пушкин первый угадал в Гоголе — *явление* («все это так *необыкновенно* в нашей литературе, что я доселе не образумился» — Зл. I). Пять лет знакомства с Пушкиным (май 1831 г. — май 1836 г.) недаром были годами, когда написано, начато или задумано все, что сделало Гоголя великим художником — от последних повестей «Вечеров» до «Мертвых душ».

Еще до встречи с Пушкиным Гоголь, под впечатлением только что прочитанного «Бориса Годунова», набрасывает несколько восторженных страниц, посвящая их Плетневу, которому довелось быть и на деле посредником между Гоголем и Пушкиным. Здесь в тех же ритмических периодах, как в лирических монологах «Вечеров», и в еще сильнейших риторических эффектах выражено потрясающее действие искусства. «Молния огненных звуков... пылающие планеты превратились в слова и буквы... духовное море... потоп благодарных слов... звон серебряного неба» — эта стилистическая пышность соответствовала и большей, по сравнению с «Ганцем Кюхельгартенем», психологической напряженности, особенно сгущенной в заключительной клятве «над сим вечным творением» — клятве быть чистым и не опозорить исторгнутых звуков. В то же время появляется — уже в печати — «Женщина» — психологически и стилистически подобный гимн красоте — на этот раз не художественной, а живой — женской. Художник стремится «выразить божество в самом веществе» (и в «Борисе Годунове» при чтении «дивного творения» — «душа дрожит, в ужасе вызвавши бога из своего *беспредельного лона*), женщина — сама такое вещественное божество — душа отыскивает «в эфирном лоне души женщины... своего отца, вечного бога» — (словом, «*das Ewig-Weibliche zieht uns hinan*» — вечная женственность влечет нас ввысь). Романтическая параллель невольно напрашивается; очевидно, что «Женщина» — диалог между Платоном и его учеником Телеклесом — выросла из платонизма в понимании немецких романтиков, но романтическая идея женственности была воспринята им как идея эстетическая: женственность — как женская *красота*; именно в красоте Гоголь, в согласии с некоторыми из своих современников, хочет угадать

и постигнуть божественное начало. Мы увидим, что это стремление еще будет отзываться в Гоголе, но будет и побеждаться идеей чистого эстетизма. Но образ идеальной красавицы Алкиной, перед которой падает во прах человек (Телеклес, роптавший на Зевса, создавшего женщин), — встретится у Гоголя еще не раз.

За этим ранним эстетическим манифестом следуют статьи об искусстве, писанные между 1831 и 1834 годами: они вошли в «Арабески», выпущенные почти одновременно с «Миргородом» в начале 1835 года. Сам Гоголь характеризовал свою вторую книгу как «сумбур, смесь всего, кашу» — тут же прибавляя — «в которой есть ли масло — суди сам» (П. I, 331). Нет сомнения, что Гоголь сам ценил это «масло» своей книги, что этим «маслом» были две основные идеи, определившие и мировоззрение Гоголя той поры — эстетическая и индивидуалистическая. Здесь нас занимает первая.

Русская эстетика двадцатых и начала тридцатых годов<sup>1</sup> приняла разные оттенки эстетики романтической, а в некоторых своих представителях пыталась с ней бороться. Для эстетики раннего немецкого романтизма искусство было сверхчувственным откровением чистой бесконечности, языком, на котором человек говорит с божеством; музыка, уносящая от земли в иные миры, была для них совершеннейшим искусством. Этим чувством проникнута книга Вакенродера — «Сердечные излияния любящего искусство монаха»<sup>2</sup>. Шеллинг определил искусство как синтез конечного и бесконечного, и эта идея была воспринята Фр. Шлегелем и Новалисом. Русским последователем Шеллинга был Галич, автор «Опыта науки изящного» (1825 г.)<sup>3</sup>: «Человек есть гражданин двух миров, видимого и невидимого», но в искусстве не разрыв этих миров, а их сочетание. «Человек, по *единству существа своего*, как *малый мир*, желал бы обладать совершенствами своей природы в совокупности. Сия потребность духовно-чувственного существа... называется эстетическою». Романтизм Вакенродера и Жуковского (его «Таинственного посетителя» Галич цитирует), низводящий «всесовершеннейшее» в «мир чувственный» — для Галича не последнее достижение, должно быть найдено *согласие* между «идеальным и естественным», между пластикой (т. е. античным классицизмом) и романтизмом: *романтическая пластика*.

