



В. Н. ИЛЬИН

Адский холод Гоголя

Из той раскаленной «галаксии духа»¹, где центральным сгущением является солнце Пушкина, выделилось помимо Лермонтова еще три грандиозных светила: Гоголь, Достоевский и Лев Толстой.

Творчество Пушкина и Лермонтова есть *«исповедь великих грешников»*². Как тут не вспомнить столь родственного всем трем и столь близкого русской душе Генрика Ибсена:

Что значит жить? — В борьбе с судьбою
С страстями темными сгорать.
Творить? — То значит над собою
Нелицемерный суд держать!³

Со времен начала творческого подвига Гоголя и начинается тот самый *«Страшный суд»* (если угодно — *«самосуд»*), который скорбные головой «критики» приняли за обличение (социально-политическое, конечно) «русской дореформенной действительности».

Гоголь одной стороной своего творчества и своей мысли — как бы соединен с Лермонтовым и особенно с Пушкиным, которого он обожал, хотя и «обирал». Однако, будучи только прозаиком, он не мог быть молитвотворцем-гимнографом, и уж о нем нельзя было сказать, что «сущность человека — это молитва». Правда, он написал «Размышление о Божественной Литургии», и никто так близко не стоял к миру настоящих, в видимом образе являющихся бесов-гномов, которым повелевал согласно Евангелию Христос. Борьба — в том числе молитвами и экзорцизмами — с этим миром «Вия» и «Страшной мести» должна быть названа *самым сильным*

местом в творчестве Гоголя. Можно даже сказать, что Гоголь так велик, что выходит за пределы искусства и его основного орудия — красоты — чтобы явить «реальный» (в смысле Платона) мир духов в видимом воплощении, что сам Гоголь уже не считал искусством. На эту тему и написан гениальный «Портрет».

Когда лакею Смердякову дали читать «Вечера на хуторе близ Диканьки», то лакей в качестве настоящего «ученого» и «прогрессивного критика» XIX в. отверг Гоголя: «про неправду все писано». Вся эта самая важная часть гоголевского творчества отвергается и по сей день «прогрессистами» и «радикалами», по соображениям «смердяковской» психологии. Заинтересовались только его «реализмом» (конечно, «обличительным», который у него разыскали), и настоящий интерес к Гоголю появился только благодаря «Ревизору», «Женитьбе» и «Мертвым душам», да еще по той причине, что необычайная глупость николаевской цензуры сделала Гоголя полем битвы «радикалов» и «консерваторов», ибо консервативно-охранительного по психологии и по вкусам Гоголя она нарядила во фригийскую шапочку якобинца-террориста. Глупее этого был, пожалуй, только еще злой, жестокий и поразительно некультурный духовник Гоголя, «присноблаженный дурак» (по выражению Лескова), сильно помогший гениальному мистик-духовидцу совершить тот акт, который фактически был самой ужасной формой самоубийства. Мы говорим о сожжении второго тома «Мертвых душ».

В своей земной судьбе и по свойствам своего гения Гоголь вполне и до конца вкусил и от адского огня и от адского холода — *in caldo e in gelo*, по выражению Данте.

К этому надо присоединить мучения — едва ли не самые сильные, сильнее «жара и льда», — мучения от постоянного созерцания уродливых рож, «харь». И это именно ему, который, кажется, как никто, был наделен чувствительностью к красоте и ко всему изящному — откуда и его тяготение к Италии и к Элладе (более всего — к Италии, в которую он был влюблен безумно, как в женщину).

В этом удивительном, мучительном раздирании между предельной красотой и предельным безобразием Гоголь может быть сравним только с одним мастером живописи (искусства, которое он больше всего любил и понимал). Этот мастер, в своей области адекватный Гоголю и также прогремевший на весь мир — великий испанец Франсиско Гойя.

Понадобились усилия всех критиков и артистов Русского ре-
нессанса, чтобы наконец, хотя бы отчасти, понять, что дело здесь
не в «обличениях» и не в «реализме», тем более не в «натурализ-
ме», но в «*духовидении*», «*визионерстве*» и в «*символизме*».

Проф. Шамбинаго в своем небольшом, но очень проница-
тельном труде, с заслугами пионера в неисследованной области,
под заглавием «Гоголь и Гойя»⁴, следуя очень плодотворному
сравнительному методу, показал, что и Гоголь и Гойя не писали
ни шаржей, ни карикатур, но оба были как бы зачарованы виде-
нием таких *подлинников*, которые на общепринятом языке име-
ются «*масками*» (по-русски — «харьями»). Маски-хари пошли
со времен классической древности и ее театральной практики, где
особенно ценился «*типизм*», т. е. то, что Платону было приписа-
но в качестве так наз. «идеи». Маски-хари Гоголя и Гойи и были
«Платоновыми идеями», только «идеями» злого, уродливого,
разлагающегося, распадающегося, грешного и припустившего
себе сатану, а потому и осатаневшего мира. Гоголь и Гойя как бы
хотели показать, что противоположность «*красоте, спасающей
мир*», есть *уродство, которое его губит*.

