

Гоголь и Италия

Gogol' e Italia



Российский государственный гуманитарный университет



Гешарим / Иерусалим
Мосты культуры / Москва



Gogol' e Italia

Nikolaj Gogol':
Uno scrittore tra Russia e Italia

Гоголь и Италия

Материалы Международной конференции
«Николай Васильевич Гоголь:
между Италией и Россией»

Москва
2004

ББК 83.3 (2Рос=Рус) Б-8Гог. 42431
Г 58

Составители
Михаил Вайскопф, Рита Джулиани

Организационный комитет конференции
А. Азор Роза, К. Фреддуцци, М.И. Гаэта,
Р. Джулиани, Р. Пиккьо, К. Соливетти, М. Вайскопф

Руководитель проекта Рита Джулиани

Художник Михаил Гуров

~~© Коллектив авторов, 2004~~

© Вайскопф М., Джулиани Р.,
составление, 2004

© Российский государственный
гуманитарный университет,
2004

ISBN 5 7281-0669-2

Содержание

| | |
|--------------------------------|---|
| Предисловие. М. Вайскопф | 7 |
|--------------------------------|---|

Рита Джулиани

| | |
|--|----|
| Сюжетные и жанровые особенности «Рима» Пер. с ит. А. Ямпольской | 11 |
|--|----|

Джованна Броджи Беркоф

| | |
|---|----|
| Барочными маршрутами повести Н.В. Гоголя «Рим» | 38 |
|---|----|

Елена Толстая

| | |
|---------------------------------------|----|
| «Рим» как физиологический очерк | 67 |
|---------------------------------------|----|

Карла Соливетти

| | |
|-------------------------------------|----|
| «Рим» Гоголя: totum pro parte | 79 |
|-------------------------------------|----|

Мария Виролайнен

| | |
|---|-----|
| Город-мир и сакральный сюжет у Гоголя | 102 |
|---|-----|

Владимир Паперный

| | |
|--|-----|
| Повесть «Рим», город Рим и мессианизм позднего Гоголя | 113 |
|--|-----|

Алессандро Романо

| | |
|--|-----|
| Гоголь, парижский корреспондент (Замечания о повести «Рим») Пер. с ит. А. Ямпольской | 129 |
|--|-----|

Самуил Шварцбанд

| | |
|---|-----|
| Об одном письме Н.В. Гоголя из Рима | 141 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>Илья Серман</i> | |
| Римские письма Гоголя | 170 |
| <i>Михаил Вайскопф</i> | |
| Смерть в Италии. О литературном генезисе «Рима» и отрывка «Ночи на вилле» | 182 |
| <i>Юрий Манн</i> | |
| Произведение, не похожее на другие | 195 |
| <i>Габриэле Маццителли</i> | |
| История неосуществившейся встречи: Гоголь и царь Николай I Пер. с ит. К. Троччини | 208 |
| <i>Юрий Рылов</i> | |
| Гоголь — переводчик? | 221 |
| <i>Ирина Карташова</i> | |
| Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий | 235 |
| <i>Джакома Страно</i> | |
| Николай Гоголь и Винченцо Линарес: сходство без контакта | 245 |
| <i>Паола Буонкрисиано</i> | |
| Рассказ «Жена Гоголя» Томмазо Ландольфи Пер. с ит. М. Мискарян | 258 |
| <i>Маринелла Маша Галатерия</i> | |
| Гоголевские отголоски в романе Паолы Мазино «Монте Иньозо» Пер. с ит. А. Ямпольской | 269 |

Предисловие

С 30 сентября по 1 октября 2002 г. в Риме проходила Международная конференция, приуроченная к 150-летию со дня кончины Н.В. Гоголя. В этой встрече, проведенной по инициативе проф. Риты Джулиани, приняли участие филологи из Италии, Израиля и России. Организаторами были римский университет «Ла Сапьенца», римский Дом литературы, московский Институт мировой литературы РАН и петербургский Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Конференция, посвященная итальянской тематике в творчестве Гоголя и его итальянским отношениям, стала выразительным доказательством того, что славистические темы приобретают статус общекультурных. Такой «транскультурный» взгляд может оказаться более плодотворным, чем привычные исследовательские стратегии. В частности, для российских и израильских гоголеведов несомненным новшеством оказалась та весьма обширная информация об итальянских контекстах Гоголя и о римских реалиях его биографии, с которыми ознакомили их хозяева конференции. Впрочем, значимые биографические обстоятельства затрагивались не только итальянскими филологами, но и их коллегами из Москвы, Петербурга и Иерусалима. Разумеется, самое глубокое внимание уделялось при этом и гоголевской поэтике. Речь идет о таких отрывках, как «Рим» и «Но-

чи на вилле». Среди прочего широко обсуждались барочная и антично-риторическая традиции первого из этих текстов, его связь с физиологическим очерком, приметы маньеризма и Bildungsroman'a в произведениях «итальянского» Гоголя, евангельский аллюзионный слой, присущий «Риму», и т. д.; прослеживались как литературные источники, так и сложная психологическая подоплека «Ночей на вилле». Известная проблема, связанная с обоими отрывками, состоит в эстетической специфике, резко выводящей их за рамки основного массива гоголевских сочинений. Если сам Гоголь нашел в Италии «родину души», то, парадоксальным образом, его произведения, посвященные этой стране и напрямую с ней связанные, долгое время оценивались как малоудачные риторические упражнения. Многие докладчики подвергли эту привычную трактовку изощренной и обстоятельной ревизии.

Сама по себе тема гоголевской Италии органически вписывается и в тенденцию, наметившуюся в филологической науке за последние десятилетия, — исследовать мифопоэтическую ауру, мифологический потенциал тех или иных географических, топонимических или бытовых реалий. Естественно, что применительно к Италии, которая занимает уникальное место в географии русской культуры, эта тема выглядит особенно перспективной, и данная конференция вносит неоценимый вклад в уже достаточно обширный список работ, посвященных русско-итальянским контактам.

С другой стороны, «римский период» Гоголя оказался связан с его борьбой за литературное лидерство, которое он отстаивал прежде всего во взаимоотношениях с Пушкиным. Вместе с тем определенной

неожиданностью для гостей из России и Израиля стали доклады, в которых высвечивалось заметное влияние, оказанное Гоголем на итальянскую литературу, история его переводов на итальянский (один из докладов затрагивает переводческие опыты самого Гоголя), а также и его собственный образ в сочинениях итальянских писателей.

Римская тема сопряжена была, как известно, и с социологической проблематикой Гоголя, с установками его политического консерватизма и, конечно, с элементами утопии, в том числе эстетической. Все эти вопросы также стали предметом весьма подробного и насыщенного обсуждения.

Живейшее внимание многих, не только итальянских, гоголеведов привлекла развернутая в отрывке «Рим» антитеза Парижа и Рима. В некоторых выступлениях прослеживалась соотнесенность этой оппозиции и «антифранцузских» инвектив с уже закрепившейся традицией, представленной на Западе Бальзаком и Стендалем, а в России — охранительной журналистикой. Вместе с тем акцентировалась также фактологическая и реалистическая мотивированность гоголевских обличений. В любом случае, сегодняшний интерес к этой дихотомии, получившей симптоматическую злободневность в условиях так называемой единой Европы, показывает, насколько насущными остаются для нас, людей XXI века, многие аспекты гоголевского мирозерцания. Римская встреча была, быть может, одним из наиболее заманчивых и головокружительных мостов, переброшенных из нашего времени в гоголевскую эпоху.

* * *

В заключение позволю себе от имени всех участников конференции поздравить глубокоуважаемого профессора Илью Захаровича Сермана с его 90-летием и пожелать юбиляру крепкого здоровья и дальнейших научных успехов.

М. Вайскопф

Сюжетные и жанровые особенности «Рима»

*Памяти моего брата Альфредо,
с безграничной любовью*

Повесть Гоголя «Рим» увидела свет в марте 1842 г. в третьем номере журнала «Москвитянин», вызвав по большей части недоброжелательные отзывы (ШЕН, 161–165)¹. Не повторяя суждения авторитетных критиков, подчеркнем всеобщую растерянность перед особенностями стиля и эксцентричностью авторского взгляда на Рим и Париж. Современники писателя уловили необычность языковых и стилистических решений «Рима» и осудили их как недостатки² (III, 709)³.

Стиль Гоголя изучил и описал А. Белый в работе 1934 г. «Мастерство Гоголя». Белый обнаружил в тексте «Рима» гиперболы-дифирамбы (например, в первом описании Аннунциаты) и своеобразное «сгущение гиперболизма эпитетных форм, переходящих в риторику»⁴. 50 лет спустя к стилистическому анализу «Рима» обратится Н. Балашов: он обнаружит в тексте ритмическую организацию, «поэтизацию» прозы, что благодаря ряду приемов (анафоре, ассонансу, аллитерации, присутствию «стихов», создающих мощную ритмическую инерцию) позволяет говорить о настоящей «поэме в прозе», сопоставимой с финалом первой части «Мертвых душ»⁵. Язык «Рима» несколько отличается от языка других произведений писателя: в нем еще ярче сверкают привычные словесные фейерверки, тропы и стилистические приемы⁶, словно призванные обеспечить соответствие стиля «вы-

сокой» теме повести — Вечному городу и Аннунциате, римской «благородной даме».

Гоголь начинает повествование с императива, сразу же предлагая читателю метафору «молния—глаза Аннунциаты»: «Попробуй взглянуть на молнию...». Писатель нередко прибегает к синтаксической инверсии, замедляя ритм повествования в соответствии с замедлением ритма жизни героя, который по возвращении домой предается размышлениям и созерцанию. Например: «видел он», «уединился совершенно», «громадно воздымается он», «и понял он наконец ясно», «так протекала жизнь его» (III, 227, 233—235, 240), а также «бродил он», «взглянувши на грудь и бюст ее» (III, 241, 248). Гоголь создает эффект нагромождения, выстраивая бесконечно длинные периоды, один из которых (12 строк) нанизывает ряд придаточных предложений и образов, составляющих первую часть параллелизма: «В праздничный ли день, когда темная древесная галлерея, ведущая из Альбано в Кастель-Гандольфо, вся полна празднично-убранного народа...»; а затем несколькими словами расправляется со второй его частью: «... и тогда, и в оный праздничный день при ней далеко лучше, чем без нее» (III, 218). Постепенное знакомство князя с римским народом описано через зрение, через глагол *видеть*, за которым вновь следует нагромождение придаточных «он видел, как...», причем одно из придаточных занимает 13 строк. Писатель систематически прибегает к повторам, которые подчеркивают происходящие события и общую атмосферу, оказываясь доминантами повествования. В Париже главное занятие князя — безделье: на одной и той же странице пять раз повторяется анафорическая конструкция «он зевал» (III, 224—225), которой сопутствуют существительные «зеванье» (2 раза), «зевака» (1 раз) и глагол «назеваться» (III, 224—226). Эстетическое наслаждение, которое князь переживает в Риме, под-

черкнуто тройным повтором анафоры «Ему нравилось...» (III, 234); бесконечное разнообразие ракурса и перспективы, обилие исторических памятников переданы через повторение наречий — «езде», «где» (III, 228, 233). Чтобы подчеркнуть царящий в Риме торжественно-спокойный дух вечности, в двух строках трижды повторяется наречие «вечно» и прилагательное «вечный» (III, 243). Радость героя от возвращения в Рим усиливается четырехкратным повтором «наконец» на отрезке текста, не достигающем страницы (III, 231).

В повести персонифицированы неодушевленные предметы, абстрактные понятия, местность. Рассказчик применяет прием остранения даже к топонимам: *Campagna romana* он именует не «римская Кампанья», а «Римские поля» (III, 238), перечеркивая экспрессивностью автоматизм восприятия исторического названия. В тексте много причастий и сложных прилагательных; метафоры тяготеют к высокому стилю — вспомним «великий перст» (III, 241), указывающий судьбы народов.

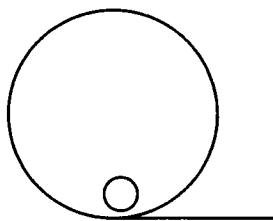
Гоголевский текст ставит перед исследователем немало проблем, заслуживающих подробного изучения, поэтому в настоящей работе мы упомянем лишь некоторые из них, например разнообразие и изысканность многочисленных ритмических фигур, построенных на таких звуковых эффектах, как аллитерация, ассонанс, звукоподражание. К примеру, шум, характерный для парижской жизни, воссоздается изобилием свистящих и шипящих, переполняющих отрывок, в котором описана французская столица («оглушал его глухой шум нескольких тысяч шумевших шагов сплошно двигавшейся толпы»; III, 223). Еще один пример: Гоголь придумывает звукоподражательное слово «ищерь» (III, 218), передающее звук горящего угля. М.П. Погодину, который, готовя текст к публикации, справился у него о значении этого

слова, писатель ответил: «горячий уголь, коренное русское слово» (XII, 43). На самом деле древнерусского слова с такой формой или схожего этимона просто не существует.

Фабула «Рима» предельно проста, подтверждая тем самым, что Гоголя не интересовали сложные законченные истории. Похоже, писатель предвосхитил небрежное отношение прозы XX в. к фабуле и закрытому финалу. Его Аннунциата, «забытая» во время прогулки по Риму, напоминает забытую на острове Анну из фильма Микеланджело Антониони «Приключение» (1960). Сюжет, напротив, отличается сложностью, строится на тонкой игре временных планов. Говоря киноязыком, открывает действие передний план Аннунциаты, фигура которой целиком заполняет кадр. Гоголевская «кинокамера» надолго задерживается на героине. После двух страниц подробнейшего описания ее сияющей красоты появляется главный герой, мужчина — созерцающий красавицу молодой римский князь. Несколькими строками ниже разворачивается ретроспективный эпизод (III, 219–246), охватывающий почти двадцать лет жизни героя: раннее детство, годы обучения в Лукке, годы, прожитые в Париже, до двадцатипятилетия — в этом возрасте князь встречает свою красавицу. После ретроспективного эпизода действие продолжается новой временной перестановкой: на двух страницах рассказано об отрезке времени с того момента, когда князь выходит из дома, чтобы отправиться на карнавал, и до мгновения, когда он впервые видит Аннунциату. Так читатель возвращается к зачину. Только теперь начинается весьма непродолжительное действие повести: герой следует за красавицей, которую он теряет из виду в карнавальной толпе. Князь намерен отыскать ее во что бы то ни стало, он обращается за помощью к простолудину Пеппе, хорошо знающему город; однако в тот самый миг, когда, стоя на верши-

не Яникула, он собирается дать тому поручение, князь обращает взгляд на город, забывая о самом себе, обо всем на свете и даже об Аннунциате.

Если попытаться очертить развитие действия, получится причудливая фигура, наподобие такой:



В ней наличествуют два замкнутых в кольцо ретроспективных эпизода, один в другом, а само линейное действие весьма непродолжительно. Двойная кольцевая замкнутость фабулы определяет *ductus*, прихотливое развитие сюжета, как в искусстве маньеризма, следующее загадочному порядку, напоминающему плутание в лабиринте. Это лишь первый из многочисленных элементов повести, относящихся к маньеризму.

Исследователи неоднократно использовали применительно к Гоголю термин «барокко»⁷, говоря при этом не столько о «Риме», сколько о «Мертвых душах» и «Выбранных местах». Говоря о маньеризме Гоголя, уместно разграничить понятия маньеризма и барокко, у которых много общего, но которые все же не являются синонимами. На наш взгляд, правильное соотносить приемы Гоголя с литературным маньеризмом, во все времена присутствовавшим в европейской словесности и «пересекающим» горизонтальные пласты истории разных литератур. Маньеризм куда древнее, чем барокко⁸, тем более чем исто-

рически ограниченное и обладающее четкими формальными признаками русско-украинское литературное барокко, также оказавшее несомненное влияние на творчество писателя⁹. Гоголь — художник *φάντασται* (воображения), а не *μίμησις* (подражания), типологически он близок к чистому маньеризму, заключающему в себе тягу к неупорядоченному, нерегулярному, «оставаясь при этом субъективным, неортодоксальным, антиконформистским <...> хотя, по-своему, он [маньеризм] пытается прийти к универсальному мистическому или магическому синтезу»¹⁰. А.М. Рипеллино, известный итальянский поэт и славист, писал: «То, что искусство Гоголя — маньеризм, очевидно из слов, предваряющих “Ревизора”:
На зеркало неча пенять, коли рожа крива»¹¹.

В «Риме» обнаруживаются такие структурные элементы маньеризма и его поэтики, как тяга к непредсказуемому и неожиданному, любовь автора к контрасту света и тени и к архитектурным контрастам, предпочтение, отдаваемое внезапно представшему пейзажу. Князь невольно замирает перед неожиданно раскрывшейся перспективой, как, например, в следующем отрывке: «...он отправлялся отыскивать всякой день новых и новых чудес, и останавливался невольно, когда вдруг среди ничтожного переулка возносился пред ним дворец, дышавший строгим сумрачным величием <...> или как вдруг нежданно вместе с небольшой площадью выглядывал картинный фонтан, обрызгивавший себя самого и свои обезображенные мхом гранитные ступени; — как темная грязная улица оканчивалась нежданно играющей архитектурной декорацией Бернини, или летящим кверху обелиском, или церковью и монастырской стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темнолазурном небе с черными, как уголь, кипарисами» (III, 234–235)¹².

К достопримечательностям Рима Гоголь относит лавчонки «пицикаролов», украшенные пышны-

ми маньеристскими натюрмортами, которым в «Риме» посвящено пространное описание: «...свинные окорока, колбасы, белые пузыри, лимоны и листья обращались в мозаику и составляли плафон; круги пармезанов и других сыров, ложась один на другой, становились в колонны; из сальных свечей составлялась бахрома мозаичного занавеса, драпировавшего внутренние стены; из сала, белого как снег, отливались целые статуи, исторические группы христианских и библейских содержаний, которые изумленный зритель принимал за алебастровые...» (III, 244).

Сюжет, организованный наподобие лабиринта, отличает еще один элемент маньеризма: момент экстаза. В тексте мы находим три эпизода, когда герой почти впадает в транс. Первый разыгрывается на фоне пейзажа римской Кампаньи: «Долго, полный невыразимого восхищенья, стоял он пред таким видом, и потом уже стоял так, просто, не восхищаясь, позабыв всё ...». Во второй раз князь впадает в экстаз, увидев Аннунциату: «Недвижный, утаив дыханье, он поглощал ее глазами. Красавица, наконец, навела на него свои полные очи, но тут же смутилась и отвела их в другую сторону. Его пробудил крик: пред ним остановилась громадная телега». Третий эпизод приходится на финал, когда князь любит Рима: «Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все что ни есть на свете» (III, 239, 249, 259). Так, с идеальной кольцевой замкнутостью, действие заканчивается, как и начиналось, — созерцанием и экстазом.

Андрей Белый отмечал, что в зрелых произведениях «Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину»¹³. Во многих текстах Гоголя подобное умерщвление движения не имеет положительных коннотаций, вспомним немую сцену из «Ревизора». Как отмечает Ю. Манн,

в «Риме» умерщвление движения, «окаменение» персонажа несет иную нагрузку, поскольку оно свершается в присутствии красоты¹⁴. Здесь умерщвление движения не является отчуждением, потерей человеческих способностей, а, напротив, экстазом, восхищением; вытекающая из этого состояния неподвижность насыщается глубокими чувствами, переполнена внутренней жизнью. «Мистический экстаз, так сказать, застывает, достигнув вершины»¹⁵, — писал Хоке. В «Риме» умерщвление движения совпадает с наивысшей точкой экстаза. Гениальный писатель-маньерист, Гоголь в созданных в одно и то же время повестях «Шинель» и «Рим» захватывает сразу два крайних полюса литературного маньеризма: гротеск и экстаз. «Шинель» располагается на полюсе гротеска, «Рим» — на полюсе экстаза.

В «хоре» языков, звучащем в «Риме», есть и язык евангельского иносказания. Как отмечалось¹⁶, в этой повести маршрут Рим — Париж — Рим выступает как аллегория пути, пройденного блудным сыном. Реальный и духовный путь князя с незначительными отклонениями воспроизводит парадигму притчи, рассказанной в Евангелии от Луки (15: 11—32). Из аллегорического значения странствий князя вытекает то, что отчий дом, в который он возвращается, воспринимается как *дом Отца*. Так Рим обретает у Гоголя значение царства мира и счастья, истинного рая, которым он к тому времени уже несколько лет являлся для самого автора.

К подобному выводу подводит и рассмотрение пути, пройденного героем, с иной точки зрения — отталкиваясь от понимания географического пространства в древнерусской литературе, в которой, по словам Лотмана, «нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным — нравственный. География выступает как разновидность этического знания. Всякое перемещение в географическом про-

странстве становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении»¹⁷. Типологически путешествие князя соответствует этому архаичному русскому пониманию географического пространства и путешествия в чужие края: путешествие в Париж оборачивается для героя путешествием в нечистую землю, в некое подобие ада, поскольку именно так он воспринимает Париж в конце своего пребывания там. Возвращение в Рим после свершившегося раскаяния приобретает значение возвращения в место, наделенное райскими характеристиками: здесь, на лоне пышной природы, душа наслаждается миром и бесконечным блаженством.

Главная концептуальная оппозиция Рим — Париж, доминирующая в повести, реализуется в тексте на всех уровнях значения и проявляется во многих планах — от урбанистического до общественно-политического, от типологии художественного пространства до используемых строительных материалов и женских типов.

Рим строился из мрамора, Париж избрал своим строительным материалом стекло и зеркала, предшественников «хрустального дворца», которому будет поклоняться и которым будет бредить русская литература начиная со второй половины XIX в. Стекла и зеркала Парижа воплощают легкость, хрупкость, нескромную прозрачность. «При волшебном освещении газа — все дома вдруг стали прозрачными, сильно засиявши снизу; окна и стекла в магазинах, казалось, исчезли, пропали вовсе, и всё, что лежало внутри их, осталось прямо среди улицы нехранимо, блистая и отражаясь в углубленьи зеркалами» (III, 223). В крытых галереях «ослеплял его трепещущий блеск магазинов, озаряемых светом, падавшим сквозь стеклянный потолок в галлерею...» (там же). С урбанистической точки зрения, Париж описан как царство раздробленности, архитектурного уродства. По при-

бытии в город герой остается «пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гушиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразьем нагих неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв ...» (III, 222). Масса домов, кажущихся в Риме «играющей толпой», в Париже семантически коннотирована префиксами со значением отсутствия, лишения: «И вот он в Париже, бессвязно обнятый его чудовищною наружностью <...> беспорядком крыш <...> безархитектурными сплоченными массами домов <...> безобразьем нагих неприслоненных боковых стен <...> бесчисленной смешанной толпой...» (там же). Это не личное мнение князя, поскольку здесь отрицательное описание Парижа принадлежит рассказчику. Герой все еще оглушен, околдован парижским «жерлом». Исследователи сходятся в том, что ни в одном другом произведении Гоголя расстояние между автором, рассказчиком и героем не оказывается столь тесным и плохо поддающимся определению¹⁸.

Оппозиция Рим — Париж разворачивается и в пространственной плоскости. Художественное пространство Парижа отмечено возбуждением (что в гоголевской системе ценностей равносильно застою действия и мысли), раздробленностью, хаотичным нагромождением неподвижных и движущихся объектов. В Париже преобладает пространство кафе, где ведутся пошлые разговоры, читаются столь же пошлые газеты и разнообразные листки. Газовое освещение, новейшее достижение техники, разрушает интимное частное пространство внутренних помещений, словно выбрасывая их на улицу. В подобном пространстве человек может лишь бесцельно бродить да предаваться пустым развлечениям. Князь начинает осознавать, «как вся эта многосторонность и деятельность его жизни исчезала без выводов и плодотворности» (там же).

носных душевных осадков» (III, 227). Со временем его отношение к Парижу радикально меняется, энтузиазм уступает место иному взгляду на город, постепенно приводящему героя к разочарованию. Пространство повседневной жизни в Париже становится ненастоящим, «не-пространством», уподобляясь пространству Петербурга.

Гоголь разделял мнение, что «место», специфика географического пространства, влияет на характер и образ жизни его жителей; поэтому, переходя из пространства одного типа в другое, герой трансформируется в соответствии с законами, присущими данному локусу¹⁹. Князь изменяется под влиянием пространства Парижа и в течение четырех лет разделяет образ жизни и идеи, присущие этому городу. Римское художественное пространство наделено противоположным потенциалом. По мнению Лотмана, литературные персонажи делятся на подвижных и неподвижных; первые, имеющие определенную цель, «направление», отличаются у Гоголя от статичных персонажей, простых марионеток. Лотман писал: «Путь у Гоголя изоморфен дороге и принципиально безграничен — в оба конца. Он может состоять в бесконечном восхождении и в бесконечном падении»²⁰. Путь героя всегда связан с его превращениями: своим путем идут (и погибают) Пискарев в «Невском проспекте», Чартков в «Портрете», Попришин в «Записках сумасшедшего». В отличие от них Чичиков двигается по направлению к перерождению. Нельзя согласиться с утверждением Лотмана: «гоголевский пророк не может возглашать программу — он проповедует движение в бесконечность»²¹. Путь князя в «Риме» (который Лотман, кстати, не принимает во внимание) — это путь законченный, приводящий к достигнутой цели. Князь — *единственный* гоголевский персонаж, заканчивающий свои странствия в спокойной гавани. В пространственном отношении

«Рим» представляет собой описание пути с определенной конечной точкой.

Все сказанное выделяет князя из портретной галереи гоголевских персонажей. Выделяет его и еще одно — он лишен имени. По ходу всего повествования он именуется просто «князь». У него нет ни имени, ни фамилии, как и у его отца, названного «старый князь». Вспомним, что в обращении с именами Гоголь был настоящим волшебником: нередко его герои рождаются и приобретают собственную физиономию не потому, что они существуют, а по тому, как их называют. Набоков тонко подметил, что Гоголь умел создавать героев, являвшихся лишь звуковыми оболочками, словесными пузырями²².

То, что князь безымянен, в очередной раз доказывает, что перед нами совершенно нетипичный персонаж. Не только имени — у него и лица-то нет: Гоголь лишь мельком очерчивает его профиль: «Его-то увидали недавно римские улицы, несущего свои черные очи, метатели огней из-за перекинутого через плечо плаща, нос, очеркнутый античной линией, слоновую белизну лба и брошенный на него летучий шелковый локон» (III, 219). Не описан даже его костюм. Читателю сообщают лишь то, что на карнавал князь идет в плаще, без маски, и что в давке с него слетает шляпа. Образ юноши с горящими черными глазами, закутанного в плащ, напоминает разбойника с жанровых акварелей известного римского живописца Б. Пинелли (1781 — 1835), который упоминается в письме к Балабиной от апреля 1838 г. (XI, 143).

Предметам туалета старого князя посвящен подробнейший рассказ, кое-как залатанная одежда и стоптанные башмаки Пеппе описаны с присущей Гоголю любовью к мельчайшим подробностям, но при этом — ни слова о ткани, цвете, отделке плаща князя. Внешний облик героя не выделяется, потому что не имеет никакого значения для его действий: князь

размышляет и глядит. Эти два действия полностью захватывают героя и выражают его суть. Князь думает, созерцает, размышляет и *смотрит*. За всю повесть он произносит лишь восемь коротких фраз.

Решение познакомиться с Аннунциатой — следствие мимолетного взгляда, что трижды подчеркивается по ходу повести: в начале, после первого описания героини («Но кто же тот, чей взгляд неотразимее вперился за ее следом?»); затем в конце первого биографического отступления («он увидел Аннунциату. И вот таким образом мы добрались, наконец, до светлого образа, который озарил начало нашей повести») и в конце второго биографического отступления («Поднявши шляпу, он поднял вместе и глаза, и остолбенел: перед ним стояла неслыханная красавица» — III, 219, 246, 248).

Об особой манере Гоголя *смотреть* на персонажи и предметы его художественного мира написано немало²³. В этом отношении «Рим» не отличается от остальных его произведений. Первостепенную важность приобретают само действие и способ *смотрения*: повесть начинается с того, что герой созерцает Аннунциату, и заканчивается созерцанием Рима на закате. Следуя геометрии описания, стремящейся в соответствии с маньеристской тенденцией отыскать контраст, перевернуть точку зрения, князь смотрит на Аннунциату снизу вверх, а на Рим — сверху вниз. Строго соблюдая симметрию, Гоголь посвящает описанию первого явления Аннунциаты почти две страницы, в конце целая страница отдана заключительному описанию города: круг замыкается, начало и конец соединяются в двух видимых князем картинах, в двух экстазах, вызванных этими зрелищами. Жесткого зеркального отражения начала и конца повести самого по себе достаточно, чтобы опровергнуть предположение о «фрагментарности» и незавершенности текста.

Отношения князя и Аннунциаты строятся на уровне *взгляда*: во время первой встречи их глаза на мгновение встречаются. Вскоре после этого князь видит, как красавица уезжает на карнавальной повозке, — снова вид снизу. Это любопытная деталь: она позволяет увидеть, даже в пространственном смысле, иерархические отношения между двумя персонажами — не равенство, а подчинение, обожание. Метафорически и физически Аннунциата стоит на пьедестале, как и надлежит божеству, как и надлежит статуе (с которыми, кстати, она сравнивается).

В повести почти отсутствует диалог. Прямая речь введена не в диалоги, а в монологи: что думает Пеппе, что думает князь. Трескотня кумушек выполняет роль комического интермеццо в пантомиме. Аннунциата не произносит ни слова: кажется, что она вылеплена, как тщательно продуманная антитеза князю, находящаяся с ним в отношениях дополнителности. Дается лишь описание ее внешности, с мельчайшими подробностями; у князя же едва очерчен профиль и обозначена тень. Мы знаем все о его внутреннем пути, долгой дороге формирования и не знаем даже самого простого движения ее мысли. Она — воплощение внешнего, он — внутреннего. Она — красота тела, он — красота души.

До сих пор мы говорили о «Риме» как повести, поскольку в тексте присутствуют элементы, характерные, по мнению структуралистов, для этой повествовательной формы²⁴. На самом деле «Рим» обладает утонченной и сложной формальной структурой, позволяющей по-разному определять его жанр. Да и сам автор не имел ясного взгляда на этот счет. Изначально Гоголь задумал «Аннунциату» как роман (III, 708), весной 1842 г. он предпочитает называть «Рим» отрывком (XII, 44), иногда определяет его как статью (XII, 47), позднее, в 1843 г., вновь говорит о романе (XII, 211). Как считает Н. Балашов, благодаря пространным ли-

рико-философским отступлениям и ритмической организации текста «Рим» «приближается к поэме в прозе»²⁵; А. Д'Амелия определяет его как «рассказ-панегирик» или как «набросок романа воспитания»²⁶. Последнее определение выглядит наиболее убедительным, хотя слово «набросок» несколько сужает его смысл. «Рим» действительно обладает структурными характеристиками *Bildungsroman*, романа о формировании и воспитании: в нем действует молодой герой, проходящий ряд перипетий и формирующий свое «я», становясь взрослым человеком. К концу повествования путь формирования личности князя успешно пройден. Это сближает его с Вильгельмом Meisterом, Элизабет Беннетт, Дэвидом Копперфильдом и другими героями европейской литературы.

«Рим» — произведение уникальное для всего гоголевского наследия: никакой другой персонаж Гоголя не переживает внутреннего роста, не достигает гармоничного развития мысли и чувства. Это удастся только князю, а «Рим» оказывается единственным произведением Гоголя, имеющим структуру *Bildungsroman*. По замыслу писателя, Чичиков,двигающийся по пути возрождения, должен был пережить положительную трансформацию, *перевоспитание*, но не *воспитание*, поскольку, хотя его возраст не определен, понятно, что он не молодой человек: «нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод». Герою «Рима» двадцать пять лет. Он да Хлестаков — самые молодые герои Гоголя в 1836—1842 гг. Как правило, гоголевским персонажам этого периода лет сорок: Поприщину сорок два года; майору Ковалеву тридцать семь; у Подколесина «ведь в голове седой волос уже глядит». Они стоят на пороге сорокалетия, возраста, в котором, как подчеркивал К.Г. Юнг, человек физиологически *должен* пережить кризис трансформации: от его реакции, притяжения или неприятия физиологических изменений, связанных с этим возрастом, будет зависеть его

судьба, счастье или гибель. Как правило, герои Гоголя — личности не только сформировавшиеся, но даже мумифицированные, не способные меняться и закрытые для жизни.

Bildungsroman — повествовательная модель, созданная Гете и Дж. Остин, исходная и наиболее архаичная форма романа воспитания, который будет царствовать на протяжении всего золотого века западной прозы²⁷. Роман этого типа рассматривает юность как самый важный жизненный этап — годы обучения и формирования характера, когда в путешествиях и приключениях растет и развивается личность героя. Как правило, в классической форме *Bildungsroman* превалирует принцип «классификации», обуславливающий подчеркнутый финал, когда вместо прежней классификации устанавливается новая и окончательная. Таким финалом, к примеру, может быть свадьба. Если в произведении превалирует принцип «трансформации», как у Стендаля или Пушкина, смысл повествования обусловлен его динамикой; зачастую роман такого типа имеет открытый финал, как в «Евгении Онегине»²⁸.

В «Риме» можно обнаружить структурные элементы классического *Bildungsroman*, сюжетная схема которого предлагает в качестве высшей ценности счастье. Цель такого романа — выстроить «я» и сделать его бесспорным центром своей структуры. Наиболее архаичная форма романа воспитания изгоняет с его страниц революцию и современность, игнорирует социальные коллизии и необходимость порвать с прошлым. Так и в «Риме» героя совершенно не затрагивают конфликты, страсти и надежды, пробужденные парижской революцией 1830 г. Чтобы достичь высшего слияния с другими людьми, следует научиться, подобно Вильгельму Мейстеру, так направлять свою жизнь, чтобы каждое ее мгновение укрепляло чувство принадлежности к сообществу.

Именно это делает князь, когда по возвращении в Рим, несмотря на сословные и имущественные различия, старается достичь полного слияния с римским народом. Последние слова Вильгельма: «Я <...> знаю, что достиг счастья, которого не заслуживаю и которое не променял бы ни на что во вселенной»²⁹. К такому же состоянию (и убеждению) приходит по возвращении домой гоголевский князь; это состояние — одна из причин резкого обрыва фабулы: в счастливой жизни героя Аннунциата может оказаться элементом, нарушающим равновесие, связанным с изменениями, к которым князь отнюдь не стремится. Кроме того, поскольку в романе воспитания зрелость и составляет смысл повествования, само повествование может закончиться, как и заканчивается в «Риме», достижением зрелости. Роман с красавицей ничего не прибавил бы к завершившемуся процессу формирования героя: теперь по внутренней логике жанра (не говоря уже о непростых отношениях автора с противоположным полом), в истории можно поставить точку. С достижением зрелости жизнь обретает смысл; круг — фигура, отменяющая время, — превращается в эмблему времени, текущего в бесконечности, без потрясений и изменений.

Счастье как высшая ценность достижимо лишь в мире с замкнутыми социальными формами, лишенном конфликтов, мире докапиталистическом: в этом смысле Рим в годы правления папы Григория XVI являлся идеальной декорацией для *Bildung*. Как в «Вильгельме Мейстере» быстро забывается гибель Миньоны, так и в «Риме», на что неоднократно обращали внимание исследователи, герой проявляет странную бесчувственность к смерти отца. Здесь мы сталкиваемся с внутренней логикой этой формы романа: счастье несовместимо с трауром, а траур не пристал *Bildung*. Кроме того, сам герой не подталкивает действие и не доминирует над фабулой. Не кто

иной, как его отец велит ему отправиться в Париж, а обратно в Рим его призывает уже письмо. Когда настает момент перейти к действиям, князь оказывается не способен даже поручить Пеппе отыскать Аннунциату. В этом также один из элементов, типичных для *Bildungsroman*: если доверить действие герою, оно так никогда и не начнется.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Ф. Шиллер перечисляет ценности, на которых основывается *Bildungsroman*: «Напряжение отдельных духовных сил может создать выдающихся людей, но только равномерное их сочетание создает людей счастливых и совершенных»³⁰. Создавать счастливых и совершенных людей, а не выдающиеся личности, — мечта, утопия, которую Гоголь принимает и начинает культивировать в Риме, а «Рим» — одна из первых формулировок его позиции. Поскольку в *Bildungsroman* читатель воспринимает текст глазами героя, само чтение превращается в процесс воспитания, способствуя *Bildung* читателя: это одна из множества задач, которые пытается решить Гоголь. Эстетическая утопия является одновременно утопией социальной: Шиллер и Гоголь стремятся к обществу, лишенному страданий и разногласий; его построению должны послужить «прекрасное», «игра» и «искусство».

Жизнь романа воспитания в его классической форме оказалась совсем недолгой — он был связан с оправданием общественного устройства, с идеей полной интеграции личности в гармоничное сообщество. Хотя «Рим» появился спустя более 10 лет после выхода «Евгения Онегина», он воспроизводит куда более архаичную модель, чем «новый» роман воспитания, созданный Пушкиным. Герой «Онегина» так и не достигает зрелости (и не стремится к ней); путешествие, традиционная метафора взросления личности, не изменяет Евгения; молодость оказывается временем идеалов, развенчает которые сама жизнь.

У Пушкина, Лермонтова, Стендаля герой привносит в дремлющий мир «беспокойство»; у Гоголя князь стремится лишь к тому, чтобы укрыться от беспокойства и современности, окуклиться в роскошном мраморном коконе папского Рима. Это возвращение в материнское лоно истории, к исчезающей антропологии. Князь культивирует принцип удовольствия как принцип постоянства, равновесия; и в достижении цели ему помогает *stabilitas loci* Рима. В безумном динамизме Парижа это было бы невозможно. Герой замирает и пытается остановить время. Это одна из причин, по которым он «вытесняет» из своего сознания Аннунциату: красавица неизбежно вынудила бы его потерять равновесие, рисковать достигнутым счастьем. Идеалом *Bildung* было «достичь финала, о котором можно было бы сказать: *Остановись, мгновенье, ты прекрасно*³¹: князь останавливает фабулу и навеки замирает — красивый, двадцатипятилетний.

Присутствующие в «Риме» структурные элементы *Bildungsroman* XVIII в. позволяют рассматривать это произведение как настоящий роман воспитания. Впрочем, учитывая незначительный объем текста, можно скорее определить его как *Bildungsroman* в миниатюре. Одну особенность трудно обойти вниманием: в 1830—1840 гг. роман воспитания выступает в более «проблемной» разновидности: его персонажи забывают о гармоничной интеграции героя в общество, зрелость заключается не в приобретении качеств, а в их утрате; роман предлагает несколько точек зрения, каждая из которых по-своему рассматривает «правду» текста. Гоголь же, словно отступая в прошлое, возрождает самую старую разновидность этой повествовательной модели. В «Риме» он движется вспять по пути эволюции литературных жанров. Путь этот продолжится позднее в России, но начинается он в Риме.

Несмотря на бедность фабулы, «Рим» объединяет богатую палитру тем и несколько уровней значе-

ния. Повесть изображает *эволюцию* души, выносит обвинительный приговор современности и городу, являющемуся ее символом, — Парижу; в ней смутно просматривается ретроспективная социальная утопия, реализованная в глазах автора в спящем Риме папы Григория XVI³². Помимо этого, «Рим» содержит предсказания о судьбе Италии и, косвенно, размышления о России и ее судьбе. Наконец, мы находим в тексте взгляд автора на Вечный город, сумму опыта его римских лет, признание в любви к римским реалиям, особенно карнавалу, местному образу жизни и обычаям, столь не похожим на российские.

Куда больше, чем язык произведения, современников обескураживало воплощенное в нем видение Рима. Страстная любовь к этому городу, прочитываемая в повести, казалась неприемлемой и непростительной: она оскорбляла и западников, рассматривавших Париж как город будущего, как образец для подражания, и славянофилов, упрекавших Гоголя в нездоровой и необъяснимой привязанности к Италии, особенно к Риму. В «отрывке» размышления о России переплетаются с размышлениями об Италии и Риме: Гоголь надеется на то, что Россия сумеет воспользоваться плодами эстетических и художественных исканий, пронизывающих итальянский «гений», сумеет возродиться, как сам автор, прикоснувшись к источнику искусства и красоты. Такова воспитательная программа, изложенная им на страницах «отрывка». Италии он доверяет иную миссию: возродить жителя Севера: «И самое это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединенья их с вечно-цветущей природой — все существует для того, чтобы будить мир, чтоб жителю севера, как сквозь сон, представлялся иногда этот юг, чтоб мечта о нем вырвала его из среды хладной жизни, преданной занятиям, очерствляющим душу, — вырвала бы его отсюда, блеснув ему нежданно уносящею в даль пер-

спективной, коллизейскою ночью при луне, прекрасно умирающей Венецией, невидимым небесным блеском и теплыми поцелуями чудесного воздуха, — чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком...» (III, 242–243).

Гоголь с отвращением смотрел на утилитаристско-меркантильную перспективу, которую он ясно различал в современном ему западноевропейском обществе. Лишь в Риме он чувствовал себя «прекрасным человеком», испытав на себе, благодаря своей обостренной чувствительности, благотворное влияние окружающей среды; теперь он надеялся и верил, что сумеет превратить в «прекрасных людей» и своих героев. Гоголь помещает «Рим» в конце 3-го тома «Сочинений» (1842), чтобы подчеркнуть этический и эстетический путь, который должен был привести его героев из бюрократического, мертвого петербургского мира в мир красоты, свободы и кипящей жизненной силы, увиденной им в Вечном городе. «Рим» — это *monumentum aere perennius*, воздвигнутый Гоголем в честь Вечного города; произведение, стоящее особняком среди его сочинений и в то же время тесно связанное с ними. Постараемся теперь взглянуть на него в контексте всего гоголевского наследия, определить его роль и значение в развитии поэтики писателя.

«Рим» словно остановил, сфотографировал определенный исторический момент (конец 1841 — начало 1842 г.), когда писатель, прославленный у себя на родине как великое светило русской словесности, пожинает плоды напряженной работы последних лет и, полный веры в собственные силы и в свои новые убеждения, пишет «декларацию о намерениях». Это дни неповторимого внутреннего равновесия; вскоре оно рухнет из-за творческого бесплодия, которое Гоголь начнет ощущать в ближайшие месяцы.

В критическом аппарате последних изданий сочинений Гоголя обычно ничего не говорится о том, ка-

кое значение автор придавал «Риму»: повесть должна была завершить 3-й том «Сочинений», став своеобразным прологом к «Мертвым душам» (ШЕН, 163). Подобное намерение соответствовало «педагогической» программе писателя. К тому моменту, когда он превратил роман «Аннунциата» (в промежуточной редакции «Мадонна дей фьори») в «отрывок» «Рим» (зима 1841—1842 гг.), Гоголь уже начал в Риме работу над второй частью «Мертвых душ» и уже изменил свои взгляды на искусство, в которые, как тлетворный червь, проникли назидательность и морализм. Исследование лексической частотности словаря «Рима» помогает отчетливо выявить авторское намерение: среди самых частотных слов встречаем существительное «душа», повторенное 21 раз, и прилагательное «живой»; вместе с наречием «живо» и глаголом «оживиться» оно употребляется 15 раз — применительно к миру, где жизнь не замирает, как в петербургском цикле, а «кипит». Слово «душа» почти всегда относится к князю, а прилагательное «живо» определяет в основном характер римской жизни. В «Риме» этический и эстетический планы неразрывно переплетены; в обоих князь играет роль «живой души»; он — прототип и образчик «живых душ», о которых Гоголь намеревался рассказать во второй части «Мертвых душ». Поэтому, будучи персонажем-образцом, прототипом положительного героя, князь безымянен, как безымянен художник-монах из второй редакции «Портрета» — другой персонаж-образец, появившийся как следствие римского периода жизни писателя³³. Герой «Рима» — подобие Чичикова, которого писатель показывает в конечной точке пути к возрождению. Повесть Гоголя — предвестие, заявление о намерении создать «райскую» песнь рождавшейся «поэмы». «Душа стосковалась за человеком», — писал Гоголь. В Риме тоска затихает, душа обретает своего хозяина. Это примиряет писателя с жизнью и дает ему надежду на то, что душа может жить и в России.

«Рим» — экспериментальное произведение, открывающее галерею гоголевских портретов нового «типажа», нового героя: прекрасной, живой души. Поэтому в образе князя «Рим» предлагает не только эстетическую, но и этическую модель открывшихся для Гоголя новых горизонтов. Эта повесть — авторская «проба пера». В области *fiction*, в своем художественном мире, Гоголь никогда не имел дела с прекрасными душами, с положительными героями, вот почему при всей своей красоте князь остается холодным и далеким персонажем. Проведя героя через опыт парижской жизни и этико-эстетическое самосознание и завершив таким образом его перерождение из наивного студента в «прекрасного человека», Гоголь просто не знает, что же делать дальше с этой «живой душой», куда направить фабулу. Действие заканчивается, как и начиналось, созерцанием, экстазом. В то время как *действие* повести полностью завершается экстатичным взглядом князя на панораму Рима, *ход мыслей* героя резко обрывается, едва он начинает различать для человека Севера возможность стать, хотя бы раз в жизни, «прекрасным человеком». В этом месте в тексте возникает совершенно уместное многоточие, из этого-то многоточия и попытается Гоголь выхватить прерванную нить мысли и «воспитательной» программы русского человека в более поздних произведениях.

Анализ «Рима» раскрывает огромное богатство стилистических приемов, высочайшую плотность идей, тончайшее умение понять город. Все определения — в превосходной степени. Отчего же тогда повесть принято считать слабой? Отчего Набоков радовался, что писатель так и не дописал «стандартный роман о приключениях итальянского господина», «несколько жутковатые общие места», из которых складывался «Рим»³⁴? Отчего Томмазо Ландольфи (1908 — 1979), известный итальянский писатель,

переводчик Гоголя и литературный критик, не мог простить Гоголю существование «Рима»^{35?}

В «Риме» Гоголь решился на отчаянное предприятие: запечатлеть собственный эстетически-экстатический опыт общения с городом, опыт на грани невыразимого. С этой целью он совершает насилие над прозой и передает то, что способны передать лишь поэзия и музыка (ШЕН, 154). Но дело не только в этом. Набоков почувствовал, что в «Риме» есть нечто, что могло заразить все последующие произведения Гоголя, потому он так резко обрывает цитату с описанием Аннунциаты: «— нет, довольно, не то лепет унылого провинциального чиновника из гоголевской глуши, топящего свою злую тоску в фантазиях, совсем смешается с античной риторикой»³⁶. Куда больше, чем «античная риторика», столь «неголевым» делают «Рим» педагогический червь и наличие положительного героя. Моралистические и дидактические задачи отягощают текст и заставляют померкнуть блестящие стилистические приемы, изящные маньеристские завитки, обостренную эстетическую чувствительность рассказчика и героя. В «Риме», как и в созданной одновременно с ним второй редакции «Портрета» (1842), уже прослеживаются элементы, которые окажутся характерны для позднего Гоголя и которые приведут писателя к отказу от искусства, понимаемого как свободная игра фантазии, а затем и к творческому бесплодию. Повторяющиеся вымученные попытки писателя создать произведение, отвечающее его новым убеждениям и намерениям (в 1845 и 1852 гг.), выльются в самое трагическое аутодафе в истории русской литературы — сожжение второй части «Мертвых душ».