Также и Надеждин видел в «материальном услаждении» — «следствие таинственной симпатии, связующей все существо наше с природой» и призывал только к его просветлению. «Наслаждение

собственно эстетическое начинается тогда, когда дух наш *под грубою корою вещества* начинает... предчувствовать присутствие высшей, родной себе жизни».

Русские романтики 20-х годов<sup>4</sup>, сгруппировавшиеся вокруг «Московского вестника» — Веневитинов, кн. Одоевский, Шевырев, Титов и др. — были ближе к вакенродеровскому, а не шеллингианскому романтизму — недаром книга Вакенродера вышла в 1826 г. в их переводе. Характерен для них гимн *архитектуре* — (в ней, как и в музыке, они видели чистую идею, не обусловленную близостью к природе) — в статье Титова «Несколько мыслей о зодчестве» («М<осковский> В<естник>», 27, 1): человек, по мысли Титова, «не довольствуется изображением бесконечного в предметах конечных». Между тем даже Галич считал архитектуру лишь «относительно изящным искусством», а враждебный романтизму Катенин<sup>5</sup> прямо отказывался относить к изящным искусствам не только архитектуру, но и музыку.

Гоголь, несомненно, идейно связан с эстетикой московских романтиков — его «Борис Годунов» и «Женщина» — их идеи, выраженные только еще патетичнее. Связь уловима и в статьях «Арабесок»: «Скульптура, живопись и музыка» не только повторяет заглавие статьи Веневитинова, его центральный образ — трех богинь (у Гоголя три сестры, царицы мира) и его стиль, но и развивает его задание. Статьи об архитектуре — развитие, но более самостоятельное, статьи Титова, которая Гоголю была, по-видимому, известна. Но, примыкая, Гоголь не повторяет; наоборот, часто противоречит им, а подчас и себе самому. Различие здесь важнее, чем сходство.

Для Веневитинова уже в скульптуре есть «присутствие тайного божества», в живописи — мысль о бесконечном делается понятной, музыка, дополняя природу, увлекает душу — далеко от земли в новый мир. Гоголь обостряет различие, сглаженное у Веневитинова, отчасти возобновляя, как бы подхватывая и усиливая схему Галича, для которого живопись романтична: скульптура — чувственность, живопись — соединение чувственного с духовным, музыка — чистая духовность. Слова о скульптуре по мысли примыкают к «Женщине»: в античности «вся религия заключалась... в богоподобной красоте женщины», но теперь это — пройденный этап, «принадлежностью нового мира» должна стать не чувственная скульптура, не чувственно-духовная живопись, а вырывающаяся из тела музыка. Так пытается Гоголь ввести

свою эстетику в схему. И вот оказывается, что для чувственной скульптуры он находит подлинно вдохновенный стиль и ритм: «белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль — красоту, гордую красоту человека»; говоря о живописи, колеблется и исключает рукописные слова о зрителе, наслаждающемся нездешним миром перед ликом Мадонны (Т. V, 560); а о музыке и ее чистой духовности говорит в неопределенно общих выражениях. Сильнее всего — надежды на моральное действие музыки: первый признак еще робко пробивающегося в сознании Гоголя морализма («пусть... смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызения совести, спекулятор растеряет свои расчеты»). Слабее всего — о самом важном для романтиков — о религиозном действии музыки: правда, приведен пример о могуществе музыки «под бесконечными темными сводами катедраля» — но ведь это не всякая музыка, а исключительная и в исключительной обстановке.

В другой статье — «Последний день Помпеи» Гоголь говорит о живописи уже вне предвзятой схемы и схеме этой противоречит. То, что раньше приписывалось одной скульптуре — идеализация «прекрасного человека», — теперь оказывается возможным и для живописи. Как бы спохватываясь, Гоголь оговаривается: в этом то и заслуга Брюллова<sup>6</sup>, что «скульптура перешла наконец (!) в живопись и сверх того прониклась какой-то тайной музыкой». Как ни переоценивал Гоголь Брюллова, вряд ли он мог верить сам, что Брюллов первый и единственный в мире живописец-пластик. Но и дальше — картине Брюллова приписано все, чем раньше характеризовалась скульптура, — только теперь все эти «языческие» отличия ставятся Брюллову в заслугу: «*Нам жалка наша милая чувственность*, нам жалка прекрасная земля наша. Он постигнул во всей силе эту мысль... его *женщина* дышит всем, что есть лучшего в мире. Ее глаза, светлые, как звезды, ее дышащая негой и силою грудь обещают роскошь блаженства...» Женщина Брюллова — новая Алкиноя, но она уже не отодвинута в умерший мир язычества.