Платон поставил и решил в отрицательном смысле вопрос о су-
ществовании «в горнем мире идей» — вещей уродливых, грязных,
низких, вообще говоря, «аксиологически отрицательных», так
сказать, «*деформированных*».

Это вполне понятно: хотя для Платона адское бытие и суще-
ствовало — в знаменитом мифе «*Эр*» в его «*Политейе*»⁵ имеется
прототип «Ада» Данте, так же как и прототип «Рая», — но сам
Платон никогда не мог решиться искать прототипов уродства
и зла, ибо по мнению его, как и отцов Церкви, воспитанных
на Платоне, не может быть прототипов зла и уродства: «зло хотя
и реально, но не субстанциально».

Однако мир продолжал совершенствоваться во зле. Да и сама
идея неподвижной театральной маски, выражающей страдание,
злобу, зависть и т. п., уже была фактическим приятием если
не отрицательной «идеологии», что было бы онтологическим
дуализмом, то во всяком случае, такого состояния падшего
и обезображенного грехом мира и человека, который как бы
следовал бесам и видел в них свой «*отрицательный ведущий
образ*». Собственно, сам Гойя редко рисует настоящих бесов,
но в его музее «масок-харь» есть очень много до конца демони-
зированных образов. То же самое у Гоголя, — хотя собственно

бесов у него больше. Но оба как бы говорят: полюбуйтесь, к чему приводит отпадение от Творца и Спасителя. У Гоголя есть два жутких определения на эту тему. Оба они связаны с образом Плюшкина, пожалуй, самого жуткого из всего того, что он создал в «Мертвых душах». Это — образ богомерзкой, бесовской старости, обезображенной скареднейшей скупостью и полным угасанием любви... «Могила милосерднее: на ней написано: здесь погребен человек. Но ничего не прочтешь в хладных бесчувственных чертах бесчеловечной старости». И все там же: «Нынешний пламенный юноша отскочил бы в ужасе, если бы ему показали его портрет в старости». И наконец: «Все похоже на правду, все может статься с человеком». В этом пункте демонология Гоголя совпадает с демонологией Достоевского, который в этом отношении частью множит «хари» Гоголя, частью идет еще дальше в развитии этой предельно страшной темы. Мы остановились на проблеме старости по двум причинам; во-первых, потому, что у Гоголя, как и у Гойи в их галерее чудовищ, это, пожалуй, самые страшные; во-вторых, потому, что старость есть итог жизни и ее «амартологический» результат⁶, то есть как бы сумма, итог непотребств человека, начиная с поры его «юношеских безумий». В сущности говоря, это главная и основная мысль Гоголя, лейтмотив не только его художественного творчества, но и его собственной жизни.

В гениальной иконе неизвестного мастера XVII века новгородской школы «Рождество Христово» святой Иосиф изображен мучимый мрачными сомнениями по поводу Пресвятой Богородицы, которую он «будучи праведен не хотел обличить, но решил тайно отпустить»⁷.

Искушающий Иосифа сатана изображен в виде отвратительного мохнатого горбатого старика с циничным выражением «хари», типа не то Гоголя, не то Гойи.

Гоголь впервые появляется в большой русской литературе как настоящий прозаик — повествователь, которому стихотворный склад не подходит и по содержанию его творчества, и по той причине, что Гоголь был и неспособен к настоящей мерной стихотворно-музыкальной поэзии. Быть может, поэтому он и смотрел с таким благоговением снизу вверх на гений Пушкина, получая крохи с его царской трапезы, крохи, которые он, конечно, немедленно сам обращал в гигантские по замыслу и по выполнению творения.

Его юношеская стихотворная поэма, написанная в духе немецкого романтического мистицизма, «Ганц Кюхельгартен», заслуженно провалилась, не оставила даже пузыря на поверхности Леты, пошла, как кирпич, ко дну, потому что с точки зрения музыкально-стихотворной была действительно «кирпичом». Однако в ней уже содержатся намеки не только на все будущее творчество Гоголя, но и на его личную трагедию. В этом отношении она еще не была в должной степени использована биографами и исследователями гоголевского творчества. Гоголь по природе — прозаик. Ни «звуков сладких», ни «молитв» искать у него не приходится. Его совершенство стиля и приемов есть типичная проза. Достоинства ее — огромны, по сей день Гоголь может быть учителем, образцом и ведущим образом. Таким он и оказался для очень многих крупнейших представителей русской прозы, включая Достоевского и Федора Сологуба, к сожалению, недостаточно оцененного по сей день. Однако как на солнце есть пятна — есть они и на гоголевской прозе, хотя их происхождение очень глубоко и может быть объяснено метафизикой гоголевских глубин, его *de profundis*⁸.