Пер. с ит. А. Ямпольской

Примечания

- 1 Здесь и далее принято сокращение ШЕН: *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1895. Т. III.
- 2 См.: Пушкин. Лермонтов. Гоголь // Сер. «Литературное наследство». Т. 58. М., 1952. С. 617.
- 3 Тексты Гоголя цит. по: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Номера томов и страниц, указанные в скобках после цитат, даются по этому изданию.
- 4 См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 264, 278.
- 5 *Балашов Н.И.* Пути анализа ритмики прозы Гоголя в отрывке «Рим» // *Gogol' e la sua opera. Atti dei Convegni Lincei*, 58. Roma, 1983. P. 52–60.
- 6 См.: *Белый А.* Гоголь // Серебряный голубь. М., 1989. С. 437–442. См. также: *Pacini Savoj L.* Appunti sul ritmo nella prosa di Gogol' // *Ricerche Slavistiche*. Т. III (1954). P. 253–256; *Picchio R.* La pagina bianca, il gatto e il topo: automatismo e schemi formali in Gogol' // *Europa Orientalis*. Т. IV (1985). P. 53–67.
- 7 См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 18 и далее; *Терц А.* В тени Гоголя. Париж, 1981. С. 347–356; *Shapiro G.* Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. Pennsylvania (USA), 1993; *Барабаш Ю.* Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995. С. 101–222.
- 8 См.: *Hocke G.R.* Il manierismo nella letteratura. Milano, 1965. P. 16.
- 9 См.: *Барабаш Ю.* Указ. соч.; *Он же.* Гоголь и украинская барочная проповедь XVII в. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 3. С. 3–17. См. также статью Дж. Броджи в настоящем сборнике.
- 10 *Hocke G.R.* Op. cit. P. 175–176.
- 11 *Ripellino A.M.* Gogoliana // L'arte della fuga, a cura di R. Giuliani. Napoli, 1987. P. 305. Курсив А. Рипеллино.
- 12 О Гоголе и архитектурном барокко см.: *Giuliani R.* *Imago Urbis e genius loci* in «Roma» // La «meravigliosa» Roma di Gogol'. Roma, 2002. P. 154–174.

- 13 *Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 162.
- 14 *Манн Ю.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 333–334.
- 15 *Hocke G.R.* Op. cit. P. 293.
- 16 См.: *Vogel L.* Gogol's 'Rome' // The Slavic and East European Journal. Vol. XI. № 2 (1967). P. 153; *Хомук Н.В., Янушкевич А.С.* Отзвуки притчи о блудном сыне в Петербургских повестях Н.В. Гоголя // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 78.
- 17 *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 408.
- 18 *Mann Ju.* Gogol' e il suo 'bisogno d'Italia' // I Russi e l'Italia, a cura di V. Strada. Milano, 1995. P. 122; *Chlodovskij R.* Roma nel mondo di Gogol' // Russica e Italica, a cura di E. Bazzarelli. Milano, 1994. P. 22.
- 19 См.: *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 435.
- 20 Там же. С. 446.
- 21 Там же. С. 447. Разрядка Ю.М. Лотмана.
- 22 См.: *Набоков В.* Николай Гоголь // Приглашение на казнь: Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. Кишинев, 1989. С. 584–589, 596–599.
- 23 См.: *Ремизов А.* Огонь вещей. М., 1989. С. 37–101; *Pacini Savoj L.* Introduzione // Gogol N. Tutti i racconti. Roma, 1957. P. XII–XIII; *Kauchtschischwili N.* Gogol' pittore e ritrattista // Gogol' e la sua opera. P. 145–149.
- 24 То есть в центре повествования находится герой, наделенный определенными качествами; в тексте сосуществует несколько повествовательных последовательностей, а также разворачивается процесс преобразования, затрагивающий качества и/или исходное положение героя.
- 25 *Балашов Н.И.* Указ. соч. С. 45.
- 26 *D'Amelia A.* Introduzione a Gogol'. Bari, 1995. P. 125, 126.

- 27 См.: *Moretti F.* Il romanzo di formazione. Milano, 1991 (2-е изд.). Р. 9–10.
- 28 См.: *Ibid.* Р. 16.
- 29 *Гете И.В.* Годы учения Вильгельма Мейстера // Гете И.В. Собрание сочинений: В 13 т. М., 1935. Т. 7. С. 608.
- 30 *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека (письмо 6) // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 270.
- 31 *Moretti F.* *Op. cit.* Р. 185.
- 32 См.: *Лотман Ю.М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 69–77.
- 33 См.: *Джулиани Р.* Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна. М., 2001. С. 122–144.
- 34 См.: *Набоков В.* Указ. соч. С. 610.
- 35 См.: *Landolfi T.* Gogol' a Roma. Milano, 2002. Р. 393.
- 36 *Набоков В.* Указ. соч. С. 610.

Барочными маршрутами повести Н.В. Гоголя «Рим»

Немало было сказано о влиянии барокко на творчество Гоголя и на отличительные особенности его писательской манеры, которые можно соотнести с литературой барокко и в общем смысле, и типологически. Этой проблематике посвящен ряд монографий и статей, интересных и полезных для данной работы (Белый, 18 и далее; Терц, 347–354; Барабаш 1995, 101–222; Shapiro; Giuliani, 158–161, 200–205). Кроме монографии Шапиро, мы будем опираться на те исследования, где эта проблематика разрабатывалась применительно к «Риму», который, как известно, лишь в последнее время оказался в центре внимания историков литературы (D'Amelia, 65 и далее, 120 и далее; Giuliani, 132–176) и который еще позволит сделать ряд наблюдений, выходящих за рамки общих мест гоголеведения¹.

Барочный элемент в интересующем нас «Отрывке» ощущается на разных уровнях. Первый и наиболее очевидный касается описания самого города. Хотя действие разворачивается в XIX в. и в нем ясно различимы черты папского Рима, тяжелого и душного города, переживавшего упадок в последние годы существования папского государства. Этот город, увиденный через «двойной объектив» — глазами Гоголя и глазами его героя (молодого князя), — конечно же, Рим Возрождения и барокко: дворцы «брамантовского стиля» (с. 189), включая дворец, где живет сам герой, с его темными залами, украшенными фресками Гверчино и Карраччи; купол собора Святого Петра, огромный, круглый², внезапно возникающий

перед путником, проходящим улочками Борго или стоящим на вершине Авентинского холма³; упоминаемые живописцы и архитекторы; пурпурное сукно наряда альбанской красавицы, словно подсмотренное на полотнах Тициана и Караваджо; наконец, как пройти мимо реминисценций из натюрмортов и портретов в стиле Арчимбольдо в гиперболизированном карнавальном описании лавчонок пиццакаролов, украшенных мозаикой и гирляндами из свиных окороков, колбас, сыров и лимонов?

В связи с этим архимбольдовским изобилием, как и с тем, что в «Риме» упоминается немало художников и литераторов (воспитательная «программа» князя в Италии включает знакомство с Леонардо, с. 195; Микеланджело, Рафаэлем, Тицианом, Браманте, Борромини, Сангалло, Виньолой, Делла Порта, с. 192; Пьетро Бембо, Джованни Делла Каза и, конечно же, Данте, царившим на литературной сцене), встает вопрос об уместности и границах применения термина «барокко» к произведениям Гоголя и к данному «Отрывку». Исследователи творчества Гоголя справедливо подчеркивали маньеризм многих его образов и фигур речи (Giuliani, 200–203). Не вдаваясь в дискуссию об уместности применения к литературе термина «маньеризм» и о его отличии от барокко (Pelc, 32–41; Барабаш 1992), подчеркнем, что упоминаемые в «Риме» (как, впрочем, и в других повестях, статьях и письмах, где говорится про Италию и Вечный город) живописцы и архитекторы относятся и к Возрождению, и к маньеризму, и к барокко. Отметим, что Гоголь проявил большую восприимчивость к широко представленному в Риме зрелому Возрождению (Микеланджело, Рафаэль, Беллини, Леонардо), за пышностью и торжественностью которого можно разглядеть будущий поворот к маньеризму и барокко, нежели к теряющемуся за ними в Риме строгому и элегантному «флорентинскому» Кватроченто. Судя

по всему, Гоголь не проводил четкого различия между двумя эпохами и стилями и не осознавал их эволюцию. Не случайно он не ценил геометрическую, математически-холодную точность Флоренции эпохи гуманизма, отдав свое сердце сплаву Возрождения, маньеризма и барокко, который осуществился в папском Риме. Подобный выбор обусловлен, конечно же, и тем, что именно таким увидел Рим сам Гоголь, таким он его любил. Здесь, однако, может скрываться куда более серьезная причина, предвещающая гоголевское прочтение римского барокко. Наше предположение касается происхождения и формирования писателя, психологических и культурных факторов, повлиявших на его личность и биографию. Гоголь, родившийся и выросший на Восточной Украине, не мог встретиться с ранним гуманистическим Возрождением «флорентинского» толка. В XIX в. Львов, по своей архитектуре наиболее близкий итальянской гуманистической традиции, входил в состав Австрийской империи, поэтому он не фигурировал на горизонте формирования личности Гоголя, связанного с «полтавщиной», т. е. скорее с поздним Возрождением, с украинским, а затем и русским барокко. При этом между украинским Возрождением и барокко четкого различия нет. На гравюрах конца XVI – XVII в., в архитектуре, в украинской и русской литературе Возрождение и барокко сосуществуют и пересекаются, приводя к своеобразному слиянию идей и стиля, отличающему украинскую и русскую литературу от европейских Возрождения и барокко. Этот своеобразный стиль, привезенный в Россию в конце XVII – начале XVIII в., позволил Лихачеву прийти к выводу о том, что в России именно барокко довелось сыграть роль Возрождения. Поэтому в «Риме» Гоголь видит, конечно же, то, что действительно можно было увидеть в Риме (скорее, некий континуум от Возрождения к назревающему барокко, чем противопоставле-

ние флорентинского гуманизма и римского барокко), и, кроме того, он видит то, что было привычно его глазам (в физическом и духовном смысле): континуум от Возрождения к барокко, в котором названные два элемента не сливаются, а сосуществуют параллельно, в плоскости синхронии, и развиваются параллельно, в плоскости диахронии. Вспомним, что сам Гоголь указывал на сходство между Украиной и Римом — в 1837 г. он писал А. Данилевскому, что в Риме дух старины и многие детали повседневной жизни напоминали ему о родной украинской старине: «Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом, старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, как на старинный манер. Везде доселе виделась мне картина изменений. Здесь все остановилось на одном месте и далее нейдет» (Гоголь, ПСС, т. XI, с. 95). В этом же письме Гоголь подчеркивает отличие (со знаком минус) остальной Европы (земель, расположенных за Альпами и, добавим мы, за Карпатами, т. е. «французской» и «петербургской» Европы), заложницы непрерывных изменений.

Мы не станем останавливаться на проблеме украинской или русской натуры Гоголя как писателя (Барабаш 1995; Giuliani, 127–128). На наш взгляд, подобные споры достаточно бесперспективны; куда интереснее попытаться проследить сосуществование двух культур в пределах Российской империи. Подчеркнем другое: забывая о том, что сформировался Гоголь на Украине, мы теряем важный ключ к прочтению его поздних текстов, включая рассматриваемый «Отрывок». В этой плоскости можно говорить об удивительной преемственности, тематической и эмоциональной, на протяжении всего творческого пути Гоголя, от школьной скамьи и до последних дней, отданных в жертву паранойе.

Усвоение классического наследия, пропущенного через призму Возрождения, в рамках нового восприятия содержания и формы, предложенного барокко, характерно для Европы XVII в.; в этом отличительная черта Контрреформации, наделившей унаследованные от античной традиции мотивы и персонажи моралистическим и аллегорическим значением. На уровне стилистической экспрессивности и образной системы «Рим» содержит немало элементов, иллюстрирующих типичный для XVII в. синкретизм античности и барокко и присутствующих в других текстах Гоголя (впрочем, перечни подобных примеров можно отыскать в существующих трудах, прежде всего в монографии Шапиро). С самой первой фразы, с театрального начала «представления» среди сверкания молний и клубов дыма «Отрывок» выдает пристрастие автора к контрасту, характерное для воображения художников и писателей эпохи барокко. На фоне этого видения возникает скульптурный образ классической красоты Аннунциаты, с черными, как смола, косами над белоснежным лицом и великолепной шеей, подобной сверкающему белому мрамору. Конечно же, Гоголь не барочный писатель: синкретизм классической строгости и «цветочный» узор XVII в. пропущен у него через классицизм XVIII в. и живописный вкус, тяготеющий к сфумато. Тем не менее в «Риме» контраст — один из частых приемов, как, впрочем, и в других произведениях Гоголя: вспомним контраст между шумом больших улиц и площадей и тихими улочками, где находит себе убежище князь, когда светская жизнь Парижа начинает казаться ему пустыней; контраст между светом и тьмой, узким и широким, бесконечной малостью грешного человека и громадными колоннами церкви в описании Генуи; нравственный контраст между Римом (фальшивым и лживым) туристов и археологов и Римом (истинным и настоящим) простого народа, с

его незамысловатыми занятиями и душевным покоем. Известно, что оксюморон — фигура, символизирующая все творчество Гоголя (и психологический портрет писателя); было бы странно не встретить оксюморон в «Риме»: ограничимся упоминанием «темных дворцов царственной архитектуры», «строгости величия небольшого городка» (с. 189) и «великолепной бедности» римских развалин (с. 202). Несложно отыскать в «Риме» и другие типичные для барокко темы: в центре фабулы — *vanitas*, суета; присутствие смерти ощущается и в реальном плане (престарелый отец; дворец, пришедший в упадок; покрытые мхом руины и древние стены), и в плане метафорическом (культурный застой папского Рима; червь сомнения, закравшийся в сердце героя; даже то, что Аннунциата, воплощение совершенства и идеальной красоты, ускользает и исчезает); типична для барокко и общая театральность повествовательной и описательной структуры гоголевского текста. Упомянем синкретизм искусств (элементы живописи, архитектуры, музыки и графики сливаются воедино в словесной форме); под знаком синкретизма разворачивается весь текст, с первой и до последней строки, прокладывая мостик между барокко и романтизмом; возможно, именно синкретизм оставался наиболее ярким элементом барокко на всем протяжении его долгого существования.

Не задерживаясь более на подобных, достаточно очевидных, элементах, напомним, что именно для барокко, причем именно римского барокко, связанного с иезуитами и не только с ними, характерно прочтение и толкование любого текста на многих уровнях, начиная со Священного Писания, истории и литературы и кончая «прочтением» мира и всего, что находится в нем. Следовательно, наряду с историческим прочтением повести «Рим», в рамках барочной традиции доступен и другой, более высокий уровень

прочтения — моральный, метафорический или анагогический. Понятно, что в середине XIX в. от такого полиморфного писателя, как Гоголь, с трудом вмещающегося в рамки литературных и металитературных категорий, трудно было бы ожидать только буквальной интерпретации и механистической реализации уровней прочтения текста, непосредственно унаследованных барокко от Средневековья. Важнейшим проявлением этой многоуровневости оказывается эмблематизм прозы Гоголя. Шапиро убедительно доказал значение этого элемента в гоголевском тексте.

Двигаясь в сторону метафорического прочтения «Отрывка», прежде всего следует признать, что мы имеем дело с притчей. Нравственная задача притчи — предложить эмблематический пример воспитания и созревания молодого человека; в метафорически-анагогическом смысле — показать приближение к духовному познанию абсолютной Истины, поиск человеческой и духовной реальности, которая позволит человеку (в лице князя и его создателя, т. е. самого писателя) обрести свое место среди творения, гармонию между телом и душой, смысл земной жизни, обоснование которого — в жизни неземной. Поскольку эти два уровня прочтения «Рима» тесно взаимосвязаны, разделить их трудно, как трудно разделить моральное и анагогическое прочтение в религиозной и философской литературе Рима и Европы XVII в.

То, что «Рим» прямо восходит к притче о блудном сыне, не является открытием, хотя исследователи творчества Гоголя не уделяли должного внимания разбору этой необычной повести, для многих так и оставшейся непонятной. Множественные связи между повестью и архетипическим мотивом куда сложнее, чем казалось до сегодняшнего дня, в каком-то смысле они скорее соотносятся с литературой барокко. Недавно было проанализировано присутствие притчи о блудном сыне в русской литературе XVII в.,

в частности в широко известной и до сих пор таящей немало загадок повести о Горе-Злосчастии, а также в повести о Савве Грудцыне. Не затрагивая гоголевский «Рим»⁴ (эта задача и не ставилась!), российская исследовательница описала структуру и функцию евангельской притчи в театральном произведении Симеона Полоцкого, озаглавленном «Комидия притчи о блудном сыне» (Демкова, 136–145). На наш взгляд, именно здесь скрыто звено, замыкающее цепь, которая тянется от евангельской притчи к повести Гоголя. О том, что теме блудного сына посвящена «Комидия» Симеона Полоцкого, пишет и Шапиро (р. 139); исследователь упоминает «Рим», но не анализирует повесть под этим углом зрения.

Достоверно известно, что фольклорный украинский театр, в особенности «вертеп» и «интермедии» школьной драмы, сыграли огромную роль в кристаллизации своеобразной гротескной выразительности у Гоголя и у ряда его персонажей (см. Шапиро, 40–58 и далее). Нам также известно, что отец Гоголя писал комедии с очевидными элементами дидактической школьной драмы. Известно и то, что сам Гоголь, особенно в последние годы жизни, интересовался украинской и русской дидактической литературой эпохи барокко. Прежде чем перейти к сопоставлению «Рима» и театра Симеона Полоцкого, постараемся ответить на вопрос: был ли знаком Гоголь с «Комидией» своего предшественника?

«Комидия» впервые была опубликована в 1685 г. в Москве с иллюстрациями, которые, скорее всего, были позаимствованы из другой комедии на ту же тему, написанной и опубликованной в Голландии. В иллюстрациях мало восточнославянских черт, на них представлены и сами сцены из спектаклей, и зрители (Симеон Полоцкий, 251–253; Численко, 35 и далее). Сегодняшнего читателя поражает гротескный характер ряда персонажей; описывая этот характер вне

контекста, трудно определить его иначе, как гоголевский (рис. 1–2) (Ровинский, 8–38; Симеон Полоцкий, 168–169, 176). Вряд ли Гоголь был знаком с этим изданием (до наших дней дошли считанные экземпляры книги, которые хранятся в Москве и Санкт-Петербурге, в коллекциях Тихонравова и Ровинского), хотя полностью исключить подобную возможность нельзя. В 1795 г. «Комидию» напечатали в Москве для «Общества любителей отечественной словесности» (Ровинский, 8–38). Издание пользовалось таким успехом, что дало толчок к появлению лубочных картинок, среди которых — картинка на двух листах, с персонажами и изложением притчи, позаимствованной у Симеона и поделенной на 8 частей (Ровинский, 7–8). Возможно, Гоголь видел этот лубок, хотя на нем есть персонаж и образ, от которых в «Риме» не осталось и следа: распутная женщина и сцена, в которой она выплескивает воду на блудного сына, обратившегося к ней за помощью (Ровинский, 7–8). В тексте Симеона эта сцена отсутствует. Следовательно, отрывок «Рим» ближе ко второму изданию (1795 г.) Симеона Полоцкого, чем к лубку. Это говорит в пользу прочтения «Рима» через призму «Комидии».

«Комидия» Полоцкого состоит из шести сцен, пролога и эпилога. Разделяют сцены «интермедии» с танцами, пением и пантомимой (после шестой части интермедии нет, да и сама она практически сливается с эпилогом). К сожалению, «интермедии» до нас не дошли⁵, но в целом структура «Комидии» по-школьному правильная, «схоластическая» во всех смыслах слова. Вспомним, что структура «Рима» ставила критику в тупик прежде всего необычным началом и неожиданным финалом. Театральность первых строк повести, в которых на фоне грозового неба и сверкающих молний сияет ослепительная красота Аннунциаты, а затем на сцену выходит будущий герой повести (поначалу он — зритель «божественного» явления

красавицы), воспринимается как нечто из ряда вон выходящее даже среди всех гоголевских «необычностей» и «неправильностей». Однако степень необычности существенно снизится, если рассматривать сцену как пролог, в котором автор-актер пытается завоевать благосклонность публики, представляя с помощью эффектного театрального приема главную тему разыгрываемой комедии.

Не хотелось бы сразу говорить о последней части, однако структура «Рима» вынуждает нас забежать вперед. Финал «Рима» также считается мало подходящим для повести, неожиданным и загадочным: это какой-то «нефинальный» финал. Если рассматривать его как последнюю сцену с эпилогом, проще отыскать ключ к его интерпретации в «Блудном сыне» Симеона Полоцкого: юноша возвращается домой, получает прощение домашних, его принимают обратно семья и общество; пока по приказанию отца готовится пиршество, чтобы отпраздновать его возвращение, сын обретает счастье, созерцая небо и природу и обращаясь с молитвой к Небесному Отцу. Так и князь, в тот миг, когда он отказывается от погони за земным счастьем, пусть даже воплощенным в совершенной красоте, высоком искусстве и гармонии, обретает счастье в созерцании на закате дня гармонии, вырывающейся за пределы этого мира, поскольку она знаменует собой возвращение князя к духовным ценностям, позволяющим ему понять, в чем состоит истинное упокоение души; иными словами, гармония указывает ему путь к божественности творения и к самому Творцу.

Говоря о структуре текстов Гоголя и Симеона Полоцкого, хотелось бы подчеркнуть неоднократное упоминание о театральных представлениях — в Париже, где князь познает «современные» радости земной жизни; во время римского карнавала: Гоголь пишет об актерах, музыкантах, танцах, водевилях, балете, опере,

фанфарах, гигантских музыкальных инструментах, масках и гротескных фигурах, шутах и жонглерах. Значение этих образов трудно переоценить, вспомним хотя бы, какой отрицательный заряд несут парижские спектакли, наскучившие молодому князю, и гротескный «огромный поезд музыкантов» (с. 206), преграждающий дорогу князю на карнавале. Вспомним музыку, не умолкающую в дни карнавала даже ночью (на сей раз это «положительные» воспоминания, возвращающие к лучшему прошлому), которую с ностальгией вспоминает старый слуга (с. 203). Задача этого и подобных эпизодов — разделить более «возвышенные» сцены; эти эпизоды словно позаимствованы у вертепа или «интермедий» украинского театра XVII в.

Персонажи евангельской притчи хорошо известны, все они встретятся нам в «Комидии» Симеона Полоцкого. В «Риме» они претерпевают существенные изменения по сравнению со своими «предшественниками». Однако при внимательном сравнении всех трех вариантов различия оказываются куда менее значимыми. Первое важное замечание состоит в том, что во всех случаях персонажи названы не по имени, а по слову, соотносящемуся с архетипической, «универсальной типологией». Известно (Giuliani, 171), что для Гоголя это редкость; писатель как раз отличался тем, что любил придумывать для своих героев выразительные говорящие имена. Главный герой — богатый молодой человек, сын заботливого отца; юноша стремится удовлетворить природное любопытство, повидать мир, открыть для себя «моды» и радости жизни. В «Евангелии от Луки» герой притчи достаточно аморфен; у Симеона Полоцкого и у Гоголя он показан как еще незрелый юноша, не способный принимать решения, ведущие к достижению истинного счастья, хотя человек он добрый и не склонный ко злу. С самого начала понятно, что принадлежит юноша к состоятельной и знатной се-

мые. Верность Симеона евангельской схеме обуславливает выбор определения «блудный», подчеркивающего связь с библейским повествованием. В Риме века девятнадцатого Гоголь отдает предпочтение социально маркированному названию «князь», за которым стоит особая категория римской элиты, наследницы древних традиций, в те годы уже вступающей в пору упадка. Персонаж отца активно действует и в «Комидии», и в первой части «Рима». В обоих случаях отец — приверженец традиций, консерватор, однако в нем есть открытость и человечность, позволяющая ему понять стремление сына к свободе и пойти навстречу его желаниям, хотя сам отец отнюдь не уверен в уместности подобного шага. И у Симеона (ч. II, монолог I), и у Гоголя (с. 180—182) стремление освободиться от пут патриархальной жизни противоречит готовности отца пойти навстречу пожеланиям сына и его сердечному тону (ярче выраженному у Симеона!) в сцене прощания. В обоих случаях авторы стремились выделить точку зрения сына: для него размеренный традиционный ритм жизни отцовского дома — тюрьма, принуждение. Между историей блудного сына и князя есть одно существенное различие: в первом случае сам герой выступает как двигатель повествования, он сам во что бы то ни стало желает покинуть отчий дом (как в евангельской притче); во втором случае отец отправляет сына⁶ сперва в Лукку, а затем в Париж. Несмотря на различия между трактовками Гоголя и Симеона, и тот и другой отступают от Евангелия, где желание сына уйти из отцовского дома никак не обосновано. И у Симеона, и у Гоголя героем движет, казалось бы, благородная цель: прежде всего, получить знания; затем, в первом случае, прославить себя и свою семью; во втором — впитать в себя все полезное, что могла дать среда, в которой воспитывался герой, во имя новой цели — «славы нации» и культуры. Оба героя прохо-

дят путь формирования личности в соответствии со своей эпохой и окружающим общественно-культурным контекстом: в произведении придворного поэта царя Алексея Михайловича герой ищет «славы», у писателя XIX в. герой стремится к новой, просветительской культуре и славе нации. В «Риме» отец умирает, не дождавшись возвращения сына (именно смерть отца даст толчок к возвращению сына домой); Симеон хранит верность сюжету притчи: отец оплакивает разлуку с сыном и с радостью ожидает его возвращения. Новые сюжетные ходы, предложенные Гоголем, не отменяют явное типологическое сходство. У Симеона отец неоднократно заговаривает о близкой смерти; у Гоголя князь оживает в памяти сына, который, глядя на мир без иллюзий, но с искренним сердечным чувством, заново «проживает» последние годы жизни отца, видя кровать с балдахином и фамильным гербом, белила и склянки на туалетном столике, темные залы дворца, слушая рассказы слуги. Более тонкое и глубокое типологическое сходство можно уловить в описании отцовского объятия у Гоголя по сравнению с традиционным статичным сценарием у Симеона. С парохода, который доставил молодого князя из Марселя в Геную, Средиземное море видится герою родным существом, «омывающим берега его отчизны» и простирающимся в бесконечность. Генуя представляется ему «амфитеатром», обнимающим его «двойной красотой» своих рук и пробуждающим в его сердце неопишное чувство. Сходное ощущение покоя и радости переживает блудный сын в объятиях отца. Если принять во внимание, что у Гоголя предметы, явления природы и мир человека относятся к одному рангу, не удивительно, что именно море воплощает бесконечную отцовскую любовь и безграничный душевный покой, даруемый отеческими объятиями. Море заменяет ушедшего отца.

Другие значимые персонажи — прислуга и зажиточный человек, который в евангельской истории и у Симеона (помещик) помогает блудному сыну, взяв его в работники; в «Риме» это банкир, который дает ему средства расплатиться с долгами и вернуться домой в Рим. И в «Комидии», и в «Риме» (в Евангелии персонаж представлен нечетко) речь идет о персонажах, которые, хотя и принадлежат к иному, более низкому общественному классу, наделены человечностью и, скажем так, полезностью. С прислугой дело сложнее. В «Комидии» ее немало (10 человек!); здесь наличие слуг — важный структурный элемент диалога в шести сценах «Комидии», тем паче что сюжет у Симеоновой пьесы незамысловат и в общем верен евангельскому канону. Согласно воле отца один из десяти слуг сопровождает сына в путешествии. Он должен исполнять желания сына, даже самые пагубные, например, находя ему новых слуг с определенной специализацией — казначея, лекаря (чей единственный рецепт — выпить вина наутро после пьяной ночи); еще один слуга устраивает пьянки и потехи да утешает князя, когда того охватывает пьяная тоска. В «Риме» куда меньше слуг с четко обрисованной физиономией, хотя их «классификация» приблизительно та же. Самый яркий персонаж — *maestro di casa*, старый слуга отца, вспоминает доброе старое время, следит за хозяйством, спускается по лестнице, чтобы встретить вернувшегося домой молодого князя. *Maestro di casa* выполняет некоторые функции слуги, который у Симеона Полоцкого утешает опечаленного отца и оповещает его о возвращении сына. Роль слуги-воспитателя (как у Симеона) он делит с престарелым дядей, сопровождающим князя в Париж по приказу старого князя. Остальных слуг (лакеев, егерей, официантов) Гоголь определяет в княжеский дворец, но все эти герои проводят дни в ближнем кафе или остерии, пытаясь хоть как-нибудь раздобыть

деньги, поскольку старый князь обеднел и не в состоянии выплачивать им жалованье. Эта порода лакеев добродушная и безвредная; жадность и продажность слуг из «Комидии» Симеона Гоголь «распределяет» по разным категориям (псевдо)интеллектуалов и карьеристов, населяющих Париж. Они делают жизнь этого города лихорадочной, пустой и грешной: торговцы, литераторы, «ученые», проповедники, философы и всякие знаменитости способны лишь к бессодержательным речам да пустому тщеславию (с. 185–187). Несмотря на изменения, вносимые Гоголем в образы слуг, хотелось бы подчеркнуть основополагающую структурную роль, которую играет прислуга и у Симеона, и у Гоголя: у Симеона блудный сын, получив свободу, немедленно приказывает слуге нанять других слуг, поскольку человеку богатому и жаждущему славы не пристало жить и путешествовать без многочисленной свиты (ч. II, с. 171). Безрассудные поступки наивного юноши приводят, как известно, к печальному концу — он растрчивает все свои средства, и слуги покидают его. У Гоголя говорится, что старый князь держал при себе толпу лакеев и слуг, чтобы они ездили за его коляской, хотя платить прислуге было нечем. Гоголь выстраивает на этом один из характерных эпизодов, основанный на контрасте между фатовством дворянина из некогда могущественного знатного рода и его теперешним упадком. В других фрагментах «Рима» Гоголь подчеркивает контраст между нищетой итальянского народа и его страстью к роскоши и транжирству (страсть эта, по мнению писателя, заложена в генетическом коде римлян, причем, в отличие от Симеона, Гоголь вовсе не считал ее пороком).

Среди персонажей, связанных с темой блудного сына, следует упомянуть и тех, кто не вошел в одно из рассматриваемых произведений, и тех, кто относится к иной типологии. Наиболее заметное раз-

личие между «Римом» и «Комидией» (следующей в этом за Евангелием) — отсутствие старшего брата⁷. Функция этого персонажа состоит в том, чтобы вывести на первый план нравственное значение спасения заблудшей души и радости от ее возвращения, как в Евангелии. Притча о блудном сыне входит в цикл из трех притч, иллюстрирующих эту тему в 15-й главе Евангелия от Луки. Предваряет притчу о блудном сыне притча о заблудшей овце и притча о потерянной драхме. У Гоголя не было братьев (поэтому автор, очевидно, отождествлял себя со своим героем); отсутствие брата в повести «Рим» приводит к тому, что все внимание читателя сосредоточивается на главном герое, на поиске истинного счастья и на раскаянии. Тема взросления молодого князя (не случайно повесть по праву относят к категории романа воспитания; D'Amelia, 125–126; Giuliani, 167–171) и изменения системы ценностей, из которой вытекает тема раскаяния в прежней жизни, оказывается в повести Гоголя центральной. Позднее мы к ней еще вернемся. Так или иначе, отсутствие фигуры старшего брата говорит о том, что Гоголь радикально переработал мотив притчи и ее театральной «версии» в исполнении Симеона Полоцкого. Трудно было ожидать иного от писателя, принадлежавшего другому времени и другой культуре, а главное — от гения!

Несколько сложнее оказывается анализ «женской» темы в «Риме». В притче женские персонажи отсутствуют, хотя в явном виде указано, что падение блудного сына состоит не только в пьянстве, игре и кутеже, но и в блуде. Симеон именует своего героя «Блудный сын» или просто «Блудный», при этом он лишь походя и косвенно упоминает об этом пороке в монологе из первой части, когда отец советует сыну держаться подальше от «прелюбоотворцев» (с. 164), а сын упрекает отца за запрет «на красные лица зрети» (с. 170). В «Риме» блудница не появляется: с прости-

туткой сравнивают французскую литературу, похожую, как пишет Гоголь, на «непотребную женщину, ловящую человека ночью на улице» (с. 186). В повести в неявном виде присутствуют парижские танцовщицы и певицы, римлянки, подруги Аннунциаты, но все они не более чем статисты, «декор» литературной постановки. «Женский» компонент притчи о блудном сыне целиком и полностью сосредоточивается в образе Аннунциаты. По сравнению с традиционным сюжетом это совершенно новый персонаж; зная, что поначалу Гоголь намеревался написать роман под названием «Аннунциата», можно предположить, что мотив блудного сына возник позднее, был привит к стволу изначального замысла, очертания которого нам неизвестны.

Героиня воплощает совершенную красоту, абсолютную гармонию, в которой идеально сливается верность линий, классических пропорций и романтический идеал народа, носителя истинных духовных ценностей; она — эстетический идеал, к которому стремится всякий, достойный называться художником; кумир и источник вдохновения, одного взгляда на который (ее руки, ноги, профиль — лишь взглянешь на них, и мастерская художника и его искусство превращаются в рай, с. 177–178, 204) достаточно для рождения произведения поэта, художника или скульптора, для восхождения к высокому. Все это и многое другое, несомненно, заложено в Аннунциате. Тем не менее есть в Аннунциате нечто иное, превращающее ее в совершенную бездушную куклу (вспомним Коппелию), еще не мраморную статую, но уже и не живое существо из плоти и крови. В ее глазах, смехе, белейших зубах, сверкающем лбу, сияющей шее, в торжественности черт и движений есть нечто тревожное, нечто связанное для Гоголя с грехом. В самом начале повести «чудо» является во взгляде ее больших глаз, прямо проникающих в глаза другого. Ло-

гично было бы ожидать, что тот, «другой», удостоившийся подобной милости, должен испытать блаженство, однако это совсем не так: взгляд ее «водружает хлад и замиранье в сердце» (с. 177). Признаемся, что, даже делая скидку на символический для творчества и личности Гоголя оксюморон, образ Аннунциаты выглядит весьма необычно, равно как и чувства, которые пробуждает он в душе «зрителя». Необычно и странно и то, что пурпурное сукно ее наряда сияет, как горящий уголь (если «ищерь» действительно значит «уголь» — скорее, это все же гоголевский неологизм). Следом сразу же возникает другой образ: женщина (трудно назвать ее девушкой!) наделена гибкостью и проворством пантеры «в быстроте, силе и гордости движений». Голос ее звенит, как медь. Возможно, мы заблуждаемся, но нам кажется, что в этом совершенном создании есть черты, принадлежащие скорее к дьявольскому, нежели к чистому небесному началу. Предваряет выход героини высокопарное «театральное» описание женщины, хвала ее красоте и ее окружению. По сути ее бередящий душу взгляд и тревожная искра — не более чем странная вспышка, молния (вспомним, что Аннунциата впервые выходит на сцену, как молния среди грозowych облаков). Первый выход князя также обескураживает зрителя. К этому времени герой уже побывал «в объятьях моря», вернулся домой, шаг за шагом начал открывать для себя Рим, чье прошлое, некогда казавшееся ему ненавистным, теперь оказалось богатым и в высшей степени человеческим. Здесь же мы видим ускользающий расплывчатый силуэт, черные очи, «метатели огней из-за перекинутого через плечо плаща» (разумеется, черного), «очеркнутый античной линией» нос, лоб цвета слоновой кости, «летучий шелковый локон» (трудно представить себе иной цвет волос, кроме иссиня-черного) (с. 179). Хотя конкретных указаний мы не обнаружим, но и этот персонаж (главный

герой, который сыграет свою роль, не отдаляясь от Аннунциаты) — не вполне человек, в нем также есть нечто дьявольское. Позволим себе завершить наши рассуждения описанием Аннунциаты во время карнавала, ближе к концу повести: князь вновь видит ее как воплощение совершенной красоты (чем продолжено видение, описанное на первых страницах); женщина смеется, веселится, на миг переводит взгляд на героя и сразу же отводит глаза, чтобы увидеть карнавал. Вскоре после этого красавица исчезает. Несомненно, все в ней красота и совершенство, но когда она поворачивает к нему свои «полные очи», это приводит лишь к тому, что князь остается стоять, как загипнотизированный, а она мгновенно отводит глаза и смотрит, невольно хочется сказать «неосторожно» смотрит, на карнавал. Несколькими строками ниже писатель говорит, что «сверкающий» смех озаряет ее лицо, как рассвет (с. 205); но и в этом прощальном смехе есть нечто тревожное — возможно, виной всему оксюморон, заключающийся в употреблении прилагательного «сверкающий» (принадлежащего к семантической области «визуального»), определяющего смех, применительно к существительному из иной семантической области («слышимое»). Поезд гротескных музыкантов отделяет князя от повозки Аннунциаты не случайно: здесь можно увидеть следы «интермеццо», разделявших сцены «Комидии» Симеона Полоцкого. В нашем случае карнавальное шествие разделяет двух главных героев — Очарованного князя и ускользающую Совершенную красоту.

Зададим только один вопрос: нет ли в совершенстве Аннунциаты иной подоплеки, дьявольской, искужительной, связанной с образом блудницы? Нет ли в этой совершенной женщине оборотной, тайной стороны (плечи и великолепная шея, увиденные сзади), того самого мотива греха, который в притче воплощен в образе блудницы, а у Гоголя вроде бы отсутствует?

Вернемся к теме покаяния, центральной в повести Гоголя. Не стоит забывать, что «Рим» был написан в конце его творческого пути, когда кризис, послуживший причиной смерти писателя, становился все острее: именно в эти годы Гоголь окончательно решает посвятить себя исключительно христианским ценностям и аскезе, в том числе и литературной. Чувство вины и покаяния заставит Гоголя сжечь рукописи и отречься от всего, что он сделал в прошлом. Все это хорошо известные факты, однако они могут сыграть решающую роль для понимания истинного смысла «Рима». Притча о блудном сыне — не только общий идеологический архетип, не только литературный и религиозный мотив. Она входила (и входит!) в литургический цикл, подводящий к Великому посту, Пасхе и Троицыному дню. Второе воскресенье этого цикла собственно и посвящено притче о блудном сыне; не кто иной, как Симеон Полоцкий, напечатал в своем «Обеде душевном» (Москва, 1681) две проповеди на эту тему. В первой проповеди (л. 533 об. — 539 об.) подробно рассматривается аллегорическое толкование притчи у Иоанна Златоуста и Феофиakta Болгарского; вторая проповедь учит, как подобает воспитывать детей, дабы росли они в страхе Божьем и уважении к людским законам. Не станем обсуждать педагогические советы Симеона (начиная с «необходимой» порки и кончая положительным примером родителей), хотя Гоголю были близки нравоучительно-воспитательные мотивы. Заметим только, что проповедь Симеона надолго задерживается на эпизоде переодевания блудного сына по возвращении его в отчий дом и на метафорическом значении предметов: одежда, перстень и обувь. Предметы те же, что и в Евангелии; нет ничего удивительного и в том, что проповедь предлагает их пространное аллегорическое толкование: одежда символизирует новую жизнь, перстень — то, что герой избирает Истину; обувь —

«средство», помогающее идти по новому, праведному пути. В «Риме» эти детали даже не упоминаются; не сохранилось и свидетельств о том, что писатель был знаком с проповедями Симеона Полоцкого. Хотя эти проповеди не относились к разряду редких книг, насколько мы знаем, в гоголевскую эпоху их не переиздавали. Достоверно известно, что во время пребывания в Риме Гоголь попросил прислать ему проповеди Стефана Яворского (напечатанные в 1804—1805 гг.); по воле случая в этом сборнике притча о блудном сыне отсутствует, как отсутствует она в сборнике проповедей Дмитрия Ростовского (по крайней мере, в изданиях XIX в., с которыми нам удалось ознакомиться). Следовательно, вопрос о том, знал ли Гоголь эту притчу, представленную в виде барочной проповеди, остается открытым. При этом не стоит забывать и то, что притча о блудном сыне составляет одну из самых распространенных архетипических парадигм христианского мира в целом, и то, что комментарий Феофилакты Болгарского был хорошо знаком всем, кто интересовался церковными вопросами (это относится и к Гоголю), а с моральным и метафорическим толкованием притчи был мало-мальски знаком любой человек, выросший в среде, дорожившей своими традициями и, по крайней мере, в среде традиционно-религиозной, как в случае Гоголя.

Сделав необходимые пояснения, вернемся к «Риму». То, что связь между литургической «темой блудного сына», покаянием во время Великого поста и пасхальным искуплением была для Гоголя чем-то само собой разумеющимся, не требует доказательств. Не случайно действие повести уместается в один день, последний день карнавала, в соответствии с классицистическим канонем единства времени, хотя рассказ о прошлом князя временно переносит читателя на четверть века назад. В «Комидии» Симеона Полоцкого карнавала, естественно, нет. Однако

представление «Комидии» было приурочено ко дню, когда Церковь воспоминала притчу о блудном сыне, т. е. накануне Великого поста, что в ситуации, описанной Гоголем, соответствовало концу карнавала. Панченко (с. 54) предположил, что театральное произведение Симеона выполняло в православной сфере функцию, аналогичную функции карнавала на Западе (театральный характер «Рима» более чем очевиден!). Далее, не стоит забывать, что князь в последний раз видит Аннунциату после того, как звучит пушечный выстрел, сигнал к завершению карнавала и тому, что скоро придет черед Ave Maria (с. 205). В этот момент (как уточняет сам Гоголь, за полтора часа до начала чтения молитвы Пресвятой Деве) князь отправляется на поиски Пеппе, чтобы поручить ему отыскать Аннунциату, но затем внезапно отказывается от своих намерений и отдается созерцанию Рима, дарующему мир его душе. Вне зависимости от того, что представляет собой Аннунциата — идеал классического или романтического совершенства, абсолютный эстетический идеал, совершенную красоту, чистое высшее начало или существо, таящее в себе дьявольское начало (на наш взгляд, все эти версии имеют право на существование и не исключают друг друга), — выбор, который делает князь, стоя на Яникуле, означает отказ от прежнего идеала — высокого и все же земного; раскаяние в том, что он стремился к благородным и все же фальшивым и ложным идеалам; решение переменить свою жизнь, вернувшись к истинным ценностям — к своей духовной традиции, гармонии со Всевышним и со всем творением. Теперь красота Аннунциаты, не лишенная, несмотря на чистоту, тревожного дьявольского начала, признается несовершенной по сравнению с духовным совершенством, которое может быть связано только с Богом.

Когда же происходит внутренний переворот в душе героя — раскаяние и искупление? В князе также

есть тревожная дьявольская искорка, хотя он и стремится идти по пути совершенствования. Он жаждет узнать и полюбить свою родину, верит в ее возрождение, учится у самых известных ее профессоров, слушает громогласных проповедников, не творит беззакония, способен расслышать голос самого «здорового» народа (все это черты романа воспитания). Но все же князь стремится к окончательному решению, большему, чем сумма названных праведных деяний. Он не желает участвовать в Карнавале, не берет ни маски, ни костюма; по сути, он остается единственным человеком среди гротескной толпы ряженных (даже прекрасная Аннунциата не в силах задержать взгляд на князе, единственном человеческом лице среди толпы, и сразу переводит глаза на карнавальные маски), хотя вначале Гоголь описывает князя закутавшимся в плащ, с пламенным ускользящим взором. В каком-то смысле герой вынужден участвовать в карнавале, его несет праздничная толпа — сперва арлекин ударяет его по плечу трещоткой, затем толпа масок обсыпает мукой (с. 203). С князя срывают шляпу, его ослепляет видение Аннунциаты, толпа зовет его по имени, раздавливает, кричит дикое «У, у, у!..», обсыпает мукой так, что он становится белым, как снег (с. 205). Он спешит домой переодеться, а когда возвращается, карнавал уже близок к концу, красавица скрывается; тогда он решает не искать Пеппе, оставить тщетные поиски земного счастья, чтобы отдаться счастьем небесному. Вспомним, что трещотка⁸ сделана из дерева и металла, она использовалась как церковная утварь на службах Страстной недели, когда запрещено звонить в колокола; белый — цвет одеяния праведников, ожидающих Страшного Суда, чтобы получить в награду райское блаженство. В случае князя мы имеем дело с мукой, поэтому князь вынужден переодеться; сменив платье, он изменит свою жизнь, отказавшись от земной суеты, сколь бы возвышенной она ни казалась. Так, измене-

ние ведет к раскаянию и искуплению. Возможно, это случайное совпадение, но сцена переодевания сына — одна из самых подробных и выразительных в «Комидии» Симеона Полоцкого; метафорическому толкованию этой сцены, с причитающимися дидактическими-моралистическими замечаниями, посвящена бóльшая часть его первой проповеди. Вполне обоснованным выглядит предположение о том, что духовные перемены в князе буквально и символически представлены через обсыпание его мукой (в соответствии с барочной терминологией, это историческое и метафорически-анагогическое прочтение).

В завершение вернемся к параллели между последними сценами «Комидии» и «Рима». У Симеона последняя часть представляет собой пространный монолог, отданный созерцанию и благодарности. «Одеян и честен», блудный сын признает в природе и в человеке совершенную меру, дарованную Богом, который все расставил по своим местам; потому лишь тот, кто умеет прочитывать совершенный макрокосм, получит заслуженный венец. Подобное толкование — мир как книга — и его формулировка у Симеона Полоцкого вполне очевидны; для нас важно то, что они помогают пролить свет на финал повести «Рим». Князь созерцает Вечный город: эпитет теряет свою банальность, если учесть, что ранее (с. 202) князь, сделавший важный шаг вперед, пройдя путь созревания от благородных, но неудовлетворительных рассуждений о жизни и гибели итальянского народа к открытию подспудной истины, обнаруживает глубинный смысл определения Рима как Вечного города: «князь... стал подозревать какое-то таинственное значение в слове “вечный Рим”». Образ Рима в последней сцене являет полную гармонию его памятников, прозрачного воздуха, деревьев, заката, природы и человека, поскольку и природа, и человек созданы Всевышним. Видение завершается общим кри-

ком толпы, ставящим точку в карнавале; «румянее и жарче» становится алый свет закатного солнца, еще лазурнее небо, еще прозрачней небесный воздух. Теперь это не просто город, но и видение рая. Спросим себя: это только Рим или еще и Иерусалим, или Небесный Иерусалим — метафорическое прочтение гоголевского «Вечного Рима»? Вспомним, что как раз в годы работы над «Римом» Гоголь совершает паломничество в Иерусалим. Идентификация вечного Рима, воплощения Божественной гармонии, позволяющей блудному сыну вновь обрести свое утраченное духовное «я», с Небесным Иерусалимом опиралась на естественный подтекст в древнерусской культуре, равно актуальной и для Украины, и для России как в XVII, так и в XIX в. Новый Иерусалим — это не только Киев, но и Москва (а позднее и Петербург). Небесный Иерусалим — это Царство Небесное; в этом смысле Рим, который Гоголь долгое время считал своей новой родиной, мог стать одной из ипостасей Небесного Иерусалима.

Подобное утверждение не должно казаться натяжкой. Прочтем заключительные строки «Рима»: «Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» (с. 214). Бесследно исчезают эгоцентризм, любовь к родине, эстетика; высшие ценности земной жизни теряют свое значение; Аннунциата больше не воспринимается как «высокое», оказывается земной, эфемерной красотой. Остается лишь истинная, божественная Истина, Рим—Небесный Иерусалим, пламя веры загорается с новой силой после покаяния, Великого поста, Пасхи, после карнавала-театра.

«Просмотрим» в быстром темпе последнюю сцену «Комидии» Симеона (с. 186—187). Сын благодарит и славит Бога, создателя совершенной гармонии мира, в котором человек обретает истинное сча-

стве, истинную меру («Миром правит вся суть размеренна»). Он вспоминает различные этапы своей жизни, грех и покаяние, благодарит Господа за то, что тот открыл ему праведный путь, благодарит отца за то, что тот принял его нагого и одел в «древнюю» одежду («в древнюю мене облеце одежду»); просит Бога вознаградить отца за заслуги; предсказывает, что его собственная история послужит примером («притчей») для всех людей. Согласно авторским ремаркам, сын произносит эти слова, находясь на сцене один.