Эти противоречия, конечно, доказывают не «язычество» Гоголя, а только натянутость тех схем, которым сам Гоголь думал себя подчинить. Статья «Об архитектуре нынешнего времени» начинается вздохом о средних веках; в самом начале читаем фразу, как будто переведенную из Новалиса<sup>7</sup>, — «Они прошли те века, когда вера, пламенная жаркая вера, устремляла все мысли, все

умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу». Это вздох о готике: она, как христианская архитектура, противопоставляется всем другим архитектурным стилям, отмечены и ее эстетические совершенства, и мистическое чувство, которое она рождает, — правда, в соответственной эстетической обстановке (мрак *фантастический*, свет цветных окон, стрельчатые своды). Это — традиция возвращения к готике, идущая от Вакенродера и у нас поддержанная Титовым, увидевшим глубокий смысл в победе готической *прямой линии* над античным *кругом* — смысл нарушенного согласия с «миром вещественным» и как бы насильственного возвышения души. Титов кончает свою статью гимном готике, Гоголь с него начинает<sup>8</sup>; мысль об отношениях круга и прямой занимает и его, но он идет дальше. Судя по началу, мы ждали бы призыва к реставрации готики. Но, как вместо идеализации «идеальной» живописи и еще более идеальной музыки, мы нашли у Гоголя идеализацию «скульптурного» Брюллова да и самой скульптуры, «очаровательной, как жизнь, как мир, как чувственная красота» — так и здесь, рядом с готикой и решительнее, чем она, идеализируются чувственные архитектурные стили. Идеализируется купол — «сладолюбивый, воздушно-выпуклый, который должен был обнять все строение и роскошно отдыхать на всей его массе белою, облачною своею поверхностью... Ослепительная белизна сообщает неизъяснимую очаровательность и полноту его легко выпуклой форме» (в рукописи было «очаровательность и сладострастие», что еще резче поясняет образ, на который намекнул Гоголь и который знаком всем, кто знает Гоголя). Идеализируется *восточная архитектура* — очаровательная, «как восточная красавица» «с черными, яркими, как молния, глазами, в пестром своем убранстве и драгоценных ожерельях». Наконец, заканчивается статья призывом не к возрождению готики, а к дерзанию, к созданию новых форм. Важная черта для Гоголя: и в старых, и в чаемых новых формах он хочет прежде всего *колоссального*; это требование находит поддержку в некоторых параграфах эстетики Галича, а иногда — в насмешках над «прелестными игрушками», маленькими церковками и мостиками — почти повторяет Гофмана («Элексиры дьявола»), но сказались здесь и собственные творческие требования.

Если бы правы были утверждения, что Гоголь, с молоком матери всосав религиозный мистицизм, пронес его неизменным до конца жизни, что внутренний путь его был прямолинеен,