На первом месте среди недостатков Гоголя стоит обилие у него риторических периодов. Сами по себе они настолько хороши, что вошли во все учебники теории словесности, но у Гоголя они являются теневыми сторонами. Кроме того, как мы уже говорили, русский язык не выносит риторики. Вместе с риторикой у Гоголя идут и преувеличения, гиперболы настолько неумеренные и даже странные, что лишь гигантский размер его как мастера и мыслителя до некоторой степени приглушает их неприятный эффект. Достаточно привести, например, такую тираду: «Редкая птица долетит до середины Днепра». И таких «птиц» у Гоголя очень много: устаешь их замечать и вылавливать. Однако риторика, особенно под пером такого мастера, как Гоголь, есть совсем не недостаток мастерства, а некий зловещий «знак» — «тест», выражаясь языком современного психоанализа; как всюду, так и у Гоголя, риторика и преувеличения — неизменный признак душевного холода. И действительно, основная черта «психологии глубин» Гоголя есть ледяной холод. Тщетно всю жизнь стремился он «согреться» — и под солнцем своей прекрасной родины Украины, и под знойными лучами густо-синего итальянского неба.

Как и риторические преувеличения Гоголя, его необычайные, как будто «неестественные», но по-своему великолепно выписан-

ные женские образы, такие неслыханные красавицы, каких «свет не производил», это тоже — отчаянная, никогда не удавшаяся попытка согреться эротическим огнем. Не менее, если не более самого Пушкина, понимал он толк в женской красоте и особенно в прелести женских ножек. Но и здесь он оставался только артистом без малейшего эффекта для собственной, коченевшей в междупланетной стуже души. Конечно, хорошо знакомые с этим предметом мистик и психоаналитик скажут с торжеством: и отлично — Гоголю это было нужно как специалисту по нечистой силе, ибо и сам преподобный Серафим, современник Гоголя, определил сатану двумя исчерпывающими словами: «сатана хладен». Но нельзя забывать, что здесь речь идет не только об артисте и метафизике, но также и о живой человеческой душе, как бы с самых нежных лет приговоренной Промыслом, или оставленной Промыслом пребывать на льдинах, никогда не ведающих ни солнечного луча, ни теплого веяния.

Задача Гоголя была совсем не «изображать» нечистую силу или «символизировать» черный ужас экзистенции, а явить подлинник. Это — ужас его жизни. Здесь нельзя не вспомнить, что жуткая шестая симфония Чайковского си-минор («Патетическая»), которую так любят за ее предательское «сладкозвучие» и гениальнейшую тематическую изобретательность, совсем не есть «изображение смерти» или «повествование о смерти»: это есть *сама смерть как таковая*. Кажется, только одному Льву Толстому было дано понять через музыку Бетховена (Чайковского он тоже чрезвычайно любил), что речь здесь идет совсем не об «изображении», но о некоторых жутких «платоновских» подлинниках, «парадигмах». С гениями вообще шутки плохи, а тем более с такими, как Бетховен, Гоголь, Чайковский...

Гоголя с Лермонтовым соединяет оккультная метапсихика. Для этого только стоит прочитать неоконченный «Штосс» и сравнить его с соответствующими произведениями Гофмана и Гофманом вдохновлявшегося Гоголя. Это также одна из любимых житийных и мистических тем церковно-отеческой литературы, а совсем не «фантастика» и не «выдумка». Только «ученый» Смердяков о всем этом выразился: «про неправду все писано». Недаром он от этой «неправды» и повесился.

Поэтому творчество Гоголя, как и все дальнейшее творчество великих русских прозаиков и романистов, имеет два аспекта. Первый аспект — это собственно художественная проза, явленные

ею образы и картины. Другой аспект — мирозерцательный, метафизический, философский, иногда находящий себе символический выход в художественном образе, но иногда непосредственно выражающий свою, как принято говорить, точку зрения в более или менее искусно построенных философско-метафизических, а порою — богословских понятиях и суждениях. Этим, конечно, задача историка философии русской литературы и историка русской философии облегчается в значительной степени. Однако этим не «снимается» ни с философа русской литературы, ни с историка русской философии обязанность «расшифровки» литературно-поэтических символов. Задача эта — безмерно трудная и требует не только очень большого искусства и очень большой техники, но еще и прежде всего большого дара, большого чутья и способности прозрения в глубину вещей (*Wesenschau* Гуссерля⁹). Надо заметить, что эта жуткая тема была поставлена самим Гоголем и решена с поразительной остротой в его повести «Портрет». В ней сочетаются все три элемента гоголевского творчества: гениальная «фантастика» — демонология; гениальный символический и платонический «реализм»; и оригинальная метафизика. В ней в особой степени проявляется «темный ум» Гоголя, глубокий и загадочный, подобно «темному уму» Гераклита.

«Темнота» и «неотчетливость» могут быть признаками каких-то существенных изъянов в мысли, но могут также свидетельствовать и о том, что мыслитель сделал все от него зависящее, чтобы выразить бесконечно трудную или бездонную тему на обычном языке и прибег к языку «темному» и «пифическому», «неотчетливому» только по той причине, что другого адекватного языка вообще здесь быть не может, что ему только и остается с крайними мучениями «вещать», а тому, кто его стремится усвоить и понять, с такими же крайними мучениями «расшифровывать». В этой области «даровых» истин не бывает и все добывается потом и кровью, бессонными ночами и, что самое тяжкое, презрением и насмешками со стороны окружающей «черни».