В «Риме» князь не говорит, созерцание гармонии, воплощенной в образе Вечного города (вспомним о «потаенном смысле» этого названия), приводит к тому, что князь полностью отдалается от Пеппе и окружающего мира: крик толпы удаляется после пушечного выстрела, сообщающего о начале Великого поста; Пеппе исчезает, земные ценности теряют значение. Князь остается один на один со своими мыслями, которые можно восстановить при помощи монолога блудного сына: он отправился в путь в погоне за пустыми иллюзиями, вернулся «нагим», был вновь облачен в «древние одежды» собственной традиции, познал истинный путь, отказавшись от иллюзорной истины; вернулся к истинной истине, воплощенной в Вечном городе. Нельзя не предположить, что Гоголь идентифицирует себя со своим персонажем (хотя сам писатель решительно отвергал подобную возможность, Maguire, 133–134). В Риме Гоголь открыл Вечный город, но для него, после второго римского периода, этот город предстал в древнерусском облиции, в возвращении к вере отцов, в отказе от суеты земной жизни литератора ради того, чтобы посвятить себя единой и истинной Истине, православной вере и морали.

Полагаем, нет смысла в поиске прямых реминисценций или прямого влияния «Комидии» на «Рим». Конечно, в повести Гоголя можно обнаружить

структурные, образные, стилистические элементы, которые могли бы подтвердить аналогию с барочным театральным текстом и барочной традицией в целом. Правомерно говорить не столько о прямом влиянии, сколько о присутствии Симеона Полоцкого и барочной культуры на уровне подтекста, на уровне канвы, следуя которой художник-творец предлагает собственный вариант «комедии». Реконструкция межтекстовых связей не лишает образный мир Гоголя и его писательскую манеру черт, типичных для XIX в., и никоим образом не умаляет уникальность его гения, не поддающегося схематизации. Поиски барочного подтекста, благодаря плюрализму прочтения, который подразумевает барочная культура, могут помочь лучше понять не только особенности этого произведения, но и всего творчества Гоголя, вероятно, самого многогранного и загадочного писателя в русской, а возможно, и восточнославянской литературе.

Библиография

- Барабаш Ю.* Гоголь и украинская барочная проповедь XVII в. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 51. № 3. 1992. С. 3–17.
- Барабаш Ю.* Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. М., 1995.
- Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934.
- Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
- Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1977. Т. 3.
- Демкова Н.С.* Средневековая русская литература. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997.
- Панченко А.М.* Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984.
- Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения / Ред. И.П. Еремин. М.; Л., 1953.

Терц А. В тени Гоголя. Париж, 1981.

Численко Н.Д. Комидия притчи о блудном сыне Симеона Полоцкого и позднеренессансная драматургия // Вестник ЛГУ. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 1/1989. С. 34–41.

Giuliani R. La 'meravigliosa' Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento, Edizioni Studium, Roma 2002.

D'Amelia A. Introduzione a Gogol', Bari 1995.

Maguire R.A. Exploring Gogol, Stanford University Press, Standford 1994.

Pelc J. Barok – epoka przeciwnieństw, Warszawa 1993.

Shapiro G. Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage, Pennsylvania (USA) 1993.

Примечания

- ¹ Цитаты из повести «Рим» приводятся по изд.: Гоголь 1977, 177–214.
- ² Как не вспомнить гротескные полукруглые формы в других произведениях Гоголя (например, похожие на воздушные шары рукава в «Петербургских повестях»). См. гравюры, которые разбирает в своей монографии Шапиро (с. 104–105). В гравюрах XIX в. обыгрывается тема технического прогресса (аэростат, поразивший воображение москвичей в 1804 г.), который Гоголь и его герои безжалостно высмеивают.
- ³ Не заглядывал ли Гоголь в «замочную скважину» в калитке сада рыцарей Мальтийского ордена, через которую открывается необычайно живописный вид на купол Собора Святого Петра, похожий на пейзаж, описанный в «Риме»?
- ⁴ См. работу Н.С. Демковой «Из истории русской повести XVII века. Древнерусская параллель к повести Н.В. Гоголя “Вий” – “Повесть о некоем убогом отроце, Ни-

- коле Чудотворце и царевне-еретице”» (Демкова, 167–176).
- 5 В одной рукописи XVII в. содержится «интермедиум», который отдельные исследователи относят к «Комидии», хотя атрибуция не основана на достоверных фактах (Симеон Полоцкий, 251).
- 6 Савва Грудцын также отправляется в дальние страны по воле отца, но по торговым делам.
- 7 «Положительный» старший сын и «отрицательный» младший встречаются среди героев «Тараса Бульбы». Первый сын хранит верность традициям и чести, другой убегает из дома, однако не кается, а погибает от чар «иностранки». Можно ли считать случайностью, что когда князь пытается узнать, откуда родом красавица, ему отвечают, что Аннунциата — «иностранка». Впрочем, она иностранка из «ближнего зарубежья», поскольку проживает в Альбано, недалеко от Рима. Роковая красавица полячка, погубившая Андрея, также была родом из «ближнего зарубежья», Польши.
- 8 См. изображение римского карнавала, принадлежащее неизвестному художнику, которое имелось у Гоголя (Giuliani, *Illustrazione* № 12):

«Рим» как физиологический очерк

Первые главы своего несостоявшегося римского «романа» Гоголь читал еще в начале 1840 г. у Аксаковых. В марте 1842 г. в журнале «Москвитянин» вышла повесть «Рим». По всей видимости, она вобрала в себя зарубежные впечатления писателя, накопившиеся к тому времени.

В Париже Гоголь не мог не окунуться в водоворот газетно-журнальной литературы, которую впоследствии в «Риме» живописал — сперва с интересом, затем с отвращением. Напомним, что он посетил Париж во второй раз в августе — сентябре 1838 г. В повести эта стадильность может соответствовать двум эмоциональным фазам, сопряженным с парижской журналистикой: ироническому удивлению вначале (впрочем, исполненному энтузиазма) и неодобрению в конце.

Как же реагирует герой Гоголя на парижское печатное слово? Его завораживает размах журналистики: по сравнению с Парижем журнальчики «на родине» — в повести это Италия — выглядят чахоточными, допотопными и чересчур уж невинными. Мы без всякого риска ошибиться можем распространить это суждение и на отечество самого автора. Его поражает сильное индивидуальное начало в Париже: всякий топорщится, угрожает переменами, предвещает разрушения, и герой боится, что не сегодня завтра вспыхнет революция. Революционный дух, витающий над Францией между 1830 и 1848 гг., Гоголь описывает иронически. Первые впечатления: всюду блеск, живость, торопливость; всякий боится только, чтобы не простыла его новость, — это написано о па-

рижском театре, но справедливо, конечно, и в отношении литературы.

Вспомним, что, когда 27-летний Гоголь впервые приехал в Париж в 1836 г., он был начинающим публицистом, только что напечатавшим в пушкинском «Современнике» две большие статьи и целый ворох заметок и рецензий. Среди прочего в своей статье «Петербургские записки 1836 года» Гоголь выражал живейший энтузиазм по поводу наступления в России века журналистики:

Журнальная литература, эта живая, свежая, говорливая, чуткая литература, так же необходима в области наук и художеств, как пути сообщения для государства, как ярмарки и биржи для купечества и торговли. Она ворочает вкусом толпы, обращает и пускает в ход все выходящее наружу в книжном мире и которое было бы в обоих смыслах мертвым капиталом. Она — быстрый, своенравный обмен всеобщих мыслей, живой разговор всего тесного типографскими станками; ее голос есть верный представитель мнений целой эпохи и века, мыслей, без нее бы исчезнувших безгласно»¹.

Эти программные строки имели продолжение — статью «О движении литературы в 1834 и 1835 году», в которой Гоголь подверг резкой критике уровень тогдашней литературной журналистики. Пушкин отмечался от позиции своего сотрудника, Гоголь обиделся, и отношения разладились. Провал Гоголя как журналиста в сочетании с провалом «Ревизора», шокировавшего аудиторию, очевидно, и заставил Гоголя отшатнуться от злободневной современности.

Вряд ли, однако, он отшатнулся от парижской журналистики, не вобрав ее образа — такого, который помог ему беспрецедентно заострить типизацию в «Мертвых душах». Этот образ не был Гоголю совсем уж внове. После Июльской революции 1830 г. во

Франции распространился жанр сатирического нравоописательного очерка (иногда сокращенного до серии иллюстраций с подписями). Слово «физиология» еще не на слуху — мода на всевозможные «физиологии» достигнет апогея в 1841 г., — но плодотворная концептуальная параллель между биологией и социологией уже усвоена литературой в лице раннего Бальзака; сюда же относятся очерки Жюль Жанена, книга «Народные сцены» друга Бальзака Анри Монье и др. На протяжении 1830-х гг. этот стиль постепенно проникает в Россию, где Бальзака охотно переводят. Другой новинкой стали бесчисленные альманахи, знаменитейшим из которых был «Париж, или Книга сто одного», изданная Ладвока в 1831—1834 гг. — многотомное собрание очерков, посвященных всевозможным аспектам городской жизни: улицам и зданиям, занятиям, обычаям, развлечениям и внешнему облику горожан. Мода на такие зарисовки больших городов и интерес к частной жизни их обитателей породили в России сходные тенденции у многочисленных авторов — от Булгарина до самого Гоголя.

Но что же реально мог увидеть Гоголь в парижских журналах? После 1835 г. политическая карикатура была во Франции запрещена (впрочем, Гоголь политикой и не интересовался), оставалась критика нравов. Гоголь мог листать «Шаривари» с сатирической сюитой Домье и подписями Филиппона — «Робер Макёр» (1836—1838). Он мог поразиться наплыву все новых и новых альманахов, живописующих Париж и французов, — «Французы в их собственном изображении» и др.; листать новые романы Бальзака (рекламу которых он видел еще проездом в Женеве, поражаясь желтым афишам и огромным буквам). Впрочем, судя по письмам, главное, зачем он приходил в журнальные залы книжных магазинов, были русские газеты, поступавшие каждые три дня. Их он прочитывал досконально.

Похоже, что негативная реакция на французскую цивилизацию начинается у Гоголя именно с суждений о журналистике. Еще в Париже — в конце ноября 1836 г. — он пишет Погодину: «Дело журнала всегда требует более или менее шарлатанства. Посмотри, какие журналы всегда успевали: те, которых издатели шли, очертя голову, на пролом всему, надевши на себя грязную рубаху ремесленника, предполагая заранее, что придется мараться и пачкаться без счету (XI, 78). Наступает разочарование в культе нового, в его формах, диктуемых конкуренцией и стремлением заполучить читателя: теперь они кажутся уродливыми. Ему отвратителен симбиоз текста и иллюстраций — одна из ярчайших черт натуралистической поэтики. Противен и интерес к выходящему из ряда вон, к патологии, уродству, извращениям. В «Риме» Гоголь объявит войну коммерческому, ремесленному искусству, ополчаясь на всю промышленную цивилизацию XIX в. Появляется призрак «торжественного, величавого течения всего целого» и «гармонии целого» — в современном искусстве их нет, есть лишь «блестящие эпизоды» и «доселе не замеченные факты». Призраки «целого» в начале повести уже предвещают явление Рима, где герой увидит наконец гармонию и величие; для этого необходимо будет отказаться от новизны и современности, что он делает даже слишком охотно. Гоголь превращается в консерватора, вначале только эстетического.

Теперь все у него поставлено на карту романа, на карту большого жанра. Поэма «Мертвые души» отразила в себе сразу две контрастные тенденции. С одной стороны, это новаторский, ярчайший, концентрированный пример литературного натурализма. Книга оперирует социальными группами, типизирует и окарикатуривает человеческую особь, взятую в ее естественной среде, беспрецедентно расширяет объем мелкой и дробной информации и бесконечно принижает, овеществляет, осмеивает свой

предмет — все в соответствии с эстетикой французских натуралистов. Но в то же время Гоголь пытается уравновесить дробность и овеществленность (связанные с отстраненным, «объективным» взглядом) знаменитыми лирическими отступлениями, проводящими начало субъективное, «целостный взгляд» и идеалистический энтузиазм.

Гиппиус указывает, что «Рим», писавшийся параллельно с «Мертвыми душами», создан в сходной поэтике:

Существователей он находит и здесь, но рисует их юмористически, хотя и безобидными чертами — аббат, любитель покушать; итальянские синьоры, любительницы посплетничать, наконец Пеппе, мечтающий разбогатеть, — все это отклики как прежних типов Гоголя, так и одновременно создававшихся Собакевича, губернских дам, Чичикова².

Здесь уместно вспомнить, что сам Рим сближался у Гоголя с жанром романа. Во всяком случае, в ноябре 1837 г. он писал Плетневу:

Князь Вяземский очень справедливо сравнивает Рим с большим прекрасным романом или эпосею, в которой на каждом шагу встречаются новые и новые, вечно неожиданные красы. Перед Римом все другие города кажутся блестящими драмами, которых действие совершается шумно и быстро в глазах зрителя; душа восхищается вдруг, но не приведена в такое спокойствие, в такое продолжительное наслаждение, как при чтении эпосеи (XI, 114).

Неспешность и уровень подробностей, взятый в повести, — знак того, что «Рим» замышлялся как вещь длинного дыхания.

При описании иностранных реалий перед ним стояла задача оторваться от традиции путевых заме-

ток, где подробные жалобы на дискомфорт карет и гостиниц, на злонравие слуг и возниц перемежались диссертациями по истории, архитектуре и искусству (см., например, «Путевые заметки» Н. Греча 1842 г., а с другой стороны, вполне натуралистическую по духу и тембру, но не поднимающуюся выше мелкого шовинистического брюзжания повесть «Тоска по родине» М. Загоскина 1838 г.).

Гоголь был внимательнейшим наблюдателем, проницательным оценщиком. Мемуаристы рассказывают о его незаурядной практической мудрости. «Светлый, практический ум» его и «постоянную, как бы приросшую к нему наблюдательность» отмечает Анненков. Гоголь, говорит он, «мог проводить целые часы с любым конным заводчиком, с фабрикантом, с мастеровым, излагающим глубочайшие тонкости игры в бабки, со всяким специальным человеком, который далее своей специальности и ничего не знает»³. Его знание Рима, римских жителей и устройства римской жизни удивительно. Однако это не просто фрагментарные и непосредственные заметки знатока, а носящие в себе типологизирующую интенцию эпизоды, в которых угадываются сжатые физиологические очерки. Может быть, в замышлявшемся романе они планировались как более развернутые. Вспомним, однако, что Гоголь 1839–1840 гг. в духе второй редакции «Портрета» и меняющегося замысла «Шинели» уже не придавал важности остранившейся регистрации частных — напротив, он отшатывался от картин, написанных слишком иронично и безучастно. Не исключено, что намечавшаяся типизация уже не совпадала с его стремительным движением в обратную сторону, с его регрессом к «классическим» и «вечным» образам. Такое ощущение, что персонаж вроде Пеппе влез в повесть «Рим» и там остался чуть ли не помимо воли Гоголя, благодаря сообщенной ему автором невероятной, фантастической живости,

может быть, отчасти демонической — не зря же у него шашни с сатаной. Не его ли пришлось вытеснять из памяти читателя возвышенным пейзажным эпилогом?

В начале «Рима» тоже разворачивается нечто вроде физиологического очерка Парижа: это поверхностно очерченный день иностранца-зеваки в Париже, включающий описания парижской журналистики, театров, архитектуры, магазинов и кафе. Римские впечатления также открываются вполне «физиологической» — во всех смыслах — фигурой аббата, характеризованного с мягким юмором — через провинциально-клерикальный круг чтения, постную кулинарию и печально знакомую автору тему несварения желудка. Аура «Старосветских помещиков» сознательно педалируется Гоголем для «Рима», ср. известное письмо А.С. Данилевскому от 15 апреля 1837 г.:

Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, как будто я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, все на старинный манер. Везде доселе виделась мне картина изменений. Здесь все остановилось на одном месте и далее нейдет (XIII, 95).

В центре повести — страницы, посвященные римскому народу: характер его кажется «материалом еще непечатым», которого «не коснулось образование и не взметнуло вихрем сокрытой в нем силы». Гоголь отмечает младенческое благородство его светлой природы, смесь добродушия и страстей, яркую очерченность характеров, которые не смешиваются, как у образованных слоев: «он или добрый или злой, или расточитель или скряга». Автор приписывает римлянам черты, присущие народу русскому — «невоздерж-

ность и порыв развернуться на все деньги», — называя их «замашкой сильных народов» (III, 243). Но важнее всего ему то, чего нет на родине: «светлая непритворная веселость, которой теперь нет у других народов».

Это место — ключевое в нашей попытке соотнести «Рим» с физиологическим очерком. Именно типологии и сопоставления наций, народов, городов, районов, профессий, социальных групп являются наиболее бросающейся в глаза, наиболее общепринятой чертой физиологического жанра, да и сам Гоголь в 1836 г. противопоставил Москву и Петербург. Как правило, соответственные сигналы выносятся в заглавия очерков.

Далее следует описание карнавала — еще одна яркая и запоминающаяся черта физиологического очерка: описаниями ярмарок, балаганов, развлечений пестрят первые русские «физиологии».

Природный художественный вкус римлян Гоголь иллюстрирует примерами из бытовой народной культуры: коврами, составленными из цветов, в Дженсано и обычаем украшать лавки. Перед нами снова типичный физиологический очерк, насыщенный колоритными подробностями:

Как накануне светлого воскресенья продавцы съестных припасов, пицикаролы, убирали свои лавчонки: свиные окорока, колбасы, белые пузыри, лимоны и листья обращались в мозаику и составляли плафон; круги пармезанов и других сыров, ложась один на другой, становились в колонны; из сальных свечей составлялась бахрома мозаичного занавеса, драпировавшего внутренние стены; из сала, белого как снег, отливались целые статуи, исторические группы христианских и библейских содержаний, которые изумленный зритель принимал за алебастровые — вся лавочка обращалась в светлый храм, сияя позлащенными звездами, искусно освещаясь развешанными шкаликами и

отражая зеркалами бесконечные кучи яиц. Для всего этого нужно было присутствие вкуса, и пицикароло делал это не из каких-нибудь доходов, но для того, чтобы полюбовались другие и полюбоваться самому (III, 244).

В манере физиологического очерка выполнено и описание «отдаленных улиц» Рима с их теснотой и убожеством, с их открытостью и домашностью, с криками переговаривающихся через улицу женщин. А следующий восхитительный кусок о римском домовладении показывает, насколько интересны были Гоголю тонкости реальной жизни, специальное знание — то, что он называл «статистикой» и что считалось законной территорией физиологического очерка.

Домы тут принадлежали двум, трем, а иногда и четверем владельцам, из которых один имеет только пожизненное право, другой владеет одним этажом и имеет право пользоваться с него доходом только два года, после чего, вследствие завещания, этаж должен был перейти от него к padre Vincenzo на десять лет, у которого, однако же, хочет оттягать его какой-то родственник прежней фамилии, живущий во Фраскати и уже заблаговременно затеявший процесс. Были и такие владельцы, которые владели одним окном в одном доме, да другими двумя в другом доме, да по полам с братом пользовались доходами с окна, за которое, впрочем, вовсе не платил неисправный жилец, — словом, предмет неистощимый тяжб и продовольствия адвокатов и куриалов, наполняющих Рим (III, 252).

Но по сути главная фигура повести «Рим» — это неунывающий и легкомысленный оборванец Пеппе, единственный персонаж, поданный в реальном времени. Пеппе появляется заляпанный карнавальной мукой; рассказывается о его низком статусе, сохранившем ему уменьшительное имя на всю

жизнь, о его разорившемся отце. Все аспекты описания Пеппе типичны для физиологического очерка: во-первых, это костюмы, в которых он щеголяет:

Иногда Пеппе попадался на улице в круглой шляпе и широком сюртуке, иногда в узеньком кафтане, лопнувшем в двух или трех местах, с такими узенькими рукавами, что длинные руки его выглядывали оттуда как метлы, иногда на ноге его появлялся поповский чулок и башмак, иногда он показывался в таком костюме, что уж и разобрать было трудно, тем более, что все это было надето вовсе не так, как следует: иной раз просто можно было подумать, что он надел на ноги вместо панталон куртку, собравши и завязавши ее кое-как сзади (III, 254–255).

(Как тут не вспомнить костюм римского мальчишки, упоминаемый в гоголевских письмах.)

Перечислены занятия Пеппе: беготня по поручениям, ветошничество, продажа книг и картин, чистка платьев и обуви на дому (с указаниями на нерадивость работника); показана его страсть к лотереям, его суеверия в сочетании с лёгкомыслием и его удивительные, неизменно провальные, «системы» для выигрыша в азартных играх. Приводятся и жанровые эпизоды: сон Пеппе, когда сатана тащит его за нос по всем крышам всех домов, приговаривая, что за то, что он молился святому Панкратию, его лотерейный билет не выиграет, — или перепалка, которая чуть не кончается поножовщиной:

И точно, толстый Томачелли запустил уже руку за ременное голенище, обтягивающее его толстую икру, чтобы вытащить оттуда нож, и сказал: “Погоди ты, вот я тебя, телячья голова!” — как вдруг Пеппе ударил себя рукою по лбу и убежал с места битвы. Он вспомнил, что на телячью голову он еще ни разу не взял билета; отыскал номер телячьей головы и побежал бегом в лотерейную контору, так

что все, приготовившиеся смотреть кровавую сцену, изумились такому неожиданному поступку... (III, 256).

Пеппе не имеет представления о времени и приценивается к большим домам, уверенный, что сможет, когда будут деньги, их купить. Он весь в социальных связях, мысли его вертятся вокруг того, отдавать ли деньги содержателю кафе, которому он должен и который обязательно их потребует, потому что потратил все что мог на чудовищную скрипку для карнавала, или вместо того пригласить его на обед в остерию (чему тот обрадуется, будучи настоящим римлянином), а деньги опять пустить на лотерею, вопрос только в том, как сохранить их, чтобы не узнали его друзья, которые непременно попросят у него займы, ибо сами ради карнавала заложили последнюю одежду, и т. д. Итак, Пеппе уходит, растворяясь в фоне, составленном из соприродных ему персонажей. Перед нами чрезвычайно редкий в русской литературе пример физиологического очерка на иностранном материале.

На наш взгляд, Гоголь решает невероятной сложности задачу и тогда, когда, уравнивая физиологизм, пытается дать образцы «идеальной, полной, гармоничной» красоты — природной ли, женской ли, — также работая при этом на иностранном материале. Ему приходится иметь дело с богатейшей литературной, журналистской и бытовой традицией «итальянского дискурса» — отечественного и европейского. Немудрено, что он отнюдь не изобретает нового, а работает с «общими местами». Единственное, что преобразует эти общие места в повесть, — это стиль. Гоголь изобретает чрезвычайно мощные и простые «спрямления», динамизирует статические описания короткими и грубоватыми глаголами движения, расцвечивает свои пейзажи красками варварской яркости — той же пробы, что и сад Плюшкина и гениальные романтические пейзажи в «Тарасе Бульбе». Женские образы его являются сгуст-

ками раннеромантических клише. Традиционность материала, обработанного им таким образом, наводит на мысли об очень ранних и очень общих литературных образах. Аннунциата не явилась ли «конспектом» Инес и девушки из Кадикса, а знаменитые слова о Риме, написанные Гоголем в письме к Балабиной: «Не свою родину, родину души своей я увидел» (XI, 141), — не являются ли реминисценцией байроновского «Родимый Рим, души моей отчизна» из неизбежной в этом контексте Песни Четвертой «Паломничества Чайльд-Гарольда» (пер. С. Ильина и О. Чуминой)?

Вспомним, что герой повести, «объятый [Римом], позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» (III, 259). Он поступил так по контрасту с другим изменником — Андрием Бульбой, который сказал чужой женщине: «Ты моя отчизна», — и, сказав так, спас ее город. В конце «Рима» происходит инверсия этой измены: князь выбирает город и забывает женщину.

Подобно своему князю, Гоголь выбрал Рим родиной души. Но подспудное отождествление женщины и города, намеченное в тождестве панночки и осажденной крепости, остается в памяти отрывка «Рим». Католический соблазн, губительный в «Тарасе Бульбе», торжествует в «Риме» — но со снятием личного эротического напряжения и проблемы географического самоопределения.

Примечания

- ¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. Л.; М., 1952. С. 156. Далее все цитаты из Гоголя даются по этому изданию с указанием тома и страницы.
- ² Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Гоголь. СПб., 1994. С. 95.
- ³ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 62–65.

«Рим» Гоголя: totum pro parte

Вводные замечания

В последнее время отрывок «Рим» стал предметом многочисленных исследований, в которых рассматриваются биографические и идеологические, структурные и эстетические проблемы¹. В работах, посвященных «Риму», подчеркивается, что Гоголь был восхищен красотой города, его природой, искусством и его жителями. Он неоднократно писал друзьям, что в Риме нашел «родину своей души». Здесь, в Вечном городе, который превращается для него из чужого в родной, Гоголю удастся понять особую историческую перспективу России и обрести творческий подъем для создания своей «поэмы».

Гоголь видел в Риме «только то, что соответствовало его мечте об обществе и индивидууме, предшествовавших современным», утверждает Джулиани (Giuliani 2002: 241), уточняя, вслед за Ю. Лотманом, что Гоголь нашел здесь осуществление двух своих взаимосвязанных идеалов. С одной стороны, это идеал гармонично развитого «прекрасного человека», которому присущи «талант, сила, смелость, физическая и духовная красота, и характерность, яркость натуры»; его «личность не противостоит народу, а сливается с ним», обретая «полноту жизни» (Лотман 1992: 71). С другой стороны, это мечта «об обществе патриархальном, свободном от политики, без управляющих и управляемых, населенном сильными, страстными, гармоническими людьми. На римских улицах Гоголь искал то веселье и яркость чувств, ко-

торые его привлекали в Сечи» (Лотман 1992: 75). Именно этой гармонической целостностью, при которой индивидуальность не перечеркивается, а подчеркивается объединением в общество, и восхищается Гоголь на протяжении всего отрывка. «Идеал “нераздробленной”, целостной натуры» (Лотман 1992: 70) он найдет именно в римском народе.

Но что повлияло на неискаженную, светлую природу римлянина, на его полноту жизни, страстей и сердечное веселье? Думается, что Гоголь видит источник этого влияния в самом городе с его всемирно признанными *toroі* (Вечный Рим, *caput mundi*, родина христианства и искусства и, наконец, известные палиндромы «Рим—Мир», «Roma—Amor»). На протяжении веков город «лепил» свой народ, эмблематичным представителем которого является молодой римский князь. Хронотоп Рима предстает у Гоголя в качестве генерализующей синекдохи. Он выстраивает противопоставление Париж — Рим, наделяя Рим признаками пространственной и временной полноты и объединяя его разнородные компоненты в нерасчленимую совокупность. Оппозиция часть — целое приобретает многомерный семантический объем. Целое предстает как согласование различного, виртуозности и грандиозности, раздробленное — как излишняя детализация и миниатюризация фрагментарности². Эта оппозиция выражает взгляды Гоголя на архитектуру, музыку, скульптуру и живопись, на преподавание истории, географии, на предназначение человека и общества.

Эстетика Гоголя

В «Арабесках» целостность становится главным критерием для определения красоты всех искусств и наук. Целостность составляет основу воздействия произведения искусства на человека, на его эмоциональ-

ный мир и духовное восхождение. Смысл и цель искусства Гоголь видел именно в возможности улавливать единство в разобщенности, в гармонизации разнородных духовных, жизненных и природных явлений и явлений культуры, в воспитании и преобразовании воспринимающего (слушателя, читателя, зрителя). Способы воздействия связаны с пространственным и временным факторами: с одной стороны, это установка всех искусств на выражение цельности, величия, бесконечного, с другой — внезапность и моментальность. В гоголевской иерархии искусств христианские музыка и живопись не случайно стоят выше языческой скульптуры. Последняя изображает совершенство гордой, чувственной «человеческой красоты», фиксируя лишь один миг, и «обращает все чувства зрителя <...> в наслаждение спокойное» (VI: 25). По сравнению со скульптурой живопись и музыка вызывают возвышенные духовные чувства, и воздействие их едва ли не безгранично: живопись «не схватывает одного только быстрого мгновения, какое выражает мрамор; она длит это мгновение, она продолжает жизнь за границы чувственного, она похищает явления из другого, безграничного мира, для названия которых нет слов» (VI: 26). Кроме того, «она берет уже не одного человека, ее границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, в ее власти; вся тайная гармония и связь человека с природою — в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным» (там же), требует сочувствия, внушает «тихий восторг и мечтание» (VI: 27). Музыка выше всех искусств: «она вся — порыв; она вдруг одним разом отрывает человека от земли его, оглушает его громом могучих звуков и разом погружает его в свой мир. <...> Невидимая, сладкогласная, она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов» (там же). Согласно Гоголю, музыка моделирует идеальное восприятие — так «под бесконечными, темны-

ми сводами катедраля» все молящиеся могут быть захвачены «в одно согласное движение» литургической музыкой.

Те же самые пространственно-временные факторы наряду с идеей контраста значимы, по мнению Гоголя, и при восприятии творений архитектуры. В городе должна существовать гармония различных архитектурных стилей, которая придает всему «единство и целость» — основу величия — и, возвышая строение над пространством, поражает зрителя «внезапным удивлением» (VI: 82). «Зодчество грубее и вместе с тем колоссальнее других искусств» (VI: 92), и эффект его должен неожиданно поражать зрителя — эта гоголевская идея основана на знании человеческого восприятия. «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда производит на нас потрясение» (VI: 82). Именно поэтому Гоголь настаивает на том, что в городах должны смело соединяться многочисленные архитектурные стили, здания различных пропорций и разной высоты, для того чтобы создать «резкие противоположности», рождающие «истинный эффект»: «красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» (VI: 83).

Нужно толпе домов придать игру, чтобы она <...> заиграла резкостями, чтобы она вдруг врезалась в память и преследовала бы воображение. Есть такие виды, которые век помнишь (VI: 92)³.

Не случайно Гоголь считает готическую архитектуру непревзойденным феноменом вкуса и человеческого воображения. «В ней все соединено вместе» (VI: 76). В своем устремлении вверх готика сумела придать колоссальность и легкость самым тяжелым массам и гармонично воссоединить грандиозность, красоту и пышность с простотой и легкостью.

Оппозиция целое — часть проявляется еще ярче на страницах, посвященных преподаванию истории и географии:

Всеобщая история <...> не есть собрание частных историй всех народов и государств <...> она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество. <...> Она должна собрать в одно все народы мира <...> и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму (VI: 42)⁴.

И только после того как мир будет представлен «в том же колоссальном величии, в котором он являлся», можно будет говорить об истории отдельных народов и стран таким образом, чтобы «каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски» (VI: 43). На помощь истории придет география: вначале она тоже должна дать «один только великий очерк <...> который бы показал всю обширность и колоссальность географического мира» (VI: 121–122). По мнению Гоголя, изучение тех или иных стран и континентов в мельчайших подробностях и без помощи всеобщей географической карты не отложится в памяти воспитанника: «Гораздо лучше дать им прежде сильную, резкую идею о виде земли <...> глядеть разом на все части света, чрез это очевиднее будут их взаимные противоположности. Заметивши их в общей массе, они могут тогда погрузиться глубже в каждую часть света» (VI: 123).

Нарративизация эстетики

По существу, «Рим» — не что иное, как нарративизация этих эстетических взглядов, проникнутых социально-этическими настроениями, характерными для данного периода творчества Гоголя⁵. В «Риме»

оппозиция *часть — целое* разворачивается в бинарные противопоставления: *светское — религиозное, коммерческое — духовное, индивидуальное — коллективное (общественное), одиночество — солидарность*⁶. Духовный рост героя⁷ состоит в постепенном осознании и в перевертывании этих антитез, полностью меняющем его видение и Парижа, и Рима.

Поначалу Париж предстает молодому князю как сердце Европы, как воплощение целостности и универсальности; Рим же, напротив, выглядит как периферия Европы, как спящая крепким сном древность. «Там была новость, противоположность ветхости итальянской» (III: 209). Французская столица очаровывает молодого человека: в этом городе, олицетворяющем собой «блеск и кипение» европейской современной цивилизации, живущем только в движении, только в лихорадочной динамичности, он чувствует себя как «член великого всемирного общества» (III: 214). Париж — «это вечное волнующееся жерло, водомет, мечущий искры новостей, просвещения, мод, изысканного вкуса и мелких, но сильных законов <...> великая выставка <...> размен и ярмарка Европы!» (III: 210–211). Но эта соблазняющая ослепительная «красота» заключает в себе «черты распада, духовного оскудения времени — утрату символов, традиций, иерархии ценностей, общее искажение смысла бытия» (Паклина 2001: 154). Всеобщность Парижа «мнима» и поверхностна: за ней скрывается страшная раздробленность. В Париже нет тех башен и дворцов, которые ожидал увидеть князь, есть только «безархитектурные сплоченные массы» домов и освещенные кафе и магазины, там изобилие золотых букв, но не хватает настоящих произведений искусства. Все, что сначала поражает и соблазняет было князя, затем последовательно вызывает у него переутомление, тревогу, страх и наконец хандру, отчаяние, одиночество, тоску, «страшную тягость». Париж,

«вечно влекущий к себе иностранцев, вечная страсть парижан», — это «страшное царство слов вместо дел» (III: 215), торжество эфемерности и мнимости, странство, где люди хотят казаться, а не быть.

Везде блестящие эпизоды, и нет торжественного, величавого течения всего целого. Везде усилия поднять доселе незамеченные факты и дать им огромное влияние иногда в ущерб гармонии целого <...> Везде намеки на мысли, и нет самых мыслей; везде полустрасти, и нет страстей, все не окончено, все наметано, набросано с быстрой руки (III: 216).

Поверхностность и пустота везде — и в городе, и в сердцах парижан: «вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный» (III: 216). Именно таким раскрывается молодому князю Париж после четырех лет пребывания в нем. Театральная метафора⁸, подчеркивающая фривольность, интеллектуальный нарциссизм и ветреную природу французского народа, усиливается оппозицией виньетка — картина⁹; это преддверие оппозиции Париж — Рим во второй части отрывка: «вся нация — блестящая виньетка, а не картина великого мастера» (III: 216).

По возвращении в Италию римский князь видит ее в совершенно новом свете. Образ итальянских городов передается архитектурными деталями: «пестрые колокольни, полосатые церкви из белого и черного мрамора» и узкие, сумрачные улочки Генуи, тяжелый многогранный купол кафедрального собора Флоренции, «чудесно круглившийся купол» собора Св. Петра. Все эти кажущиеся разрозненными впечатления соединяются в глобальное видение: уже Марсель окружен «бесконечными волнами» Средиземного моря; амфитеатр Генуи со всех сторон охватывает причал; монументы, которые князь открывает

в первый раз или заново, — это живые произведения искусства, возвышающиеся перед ним во всей пестроте и великолепии: они величественно смотрят на героя, обнимают его, гармонизируя различные стили и собирая их в «единственный спектакль». Тот же прием используется и в показе Рима. Кажущееся протокольным перечисление монументов, расположенных по маршруту князя, — это на самом деле панорама взаимного узнавания; при приближении героя они как бы оживают, показываясь, поднимаясь ему навстречу, раскрывая свои объятия:

«И вот обняла его красавица площадей Piazza del Popolo, глянул Monte Pincio с террасами, лестницами, статуями и людьми, прогуливающимися на верхушках. Боже! как забилося его сердце!.. Вот предстали пред ним опять все дома, которые он знал наизусть: Palazzo Ruspoli с своим огромным кафе, Piazza Colonna, Palazzo Sciarra, Palazzo Doria (III: 219).

Рим здесь очеловечивается так же, как часто очеловечивал его Гоголь в письмах к друзьям¹⁰. Таким же образом появляется перед князем античный мир, возвышаясь и возникая постепенно, фрагмент за фрагментом, от обветшалых домов и узеньких тесных переулков — к гармоничной сценической грандиозности: сначала арка, потом мраморный карниз, вделанный в стену, потом порфировая потемневшая колонна, в переулке возвышается величественный дворец, мрачный и строгий, и наконец — грандиозный Колизей, триумфальные арки, остатки дворцов цезарей, императорские бани, храмы, Аппиева дорога.

Князь заново открывает вечный город: «беспрерывные внезапности, неожиданности» сопровождают этот процесс. И князь осознает временную стратификацию этого города, везде замечая «чудное слияние в одно» языческого и христианского Рима, ан-

тичного мира, Средних веков, Возрождения и современности. В эту гармонию контрастов вовлечены флора и фауна, «признаки людной столицы и пустыни одновременно», «идиллия в самом центре города»:

...дворец, колонны, трава, дикие кусты, бегущие по стенам, трепещущий рынок среди темных, молчаливых, заслоненных снизу громад, живой крик рыбного продавца у портика, лимонадчик с воздушной, украшенной зеленью лавченкой перед Пантеоном <...> отдыхавшее стадо козлов на уличной мостовой, крики ребятишек и какое-то невидимое присутствие на всем ясной, торжественной тишины, обнимавшей человека. <...> Как охотник, выходящий с утра на ловлю, как старинный рыцарь, искатель приключений, он отправлялся отыскивать всякий день новых и новых чудес и останавливался невольно, когда вдруг среди ничтожного переулка возносился пред ним дворец, дышащий строгим, сумрачным величием <...> или как вдруг неожиданно вместе с небольшой площадью выглядывал картинный фонтан <...> как темная грязная улица оканчивалась неожиданно играющей архитектурной декорацией Бернини, или летящим кверху обелиском, или церковью и монастырской стеною <...> И чем далее вглубь уходили улицы, тем чаще росли дворцы и архитектурные создания Браманта, Борромини, Сангалло, Деллапорта, Виньолы, Бонаротти, — и понял он наконец ясно, что только здесь, только в Италии слышно присутствие архитектуры и строгое ее величие как художества (III: 222–223)¹¹.

Здесь подтверждается мысль Гоголя — критика искусства. Лексика вбирает в себя концепцию «внезапности»: князю Рим открывается «вдруг», «неожиданно». Порой Гоголь прибегает к намеренному нагромождению целых серий «там..., там..., и там...»; «где..., где..., где...», в то время как при описании Парижа он часто повторяет наречие «езде». Но если наречие «езде» включает в себя идею пространствен-

ного обобщения и вместе с тем подразумевает обыденность, обычность, у Гоголя эти последние приобретают негативное значение из-за стоящих после «везде» перечислений, парадоксально указывая на частичность, раздробленность, неполноту. И наоборот — конструкция, выбранная для описания Рима, несмотря на кажущуюся фрагментарность, усиливает впечатление непрерывного присутствия произведений искусства. Упоминания о их грандиозности и величественности, колоссальности и неизмеримости создают эффект гармонии и единства всех этих различных строений и масс домов. Между тем каждый из этих памятников и домов сохраняет свой собственный стиль, «каждый носит в себе что-то целое и самобытное» (VI: 84). Отсюда же — постоянное использование таких слов, как «гармония», «соединение», «слияние», «сочетание», которые вместе с торжественной тишиной, царствующей в Риме, создают идею совершенной органичной полноты. Именно так организованы все гоголевские виды и панорамы. В статье «Об архитектуре нашего времени» писатель утверждает, что города должны строиться на возвышенностях и холмах, устремляясь ввысь. Отсюда же гоголевское восхищение куполами и башнями, которые позволяют видеть не только город, но и «на полтора верст во все стороны. <...> Объем кругозора по мере возвышения распространяется необыкновенною прогрессией. Столица получает существенную выгоду, обозревая провинции и заранее предвидя все» (VI: 82). Именно панорамы дают почувствовать князю всю полноту Рима, когда культура и природа находятся в гармонии друг с другом, и бесконечные вариации солнечного света (зеленый, желтый, красный цвет заката) и тень наступающей ночи одевают все одноцветным покровом, вызывая «экстатические моменты»¹². Это происходит, когда князь удаляется из города «в пустынные римские поля», отку-

да можно наслаждаться четырьмя чудесными видами. Если смотреть на закате «с террасы какой-нибудь из вилл Фраскати или Альбано», всякий вид разворачивается в совершенную панораму: поля кажутся «необозримым морем», еще видны разбросанные на них гробницы и арки акведуков, весь пейзаж дан в движении красок, от зеленоватого до пурпурного и, наконец, до темноты наступающего вечера. Это и есть идеальная, по Гоголю, модель восприятия искусства, которая возвышает человека, «придавая благородство и красоту чудную движениям души» (III: 224).

Идея гармонии разнообразного, идея невыразимой красоты, которая может быть выражена только в тишине, — не сходится ли она с трактовкой природы в «Невыразимом» Жуковского (1980, I: 287–288):

Она рассыпала повсюду красоту
И разновидное с единством согласила!

Как бы продолжая мысль Жуковского, к которому во многом восходит дидактический пафос Гоголя, последний тоже задается вопросом о возможностях искусства: «Нельзя ли в мертвое живое передать?». Он не устает подчеркивать, что «город нужно строить таким образом, чтобы каждая часть, каждая отдельно взятая масса домов представляла живой пейзаж» (VI: 92), что архитектура часто имитирует природу, а природа проникает в архитектуру, сочетаясь и создавая тем самым единый организм¹³. Не случайно, говоря о готике, Гоголь сравнивает ее с деревом¹⁴, и князь сравнивает суровую классическую красоту римлянок с итальянскими зданьями (III: 234). И действительно, князь чувствует, как те же самые развалины и бедность Рима не вызывают ощущения «заживо умирающей нации. Тут противоположное чувство: тут ясное, торжественное спокойствие»¹⁵ (III: 233).

Князь и народ римский

Но могут ли простые римляне воспринимать это величие? Нет ли здесь у Гоголя сближения римской аристократии с римским народом? Ведь с этим народом, чью сильную, гармоничную натуру он уже начал ценить, князь впервые сталкивается «в чисто римских остериях <...> где римский *pobile* садится иногда рядом с миненте»¹⁶; во время обеда в трактирах за городом вместе с римскими фамилиями он «вмешивался охотно в разговор» (III: 233). Князь оказывается невольным участником карнавала, где, как говорит Бахтин, нет разделения на актеров и зрителей, где происходит временное упразднение рангов и иерархий («в одну минуту с ног до головы был он обсыпан белой пылью»), и «как весь народ» (III: 236), князь поражен «верховным совершенством» Аннунциаты. Позже, в переулке, куда он отправляется искать Пеппе, настоящего римлянина, питающего бесконечные надежды выиграть в лотерею (Пеппе должен помочь ему найти Аннунциату), князь становится объектом сплетен «сьер», которым абсолютно незнакома концепция «*privasy*». Весь переулок — одна большая семья, минисоциум, где каждый знает все обо всех. Если в Париже замкнутый анонимный дух улицы отражается в убожестве домов¹⁷, то в Риме частный домашний мир выплескивается на улицу, на «личное», «внутреннее» пространство Рима, одушевленное живой памятью о славном прошлом. В этом пространстве римский князь раскрывает «зародыши вечной жизни, вечно лучшего будущего, которое вечно готовит миру его вечный творец» (III: 230). И именно с римским народом ассоциируется идея о вечном будущем, о «каком-то таинственном значении в слове “вечный Рим”» (III: 233).

Античные руины, архитектура прошедших времен, выступающие в роли «анналов»¹⁸, не только го-

ворят о величии, мощи и блеске ушедшей цивилизации, но и вызывают исторические, философские и моральные размышления о будущем¹⁹. И ответ на вопрос, который ставит перед собой князь по поводу будущего Рима и Италии в целом («И неужели <...> не воскреснет никогда ее слава? Неужели нет средств возвратить минувший блеск ее?») ²⁰, проступает только тогда, когда князю удастся «обнять всю картину» истории Италии, когда она представляется ему «в том же колоссальном величии, в каком она являлась» (перефразируя ремарку Гоголя-историка) (VI: 43)²¹. Только тогда он убеждается, что «не умерла Италия, что слышится ее неотразимое вечное владычество над всем миром, что вечно веет над нею ее великий гений, уже в самом начале завязавший в груди ее судьбу Европы». В «ветхом» и вечном Риме, а не в модном цивилизованном Париже видит Гоголь залог обновления. И именно «это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединения их с вечно цветущей природой», которое эмоционально и непосредственно воздействует на весь римский народ, способно преобразить жителя севера, вырывая «его из среды хладной жизни, преданной занятиям, очерствляющим душу <...> чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком...» (III: 230).

Моральная и воспитательная функция искусства в отрывке проиллюстрирована примером врожденной чувствительности, ощущением душевной полноты и вечности, присущим князю и всему римскому народу, чудной красотой женщин. Влияние окрашающей среды на внешний и внутренний мир человека настолько сильно, что даже «немец с кривизной ног своих и бесперехватностью стана получил значительное выражение» (III: 225).

Римский князь и Аннунциата

С самого начала герой назван «римским князем». Но ассоциация с конкретным городом не исключает, а скорее подчеркивает связь героя с общеитальянской культурной традицией²². Еще в период университетского обучения в Лукке он выказывает свою «живую итальянскую природу». По ту сторону Альп странное физическое строение немцев неприятно поражает его, потому что оно лишено гармоничной красоты, «чувство которой зарождено уже в груди итальянца»; немецкая речь неприятна для его музыкального слуха, а его глубокие чувства итальянца не находят взаимности в легкой природе французов. И может быть, замечает рассказчик, «внутреннее верное и свежее чувство итальянца» — причина того, что Париж кажется ему «тягостной пустыней» (III: 217). По возвращении в Рим «он чувствовал, как развивался видимо его вкус, залог которого уже хранился в душе его» (III: 223), — в тексте подчеркнуто, что у князя вкус был врожденный. Римский народ чужд страсти к наживе, ему несвойственна суетливая торопливость — он предпочитает спокойно прогуливаться по улицам; римлянам присуща беззаботность, чувство собственного достоинства, глубина восприятия, представление о справедливости и благородстве, смесь добродушия и страстей. Его светлая «непритворная веселость», «невоздержность и порыв развернуться на все деньги» особенно проявляются во время карнавала, когда «природный художественный инстинкт и чувства» выражаются и в живописных одеждах, и в убранстве церквей и лавочек пиццайероли, где, как в театральной постановке, продукты вместе со статуями из сала формируют «группы христианского или библейского содержания» (III: 232)²³. В отличие от утилитарной атмосферы Парижа, которая опошляет все святое, в Риме царит атмосфера радостной свободы и спонтанного творчества, когда даже ла-

вочки превращаются в храмы. Рим — это царство настоящих ценностей, символ неисчерпаемого. Гармония природы и культуры пронизывает здесь все, и даже бедности удастся предстать в светлом, беззаботном виде, по-своему гармонируя с важностью Рима: здесь достигнуто согласие между античностью и современностью, простым и возвышенным, городским и деревенским, веселыми криками и спокойной тишиной. Описание Аннунциаты, в образе которой сливаются в единство контрастирующие краски (смола волос, снег лица, пурпур наряда)²⁴, и есть персонификация Рима (она «могла родиться только в Риме»)²⁵. Семантическая связь образов города и женщины²⁶ встречается в ветхозаветной и новозаветной традициях; в мифологических же представлениях она ассоциируется с образом Матери-Земли, «что предполагает (по меньшей мере) жесткую связь детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети, потомство) этого женского начала» (Топоров 1987: 124). Это очевидно в таком языке, как итальянский, где слово «город» (*città*) и сам Рим (*Roma*) — женского рода. У Гоголя же Париж ведет себя как «непотребная женщина, ловящая человека ночью на улице», а Рим сравнивается с дивной красотой Аннунциаты. Тогда семантика обозначения «римский князь» указывает не на «отцовство Рима по отношению к герою» (Кривонос 2001: 145), а на материнство²⁷. Как и Рим, Аннунциата функционирует в качестве одной генерализующей синекдохи, придающей каждой составной части свои черты. Аннунциата описывается как «полная красота», которая, как и сам город, излучает гармонию на все, что ее окружает, объединяя в себе «все, что рассыпалось и блистает по одиночке в красавицах мира» (III: 236)²⁸, и превращая всех смотрящих на нее в художников. «Куда ни пойдет она — уже несет с собой картину: спешит ли ввечеру к фонтану с кованой медной вазой на голове, — вся проникается чудным согласием обни-

мающая ее окрестность» (III: 205). Но и Аннунциата — лишь живая часть-эмблема вечного города. Еще в начале отрывка Гоголь называет ее «царицей». Фольклорная номенклатура «князя-царя» и «царицы» означает брачующихся: жениха и невесту²⁹. И если линию отношений между Аннунциатой и князем можно представить как *hieros gamos*, то вместо ожидаемого финала — соития — Гоголь дает нам момент полного растворения князя в панораме любимого Рима. На это, а также на будущее возрождение славы Рима, и намекает само имя героини — Аннунциата. В этой «чудной, сияющей панораме» Гоголь наиболее приближается к картине, хотя «ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины» (III: 247). Пушечный выстрел и гул толпы, означающие конец карнавала, символизируют начало трансцендентального в восприятии князя:

Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроко-
нечий сильно освещена была блеском понизившегося
солнца. Группами и поодиночке один из-за другого выходили дома, крыши, статуи, воздушные террасы и галереи; там пестрела и разыгрывалась масса тонкими верхушками колоколен и куполов с узорною капризностью фонарей; там выходил целиком темный дворец; там плоский купол Пантеона; там убранная верхушка Антониновской колонны с капителью и статуей апостола Павла; еще правее возносили верхи капитолийские здания с конями, статуями; еще правее над блещущей толпой домов и крыш величественно и строго поднималась темная ширина колизейской громады; там опять играющая толпа стен террас и куполов, покрытая ослепительным блеском солнца. И над всей сверкающей сей массой темнели вдали своей черною зеленою верхушки каменных дубов из вилл Людовизи, Медичи, и целым стадом стояли над ними в воздухе куполообразные верхушки римских пинн, поднятые тонкими стволами. И потом, во всю длину всей картины возносились и

голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом <...> Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город; еще темнее зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид! (III: 246–247).