естественно было бы ждать, что романтическая эстетика втянет его всецело в себя, и он окажется первым среди религиозных эстетиков. На деле оказывается другое. Три раза пытается Гоголь связать эстетику с религией, и все три раза связь непрочна. Схема эволюции искусств от чувственных языческих к одухотворенным христианским разбилась тем, что живопись, стоящая в этой схеме на перепутье, обернулась Гоголю своей именно пластической, а, стало быть, с точки зрения схемы, не христианской стороной; отсюда был только шаг к идеализации чистой «языческой» пластики. Заговорит ли Гоголь об архитектуре — вновь его сочувствия колеблется между христианским и языческим стилями, и намек на реставрацию готики остается намеком. С шеллингианством эстетика Гоголя тоже не совпала. «Согласия» между духовным и вещественным он не достигает и, намекнув на это согласие в «Женщине», опять колеблется между двумя мирами. «Женщина» — гимн чувственной богоподобной красоте — отозвалась в трех статьях об искусстве. «Борис Годунов» — эстетическая лирика, вызванная впечатлениями поэтического творчества, — отозвался в статье «Несколько слов о Пушкине». Такие минуты, как записанные в «Борисе Годунове», — не забываются, и виновник их — особенно после личных встреч, но независимо от оттенков личных отношений — должен надолго стать властителем дум и заклинателем душевных эмоций, в основе своей, как видно было и из отрывка 30-го года, — эстетических. «Великим» назван Пушкин в этом отрывке, «необъятным» в заметке 30-х годов о Козлове<sup>9</sup>, «явлением чрезвычайным и, может быть, единственным явлением русского духа» — в «Арабесках». Статья эта с необычайной зоркостью и твердостью установила значение Пушкина в годы «суда глупцов», когда самый талант Пушкина был взят под сомнение. Развитие мысли Гоголя начинается с восхищения перед личностью Пушкина («это русский человек... самая жизнь его совершенно русская»), это соответствует напряженному личному самосознанию юноши Гоголя: через 10 лет, напротив — оценивая Пушкина, Гоголь не захочет угадывать его личность. В личности Пушкина Гоголь подчеркивает по преимуществу ее эстетическое напряжение. Здесь впервые Гоголь заговорил о свободе художника выбирать все темы — от «горца в воинственном костюме» до «судьи в истертом фраке, запачканном табаком», впервые противоположил «натянутый слог» и ложный жар — внутренней неприступной поэзии, отвергнувшей всякое грубое

убранство», словом, дал первый очерк будущей параллели двух писателей. Но пока в этих требованиях реалистической широты нет их будущего жала — нет морализма, пока все дело в том, что «натянутый слог» не мирится с «тонкой разборчивостью поэта», что изображение предметов, непривлекательных для «толпы почитателей», может иметь крупные эстетические достоинства «в глазах немногих истинных ценителей». Вся статья — вызов современникам и их обывательской эстетике.

Любопытно сравнение, которым оттеняет Гоголь свое расхождение с современниками. Чтобы понимать Пушкина, нужно, по его словам, «быть в некотором отношении сибаритом, который уже давно пресытился грубыми и тяжелыми яствами, который ест птичку не более наперстка, и услаждается таким блюдом, которого вкус кажется совсем неопределенным, странным привыкшему глотать изделия крепостного повара». Известен язвительный штамп, которым заклеил Ап. Григорьев литературных критиков дружининского типа — «литературная гастрономия». Помнил ли Григорьев о гоголевской статье — неизвестно, но знаменательно, что Гоголь серьезно пользуется гастрономическим сравнением и, стало быть, по пониманию позднейшей критики, подходит к самым крайним рубежам самого неограниченного эстетизма. Для знающих некоторые тонкости гоголевской биографии это сравнение, которое может показаться не то ироническим, не то чересчур наивным, приобретает убедительность своей неожиданной автобиографичностью.

Эстетический опыт Гоголя, накопленный при создании «Вечеров», осложнился работой эстетического сознания. Неудивительно, что эта эстетическая идейность становится темой не одних статей, но и художественных произведений. В двух вышедших в начале 35-го года книгах — «Арабесках» и «Миргороде» — есть три повести с этой темой, по догадкам исследователей, близких по времени создания (1833–1834 гг.) — «Вий», «Невский проспект» и первая редакция «Портрета». Их можно выделить из всего за это время написанного. Примыкая к эстетическим статьям «Арабесок», они своей мифологической основой непосредственно примыкают и к «Вечерам». Вторжение демонического в человеческую жизнь было темой «Вечеров». Вторжение демонического в прекрасное — вот видоизменение этой темы, определившее три новые повести; прекрасное в «Вии» и «Невском проспекте» изображено как женская красота, в «Портрете» — как искусство.