В «Портрете» Гоголя есть восклицание, составляющее как бы общий ключ ко всем трем сторонам гоголевского творчества, во всей его полноте, и могущее служить эпиграфом к полному собранию его сочинений:

«Ну, брат, состряпал ты черта!»

Нужны были долгие десятки лет протекшие после смерти Гоголя, и появление таких критиков-комментаторов, как Проспер

Мериме и Д. С. Мережковский, чтобы уловить эту основную черту в творчестве Гоголя.

Остановимся на одной особенности подлинной гениальности: способности выделять из себя, создавать самостоятельные духи и образы, которые ведут потом уже независимую от их творца и «родителя» жизнь. Эти образы можно сопоставить с «идеями» или «парадигмами» Платона. Они, по выражению Достоевского, «носятся в воздухе». Но нужна антенна очень большого дара, чтобы такую идею-образ схватить и претворить — либо в другую идею-образ, либо в адекватное ей, комментирующее понятие философа-метафизика. Заметим кстати, что как в радиотехнике существуют и радиостанции, посылающие волны, и радиоприемники, эти волны воспринимающие, так и в искусстве есть творцы мыслеобразов, посылающие в духовное пространство ранее не бывшие создания, есть и другие, которые как бы пассивно их воспринимают. Однако «пассивность» здесь только кажущаяся. Ни воспринять, ни тем более запомнить образы и понятия, будь то в звуках, словах, в картинах (теперь есть и телевидение), невозможно в чисто пассивном порядке. В сущности, восприятие есть такое же творчество, как и создание мыслеобразов — форм. Поэтому так удручающе мала аудитория подлинных талантов, а тем более гениев. В этом несказанное и поистине «гефсиманское» мучение гениальных натур. Они говорят для всех и излучают «свои волны» для всего мира. Воспринимают же их не искажая, но любовно в адекватном порядке стремясь идти дальше и развивать в том же духе, лишь единицы. Эту трагедию изобразил Алексей Толстой в образе слепого певца, поющего одиноко¹⁰. Есть и у Кнута Гамсуна в его «Виктории» образ этого одиночества¹¹:

«Вдали стоит одиноко забытый орган и играет. Из органа течет кровь. Течет эта кровь, а между тем он все играет...».

Собственно говоря, не только одни гениальные мыслеобразы носятся в умопостигаемом пространстве, ища соответствующего приемника. Все, что ни сделают и ни скажут люди, тоже никогда не изглаживается и носится в том же «умопостигаемом пространстве». Поэтому и сказано в Евангелии: «За всякое праздное слово дадут люди ответ»¹². Индусы называли эти умопостигаемые просторы, где хранятся все без исключения мыслеобразы, «акаша — хроника». Мы говорим о «законе сохранения мыслеобразов».

Ужас и крайняя серьезность, крайняя ответственность для Гоголя и ему подобных немногих единичных гениальных натур —

а, может быть, Гоголь здесь действительно единственный, — что они создают не только образы светлые, сияющие, преображающие нас. Им дано неисповедимыми путями изводить из своих творческих недр и образы темные, сомнительные, испепеляющие, даже губительные — особенно для тех, которые не умеют обращаться с этим страшным даром, вышедшим из души гения, как из «сосуда Пандоры». Кстати, не мешает здесь вспомнить, что греческое имя Пандора означает «наделенное всеми дарами». И действительно, как правило, души гениальных натур наделены всем, в том числе темным и черным. Они — «со всячинкой»... Можно было бы удивляться этому, и даже негодовать, считая, что гений есть нечто в высшей степени опасное, вроде атомной энергии, и такое, чему бы лучше вовсе не быть. По-настоящему одаренным и доступным веяниям с неба и из бездны адской героям, гениям и святым, действительно, порою кажется, что лучше бы вовсе и не быть.

«Проклят день в который я родился; день в который родила мать моя, да не будет благословен!

Проклят человек, который принес весть отцу моему и сказал: “у тебя родился сын” и тем очень обрадовал его.

И да будет с тем человеком, что с городами, которые разрушил Господь и не пожалел; да слышит он утром вопль и в полдень рыдания;

За то, что он не убил меня в самой утробе — так, чтобы мать моя была мне гробом, и чрево ее вечно беременным» (Иер 20, 14–17).

Почти в таких же выражениях говорит о себе и автор книги Иова:

«Погибни день, в который я родился, и ночь в которую сказано “зачался человек!”

День тот да будет тьмою; да не възыщет его Бог свыше, и да не воссияет над ним вет!» и т. д. (Иов 3).