Но почему князь перед панорамой Рима забывает и самого себя, и таинственную судьбу своего народа, и все другие мысли, и даже Аннунциату, эту скульптурную красоту, «созданную для того, чтобы всех равно ослепить»? Ответ можно найти на страницах гоголевской статьи «Живопись, скульптура и музыка», согласно которой, в отличие от скульптуры, которая внушает лишь «наслаждение спокойное, ведущее за собою негу и самодовольство языческого мира» (VI: 25), религиозные живопись и музыка хранят «тайны беспредельных чувств» и дают возможность хотя бы на миг уловить невыразимое и бесконечное, привести в экстаз. Поэтому женщина-скульптура как *pars pro toto* исчезает перед звучащей, вечно меняющей временные и пространственные планы картиной — *totum pro parte* — городом Римом.

Библиография

- Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993.
- Винтерниц Де Вито Р. Древний Рим и папство в политической концепции А.Н. Радищева. Рим; Самара: Римский ун-т «La Sapienza»; Самарский гос. пед. ун-т, 2001.
- Гасперович В. Н.В. Гоголь в Риме: новые материалы. Рим; Самара: Римский ун-т «La Sapienza»; Самарский гос. пед. ун-т, 2001.
- Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1966–1967.

- Джулиани Р.* Новые материалы о Н.В. Гоголе: галерея русских художников, первых «римских» знакомых писателя. Рим; Самара: Римский ун-т «La Sapienza»; Самарский гос. пед. ун-т, 2001.
- Де Лотто Ч.* «Поучение» Агапита в итальянском переводе Н.В. Гоголя // Русско-итальянский архив, Europa Orientalis. Salerno, 2002.
- Жуковский В.А.* Сочинения: В 3 т. М., 1980.
- Кривонос В.Ш.* Символическое пространство в «Риме» Н.В. Гоголя. Рим; Самара: Римский ун-т «La Sapienza»; Самарский гос. пед. ун-т, 2001.
- Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. М., 1992. Т. 3.
- Неклюдов С.Ю.* «Сдается пылкий Шлиппенбах» (К истории одной метафоры) // Полύτροπος: К 70-летию В.Н. Топорова. М.: Индрик, 1998.
- Паклина Л.Я.* Образы искусства в повести Н.В. Гоголя «Рим». Рим; Самара: Римский ун-т «La Sapienza»; Самарский гос. пед. ун-т, 2001.
- Топоров В.Н.* Заметки по реконструкции текстов. IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Щукин В.* «Душа города» в творчестве романтиков // Мир романтизма. Вып. 9. Тверь, 2001.
- Хлебников В.* Собрание сочинений: В 4 т. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Alfieri V.* Opere di Vittorio Alfieri. Scritti politici e morali. T. III. Asti, Casa d'Alfieri, 1984.
- Augè M.* Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità. Milano, Elèuthera, 1996.
- D'Amelia A.* Introduzione a Gogol'. Bari, Laterza, 1995.
- De Lotto C.* "Signori, per parlar d'un'altra cosa..." Занятия итальянским языком Н.В. Гоголя. Неизданные автографы // Russica Romana. III. 1996.
- Giuliani R.* La "meravigliosa" Roma di Gogol', La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento. Edizioni Studium, Roma, 2002.

Maguire Robert A. Exploring Gogol. Stanford UP, 1994.

Mortier R. La poétique des ruines en France. Genève, Droz, 1974.

Примечания

- 1 Среди последних работ см.: Винтерниц Де Вито Р. (2001), Гасперович В. (2001), Джулиани Р. (2001, Giuliani 2002), Кривонос В.Ш. (2001), Паклина Л.Я. (2001), Шукин В. (2001). Все цитаты из Гоголя даются по изд. 1966–1967 (I–VII).
- 2 В статье «Об архитектуре нынешнего времени» (VI: 77, 80) Гоголь противопоставляет миниатюризацию гармоничному соединению различных элементов, которые есть в любой величественности и грандиозности: «Как только энтузиазм средних веков угас и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и целость одного исчезло — вместе с тем исчезло и величие. Силы его, раздробившись, сделались малыми». И дальше: «В начале XIX столетия вдруг распространилась мысль об аттической простоте и так же, как обыкновенно бывает, обратилась в моду <...> но все, что ни строили по их [древних] образцу, все носило отпечаток мелкости и миниатюрности: узнали искусство более связывать и гармонировать между собою части, но не узнали искусства давать величие всему целому и определить ему размер, способный вызвать изумление».
- 3 «Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое» (VI: 91).
- 4 Метафора «поэма» подчеркивает синкретизм искусств — это другой лейтмотив как гоголевских статей, так и данного отрывка. Он выражается в определении вида искусства и наук при помощи лексики и метафор дру-

- того вида, т. е. картина описывается в музыкальных терминах, музыка в архитектурных и т. д.
- 5 М. Вайскопф, говоря о «Риме», называет эту повесть «декларативной» (Вайскопф 1993: 439).
- 6 Обычно критика толкует противопоставление Парижа и Рима как вариант дихотомии Петербург — Москва. Думаю, однако, что здесь можно скорее говорить о противопоставлении Петербург — Диканька, особенно с точки зрения оппозиции одиночество — солидарность. Париж и Петербург представляют собой города, которые Оже (Augé 1996: 73) в своих антропологических исследованиях «сверхсовременной» повседневности называет «неместами», т. е. анонимным пространством, где человек одинок. Гоголь противопоставляет Петербург Италии (как север — юг, серое — яркое, холодное — теплое, раздробленность — единство, хаос — гармония и т. д.) в «Невском проспекте» и «Портрете».
- 7 Д'Амелия (D'Amelia 1995: 125) определяет отрывок как «набросок романа воспитания, как почти автобиографический маршрут Гоголя, вызванный восторгом перед вечным городом и развивающийся параллельно с размышлениями о судьбах России». Джулиани (Giuliani 2002: 210) предлагает читать «Рим» как «Bildungsroman в миниатюре». Многие критики связывают возвращение князя и его воскрешение с притчей о блудном сыне (см., например, Кривonos 2001: 145).
- 8 См. примеч. 4.
- 9 Оппозиция часть — целое соответствует и гоголевской иерархии жанров живописи, где предпочтение отдается религиозным или историческим полотнам больших размеров по сравнению с малыми, ограниченными жанрами, такими, как портрет, литография и т. п. В рассказе «Портрет» именно портреты и любительские виды противопоставлены иконам и картинам с религиозно-мифологическим и историческим сюжетом.
- 10 См. письмо Балабиной от 1838 г. (VII: 181—182): «Здесь все пребывает в добром здравии: Сан-Пиетро, Монте-

Пинчо, Колисей и много других ваших друзей шлют вам привет. Пьяцца Барберини тоже нижайше вам кланяется. <...> Колисей очень настроен против вашей милости. Из-за этого я к нему не иду, так как он всегда спрашивает: “Скажите-ка мне, дорогой человечешище (он всегда зовет меня так), что делает сейчас моя дама синьора Мария?”». И другое письмо ей в том же году (VII: 184): «Был у Колисея, и мне казалось, что он меня узнал, потому что он, по своему обыкновению, был величественно мил и на этот раз особенно разговорчив. <...> Стало быть, он со мною говорил. Потом я отправился к Петру и ко всем другим, и мне казалось, они все сделали на этот раз гораздо более со мною разговорчивы».

- 11 Гоголь возвращается здесь к музыкальной метафоре пространственного искусства.
- 12 Определенные Р. Джулиани (Giuliani 2002: 204) как элементы литературного маньеризма.
- 13 Вспомним слова Хлебникова (II, 1968: 278–279) о городах будущего: «сам город делается первым опытом растения высшего порядка».
- 14 «Эти стремящиеся нескончаемыми линиями украшения и сети сквозной резьбы не что другое, как темное воспоминание о стволе, ветвях и листьях древесных» (VI: 83).
- 15 Интересно заметить, что Гоголь здесь использует слово «нация», говоря о Риме. Быть может, он уже прозревал грядущее политическое объединение Италии.
- 16 Гоголь часто приводит в отрывке слова или восклицания на итальянском. О том, насколько Гоголь владел итальянским языком, см. (De Lotto 1996, Де Лотто 2002).
- 17 В Париже рассказчик уточняет, что одна только постель «нужна французу в его комнате; кабинетом, обедом и вечерним освещением он пользуется в публичных местах» (III: 213).
- 18 «Архитектура — тоже летопись мира», — говорит Гоголь в статье «Об архитектуре нашего времени», —

- «она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе» (VI: 93).
- 19 В романтической эстетике, напоминает Р. Мортье (1974), античные руины выполняют посредническую роль: в своей «мемориальной» функции они не только вызывают «прошлое, ставшее священным, но побуждают мечтать и беспокоиться о будущем, предсказуемом в одном случае, таинственном в другом». Гоголь пишет о руинах древнего Рима: «Наконец, самой ветхостью и разрушением своим он грозно владычествует ныне в мире: эти величавые архитектурные чуда остались, как призраки, чтобы попрекнуть Европу в ее китайской мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли» (III: 230).
- 20 Предсказание о будущем возрождении Рима можно найти и в «Мизогалло» Альфьери (1984, III: 411), его же цитирует Гоголь, говоря о поверхностности и бездеятельности французов.
- 21 Как в статье о всеобщей истории (VI: 42–8), так и в «Риме» (III: 227) Гоголь снова противопоставляет фрагментарность и полноту, подчёркивая, что князь спешит углубить свои познания об истории Италии, «доселе ему известную эпизодами, отрывками; без нее казалось ему неполно настоящее, и он жадно принялся за архивы, летописи и записки».
- 22 Равным образом у Гоголя Париж в данном отрывке становится аналогом и субститутотом всей Франции.
- 23 Едва князь ступает на итальянский берег, у него возникает желание помолиться. Гоголь пишет Балабиной в апреле 1838 г. (VII: 183): «Я решился там помолиться за вас (ибо в одном только Риме молятся, в других местах показывают только вид, что молятся». Еще раз в октябре того же года: (VII: 190): «Помните <...> что я молюсь за вас здесь, где молитва на своем месте, то есть в храме. Молитва же в Париже, в Лондоне и Петербурге все равно, что молитва на рынке».

- 24 О роли контраста цветов в портрете Аннунциаты ср. Мегуаер (Maguire 1994: 122–123).
- 25 Стоит напомнить, что Италия всегда изображалась как южная женщина классических пышных форм, словно подчеркивающих ее способность к воспроизведению жизни. Многие критики называют Аннунциату фигурой, эстетизированной Гоголем (Vogel 1967: 147–149, Maguire 1994: 128–129); Джулиани (Giuliani 2002: 186) возражает против мнения о том, что Аннунциата имеет реальный прототип – Витторию Калдерони, и считает ее квинтэссенцией средиземноморской красоты, идеализированной и мифологизированной.
- 26 Неклюдов (1998: 722–723) указывает на один из вариантов этой метафоры – «женщина-город» в «Тарасе Бульбе».
- 27 И в настоящее время в итальянском сознании существует устойчивое выражение «Мамма Рома».
- 28 Вспомним, что князь, читая историю родной страны, «был поражен величием и блеском минувшей эпохи Италии. Его изумляло такое быстрое разнообразное развитие человека на таком тесном углу земли <...> раскрытие всех сторон жизни политической и частной, такое пробуждение в столь тесном объеме всех элементов человека, совершавшихся в других местах только частями и на больших пространствах!» (III: 228).
- 29 Пользуюсь случаем поблагодарить А.Б. Грибанова, который напомнил мне об этой ассоциации.

Город-мир и сакральный сюжет у Гоголя

Город неоднократно становился у Гоголя метафорой мира, и практически всякий раз — то открыто, то прикровенно — этому сопутствовал некий сакральный сюжет, который позволял разрабатывать образ города как мифологему.

Семь городов формируют эту мифологему. Шесть из них — реальные локусы. Это Петербург в оппозиции к Москве, Рим в оппозиции к Парижу, Миргород и Иерусалим. Но лишь тот город, который выведен в «Ревизоре», тот *русский* город, о котором Гоголь сказал, что его «нет во всей России»¹, дает основания говорить о том, что у Гоголя действительно был миф города.

В «Развязке «Ревизора»» Гоголь заявил о том, что город, где правит умный плут Сквозник-Дмухановский и где чиновники все до одного уроды, — это наш душевный город, наш внутренний мир, «в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей» (IV, 130). Десятилетием раньше, в «Театральном разъезде», Гоголь иначе охарактеризовал город, изображенный в комедии. Он сказал, что это «сборное место», куда изо всех углов России стеклись исключения из правды, злоупотребления и заблуждения.

Две эти характеристики полярно противоположны: одна указывает на внутренний мир, другая на мир внешний — но обе они сходятся в том, что город, представленный на сцене, обладает качеством всеобщности. Душевный город определяется как *наш* душевный город. Наш — то есть всех нас. Второе опре-

деление — «сборное место» — указывает на то же самое. Город, изображенный в «Ревизоре», представляет за весь мир — по крайней мере, за весь русский мир. Таким образом, автокомментарии Гоголя к «Ревизору» отсылают нас к названию второго сборника его повестей, озаглавленного «Миргород»: город-мир.

Как показал Михаил Вайскопф, Гоголь мог быть знаком с богословской традицией, в которой название этого украинского города превращается в аллегорическое понятие: в сочинениях Григория Сковороды нагорный замок, где обитает Отец Небесный, называется Миргород. Как и «душевный город» Гоголя, это модификация библейского «града Божия» — обители Господня, куда должны вернуться души праведников. Вайскопф поясняет, что, дав такое название граду Божию, Сковорода ориентировался на неверную, но популярную этимологию, согласно которой название «Миргород» — это перевод слова Иерусалим, истолкованного как город мира². Гоголь, впрочем, и в «Миргороде», и в «Ревизоре», и в других случаях изображает не небесный, а земной город. Но остающийся за рамками изображения град небесный составляет второй, неявный план, как бы потенциальное второе измерение земного города. Специфика гоголевских художественных построений заключалась в настойчивом стремлении втянуть реалии, относящиеся к этому второму плану, т. е. небесные, сакральные реалии, во *внутреннее* пространство земного града.

Попытка ввести Божественное начало в сборный город «Ревизора» была предпринята во второй редакции комедии. Способ, каким это было сделано, на первый взгляд кажется более чем странным.

В немой сцене, которая была замыслена Гоголем как метаморфоза, как переход от изображенных на сцене безобразий земной жизни к просветлению и

очищению в зрительном зале, есть один удивительный и не слишком бросающийся в глаза образ. Возможно, автор и не хотел, чтобы на него обратили внимание, потому что его ни за что не пропустила бы цензура. Но показательно, что Гоголь нуждался в нем, хотя бы как в скрытом символе, введенном в позднюю редакцию пьесы. В первой редакции «Ревизора» ремарка к немой сцене указывала, что все застывают с разинутыми ртами и вытянутыми лицами. В ремарке второй редакции подробно расписаны общая расстановка фигур и поза каждой из них. В центре — городничий «в виде столпа с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела» (IV, 95). Фигура с запрокинутой головой и распростертыми руками напоминает не что иное, как распятие, а две женские фигуры, горестно устремленные к нему, соответствуют изображаемым у распятия фигурам Святой Девы и Марии Магdalины. Именно такая группа описана, между прочим, в стихотворении Пушкина «Мирская власть» (1836). Гоголь уже варьировал сходный образ, работая над «Владимиром третьей степени». По воспоминаниям одного из современников Гоголя, в той комедии была сцена, где сумасшедший чиновник, воображая себя владимирским крестом, «становится перед зеркалом, подымает руки так... что делает из себя подобие креста и не насмотрится на изображение»³. Как и в «Ревизоре», сцена эта была финальной, важную роль в ней играло зеркало, в «Ревизоре» вынесенное в эпиграф; сумасшедший чиновник надолго задерживался в своей крестоподобной позе, как и городничий в немой сцене. Строго говоря, обсуждаемый образ — безусловно кощунственный, он прочитывается как пародия на распятие, но и в поздние годы это не мешало Гоголю прочитывать своего «Ревизора» в мистически-моралистическом ключе.

Город как мир, с самим Господом нашим Иисусом Христом, заключен комедией Гоголя вместе со зрителями в стенах театра, отгородивших от остального пространства сцену и зрительный зал. Такой «город», парадоксально вместивший в себя даже и трансцендентное начало мира, абсолютно самодостаточен. Он не нуждается ни в каких внешних связях. Он действительно тождествен «всему» миру и содержит, как надеялся Гоголь, потенциал преображения, возможность той метаморфозы, по ходу которой град земной приобщается свойствам града небесного. Залогом такой метаморфозы, необходимым условием ее является присутствие сакрального символа *внутри* города-мира.

Петербург и Москва, Рим и Париж как будто бы не дают в творчестве Гоголя такой универсальной картины. Каждый из них — уже не город-мир, но исторический слепок мира. Петербург, эта новая столица империи, мыслится Гоголем (как и всем образованным русским обществом) в оппозиции к Москве — старой столице старой, дореформенной Руси. Не оригинален Гоголь и в том, что рисует Рим — могучую некогда столицу Древнего мира — в оппозиции к блистательному, но суетному Парижу — новой столице Европы. Но у Гоголя эти две оппозиции дублируют друг друга, составляя новую контрастную пару: Рим — Петербург. Москва и Петербург противостоят у Гоголя как старый и новый русский мир, Рим и Париж — как старый и новый мир европейский. Сталкивая между собою Рим и Петербург, Гоголь укрупняет историческое полотно, сводя в общей раме русскую и европейскую историю.

Пара «Рим — Петербург» в творчестве Гоголя не вполне очевидна. Эти два города не объединены в рамках одного произведения. Тем не менее имеются все основания говорить об их оппозиции, ибо в каждом из них Гоголь разыгрывает один и тот же сюжет,

извлекая из этого повторения эффект зеркального, перевернутого отражения. Речь идет о сюжете Благовещения, разыгранном в «Носе» и в «Риме». Сакральный сюжет вновь участвует в создании мифологемы, в которой образы города служат выражению историософской мысли.

На то, что 25 марта, когда развернулись события повести «Нос», это день Благовещения, в исследовательской литературе уже указывалось⁴. Не отмечалось, однако, сюжетное соответствие гоголевской повести евангельскому эпизоду. А между тем «носологический» сюжет, приуроченный Гоголем к церковному празднику, становился не чем иным, как новой петербургской «Гавриилиадой», травестийной версией Благовещения.

Как показал В.В. Виноградов, широко распространенные в гоголевскую эпоху «носологические» сюжеты имели устойчивую метафорическую окрашенность: в заметках, анекдотах, повестях и рассказах о приключениях носов — исчезнувших и вновь обретенных, ничтожно малых и феноменально больших — нос выступал как эротический символ⁵. Лишившийся этого предмета майор Ковалев в минуту прозрения постигает, что в исчезновении носа виновата штабс-офицерша Подточина. Ей очень хотелось, чтоб Ковалев посватался к ее дочке, но герой старательно «избегал окончательной разделки». Теперь он догадывается, что с помощью волхвований Подточина залучила к себе его нос, чтобы вынудить наконец майора жениться. Ковалев пишет ей гневное письмо, отказываясь отвечать за произошедшее, в котором *личного* участия он не принимал. Приуроченная к дню Благовещения, эта ситуация оборачивается откровенной карнавальной изнанкой сакрального сюжета: место Пречистой Девы занимает штабс-офицерская дочка, место Бога-Отца — Платон Ковалев, чье имя подчеркивает его платоническое участие в

замысле, осуществляемом злодейкой Подточиной, место Святого Духа — нос (каламбур «дух — нос» вполне прозрачен⁶).

«Рим» представляет собой начало большого и никогда не дописанного произведения. Обширная экспозиция подводит лишь к исходной точке фабульного развития. В экспозиции рассказано о детстве, юности и годах учения в Париже молодого итальянского князя, потомка старинного рода, который пришел в полный упадок. Приехав в Париж из Италии — этого европейского захолустья, — молодой князь сначала приходит в необычайный восторг от столицы Франции. Здесь все блистает живостью, остроумием, разнообразием и, главное, каждодневной новизной. Но по прошествии некоторого времени князь переживает тяжелое разочарование. Те качества парижской жизни, которые первоначально прельстили его, теперь оборачиваются легкомыслием, поверхностностью, суетностью. Семейные обстоятельства вынуждают князя вернуться в Рим. Он смотрит на Италию новыми глазами. Здесь все *ветхое* — этот эпитет Гоголь настойчиво повторяет. Но в этой ветхости дремлет могучая некогда сила, готовая вновь пробудиться. Во время римского карнавала князь видит в толпе красавицу Аннунциату, прекрасную настолько, насколько может быть прекрасна совершеннейшая из женщин. Князь поражен, потрясен — но Аннунциата исчезает в толпе, и князь бросается на поиски. Он хочет разыскать ее с помощью вездесущего Пеппе, который знает всех и каждого в Риме. На этом повесть обрывается.

Указание на сюжет Благовещения содержится в имени героини: *Annuntiatio* — благовещение. Встреча князя с Аннунциатой означает, что «ветхий» Рим содержит в себе залог обновления, что «благая весть» уже пришла к нему. Но отыщет ли князь свою красавицу, затерявшуюся в шуме и блеске римского карнавала?

Если в «Носе» карнавализация сакрального сюжета является внутренним законом организации текста, то в «Риме» карнавал служит внешним контекстом действия. На связь «Носа» и «Рима» указывает и то, что во второй повести Гоголь тоже не может обойтись без «огромного запачканного носа»⁷ — этот нос принадлежит в «Риме» тому самому Пеппе, которого князь посылает на поиски Аннунциаты, тому самому Пеппе, который служит посредником между князем и Аннунциатой (подобно тому как в петербургской повести нос, по подозрению Ковалева, должен сыграть роль брачного посредника между ним и Подточиной-младшей). Но в «Риме» это всего лишь рудимент карнавализации сюжета, и нос Пеппе напоминает прежде всего именно карнавальную носатую маску.

В целом же карнавальный Рим очищает сюжет, в то время как чинный Петербург карнавализует его. Две повести отражаются друг в друге — но с обратным знаком, как и надлежит отражению. Видимо, не случайно названия обеих повестей представляют собой мини-палиндромы: «нос — сон», «Рим — мир». Это не только игра звука, но и игра смысла. В первой редакции «Носа» фантасмагорический сюжет оборачивался сном героя; Рим же в известном смысле представляет за мир, жаждущий обновления. В последнем случае мы снова сталкиваемся с городом-миром.

Соотношение сюжетов «Носа» и «Рима» означает нечто большее, чем неприятие Гоголем Петербурга и его любовь к Вечному городу, в котором он обрел вторую родину. Заданная в повести об Аннунциате антитеза «Рим — Париж» была, как уже говорилось, скрытой параллелью антитезы «Москва — Петербург». Начатый в Италии, «Рим» не случайно дописывался в Москве и был отдан в славянофильски ориентированный журнал «Москвитянин». Не Парижу — столице Европы и не Петербургу — новой столи-

це России сулит Гоголь будущность. Благовест обновления слышится ему в «ветхом» Риме и в «ветхой» России.

Гоголь придавал большое значение выбору наиболее удачных моментов для знакомства публики с теми или иными своими произведениями. В 1842 г., когда был напечатан «Рим», Гоголь предстал перед публикой автором монументальных творений: первого тома «Мертвых душ» и первого своего четырехтомного собрания сочинений. Публикация «Рима» в «Москвитянине» слегка опережала выход этих изданий. Как кажется, главное назначение «Рима» заключалось в том, что он служил комментарием к «Мертвым душам». Гоголю очень важно было, чтобы первый том «Мертвых душ» не был воспринят как целое. Читатель должен был помнить, что книга не завершена, что изображенной в ней России предстоит *преображение*. Как сюжет, так и незавершенная форма «Рима» составляли отчетливую параллель к этому замыслу. В обоих случаях форма оставалась открытой, а продолжение предполагало метаморфозу, преобразование *ветхой* реальности.

Оппозиция «ветхое — новое» была достаточно универсальной, чтобы охватить «все, что ни есть» в мире и придать высказыванию о национальной культуре, национальной истории всеобщий историософский смысл, касающийся как России, так и Европы. Этот смысл указывал, что в «ветхом» городе — иначе говоря, в «ветхом» мире — у сакрального сюжета есть перспектива, он может исполниться, поведя к метаморфозе, к преобразению «ветхого» мира. А в «новом» городе, в «новом» культурном мире такой перспективы нет. Метафора города вновь говорила о мире.

Существенно, что и на сей раз испытание града земного (метафоры мира) на способность к преобразению было связано у Гоголя с введением в земной град сакрального символа. Хотя бы фрагмент града

небесного должен был наличествовать в рамках града земного. Во всех рассмотренных случаях земной город и небесный не отождествлялись, но и не разводились на разные полюса. Гоголевская конструкция предполагала непосредственное присутствие небесного в стенах земного города-мира.

Последним городом в ряду гоголевских городов-мифов оказался Иерусалим. Паломничество в Святую Землю Гоголь предпринял в 1848 г. Он готовился к нему в течение шести лет, одновременно планируя свое возвращение в Россию. Теперь именно в России он предполагал осуществить главное свое предназначение, подвести итог жизненного пути. Но вернуться в Россию он мыслил не иначе как через Иерусалим. Паломничество к святым местам должно было дать ему силы для осуществления задуманного.

По сути дела, на этот раз Гоголь хотел сам себя поместить в то пространство, которое он неоднократно выстраивал в своих произведениях: в пространство земного града, в котором непосредственно присутствуют реалии небесные. И в этом пространстве он надеялся пережить духовное преображение.

Но в Иерусалиме Гоголю суждено было испытать жесточайшее разочарование. Он не смог молиться у Гроба Господня. Причастился святым дарам — но не получил того дара, на который уповал. Эта катастрофа имела, конечно, и чисто психологические причины — но не ими одними она объяснялась.

Самое откровенное признание о том, что случилось с ним в Иерусалиме, Гоголь сделал в письме к Жуковскому. Это большое письмо, и в нем есть один фрагмент, имеющий прямое касательство к нашей теме. Оказывается, Гоголь был чрезвычайно разочарован тем, что Голгофа, Гроб Господень и место, на котором Пилат представил Христа народу, объединены теперь под крышей одного храма. Но ведь именно это и значит, что, оказавшись под сводами этого хра-

ма, в котором собраны воедино все главнейшие христианские святыни, Гоголь попал наконец в средоточие того города-мира, модель которого он столько раз рисовал. Что же оказалось? Он не только не пережил преобразования — он почувствовал себя запертым, он признавался Жуковскому, что ему не хватало здесь расстояния между сакральными точками, не хватало дистанции, которая разделяла бы их и которую мог бы преодолеть паломник. И он стал достраивать эту дистанцию, объясняя Жуковскому, что для того чтобы представить себе Святую Землю, нужно вообразить звезду над Вифлеемом, голубя над Иорданом... Это значит, что ему необходимо было ввести еще одно измерение, внеположное, трансцендентное реальному священному Иерусалиму, ему необходимо было разомкнуть стены города-мира, совершить нечто прямо противоположное тому, на что в течение многих лет была направлена его творческая воля, согласно которой залогом преобразования служит замкнутый в земном граде небесный символ.

Примечания

- ¹ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Л.; М., 1951. Т. 4. С. 130. Далее цитаты из Гоголя даются по этому изданию с указанием тома и страницы.
- ² *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 213—216. На тему «Гоголь и Скворода» см. там же, по указателю, а также: *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 121—145; *Бочаров С.Г.* Вокруг «Носа» // Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 114—117.
- ³ Дневниковая запись А.Н. Афанасьева, сделанная со слов П.В. Анненкова в мае 1861 г. Приведена в кн.: *Вишневская И.Л.* Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 60.
- ⁴ *Ермаков И.Д.* Очерки по анализу творчества Н.В. Гого-

- ля (Органичность произведений Гоголя). М.; Л., 1924. С. 207; Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 86–92. Ср. указание на пасхальную и литургическую символику в повести: Вайскопф М. Указ. соч. С. 228–235.
- 5 Виноградов В.В. Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 5–21.
- 6 См. об этом: Вайскопф М. Указ. соч. С. 228. Ср. также: «“Нос–дух” – это обширная тема мистической литературы. В частности, у Поредджа этой теме отведено значительное место <...> встречается мистическое истолкование “носа”, “ноздрей” “запаха-духа” у Сведенборга. <...> Так выстраиваются метафорические ряды и у Сковороды (человек – нос – дух – дом – церковь – Библия)...» (Гончаров С.А. Указ. соч. С. 154).
- 7 Ср.: «В это время выглянул из перекрестного переулка огромный запачканный нос <...>. Это был сам Пеппе» (III, 254).

Повесть «Рим», город Рим и мессианизм позднего Гоголя

Как известно, ядро тематической структуры повести Гоголя «Рим» образует противопоставление Парижа и Рима. Реализованное в двух контрастных сериях описаний, пестрых и перенасыщенных деталями, это противопоставление на первый взгляд кажется многозначным и многомерным. Более внимательное прочтение текста позволяет, однако, без особых затруднений различить простую и одномерную смысловую основу, над которой надстраиваются барочно-усложненные гоголевские описания Парижа и Рима. Этой основой является элементарная и жесткая антитеза лживости и мертвенности Слова и истинности и жизненности Зрительного Образа.

Париж у Гоголя¹ — «страшное царство слов вместо дел», мир «листов длинных журналов», «отчаянного крика и чада газет», мир пустых новостей и пустой политической борьбы партий, за которой нет ничего, кроме слов. Облик Парижа определяет экспансия визуального Слова — везде «исполинские буквы наклеенных афиш», везде «бесчисленная смешанная толпа золотых букв», которые лезут на стены, на окна, на крыши. Париж безобразен, суетен и инфернален. Он лишен истинных красот искусства. Речи его профессоров и талии и ножки его женщин лишены необходимой полноты. Париж, многократно подчеркивается в тексте, полон блеска, но его блеск иллюзорен и мимолетен. Одним из ключевых знаков Парижа становится *стекло*. Париж полон стекла, и его жизнь отражается в стеклах-зеркалах и разделена стеклами, превращающими живых людей в мертвое

зрелище. Стекла Парижа отражают и показывают Париж как царство мертвой (инфернальной) жизни, в которой господствует мертвое (инфернальное) Слово. В «сияющих газом зеркальных стенах» отражаются «бесчисленные толпы дам и мужчин, *шумящих речами* за маленькими столиками, разбросанными по залу». За стеклами витрины «рисует» светловолосая головка в картинном склоне, опустившая ресницы *в страницы модного романа* и не видящая обращенных к ней чувственных взоров молодых мужчин. За стеклом книжной лавки, «как пауки, *темнеют* виньетки» и «глядят иероглифами странные буквы». Дегradировавшая в шум, в иероглиф (в непонятную букву) и в модный роман человеческая речь — все это знаки мертвого Слова и человеческого омертвления под воздействием Слова. И эти знаки принадлежат застольному миру вместе и в одном ряду с другими, более непосредственными проявлениями мертвого — с машиной, растирающей шоколад, и с «краснеющим в зелени огромным морским раком», и с «набитой трюфелями индейкой», и с пойманными — и пребывающими *за двойным стеклом*, витрины и вазы, — желтыми и красными рыбами. Париж мертв, и он мертв потому, что Слово, изначально лживое и мертвящее Слово, захватило в нем абсолютную власть, подчинив себе последнее прибежище истины и жизни — сферу Зрительного Образа.

В противоположность Парижу гоголевский Рим² — это царство визуальности, царство архитектуры, скульптуры, живописи и царство пластичности и живописности, пропитывающих саму жизнь. Римские «журналишки» «чахоточны», жизнь идей в Риме отсутствует, политически Рим пребывает в ничтожестве. Но зато он и его окрестности безгранично живописны, но зато он полон великими творениями искусства и прекрасными живыми картинами, которыми преизобилует повседневная жизнь римского на-

рода. Гоголь не устает отмечать картинность проявлений римской жизни — от картинности Аннунциаты или картинности высовывающихся из своих окон, как из рамок, «сюр» римской окраины до картинности, порождаемой римским жилищным правом, которое позволяет римлянину быть владельцем одного-единственного окна — *быть* в одной-единственной рамке. Гоголевский Рим, как он является в финале повести, — это идеальный и абсолютный Зрительный Образ: неподвластный лживому Слову, неподвластный времени, он существует только в пространстве, а потому вечен.

Как показал Ю.М. Лотман, проявляющаяся в «Риме» и других гоголевских текстах враждебность к Слову и ко всему, что в современном обществе связано со Словом, — к политике, газете, парламенту, университету, к формализованному праву и т. д. — это типично просветительская враждебность. Гоголь принадлежал к глубоко укорененной в русской мысли просветительской традиции. Русское Просвещение отрицало «западную» модель сложной и дифференцированной цивилизации, основанной на условностях и конвенциях, на Слове. И оно искало альтернативу «Западу» в утопиях патриархально-простой, цельной, истинной и прекрасной народной жизни, в которой доминирует не лживый язык Слова, а истинный язык непосредственной коммуникации³.

Осуждение Гоголем языка слов и его стремление утвердить в качестве единственно истинного язык визуальных образов, бесспорно, возникли в общем русле русских просветительских исканий. Однако в конечном итоге гоголевский антивербализм вышел очень далеко за пределы этого русла, очень далеко оторвался от самой исходной просветительской топики природы и цивилизации, личности и среды, простоты и сложности. И признаки этого отрыва проявляются уже в повести «Рим» — в том ее эпизоде,

в котором герой, молодой и набожный римский князь, потеряв из виду красавицу Аннунциату, решает, что ему совершенно необходимо ее разыскать.

В тексте «Рима» специально подчеркнута чистота намерений князя: он и себе самому объясняет острую необходимость новой встречи с Аннунциатой как чистую, стерилизованную необходимость *видеть*: он жаждет именно и только видеть Аннунциату, видеть не для того, чтобы «любить и целовать», а для того, чтобы «глядеть и смотреть», причем глядеть и смотреть *вместе со «всеми»*⁴, т. е. как на публично выставленную картину. Он жаждет видеть ее, чтобы видеть. «Полная красота», рассуждает князь, и по закону природы, и по воле Бога для того «дана в мир, чтобы всякий ее увидел» — она подобна светильнику, который, «сказал божественный учитель», «зажжен для того, чтобы стоять на столе, чтобы всем было видно»⁵.

В приведенном тексте Гоголь заставляет своего героя цитировать и толковать евангельскую притчу о свече. Эта притча фигурирует во всех синоптических евангелиях: в Евангелии от Матфея — в составе Нагорной проповеди (Мф. 5:15); в Евангелии от Марка — после притчи о сеятеле (Мк. 4: 21); в Евангелии от Луки — дважды: после притчи о сеятеле (Лк. 8:16) и после обличения «лукавства рода сего, ищущего знамения» (Лк. 11:33). Во всех этих контекстах свеча означает Слово, а в последнем из четырех случаев говорится, что «роду сему лукавому» никакого «знамения не дастся» и что на место знамений пришло Слово. Существует огромное множество контекстов в христианской литературе, апостольской и более поздней, где свет символизирует Слово христианской проповеди и самого Бога-Слово. В этой символике выражается одна из глубочайших основ христианства, которое в одном из самых универсальных своих определений есть религия Слова — поклонение через Слово Богу, открывшему себя как Слово.

Разумеется, своеобразное отождествление в тексте Гоголя «Слова Божьего» со знамением «полной красоты» дородной Аннунциаты можно было бы объяснить просто как образец словесной игры со священным, характерной для барочной гоголевской риторики, — игры, превращающей эпитет в выражении «божественная красота» в предикат: «красота — это сам Бог». Однако такое истолкование было бы ошибкой, и перед нами в данном случае далеко не только риторика. В гоголевских текстах 1840-х гг. имеется очень много фрагментов, где описываются откровения Не-Слова, откровения пришедшего свыше sacramентального Зрительного Образа, причем описываются именно как откровения религиозного качества и в традиционных христианских религиозных терминах.

Собственно говоря, один из первых образцов описаний подобного рода предоставляет уже финал повести «Рим». Здесь рассказывается, что когда перед князем «в чудной сияющей панораме предстал вечный город», «объятый видом Рима» герой «позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа»⁶. И Аннунциата, и сам князь, и любимые мысли князя о божественном провидении, управляющем исторической судьбой Рима, — все это не вполне принадлежит миру Зрительного Образа, все это связано еще со Словом, связано со временем и с временным, с индивидуальным, частным и ускользающим, о котором можно думать и говорить и которое можно обнимать, целовать и любить. Финальное богоявление Рима, который можно «только видеть», являет собой откровение стерильного и абсолютного Зрительного Образа. Это откровение устраняет частное и временное Слова и устраняет частное и индивидуальное как таковое. На место жалкой человеческой активности приходит абсолютная охваченность Высшим. Эта охваченность соединяет в себе черты

религиозного экстаза с чертами эстетического наслаждения особого рода, возникающего при созерцании произведения визуального искусства.

Следующий пример гоголевского откровенного Зрительного Образа, который я хочу здесь привести, — из статьи «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве», входящей в «Выбранные места из переписки с друзьями». Рассуждая на тему бесспорного превосходства православия над католицизмом, Гоголь вначале приводит некоторые аргументы и даже патетически заявляет: «Я очень знаю, что в глубине монастырей и в тишине келий готовятся неопровержимые сочинения в защиту Церкви нашей». Однако далее, без всякого перехода, Гоголь бросает эту мысль и утверждает, что никакие слова вообще не важны и никакая защита вообще не нужна. «Пусть миссионер католичества западного, — пишет Гоголь, — бьет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народ, чтобы уже от одного его смиренного вида, потухнувших очей и тихого, потрясающего гласа <...> все бы подвинулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело, и в один голос заговорило бы к нему: “Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей Церкви”»⁷. Гоголь говорит здесь «слышим» вместо «видим». Его истинный проповедник — это живая картина, которая способна подавать голос, но которой запрещена членораздельная речь. И дело здесь не в том, что этому проповеднику православия нечего выразить, а в том, что то, что он должен выразить, не есть Слово, потому что религия его не есть религия Слова, но совсем другая религия.

В конце статьи «Занимающему важное место», также в «Выбранных местах...», Гоголь пишет: «...полная любовь не должна принадлежать никому на земле. Она должна быть передаваема по начальству, и

всякий начальник, как только заметит ее устремление к себе, должен в ту же минуту обращать ее к поставленному над ним высшему начальнику, чтобы таким образом добралась она до своего законного источника, и передал бы ее торжественно *в виду всех* всеми любимый Царь самому Богу»⁸. Картина, нарисованная в приведенном тексте, в высшей степени примечательна: в ней открывается секрет профетической живописи позднего Гоголя. Совершенно ясно, что эта живопись зрительно неконкретна и не может быть конкретна. И в самом деле: как должна выглядеть передаваемая «полная любовь»? во что должны быть одеты начальники и Царь — в мундиры? в ризы? Ясно, что текст запрещает подобные вопросы к себе. С другой стороны, будучи насквозь вербальной и изоощренно знаково-сложной, эта живопись претендует на невербальность — на авторитетную простую безусловность зрительного образа. Претендует, в частности, потому, что только иллюзия простоты и безусловности способна замаскировать не защитимую никакими рациональными средствами чудовищную гротескность развиваемой Гоголем религиозно-политической концепции. И в самом деле, в изображении Гоголя русская бюрократия предстает в качестве Церкви, а русский Царь оказывается своего рода переодетым папой ультрамонтанства — автократическим правителем, от суверенитета которого зависят и земная власть, и вечное спасение. Подобные вещи прямо сказать было по условиям гоголевского времени просто невозможно. Впрочем, и попытка Гоголя смягчить гротескную остроту его мысли живописной мягкостью изображения к успеху не привела: статья «Занимающему важное место» была запрещена цензурой.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь обратился к русскому обществу с всеобъемлющей мессианской проповедью. Он предписал

«всем и каждому», от крестьянина до Царя, от светской дамы до священника и поэта, от Бога до чертей, строго определенное место в нарисованной им общей гигантской профетической картине великой, прекрасной и священной России. Центральной же фигурой этой картины стал тщательно нарисованный образ самого проповедника — мессии, пришедшего, чтобы направить свое Отечество на верный путь спасения.

Реальная структура русского общества гоголевской эпохи не оставляла места для мессианского спасителя, а русский общественный дискурс исключал жанр мессианской проповеди того рода, к которому тяготел Гоголь. Русская православная Церковь, в согласии с которой и в ограде которой стремился проповедовать Гоголь, учила о единственном Мессии, уже приходившем и грядущем со славой. Все это жестко стесняло возможную сферу выражения мессианских притязаний Гоголя. Большого, чем осторожные (с его собственной точки зрения) намеки, он позволить себе не мог. И он «осторожно» намекал, что имеет особое прямое поручение Бога, касающееся России, что в его жизни произошли чудесные события, что он умер и воскрес, родился заново, чтобы служить России, что от его душевного состояния зависит благо всего его отечества, и т. д., и т. п. Для большинства современников Гоголя уже это было чересчур, уже это подавало повод для обвинения Гоголя в «дьявольской гордости» (по формуле С.Т. Аксакова). Но самому Гоголю этого было мало. Ему нужно было создать и предъявить, и он создал и предъявил свой автопортрет в ипостаси мессии.

Мессианский автопортрет позднего Гоголя — вершина гоголевского вербального живописного искусства. Он нигде не дан как единое описание, но рассеян в многочисленных фрагментах «Выбранных мест...» и других текстов позднего Гоголя, как словес-

ных, так и текстов поведения. Эти фрагменты, однако, подобно деталям пазла, складываются в единую картину, причем складываются вокруг некоторой центральной, ключевой детали. Центральная же, ключевая эта деталь помещена в «Завещании», входящем в состав «Выбранных мест...».

Седьмой раздел «Завещания», как мы помним, начинается с распеkania Погодина за то, что тот «без воли и позволения» Гоголя приложил к «Москвитянину» его портрет. Далее следует торжественное объявление воли завещателя: единственный его портрет, который Гоголь позволяет публиковать, продавать, покупать и иметь во владении, — это гравюра Иордана; все другие «случайно заведшиеся» у читателей его портреты Гоголь призывает «тут же, по прочтении этих строк» уничтожить. Впрочем, добавляет под конец Гоголь, и этого, гравированного Иорданом, его портрета покупать не надо, а «справедливей» будет вместо этого портрета покупать гравированную тем же Иорданом копию картины Рафаэля «Преображение Господне»⁹.

Указывая на «Преображение Господне» Рафаэля как на свой мессианский автопортрет, Гоголь открывает таким образом тайну своего мессианского мифа — мифа Преображения. Предназначенный к миссии спасителя, но пребывающий в слабости и немощи, Гоголь устремляется в Иерусалим. Там, у Гроба Господня, ему предназначено преобразиться. Из Иерусалима он вернется обновленным, вернется сильным и властным, способным исцелить беснующуюся, подобно изображенному на картине Рафаэля мальчику, Россию. Таково, в общих чертах, содержание основного мифа позднего Гоголя¹⁰. Таково, в общих чертах, содержание гоголевского мессианского автопортрета.

Помещенные в «Выбранных местах...» нападки на Погодина лишь выплеснули на публику присущее

Гоголю и ранее стремление предотвращать или, по меньшей мере, контролировать публикацию своих изображений. Ряд весьма интересных и симптоматичных проявлений этого стремления относится к 1844 г.

Так, в июне 1844 г. Гоголь в письме из Франкфурта просил мать: «...маминька <...> у Вас есть мой портрет. Спрячьте его в отдаленную комнату, зашейте в холст и не показывайте никому. Говорите, что Вы его отправили в Москву по моей просьбе, словом, что у Вас его нет»¹¹. Но вот проходит три с половиной месяца, и Гоголь с ужасом узнает, что его портрет напечатан в Харькове. Он пишет Языкову (1 октября 1844 г.) — просит его объявить в «Москвитянине», что ему «было крайне неприятно узнать» о происшедшем, просит через Погодина узнать у публикатора, Ивана Бецкого, как портрет «зашел к нему в руки», сообщает, что несколько раз отказывал книгопродавцам награвировать его портрет, а если бы и согласился позволить гравировку, то только для «Москвитянина»¹². И тут — *lupus in fabula* — во Франкфурте появляется сам Бецкий и выясняется, что он не первый, что портрет Гоголя еще в 1843 г. был приложен к «Москвитянину». Возмущение Гоголя беспредельно: в письме к Языкову (от 26 октября) он пишет: «...большого оскорбления мне нельзя было придумать <...> Такой степени отсутствия чутья, всякого приличья и до такой степени неименя деликатности не было еще ни в одном человеке испокон веку <...> Написал ли ты в молодости своей какую-нибудь дрянь, которую и не мыслил напечатать, он чуть где увидел ее, хват в журнал свой <...> без спросу, без позволения. Точно чушка, которая не даст просрать порядочному человеку: как только завидит, что он присел где-нибудь под забор, она сует под самую сральню свою морду, чтобы схватить первое говно»¹³.