Демонизм «Вия», как и в «Вечерах», — демонизм сказочный. Сказочные сюжеты о езде ведьмы на человеке и человека на ведьме, о чтении Псалтыря над ведьмой и страхах при этом чтении Гоголь, однако, дополняет, комбинирует, изменяет. Ведьма *постепенно* превращается в красавицу — постепенно не в фабуле повести, а в процессе работы: в рукописи Хома только показалось, что ведьма не старуха, в печатном тексте «Миргорода» — на лице старухи показались молодые черты, и только впоследствии, уже в издании 1842 года, ведьма превратилась в красавицу: так слились в один два сказочных сюжета. Демоническое Гоголь рисует то в согласии со сказкой (ведьма), то в полном противоречии, нагромождая искусственно придуманные образы чудовищ (пирамида с языком наверху, «какое-то черное» — со множеством рук, «какое-то красновато-синее» с двумя хоботами, «тонкое и длинное» из одних глаз и т. п.) — за излишнюю детальность этих мнимо страшных образов укоряла Гоголя критика (Шевырев и Белинский), и он впоследствии многое исключил, достигнув большего впечатления умолчанием (не имел духу разглядеть он их) и намеками (крылья и хвосты). Центральный образ «Вия» Гоголь сам назвал «колоссальным созданием народного воображения» — и тут же начальником *гномов*, которых Украина не знала и не знает: не знают сказочные записи и Вия, да, видимо, и Гоголь, если и исходил от какого-то неизвестного нам образа, представлял его себе очень смутно — первоначально это *исполин*, позже — приземистый, косолапый человек, что, конечно, лучше вяжется с веками до самой земли. Переменил Гоголь и сказочного героя, взяв бурсака, напоминающего хорошо знакомого ему вертепного дьяка-пиворіза, придал ему психологию обывательской невозмутимости, чем резко оттенил демоническую фантастику (Анн.) и окружил бытовыми подробностями, в которых повторял и варьировал Нарезного («Бурсак», «Два Ивана»). Из сопоставления с «Женщиной» уясняется *задание* «Вия»: в панночке та же эстетическая властность и действенность, что и в Алкиное, ее «сверкающая красота» очаровывает Хома, как Телеклеса «ослепительный блеск» Алкиной, но очарование это — демоническое, и *разрешение* задания понятно только на фоне «Вечеров». Как и там — церковь единственная крепость в борьбе с демонами. Осада этой крепости — драматическое содержание «Вия». Хома еще твердо борется испытанным оружием — церковными обрядовыми заклинаниями (именно *заклинанием* было для надхристианского сознания чтение Псалтыря

над умершими, и эта подлинно мифологическая основа сказочных сюжетов Гоголя прекрасно вскрыта) — развязку же «Вия» можно сблизить со «Страшной мезью», с той разницей, что здесь победа демонов над церковью осталась не отомщенной — «так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами». Мысль о возможности для прекрасного стать добычей темных сил привела к мрачно пессимистической развязке, какой нет в украинских и русских сказках — в них герой всегда получает помощь и спасается (Нев.). Оригинальность Гоголя очень знаменательна: очевидно, что поставленную сознанием проблему Гоголь переживает самостоятельно и, значит, лично.

В «Невском проспекте» та же эстетическая тема перенесена в обстановку современности. Когда от опытов бытовых сцен с украинской обстановкой (о них позже) Гоголь переходит к обстановке петербургской, он склоняется к изображению этой обстановки в фантастическом свете: импрессионистические образы самой приблизительностью очертаний приближаются к карикатуре, откуда недалеко до фантастики, стиль становится нервно-лирическим, и «третье лицо» в повествовании все время борется с первым, с ролью автора, перебивающего повествование вопросами и восклицаниями. Так в набросках к роману «Страшная рука» с его импрессионистическими мазками — белое платье во мраке, лицо в виде треугольника, масса мяса, обернутая в капот и чепчик. Так и в «Невском проспекте», где нет прямофантастической фабулы, но лирико-импрессионистическая манера освещает все самые обыденные фигуры фантастическим светом и неизбежно приводит к выводу — «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» (Т. V, 286). К первой половине тридцатых годов гофмановская традиция фантастики обыденного уже проникла в русскую литературу. После опытов Погорельского и Титова она сказалась всего органичнее в «Пестрых сказках» Одоевского 1833 г. и своеобразно преломилась — в «Пиковой даме» Пушкина 1834 г. Одоевский времени «Пестрых сказок» — прежде всего сатирик, заставляющий даже чертей издеваться над девятнадцатым веком. Гоголь времени «Арабесок» и «Миргорода» — прежде всего эстет, для которого судьба прекрасного — самая заветная тема; но в основе чувство жизни Одоевского и Гоголя близки, близки и их художественные приемы, наконец, в эти годы они и лично сближаются, и Гоголь даже помогает Одоевскому при выпуске в свет «Пестрых сказок».