Однако не следует забывать, что столь страшная и губительная атомная энергия, перед которой теперь содрogaются все жители земли, есть единственный источник животворных солнечного света и тепла, единственный источник доходящих до нас из неизмеримых бездн пространства, столь для нас необходимых звездных лучей. Более того, волю Божию, сам того не желая и, может быть, не ведая, исполняет сам сатана. Именно в этой области больше всего и творится неисповедимых чудес божественного Провидения, обращающего зло в добро. Это, конеч-

но, нисколько не снимает ответственности с виновных во зле, особенно если они сознательно сеют зло, чему такой гений, как Сократ, даже не хотел и верить: ему казалось, что стоит злому человеку все растолковать, раскрыть глаза до конца и он перестанет быть злым. В связи с логико-гносеологической природой гения Сократа, сократо-платонизма, Аристотеля (перипатетизма), Плотина и неоплатонизма, пифагорейства и неопифагорейства — огромные по важности и центральные ведущие линии философии и богословской метафизики склонны приравнивать зло к незнанию. Тема эта — чрезвычайно серьезная, глубокая и трудная. От нее нельзя просто отмахнуться поверхностным волюнтаризмом, поверхностным мистицизмом или впадающей в сентиментализм романтикой. Скорее всего, незнание и безлюбивность как-то взаимно сплетены и органически связаны, так же как и их антитеза — знание и любовь — тоже органически сплетены и связаны. Очень часто, если не всегда, не знает тот, кто не хочет знать. Однако тайна веры и божественного избрания верующих душ остается все же по сей день закрытой тайной, так же как и тайна предопределения и судьбы, от которой нельзя отмахнуться поверхностными отговорками, как нельзя отмахиваться поверхностными отговорками от астрологии, алхимии, метаспсихики, парапсихологии и всего того, что ныне стало достоянием умственных лабораторий таких величайших ученых, как Юнг, Шарль Рише¹³ и др.

Возвращаясь к теме Иова и пророка Иеремии, напомним, что есть некое великое сродство у того и у другого с несчастным и великим гением Гоголя. Вспомним также и о том, что в начале книги Иова сатана приходит пред престол Божий наряду с прочими ангелами и удостоивается не только беседы с Богом, но даже страшного диалога с Господом сил, где предметом спора оказывается душа и вся личность праведного Иова, прообраза будущего Слова во плоти. Здесь надо искать объяснения того, почему Бог попускает гениальным натурам, вроде Гоголя и других, изводить из себя не только образы светлые и пленительные, но темные, даже совершенно черные, страшные — губительные.

Повторяем, все это несомненно входит в планы Божии, хотя и не снимает ответственности с тех, кто планы эти, быть может, невольно выполняет. Отсюда и ужас Гоголя перед собственным творческим гением, испустившим из себя столько темного и мрачного, уродливого и невыносимо гнетущего, о чем он сам себе и сказал,

правда, вложивши это в уста легкомысленного персонажа из повести «Портрет»: «Ну, брат, состряпал же ты черта».

Повесть «Портрет», как мы уже сказали — в известном смысле центральная для всего творчества Гоголя, состоит из двух частей. Первая часть излагает трагедию гениального художника Черткова, который благодаря своей невольной (поначалу) связи с нечистой силой и с дарованным этой силой золотом не только теряет свой дар, превращаясь в презренную и завистливую бездарность с набитыми золотом карманами, но еще и гибнет столь страшным образом, что напоминает в этом смысле падшего Денницу. На это недвусмысленно указывает и сам автор «Портрета». Здесь нельзя не вспомнить о «Страшной мести» Гоголя, которая есть не что иное, как трагедия зависти¹⁴, — того чувства, которое погубило Денницу, изначально позавидовавшего безгрешному Артисту всех артистов, самому Господу Богу, «поэту» — Творцу неба и земли. Как Денница задумал все это испортить и уничтожить так это делает в малом виде художник Чертков, подражающий уже не «Великому Бедняку» — как назвал Господа Бога Леон Блуа¹⁵, но «презренному лже-богачу» — сатане. Вторая часть «Портрета» есть опыт метафизического объяснения всего происшедшего ужаса на тему: «как это могло быть?», «как это могло случиться?», «как это вообще возможно?». Обе части насыщены метафизическими размышлениями о сущности искусства. Как мы уже говорили, Гоголь, необычайно чувствительный к живописи, с чем может быть связана его влюбленность в Италию, исходя из метафизики живописи создает в «Портрете» свою философию искусства.

В первой части «Портрета» Гоголь употребляет любимый прием своего главного вдохновителя и, если угодно, литературного предка, немецкого романтика и музыканта, вдохновившего также композитора Роберта Шумана¹⁶, — Эрнста Теодора Амедея Гофмана. Любимый прием обоих — Гофмана и Гоголя — начать с обыкновенной, иногда даже незначашей, иногда даже пошловатой ежедневной истории, чтобы из нее развить причудливый и, как правило, невыносимо-жуткий, оккультно-прилипчивый, метапсихический мир потусторонних видений и ужасов.