Хотя Гоголь во всех случаях, когда он эту тему поднимал, подчеркивал свое нежелание объяснять

причину своей «портретной одержимости», приведенный контекст его письма к Языкову позволяет эту причину реконструировать. Для Гоголя разные его портреты были полностью подобны рукописям разных его произведений. И точно так же, как он считал своим исключительным правом одни рукописи публиковать, а другие уничтожать, он настаивал и на своем исключительном праве решать, какой его зрительный образ, где, когда и как будет представлен публике. В середине 40-х гг., когда чисто литературная продуктивность Гоголя прекратилась и когда место чисто литературной поэтики заняла в творчестве Гоголя жизнестроительная вербальная живопись, забота Гоголя о предъявлении публике своего авторизованного, единственно истинного зрительного образа, своей, так сказать, иконы приобрела для него первостепенное значение. Следует отметить также, что в своем отношении к собственным изображениям Гоголь следовал характерной для него общей мифопоэтической концепции магического портрета, таинственным образом представляющего собой живое повторение оригинала. Эта концепция была развернута в его повести «Портрет», где картина, изображающая Нечистого, в конечном итоге начинает вести себя в качестве самого Нечистого. Портрет Ростовщика в «Портрете» — это своего рода злотворная и злочудесная антиикона. Свой собственный мессианский портрет Гоголь мыслил как чудотворную и добротворную икону, не просто изображающую, но и прямо являющую его миру. Власть над этой иконой он не хотел и не мог уступить никому.

В повести «Рим» Гоголь описал выбор между Парижем и Римом, сделанный придуманным им римским князем. Но на рубеже 30-х и 40-х гг., когда писалась эта повесть, перед аналогичным выбором стоял и сам Гоголь. Он мог выбрать Париж — путь Слова, путь газеты и журнала, путь соревнования и

ярмарки новостей, на которой писатель продает все новые и новые свои сочинения, стремясь их блеском хоть на минуту привлечь внимание читателя. Гоголь выбрал противоположный, римский путь — путь искания универсального, всеобъемлющего, вечного, прекрасного и божественного Зрительного Образа.

На первых порах вдохновленный римским универсализмом жизненный и творческий замысел Гоголя еще сохранял литературный характер, был прочно связан с замыслом определенной книги — второго тома «Мертвых душ». Но книга эта все не удавалась и не удавалась — среди многих других причин и потому, что в первом томе Гоголь свою поэму завершил и исчерпал. Поэма была завершена и исчерпана всеобъемлющей картиной несущейся над миром Руси-тройки — сакральным Зрительным Образом, за которым уже не могли последовать никакие Слова профанного повествования. Эта внутренняя завершенность «Мертвых душ» автоматически обращала любой текст, призванный продолжать поэму, в собрание излишних для нее дополнений. Когда в 1845 г. Гоголь понял это, он «сжег» рукопись второго тома. Но одновременно он превратил «содержание» этой рукописи в умопостигаемую картину.

Объясняя в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в чем состояла польза от сожжения рукописей второго тома, Гоголь рассказал, что «как только пламя унесло последние листы его книги, ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном светлом виде, подобно фениксу из костра». Четвертое письмо о «Мертвых душах», где содержится этот рассказ, Гоголь завершил выражением веры в то, что «тот, кто выработал в нем большую половину его труда», Бог, даст ему силы «в несколько недель» «положить на бумагу» духовно уже готовое не то вполне, не то на большую половину произведение (Гоголь утверждал в своем тексте и то, и другое)¹⁴. Перед нами — чрезвычай-

но характерный пример особого гоголевского лукавства. Реально Гоголь, судя по всему, вовсе не сжег все до последнего листы рукописей второго тома, и он очень хорошо знал, что, так сказать, эмпирическая работа над эмпирическими рукописями его книги не может завершиться в несколько недель. С другой стороны, его «воскреснувшая книга» — Феникс — отнюдь не совпадала в его сознании с литературным замыслом того социально-нравоучительного романа, к работе над несгоревшими рукописями которого Гоголь легко вернулся после знаменательного сожжения.

В «Выбранных местах...» смысл сожжения рукописей второго тома объяснен скромной и невнятной ссылкой на апостола: «“Не оживет, аще не умрет”, — говорит апостол»¹⁵. Однако Гоголь очень хорошо знал, кого он здесь называл апостолом и на что он в действительности ссылался. Он ссылался на Иоанна 12:24, на слова Иисуса Христа, на его притчу о пшеничном зерне, объяснявшую необходимость его крестной смерти для Воскресения и вечной жизни всех. И настоящий смысл этой ссылки у Гоголя не в том, что какие-то рукописные листы должны быть брошены в огонь камина, чтобы потом были написаны другие такие же листы, а в том, что второй том «Мертвых душ» как профанная литературная работа приносится в жертву, распинается и погребается, чтобы воскреснуть в форме вечной и священной книги. Именно эту фантастическую вечную и священную книгу Гоголь и начал писать с 1845 г. — года своей болезни, которую он истолковал как смерть, года своего выздоровления, которое он истолковал как воскресение, года сожжения рукописей второго тома, которое он тоже объявил воскресением, и года своей инициации в качестве пророка — года, когда он решил обратиться к России с публичной проповедью спасения, с «Выбранными местами из переписки с друзьями».

В «Выбранных местах...» и в письмах Гоголя его «воскреснувшая» книга описана. Она описана одновременно и как таинственная и спасительная для России чудесная книга, и как некая полная и абсолютно истинная «картина» России, и как спасительная «для всех и каждого» проповедь истины, и как плод будущего сотрудничества автора с его представляющими всю Россию корреспондентами, и, главное, как книга, создаваемая под диктовку самого Бога. Поглощенный сакральным житиетворчеством, Гоголь не забудет о профанных рукописях второго тома, он будет иногда в них что-то добавлять, будет что-то, очень дозированно, рассказывать о своей работе, тщательно закрывая рукопись платком, когда посторонний глаз может ее увидеть. Перед смертью он опять что-то сожжет — в последний раз заметет следы, в последний раз «обманет черта». Однако он никогда не закончит эту свою работу — не закончит не потому, что не сможет, а потому, что, так сказать, мистически он ее окончательно прекратил (сжег, распял и, как пшеничное зерно, посадил в землю) в 1845 г. А между тем «воскреснувшая книга» Гоголя будет расти и пополняться — пополняться описаниями вымышленных событий из вымышленной жизни вымышленного русского мессии, которые Гоголь заставит произойти, чтобы они затем могли быть описаны.

Поздний Гоголь очень много рассказывал о своих литературных планах. Но эти рассказы не столько открывали, сколько скрывали его подлинные замыслы. Так и его «воскреснувшая книга» вообще уже больше не была задумана как литературное произведение. Гоголь решил писать ее одновременно и реальным пером проповедника, и фантастической кистью мессианского художника, и событиями своей жизни, которую он подчинил тщательно разработанному им мессианскому сценарию. «Воскреснувшая книга» Гоголя была задумана как грандиозная семи-

отическая утопия, в которой должны были быть стерты различия между жизнью и искусством, между словом и зрительным образом, между реальным и фантастическим, между автором и его текстом. Эта книга-феникс была реализована как грандиозная, страшная и смешная, фантастическая и гротескная игра, разыгранная Гоголем перед смущенными современниками и потомками. Эта игра открывается сценой инициации пророка и завершается сценой мучительной смерти — самоубийством Святого. Эта игра, разыгранная Гоголем от начала до конца, стала последним и, возможно, самым замечательным произведением гоголевского искусства.

Принято считать, что поздний Гоголь вообще удалился из сферы искусства и перешел в сферу религии. Комментаторы спорят, кем был этот религиозный Гоголь — православным, язычником или кем-то еще. Представляется несомненным, что у позднего Гоголя были острые религиозные переживания, и Гоголь, хотя и немного, рассказал о них: он чувствовал себя величайшим грешником, даже последним из грешников, который пред лицом Бога не стоит и не значит ничего. Совершенно очевидно, что Гоголь — проповедник и пророк, покушающийся учить всех, от низших до самых высших, Гоголь — святой, требующий от своих сестер, чтобы те в память о нем стали монахинями, Гоголь — спаситель, обещающий преобразить Россию, — совершенно очевидно, что этот Гоголь-мессия ни к какой реальной религиозности отношения не имеет. Религия предполагает встречу со священным как с Другим. Создавая, строя и развивая образ себя как мессии, поздний Гоголь не встречал никого, кроме самого себя. И он понимал это и иногда достаточно прямо говорил об этом. Гоголь-мессия — плод гоголевского искусства. К мессианизму позднего Гоголя следует относиться как к явлению искусства.

Примечания

- 1 Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М.: АН СССР, 1960. Т. 3. С. 272–279. (Курсив в цитатах везде мой. – *Авт.*)
- 2 См.: Там же. С. 265–267, 287–297, 311–313.
- 3 См.: Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830 гг. // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1993. Т. 3. С. 69–79.
- 4 Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 309–310.
- 5 Там же. С. 310.
- 6 Там же. С. 320–322.
- 7 Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 200–201.
- 8 Там же. С. 318.
- 9 См.: Там же. С. 179–180.
- 10 Подробнее об этом см.: Паперный В. «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // Wiener Slawistischer Almanach. В. 39. 1997. S. 155–173.
- 11 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 12. Л.: АН СССР, 1952. С. 322.
- 12 Там же. С. 350.
- 13 Там же. С. 363–364.
- 14 См.: Гоголь Н.В. Выбранные места... С. 251–253.
- 15 Там же. С. 251.

Гоголь, парижский корреспондент
(Замечания о повести «Рим»)

Рита Джулиани связывает «непопулярность» повести Гоголя «Рим» (1842) у русской критики, со времен Белинского и до наших дней, с тем, что соотечественники писателя так и не сумели понять, чем была для него Италия. Одновременное появление «Мертвых душ», сосредоточивших на себе внимание публики; замешательство критики, вызванное целым рядом обстоятельств, одним из которых была известная эксцентричность повести по сравнению с другими произведениями писателя; подзаголовок «отрывок», позволяющий предполагать незавершенность этой работы, и, самое главное, почти единодушная уверенность в том, что «итальянский период» оказался вредным и разрушительным для личности и творчества Гоголя, — все это объясняет широко распространенное снобистское отношение к «Риму» как произведению второстепенному и малозначительному. Лишь в последние годы можно говорить о начале переоценки повести (см. Хлодовский; Лотман; Giuliani; Mal'cev; Mann).

Мы не собираемся спорить с критикой, но и не станем ограничиваться чисто художественной проблематикой. В основном нас будет интересовать «косвенный» подход, проиллюстрированный ранее в работе, посвященной итальянским деталям в повести «Рим» (Романо: 99—119). Иными словами, мы попытаемся опровергнуть расхожее мнение о гоголевском «косоглазии» и отворачивании к Парижу (Белинский, VI: 427), проанализировав ряд говорящих деталей повести; постараемся понять, до какой степени можно

доверять Гоголю как хронисту и репортеру; наконец, попытаемся отыскать надежное доказательство, позволяющее определить значение этого произведения, появление которого не случайно совпало с чрезвычайно важным моментом в жизни и эволюции эстетики писателя (начало 40-х гг.).

Главный герой повести, молодой римский князь, отправляется в Париж, преисполненный радостных надежд, как когда-то девятнадцатилетний Гоголь покидал родную Украину, чтобы уехать в Петербург. Париж, столица Европы и прогресса, противопоставлен отсталой, застывшей Италии. С Парижем связывает надежды молодое поколение, живущее новыми идеалами и стремлениями, разочарованное инертностью и обскурантизмом, царившими в Папском государстве эпохи Григория XVI. Римская знать, оставшаяся на «сильной» социальной позиции и после объединения Италии, по словам Гоголя, *«дожила век свой»*, как и встарь, препоручая воспитание детей духовным лицам и отдавая предпочтение крепким моральным устоям, сопряженным с ограниченным умом, а не с широкими взглядами, которые могли развиться у молодых людей в колледжо (Andrieux: 49). Так и молодой князь, наделенный *«наблюдательным умом»*, вынужден провести детство и отрочество под *«скучным надзором»* аббата, а юношеские годы — в университете в Лукке, где *«наука влачилась скрытая в черствых схоластических образах»*.

В первой части повести, после портрета Аннунциаты, Гоголь на двух страницах воссоздает исторически достоверную картину Италии накануне Рисорджименто. Писатель выводит на сцену молодежь, склонную к идеализму, ориентированную на прогресс и современность, но большей частью не способную воплотить свои мечты. Июльская революция сместила культурное и идейное влияние Франции, ощущавшееся начиная с 1816 г. (Stendhal 1990: 292), в

политическую и литературную плоскость, в сферу мысли, но не действия. В эти годы свои первые шаги делала «Молодая Италия», но в целом движение еще не успело созреть и укорениться в народе (Scirosso: 139–142). Не случайно на одной из следующих страниц устами своего героя Гоголь назовет молодое поколение итальянцев тех лет «*близоруким*» по отношению к народу.

Поэтому, вместо того чтобы «*вспыхнуть восстанием*» против ненавистных австрийцев, устремления молодежи вылились в бегство за границу в поисках «*приключений и света*», в «прогрессивную» Европу, на которую постоянно ссылаются участники живейших дискуссий, развернувшихся в эти годы в итальянской публицистике (Scirosso: 171). Благодаря стимулам извне, а в них в 30-е гг. недостатка не было, отпрыски римских патрициев, обычно страдавшие от жесткого контроля и запретов, для завершения образования начали путешествовать за границу. Главной целью их путешествия был, конечно же, Париж (Bartoccini: 65). Молодой князь, сопровождаемый, как полагалось, воспитателем, дядей, сумел наконец воплотить свою мечту. Однако если присмотреться повнимательнее, в восторженном описании «сердца» Европы, где князю доведется провести свыше четырех лет, в неявной форме уже заложено отрицательное суждение, открыто выраженное в последующей части «Рима», повествующей о жизни героя по возвращении в Италию.

Пока Франция остается далеким соблазном, ее прелести и достоинства, оправдывающие непреодолимую тягу молодого итальянца к французской столице, описаны довольно двусмысленно (французская муза «*необдуманная*» и «*чудовищная*»). Когда же Париж наконец предстает перед глазами героя, впечатление о городе, даже по языковой стилистике, противоречит поверхностному содержанию сказанного.

Перед нами портрет гигантского, хаотичного, дисгармоничного города, а не «города с человеческим лицом», как сказали бы сегодня. За выразительным описанием с характерным «мимическим» синтаксисом — фразами длинными, но рассыпающимися на фрагменты; со звукописью, построенной в основном на гортанных и шипящих согласных и на отрицательных префиксах (Vogel: 150), встает Париж — «жерло», «чудовище» — картина, верная стереотипам литературного мифа (Macchia: 343); Париж — футуристический калейдоскоп, складывающийся из символов «прогресса», каким десятилетием раньше казался самому Гоголю Петербург.

Перед глазами молодого князя предстает неупорядоченная однообразная *forma urbis*, первая деталь которой — *passages*, коридоры между двумя рядами домов, покрытые стеклянными крышами, так что свет проникал в них сверху. Появились они в 1822 г. и ко времени, о котором повествует Гоголь, уже утвердились как центры торговли дорогими товарами, став чем-то вроде «вселенной в миниатюре». Расцветивает город мозаика бесчисленных театральных *affiches* с рекламой грандиозных варьете, царивших на парижских подмостках. За один день эти афиши могли по нескольку раз меняться, причем клеили их прямо сверху, одну на другую. Причиной тому были ссоры между расклейщиками, боровшимися за «территорию». Самые главные городские нововведения, пришедшие с Реставрацией, — омнибусы и газовое освещение — еще только начинали появляться, а в магазинах и прочих местах, посещаемых публикой, стали развешивать зеркала, чтобы с помощью волшебной игры перспективы искусственно увеличить пространство (Benjamin: 5, 108, 237–238, 690, 728; Schivelbusch 1994: 39, 96). Распространялись «новые технологии» — например, современный способ приготовления какао, ознаменовавший закат эпохи шоколада, излюб-

ленного лакомства *Ancien Régime*. Заслуга принадлежит голландцу Ван Гутену, которому в 1820 г. с помощью пресса удалось извлечь из зерен какао большую часть содержавшегося в них масла (Schivelbusch 1999: 101). Вошли в обычай «колоссальные» газетные листы, прочтение которых отнимало целое утро, однако считалось обязательным для того, кто стремился быть в курсе событий (Stroïev: 239). Наконец, французские книгоиздатели в попытке угнаться за модой и ради успеха у читающей публики в 30-е гг. в основном вкладывали средства в иллюстрации и богатые переплеты (Histoire: 287, 291, 322).

На страницах «Рима» проходит череда характерных французских «типов». Во-первых, сонм «воздушных» парижанок, которые на самом деле вели куда более прозаическое существование, чем может показаться читателю со слов Гоголя. Достаточно сказать, что вся жизнь дам, принадлежавших к низшим слоям общества, проходила на работе — в магазинах, в *boutiques, cafés* и ресторанах (Kozlovski: 153). Число парижских отверженных, по оценкам Бальзака, приближалось к ста тысячам, что составляло половину населения города (Berthier: 102). По всей вероятности, именно их имел в виду Гоголь, говоря о «*парижских крокодилах*». Вспомним, как часто писатель обращался к животному миру, чтобы описать мимику, внешний вид и поведение своих героев (Pease: 11). За «крокодилами» следуют актеры, представлявшие «*неустойчивые капризы*». Скорее всего, Гоголь имел в виду Этьенна Арналя, самого высокооплачиваемого парижского актера и самого знаменитого комика тех лет, игравшего в *vaudeville* (Martin-Fugier: 323). Наконец, Гоголь упоминает череду *boulevards*, «*царственно проходящих поперек весь тесный Париж*»; в те годы именно на бульварах встречалось парижское «порядочное общество» (Berthier: 153—157), по ним двигалась «толпа и куча доморощенных парижских львов и

тигров». Львами, *lions*, называли молодых людей, соревновавшихся друг с другом в щегольстве и эlegantности. Чтобы заслужить определение *chic*, им непременно полагалось иметь при себе юного пажа, которого и называли тигром, *tigre* (Martin-Fugier: 357–360).

По контрасту с «разменом и ярмаркой» Европы Рим предстает в памяти молодого князя как отрицательный полюс — грязный, обшарпанный, темный город. Только в 1843 г. «Каффе дель Буон Густо» первым в Риме установило газовое освещение. Самая читаемая газета — «Диарио ди Рома», «чахоточная», отсталая, до такой степени напичканная банальными новостями и анекдотическими историями, что казалась итальянским собратом «Северной пчелы», излюбленной мишени сатирических нападок Гоголя в петербургских повестях. Театральная сцена Рима бедна, в городе нет своего постоянного театра, среди «древнего» репертуара по-прежнему царит Гольдони (Анненков: 101–102). И все же Париж, а не Рим предстает на этих страницах как город-виденье, город-обман: его материал — стекло и зеркала — хрупок и иллюзорен; в нем «наводнение» спектаклей, лекций, проповедей (напомним, что в то время проповедники легко становились звездами, *vedettes*, наравне с актерами (Martin-Fugier: 259–260)), в нем бесконечная череда споров и дискуссий, порождаемых столь же кипучими, сколь и эфемерными страстями. Ключевые слова этого города, его пароль: мода, амбиции, прогресс любой ценой. «Or et plaisir», «золото и наслаждение» — это емкое определение неоднократно повторит в прологе к «Златоокой девушке» Бальзак, которому, как нам предстоит убедиться ниже, не была чужда мысль о том, что в его эпоху нравы меняются чересчур быстро и отношения между слоями общества достигают взрывоопасного уровня.

Несмотря на своеобразный оксюморон, благодаря которому все сказанное о Париже одновремен-

но кажется и положительным, и отрицательным, поначалу молодой князь увлечен атмосферой французской столицы. С одной стороны, он превращается в род *flâneur* (Berthier: 45), «зеваки», убивающего время в созерцательном безделье, с другой — во всеядного интеллектуала, который всем занят, везде бывает, с головой окунается в культурную и общественную жизнь Парижа, полагая, подобно героям Бальзака, что находится в самом сердце Европы (Curtius: 167). Постепенно на смену восторженности и энтузиазму приходит отрезвление, и князь начинает критически смотреть на все, что его окружает. То же самое произошло и с Бальзаком: в 20-е и 30-е гг. он был влюблен в свое время, в культуру и живую творческую полноту Парижа, где бился «пульс времени»; позже его взгляд на город становится все более и более мрачным (Curtius: 166). Гоголь пройдет тот же путь с единственным отличием — в его случае разочарование наступит гораздо раньше.

С радикальным пересмотром взглядов рушатся один за другим все парижские мифы: журналистика и печать, которую Стендаль и Бальзак окрестили «бесплодным чудовищем», «язвой своего века» (Stendhal 1952, I: 761; Berthier: 117–120; Stroïev: 253); экономическое и интеллектуальное «кипение», вылившееся в постоянную погоню за успехом любой ценой; «много-сторонность» и «деятельность», которые проходят, не оставляя «плодоносных душевных осадков». Мы в «страшном царстве слов вместо дел», в искаженной реальности, в бессмысленной гонке по спирали моды и прогресса, мчащихся вперед со скоростью, во много раз превышающей возможности человека и пови- нующихся только своим внутренним законам. Бальзак пережил тот же пессимизм, когда осознал, что человеческий дух не в силах приспособиться к экономическому прогрессу; стрелы его критики были направлены против обесценивавшей труд массовой

продукции, против бесчестности и атеизма, против науки, шагавшей вперед без ориентиров и без плана, положившись на волю случая (Curtius: 178–181). В опубликованном в 1839 г. романе Бальзака «Беатриса» мы наталкиваемся на горькие размышления, аналогичные по форме и содержанию мыслям Гоголя: о современном поколении, нравы которого меняются каждое десятилетие; о прогрессе, представленном теперь в отрицательном свете, неминуемой угрозой нависшем над благородной и утонченной Бретанью; о парижском категорическом императиве выделиться любой ценой (Balzac II: 650, 851, 905–907).

Париж и Рим готовы поменяться ролями: князь испытывает отвращение к назойливой политике, которая, как признается Гоголь в письме к Н.Я. Прокоповичу от 25 января 1837 г., несовместима с мирной жизнью; сам писатель отдаст предпочтение *«смирной художнической жизни»*. Его возмущают тени на лицах парижских трудяг, *blouses bleues* («синеглазников»), прозванных так по цвету рабочей одежды (Turgenev: 190), людей, доведенных до отчаяния той же борьбой за выживание, которая представлена на страницах «Человеческой комедии» (Curtius: 168). Он буквально обескуражен поверхностностью французов, которые любят одну только моду, постоянно сосредоточены на том, как они выглядят и какое производят впечатление, все время находятся в бессмысленном возбуждении, якобы помогающем вырваться из серой обыденности, зажатой в тиски между экономическими интересами и пошлостью. Стремясь выразить мысли Гоголя другими словами, мы обратились за помощью к «Прогулкам по Риму» (Stendhal 1997: 288, 461) и «Пармской обители» (Stendhal 1952, II: 326). Можно сделать еще один шаг назад во времени и вспомнить «Коринну, или Италию» мадам де Сталь. Еще в 1807 г. писательница сетовала на то, что во Франции «общество это все», и устами своей геро-

ини заявляла, что французы «излишне самодовольны». От ее героя лорда Нельвиля, ценящего простоту, свободу и разнообразие парижской жизни, не ускользнуло и то, что этот ни к чему не обязывающий интерес ко всем и ко всему заполняет каждый день парижанина, «не принося особых плодов»; впрочем, лорда как раз интересовало, как рождается этот столбчатый вихрь, *tourbillon spirituel*; для него он тем и соблазнителен, что помогает человеку освободиться от мучительных страданий (De Staël I: 37, 68; II: 30–31).

Свидетельства французских писателей-современников Гоголя убедительно доказывают, что взгляд его на Париж вовсе не был «косым», хотя иногда можно встретить мнение, будто Гоголь увидел Париж поверхностно, оставшись чуждым ко всему окружающему, что, однако, не помешало ему сделать категоричные выводы и, не раздумывая, осудить то, чего он, по сути, не знал (de Schloezer: 183). В этой связи хотелось бы еще раз напомнить: когда Белинский, возмущавшийся тем, что он прочел в «Риме», наконец увидел Париж собственными глазами, он также пережил разочарование и вынужден был пересмотреть свое положительное отношение к французской столице (Анненков: 367–369). В заключение подчеркнем, что, как однозначно свидетельствует разбор контекста повести, Гоголь был внимательным и достоверным хронистом обступавшей его общественной и культурной жизни, особенно проницательным в отношении ряда говорящих деталей, из которых складывается реалистически пестрая картина целого. Ранее мы показали это на примере образа Рима и Италии (Романо: 100), теперь то же можно сказать и о страницах повести, рассказывающих о Париже. Развитая в повести оппозиция Париж — Рим основана, в свою очередь, на противопоставлении «бездущного» прогресса и «живой» традиции. В этом смысле описание Парижа призвано, по контрасту, свидетель-

ствовать в пользу Рима, показать, какой дорогой ценой может достаться человеку цивилизация — внутренней опустошенностью и духовной смертью. Рим остается символом «вечности», одним из центральных понятий Гоголя, поскольку «вечность» была проявлением «стабильности» (Терц: 397—398) и глубины.

Гоголь, конечно же, осознавал необходимость прогресса, о чем он сам открыто писал в 1846 г. в 31-й главе «Выбранных мест из переписки с друзьями», однако его понимание прогресса двигалось в направлении совсем другой системы, которую теперь, *ex post*, можно без натяжки определить как «внекапиталистическую» (Балашов: 54). На примере Рима, казавшегося Гоголю духовно близким России, он рассматривает ход исторических событий, обнажая дух своего времени. В повести Гоголя Париж и Рим выступают как крайние полюса раздвоения современного мира, иначе говоря, как будущее и прошлое. Однако это не просто символы, а живые образы двух культур и двух городов, с верно и правдиво описанными характерами.

Библиография

В тексте в скобках указано имя цитируемого автора или первое слово названия работы. Если цитируется несколько работ одного и того же автора, указан год издания. Номер тома обозначен римской цифрой, номер страницы — арабской.

Цитаты из повести «Рим» приводятся согласно редакции, опубликованной в марте 1842 г. в третьем номере журнала «Москвитянин» (с. 22—67). Гоголевские цитаты выделены кавычками и курсивом, чтобы отделить их от цитат из других источников и авторских кавычек.

Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960.

Балашов Н.И. Пути анализа ритмики прозы Гоголя в отрывке «Рим» // *Gogol' e la sua opera*. Roma, 1983.

- Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. М., 1953–1959.
- Лотман Ю.М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // О русской литературе: Статьи и исследования 1958–1993. СПб., 1997.
- Романо А.* Итальянские детали в повести Н.В. Гоголя «Рим» // *Russica Romana*, VI (1999).
- Терц А. (Синяевский А.)* В тени Гоголя. Париж, 1981.
- Хлодовский Р.И.* «Рим» в мире Гоголя // Иностранная литература. 1984. № 12.
- Andrieux M.* La Vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII^e siècle, Paris 1962.
- Balzac H. de.* La Comédie humaine, éd. publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris 1976–1981.
- Bartoccini F.* Roma nell'Ottocento, Bologna 1988, I: Il tramonto della 'città santa'.
- Benjamin W.* Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi, Torino 1986.
- Berthier Ph.* La Vie quotidienne dans la «Comédie humaine» de Balzac, Paris 1998.
- Curtius E. R.* Balzac, Milano 1969.
- De Staël-Holstein A.L.G.* Corinne ou l'Italie, éd. de C. Hermann, Paris 1979.
- Giuliani R.* La «meravigliosa» Roma di Gogol', Roma 2002.
- Histoire de l'édition française, III: Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque, Paris 1985.
- Kozlovski P.* Diorama social de Paris par un étranger qui y a séjourné l'hiver de l'année 1823 et une partie de l'année 1824, Paris 1997.
- Macchia G.* Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi, Torino 1995.
- Mal'cev Ju.* La Roma di Gogol' // *Italianistica*, 3/1977.
- Mann Ju. V.* Gogol' e il suo «bisogno d'Italia» // I Russi e l'Italia, Milano 1995.
- Martin-Fugier A.* La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris. 1815–1848, Paris 1990.
- Peace R.* The enigma of Gogol, Cambridge 1981.

Schivelbusch W.

1994. Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX, Parma 1994.

1999. Storia dei generi voluttuari, Milano 1999.

Schloëzer B. de. Nicolas Gogol. L'homme et le poète ou les frères ennemis, Paris 1972.

Scirocco A. L'Italia del Risorgimento. 1800–1871, Bologna 1990.

Stendhal (Henri Beyle)

1952. Romans et nouvelles, éd. établie et annotée par H. Martineau, Paris 1952.

1990. Descrizione del meccanismo del governo romano // Stendhal, Roma, Napoli e Firenze, Roma–Bari 1990.

1997. Promenades dans Rome, préf. de M. Crouzet, éd. de V. Del Litto, Paris 1997.

Stroïev V. Paris en 1838 et 1839 // Les Russes découvrent la France au XVIII^e et au XIX^e siècle, Paris–Moscou 1990.

Turgenev A. Chronique d'un russe à Paris // Les Russes découvrent la France au XVIII^e et au XIX^e siècle, Paris–Moscou 1990.

Vogel L. Gogol's Rome // The Slavic and East European Journal, 1967, № 2.

Пер. с ит. А. Ямпольской

Примечание переводчика: цитаты из Мадам де Сталь, Бальзака и Стендаля по мере возможности сверены со следующими изданиями:

Бальзак О. Собрание сочинений: В 15 т. Человеческая комедия. Сцены частной жизни; Беатриса. Т. 2. М., 1952; Златоокая девушка. Т. 7. М., 1953.

Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. М., 1969.

Стендаль. Собрание сочинений: В 18 т. Люсьен Левен. Т. 4–5. М., 1995.

Стендаль. Собрание сочинений. Прогулки по Риму. Т. 12. М.; Л., 1949.

Об одном письме Н.В. Гоголя из Рима

«...весь человек есть ложь...»

Н.В. Гоголь. Авторская исповедь

П.В. Анненков, сразу же после издания своей блистательной книги «Материалы к биографии А.С. Пушкина» (1855) и, видимо, под впечатлением от *абсолютной правдивости и точности* Пушкина, в своих воспоминаниях «Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года», опубликованных в 1857 г., писал: «Мы не намерены искать причин его отъезда (в 1836 г. — С.Ш.) за границу в психическом настроении его, потому что благодаря скрытности Гоголя это осталось навсегда тайной... Мы также вполне согласны, что собственные его объяснения как по этому поводу, так и по всем другим... *буквально верны и истинны...*»¹. А затем в письме к М.М. Стасюлевичу от 27 октября 1874 г. он подчеркнул: «Гоголь был совсем свободным (*от мистицизма*) человеком, искусно пробивавшим себе дорогу, а то, что кажется в нем порывами в иной мир, чем действительный, должно считать не более, чем маленьким, невинным плутовством... Мистическим субъектом он сделался вполне только тогда, когда успехи его внушили ему идею об особенном его призвании на Руси, не просто литературном, а реформаторском»².

Два словосочетания — «искусно пробивавшим» и «невинным плутовством» — являются, кажется, «ключевыми словосочетаниями» для понимания характера Гоголя в 1835–1841 гг.³ Поэтому-то П.В. Анненков справедливо считал, что восстановить «про-

пущенные подробности, доискаться первых причин явления, дополнить заметки автобиографии вводом всех красок действительности, сообщив, таким образом, плоть и кровь ее общим указаниям, есть уже дело жизнеописателя»⁴. Об этом и пойдет речь.

Прежде всего скажу о двух обстоятельствах, которые предшествовали поездке Гоголя за границу в 1836 г.

6 декабря 1835 г. автор «Вечеров...» сообщал М.П. Погодину: «Я расплевался с университетом... Неузнанный я взошел на кафедру и неузнанный схожу с нее»⁵, 18 января 1836 г. тому же адресату он писал: «Комедия (“Ревизор”. — С.Ш.) совсем готова и переписана»⁶, а 19 апреля в 1836 г. «Ревизор» игрался в первый раз и «имел успех колоссальный»⁷.

Актер П.А. Каратыгин рассказывал своему сыну, что «император Николай Павлович пробыл до окончания пьесы, от души смеялся...»⁸

Государь исполнением «Ревизора» «был вполне доволен и велел благодарить артистов». Другой артист, Л.Л. Леонидов, вспоминал: «Все отличившиеся получили от двора подарки»⁹.

«Комедия Гоголя “Ревизор”, — записывал 28 апреля 1836 г. в свой дневник А.В. Никитенко, — надела много шуму. Ее беспрестанно дают, почти через день», но при этом Гоголь «имеет вид великого человека, преследуемого оскорбленным самолюбием»¹⁰.

Действительно, 29 апреля 1836 г. автор комедии так писал М.С. Щепкину: «Делайте, что хотите, с моею пьесой... Действие, произведенное ею, было большое и шумное. Все против меня»¹¹.

Однако коммерческий успех «Ревизора» (Гоголь продал комедию петербургской дирекции театров за 2500 руб. ассигнациями и получил от Николая I подарок стоимостью в 800 руб.), впрочем, как и удовольствие царствующих особ, мнение которых не могло не польстить писателю, плохо согласуются с

тем, что Гоголь, «сильно огорченный и расстроенный чем-то в Петербурге, распродал все оставшиеся экземпляры “Ревизора” и других своих сочинений и собирается немедленно уехать за границу»¹².

Думается, что причиной отъезда было отнюдь не разочарование в публике и литературных собратях, о чем Гоголь распространялся везде и всюду, а тем более не неудача на преподавательской ниве или же на подмостках сцены.

Кажется, *временный* достаток, который позволил Гоголю отправиться в длительное путешествие, был *скрытой* от всех и *главной* причиной его действий, хотя объяснять это он не хотел.

Более того, осторожный и дальновидный, *господин* Гоголь, уже создавший о себе определенный *миф*, теперь стал достраивать к нему те «искусные» и «плутовские» обстоятельства, без которых, находясь в длительном путешествии, он вряд ли бы смог существовать.

Ближайшие друзья были ослеплены успехом Гоголя, поэтому они так ничего и не поняли. М.П. Погодин даже пытался увещевать его: «Говорят, ты сердишься на толки. Ну, как тебе не стыдно, братец!.. ты должен бы радоваться, ибо видишь, что достиг цели. Каких доказательств яснее истины в комедии! А ты сердишься?! Ну, не смешон ли ты?»¹³.

В ответ Н.В. Гоголь в письме от 15 мая «объяснял» ему: «Москва больше расположена ко мне, но отчего? Не оттого ли, что я живу в отдалении от ней... (Ср. со словами Пушкина из письма к Н.Н. Пушкиной от 6 мая 1836 г.: “...не надобно, чтоб ‘Ревизор’ упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в Петербурге”. — С.Ш.) Еду разгулять свою тоску, глубоко обдумать свои обязанности авторские, свои будущие творения... Все, что ни делалось со мною, все было спасительно для меня. Все оскорбления, все неприятности посылались мне высоким провидением на

мое воспитание. И ныне я чувствую, что не земная воля направляет путь мой» (XI, 46).

Итак, 6 (18) июня 1836 г. Н.В. Гоголь вместе с А.С. Данилевским «уехал за границу» (XI, 13), а 10 (22) сентября 1839 г. с М.П. Погодиным «выехал из Вены в Россию» (XI, 20). Таким образом, за границей он пробыл в этот раз почти три года (34 месяца), из которых большую часть (20 месяцев) жил в Риме.

И хотя Гоголь *измерил* свои материальные возможности еще в 1836 г. («За границей полагаю пробыть более года» — XI, 46), однако по истечении намеченного срока *жить* за границей на «свои» деньги Гоголь *не смог бы!* Поэтому его письма, как и свидетельства современников в начальный период путешествий Гоголя, отличались от последующих.

Так, например, из написанных Гоголем с 28 июня 1836 г. (письмо В.А. Жуковскому) по 21 июля 1837 г. (письмо Н.Я. Прокоповичу) до нас дошло 31 письмо. Перечитывая их (нумерация писем дается по 11-му т.), нетрудно увидеть, что в «материальные обстоятельства» Гоголя посвящены почти все адреса-ты (мать, Жуковский, Плетнев, Прокопович, Данилевский — см. № 19, 28, 34, 39, 42, 43, 44, 46, 50). О своем же здоровье он сообщал в достаточно положительных тонах матери (№ 20, 22, 28, 40, 48) и (только частично жалуясь) Жуковскому (№ 44) и Прокоповичу (№ 27, 42). Наконец, о творческих планах Гоголь писал Жуковскому (№ 19, 32, 44), Прокоповичу (№ 36) и М.П. Погодину (№ 33).

Зато о своих пиршествах он ни слова и ни при каких ситуациях не писал «литературным собеседникам» — Жуковскому, впоследствии — Плетневу, Погодину, Аксаковым и т. д.

А если учесть, что все *вместе* таксоны «здоровье», «деньги» и «творчество» являются темами писем автора «Мертвых душ» только к тем, кто может ему *помочь* или же *способствовать* «выживанию» за границей,

то, кажется, *своеобразная* логика писем Гоголя — не только целевая, но и вполне психологически обоснованная. И в этой *логике* автор «Ревизора», как никто другой, добивался успеха. При этом ее краеугольными камнями стали два *мифа*, которые Гоголь *пустил в оборот* сразу же после отъезда за границу — и оба были связаны с именем самого значительного и самого влиятельного художника в русской среде: с Пушкиным.

Как вспоминал один из знакомых Гоголя, который жил с ним некоторое время на одной квартире, «не было человека скрытнее Гоголя», при этом Гоголь «умел сообразить средство с целью, удачно выбрать средство и самым скрытным образом достигать цели»¹⁴.

Публикуя в «Северных цветах» и «Литературной газете» (1829—1831) свои первые произведения, Гоголь сперва познакомился с В.А. Жуковским, который «сдал молодого человека на руки П.А. Плетневу», а затем, как известно, начинающий писатель «был представлен А.С. Пушкину» (в конце мая 1831 г.)¹⁵.

Пушкин редко упоминал в письмах о Гоголе — из 373 писем поэта за 1831—1836 гг. известны только семь таких писем (П.А. Плетневу от 14 апреля 1831: «О Гоголе не скажу тебе ничего, потому что доселе его не читал»; П.А. Плетневу от 15 августа 1831 г.: «Посылаю тебе с Гоголем сказки своего друга Ив. П. Белкина»; В.Ф. Одоевскому от 30 октября 1833 г.: «Не дожидаетесь Белкина... не бывать ему.. на чердаке Панка... Кланяюсь Гоголю. Что его комедия? В ней же есть закорючка»; П.А. Плетневу от 11 октября 1835 г.: «Спасибо, великое спасибо Гоголю за его “Коляску”. В ней альманах далеко может уехать; но мое мнение: даром “Коляски” не брать; а установить ей цену; Гоголю нужны деньги»; В.Ф. Одоевскому в начале апреля 1836 г.: «“Разговор недовольных” не поместил я потому, что уже сцены Гоголя были у меня напечатаны — и что вы могли друг другу повредить в эффекте»; Н.Н. Пушкиной от 6 мая 1836 г.: «Пошли ты за Гого-

лем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву прочесть “Ревизора”. Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имеет поползновение). С моей стороны, я тоже ему советую: не надобно, чтоб “Ревизор” упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в Петербурге»; Н.Н. Пушкиной от 11 мая 1836 г. (о книгопродавцах): «Они ужасный моветон, как говорит Гоголь, т. е. хуже нежели мошенники... Гоголя печатать, а Кольцова рассмотреть. Впрочем, это неважно»¹⁶).

Самому Гоголю же в 1831–1837 гг. Пушкин написал всего четыре письма — от 25 августа 1831 г.: «Любезный Николай Васильевич... Проект Вашей ученой критики удивительно хорош. Но Вы слишком ленивы, чтоб привести его в действие... Поздравляю Вас с первым Вашим торжеством, с фырканием на борщиков и изъяснениями фактора»¹⁷. С нетерпением ожидаю и другого: толков журналистов и отзыва остренького сидельца»¹⁸. Не позднее 7 апреля 1834 г.: «Вы правы — я постараюсь. До свиданья». От 13 мая 1834 г.: «Я совершенно с Вами согласен. Пойду сегодня же назидать Уварова и кстати о смерти “Телеграфа” поговорю и о Вашей. От сего незаметным и искусным образом перейду к бессмертию, его ожидающему. Авось уладим». Во второй половине октября 1834 г.: «Перечел с большим удовольствием; кажется, все может быть пропущено. Секуцию жаль выпустить: она, мне кажется, необходима для полного эффекта вечерней мазурки»¹⁹. Авось бог вынесет. С богом!».

Впрочем, и Гоголь предпоследнее письмо к Пушкину написал 7 октября 1835 г. (Пушкин уехал из Петербурга в Михайловское в субботу 7 сентября, а возвратился 23 октября). Это письмо Пушкин получил, уже находясь в Михайловском, но не ответил на него, а ведь в нем молодой писатель взывал о помо-

щи²⁰: «Пришлите, прошу вас убедительно, если вы взяли с собою, мою комедию “Женитьба”, которой в вашем кабинете не находится и которую я принес вам для замечаний. Я сижу без денег и решительно без всяких средств; мне нужно давать ее актерам на разыграние, что обыкновенно делается, по крайней мере, за два месяца прежде. Сделайте милость, пришлите скорее и сделайте наскоро хоть сколько-нибудь главных замечаний»²¹.

Несомненно, что тон письма «амикошонский» («в вашем кабинете не находится» — следовательно, Гоголь был у Пушкина дома и просил найти комедию в его кабинете; «пришлите... и сделайте» — почти приказание, которое необходимо выполнить).

Этот же тон присутствует и в последнем письме Гоголя к Пушкину от 2 марта 1836 г.: «Посылаю вам Утро чиновника. Отправьте ее... сегодня... ибо завтра утром заседание (цензурного комитета. — *С.Ш.*). Да возьмите из типографии статью о журнальной литературе. Мы с вами пребезалаберные люди и позабыли, что туды (именно так, «туды». — *С.Ш.*) нужно включить многое из остающегося у меня хвоста. Я прошу сделать так, чтоб эта сцена шла вперед, а за ней уже о литературе. Н. Гоголь» (XI, 36–37).

Но как и на письмо от 7 октября 1835 г., так и на это письмо Гоголя Пушкин не ответил. Зато, как рассказывал Гоголь Анненкову по поводу статьи «Петербургская сцена в 1835–36 гг.», Пушкин в конце марта 1836 г.²² «дал мне порядочный выговор»²³.

Как давно было отмечено, представление о том, что Пушкин «дал» сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголю, зиждутся на устных рассказах самого Гоголя разным лицам и его же «авторских свидетельствах»²⁴.

Поэтому представляет интерес и то, что о своем конфликте в 1836 г. с Пушкиным, редактором и владельцем журнала «Современник», Гоголь в своих

письмах и «мемориях» ни разу не упомянул, хотя после критического разбора Гоголем «движения журнальной литературы в 1834 г. и 1835 г.», опубликованном в первом номере журнала, Пушкин был вынужден печатно возражать своему сотруднику в третьем номере «Современника», а затем и... отказаться от его услуг в качестве *сотрудника редакции*, но отнюдь не как от автора журнала²⁵.

Правда, о своей обиде на Пушкина Гоголь не преминул из-за границы, 28 июня 1836 г., сообщить Жуковскому: «Мне очень было прискорбно, что не удалось с вами проститься перед моим отъездом... Передайте мой поклон князю Вяземскому и благодарите его от меня за его участие и письмо. Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься; впрочем, *он в этом виноват* (курсив. — С.Ш.). Для его журнала я приготовлю кое-что, которое, как кажется мне, будет смешно: из немецкой жизни» (XI, 48—50).

Вернувшись после похорон матери из Михайловского в Петербург, Пушкин уже 29 апреля уехал в Москву и возвратился в столицу 23 мая 1836 г. Так что до отъезда за границу (6 июня) у Гоголя было достаточно времени для свидания с Пушкиным. Поэтому «впрочем, он сам виноват» следует рассматривать как *нежелание* Пушкина встречаться с бывшим своим сотрудником. Тем не менее обещание Гоголя приготовить для «его журнала... кое-что... смешное: из немецкой жизни», видимо, нам надо оценивать как попытку примирения...²⁶

Еще раз Гоголь вспомнил о Пушкине в письме к Жуковскому от 12 ноября 1836 г.²⁷: «Мертвые текут живо, свежее и бодрее, чем в Веве, и мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши, наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, наши мужики, наши избы, словом вся православная Русь. Мне даже смешно, как подумаю, что я пишу Мертвые души в Париже... Не представится ли

вам каких-нибудь казусов, могущих случиться при покупке мертвых душ?.. Сообщите об этом Пушкину, авось либо и он найдет что-нибудь со своей стороны. Хотелось бы мне страшно вычерпать этот сюжет со всех сторон» (XI, 74—75).

Судя по этому письму, о замысле «Мертвых душ» Жуковский знал, а вот о его знакомстве с теми «тремя главами», о которых Гоголь писал Пушкину 7 октября 1835 г., говорить утвердительно нельзя.

И если бы не смерть Пушкина, Гоголь, скорее всего, вспоминал бы о Пушкине вне всякой связи с собственными замыслами, исключая, однако, просьбы: «Кстати о литературных новостях: они однако ж не тощи. Где выберется у нас полугодие, в течение которого явились бы разом две такие вещи, каковы “Полководец” и “Капитанская дочь” (sic! не “дочка”, а “дочь”. — С.Ш.). Видана ли была где-нибудь такая прелесть! Я рад, что “Капитанская дочь” произвела всеобщий эффект. Даже Иван Григорьевич (Пашенко. — С.Ш.) пишет, что чудная вещь. Когда эта музыкальная душа признала ее достоинство, то что же, я думаю, говорят прочие!» (XI, 85).

Неожиданная смерть поэта, несомненно, потрясла Гоголя. Но в письме к П.А. Плетневу (спустя два месяца после того, когда он узнал у Карамзиных в Париже о злосчастной дуэли) от 26 марта 1837 г. Гоголь только выразил свои чувства: «Что месяц, что неделя, то новая утрата, но никакой вести хуже нельзя было получить из России. Все наслаждение моей души, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не предпринимал я без его совета. Ни одна строчка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое, вот что меня только занимало и одушевляло мои силы. Тайный трепет невкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу.. Боже! Ны-

нешний труд мой, внушенный им, его создание... Я не в силах продолжать его. Несколько раз принимался я за перо — и перо падало из рук моих. Невыразимая тоска!.. Напишите мне хоть строчку.. Я был очень болен, теперь начинаю немного поправляться», — и тут же без всякой паузы: «Пришлите мне деньги...» (XI, 88—89).

В этот же день Гоголь написал спокойное и обстоятельное письмо и к своей матери, в котором рассказал о своем переезде в Италию, о праздничной обедне в «церкви Святого Петра, которую отправлял сам папа», о погоде, о двух «знаменитых городах» — Генуе и Флоренции, и закончил письмо тем, что спешит «на солнце, на котором мне предписано находиться как можно больше» (XI, 90).

Спустя два дня Гоголь написал ответ и М.П. Погодину. В этом письме от 30 марта Гоголь употребил те же обороты, которые были и в письме к П. А. Плетневу: «...мое высшее наслаждение умерло с ним... Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина. Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета» (XI, 91).

По своему обыкновению, в этот же день Гоголь пишет еще одно письмо — Н.Я. Прокоповичу: «Я не дождался твоего письма... Великого не стало. Вся жизнь моя теперь отравлена... Ты знаешь и чувствуешь великость моей утраты...». И опять сразу же без всякого перехода: «Зайди к Плетневу и узнай, послал ли он ко мне деньги...? Я в них нуждаюсь» (XI, 93).

Следующее письмо Гоголь, рассерженный на А.С. Данилевского, который, «обещавшись наверно приехать в Италию, дернул в Швейцарию», написал 15 апреля.