«Невский проспект» отчасти близок к «Вию»: и там и тут трагическое ядро оттенено жанром — сценами быта, не знающего никаких противоречий. Халява и Тиберий Горобець, как и поручик Пирогов — представители того низшего, неподвижного круга (см. гл. 10), до которого никакие противоречия не доходят. Но если Хома и сам сродни этому кругу и только по воле фабулы вызывается на борьбу с нечистой силой, то художник Пискарев уже сознательный борец и мученик эстетической идейности. В обеих повестях красота, воплощенная в прекрасной женщине, в недавней богоподобной Алкиное, отдается на поругание и гибнет. Если в «Вие» красота прямо отдана во власть нечистой силе, то и в «Невском проспекте» есть намеки на участие демонов в победе над красотой, в превращении божества в проститутку. О незнакомке, пленившей Пискарева, сказано: «Она бы составила божество в многолюдном зале... при безмолвном *благоговении* толпы *поверженных* у ног ее поклонников» (см. Алкиною, к ногам которой «в изумлении, в *благоговении* *повернулся* юноша»). Но — «она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в эту адскую пучину».

Фраза об адском духе и его борьбе с прекрасным («гармонией жизни») могла бы быть стилистической случайностью, если бы не было заключительных строк повести: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда... когда *сам демон* зажигает лампы для того только, чтобы показать все *не в настоящем виде*». Этот образ бросает свет на замысел всей повести.

Все происходящее на Невском проспекте нарисовано в тонах кукольного театра<sup>10</sup>. К основной «вертепной» традиции Гоголь примыкает здесь не в частности, а по существу приема. Старики и старухи размахивают руками и говорят сами с собой, *бледные* мисс и *розовые* мамзели, служащие в иностранной коллегии с *черными* бакенбардами и в других департаментах — с *рыжими*, дамы, как море мотыльков, с талиями «никак не толще бутылочной шейки», дамы с рукавами, похожими на два воздухоплавательных шара, артельщик, «в котором все шевелится, спина и руки и голова» — все это марионетки, управляемые чьей-то рукой. Ночью, в то «таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет», этот характер кукольного театра усиливается. «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется». В заключительной фразе и назван виновник обмана, сыгравший и две крупные шутки — заставивший принять публичную женщину

за Перуджинову Бианку и немку-мещаночку за жрицу наслаждения. Для человеческой психологии одна из этих шуток — трагедия, другая — фарс. Первая — трагический ответ на вопрос эстетического сознания о судьбе красоты как высшей ценности в мире. Красота морально гибнет, и эстетическое сознание с этим не мирится («Пусть бы еще *безобразия* мирилось с ним (развратом), но красота, красота нежная...»). Гибнет и носитель этого сознания Пискарев. Эстетическая вера его, однако, не гибнет, а, напротив, усиливается и обостряется, переходя в иллюзионизм — культ бесплотных призраков, мечты о сновидениях («О, как отвратительна действительность. Что она против мечты?.. «Боже, что за жизнь наша, вечный разлад мечты с существенностью»). Отрицая действительность во имя воображения, Пискарев питает свое воображение наркотиками и этим предсказывает дальнейшие пути и переутья эстетического иллюзионизма в Европе, является первым в нашей литературе декадентом. Здесь высшая точка гоголевского эстетизма — наделять носителя этого эстетизма церковно-обрядовыми талисманами ему уже не нужно.

Для Пирогова с его отсутствием всякого мировоззрения (художественной законченностью этого образа восхищался и Белинский — «тип из типов», и Достоевский — в «Идиоте» и «Дневнике писателя») — обнаружение истины только ускорило фарсовую развязку эпизода. Подлинно фарсовая традиция сказалась и в сцене отрезания носа у Шиллера, и в неудачных поцелуях Пирогова, и особенно в сцене «секуции», так понравившейся Пушкину и в угоду цензуре смягченной. Все это возможно было бы и в средневековой интермедии, и в народном балагане, где, впрочем, порка была бы, вероятно, развязкой. Гоголь же прибавляет тонкую психологическую черту: высеченный ловелас Пирогов забывает свое возмущение за слоеными пирожками, «Северной пчелой» и мазуркой. Пушкин недаром назвал «Невский проспект» самым *полным* из гоголевских произведений. Здесь «полнота» не в одном разнообразии типов, но и в сочетании элементов гоголевского творчества (трагедия, наиболее серьезно обоснованная идейно и психологически, и фарс, наиболее композиционно законченный и стройный). Иронические реплики автора, оттенявшие карикатурный калейдоскоп на улице и фарс в доме Шиллера, замолкают при изображении трагедии Пискарева, где восклицания-вопросы становятся прямо патетичны и звучат не как авторское вмешательство, а как истолкование переживаний Пискарева. В тоне этой части «Невского проспекта»