Из второй части «Портрета» мы узнаем, что ростовщик-дьявол, зная, что приходит его час отправиться куда следует, решил остаться в мире для продолжения злых своих деяний через «натуралистический», или, если угодно, «реалистически» написанный свой «Портрет» — и именно через его глаза, которые есть «зеркало

души». Художник, которого нанимает для этой цели бесовский ростовщик, сначала очень увлечен своей задачей. Ее выполнение подвигается у него с подозрительной легкостью, быстротой и «удачей». Глаза действительно получились такие, как, быть может, ни у одного художника в мире. Но чем дальше подвигается эта «удача», тем характерное чувство тошнотного отвращения все более и более овладевает артистом. Недаром ведь русский народ назвал нечистую силу «тошной» силой. Это чувство известно всякому, кто так или иначе соприкасался с метапсихическим оккультным миром. Тоска, смертная скука, мрак, и, в конце концов, зависть и злоба всецело овладевают несчастным артистом, который попался на удочку страшному ростовщику, сам того не зная и не ведая. В конце концов он бросил работу, наотрез отказавшись писать, несмотря на «удачу» и маячивший в недалеком будущем колоссальный гонорар. Сатанинский ростовщик приходит в лютейшую ярость, в отчаяние, бросается в ноги художнику, разоблачает перед ним в порыве отчаяния свои замыслы присутствовать в мире, войдя в портрет и в его глаза, — ничего не помогает. Художник почувствовал всерьез и на самом деле, что он стоит у края той же бездны, которая поглотит страшного ростовщика, он послушен последнему внутреннему предупреждению своей совести и остается неумолим. Страшный ростовщик умирает — погибает, отправив перед этим художнику свой неоконченный портрет, в который он успел переселить часть своей души. Портрет начинает свое злое дело в мире. Прежде всего он превращает самого артиста, кстати сказать, также и иконописца, человека весьма по природе хорошего и благоговейного, в омерзительного завистника и интригана, строящего пакости своему любимому ученику и добивающегося того, что последнему, хотя и очень талантливому, не поручается икона Рождества для одного из монастырей. На нее объявляется конкурс. В конкурсе принимает участие завистливый учитель и едва не одерживает победы благодаря своему огромному дару и технике; лишь благодаря указаниям случайно подвернувшегося лица, «духовной особы» (подчеркивает Гоголь), вдруг все заметили, что всем ликам на иконе художник придал бесовские глаза ростовщика.

Художник с ужасом убедился, что эти глаза «глядели так демонски сокрушительно, что он сам невольно вздрогнул».

Хотя этот позор чуть не погубил художника, однако он послужил для него и спасительным толчком. Художник сделался

монахом и ему вернулся его гений. Но портрет остался в миру, и Гоголь с удивительной четкостью показывает то, что можно было бы назвать черным антипророчеством: как этот неистребимый и неуловимый портрет путешествует по рукам, всюду сея соблазны, зло и разрушение. Попадает он случайно за ничтожную плату — за двугривенный — из лавки старьевщика в руки чрезвычайно одаренного, с потенцией гениальности, молодого художника Черткова. Из рамки портрета при поломке его полицией выпадает сверток с тысячью червоных, запрятанный туда страшным ростовщиком на предмет соблазна будущего обладателя. Так и случилось. Хотя и мучимый страшными видениями от присутствия портрета, видениями, изображать которые Гоголь такой несравненный мастер, Чертков из трудолюбивого и бедного ученика академии художеств делается внезапно модным художником и зарабатывает колоссальнейшие деньги писанием, вернее, малеванием пошлейших, действительно «буржуазных», портретов.

Со злобной иронией и хлещущими, как кнут сарказмами Гоголь набрасывается на эту пошлую толпу заказчиков и изображает ее уже совершенно по-Гойевски. Дамы требовали «округлить все углы, облегчить все изъяны и даже, если можно, избежать их вовсе. Словом, чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться. И вследствие этого, садясь писаться, они принимали иногда такие выражения, которые приводили в изумление художника: та старалась изобразить на лице своем меланхолию, другая мечтательность, третья во что бы то ни стало уменьшить рот и сжимала его до такой степени, что он обращался, наконец, в одну точку не больше булавочной головки. И, несмотря на все это, требовали от него сходства и непринужденной естественности. Мужчины тоже были ничем не лучше дам. Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: “Всегда стоял за правду”». Сначала художника бросали в пот такие требования: все это нужно было сообразить, обдумать, а между тем сроку давалось очень немного. Наконец, он добрался, в чем было дело, и уж не затруднялся нисколько. Даже из двух, трех слов смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо

свал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял уже от себя всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство. Скоро он уже сам начал удивляться чудной быстроте и бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением».

Перед нами ярчайшая картина того, что можно назвать по современному «выполнением социального заказа» и «гениальностью социалистического реализма».

Надо только удивляться тому, как Гоголь несколькими мазками своей кисти сразу превратил «благообразие» социального заказа и прелести социалистического реализма в скопище гойевских харь и морд.

Совершенно ясно и то, что от так называемого социального заказа, который может существовать при всех строях и при всех режимах, художнику грозит смертельная опасность: «коготок увяз — всей птичке пропасть». И Чертков пропал безвозвратно. С непостижимой силой духовидца-пневматолога Гоголь передает его последние судороги.