Наконец, только 18 апреля, видимо, обдумав многое из того, что уже было им написано другим, Гоголь обратился к В.А. Жуковскому: «Я пишу к вам на этот раз с намерением удручить вас моею прось-

бою. Вы один в мире, которого интересует моя участь... Меня страшит мое будущее. Здоровье мое, кажется, с каждым годом становится плоше и плоше. Я был недавно очень болен, теперь мне сделалось немного лучше. Если и Италия мне ничего не поможет, то я не знаю, что тогда уже и делать. Я послал в Петербург за последними моими деньгами... впереди не вижу совершенно никаких средств добыть их. Заниматься каким-нибудь журнальным мелочным вздором не могу, хотя бы умирал с голоду». И только после разъяснения своей просьбы, как бы вспомнив о великой утрате, написал: «Я должен продолжать мною начатый большой труд, который писать с меня взял слово Пушкин, которого мысль есть его создание и который обратился для меня с этих пор в священное завешание...» (XI, 97).

До этого письма Гоголь уже дважды (Плетневу и Погодину) «ввинчивал» мысль о том, что его новый «труд» — «создание» Пушкина, поэтому в письме к Жуковскому он решается написать уже не в метафорическом, а конкретно-творческом аспекте — «мною начатый большой труд, который писать с меня взял слово Пушкин». (Ср. с фразой из письма к М.П. Погодину от 30 марта 1837 г.: «И теперешний труд есть его создание. Он взял с меня клятву, чтобы я писал, и ни одна строка не являлась без того, чтобы он не являлся в то время очам моим. Я тешил себя мыслью, как будет доволен он...» — XI, 91.)

Так что суть вопроса даже не в самом «факте», а во времени — когда бы это могло быть?

В «Летописи жизни и творчества Александра Пушкина»²⁸ встречи Гоголя и Пушкина (*de visu*) упоминаются под следующими датами (страницы указываю в тексте, сведения, имеющие отсылку только на свидетельство самого Гоголя, не указываю):

1835 г. «Ноябрь... Декабрь (?)». Н.В. Гоголь читает Пушкину первые главы «Мертвых душ» (с. 365,

ссылка на: *Макогоненко Г.П.* Пушкин и Гоголь. Л., 1985. С. 209–211; 230–231).

1836 г. «Январь, после 15–16. Пушкин приглашает Н.В. Гоголя сотрудничать в “Современнике”» (с. 378); **«Январь, 18.** Пушкин на субботу у Жуковского... Н.В. Гоголь впервые читал свою новую комедию “Ревизор”» (с. 380); **«Февраль, 1.** Суббота... По-видимому, в этот вечер продолжается чтение “Ревизора”» (с. 390); **«Апрель, 4.** Пушкин, возможно, заходил вечером к Жуковскому, где Н.В. Гоголь читал свою новую повесть “Нос”» (с. 421); **«Май, конец (?)**. Н.В. Гоголь встречается с Пушкиным и передает ему для публикации в “Современнике” повесть “Нос”» (с. 454, ссылка на Н.Н. Петрунину и Г.М. Фридлендера, которые при этом справедливо отмечали, что «фактический материал, которым мы располагаем, недостаточен и оставляет широкое поле для гипотетических построений»²⁹); **«Июнь, до 6.** На литературном вечере у И.И. Козлова были Жуковский, Пушкин, Гоголь и другие литераторы» (с. 457, ссылка на «Летопись Глинки»: *Глинка М.И.* Записки. М.; Л., 1930. С. 547).

Нетрудно заметить, что как чтение Гоголем «трех глав» Пушкину в 1835 г., так и передача ему Гоголем повести «Нос» в конце мая 1836 г. относятся к «гипотетическим построениям», к тому же, по моему мнению, маловероятным.

Единственное серьезное свидетельство — вечер у И.И. Козлова в начале июня 1836 г. Однако отсутствие каких-либо известий об этой встрече у *всех упомянутых* Глинкой гостей, включая и самого Гоголя, по крайней мере достаточно странно. Но поскольку эти сведения были впервые опубликованы 25 сентября 1852 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях», возможно, упоминание писателя вместе с Жуковским и Пушкиным было для композитора каким-то образом связано с памятью о недавно умершем Гоголе (4 апреля 1852 г.).

Таким образом, приводимый Гоголем «факт», что Пушкин «взял слово» с него («продолжать мною начатый большой труд» — могло быть только следствием чтения автором «трех глав» задуманного «романа»), не имеет под собой ни одного мало-мальски достоверного свидетельства и, по-видимому, должен считаться *фикцией*, по крайней мере до того времени, пока подобные свидетельства не объявятся.

Но вернемся к письму В. А. Жуковскому от 18 апреля 1837 г. Вконец «разжалобив» Жуковского своим горем и своей решимостью исполнить «священное завещание», Гоголь сразу же перешел к точным и неотложным инструкциям: «Будь я живописец, хоть даже плохой, я был бы обеспечен: здесь в Риме около 15 человек наших художников... из которых иные рисуют хуже моего, они все получают по три тысячи в год. Поди я в актеры — я был бы обеспечен, актеры получают по 10 000 сер. и больше, а вы знаете, что я не был бы плохой актер. Но я писатель — и потому должен умереть с голоду... Я думал, думал, и ничего не мог придумать лучшего, как прибегнуть к государю... Я написал письмо, которое прилагаю... Если бы мне такой пансион, какой дается воспитанникам Академии... или хотя такой, какой дается дьячкам... Найдите случай и средство указать как-нибудь государю на мои повести: *Старосветские помещики* и *Тарас Бульба*. Это те две счастливые повести, которые нравились совершенно всем вкусам... Все недостатки, которыми они изобилуют, вовсе не приметны были для всех, кроме вас, меня и Пушкина... Но будь все то, что угодно богу. На его и вас моя надежда...» (XI, 97–98). И в заключение Гоголь снова «ввернул» фразу о своей скорби по Пушкину: «Меня одолевают теперь такие печальные мысли... Может быть, это отчасти действие той ужасной утраты, которую мы понесли и в которой я до сих пор не имею сил увериться, которая, кажется, как будто оборвала с

моей души лучшие ее украшения и сделала ее обнаженнее и печальнее» (XI, 98–99).

(Вскоре благодаря содействию Жуковского, бывшего воспитателем наследника, Гоголь получил от императора пособие в размере 5000 рублей серебром в год — столько же, сколько в свое время получал архивариус Его Императорского Величества камер-юнкер А.С. Пушкин.)

В свою очередь, после мартовских и апрельских писем Гоголь в 1837–1841 гг. написал 140 писем (с письма Н.М. Смирнову от 3 сентября 1837 г. по письмо С.Т. Аксакову от 5 мая 1841 г.). И лишь в десяти из них упоминался Пушкин. Зато в последнем письме под № 191 Гоголь впервые письменно изложил миф о своей литературной деятельности и причастности к ней... Пушкина.

Письма Гоголя из Рима до 1841 г. так или иначе представляли один колоссальный панегирик Вечному городу — его искусству и его природе (но... не людям, туземцам и приезжим: «Италиянцы ленивы...» — XI, 103; «...наехала... целая ватага русских. Что за несносной народ!» — XI, 141; «Есть еще класс людей... превращаются очень легко в восклицательный знак и выдают себя за людей с душою» — XI, 142 и т. д.).

Кроме того, почти во всех римских письмах Гоголя прочитываются «литературные известия», которые в качестве «строительного материала» поражают удивительной пригодностью для будущего мифотворчества писателя³⁰.

Крайне важно сказать и о том, что, судя по ряду писем Гоголя, его ум был склонен к строгим логическим построениям (например, письма к родным) и «детективным» рассуждениям. Об этом, например, свидетельствует история с векселем, мошеннически похищенным у А.С. Данилевского. Узнав об этом, Гоголь тут же стал советовать своему другу: «Мне пришла мысль, которая может пролить некоторый свет на

твой процесс с мошенником. Ты... говорил кому-нибудь... что ты ожидаешь векселя; ...об этом узнал кто-нибудь... и караулил издавна почталиона... не заметил ли почталион лицо принявшего письмо и не зажил ли кто-нибудь роскошно из знакомых... Но твой адвокат уже, может быть, без меня наталкивался на все эти подозрения... Какой неожиданный случай! Признаюсь, мне всегда он приходил на ум...» (XI, 168).

Оказавшись после четырехлетнего отсутствия в России, Гоголь, встреченный в Москве и в Петербурге с восторгом, не мог не почувствовать, что тот аванс, который некогда выдал своему младшему брату Пушкин, теперь следует «утроить и усмерить».

Поэтому, готовясь к отъезду за границу (а выехал он вместе с В.А. Пановым 30 мая 1840 г.), Гоголь договорился с С.Т. Аксаковым о втором издании «Ревизора».

Однако Гоголю понадобился *почти год*, пока наконец-то он смог написать в Москву (5.03.1841): «...вы ожидали высылки мною обещанных изменений и приложений, следуемых ко 2[-му] изданию “Ревизора”. Но я не мог найти нигде их... Но вот вам, наконец, эти приложения. Здесь письмо мое писанное мною к Пушкину, по его собственному желанию. Он был тогда в деревне. Пьеса игралась без него. Он хотел писать полный разбор ее для своего журнала и меня просил уведомить, как она была выполнена на сцене. Письмо осталось неотправленным, потому что он скоро приехал сам. Из этого письма (“Отрывок из письма одному литератору”. — С.Ш.) я выключил то, что собственно могло быть интересно для меня и для него, и оставил только то, что может быть интересно для будущей постановки “Ревизора”... Это письмо под таким заглавием, какое на нем выставлено, нужно отнести на конец пьесы...» (XI, 329–330).

В свое время Н.С. Тихонравов, исследуя текст «Отрывка», пришел к неоспоримому выводу, что до-

шедший до нас текст не мог быть создан ранее февраля—марта 1841 г.³¹ Ученый, внимательно изучив черновой автограф «Отрывка», доказал несоответствие проставленной под ним даты «25 мая 1836 г.» действительному событию — возвращению Пушкина из Москвы в Петербург 23 мая.

Н.Н. Петрунина и Г.М. Фридлендер, согласившись в целом с датировкой Н.С. Тихонравова, дополнили его атрибуцию важными фактами и пришли к выводу, что «рассказ Гоголя об обстоятельствах возникновения “Отрывка” плохо вяжется с его содержанием и известными нам фактами биографии Пушкина»³².

Однако ответа на вопрос, как расценивать намерения Гоголя (мистифицировал ли он, было ли письмо к Аксакову следствием его «римской веселости» или же первым и грозным симптомом последующей душевной болезни и т. д.), так же как и оценки столь странных авторских документов, какими являются «Отрывок» и письмо Гоголя Аксакову, исследователи не дали. Видимо, пиетет перед гением и традиционный для советского литературоведения «страх» перед тем, что *Wahrheit* не одно и то же с *Dichtung*, так или иначе вели к построениям апологетических конструкций по отношению к очередной «братской дружбе» двух гениев — Пушкина и Гоголя.

Но, кажется, дело было отнюдь не только в том, что рассказ Гоголя о генезисе «Отрывка», по мнению исследователей, «плохо вяжется» с фактами, а в том, почему Гоголь написал такое письмо Аксакову и зачем в 1841 г. он, воспользовавшись ситуацией, откорректировал историю «Ревизора».

Но сперва вспомним факты.

Во-первых, как известно, в среду 8 апреля 1836 г. Пушкин «выехал в с. Михайловское, сопровождая гроб с телом матери», и уже 14 апреля отбыл обратно в Петербург, куда и приехал 16 апреля³³, а «Ревизор» впервые игрался на сцене в Петербурге

19 апреля 1836 г. Так что Пушкин, соблюдающий траур, просто не мог быть на этом спектакле.

Во-вторых, Пушкин уехал из Петербурга в Москву 29 апреля и в полночь 23 мая возвратился на свою «дачу на Каменном острове»³⁴. А через две недели (6 июня) Гоголь уехал за границу.

В-третьих, поскольку не может быть сомнений в том, что «Отрывок из письма одному литератору» не был написан в 1836 г. (ссылка Н.Н. Петруниной и Г.М. Фридлендера на какие-то возможно написанные, но утерянные черновики 1836 г. — достаточно распространенный прием обеспечения научного алиби «на всякий случай»), значит, его следует помечать датой 1841 г.

Однако в дальнейшем Н.С. Тихонравов был забыт, и лишь благодаря Н.Н. Петруниной и Г.М. Фридлендеру его точка зрения получила права гражданства³⁵, хотя и со многими оговорками и эвфемизмами.

Скажем начистоту: условия написания письма Гоголя к Пушкину в апреле 1836 г. — обыкновенная фикция, сконструированная Гоголем специально для Аксакова. Добавлю от себя, что, «связывая» воедино постановку «Ревизора» с желанием Пушкина писать «полный разбор» комедии, Гоголь впервые печатно для «Ревизора» во втором издании подкреплял основной миф своей биографии — имя автора комедии *на- всегда* связывалось с именем Пушкина.

Следует сказать, что Гоголь в 1841 г. не только созрел для этой фикции, но у него были и вполне достаточные основания для ее создания. Занимавшийся историческими разысканиями, он, несомненно, знал, что ни одно свидетельство без *письменного* документа не может считаться достоверным. Знал он и то, что будущие историки сопоставят все дошедшие до них письменные документы и выводы их будут вполне определенными.

Вот почему Гоголь конструировал фикцию на точно выверенном письменном материале, ибо он *действительно* (письмо могло сохраниться в архиве поэта) писал 7 октября 1835 г. Пушкину, который *действительно* находился в это время «в деревне» (в Михайловском): «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте же милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, куда смешнее черта! Ради бога, ум и желудок мой оба голодают»³⁶. И, ссылаясь на это *существующее* письмо, абсолютно точно и документально подтверждаемое, Гоголь вставил для Аксакова *объяснительную* фразу: «Здесь письмо мое писанное мною к Пушкину... Он был тогда в деревне».

Более того, если бы «любопытные изыскатели» и сопоставили оба письма — 1835 г. и 1841 г., — то кроме как о простой аберрации памяти им говорить было бы не о чем, а подмена «Женитьбы» другой пьесой — «Ревизором» — в этом случае выглядела бы обычным *следствием* аберрации.

Однако Гоголь на всякий случай обезопасил себя и с этой стороны, объявив, что письмо, посылаемое Аксакову под заголовком «Отрывок из письма одному литератору», осталось *неотправленным* в отличие от *отправленного* письма от 7 октября 1835 г.

Вместе с тем одна сконструированная *фикция*, связанная с «Ревизором», вызвала к жизни и вторую, никакого отношения не имевшую к будущей постановке «Ревизора» (и к переизданию комедии), но зато по-иному задающую историю написания и «Мертвых душ», поскольку из письма Гоголя к Пушкину абсолютно однозначно следовало — он, Гоголь, начал писать «Мертвые души» до 7 октября 1835 г.

Поэтому в ситуации 1841 г. это письмо к Пушкину от 7 октября 1835 г. становилось для Гоголя не

только «апологетическим», но и *разоблачительным*: если три главы были написаны еще в 1835 г., то литературной новостью в 1841 г. они быть не могли. И пытаясь «совместить» известие, которое было послано Пушкину в 1835 г., с письмом, посланным Аксакову в 1841 г., Гоголь, во-первых, должен был изменить последовательность получения от Пушкина двух сюжетов (раз три главы «Мертвых душ» написаны к октябрю 1835 г., значит, их сюжет был дан автору сперва, а его просьба о сюжете для «комедии из пяти актов» — потом). А во-вторых, сообщение о том, что три главы «Мертвых душ» уже были написаны в 1835 г., надо было «достроить» — уже без участия умершего Пушкина — фактом знакомства великого поэта с *текстами* якобы написанных глав.

Напомню, что миф о «Мертвых душах» складывался Гоголем сразу же после отъезда за границу в 1836 г. Более того, новый замысел выставлялся писателем сперва в качестве основной причины его бегства из отечества — см. письма № 19 (В.А. Жуковскому от 28.06.1836): «Пора, пора наконец заняться делом... И нынешнее мое удаление из отечества, оно послано свыше, тем же великим провидением, ниспославшим все на воспитание мое. Это великий перелом, великая эпоха моей жизни» (XI, 49); № 31 (А.С. Данилевскому от 23.10.1836): «...в Веве... я начал здесь писать и продолжал моих “Мертвых душ”, которых было оставил...» (XI, 72).

Затем «великую эпоху» своей жизни Гоголь дополнил разъяснениями о грандиозности самого замысла — см. письма № 32 (В.А. Жуковскому от 12.11.1836): «Я хотел скорее усесться на месте и заняться делом... Женевские холода и ветры выгнали меня в Веве... Осень в Веве наконец настала прекрасная, почти лето. У меня в комнате сделалось тепло, и я принялся за Мертвых душ, которых было начал в Петербурге. Все начатое переделал я вновь, обдумал

более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись... Если совершу это творение, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем... Каждое утро, в прибавление к завтраку, вписывал я по три страницы в мою поэму, и смеху от этих страниц было для меня достаточно, чтобы усладить мой одинокий день. Но наконец и в Веве сделалось холодно... и мне сделалось страшно скучно, меня не веселили мои Мертвые души, я даже не имел в запасе столько веселости, чтобы продолжать их...» (XI, 73—74); № 33 (М.П. Погодину от 28.11.1836): «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей Мертвые души... Если бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем» (XI, 77).

Наконец смерть Пушкина позволила ему объявить о том, что замысел «Мертвых душ» был внушен Пушкиным и, следовательно, этот замысел — «его создание» (XI, 89) и его «священное завещание» (XI, 97).

Однако потом (после письма Жуковскому в мае 1837 г.) и в течение долгого времени (до читки шести первых глав в 1839—1840 гг.) замысел и написание «Мертвых душ» Гоголь ни в одном письме или другом каком-либо письменном сообщении не ставит рядом с именем Пушкина.

В конце 1839 г. в Петербурге у Н.Я. Прокоповича (ноябрь—декабрь 1839 г.) Гоголь впервые прочитал первые четыре главы из «Мертвых душ» (XI, 22). Возвратившись в Москву, он сперва у Аксаковых читал три первые главы (2—14 января 1840 г.), затем у Киреевских в январе — мае те же три главы и, наконец, снова у Аксаковых — 6 марта 1840 г. он прочитал чет-

вертую главу, 8 марта — пятую, а 17 апреля — шестую главу (XI, 23–24).

Вот почему, когда Гоголь посылал 5 марта 1841 г. Аксакову «Отрывок из письма одного литератора», у него к этому времени были уже все детали для создания окончательной версии мифа, которую можно было бы опубликовать («Авторская исповедь», 1847): «Говорили, что я умею не то что передразнить, но *угадать* человека... Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать... Но Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьезно... один раз... он мне сказал: “Как с этой способностью угадывать человека... не приняться за большое сочинение! Это просто грех!”... и в заключение всего отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет “Мертвых душ”. (Мысль “Ревизора” принадлежит также ему.) ...после «Ревизора» я почувствовал... потребность сочинения полного... Пушкин находил, что сюжет “Мертвых душ” хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию...»³⁷. Обратим внимание, как умело и логически выверенно Гоголь меняет последовательность фактов: указывая в скобках, что мысль «Ревизора» (только «мысль», не сюжет комедии, не ее «пружина», короче, ничего, кроме «мысли» *написать* комедию) «принадлежит» Пушкину, Гоголь сразу же задает временную последовательность написания обоих произведений — после «Ревизора» «потребность сочинения полного».

И как это ни странно покажется, исследователи творческой истории «Ревизора», обнаружившие запись по поводу пушкинского замысла о Криспине (Свиньине), приняли за чистую монету не только «мысль» о комедии, подсказанную Пушкиным, но и *сообщение* о том, что к 7 октября 1835 г. у Гоголя были

действительно написаны три главы «Мертвых душ» («Начал писать “Мертвых душ”. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе... Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтись. Мне хочется в этом романе показать хотя бы с одного боку всю Русь»³⁸).

Скажем прямо, сообщение в письме о написании трех глав еще *не свидетельство* того, что эти главы *были написаны* в действительности. По крайней мере у самого Пушкина никаких следов знакомства с написанными страницами «романа» нет. Нет никаких указаний и на то, что хотя бы еще один петербургский или же московский знакомый Гоголя, кроме Пушкина, в 1835 г. знал о существовании трех написанных глав и, следовательно, слушал их в чтении Гоголя или же видел их.

Зато у Гоголя мы можем найти достаточно подробный рассказ о том, что Пушкин отдал «сюжет» поэмы (уже не «мысль» писать некое большое произведение) Гоголю, и о том, что Пушкин даже слышал написанные в 1835 г. главы, а главное, по достоинству оценил «великий замысел»: «Когда я начал читать Пушкину первые главы из “Мертвых душ” в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия!» Меня это изумило. Пушкин, который знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка»³⁹.

Замечательно по своей искусности вводное предложение Гоголя «как они были прежде» — нет, дорогие читатели, не то, что вы читаете, а то, что прочитать уже не сможете. Поэтому-то слова Пушкина, которые цитирует Гоголь в прямой речи, проверить

текстом *напечатанных* трех глав невозможно. И, следовательно, мнению великого поэта *в этой ситуации* Гоголь (абсолютно точно с точки зрения документальности) мог противопоставить собственное, в контексте «исповеди» более верное, ибо Пушкин «не заметил», а «я-то» — Гоголь — знал, что «все это карикатура и моя... выдумка».

Оценка «Мертвых душ» великим поэтом в 1835 г. и мнение самого автора, считающего себя великим писателем, в 1847 г. оказались прямо противоположны («Тут-то я увидел, что значит дело, взятое из души, и вообще душевная правда, и в каком ужасающем для человека виде может быть представлена тьма и пугающее отсутствие света»).

Однако следует сказать, что, воспользовавшись фактами реальной автобиографии (знакомство и сотрудничество с Пушкиным, письма к нему и от него, свидетельства современников и т. д.) для уравнивания «ученика и учителя», Гоголь рационально и логично выстраивает по известной надписи Жуковского «в день окончания “Руслана и Людмилы” — “Победителю ученику от побежденного учителя”» — собственную надпись, обращенную не только к покойному Пушкину, но, главное, к потомству: «С этих пор я уже стал думать только о том, чтобы смягчить то тягостное впечатление, которое могли произвести “Мертвые души”»⁴⁰.

И хотя все слова, якобы сказанные Пушкиным в 1835 г., принадлежали не ему, а «новому» Гоголю, позднейшие читатели «Мертвых душ» восприняли *Wahrheit писем и исповеди* Гоголя как *Dichtung* его жизни.

Никакой тайны Гоголь не утаивал и никакой загадки потомству не задавал. Все, что он писал, было настолько *фактографически* продумано и *документально* приспособлено к условиям реального бытия *господина* Н.В. Гоголя, что благодаря работе многих и

многих друзей, критиков и ученых в продолжение последующих 200 лет абсолютная непроницаемость «тайны» и «загадки» Гоголя была полностью узаконена в качестве главного литературоведческого условия его непонимания.

И, может быть, только художникам слова была ясна *скрытая* от остальных гениальная выдумка автора «Мертвых душ»: каждый художник обладает правом иметь не только *реально-историческую* биографию, но и независимую от нее, но при этом столь же *правдивую поэтическую* биографию.

Примечания

- ¹ Анненков П.В. Из воспоминаний «Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года» // Н.В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. М.; Л., 1951. С. 294.
- ² Цит. по: Вересаев В.В. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 166.
- ³ См., например, письма к матери: 30 апреля 1829 г. — «Что за беда — посидеть какую-нибудь неделю без обеда?.. Как в таком случае не приняться за ум, за вымысел, как бы добыть этих проклятых, подлых денег, которых хуже ничего я не знаю в мире» (Вересаев В.В. Указ. соч. С. 99. В дальнейшем указываю только страницы); 2 апреля 1830 г. — «Теперь вообразите: жалованья я не получаю и пятисот рублей... в состоянии ли вы выдавать мне месяц каждый по сто рублей?» (с. 112—113); 10 февраля 1831 г. — «Только я вас теперь сильно потревожу убедительной просьбой о присылке двухсот пятидесяти рублей» (с. 120) и т. д. См., например, письма от 3 мая 1829 г. — «...на меня напала хандра или другое подобное... Не от неудач ли это..?» (с. 96) и 16 апреля 1831 г. — «Я было вздумал захворать геморроидами и почел ее бог знает какую опасною болезнью. Но после узнал, что нет в Петербурге ни одного человека, который бы не имел ее. Доктора советовали мне меньше си-

деть на одном месте» (с. 121), а в письме к А.С. Пушкину от 23 декабря 1833 г. Гоголь писал так: «К моим геморроидальным добродетелям вздумала еще присоединиться простуда, и у меня теперь на шее целый хомут платков...» (с. 151) и т. д. См., например, письмо к Г.И. Высоцкому от 19 марта 1827 г.: «Я пролежал целую неделю больным, и был болен весьма опасно, даже отчаивался об выздоровлении...» или же письмо к М.А. Максимовичу от 9 ноября 1833 г.: «Если бы вы знали, какие со мною происходили страшные перевороты, как сильно растерзано все внутри меня! Боже, сколько я пережег, сколько перестрадал!» (с. 149), а в письме к М.П. Погодину от 14 декабря 1834 г. Гоголь, растерянный от отношения к его лекциям («Мы все были убеждены... что он ничего не смыслит в истории...» — И.С. Тургенев. С. 168), восклицал: «Я читаю один, решительно один в здешнем университете. Никто меня не слушает, ни на одном, ни разу не встретил я, чтобы поразила его яркая истина... Хоть бы одно студенческое существо понимало меня!» (с. 164) и т. д. П.В. Анненков в своих воспоминаниях заметил: «Так, после “Вечеров”, проезжая через Москву, он на заставе устроил дело так, чтоб прописаться в “Московские Ведомости” не “коллежским регистратором”, каковым он был, а “коллежским ассессором”» (с. 127). См. также эпизод возвращения Гоголя в 1835 г. из Киева в Москву с И.Г. Пашенко и А.С. Данилевским, когда «была разыграна оригинальная репетиция “Ревизора”», благодаря чему «все трое катили с необыкновенной быстротой» (с. 172).

4 Цит. по: *Вересаев В.В.* Указ. соч. С. 166.

5 Цит. по: Там же. С. 181.

6 Цит. по: Там же.

7 Цит. по: Там же. С. 189.

8 Цит. по: Там же. С. 188.

9 Цит. по: Там же. С. 189.

10 Цит. по: Там же. С. 190.

- 11 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Л.; М., 1952. Т. 11. С. 38. В дальнейшем письма Гоголя цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.
- 12 Аксаков С.Т. Из «Истории моего знакомства с Гоголем» // Н.В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. С. 266.
- 13 Цит. по: Вересаев В.В. Указ. соч. С. 192.
- 14 Цит. по: Там же. С. 111.
- 15 Цит. по: Там же. С. 121–122.
- 16 Письма Пушкина цит. по: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1962–1965. Т. 10.
- 17 См. письмо Н.В. Гоголя к А.С. Пушкину от 21 августа 1831 г., в котором он рассказал Пушкину, как «фыркали» наборщики, и привел слова фактора. Ср. с опубликованным А.Ф. Воейковым письмом Пушкина к издателю «Литературных прибавлений», в котором Пушкин, не называя Гоголя, писал: «Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались “Вечера”, то наборщики стали прыскать и фыркать... Фактор объяснил их веселость...», и с рецензией Пушкина на второе издание «Вечеров», которая была опубликована в «Современнике» (т. 1, 1836). «Урок» Пушкина по обращению с «авторским словом» в печати Гоголь запомнил на всю жизнь.
- 18 «Остренький сиделец» — Н.А. Полевой.
- 19 Интересно, что сюжет о «секуции, необходимой для “вечерней мазурки”», был своеобразно реализован в рассказе Л.Н. Толстого «После бала». Характерна и реакция Л.Н. Толстого на письма Н.В. Гоголя: «8 сентября 1857 г. Читал полученные письма Гоголя. Он просто был дрянь человек. Ужасная дрянь».
- 20 Не только сытый, но и голодный «голодного не разумеет»: из 30 000 рублей ассигнациями, пожалованных в качестве заема Николаем I в уплату «долгов чести», Пушкин получил из министерства финансов только 18 000.

- 21 Цит. по: *Вересаев В.В.* Указ. соч. С. 177.
- 22 См.: *Петрунина Н.Н., Фридендер Г.М.* Пушкин и Гоголь в 1831–1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969. С. 216–217.
- 23 Ср.: *Петрунина Н.Н., Фридендер Г.М.* Указ. соч. С. 217–220. Исходя из общепринятого в советской печати тезиса о «великой дружбе» двух гениев, оба автора так или иначе пытаются «приспособить» к нему известные факты, в которых Гоголь выступает... вполне достоверным источником даже в тех случаях, когда они подвергают критике его «авторские свидетельства».
- 24 См.: *Лукьяновский Б.Е.* Пушкин и Гоголь в их частных отношениях // Беседы. Сборник Общества истории и литературы в Москве. М., 1915. С. 32–49; *Долинин (Искоз) А.С.* Пушкин и Гоголь (к вопросу об их личных отношениях) // Пушкинский сборник памяти проф. С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 181–197. Обе работы были подвергнуты основательной критике В.В. Гиппиусом в статье «Литературное общение Гоголя с Пушкиным» (Ученые записки Пермского университета. Вып. 2. 1931. С. 61–124). Однако «полярность мнений» никоим образом не может строиться по известной пушкинской формуле «сам съешь».
- 25 Ср.: *Петрунина Н.Н., Фридендер Г.М.* Указ. соч. С. 220–221.
- 26 Ср.: Там же. С. 223. Рассуждения исследователей о том, что «Нос», читанный 4 апреля у Жуковского, мог быть передан Пушкину не ранее 24 мая (с. 220) и сразу предназначался Пушкиным к печати в третьем томе «Современника», — только гипотеза, необходимая для того, чтобы подтвердить свое мнение об отсутствии какого-либо конфликта между Пушкиным и Гоголем перед отъездом последнего за границу.
- 27 О «Мертвых душах» Гоголь прежде сообщал и А.С. Данилевскому в письме от 23 октября 1836 г.: «Я даже сделался более русским, чем французом, в Веве, и это все произошло оттого, что я начал здесь писать и продол-

- жал моих “Мертвых душ”, которых было оставил» (XI, с. 72).
- 28 Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / Сост. Н.А. Тархова. Т. 4. М., МДМХСІХ.
- 29 *Петрунина Н.Н., Фридлендер Г.М.* Указ. соч. С. 212.
- 30 См., например, следующие письма: «У Тургенева я видел совершенно оконченную печатанием первую книжку Современника (первую после смерти Пушкина. — *С.Ш.*). Там есть стихи Пушкина под названием: Отрывок, в которых он говорил, как посетил свою деревню, в которой не был уже десять лет, какими показались ему его домик, его комната, за стеной которой уже не раздавались тяжелые шаги его бедной няни, и те же деревья с новыми молодыми. Удивительная простота и такая тихая и вместе глубокая грусть, что даже я не в силах был переписать, мне так сделалось грустно» (Н.М. Смирнову от 3 сентября 1837 г., Франкфурт. XI, 108—109); «О Пушкин, Пушкин! Какой прекрасный сон удалось мне видеть в жизни и как печально было мое пробуждение... Тружусь и спешу всеми силами совершить труд мой... Я ничего еще не сделал, что бы было достойно вашего трогательного расположения. Но, может быть, это, которое пишу ныне, будет достойно его, по крайней мере мысль о том, что вы будете читать его некогда, была одна из первых, оживляющих меня...» (В.А. Жуковскому от 30 октября 1837 г., Рим. XI, 108—109); «Но я разучился совсем писать письма; одно слово толкает другое, я мараю, ставлю ошибки... но когда-нибудь вы увидите записки...» (П.А. Плетневу от 2 ноября 1837 г., Рим. XI, 115); «Любит ли меня князь Одоевский..? Я люблю его и вспоминаю. Вспоминание о нем заключено в талисман, который ношу на груди своей... когда нечистое подобие тоски или скуки подступит ко мне, я уйду в мой талисман и в кругу мне сладких заочных и вместе присутствующих друзей нахожу свой якорь и пристань...» (В.Ф. Одоевскому от 15 марта 1838 г., Рим. XI, 130); «Истинный христианин

радуется смерти близкого своему сердцу. Он правда разлучается с ним... но он утешен мыслью, что друг его уже вкушает блаженство...» (М.И. Гоголь от 16 мая 1838 г., Рим. XI, 152); «Прошу извинить меня великодушно, что так нахально втиснул сюда свою особу. Издавна уже так устроено людское самолюбие: всюду хочется всунуть свою рожу...» (В.Н. Репниной от 14 июня 1838 г., Рим. XI, 156).

- 31 См.: Примечания Н.С. Тихонравова // Гоголь Н.В. Сочинения. М., 1889. Т. 2. С. 672–676; 680–681.
- 32 Петрунина Н.Н., Фридлиндер Г.М. Указ. соч. С. 222.
- 33 См.: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 4. С. 422, 428.
- 34 См.: Там же. С. 433, 451.
- 35 Ср.: Петрунина Н.Н., Фридлиндер Г.М. Указ. соч. С. 222–223.
- 36 Цит. по: Вересаев В.В. Указ. соч. С. 177.
- 37 Цит. по: Там же.
- 38 Цит. по: Там же. С. 167.
- 39 Цит. по: Там же. С. 180.
- 40 Цит. по: Там же.

Римские письма Гоголя

Чем могут быть интересны для нас письма Гоголя? Конечно, они дают возможность представить фактическое положение писателя, его издательски-материальные отношения. И все же письма Гоголя в значительной части настолько литературны, настолько подчинены в каждом отдельном случае какому-то нам не ясному заданию, что судить по ним о реальных обстоятельствах жизни писателя надо с очень большой осторожностью. Не касаясь всей массы эпистолярного наследия Гоголя, я хочу привлечь ваше внимание к письмам из Рима, в которых Гоголь подробно и увлеченно строит свой образ этого города, создает сложную картину им увиденного и прочувствованного.

Как заметил Золотусский, «лишь в первой главе “Мертвых душ” мелькнет иронически тема Италии — Гоголь пишет об итальянских видах, висящих на стенах гостиницы, где остановился Чичиков». Замечание неточно, поскольку речь не о видах, не о пейзажах Италии: «Те же картины, во всю стену, писанные масляными красками; словом, все то же, что и везде; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал! Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии по совету везших их курьеров».

Меняется отношение Гоголя к Италии по приезде в Рим. Как пишет Золотусский, от зарисовок Жуковского, сделанных в Риме, «веет <...> свежестью уже почти весеннего римского воздуха, оживающей зеленью и молодостью самого Гоголя».

Вот эта молодая восторженность, почти влюбленность в Рим звучит именно в его римских письмах, в той части писем из Рима, где речь идет о Риме и только о нем.

Я пытаюсь, пользуясь только этими письмами, найти ключ к тому нравственному перевороту, который произошел в сознании Гоголя именно в те годы, когда писались самые пламенные, самые восторженные письма о красотах Рима и его художественных сокровищах. Найти связь между этими эстетическими увлечениями писателя и обретенной им внезапно учительско-проповеднической позицией было бы очень важно и интересно, однако сложно и может показаться неубедительным, но все же можно решиться на подобную попытку, поскольку увлечение красотами Рима совпадает с постепенным утверждением Гоголя в своем религиозно обоснованном предназначении.

В первом письме к матери из Рима (28/16 марта 1837 г.) говорится: «Дни летние, солнце прекрасное, звезды еще лучше блестят — в несколько раз ярче, нежели у нас. Словом, небо настоящее итальянское» (XI, 90). Смысл этого сопоставления ясен — здесь, т. е. в Италии, уже сама природа прекраснее, чем «у нас», т. е. в России. Это противопоставление сохраняется в письмах из Рима надолго. К восхищению природой прибавляется предвкушение, что он, наконец, увидит то, о чем мечталось годами, — искусство Италии: «Я не смотрел еще картинных галерей, ни множества разных дворцов, где смотреть станет на целый год. Вся земля пахнет и дышит художниками и картинами. Мозаики и антики продаются кучами» (XI, 90)¹.

Даже в письме к Погодину от 30 марта 1837 г., где он скорбит о гибели Пушкина, пробивается восторг от римской природы: «Небо чудное. Пью его воздух и забываю весь мир» (XI, 92).

В письме к Прокоповичу от того же 30 марта впервые появляется намек на какую-то тайну, которую надо постигнуть: «Что тебе сказать об Италии? Она прекрасна. Она менее поразит с первого раза, нежели после. Только всматриваясь более и более, видишь и чувствуешь ее тайную прелесть. В небе и облаках виден какой-то серебряный блеск. Солнечный свет далее объемлет горизонт. А ночи?.. прекрасны. Звезды блещут сильнее, нежели у нас, и по виду кажутся больше наших, как планеты. А воздух? — он так чист, что дальние предметы кажутся близкими» (XI, 98).

В чем же «тайная прелесть» Италии? Как ее разгадать?

Через две недели в письме к Михайловскому от 15 апреля уже заметно некоторое приближение к тайне прелести Италии: «Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным мало-российским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, все на старинный манер. Везде доселе виднелась мне картина изменений (в Рим Гоголь попал после Швейцарии, Германии и — главное — после Парижа! — *И.С.*). Здесь все остановилось на одном месте и далее нейдет <...> Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу — и уже на всю жизнь. Словом, вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия (Рим) — для того, чтобы жить» (XI, 95).

Почему такому убежденному адепту истории как процесса, неизменно движущегося во времени, каким Гоголь показал себя в статьях «Арабесок», так полюбилась показавшаяся ему неподвижной и неизменной Италия и, в первую очередь, Рим?

По-видимому, Рим поразил его тем, чего он не мог увидеть в России и не наблюдал еще в Западной Европе, — законсервированной двухтысячелетней историей великого государства как основы всего, что можно было тогда увидеть в Риме, и одновременно такое богатство шедевров искусства, старого и нового, какого, конечно, нигде он раньше не видел.

«После Италии все кажется Олонецкой губернией» (XI, 112), то есть областью дикости, пустынности и холода.

При мысли о Петербурге только «мороз по коже» (XI, 181), тот самый мороз, который стал социальной силой и главным действующим лицом в «Шинели».

Здесь же, в Риме, даже воздух кажется «божественным» (XI, 113), и, пользуясь вполне прозаическим сравнением, Гоголь так определяет меру близости человека к Богу: «Целой верстой здесь человек ближе к божеству» (XI, 114). Первоначально преодоление этого пространства между человеком и божеством Гоголь видел в искусстве, особенно в Рафаэле. Этим его убеждением, что искусство является путем к божеству, объясняется его интерес к работе Александра Иванова, к замыслу его картины и к самому ходу работы над ней.

Во второй приезд в Рим, в апреле 1838 г., Гоголь с еще большим восторгом пишет о нем: «И когда я увидел, наконец, во второй раз Рим, о, как он мне показался лучше прежнего! Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это все не то, не свою родину, но родину души своей увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет» (XI, 141).

И тут появляется самое любопытное свидетельство родства писателя с Римом: «Нужно вам знать, — пишет Гоголь своей ученице, Балабиной, — что я при-

ехал совершенно один, что в Риме я не нашел никого из моих знакомых <...>. Но был так полон в это время, и мне казалось, что я в таком многолюдном обществе, что я припоминал только, чего бы не забыть, и в тот же час отправился делать визиты всем своим друзьям. Был у Колисея, и мне казалось, что он меня узнал, потому что он, по своему обыкновению, был величественно мил и на этот раз особенно разговорчив. Я чувствовал, что во мне рождались такие прекрасные чувства! Стало быть, он со мной говорил. Потом я отправился к Петру и ко всем другим, и мне казалось, они все сделали на этот раз гораздо более со мною разговорчивы. В первый раз нашего знакомства они, казалось, были более молчаливы, дичились и считали меня за форестьера» (XI, 141). «Форестьер» — у Гоголя презрительное обозначение иностранных туристов.

Какой смысл имеют эти «разговоры» памятников римской культуры, о которых так восторженно пишет Гоголь? Можно предположить, что «разговоры» — это условное обозначение впечатлений от так полюбившегося Гоголю в Риме сочетания остатков древнего города и современного ему, в его первые приезды, общего состояния города. Давно уже нет такого Рима, каким его увидел Гоголь: «Это город и деревня вместе». «Обширнейший город — и при всем том в две минуты вы уже можете очутиться за городом» (XI, 115). То есть поразительное сочетание великолепнейших памятников архитектуры и культуры и рядом деревенские пустыри... Человеку двадцать первого века невозможно себе представить Рим таким, каким его видел Гоголь. А он не только видел, но и *слышал* разные голоса, которыми с ним говорила природа Италии: «Все прекрасно под этим небом; что ни развалина, то и картина; на человеке какой-то сверкающий колорит; строение, дерево, дело природы, дело искусства — всё, кажется, дышит и говорит

под этим небом. <...> Князь Вяземский очень справедливо сравнивает Рим с большим прекрасным романом или эпопеею, в которой на каждом шагу встречаются новые и новые вечно неожиданные красоты. Перед Римом все другие города кажутся блестящими драмами, которых действие совершается шумно и быстро в глазах зрителя; душа восхищена вдруг, но не приведена в такое спокойствие, в такое продолжительное наслаждение, как при чтении эпопеи. В самом деле, чего в ней нет? Я читаю ее, читаю... и до сих пор не могу добраться до конца; чтение мое бесконечно» (XI, 115).

Позднее, когда Гоголь серьезно занялся сочинением «Учебной книги словесности для русского юношества», он там поместил такое определение эпопеи: «Но весь народ, а и часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг и восстают точно в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история» (VIII, 478).

Понятно, что Рим давал ему возможность оживить то, о чем писаная история могла дать только схематическое представление. По сравнению с «историей» Рим и в самом деле для воображения Гоголя мог оказаться если не ожившей полностью, то все же «эпопеей» в статуях и строениях, и потому Гоголь мог «разговаривать» с Колизеем, о чем он так подробно писал Балабиной.

Те «разговоры», которые вел Гоголь со вновь увиденными памятниками прошлого, — это синоним медленного чтения «эпопеи», какой ему представляется Рим. Существенно еще и то, что «эпопея» в сознании Гоголя — это всегда воспроизведение чего-то очень давнего, древнего, в отличие от драмы, которая, как правило, говорит о чем-то современном, близком по времени. Эпопею Гоголь рассматривает как статическое отражение минувшего, как неподвижную кар-

тину ушедшей в прошлое эпохи. Так он «читает» Рим, так он «разговаривает» с Колизеем и Петром (храмом св. Петра), он ищет в них ответы на свои запросы, на свои сомнения, на свои надежды создать нечто великое вместо того, что написано раньше и что он презрительно именует «мараньями» (XI. 81).

В письме к Балабиной Гоголь, рассчитывая на ее понимание и сочувствие, «расшифровывает» содержание своих «разговоров» с памятниками древности: «Колисей очень настроен против вашей милости. Из-за этого к нему не иду, так как он всегда спрашивает: “Скажите мне, дорогой человечие (он всегда зовет меня так), что делает сейчас моя дама, синьора Мария? Она поклялась на алтаре любить меня вечно, а между тем молчит и не хочет меня знать, скажите, что же это?” — и я отвечаю “не знаю”, а он говорит: “Скажите, почему она меня больше не любит?” — и я отвечаю: “Вы слишком стары, синьор Колисей”. А он, услышав эти слова, хмурит брови, его лоб делается гневным и суровым, а его трещины — эти морщины старости — кажутся мне тогда мрачными и угрожающими, так что я испытываю страх и ухожу испуганный» (XI, 130).

Комическая природа этого сообщения очевидна, но этот диалог с Колизеем показателен для отношения Гоголя к Риму, для его отождествления с прекрасными, хотя и как будто мертвыми созданиями.

Существенно еще и то, что все восторги по поводу Италии и Рима оттенены повторяющимися инвективами по адресу российской природы и морозного Петербурга: «При мысли о Петербурге мороз проходит по моей коже, и кожа моя проникается насквозь страшной сыростью и туманной атмосферою» (XI, 181).

С римскими церквами у Гоголя выстраиваются особые отношения: «А если случится, что нет солнца (что бывает так же редко, как в Петербурге солнце),

то идите по церквам. На каждом шагу и в каждой церкви чудо живописи, старая картина, к подножию которой несут миллионы людей умиленное чувство изумления» (XI, 115). То, что церкви эти, естественно, были католическими, Гоголя, с такой воинственностью громившего католиков-поляков в «Тарасе Бульбе», совершенно не смущало. В письме к матери он объяснял: «Насчет моих чувств и мыслей об этом вы правы, что спорили с другими, что я не переменяю обрядов своей религии. Это совершенно справедливо. Потому что 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 нет, для того чтобы возвыситься выше нашу душу и устремить ее к небу» (XI, 119).

На основе такого отношения к католицизму уже не может удивлять подробное сообщение в письме к Балабиной: «...Я решился идти сегодня в одну из церквей римских, тех прекрасных церквей, которые вы знаете, где дышит священный сумрак и где солнце, с вышины овального купола, как святой дух, как вдохновение, посещает середину их, где две-три молящиеся на коленях фигуры не только не отвлекают, но, кажется, дают еще крылья молитве и размышлению» (XI, 140). Трудно сказать, чего в этом больше — религиозности в собственном смысле или поэтического восторга и восхищения красотой церкви!

В этом письме к Балабиной (5 сентября 1839 г.), правда, из Вены, а не из Рима, Гоголь излагает очень важное для него определение того влияния, которое на него оказали Рим и итальянская природа вообще: «И вообразите теперь этого несчастливца, скитающегося под северным небом ввиду деятельности и всего, что тревожит душу и влечет ее на то, чтобы творить.

Можете ли вы понять те ужасные упреки, те терзания адские, невыносимые, которые он слышит в себе. Теперь вообразите, над этим человеком, не знаю, почему, сжалилось великое милосердие Бога и бросило его (за что — право, не понимаю, ничего достойного не делал он), бросил в страну, в рай, где не мучат его невыносимые душевные упреки, где душу его обняло спокойствие, чистое, как небо, которое теперь окружает и о котором ему снились сны на севере во время поэтических грез, где в замену этого того бурного, сияющего ежеминутно вырваться из груди фонтана поэзии, который он носил в себе на севере и который иссох, он увидел поэзию не в себе, а вокруг себя, в небесах, в солнце, в прозрачном воздухе и во всем тихую несущую забвение мукам. Теперь мне нет ничего в свете выше природы. Передо мной исчезли люди, города, нации, отношения и все, что [ло]мает людей, волнует и томит. Ее одну я вижу и живу ей. Вот почему я пристрастен к ней: она мое последнее богатство» (XI, 245—246).

Не следует понимать буквально это обвинение против севера, где Гоголь создал все, что предшествовало «Мертвым душам». Важно здесь указание на «великое милосердие Бога», которое перенесло Гоголя в страну поэзии, в страну его грез и поэтических сновидений. Свое излечение от очередного заболевания Гоголь объясняет только «чудной волей Бога» (XI, 328), и ею же он объясняет в письме из Рима С.Т. Аксакову (15 марта 1841 г.): «Создание чудное творится и совершается в душе моей, и благодарными слезами не раз теперь полны глаза мои. Здесь ясно видна мне святая воля Бога: подобное внушение не происходит от человека; никогда не выдумать ему такого сюжета! О, если бы еще три года с такими свежими минутами» (XI, 330).

Так неожиданное исцеление и вновь возникший замысел продолжения «Мертвых душ» именно

на римской почве слились и представились Гоголю чудом, ниспосланным свыше, т. е. от Бога — непосредственно.

Роль и воздействие Рима очень важны были в этом нравственном переустройстве личности писателя. Римские церкви, о которых он так восторженно пишет матери, доказали ему, что религия и искусство — в данном случае живопись — в стройном согласии действуют на молящихся, на «миллионы», как он привычно преувеличивает, так и он должен подчинить себя и свое писательство «божиему велению» (XI, 107).