написан и «Портрет» (в первой редакции: пока речь только о ней), но в ослабленном ритме, переходящем из лирического монолога в драмо-эпический, а во второй части, где введен рассказчик, и в эпический. Тем более отличается «Портрет» стилистически от «Страшной мести», к которой близок в другом отношении: это — первое после «Страшной мести» произведение Гоголя, из которого решительно изгнано все комическое — здесь не только нет комической фантастики, как в анекдотах «Вечеров», как обычно у Сенковского и подчас у Одоевского, но и комического быта, как в «Майской ночи», «Вии», «Невском проспекте». Здесь все трагично и все серьезно: это соответствует серьезности задания; если «Невский проспект» — «самое полное» из гоголевских произведений стилистически, то «Портрет» — «самое полное» идеологически. Тема все та же — вторжение демонического в прекрасное, но и демонизм и эстетика являются здесь с наибольшей остротой, так что прежние образы кажутся теперь эскизами к «Портрету». Противоположение иконописца нечистой силе напомнит прежде всего «Ночь перед Рождеством» — но нечистая сила здесь не мелкий бес, в ней то же могущество, как в колдуне «Страшной мести», и те же возможности, как в демонических силах «Вия». В иконописце развита и его внутренняя жизнь, и самый смысл его искусства: эстетика здесь не случайная принадлежность церковной формы, а самостоятельная сила, и демон борется не с отдельными прекрасными явлениями, а с самой красотой, воплощенной в творчестве («он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника»).

Портрет, который Чертков роковым образом не может не купить (хотя и знает, что тратит последнее) и который чудесным образом сам появляется в его квартире — портрет антихриста — точнее, сам антихрист, так как портрет, поразивший Черткова живостью глаз, — оживает и выходит из рамы. Мотив неотразимого по своей живости или прямо оживающего портрета — мотив, излюбленный романтиками, может быть, потому, что в нем легко подчеркивается иррациональная «магия» искусства, творящего новые реальности. Он восходит к агиографическому мотиву оживающих икон и имеет и дохристианское прошлое в легендах об оживающих статуях и в конечном счете коренится в мифическом представлении о переходе части жизни человека к его изображению. Поэтому задача подбора западных параллелей к «Портрету» — задача очень благодарная, но мало полезная

при мотиве, который стал традиционным. Толчком мог быть и Мэтьюрин, и Вашинг. Ирвинг, и автор переведенного Сомовым рассказа Спинелло, и «Пиковая дама» Пушкина — с лицом старухи, показавшейся в карточном изображении; Пушкин же непосредственно связан с Гофмановыми «Элексирами дьявола». И в послегоголевской истории этого мотива в России (Лермонтов, Вл. Одоевский, Конст. Аксаков, Ал. Толстой) не различимы отдельные влияния, но ясна общеромантическая традиция.

Гоголевское задание превращает мотив портрета в мотив демонический. О сверхъестественно живых глазах Чертков размышляет: «Отчего же этот переход за черту, положенную границей для воображения, так ужасен? Или за воображением, за порывом следует, наконец, действительность — та ужасная *действительность*, на которую соскакивает воображение со своей оси каким-то посторонним толчком?..» Из дальнейшего видно, что, соскользнув с оси, перейдя за черту, искусство становится добычей демонических сил, самовластных в пределах *ужасной действительности* — которая противоположна действительности прекрасной.