В один ужасный день при взгляде на картину действительно гениальную Чертков понимает, что он погиб, что он уже не гений и нет ему возврата. Оставалось ему еще одно: использовать свой опыт и перелить его в создание артиста, но вот именно этого у него и не получилось. С мучительной точностью и последовательностью Гоголь рисует этот ужас, который он универсализирует, показывая, что вообще сделалось с человеческой душой, которая, несомненно, поначалу, как образ Божий, гениальна по природе. Гоголь кончает первую часть портрета изображением адских мучений, которые даже он с его нечеловеческим гением изобразил так ярко всего еще один раз, в «Страшной мести». «Портрет», действительно, есть портрет «падшего ангела».

«С очей его вдруг слетела повязка», но уже было поздно. И это «уже поздно» Гоголь передает как никто.

«Боже! и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня, может быть, теплившегося в груди, может быть, развившегося бы теперь в величии и красоте, может быть, так же исторгнувшего бы слезы изумления и благодарности! и погубить все это, погубить без всякой жалости!

Казалось, как будто в эту минуту разом и вдруг ожили в душе его те напряжения и порывы, которые некогда были ему знакомы. Он схватил кисть и приблизился к холсту. Пот усилия проступил на его лице. Весь обратился он в одно желание и загорелся одною мыслию: ему хотелось изобразить отпавшего ангела. Эта идея была более всего согласна с состоянием его души. Но, увы! фигуры его, позы, группы, мысли ложились принужденно и несвязанно. Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку, и бессильный порыв преступить границы и оковы, им же самим на себя брошенные, уже отзывался неправильностью и ошибкою. Он пренебрег утомительную, длинную лестницу постепенных сведений и первых основных законов будущего великого. Досада его проникла, он велел вынести прочь из своей мастерской все последние произведения, все безжизненные модные картинки, все портреты гусаров, дам и статских советников. Заперся один в своей комнате, не велел никого впускать и весь погрузился в работу. Как терпеливый юноша, как ученик, сидел он за своим трудом. Но как беспощадно — неблагодарно было все то, что выходило из под его кисти! На каждом шагу он был останавливаем незнанием самых первоначальных стихий; простой незначащий механизм охлаждал весь порыв и стоял неперескочимым порогом для воображения. Кисть невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота, даже самые складки платья отзывались вытверженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела. И он чувствовал и видел это сам!»

Еще не дошел Чертков до края бездны, «в которую стремглав свалился», но уже было видно, в чем заключался механизм его гибели как художника. Поспешив из мотивов корысти и славолубия приобрести поверхностную технику, которая даже совсем не есть техника, но всего лишь «набившаяся», приобывшая рука, над которой он еще смеялся в молодости, — Чертков сделался дурным ремесленником без знаний. Ведь знания в искусстве (особенно в живописи и, еще больше, в музыке) нужны именно для того, чтобы приобрести свободу, расковать крылья и не тратить бесплодно время на открытие давно уже открытых «Америк», но открывать действительно новое, а это возможно лишь тогда, когда артист обстоятельно знаком со старым, уже сделанным, и когда — так же как в науке — он может высоко подняться лишь потому, что сам

стоит на плечах великанов. Характернейшая черта опошлевшего, отяжелевшего и потерявшего дар Черткова есть издевательство, пустое, тупое, невежественное, над классиками.

Но наступило время расчета и подведения итогов, наступило время «частного суда» и мытарств, наступило время страшного пути, который для Черткова означал стремительный полет вниз головой в адскую бездну. Таковы последствия «социального заказа»...

«Но точно ли был у меня талант?» — сказал он наконец: «Не обманулся ли я?» И произнесши эти слова, он подошел к прежним своим произведениям, которые работали когда-то так чисто, так бескорыстно, там в бедной лачужке на уединенном Васильевском острове, вдали людей, изобилия и всяких прихотей. Он подошел теперь к ним и стал внимательно рассматривать их все, и вместе с ними стала представлять в его памяти вся прежняя бедная жизнь его. «Да», — проговорил он отчаянно: «У меня был талант. Везде, на всем были его признаки и следы...»

«Он остановился и вдруг затрясся всем телом: глаза его встретились с неподвижно-вперившимися в него глазами. Это был тот необыкновенный портрет, который он купил на Щукином дворе. Все время он был закрыт, загроможден другими картинами и во все вышел у него из мыслей. Теперь же как нарочно, когда были вынесены все модные портреты и картины, наполнявшие мастерскую, он выглянул наверх вместе с прежними произведениями его молодости. Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения, что *денежный клад*, полученный им таким чудесным образом, родил в нем все суетные побуждения, погубившие его талант — почти бешенство готово было ворваться в его душу».

Ведь и сам портрет и то, что в нем таилось, все это было по отношению к Черткову чем-то вроде черного антипророчества и черного ангела-губителя, высланного сатаной против светлого пророчества и ангела-хранителя. Чертков еще не настолько погиб, чтобы влюбиться в своего губителя и служить ему черные мессы. Он возненавидел его лютейшей ненавистью. Но это была ненависть запоздалая, а потому и бесплодная. Душа Черткова была опустошена безнадежно и уже не человеческий суд, а Божий произнес над ним роковое определение: «рака» — пустой человек. И еще: «мене, мене, текед, перес» (Дан 3).