Теперь, когда мы ознакомились с письмами Гоголя из Рима, возникает невольно вопрос: почему в том состоянии художнического энтузиазма, с каким Гоголь пишет о своих римских впечатлениях и переживаниях, в его письмах ни слова о главном деле его жизни в это время — о работе над поэмой, над «Мертвыми душами»? В то время как из других городов Гоголь сообщал, хотя и скупое, об этом главном своем занятии, из Рима ни одного письма об этой работе не было.

Рим в его письмах — это его художественная родина, это город его мечты, его идеал, созданный как будто для свободной, ничем не отвлеченной жизни в мире красоты, в мире искусства. Это особенно заметно в поведении Гоголя, когда он брался знакомить с Римом вновь приезжих, Жуковского, Балабину, Смирнову. В этих ситуациях Гоголь как бы чувствовал себя хозяином Рима и строго водил по городу своих туристов.

В своих «римских» письмах особого склада и покроя Гоголь сознательно избегал малейшего упоминания о той интенсивнейшей литературной работе, которую, как мы знаем, он вел в Риме. Римские впечатления, жизнь среди красот природы и искусства внушила Гоголю нечто вроде художественной фан-

тазии. Он, конечно, условно вообразил себя художником Пискаревым, волей судеб перенесенным в Рим из Петербурга. Эта мечта отразилась в «Невском проспекте». Гоголь как бы переселил и своего художника в Рим. С горечью писал он: «Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно. <...> Они часто питают в себе истинный талант, и если бы только дохнул на них свежий воздух Италии, он бы, верно, развился так же вольно, широко и ярко, как растение, которое выносят наконец из комнаты на чистый воздух» (III, 16—17).

Иногда, читая римские письма, можно подумать, что он себя мысленно поставил на место Пискарева или какого-нибудь другого петербургского художника, каким-то чудом перенесенного из Петербурга в Рим...

Созданное отчасти воображением писателя и в какой-то мере реальными римскими впечатлениями, необыкновенно поражающее зрелище природы и искусства позволило Гоголю (хотя бы в письмах) поселиться в мире торжествующей красоты и вечного искусства.

В этих римских письмах Гоголь создал для себя фантастическую страну — идеал художника, страну, в которую не проникало ничего из меркантильного мира современности и из ненавистного ему Петербурга, города без солнца, города мороза и бессердечности.

В одном из писем к Жуковскому, приглашая его в Рим, Гоголь писал: «И неужели вы не побываете здесь и не поглядите на нее, и не отдадите тот поклон, которым должен красавице-природе всяк кадящий прекрасному? Здесь престол ее. В других местах мелькает одно только воскраие ее ризы, а здесь она вам глядит прямо в очи своими пронзительными очами. Я весел. Душа моя светла. Тржусь и спешу всеми силами совершить труд мой».

Это одно из немногих писем Гоголя, где восторги по поводу итальянской природы высказываются с таким же энтузиазмом, как сообщение о труде, т. е. о своей литературной работе.

Письмо любопытно очень заметной стилизацией под высокую поэзию, поскольку Гоголь считал, что говорить о красоте поэту — Жуковскому — следует высоким слогом. Отсюда неожиданные для дружеского письма «воскраие» и «риза».

Только в этом письме, как бы проговариваясь, Гоголь объяснил, как влияют Рим и его красота на то, что он пишет о российской жизни со всей ее серостью и грустью.

Примечание

- ¹ Все цитаты из произведений Гоголя даются по изд.: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937—1952.

Смерть в Италии

О литературном генезисе «Рима»

и отрывка «Ночи на вилле»

Показ европейских стран в прозе Гоголя порой обнаруживает настолько тесное сплетение личных переживаний с литературными конвенциями, что отделить первые от вторых почти невозможно. Примером тут может служить негативная характеристика Франции и Парижа, которая содержится в повести «Рим»:

В движении торговли, ума, везде, во всем видел он только напряженное усилие и стремление к новости. Один силился перед другим во что бы то ни стало взять верх хотя бы на одну минуту. Купец весь капитал свой употреблял на одну только уборку магазина, чтоб блеском и великолепием его заманить к себе толпу. Книжная литература прибегала к картинкам и типографической роскоши, чтоб ими привлечь к себе охлаждающееся внимание. Странностью неслыханных страстей, уродливостью исключений из человеческой природы силились повести и романы овладеть читателем. Все, казалось, нагло навязывалось и напрашивалось само, без зазыва, как непотребная женщина, ловящая человека ночью на улице; все, одно перед другим, вытягивало повыше свою руку, как обступившая толпа надоедливых нищих. В самой науке <...> стало ему заметно везде желание высказаться, хвастнуть, выставить себя; везде блестящие эпизоды, и нет торжественного, величавого течения всего целого¹.

Это пестрый, крикливый город, обуянный тщеславием и эгоизмом; народ его лишен «величественно-степенной идеи, везде намеки на мысли, и нет

самых мыслей <...> Все не окончено, все наметано <...> вся нация — блестящая виньетка, а не картина великого мастера».

Приходится признать, что автор весьма неоригинален в своих идеологических инвективах. Перед нами, при всех поправках на реальные впечатления, — типичное описание Парижа как хаотического Вавилона, восходящее к русской националистической полемике Фонвизина и Хераскова, а в 1830-е гг., после Июльской революции, подкрепленное новой франкофобией и романтико-охранительными клише. Алессандро Романо в своем докладе убедительно показал, что гоголевские обвинения перекликаются с обличительными тенденциями самих французских писателей — Бальзака и Стендаля. Но, как мне представляется, в гораздо большей степени нападки на французскую неистовую словесность и журналистику, на себялюбие, суетное пристрастие к новизне, поверхностность и пустословие французов подогревались у Гоголя отечественной публицистикой. «Библиотека для чтения», к примеру, в 1835 г. так отзывался о современной французской литературе:

Какой вы хотите искать словесности во Франции? Во Франции, в земле преступлений, уголовных процессов, заговоров, приговоров, адских машин, траура, отравлений, насилий? Может ли тут быть словесность? Взгляните в список новых книг и вы увидите. Никогда еще Франция не представляла такой грустной картины низложения общественной нравственности².

Согласно рецензенту «Московского наблюдателя», французская словесность — «вся в отрывках, вся в статьях журнальных, вся эфемерна, ее жизнь — один день, жизнь номера газеты...». Само ее существование возможно лишь в ту эпоху, «когда журнальная деятельность убивает книжную, когда наука дро-

бится на клочки эфемерного знания <...> когда литература — площадь»³. И совершенно те же черты, какие гоголевский князь приписывает духовной жизни Парижа, «Библиотека для чтения» (правда, в переводной статье) уже успела обнаружить, например, у Шатобриана: «Жизнь пестрая, лишенная единства; жизнь без правил и без целей»⁴. Не менее враждебно, чем герой «Рима», аттестует французскую коммерцию, самую эстетику парижской торговли другой журнал:

Выставленные для продажи товары расположены с величайшим искусством: можно подумать, что все парижские купцы слушали лекции эстетики, и притом с большею пользою, чем французские ученые, так худо умеющие пользоваться ею. <...> Видя такие лавки, можно понять, почему парижские купцы, от оптового торговца до последнего мелочного лавочника, составляют для себя особенную науку из искусства украшать со вкусом лавки их, как извне, так и внутри, непрерывно изобретать для того какие-нибудь новые формы, непрерывно заботятся о расстановке товаров своих, так, чтоб придать им новую прелесть, новую привлекательность⁵.

В аналогичном тоне даны философские обобщения, например, у молодого Бакунина в известной статье 1838 г. «Гимназические речи Гегеля», где по поводу французского натурализма сообщается, что «французы из жеманства впали в естественность». Следуют традиционные филиппики против их духовной пустоты и безбожного стремления к новизне:

Вся жизнь Франции есть не что иное, как сознание своей пустоты и мучительное стремление наполнить ее чем бы то ни было, и все средства, употребляемые ею для наполнения себя, призрачны и бесплодны, потому что истинные бесконечные средства лежат в религии, в святом откоро-

вании Божиим — христианстве — а они не знают и не хотят знать христианства; им нужно новое <...> Нового, нового; старое нам надоело; вот общий девиз юной Франции⁶.

Позволю себе вновь процитировать одну из вышеприведенных гоголевских сентенций: *«В движении торговли, ума, везде, во всем видел он только напряженное усилие и стремление к новости»*.

А вот как уже в 1841 г. высказывается знаменитый своим патриотизмом «Маяк»:

Обществу Франции, исторически прошедшему во всех фазах сквозь греховный огонь и воду, насладившемуся и испытывавшему все тяжкие, добровольно изведавшему все, от нелепого до зверского — такому обществу естественна, прилична, может быть и необходима их неистовая драма, раздирательная повесть, картина самых сокровенных гнездилищ пороков умственных и сердечных? Там глаза приоткрылись, уши прислушались, вкусы с малолетства приоткрылись ко всему бездушному, гордому, беспутному, бессмысленному, но разодетому и прикрашенному всеми прелестями эстетики и риторики; там все это с невозбранною наглостью, под канву приличий, обычаев и привычек, является без стыда и совести посреди белого дня, в самых парадных салонах, в семействах, пользующихся репутацией благовоспитанных⁷.

Новому Вавилону Гоголь, как мы знаем, решительно противопоставил Италию, в которой видел апофеоз красоты, душевной цельности, органичности и нравственного здоровья. Стоит добавить, что его собственно бытовые, «уличные» зарисовки Рима, согретые живейшим участием, и портреты горожан соприкасаются уже не столько с русской литературой или публицистикой, сколько с многочисленными жанровыми сценками в тогдашней живописи. Впрочем, я не буду касаться этой темы — как и множество

других вопросов, связанных с римским периодом Гоголя, она раскрыта в статьях Риты Джулиани с впечатляющей полнотой⁸; а о близости гоголевских типажей к французскому физиологическому очерку сегодня будет говорить Елена Толстая. Важно вместе с тем учитывать, что виды повседневной жизни города и его нравов, представленные у Гоголя в подчеркнуто благожелательном освещении, резко расходятся с некоторыми неприязненными замечками русских путешественников, трактовавших современную Италию и Рим как печальное вырождение великой античной империи и «вечного города»⁹.

С другой стороны, влюбленность Гоголя в Италию, высвеченная в «Риме», обретала культурную поддержку в русском романтическом культе Юга¹⁰ с его чарующей экзотикой и пылкими страстями. Это увлечение распространяется, естественно, и на эпигонов романтизма, и здесь особый интерес для нас представляет поэт и прозаик А. Тимофеев, третий том сочинений («Опытов») которого в значительной своей части посвящен Италии или непосредственно связан с нею. Влияние, оказанное им, как и некоторыми другими второстепенными писателями, на Гоголя, могло бы составить предмет отдельного исследования. Мне уже приходилось отмечать определенную зависимость «Петербургских повестей» от мистерии Тимофеева «Поэт». На сей раз Гоголь берет у него канонизированный г-жой де Сталь («Коринна, или Италия») прием персонификации Италии, которая преподносилась в облике прекрасной женщины. Вошедшая в упомянутый третий том тимофеевских сочинений повесть «Преступление» (1835) открывается изображением героини — Аспазии, составленным из набора трескучих аналогий. Она воплощает в себе Италию и, в сущности, весь Юг, все европейское Средиземноморье, овеянное дыханием античности (поэтому-то итальянка может носить греческое имя Аспазия):

Прекрасно летнее небо Италии; но еще прекраснее глаза Аспазии; роскошна волна Средиземного моря, когда юго-западный ветер бьет ее о скалы Генуи; но еще роскошней грудь Аспазии; еще сладостнее воздымается она, когда ее волнуют страсти. Величаво подымает Сен-Готард чело свое; но еще более идет величие к лебединой шее Аспазии... И т. п.

А затем — грохочущее нагромождение гомеровских сравнений:

Кто из вас видел море, когда оно, тихое, безмолвное <...> дремлет под сенью безоблачного голубого неба? Необъятно, прекрасно, величественно! <...> Подобно этому морю была душа Аспазии, — прекрасная, чистая, величественная в минуты спокойствия; неукротимая, когда страсти, сорвавшись с цепей, вызывали ее на сражение¹¹.

По этой риторической модели Гоголь разворачивает, причем тоже с самых первых строк своей повести, портрет Аннунциаты:

Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты.

Она тоже олицетворяет Италию, причем тимOFFеевские сопоставления итальянских видов с еще более совершенными чертами героини (прекрасно небо, но еще прекраснее глаза Аспазии) заменены у Гоголя идеальным совершенствованием итальянских ландшафтов под гармонизирующим влиянием Аннунциаты; при ней они становятся еще краше:

Куда ни пойдет она <...> вся проникается чудным согласием обнимающая ее окрестность: легче уходят вдаль чудесные линии альбанских гор, синее глубина римского

неба, прямее летит вверх кипарис, и красавица южных деревьев, римская пинна, тонее и чище рисуется на небе своею <...> верхушкою.

Проблема литературного генезиса получает, вероятно, еще большее значение, когда речь заходит о таком скандальном или, по крайней мере, интригующем римском отрывке, как «Ночи на вилле». Напомню, что в этих записях, где Гоголь запечатлел умирание своего юного друга Иосифа Виельгорского, Саймон Карлинский выискивал очередное — и уже решающее — подтверждение для своей теории гоголевского гомосексуализма¹². Признаться, меня не слишком занимает сексуальная жизнь того писателя, которому посвящена нынешняя конференция. Однако разбираемое сочинение, мне кажется, никак не подкрепляет позицию С. Карлинского. Несколько лет назад она подверглась сокрушительной критике в капитальной работе Е. Ляминой и Н. Сомовер, посвященной И. Виельгорскому¹³. Осуждая наивное отношение к тексту как к «буквальному воспроизведению чувств автора», продемонстрированное Карлинским, они подчеркивают, что «“Ночи на вилле” — художественное произведение. Отрывок отмечен несомненным влиянием не только романтизма со свойственной ему спиритуализацией телесности, но и сентиментализма с его культом чувствительности, в равной мере распространявшемся как на любовь, так и на дружбу»¹⁴.

В «Ночах на вилле» и впрямь уловимы инерции сентиментализма, востребованного самой ситуацией. Стоит лишь помнить, что сентименталистская патетика сладостной мужской дружбы по необходимости вбирала в себя и смежный риторический заряд *unio mystica*, почерпнутой из «духовного христианства» и неизбежно получавшей гомосексуальное — или, правильнее, псевдогомосексуальное — оформление. То,

что Карлинский мечтательно принимает за содомские откровения Гоголя, скорее смахивает, например, на философическую переписку Мелодора с Филалетом у Карамзина (1794), которого, кажется, никто пока еще не уличил в однополой любви: «Где ты, любимый Филалет? <...> Ах, где ты? Сердце мое тебя просит, требует. Оно помнит любезные твои взоры, сладкий голос и нежные, чувством согреваемые объятия, в которых жизнь бывала ему вдвое милее, — помнит, и велит глазам моим искать тебя — велит рукам моим к тебе простираться! <...> Тысячи мыслей волнуются в душе моей. Я хотел бы вдруг перелить их в твою душу, без помощи слов, которых искать надобно; хотел бы открыть тебе грудь мою»¹⁵, и т. п.

Столь же клишированы были нежные мужские объятия в романтический период. Герой Одоевского раскрывает их своему умирающему и воскресающему другу в философском этюде «Смерть и жизнь»:

В сладком сне Кифарид покоился у меня в объятиях, русые, душистые его локоны касались лица моего; прекрасные уста улыбались; огненные розы вились вокруг нас и неприметно сливались с его огненными ланитами <...> Пламень кипел по жилам моим, огненные розы сжигали сердце, глава тихо клонилась... Вдруг порывисто лопнули струны, потухли розы; взглядываю на Кифарида — он будто силится раскрыть глаза свои — и вдруг на их месте является ужасная впадина; лицо его — безобразный череп, на обнаженных челюстях, казалось, еще не исчезла улыбка...»¹⁶.

Современному читателю этот пассаж мог бы напомнить разве что рекламные ролики по профилактике СПИДа; но в романтическую эпоху подновленная мода на подобное красноречие распространялась настолько интенсивно, что Гоголь в «Ночах на вилле», как и в ранних диалогах («Женщина», «Борис

Годунов»), попал в зону ее стилистического притяжения. Неустанно изображалась романтиками сама агония (художника, друга, благодетеля, возлюбленной и т. п.) в Италии — тема, сопряженная и с известными реальными обстоятельствами, и с культурной конвенцией, нередко сопрягавшей этот эстетический рай с царством мертвых. Иногда такие контрастные сочетания принимали эпатазирующее развитие, непривычное для русской аудитории. Так, в 1836 г. «Московский наблюдатель» печатает «Флорентийские ночи» Гейне, герой которых пытается утешить умирающую и отвлечь ее от скорбных мыслей. Больная напоминает рассказчику прекрасную статую. Связь Италии одновременно и с искусством, и со смертью здесь облекается в формы, близкие к некрофилии. Впрочем, никаких конкретных отзвуков именно этого произведения в гоголевском тексте я не обнаружил.

Иначе обстояло дело с тем же Тимофеевым, развивавшим некоторые парадигматические аспекты «итальянской темы», заданные трагической биографией Торкватто Тассо. Как известно, в России эту горестную историю канонизировал Батюшков, к которому в 1830-е гг. присоединились его романтические преемники и эпигоны. Один из них, Н. Кукольник, в своей помпезной драматической фантазии «Торкватто Тассо» направил судьбу поэта в русло привычной романтической антитезы: Гений и Толпа, пленный дух — и косный бездушный мир. Тем самым получалось, что Италия, будучи обетованной землей искусства, парадоксально отождествлялась с этим же косным миром, представлялась от него. Другими словами, даже лучшая часть земного бытия, воплощенная в ней, все равно низводилась в отрицательный смысловой ряд; прекрасная страна оставалась в лучшем случае лишь бледным прообразом посмертного апофеоза героя и его потустороннего бессмертия.

Безотносительно к Италии противопоставление поэта и толпы экстатически заостряет Тимофеев, переводя эту антитезу в гностический регистр. На автора «Записок сумасшедшего» произвела бесспорное воздействие демиургическая утопия, содержавшаяся в тимофеевской мистерии «Поэт», где герой, соперничая с самим Господом, творил новую, совершенную землю и новый космос взамен нашего жалкого универсума¹⁷. Как видим, Тимофеев, автор аляповатый и напыщенный, был не лишен зато некоторой, пусть несуразной, метафизической отваги, вероятно, импонировавшей Гоголю. Ведь и ему был близок романтический образ поэта как нового демиурга, создающего собственную альтернативную вселенную.

Третий, последний том тимофеевских сочинений завершается, вместе со всеми «Опытами», лирической медитацией «Безумство в поэзии (Вместо эпилога)» (1835). Герой-повествователь останавливается во Флоренции, в гостинице — «прекрасном подобии нашей вселенной», где «мы гости» (кстати, гостиница — типично гностический символ земного странствия). Героя сопровождает его alter ego — неразлучный друг и двойник Джулио, к которому он обращается с такими речами: «Ты мой, Джулио, — мой демон, мой гений, мой ангел-хранитель... кто бы ни был, — ты мой! Не потому ли я так люблю тебя?»; «О, Джулио, Джулио! <...> неужели ты оставишь меня в эти грустные минуты. Нет, Джулио, ты не оставишь меня <...> Мне грустно, Джулио, забавляй меня!»; «Мне скучно, Джулио, я совершенно один». Последние слова книги, если устранить имя персонажа, тоже можно было бы счесть за прямую цитату из «Ночей на вилле»: «Обними меня, Джулио, крепче; еще крепче! Так... Чего мне еще надобно?»¹⁸

Напомню, что у Гоголя на скуку и одиночество в весьма похожих тонах жалуется больной Иосиф Вильгорский, укоряющий друга за то, что тот покинул

его на ночь. Правда, в отличие от «Флорентийских» и гоголевских «Ночей», томный герой «Безумства» не принадлежит к числу умирающих — просто ему донельзя опостылела земная жизнь с ее мерзкой суетой, весь «этот *арлекинский наряд людей*, прикрытый блестящими мантиями!». Герой приказывает своему безотказному Джулио сотворить, силой поэтической грезы, иную вселенную (тема тимофеевского «Поэта»), но ничто не может его развлечь, и он восклицает: «Продай ее, Джулио, продай какому-нибудь *кукольному комедианту* <...>. *Изломай, разрушь, уничтожь это все*».

В гоголевском фрагменте, где герой тщетно пытается развеять тоску своего юного друга, запечатлена такая же точно вражда к миру и возглашается такой же отказ от его «презренных, подлых благ»; и точно так же, в том же саркастическом ключе, кодируется здесь имя *Кукольника* — преуспевающего, отмеченного государем поэта, с которым Тимофеев соперничал и которого Гоголь не выносил:

Как гадка вся груда сокровищей и почестей, эта звенящая приманка деревянных кукол, называемых людьми. О, как бы тогда весело и с какою бы злостью растоптал и подавил все, что сыплется от могущего скиптра полночного царя, если б только знал, что за это куплю усмешку, знаменующую тихое облегчение на лице его.

Гоголевский «полночный царь» — это, конечно, российский монарх; однако здесь он замещает вдобавок и того же подразумеваемого сатанинского Творца, который у Тимофеева стоит за порочным мироустройством. Принимая на себя миссию создателя, тимофеевский Джулио, по требованию героя, создает не только другой космос, но и другое, особое, время, хотя и не слишком успешно:

«Прикажи, чтобы сейчас же был самый лучший майский вечер. Нет, — он слишком похож на умирающего»¹⁹.

С теми же укоризнами обращается у Гоголя Иосиф Виельгорский к повествователю:

«Что ты приготовил для меня такой дурной май!»

Если топорный Тимофеев дает в «Безумстве» непредумышленную пародию на трагическую тему, то Гоголь, проецируя ее на реальный биографический фон, возвращает ей величественное и скорбное звучание. В каком-то смысле «Ночи на вилле» представляют собой пример того, о чем говорит Тынянов: «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»²⁰.

Примечания

- 1 Все цитаты из произведений Гоголя даются по изд.: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
- 2 Библиотека для чтения. 1835. Т. 12. С. 41.
- 3 Московский наблюдатель. 1835. № 5. С. 115–116.
- 4 Библиотека для чтения. 1834. Т. 4. С. 90.
- 5 Московский наблюдатель. 1835. № 18. С. 178.
- 6 Московский наблюдатель. 1838. № 16. С. 15–16. Во всех цитатах курсив мой. Графические выделения подлинника переданы разрядкой.
- 7 Маяк современного просвещения и образованности. 1841. Ч. 13, гл. 4. С. 12, 13.
- 8 См.: *Джулиани Р.* Гоголь в Риме // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. № 5. С. 16–42; *Она же.* Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 127–147.

- 9 Ср., например, у А. Глаголева: «Италию по справедливости называют раем Европы; но справедливо также и то, что сей рай населен людьми падшими, — народом, потерявшим подобие своих предков. Доблести римские известны здесь только по слухам; одни пороки второго и третьего века, как наследие заветное, сохранились неизменными. Это римляне уже расслабленные, тонушие в неге, в роскоши и в бедности» (*Глаголев А. Италианцы. Отрывки из путешествия по Италии* // Московский вестник. 1827. Ч. 3. № 12. С. 319). В гоголевские времена довольно сходные нападки можно найти у Н. Греча и других авторов.
- 10 Об этом культе см., например: *Boele O. The North in Russian Romantic Literature. Amsterdam — Atlanta, GA, 1996. P. 149—159.* Иногда же, напротив, патриотическое предпочтение демонстративно отдавалось родному Северу — тенденция, отозвавшаяся в лирических пассажах «Мертвых душ». См.: *Op. cit. P. 98—109, 159—164.*
- 11 *Тимофеев А. Опыты. Ч. 3. СПб., 1837. С. 279—281.*
- 12 См.: *Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nicolai Gogol. Harvard Univ. Press, 1976. P. 152 ff.*
- 13 См.: *Лямина Е.Э., Самовер Н.В. «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. С. 499—504.*
- 14 Там же. С. 501.
- 15 Цит. по: Н.И. Новиков и его современники. М., 1961. С. 395.
- 16 Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 58—59.
- 17 См.: *Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 293—294, 299.*
- 18 *Тимофеев А. Указ. соч. Ч. 3. С. 455—457, 465, 471.*
- 19 Там же. С. 456, 459.
- 20 *Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 226.*

Произведение, не похожее на другие

Именно так определил «Ночи на вилле» К.В. Мочульский: «...Они стоят совершенно особо в гоголевском творчестве и не похожи ни на одно его произведение». Посвященное реальному событию римской жизни Гоголя — 2 июня 1839 г. чуть ли не на его глазах умер Иосиф Виельгорский — это сохранившееся в отрывках произведение запечатлело тугой узел проблем как личного, так и творческого характера.

Вначале — о той проблеме, которая не нашла непосредственного отражения в гоголевском произведении, но связана с судьбой и смертью его реального персонажа. Говорю о неудавшемся обращении Виельгорского в католичество и о той роли — недостаточно проясненной и загадочной, — которую сыграл здесь Гоголь.

В мае (письмо не датировано) Гоголь сообщает Шевыреву, что «дни и ночи» проводит «у одра больного Иосифа. <...> Бедненькой, он не может остаться минуты, чтобы я не был возле». Это подтверждается письмом Виельгорского-отца Жуковскому от 14 мая н. ст.: «Гоголь <...> приходит бодрствовать ночью и целые дни проводит с нами...»¹.

Двадцать первого апреля наступил кризис. Решено было перевести Иосифа окончательно на виллу Волконской. Пятого мая Гоголь сообщает выехавшему из Италии Погодину, что Виельгорский умирает. «Не житье на Руси людям прекрасным. Одни только свиньи там живущи».

Известен этот эпизод из следующего рассказа княжны Репниной гоголевскому биографу:

«Когда умирал Иосиф Виельгорский, то у него ежедневно бывали Елизавета Григорьевна Черткова, урожденная Чернышева, графиня Марья Артемьевна Воронцова и наконец Гоголь. Зинаида Александровна была уже тогда ярая католичка, и мне рассказывали, что Гоголь пошел прогуляться и вместе поискать священника для исповеди умирающего. Гоголь же потом сам читал для него отходную. Молодой Виельгорский причащался в саду, и мой отец (князь Н.Г. Репнин. — *Ю.М.*) поддерживал его и читал за него: “Верую, Господи, и исповедую”. Но когда он умирал, то в его комнате уже был приглашенный княгиней Волконской аббат Жерве. Зинаида Александровна нагнулась над умирающим и тихонько шепнула аббату: “вот теперь настала удобная минута обратить его в католичество”. Но аббат оказался настолько благороден, что возразил ей: “Княгиня, в комнате умирающего должна быть безусловная тишина и молчание”. Тем не менее моя тетка (т. е. княгиня З.А. Волконская. — *Ю.М.*) что-то еще пошептала над Виельгорским и потом проговорила: “Я видела, что душа вышла из него католическая”». В.Н. Репнина отмечает: после того, что произошло, Волконская резко изменила свое отношение к Гоголю.

Помимо приведенного свидетельства мы располагаем еще одним документом, относящимся к этому эпизоду, — письмом княгини Волконской к С.П. Шевыреву, написанным на следующий день после смерти Виельгорского. «Иосифа нет. Он вчера кончил свою жизнь, а Жерве обедал у меня <...>. Мне что-то сердцу сказало: пора домой. Встретила гр. Риччи, он искал Гогела (так! — *Ю.М.*), не нашли. Гр. М. Воронцова была при нем и прибежала во время, и мы окружили его постелю. <...> Он ничего не отказывал, молился со мной, любил Богоматерь и правду, заслужил последнюю помощь, таинственный свет».

В этих свидетельствах, особенно в рассказе Репниной, много противоречий и загадок. Это по-

нятно: как отмечено еще Н.А. Белозерской, «Репнина не присутствовала при описываемой сцене и передает ее с чужих слов и, кроме того, через длинный промежуток времени». Однако из сопоставления обоих документов вырисовывается главный смысл эпизода, а именно то, что княгиня Волконская хотела обратить умирающего в католичество. Известно, что подобное намерение обнаруживала она не в первый раз, что и в отношении Гоголя питала она такую надежду. Весьма критическое отношение Виельгорского к православному церковному быту могло только укрепить княгиню Волконскую в ее планах. Естественно, что в письме к Шевыреву княгиня не могла открыто сказать о цели своих усилий, однако фразы типа «заслужил последнюю помощь, таинственный свет» и т. д. свидетельствуют именно об этом. Тем не менее последний шаг сделан не был — так же, как в свое время не состоялся он и в отношении Гоголя.

По смыслу рассказа Репниной, виноват в этом оказался именно Гоголь (за что и «возненавидела» его княгиня). Однако степень «вины» Гоголя совершенно неясна. Гоголь, мол, отправился «поискать священника», но не уточнено, какого: ведь православного священника в Риме на каждом углу не встретишь. Напрашивается мысль, что Гоголь пошел за священником из русской посольской церкви. Косвенно это подтверждается фактом, ставшим известным совсем недавно благодаря разысканиям Е.Э. Ляминой и Н.В. Самовер.

Выяснилось, что Гоголя не было у Виельгорского в час его предсмертной агонии. Собственно, об этом можно было догадаться и из слов Волконской («...Он искал Гогела, не нашли»), но другое лицо, а именно Софья Борисовна Шевырева, говорит о том же совершенно определенно и дважды: в дневниковой записи, сделанной в тот же день в 11 часов вечера (Гоголь пришел «только после кончины молодого

графа»), и на другой день в письме к мужу («Гоголь ушел за час до кончины и вернулся только когда его уже не стало»). Объяснение этому факту может быть двояким. Гоголь ушел, не в силах видеть предсмертные муки близкого человека, избегая страшного потрясения нервов, — именно так он поступит много лет позже, отказавшись прийти на похороны жены Хомякова. Но возможно, он действительно ушел, чтобы привести православного священника, что совпадает с версией, сообщаемой княжной Репниной.

Но если это и так, то выполнить свое намерение Гоголю не удалось, и решающую роль в несостоявшемся обращении сыграло тактичное поведение аббата Жерве (его присутствие подтверждается и письмом Волконской, и дневниковой записью Шевыревой).

С большей определенностью можно говорить не столько о каком-либо конкретном шаге Гоголя и его мотивах, сколько об общем неодобрительном отношении к намерению княгини Волконской. Руководствоваться Гоголь мог теми же соображениями, что и в своем собственном случае, несколькими месяцами раньше, — и прежде всего убеждением, что «религия наша, как и католическая, совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности перемениать одну на другую». Гоголь был столько же толерантен — по крайней мере до середины 1840-х гг. — к католицизму как конфессии, сколько неуступчив в вопросе своего личного участия, точнее *неучастия*, в самом акте обращения, даже в качестве третьего лица, посредника. Все это, конечно, не могло понравиться Зинаиде Волконской, хотя вывод княжны Репниной, что та «возненавидела» Гоголя, преувеличен: отношения их просто стали холоднее.

Теперь о проблематике, непосредственно отразившейся в произведении «Ночи на вилле». Название (принадлежащее автору) предельно конкретно: это

реальное времяпрепровождение Гоголя на вилле княгини Волконской у одра умирающего; и вместе с тем само понятие «ночи» включает в себе концентрированный эстетический смысл. Одна грань этого образа уже достаточно отчетливо была явлена в гоголевском творчестве: ночь как время решительного противостояния роковых сил, прорыва на поверхность бытия иррациональной и демонической стихии («Ночь перед Рождеством», «Портрет», «Невский проспект» и т. д.). Но теперь тот же образ раскрылся в другом необычном для Гоголя аспекте: ночь как время откровений, предельного обнажения чувств и мыслей, интимных признаний — в русле той жанровой традиции, которая представлена «Жалобой, или Ночными размышлениями о жизни, смерти и бессмертии» Эдуарда Юнга (1742–1745), «Гимнами к ночи» Новалиса (1800), «Флорентийскими ночами» Генриха Гейне (1836); из более поздних произведений назовем «Русские ночи» В.Ф. Одоевского (1844) и т. д.

Есть свидетельство о том, что отец Иосифа Михаил Юрьевич Виельгорский хотел, чтобы Гоголь написал об умершем «строк десяток» для римского еженедельника «Diario di Roma». Однако «Ночи на вилле» явно превышают жанр некролога — не только своей мощной лирико-философской стихией, но и тем, что на первый план выходит их автор. Это ближе к исповеди — жанру для Гоголя не частому, — причем не столько к «Авторской исповеди» с ее рассудочностью, взвешенностью, аналитичностью, сколько к раннему, экспрессивному наброску «1834». Последний, правда, был лишь записью для себя; «Ночи на вилле» рассчитаны на потенциального читателя. Известно замечание об исповеди, содержащееся в «Герое нашего времени»: «Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям». В гоголевском произведении очень чувствуется этот «недостаток»: установка на читателя организует материал,

определяет стиль; исповедующийся видит себя в зеркале чужого восприятия. Ему крайне важно в чем-то убедить других, равно как и себя, — в чем же?

С легкой руки Саймона Карлинского в гоголевском тексте порою видят выражение гомосексуальных наклонностей писателя, наконец-таки нашедших свое полное воплощение². По поводу этого утверждения можно заметить следующее.

Как известно, внутренний спектр дружеского (как и любовного) чувства сложен; в основной эмоциональный тон проникают иные, порой контрастные интонации. У Гоголя по отношению к юноше звучат нежность, ласковость, как к женщине; почти такие же чувства отражены в его письмах, рассказывающих о Иосифе Виельгорском, но при этом автор чуть ли не специально замечает, что оба они сошлись «решительно братски». Словом, одно дело сложность дружеского чувства, другое — то, что сегодня называют сексуальной ориентацией.

Открытость Гоголя как в письмах, так и в лирическом эссе, повторяем, рассчитанном на читателя, говорит сама за себя. В те времена отношение к подобного рода связям было достаточно определенным (вспомним хотя бы пример Дондукова-Корсакова и пушкинскую эпиграмму на него), понятия «сексуального меньшинства» как меньшинства законного не существовало. Следовательно, если придавать гоголевским душевным излияниям тот смысл, какой им придается американским исследователем, то придется видеть во всем этом не просто невольное саморазоблачение, но сознательную аффектированную демонстрацию порока, что едва ли возможно. Тем более, что, как верно отмечено в современном исследовании, «русская культура первой половины XIX века не знает поэтизации гомосексуальной любви <...> Мужеложество понималось как грязь и грех и потому могло служить темой лишь для циничных и грубо непристойных шуток»³.

Нужно учесть и другое обстоятельство: если гоголевское время не знало «поэтизации гомосексуальной любви», то оно очень даже знало поэтизацию дружбы как чувства, исполненного нежности и чуткой ласковости. Еще помнилась эпоха Карамзина, «эпоха чувствительности», с ее культом дружбы, не стесняющейся знаков своего выражения. «Я обнимал тебя в последний раз, неоцененный друг души моей! в последний раз видел твою чувствительность! Ты *любил* меня — и никогда *любовь* твоя не была так красноречива, как в сию минуту!». Это строки из карамзинского эссе «Цветок на гроб моего Агатона», обращенного к умершему юноше Александру Петрову. Кстати, едва ли мимо внимания Гоголя, с его интересом к Карамзину, прошло это произведение; во всяком случае, «Ночи на вилле» (что, кажется, еще не отмечалось) очень близки к жанру именно такого, непосредственного отклика на свершившуюся трагедию, своеобразной эпитафии, живого поэтического «цветка», положенного на еще свежую могилу.

И при этом в гоголевском исповедальном отрывке заключена насущная жизненная потребность, имеющая отношение к его собственной биографии, личной и писательской. Но вначале одна-две параллели к «Ночам на вилле».

Первая — довольно неожиданная — из «Мертвых душ». Зачин шестой главы. Знаменитое «лирическое отступление» об ушедшей молодости: «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту <...> Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! О моя свежесть!».

Сходное состояние души запечатлено в гоголевском письме к Марии Балабиной, написанном 5 сентября н. ст. 1839 г. вскоре после кончины Иосифа Виельгорского: «Я вспомнил мои прежние, мои прекрасные года, мою юность, мою невозвратимую юность и, мне стыдно признаться, я чуть не заплакал. Это было время свежести <нрзб> молодых сил и порыва чистого <...>. Но оставим это. Я не люблю, мне тяжело будить ржавеющие струны во глубине моего сердца <...> Ужасно найти в себе пепел вместо пламени...».

Гоголь очень остро переживал свой тридцатилетний рубеж, который, между прочим, почти буквально совпал с периодом общения с Иосифом Виельгорским и с его кончиной. И письмо к Балабиной, и пассаж из «Мертвых душ» пронизаны тем же переживанием (в последнем случае оно, разумеется, поднимаясь над своей биографической основой, входит в сложную художественную систему поэмы). Оно же, это переживание, определяет эмоциональный спектр «Ночей на вилле», но — с одним существенным отличием. Отгалкиваясь от того же переживания, заключительные строки сохранившегося отрывка сообщают ему нечто новое — перспективу возрождения: «...Ко мне возвратился летучий свежий отрывок моего юношеского времени, когда молодая душа ищет дружбы и братства между молодыми своими сверстниками и дружбы решительно юношеской, полной милых, почти младенческих мелочей <...>. И все эти чувства сладкие, молодые, свежие — увы! жители невозвратимого мира — все эти чувства возвратились ко мне».

Болезнь друга дала Гоголю возможность ощутить свою способность к состраданию, к душевному потрясению, а это состояние еще и творческое, ибо оно питает художественную энергию, столь необходимую для продолжения его главной книги, внушает уверенность, что задуманное будет выполнено. Вспомним еще раз, что «Ночи на вилле» были расчи-

таны на потенциального читателя (другое дело, что самим фактом незавершения произведения автор объективно отменил эту установку) — это значит, что хотя бы поначалу Гоголь испытывал потребность сделать пережитое им душевное потрясение событием публичным. Ведь все составляющие картины — и болезнь друга, и ночные бдения у его постели, и сама вилла — были легко узнаваемы, а значит, все происходящее безошибочно соотносилось бы с самим Гоголем.

Но так же как и пробудившуюся надежду, перспективу возрождения, писателю важно было запечатлеть — и сделать фактором публичным — внезапный финал этой истории, когда неумолимая развязка ввергла его в прежнюю бесчувственность. «Затем ли пахло на меня вдруг это свежее дуновение молодости, чтобы потом вдруг и разом я погрузился еще в большую мертвящую остылость чувств, чтобы я вдруг стал старше целыми десятками, чтобы отчаяннее и безнадежнее я увидел исчезающую мою жизнь» (III, 326)⁴. Словно перед нами то самое состояние угасания, что запечатлелось в зачине шестой главы «Мертвых душ»⁵, — но и тут замечается одно существенное отличие. В «Мертвых душах» это результат естественного физического старения, постепенного угасания чувств; если и были за всем этим бедственные события и разочарования, то они остались «за кадром». В «Ночах на вилле» — это страшный удар, смерть молодого, чудесного, боготворимого и реального существа (все это также легко угадывалось в тексте). И Гоголь, очевидно, хотел, чтобы и эта составляющая его душевного потрясения стала известной публике⁶.

У постели Иосифа Виельгорского Гоголь встретился «впервые лицом к лицу со смертью» (К. Мочульский). Брат Иван умер, когда Никоше было десять лет; известие о смерти отца настигло его в Нежине; кончину Пушкина он переживал за границей, во Франции и Италии; умирание же Виельгорского ви-

дел изо дня в день, от часа к часу, и это зрелище потрясло его. Оказалось, никакая сила привязанности и любви к обаятельному и одаренному юноше не способна была его защитить. Гоголем овладело ощущение скоротечности, хрупкости всего на свете, в том числе и в первую очередь — прекрасного. «Я ни во что теперь не верю и если встречаю что прекрасное, тотчас же жмурю глаза и стараюсь не глядеть на него. От него несет мне запахом могилы».

Гоголю было свойственно двоякое отношение к смерти. В сентябре 1836 г. в связи с кончиной П.О. Трушковского (мужа сестры, Марии Васильевны) он писал, что смерть близкого человека следует считать «за ничто, если хотим быть христианами». Позднее Гоголь, вопреки всем правилам такта, будет порицать Сергея Тимофеевича и Ольгу Семеновну Аксаковых за то, что они, по его мнению, чрезмерно переживали смерть их семнадцатилетнего сына Миши. Но встретившись со смертью дорогого человека воочию, Гоголь сам поддался потоку мучительных, изнуряющих чувств. Эти чувства запомнятся ему навсегда, так же как и состояние умиравшего Виельгорского. Позднее, описывая пережитый им в конце лета 1840 г. кризис, он скажет, что на него напала «та самая тоска и то ужасное беспокойство, в каком я видел бедного Виельгорского в последние минуты жизни».

В. Сечкарев полагает, что именно это событие подготовило последующий «религиозный поворот» Гоголя. Во всяком случае, с этого момента религиозные устремления писателя усиливаются; есть свидетельства, что он приступает к более систематическому чтению и даже изучению Библии. Кстати, книга, которой он пользовался, была снабжена дарственной надписью Иосифа Виельгорского: «Другу моему Николаю. Вилла Волконская».

Возвращаясь к «Ночам на вилле», следует подчеркнуть, что это единственное известное нам авто-

биографическое художественное произведение Гоголя, причем имеют значение обе составляющие этого понятия — и автобиографизм, и художественность. В аспекте художественности Гоголь запечатлевал переход и освоение новых эстетических возможностей — сокровенных признаний, ночных исповедей, предельных психологических откровений, вылившихся в смешанный жанр исповеди и эпитафии. В аспекте биографизма — возможность отражения и публичной демонстрации обстоятельств и проблем своей реальной жизни. Ни одно другое произведение Гоголя не открывало такого широкого доступа в художественный текст личным элементам, так как подвергало их «цензурному» просеиванию и отбору. Каков, например, автор в «Мертвых душах», самом личном после «Ночей на вилле» гоголевском произведении? Это одинокий странник, бессемейный, не связанный службой, в творческой своей ипостаси это «историк», бытописатель, в высшие моменты своего бытия — пророк, визионер; но мы ничего не знаем о его реальных связях, контактах, душевных кризисах, эволюции — все это стилизовано и обобщено (пассаж о двух писателях в зачине седьмой главы).

Не то — «Ночи на вилле». К тому, что уже было сказано выше, еще один пример. «Ты, кому попадутся, если только попадутся в руки эти нестройные, слабые строки <...> ты поймешь меня <...>. Ты поймешь, как гадка вся груда сокровищ и почестей, эта звенящая приманка деревянных кукол, называемых людьми. О, как бы тогда весело, с какою бы злостью растоптал и подавил все, что сыплется от могущего скиптра полночного царя, если б только знал, что за это куплю усмешку, знаменующую тихое облегчение на лице его». С одной стороны, это типичная романтическая антитеза, заостренная социально и, так сказать, исторически («Не житье на Руси людям прекрасным. Одни только свиньи там живущи»).

С другой — реальная коллизия реального лица (об отчуждении Иосифа Виельгорского от придворной среды, от двора, включая и самого наследника, соучеником которого он был, свидетельствуют мемуаристы). Но кроме того, это и собственные чрезвычайно обостренные и в немалой степени аффектированные переживания Гоголя после премьеры «Ревизора», отъезда за границу, наконец, после получения известия о гибели Пушкина. В этом психологическом комплексе значима и следующая деталь. Всемерно заостряя противостояние поэта и толпы, Гоголь в своей реальной жизни выстраивал такую парадигму, в которой на стороне поэта оказывается царь, конкретно Николай I, протягивающий ему руку поддержки через головы своего окружения, светской и придворной черни. Эта парадигма сохранит для Гоголя свое значение и в дальнейшем. И вдруг: «...с какою бы злостью растоптал и подавил все, что сыплется от могущего скиптра полночного царя...» (мы совершенно согласны с Ляминой и Самовером, заметившими, что речь идет именно о Николае I и о той помощи, в том числе и материальной, которую писатель от него получал). Такого Гоголь себе никогда не позволял, ни в письмах, ни в разговорах с друзьями. Для этого понадобилась именно та призма исповедальной откровенности, которую предоставили в его распоряжение «Ночи на вилле» как уникальный художественный текст.

Примечания

- 1 Лямина Е.Э., Самовер Н.В. «Бедный Жозеф»: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М., 1999. С. 437.
- 2 См.: Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nicolai Gogol. Cambridge, Massachusetts and London, England, 1976.
- 3 Лямина Е.Э., Самовер Н.В. Указ. соч. С. 503.

- 4 Все цитаты из произведений Гоголя даются по изд.: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
- 5 Это не единственная переключка «Ночей на вилле» с «Мертвыми душами». Ср. сходство оборотов: «...Вдруг и разом я погрузился в еще большую мертвящую остылость чувств...» и «Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней...» (из седьмой главы поэмы).
- 6 В упомянутом письме к М. Балабиной, осведомленной обо всем происшедшем, есть намек на реальную причину гоголевского состояния: «Кто испытал глубокие душевные утраты, тот поймет меня» (XI, 246).

История неосуществившейся встречи: Гоголь и царь Николай I

Любой римлянин, которому в период с 13 по 17 декабря 1845 г. приходилось гулять по Пинчо, имел возможность встретить карету, запряженную парой горячих серых лошадей¹. В этой карете находился Император Всея Руси, царь Николай I.

Этот же римлянин мог натолкнуться и на иностранца с немного выступающим носом. Оставив свое жилье на третьем этаже дома Понятовского на улице Делла Кроче, 81² и поднявшись по лестнице Площади Испании, он, затерявшись в толпе, пытался издали увидеть лицо государя, не смея сделать шага вперед, чтобы представиться. Этот господин, тоже русский — Николай Гоголь. В письме от 27 января 1846 г. А.О. Смирновой он рассказывал: «Вы пишете известить о пребывании царя в Риме. Он пробыл четыре дни. Я его видел и любовался им издали, когда он прогуливался по Monte Pincio. Лицо его было прекрасно. Исполнен<ная> благоволен<ия> наружность его, несмотря на некрасивое и к нему вовсе не идущее наше штатское платье, не могла не поразить всех. Я не представлялся к нему, потому что стало стыдно и совестно, не сделавши почти ничего еще доброго и достойного благоволения, напоминать о своем существовании³. К тому ж в четыре дни столько нужно было ему видеть вещей замечательных, что видеть его было бы с моей стороны одним пустым притязаньем»⁴.

Гоголь приехал в Рим 24 октября 1845 г.⁵ после долгого странствия, надеясь, что пребывание в Риме окажет положительное влияние на его, как всегда не-

устойчивое, здоровье. Через несколько дней после своего приезда он писал С.Т. Аксакову: «Переезд и дорога значительно помогли; мне лучше. Климат римский подействует, если угодно Богу, так же благосклонно, как и прежде. А потому вы обо мне не смущайтесь и молитесь»⁶.

23 октября 1845 г. царь и царица, в сопровождении дочери Ольги, прибыли в Палермо. Александра Федоровна собиралась отдыхать и лечиться в местности Оливуцца, на вилле Варвары Шаховской, вдовы Джорджа Вильдинга⁷, оставившего ей в наследство дом, принадлежавший его первой жене Катерине Бранчифорти ди Бутера. Если верить записи А.О. Смирновой, не исключено, что царь решился на эту поездку, чтобы надолго не разлучаться с женой⁸.