Демон-антихрист ведет с прекрасной действительностью двойную борьбу. Он изнутри растлевает душу художника, он же заставляет его внешним образом уничтожать создания искусства. В первой редакции «Портрета» переворот в Черткове психологически не обоснован. Его сальерические раздумья о слабости собственного дарования еще не обещают будущего художника-спекулянта. Напротив, в Черткове — черты художника, способного на самозабвение и в созерцании чужих картин, и в собственной работе, он — носитель эстетической веры, как и Пискарев. В Пискареве она не пошатнулась, несмотря на все испытания, в Черткове — погибла, но не от собственной неустойчивости, как в значительной мере будет во второй редакции «Портрета», а от вторжения внешней демонической силы. Здесь Гоголь примыкает к тому демоническому освещению сальерического типа, какое дал Вл. Одоевский в своем «Импровизаторе». Антихрист во сне соблазняет Черткова увлекательной «истиной нигилизма»: очень важно, что этот нигилизм — отрицание именно *эстетической* веры. Последствия сказались сначала в первом опыте — в подмене заказанного портрета эскизом Психеи — причем заказчица явилась фатально неожиданно, как бы присланная антихристом (вряд ли случайна и фраза «адская мысль блеснула в голове художника»). Дальнейшие следствия — работа, заключенная

в «однообразные, давно изношенные формы», и, наконец, — вывод, «что откровения свыше в мире не существует». Наконец — истребление картин, которое, если объяснять его психологически, все же не произошло бы без первоначальных наущений старика. И здесь, в изображении изуверства Черткова, трижды повторен эпитет «адский» (адское намерение, ужасный смех адского наслаждения, адское желание).

Вторая часть «Портрета» — со стороны идейной — комментарий к первой, где раскрываются самые образы беса и прекрасного; со стороны композиционной — второй акт драмы, изображающий в рассказе о прошлом (*Vorgeschichte*) и обрамляющем его эпилоге победу над бесом. Бес обнаружен здесь в человеческом образе ростовщика, согласно с романтической традицией, уже раньше отраженной в Басаврюке и «Страшной мести»; похожи и злодейства колдуна и ростовщика — там загубленные один за другим Данило, ребенок и Катерина, здесь — жена и ребенок художника. Новое — отношение беса к прекрасному, на которое он посягает, надеясь дать искусству «адское направление» — здесь эпитет адский имеет уже буквальный смысл, а это заставляет подозревать такой же смысл и в прежних случаях.

Победителем беса оказывается живописец, оканчивающий дни в монастыре, под именем отца Григория — его хочется назвать «любящим искусство монахом», как назвал Вакенродер воображаемого автора своей книги, а отсюда протянуть нити к иконописцам средневековых легенд, к Алипию Киево-Печерского патерика. Значит, опять с демоном борется церковь и ее представитель, в котором соединяются простодушный иконописец Вакула и схимник «Страшной мести». Но одного церковного обряда теперь недостаточно для борьбы, и Гоголь в первый — и единственный — раз в своем творчестве дает религиозный *тип* — человека, который «весь обратился в религиозный пламень» (Т. V, 194). По слишком общим выражениям, в которых говорится о переживаниях отца Григория, и по всему, что дает гоголевская биография этих лет, надо думать, что изображены они были со стороны, как нечто лично еще не пережитое, как мелькнувшая сознанию в художественном образе возможность. Но и в художественном образе важно отметить, что в этом единственном у Гоголя случае религиозный опыт явился как следствие опыта эстетического, уже, несомненно, лично пережитого: отец Григорий не просто отшельник, а и живописец. Все, что было в опыте и сознании Гоголя как переживание и как

только возможность, сосредоточено в этом последнем его демоническом сюжете. Победа над бесом здесь должна быть не только личной — демоническое должно быть побеждено во всем мире — как мировое зло. Этого не сразу достигает и отец Григорий. Лично для себя он избежал того зла, которое сеял в мире нарисованный им портрет антихриста. Но портрет еще существует, а с ним и оживающий в этом портрете бес. История Черткова, рассказанная в первой части, случилась после событий, рассказанных живописцем сыну, как *Vorgeschichte* во второй. Окончательная победа — следствие «трудов и молитв» живописца отсрочена еще на 20 лет и совершается в эпилоге повести, когда таинственный портрет превращается в незначащий пейзаж.

Так романтическая литературная традиция соприкоснулась в этой синтетической повести с наследственной мифологической. Эстетическое сознание, которым внутренняя жизнь Гоголя в 30-х гг. по преимуществу определяется, преобладает и здесь — но уже задевает соседние сферы психики.