«Он в ту же минуту велел вынести прочь ненавистный портрет. Но душевное волнение от того не умирилось: все чувства и весь состав были потрясены до дна, да и он узнал ту ужасную муку, которая, как поразительное исключение, является иногда в природе, когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться, ту муку, которая в юноше рождает великое, но в перешедшем за грань мечтаний обращается в бесплодную жажду, ту страшную муку, которая делает человека способным на ужасные злодеяния. Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска. В душе его возродилось самое адское намерение, какое когда-либо питал человек, и с бешеною силою бросился он приводить его в исполнение. Он начал скупать все лучшее, что только производило художество. Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслаждения. Бесчисленные собранные им богатства доставляли ему все средства удовлетворять этому *адскому* желанию. Он развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки. Никогда ни одно чудовище невежества не истребило столько прекрасных произведений, сколько истребил этот свирепый мститель».

Наконец, настоящее слово произнесено: это месть красоте за то, что она красота, это — *хула на Святого Духа*.

Изображение развития духовной болезни Черткова, уже вступившего на самый худший из путей ведущих на дно ада, показывает, что она есть образ тех развязанных в Апокалипсисе Иоанновом адских сил, которыми «небо» карает растленную грехом и пошлостью землю, подавшуюся «мерзости и нечистоте» вавилонской блудницы. Чертков — типичное произведение этой самой вавилонской блудницы.

«Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию. Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит на него: вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. *Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин*. Кроме ядовитого слова и вечного порицания, ничего не произносили его уста. Подобно какой-то гарпии, попадался он

на улице, и все его даже знакомые, завидя его издали, старались вернуться и избежать такой встречи, говоря, что она достаточна чтобы отравить весь день». Казалось, здесь Гоголь достиг предельного пункта. Чувство художественной аполлинистической меры, может быть, требовало бы действительно такой остановки. Но великому гению-духовидцу здесь было не до Аполлона и не до требований формального совершенства. Он собирается с последними силами и дорисовывает последние минуты земных конвульсий духовного самоубийцы, уже перешедшего грань к вечным эоническим мукам.

«Припадки бешенства и безумия начали оказываться чаще, и, наконец, все это обратилось в самую ужасную болезнь». С необычайной тонкостью и художественной интуицией Гоголь показывает, что не болезнь тела и души приводит к духовной катастрофе, но наоборот, духовное падение привело к душевной и телесной болезни.

«Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою, овладели им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна тень только. К этому присоединились все признаки безнадежного сумасшествия. Иногда несколько человек не могли удержать его. Ему начали чудиться давно забытые живые глаза необыкновенного портрета, и тогда бешенство было его ужасно. Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешены портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и *продолжалась бесконечно*, чтобы более вместить этих неподвижных глаз. Доктор, принявший на себя обязанность его пользоваться и уже несколько наслышавшийся о странной его истории, старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни, но и ничего не мог успеть. Больной ничего не понимал и не чувствовал, кроме своих терзаний, и издавал одни ужасные вопли и непонятные речи. Наконец жизнь его прервалась в последнем, уже безгласном порыве страдания. Труп его был страшен. Ничего тоже не могли найти от огромных его богатств; но, увидавши изрезанные куски тех высоких произведений искусства, которых цена превышала миллионы, поняли ужасное их употребление».

Еще задолго до Д. И. Писарева, проделавшего в критике с произведениями Пушкина то же, что Чертков с произведениями гениев

живописи, Гоголь показал демонологические корни той страшной язвы, которую «демоны глухонемые» считают только социально-политическим направлением, заслуживающим даже, с их точки зрения, одобрения в качестве «прогрессивного».

Мы упомянули о развращении искусства «мерзостью и нечистотой» вавилонской блудницы. Трагедию на эту тему Гоголь изобразил в повести «Невский проспект». Из нее, как и из многих других вещей до «Мертвых душ» включительно, Гоголь изъясил так называемый «фантастический» (в действительности глубоко реалистический) элемент адских видений и оставил лишь одни «свиные рыла» — которые и в финале «Ревизора» примерещились Городничему, заведенному мелким бесом Хлестаковым в невылазное болото. В повести «Невский проспект» тоже выведен художник — но уже полная противоположность Черткову — наивное, несчастное, чистое, как Моцарт, дитя. Но и его не пощадила злая сила. Он захвачен чистой, идеальной, самой романтической в лучшем смысле этого слова любовью к молодой семнадцатилетней красавице, оказавшейся уже пошлой и опытной в своем ремесле обитательницей непотребного заведения. Угадать конец нетрудно. И как жутко, что несмотря на все различие между Пискаревым и Чертковым, не только их самоубийственный конец, но и предсмертные мучения как будто бы одни и те же. Оно и понятно: изобретатель этих мучений один и тот же... Это — «дух самоуничтожения и небытия» по выражению Достоевского. С этим именем мы подходим уже к иному этапу — как в истории русской художественной прозы, в частности, романа, так и ее богословской метафизики и демонологии.