Газеты «*Diario di Roma*» («Римский дневник») и «*La Cerege*» («Ла Черере», издававшаяся в Палермо) детально описывали путешествие царской семьи в Италию и ее пребывание в Палермо, а группа сицилийских библиографов посвятила событию книгу под названием «*L'Olivuzza. Ricordo del soggiorno della corte imperiale russa in Palermo nell'inverno del 1845—46*» («Оливуцца. Воспоминание о пребывании русского царского двора в Палермо зимой 1845—46 г.»)⁹, в которую внесли вклад сицилийские литераторы того времени.

Немногим больше чем через месяц Николай I, оставив царицу на Сицилии, на обратном пути в Россию решил остановиться в Риме. Известие об этом визите начало распространяться в городе уже в конце октября, как свидетельствует письмо Гоголя А.П. Толстому: «Вы, без сомнения, уже знаете, что государь в Палермо. Говорят даже, что он будет в Рим на два дни, вследствие этого много русских проезжает через Рим. Я видел пока еще весьма немногих. Бутенев отправился вчера в Палермо; я не видал его перед его выездом, известно только то, что он вызван

туда государем»¹⁰. Это известие находит подтверждение в чрезвычайно важном для воссоздания римской жизни XIX в. произведении с многозначительным названием «Сгопаса di Roma» («Римская хроника»). Автор Н. Ронкалли в записи от 2 ноября сообщает: «Многие говорят, что на обратном пути из Палермо император заедет в Рим. Говорят, что его министр, перед тем как поехать в Палермо, провел подготовительную работу. Мысль о приезде этого монарха производит глубокое впечатление»¹¹. В письме В.А. Жуковскому от 28 ноября Гоголь объясняет это так: «В Риме все католичество, как, я думаю, вам известно, вооружено против государя. Недавно здесь произвела шум бежавшая из России полячка-униатка рассказами о мучительствах, ею претерпенных, и пытках за непризнание православия»¹².

Гоголевские утверждения точно соответствуют записи Ронкалли от 7 ноября: «Недавно приехала в Рим мать Макрина, настоятельница минских васильевских монахинь в русской Польше, и поселилась в Сакро Куоре. Кардинал Медзофанти¹³ допрашивал ее несколько дней, и пятого числа она была представлена Святому Отцу [Папе Римскому]. Говорят, что она подтвердила достоверность новостей, которые сообщили газеты о мучениях, перенесенных ею и ее монахинями»¹⁴. Ронкалли продолжает: «Хотелось бы, чтобы русский император приехал в Рим как можно скорее. Можно представить ситуацию, в которой окажется Папа в связи с приездом этого государя, так как, вероятно, царь захочет выразить ему свое почтение. Предполагается, что Папа, во избежание неловкой ситуации, притворится больным»¹⁵.

Гоголь тоже в курсе этого события. Так, он пишет В.А. Жуковскому в письме от 28 ноября: «Папа был в недоумении, как принять государя, и собирал для этого совет кардиналов. Кардиналы советовали

избежать этого свидания и сказаться больным, но папа отвечал достойно своего звания: “Я никогда не притворялся и теперь не буду. Я употреблю с своей стороны слезы, моления, — это все, что считаю для себя дозволенным”»¹⁶.

Ронкалли, в свою очередь, подтверждает слова Гоголя об униатке: «Мать Макрина, настоятельница минских васильевских монахинь, еще в Риме. Она живет в монастыре Тринита Дэ Монти. Эти монахини, узнав о приезде императора, впали в глубокое смущение и испытали такой ужас, что приняли его за Сатану. Потом они жаловались на состояние религии, призывая всех, по их примеру, приступить ко внеочередным молитвам. Они добавляют, что, когда он приедет в Рим, Папа удалится в С. Анджело. Нет сомнений, что брошюра на французском о *Пытках перенесенных вышеуказанной матерью Макриной и ее монахинями*, которая имеет большое распространение в Риме, и устные комментарии к ней французских монахинь в Риме вызвали сильное смещение, особенно среди некоторых религиозных групп и низких сословий. И наконец, некоторые женщины, подводя итоги сказанному, заключают, что император верно проинформирован о том, что против него сказано настоятельницей Макриной, — что его поездка имеет главной целью требовать у Папы ее выдачи и, что если Папа не согласится, он ему объявит войну»¹⁷.

В Риме был распространен и итальянский вариант брошюры¹⁸, цитированной Ронкалли, а в 1843 г. была опубликована в переводе с немецкого языка и со значительными переработками книга «История Католической церкви обоих обрядов в Польше и России»¹⁹, где, в контексте ожесточенной полемики против России, дается следующее суждение о деятельности Николая I: «Император Николай I с самого начала своего царствования проявил враждебность к латинской католической церкви, как он

это доказал по отношению к униатской. Это не дает повода сомневаться, как мы уже замечали, в том, что преследования, которыми он начал ее подвергать, совсем не зависят от неблагоприятных потрясений 1830 г.»²⁰.

Несмотря на эти отрицательные предпосылки визита, под датой 13 декабря 1845 г. в «Римском дневнике»²¹ записано: «Сегодня утром, около пяти часов, в нашу столицу приехал из Неаполя, под званием генерала Романова, Его Величество Николай I, Император Всея Руси и Король Польский. Его Величество остановился во дворце Юстиниани, который является резиденцией русской дипломатической миссии».

Некоторые письма Гоголя от 1846 г. содержат информацию о визите царя. 2 января он пишет А.П. Толстому: «О государе вам мало скажу. Я его видел раза два-три мельком. Его наружность была прекрасна, и ею он произвел впечатление большое в римлянах. Его повсюду в народе называли просто *Imperatore*, без прибавления: *di Russia*, так что иностранец мог подумать, что это был законный государь здешней земли»²². О чем был разговор с папой, это, разумеется, неизвестно, хотя, впрочем, следствия, вероятно, будут те, каких и ждали, то есть умягчение мер относительно к католикам. Донесения гонимой униатки оказались ложью, и она созналась, что была уже подучена потом вне России польской партией»²³. К художествам и к искусствам государь был благосклонен. Показал вкус в выборах и в заказах и даже в том, что заказал немного. Помощь, оказанная бедным, тоже сделана с рассмотрением»²⁴. Известие, касающееся этого визита, содержится и в письме Н.М. Языкову: «О римских новостях не знаю, что тебе написать; меня, по крайней мере, они не интересуют. Самое важное из происшествий был приезд нашего царя. Я полюбовался им только издали и помолился в душе за него. Да поможет ему бог устроить все к луч-

шему на Руси нашей!»²⁵. В цитированном выше письме Смирновой от 27 января 1846 г. Гоголь пишет: «Впрочем, он был особенно благосклонен к художника<м>, приказывал им быть во время своей прогулки по Ватикану, а архитекторам — во время осмотра древностей и римск<их> памятников. Иванова очень похвалил за его картину»²⁶. Наконец, в письме от 6 февраля 1846 г. В.А. Жуковскому читаем: «О государе могу вам сказать немного. Он пробыл в Риме мало, всего четыре дня. Был несколько недоволен темною и мрачною своею квартирой, котор<ую> ему припас Бутенев в своем дворце Юстиниани, довольно грязном и почти худшем из всех, какие есть в Риме, и вследствие этого, может быть, поспешил скорее выехать. О переговорах его с папой, разумеется, ничего неизвестно. В четыре дни он, разумеет<ся>, объездил все и побывал везде. Был очень ласков с художниками. Весьма похвалил Иванова, которого картина ему очень понравилась. Велел художникам сопровождать себя: скульпторам и живописцам по галереям Ватикана, архитекторам по развалинам и древностям. Заказал сделать слепки с тех антиков, которых у нас недостает в Академии. Заказал несколько копий с картин. Для художников русских можно бы, пользуясь этим обстоятельством, сделать много хорошего. Но здешнее директорство их тупо и ничтожно. Кил<ь> бестолковой еще Кривцова, к тому ж, говорят, оно будет вовсе уничтожено, потому что и секретарь, племянник покойного Кривцова, прокутив казенные деньги, убежал в Америку. Я государя видел только на Monte Pincio, куда он ездил прогуливаться в коляске, и любовался его прекрасной наружностью. Она была величественно-благосклонна и не могла не поразить всех, как римлян, так и иностранцев. В лице я нашел более душевного выражения, чем когда-либо прежде»²⁷.

Событиям, о которых рассказывает Гоголь, созвучны некоторые «листочки» («polizzini») «Римской хроники» Н. Ронкалли²⁸, описывающие пребывание Николая I. Ронкалли посвятил римскому пребыванию царя еще один специфический отчет под названием «Пять дней, проведенных Его Царским Величеством Николаем I, Императором Всея Руси и Королем Польским, в Риме с 13 по 17 декабря 1845 г.». Он вышел в печатном виде в 1972 г.²⁹, но был уже известен Е. Шмурло, опубликовавшему краткую версию в 1906 г.³⁰

Кроме того, существует также «Реестр» (под редакцией Ренато Лефевра) всей документации, касающейся отношений между Ватиканом и Россией в этой особой ситуации, включая пребывание Николая I в Риме. Среди этих документов — анонимный «Ежедневный доклад Кардиналу Ламбрускини о пребывании в Риме императора Всея Руси»³¹.

По мнению М.Л. Требилиани, редактора «Римской хроники», можно предположить, что автором всех трех текстов является Н. Ронкалли³², но хотя эти три текста во многом сходны, невозможно исключить, что «Ежедневный доклад», написанный «человеком с поручением следить за Императором и докладывать кард. Ламбрускини»³³, послужил источником для Ронкалли. Не случайно, что в оглавлении он уточняет: «Пять дней...» основаны на «официально собранных известиях»³⁴.

Благодаря этим источникам мы имеем возможность поминутно отслеживать вояж царя. Две беседы царя с Папой Григорием XVI свидетельствуют о явном политическом значении его путешествия. Несомненно и то, что Николай I воспользовался этими пятью днями, чтобы осмотреть Рим вдоль и поперек. Любопытно заметить, что его чичероне был кавалер Висконти, интендант по древностям, о котором за десять лет до того так отрицательно отзывался князь Вяземский³⁵.

Конечно, как свидетельствует Гоголь, была мобилизована вся русская колония в Риме, и особенно художники. Иначе не могло быть. Начавшееся визитом к Папе, римское пребывание Николая I завершилось еще одной встречей с Григорием XVI. Это явно говорило о том, что Папа, несмотря на свое твердое требование покончить с преследованиями католиков, произвел на царя большое впечатление. Ронкалли пишет: «Достоинство и сердечность, с которыми он простился со старым главой католической церкви, и даже само продление пребывания в Вечном городе делают ему честь и позволяют надеяться, что эти дни не останутся без благотворных последствий. Император слишком велик, чтобы не оценить настоящее величие, даже там, где проявление этого качества его несколько удивляет»³⁶.

Прежде чем явиться к Папе с заключительным визитом, Николай I не отказался от привычной прогулки по Пинчо. Было около четырех часов дня 17 декабря 1845 г.

Кто знает, возможно, в толпе был и Гоголь — робкий и смущенный, не решившийся сделать шаг вперед, чтобы поприветствовать царя.

Пер. с ит. К. Троччини

Примечания

- ¹ См.: *Иордан Ф.И.* Записки ректора и профессора императорской Академии Художеств Федора Ивановича Иордана, 1800—1883 // *Русская старина*. 22 (1891). Т. 71. Сент. С. 541.
- ² В письмах из Рима от 24 октября 1845 г. Гоголь сообщает, что номер дома — 80, но начиная с 27 октября указывает постоянно, что номер — 81. О событиях, связанных с этим домом, см.: *Busiri Vici A.* I Poniatowski e Roma. Firenze, 1971. P. 255—258.

- 3 Кажется, здесь можно уловить отзвук того, о чем Гоголь пишет в статье «Исторический живописец Иванов»: «Один раз в прибавление ко всему этому я очутился в городе, где не было почти ни души мне близкой, без всяких средств, рискуя умереть не только от болезни и страданий душевных, но даже от голода. Это было уже давно тому. Спасен я был государем. Нежданно ко мне пришла от него помощь. Услышал ли он сердцем, что бедный подданный его на своем неслужащем и незаметном поприще помышлял сослужить ему такую же честную службу, какую сослужили ему другие на своих служащих и заметных поприщах, или это было просто обычное движение милости его. Но эта помощь меня подняла вдруг. Мне было приятно в эту минуту быть обязану ему, а не кому-либо другому. К причинам, побудившим взяться с новою силою за труд, присоединилась еще и мысль, — если удостоит меня бог сделаться, точно, человеком близким для многих людей и достойным, точно, любви всех тех, которых люблю, — сказать им: “Не забывайте же, меня бы не было, может быть, на свете, если б не государь”» (*Гоголь Н.В. Собрание сочинений*: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 286–287).
- 4 *Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений*: В 14 т. Т. 13. Л., 1952. С. 33.
- 5 Как уже сказано, это дата ряда писем, в которых Гоголь сообщает матери и другим друзьям о своем прибытии в Рим. В «Хронологии римских пребываний» (в приложении к Giuliani R. La “meravigliosa” Roma di Gogol’. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell’Ottocento. Roma, 2002. P. 264) читаем: «1845. Конец октября — декабрь: Гоголь в Риме <...> Приезжает около 23 октября».
- 6 *Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений*: В 14 т. Т. 12. Л., 1952. С. 530.
- 7 Об этих двух персонажах см.: Vitale S. Il bottone di Pushkin. Milano, 1995. P. 79–80.
- 8 А.О. Смирнова 5 марта 1845 г. записывает в дневнике: «Вечером я была у императрицы. Собрание было очень

- большое для нынешнего двора. Баронесса Фредерикс, Лобанов, Раух, Суворов, Шувалов, принц Александр. Ольга Николаевна играла в лото. Императрица говорила, что ей нельзя, хотя и очень нужно, ехать на зиму в Италию. Государь без нее слишком грустит и одинок. Запирается один по целым часам» (*Смирнова-Россет А.О.* Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 370).
- 9 L'Olivuzza. Ricordo del soggiorno della corte imperiale russa in Palermo nell'inverno del 1845–46. Palermo, 1846. См. также: *Lefevre R.* Il soggiorno dello zar Nicola I a Palermo e a Napoli nel 1845 // Studi in onore di Riccardo Filangieri, III. Napoli, 1954. С. 417–433.
- 10 *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 536.
- 11 *Roncalli N.* Cronaca di Roma 1844–1870. Volume I (1844–1848). A cura di M.L. Trebiliani. Roma, 1972. P. 119.
- 12 *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 544. См. также: *Паклин Н.* Русские в Италии. М., 1990. С. 111–112.
- 13 Именно тот Дж. Медзофанти, о котором пишет Анненков в статье «Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года», вспоминая, что Гоголь очень любил этого маленького, худенького и живого кардинала-полиглота. См.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 285.
- 14 *Roncalli N.* Op. cit. P. 119.
- 15 Ibid. P. 120.
- 16 *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 544.
- 17 *Roncalli N.* Op. cit. P. 126.
- 18 Prigionia, tormenti e martirio delle religiose dell'Ordine di S. Basilio Magno di rito ruteno-cattolico in Lituania; relazione storica tratta dalle deposizioni di suor Giulia Macrina Miccystarca. Не исключено, что Гоголь был знаком с французским или итальянским вариантом этой брошюры. О знании Гоголем итальянского языка см.: *De Lotto C.* Signori per parlar d'un'altra cosa... Занятия итальянским языком Н.В. Гоголя. Неизданные автографы // *Russica Romana*, 3 (1996). P. 267–300.

- 19 Vicende della Chiesa cattolica di ambedue i riti nella Polonia e nella Russia da Caterina II sino a' nostri di' libri cinque preceduti da un rapido cenno sull'origine, e sulle relazioni della Chiesa Russa con la Santa Sede sino a' tempi di Pietro il Grande per un sacerdote dell'oratorio. Versione Italiana. Lugano, 1843.
- 20 Ibid. P. 529.
- 21 «Diario di Roma», суббота 13 дек. 1845 г., № 99, с. 1. «Римский дневник» был самой популярной газетой того времени. Он делился на две части, одна из которых была посвящена Папскому государству, а другая зарубежным странам. См.: *Melinari, Majolo O. La stampa periodica romana dell'Ottocento. Volume I. Roma, 1963. P. 296–297.* Об этой газете пишет и Гоголь в повести «Рим».
- 22 О теплой встрече, оказанной императору, Гоголь упоминает и в письме к Жуковскому. Нет оснований сомневаться в словах Гоголя, которые также подтверждаются тем, что пишет Ронкалли в своей «Хронике». Некоторые историки того времени, возможно, по идеологическим причинам, изобразили римский народ равнодушным и молчаливым; однако слова Гоголя находят подтверждение и в письме от 9 (21) декабря 1845 г. русского посла в Ватикане А. Бутенева: «Хотя Император и путешествовал инкогнито, римский народ везде встречал важного путешественника с неописуемым энтузиазмом. Улицы, находящиеся около Русского посольства (Дворец Юстиниани), где он остановился, с утра до вечера наводнялись тысячами людей всех сословий, которые ждали момента, чтобы увидеть и поприветствовать Государя. Вокруг него собиралась восторженная толпа, когда он проходил по улицам или участвовал в официальных прогулках» (цит. по: *Schmourlo E. La visita dello Zar Nicolò I al papa Gregorio XVI (1845) // Miscellanea di storia e cultura ecclesiastica, 5 (1906), 1. P. 20.*
- 23 Эти слова тоже доказывают наличие отношений, которые Гоголь поддерживал с посольскими кругами.

- 17 ноября 1845 г. папский посол извещает кардинала Ламбускини о том, что русский министр иностранных дел граф Нессельроде рассчитывает на улучшение отношений между Императором и Папой — достаточно только отдалить польское влияние и фанатизм. Это последнее высказывание не очень понравилось Меттерниху. На самом деле Император хочет дать понять, что дело Васильевских — всего лишь выдумка польской партии; см.: *Lefevre R.S. Sede e Russia e i colloqui dello Czar Nicola I nei documenti vaticani (1843–1846) // Gregorio XVI. Miscellanea commemorativa. Parte seconda. Roma, 1948. P. 210.*
- 24 *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений. Т. 13. С. 24.
- 25 Там же. С. 30.
- 26 Там же. С. 34.
- 27 Там же. С. 37.
- 28 Рукопись «Римской хроники» была куплена Центральной Римской национальной библиотекой в 1882 г., а в 1884 г. «Хронику» опубликовали, исключая годы с 1844 по 1848, в трех томах, под названием «*Roma nella storia dell'unità italiana. Studio storico di R. Ambrosi De Magistris e I. Ghiron seguito da un Diario inedito di Roma dal 1849 al 20 settembre 1870 di Nicola Roncalli*». Roma — Torino — Firenze, 1884. Большие отрывки еще не опубликованной части «Хроники», касающиеся визита царя, были изданы П. Специ под названием «*Nicola I di Russia in Roma (da un Diario inedito di un contemporaneo)*» («*Cosmos Illustrato*» (1903). 10–11. P. 971–994).
- 29 *Roncalli N.* Op. cit. С. 143–152. Как было указано редактором, Ронкалли не включил «листочки», т. е. страницы дневника, касающиеся дней 14, 15, 16 и 17 декабря, в оглавление своей «Хроники», «потому что они составляют ежедневную хронику визита русского царя в Рим, которую автор потом переработал и собрал в отдельный выпуск, цитируемый в оглавлении под названием “Пять дней его проживания: официально собранные сведения”» (с. 131, примеч.).

- 30 *Schmourlo E.* Op. cit. P. 3–20.
- 31 *Lefevre R.* Op. cit. P. 281–288.
- 32 *Roncalli N.* Op. cit. P. XXIV.
- 33 *Levefre R.* Op. cit. P. 281.
- 34 *Roncalli N.* Op. cit. P. 351.
- 35 См.: *Kauchtschischwili N.* L'Italia nella vita e nell'opera di P. A. Vjazemskij. Milano, 1964. P. 67.
- 36 *Roncalli N.* Op. cit. P. 152. Действительно, в 1846 г. был заключен конкордат между Россией и Ватиканом.

Гоголь — переводчик?

Как известно, жизнь и творчество Н.В. Гоголя содержат много загадок. Пожалуй, в русской литературе нет более таинственной фигуры. Об этом, в частности, свидетельствуют и работы о Гоголе. Если бросить даже беглый взгляд на библиографию, то мы найдем немало работ, содержащих слова *загадка*, *тайна* и особенно часто вопросительный знак, как и в названии настоящей статьи. Приведем лишь некоторые. Тайна старосветских помещиков: о повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»; Тайна смерти Гоголя: Загадка «Прощальной повести» («Выбранные места из переписки с друзьями». Опыт непредвзятого прочтения). «Тайная любовь» Гоголя? Мифы старые и новые. Сватался ли Гоголь к графине Виельгорской? Служил ли Гоголь в III отделении? К спорам вокруг биографии Гоголя. О чем написана «Женитьба»? Что еще скрыто в «Ревизоре»? И т. д. Не составляет исключения и проблема Гоголя-переводчика: рассмотрение этого вопроса тоже сопряжено с некоторыми, можно сказать, таинственными обстоятельствами.

Имя Гоголя как переводчика упоминается в связи с двумя пьесами — «Сганарель» Мольера и «Дядька в затруднительном положении» итальянского драматурга Дж. Жиро (Giraud MDCCCXLI). Обе пьесы были предназначены для бенефисов М.С. Щепкина, ближайшего друга писателя. Если со «Сганарелем» все обстоит более или менее ясно (пьеса была переведена друзьями Щепкина, а Гоголь лишь отредактировал текст в конце 1839 г.), то в отно-

шении «Дядьки» этого сказать нельзя. Переводу именно этой пьесы посвящено дальнейшее изложение. Существуют две точки зрения по поводу авторства перевода. Согласно первой, высказанной более ста лет назад А.И. Кирпичниковым (Кирпичников 1900), Гоголь сам перевел «Дядьку в затруднительном положении»; согласно второй, более распространенной и тоже имеющей столетнюю историю, Гоголь лишь отредактировал переведенный русскими художниками текст. Так считал М.Н. Сперанский, автор статьи «Гоголь-переводчик», хотя в этой же статье имеется фраза «...речь идет об итальянской комедии Джованни Жиро L'ajo nell'imbarazzo, переведенной Гоголем или при его содействии...» (Сперанский 1906: 215); в комментариях к переводу указанной пьесы в академическом издании содержится ссылка на М.Н. Сперанского как сторонника версии лишь редакторского участия Гоголя в переводе, и эта версия поддерживается (Гоголь: V, 509).

Кстати, вопрос об авторстве перевода возник с момента его появления. Так, на первом листе копии из архива М.П. Погодина (гоголевский автограф рукописи не сохранился) рукой ее владельца написано: «Переведено, переправлено или переделано Гоголем и прислано на бенефис Щепкину в 1841 г.» (Гоголь: V, 508) (Сперанский приводит несколько иной вариант этой записи: «Переведена, *переплавлена* или переделана Гоголем и прислана на бенефис Щепкину в 1841 г.») (Сперанский 1906: 217). В любом случае, как видно из этих фраз, самому Погодину, человеку, которому была переслана по почте одно из действий комедии Жиро, не была ясна роль Гоголя в ее переводе.

Здесь необходимо остановиться на содержании пьесы и ответить на вопрос: почему Гоголь выбрал ее для перевода (resp. для бенефиса своего друга)? Этот вопрос закономерен, поскольку известно невысокое мнение Гоголя о современном ему итальянском теат-

ре, которое высказано в повести «Рим». Герой повести познакомился с парижским театром, с которым «невольнo сравнил сухую, тощую драматическую сцену Италии, где повторялись одни и те же старик Гольдони, знакомый всем наизусть, или же новые комедийки, невинные и наивные до того, что ребенок бы соскучился над ними». Тем не менее в письме Щепкину от 29 июля (10 августа) он называет Жиро «первым итальянским комиком нашего времени» и ниже добавляет, что «комедия должна иметь успех: по крайней мере в итальянских театрах и во Франции она успех имела блестящий».

Содержание этой короткой комедии сводится к следующему. У старого маркиза Антиквати («говорящая» фамилия: что-то вроде *Устаревших*) два сына: Энрико 23 лет и Пиппетто 19 лет, которые воспитываются в строгости под присмотром дядьки дона Грегорио Кордебона (*Добросердечных*). В доме контролируется каждый их шаг. Но в один прекрасный день дядька узнает, что Энрико не только тайно встречается с женщиной Джильдой Оморати (*Честных*), но и повенчан с ней и даже имеет сына Бернардино. Дядька принимает сторону Энрико и делает все для примирения маркиза и сына. Казалось бы, совершенно безвыходная ситуация благополучно разрешается: отец прощает сына, вняв увещаниям дядьки о том, что чрезмерная строгость губительна и лишь просвещение способно воспитывать молодые души.

Для М.С. Щепкина, по замыслу Гоголя, роль дона Грегорио была необыкновенно выигрышной: стремительно меняющиеся острые сцены и неожиданные ситуации позволяли актеру во всем блеске проявить свой недюжинный талант комика. Гоголь видел этот спектакль в Риме и в уже цитированном письме делится со Щепкиным своими впечатлениями и дает некоторые рекомендации исполнителям:

Нечего вам и говорить, что ваша роль — сам дядька, находящийся в затруднительном положении; роль ажитации сильной. Человек, который совершенно потерял голову: тут столько есть комических и истинных сторон! Я видел в ней актера с большим талантом, который, между прочим, далеко ниже вас. Он был прекрасен, и так в нем было все натурально и истинно! Слышен был человек, не рожденный для интриги, а попавший невольно в оную, — и сколько натурально комического! Этот гувернер, которого я назвал дядькой, потому что первое, кажется, не совсем точно, да и не русское, должен быть одет весь в черном, как одеваются в Италии доныне все эти люди: аббаты, ученые и проч.: в черном фраке не совсем по моде, а так, как у стариков, в черных панталонах до колен, в черных чулках и башмаках, в черном суконном жилете, застегнутом плотно снизу доверху, и в черной пуховой шляпе, трехугольной, — (не) как носят у нас, что называют вареником, а в той, в какой нарисован блудный сын, пасущий стада, то есть с пристегнутыми немного полями на три стороны.

Таким образом, выбор «Дядьки» нельзя назвать случайным: роль дона Грегорио как нельзя лучше позволяла раскрыть возможности Щепкина-актера. Кроме того, Гоголя привлекала тема воспитания (о чем свидетельствует его переписка), а в пьесе Жиро она была представлена в новом свете, со знаком минус, то есть так, как в последующую эпоху она трактовалась в *Unbildungsroman*'е — воспитание как разрушение личности. Может быть, имел место и, так сказать, сентиментальный фактор. Дело в том, что Дж. Жиро, как и отец Н. В. Гоголя — Василий Афанасьевич Гоголь — писал пьесы для домашнего театра (*Teatro domestico*).

По неизвестным причинам в бенефис 1841 г. пьеса не попала и была поставлена лишь после смерти писателя — 9 января 1853 г. в Большом театре. На афишах значилось, что перевод выполнен Н.В. Гого-

лем. Вот что писали по поводу бенефиса «Московские ведомости» от 27 января 1853 г.:

«Бенефис М.С. Щепкина удовлетворил вполне общим ожиданиям. *Дядька в затруднительных обстоятельствах* (название искажено журналистом. — Ю.Р.) — пьеска живая и веселая, исполненная движения и самых забавных положений, которыми заслуженный артист наш воспользовался в совершенстве. Он был очень хорош в роли этого бедного дядьки, который запутался в чужой беде <...>. Но нам пришлось бы рассказывать всю пьесу, чтобы выставить все те места, где искусство нашего знаменитого артиста увлекало публику. Мы не можем, однако, не указать еще одного места, когда отец узнает наконец обо всем и весь свой гнев обращает на дядьку, считая его участником в поступке своего сына. С каким достоинством добрый дон Грегорио отстраняет от себя незаслуженный упрек. И как он счастлив, когда впоследствии маркиз смягчается и дело оканчивается миролюбиво (Михаил Семенович Щепкин 1984: II, 193).

Е.И. Якушкин 14 января писал из Москвы И.К. Бабсту: «Бенефис М.С. был очень хорош — у него шел “Скупой Рыцарь” Пушкина и прошел очень хорошо — и комедия, переведенная с итальянского Гоголем (курсив наш. — Ю.Р.) — прошла отлично» (цит. по: Гриц 1966: 487).

Как видим, расчет Гоголя оправдался: пьеса имела успех благодаря Щепкину, в ней он был, по мнению одного из рецензентов, «в своем обыкновенном амплуа» (Гриц 1966: 488). Тем не менее комедия не задержалась на русской сцене. Было сыграно всего пять спектаклей с 9 января по 10 февраля 1853 г. В дальнейшем постановка «Дядьки», по всей видимости, не возобновлялась, как, впрочем, и в самой Италии, где Жиро фактически принадлежит к забытым авторам.

Как уже говорилось выше, с переводом связаны некоторые загадочные обстоятельства. Они касаются времени, места и авторства перевода.

Бесспорны следующие факты: перевод появился в результате заклада, заключенного между писателем и артистом перед отъездом Гоголя за границу между 9 февраля и 18 мая 1840 г. («половина заклада выиграна: комедия готова», — пишет Гоголь Щепкину), и был отправлен в Москву по частям разным адресатам. Первый акт Гоголь направил самому М.С. Щепкину, второй акт прилагался к письму О.С. Аксаковой («...вручите Михаилу Семеновичу прилагаемое при сем действие переведенной для него комедии»), третий — к письму М.П. Погодину («Пожалуйста, отдай Щепкину прилагаемое при сем действие переведенной для него комедии» (Гоголь: XI, 307)). То, что перевод был выслан частями, не должно, писал А. И. Кирпичников 100 лет назад, вызывать удивление, поскольку «бандерольных отправок для рукописей не было; заграничные письма оплачивались дорого и, вероятно, имели предельный вес» (Кирпичников 1900: 1235). Самое интересное состоит в том, что указанные письма датированы одним и тем же днем (10 августа по новому стилю), но место написания (или отправления) разное: письмо Щепкину отправлено из Вены, а письма двум другим адресатам — из Венеции. Именно такими пометами сопровождаются эти письма в полном собрании сочинений (т. XI).

Это обстоятельство вызывает разноречивые толкования. Кирпичников полагает, что письма были отправлены месяцем позже из Венеции — 10 сентября (доподлинно известно, что Гоголь прибыл в Венецию 2 сентября), но оспаривает факт участия в переводе художников. Сотрудничество с художниками не могло иметь места ни в Вене (где их появление маловероятно), ни в Венеции: «трудно сходявшийся Гоголь не мог в неделю сблизиться с ними настолько,

чтобы пригласить их к совместной работе. Такие художники были в Риме, но Гоголь туда еще не доехал» (Кирпичников 1900: 1234). Вывод, к которому приходит Кирпичников, уже сообщался выше: Гоголь сам перевел комедию. Причины, по которым Гоголь отказывается от авторства перевода, по мнению Кирпичникова, следующие. Во-первых, это могло противоречить условиям заклада, во-вторых, «может быть, Гоголь опасался, что чувствительный М.С. Щепкин, так высоко ставивший Гоголя как поэта, придет в непростительное отчаяние, что тот тратил свое драгоценное время на столь низменную работу ради его, Щепкина» (Кирпичников 1900: 1234–1235).

М.Н. Сперанский считает, что Гоголь не мог быть в Венеции 10 августа («Он 7 августа был еще в Вене, где едва поправлялся после припадка болезни» [Сперанский 1906: 216]), и допускает, что в письмах «вместо *августа* нужно читать *сентябрь*» (там же: 221), но отрицает элементы мистификации, допускаемые Кирпичниковым:

Кажется, мистификации предполагать надобности нет, а проще предположить: исполняя половину условия, заключенного в Москве, Гоголь, едва оправившийся от венской болезни, между 2 и 10 сентября 1840 года производит сравнительно не тяжелый труд — исправления и переписки перевода комедии, сделанного по его выбору и указанию другими, людьми ему знакомыми и, если это были прошлогодние римские знакомые Гоголя, знающими уже сносно по-итальянски (Кирпичников 1900: 1222).

На наш взгляд, Гоголь скорее всего перевел пьесу сам: его знание итальянского языка вполне позволяло ему это сделать самостоятельно. Об уровне его владения итальянским можно судить по письму М.П. Балабиной от 15 марта 1838 г. Хотя в письме и содержатся некоторые орфографические и граммати-

ческие ошибки, написано оно живым и выразительным языком; к тому же это перевод на чужой язык, что всегда труднее. В. Шенрок приводит сведения об изучении Гоголем итальянского (см.: Сперанский 1906: 227, сноска 6). Известно также, что в 1840 г. Гоголь хлопотал о месте секретаря при чиновнике, отвечавшем за колонию русских художников в Риме (которое он так и не получил). Эта должность, видимо, подразумевала знание итальянского языка. Можно предположить, что перевод пьесы был — помимо выполнения заклада — своеобразным упражнением, предпринятым для совершенствования в итальянском языке. Нельзя отрицать, что Гоголь мог воспользоваться чьей-либо помощью при переводе отдельных трудных с точки зрения языка мест пьесы. Ссылка на художников потребовалась, скорее всего, для оправдания поспешности и возможных неточностей в переводе, — тем более, что «лишь немногим из них (художников. — Ю.Р.) удалось вникнуть в понимание страны и народа и овладеть итальянской речью. Недаром Пимен Орлов никак не мог отвыкнуть называть свою натурщицу Felicetta на украинский манер *Хвеличетта*» (Алпатов, Андреева 1956: 89).

Процитируем начало уже упомянутого письма Щепкину: «Ну, Михаил Семенович, любезнейший моему сердцу! Половина заклада выиграна: комедия готова. В несколько дней русские наши художники перевели. И как я поступил добросовестно! Всю от начала до конца выправил, перемарал и переписал собственной рукою». Согласимся, что данный текст производит довольно странное впечатление в том смысле, что о художниках сообщается мимоходом (если бы художники в самом деле были задействованы, то Гоголь сделал бы необходимые реверансы в их сторону, а не давал оценку самому себе: «И как я поступил добросовестно!»). В письме акцентируется собственная работа, что, безусловно, отражает ис-

тинное положение вещей; возникает впечатление, что это не редакторская правка и переписка, а творческий процесс перевода.

Что касается места и времени перевода, то вслед за А.И. Кирпичниковым и М.Н. Сперанским приходится остановиться на предположении, что пьеса была переведена в начале сентября 1840 г. в Венеции.

Обратимся к текстам перевода и оригинала. Считается, что перевод, с одной стороны, «отличается близостью к букве подлинника, исполнен небрежно и торопливо, так что многие места комедии переданы неверно» (Тихонравов: 805–806). С другой стороны, «в переводе прибавлено несколько сценических ремарок, отсутствующих в итальянском подлиннике, распространены некоторые реплики» (Гоголь: V, 509). То есть упреки явно противоположны друг другу.

Справедливость этих упреков иногда оправдана. Так, «в некоторых случаях буквализм передачи прямо нарушает смысл (*io m'attacco al suo collo desolata* — я вцепилась за ее, пораженную отчаянием, шею)» (вместо: В отчаянии я вцепилась за ее шею. — Ю.Р.) (Гоголь: V, 509). На мой взгляд, правда, здесь имеет место не буквализм, а непонятая синтаксическая структура. Рассмотрим и еще один пример такого рода:

Gilda: Ah! Bernardino mio, figlio mio, non è tua madre, no, non son'io, che ti nego il cibo. La madre tua piange più di te... smania... ah! Lasciatemi, accada ciò, che vuol'accadere, io lo sento piangere... fatemi andar via, o io mi pongo a gridare. Бернардин мой, сын мой!.. Нет, это не мать твоя, нет, это не я отказываю тебе в пище! Мать твоя терзается больше, чем ты. О боже!.. Тоска!.. Бешенство!.. Нет, я не могу. (*Вырывается.*) Пустите! пустите! Происходи, что хочет, — я слышу, он плачет... Пустите меня, или я закричу, я стану кричать.

В приведенном отрывке форма *mania* воспринята как существительное, и в переводе находим ряд субстантивных междометных образований (*О бже; тоска; бешенство*), в то время как это глагольная форма, означающая *не находит себе места*, хотя смысл всех трех существительных «вписывается» в состояние, выраженное данным глагольным оборотом.

Ошибки подобного рода в переводах встречались и встречаются по сей день. Более того, в эпоху Гоголя отношение переводчика к тексту оригинала было весьма своеобразным. Известно, что переводчики не только сокращали текст произведения, но и добавляли новые эпизоды, меняли концовки, «подгоняли» текст к определенным эстетическим или идеологическим установкам. Приведу один пример. В переводе «Дон Кихота», осуществленном известным филологом Н. Гречем в 1840 г., добавлен эпизод, где Дон Кихот совершает не бесполезный, а настоящий подвиг: он сражается с шестью грабителями и спасает человека. Переводчик в дидактических целях (издание предназначалось для детей) «подправил» образ испанского героя. Поэтому погрешности в переводе не воспринимались как что-то необычное.

В этом же отрывке находим калькирование итальянского оборота. Близость к букве, на мой взгляд, входила в творческую стратегию Гоголя как переводчика. Калькирование итальянских синтаксических конструкций, по всей видимости, должно было подчеркнуть, как говорят лингвисты, этнокультурную специфику исходного дискурса, обозначить иной — итальянский — способ выражения и развития мыслей, отличающийся от русского. Так, выражения *accada ciò, che vuol' accadere; nasca ciò che vuole* (этот оборот находим чуть ниже в том же явлении), означающие «будь что будет», передаются как *происходи, что хочет*. Думаю, что Гоголь мог подобрать и более

точное русское выражение, но он просто не ставил перед собой эту задачу.

Наконец, добавочные реплики, чаще всего междометного характера, повторение слов призваны компенсировать другую этнокультурную особенность итальянского народа: богатую и выразительную жестикуляцию и мимику. Эти языковые средства — междометия, повтор, дополнительные авторские ремарки — вносят в русский текст тот эмфатический настрой, который должен передать мимическое богатство, сопровождающее на сцене итальянский текст. Напомним, что Гоголь видел эту комедию на итальянской сцене. В приведенном отрывке добавлена фраза *Нет, я не могу (вырывается)*; повторено восклицание *пустите!* и глагол *кричать (я закричу)*. Особенно часто добавления такого рода встречаются в речи главного героя — дона Грегорио. Ср.:

Nol credete! (*Colpo da maestro.*) Signor marchese, cossi parla a me? Ecco la chiave, apra, veda, poi arrossito del torto, che mi fa, no abbia il coraggio di mirarmi più in volto. Вы этому не верите? (*Про себя.*) *Черт поberi всех чертей!* Господин маркиз! (*С чувством негодования.*) Разве таким образом можно говорить мне? *Возьмите ключ!* Вот он! Отоприте, смотрите, и потом, покрытые стыдом за нанесенное мне оскорбление, не имейте присутствия духа посмотреть мне прямо в глаза!

Che quel giovane ha bisogno (piano don Gregorio) (da se) ha bisogno di far da givane, girare, trattare... Что этот молодой человек имеет нужду... (*В сторону.*) Тише, тише, чш, дон Грегорио! (*вслух*) имеет нужду делать так, как делают молодые люди — гулять, разговаривать...

Таким образом, погрешности перевода, отмечаемые критиками, в ряде случаев оборачиваются его достоинствами. Тем не менее следы поспешнос-

ти в переводе очевидны, что объясняется желанием Гоголя как можно скорее обеспечить комедией бенефис друга. В уже неоднократно упоминавшемся письме М.С. Щепкину содержится косвенное извинение на этот счет. В конце письма, говоря о переводе сестрами Гоголя пьесы Шекспира (до сих пор не установлено, о каком произведении идет речь), Гоголь обещает подправить диалоги, что вполне может относиться и к собственному переводу пьесы Джованни Жиро.

Отвечая на поставленный в заголовке вопрос положительно, мы исходим не столько из того, что текст был переведен самим писателем, сколько из наличия концепции перевода, которая заключается в ориентации на передачу этнокультурных особенностей итальянского дискурса, в ориентации на взаимное восприятие культур в целом. Думается, что по последней причине Гоголь добавил Энрико 2 года (в переводе ему 25 лет, а не 23), сочтя, что в русской аудитории молодой человек 23 лет из дворянского сословия, имеющий ребенка, не вызовет симпатии.

В заключение хотелось бы отметить следующее. Знакомство с пьесой итальянского драматурга и ее перевод — события, казалось бы, не относящиеся к центральным в жизни и творчестве Гоголя, — органично вписываются в мир Гоголя и оказывают на него влияние. Если присмотреться к герою повести «Рим», то можно легко убедиться, что он как бы вышел из дома маркиза Антиквати, но уже после того как прошел «курс воспитания», намеченный *дядькой* в конце пьесы для младшего сына маркиза — Пиппетто: путешествия, знакомство с людьми. Его сходство с Энрико просматривается во всем — в происхождении (он князь), в воспитании (его отец тоже отличался «непреклонным деспотизмом»), в окружении, где имел место также и *дядька*, наконец, тому и другому по 25 лет.

Самое же интересное состоит в том, что своего героя (воплощение образа Энрико) Гоголь в известном смысле идентифицирует и с самим собой, вкладывая в его суждения свои мысли о западной — французской — цивилизации, которые так не понравились В.Г. Белинскому («“Рим” — много хорошего, но есть фразы; а взгляд на Париж возмутительно гнусен», — писал Белинский В.П. Боткину (Белинский: 90)). Суть этих размышлений Гоголя сводится к неприятию и осуждению суетности и пустословия, которые заменяют реальную жизнь. Италия и Россия как бы сливаются в воображении Гоголя как антипод бездушности и пустоте шумного Парижа с его достижениями цивилизации.

Ситуация, представленная в пьесе Жиро, не раз занимала Гоголя. Еще до перевода пьесы Жиро в письме М.П. Балабиной от 26 октября (7 ноября) 1838 г. Гоголь сообщает последние римские сплетни, среди которых история о девицах Конти, знакомых М.П. Балабиной, «которые всегда жаловались на самодержавие своей матушки» и, влюбившись в жандармов, усыпляли опиумом матушку, чтобы встречаться со своими любовниками, за которых впоследствии выходят замуж. Другая история заканчивается трагически: один из представителей семьи Дориев влюбился в девушку-сироту, тоже хорошего происхождения (как и в пьесе Жиро), но за неделю до свадьбы уезжает, свадьба расстраивается и девушка умирает. Эти вариации на тему воспитания и брака явно перекликаются с пьесой Жиро и делают возможным предположение, что Гоголь в 1838 г. уже видел ее на сцене. Тем более, что, по свидетельству А.О. Смирновой, знакомство с Жиро «входило в программу первого путешествия Гоголя в Италию» (Сперанский 1906: 226).

Таким образом, изучение весьма частного факта творческой биографии писателя способно пролить свет на общий контекст его жизни и творчества.

Библиография

- Алпатов М., Андреева А.* Иванов. Жизнь и творчество. Т. 2. М., 1956.
- Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.; 1953–1959. Т. 12.
- Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 5, 11. Л.; М., 1949, 1952.
- Гриц Т.С. М.С. Щепкин.* Летопись жизни и творчества. М., 1966.
- Кирпичников А.И.* Сомнения и противоречия в биографии Гоголя // Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. Т. 5, кн. 4. СПб., 1900.
- Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество: В 2 т. / Сост. Т.М. Ельницкая, О.М. Фельдман. М.: Искусство, 1984.
- Сперанский М.Н.* Н.В. Гоголь — переводчик // Еranos: Сборник статей по литературе и истории в честь засл. проф. Имп. ун-та Св. Владимира Н.П. Дашкевича. Киев, 1906.
- Тихонравов Н.С.* Комментарии к 10-му изданию Сочинений Н.В. Гоголя под ред. Н.С. Тихонравова. Т. 2.
- Giraud G.* L'ajo nell'imbarazzo. Opere edite ed inedite. Т. 5. Roma, MDCCCXLI.

Путешествие Гоголя в Италию в контексте романтических странствий

Беспокойная, скитальческая жизнь Гоголя, исполненная духовных кризисов и исканий, выражает сходство с характернейшим феноменом романтической культуры. Древний мотив человеческих странствий, восходящий к мифологии, античной литературе, библейским текстам, приобрел в романтизме особую значимость, выразил самую суть романтического мироощущения. Устремленные к «вечному» и «абсолютному», романтики вместе с тем обладали обостренным чувством изменчивости, динамики жизни, «льющейся через край» (Л. Тик), ее «бесконечного становления» (Ф. Шлегель). Царящее в мире движение выражается в постоянных перемещениях, скитаниях романтических героев («Генрих фон Офтердингер» Новалиса, «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика, «Из жизни одного бездельника» Эйхендорфа, «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, «Рене» Шатобриана и т. д.). Художественный мотив странствий выражал и специфику реальных биографий романтических творцов с их принципом «жизнь и поэзия — одно» — достаточно вспомнить знаменитые «рейнские странствия» Арнима и Брентано, путешествия по Германии Вакенродера и Тика, скитания Шатобриана, Байрона, Шелли, m-me де Сталь и др. Большинство писателей-романтиков не знали спокойной, оседлой жизни, странничество становилось их уделом.

Как справедливо считают исследователи, романтическое путешествие — одновременно «внешнее» и «внутреннее», путешествие духа, «путь к открове-

нию» и «путь-откровение»¹. В странствиях романтическая личность познавала величие и грандиозность мира, приобщалась к его вечной изменчивости, к «неведомому», ощущая свое родство с космосом. Но таким образом «таинственный путь» вел, по словам Новалиса, в «глубины нашего духа»². Странствие связывалось с идеей жизнестроения, устремлением к миру высшему, бесконечному и невидимому, приобретало сакральный смысл. Ф. Шлегель писал о томлении, которое является движущим, побуждающим началом как в жизни отдельного человека, так и в созидающей деятельности мирового духа и которое порождает «влечение <...> через все конечные границы достичь бесконечной полноты духовного существования». «Стремление в безмерную, смутную даль, томление по неведомому благу»³ и обрекают романтическую личность на странничество, на вечный поиск: «ведь жизнь в том и состоит, чтобы вечно надеяться и вечно искать, миг, когда откажемся мы от поисков и надежды, должен быть мигом нашей смерти»⁴.

Романтическое влечение вдаль, так же как и обостренное ощущение «мира в дороге, а не у пристани», было в высокой степени присуще Гоголю. Его страшила возможность «остановки», притупления чувств. В снижении интенсивности духовных порывов он, как и романтики, видел угрозу омертвления души. Динамика, переходность эпохи, как известно, виделась писателю прежде всего в страстных исканиях истины, в обращении общества к «вопросам нравственным», к «мысли о внутреннем строении»⁵ и самосозидании. Отсюда собственная жизнь представлялась Гоголю в ореоле вечных трудных скитаний в поисках идеала, духовной благодати, духовной родины. Еще в Нежине он, подобно «Пришельцу» Новалиса, ощущал себя путником, «иноземцем, забредшим на чужбину искать того, что только находится в одной родине» (из письма Г. Высоцкому, июль 1827)

(X, 97). И в марте 1837 г. в письме М.П. Погодину из Рима: «Я бездомный, меня бьют и качают волны <...> Сложить мне голову свою не на родине» (XI, 92). В течение своей жизни Гоголь, по сути, пережил весь спектр значений и мотивов, связанных с романтическим странствием: бегство, изгнанничество, одиночество, скитальчество, паломничество, вольное странствие, странствие безотчетное и целенаправленное, избранничество, утрата и обретение родины, очарование «далекой, далекой дороги», в которой рождается столько «чудных замыслов» и «поэтических грез» (VI, 22). Гоголя заворожил образ той страны, которая была вожделенной целью многих романтических странников, — как известно, романтизму был присущ подлинный культ Италии. Он возник еще на заре романтизма, в иенский и даже доиенский период, когда восторженное паломничество в Италию в 1780 г. совершил В. Гейнзе, чья эстетика и творчество оказали большое влияние на ранних романтиков. При этом в путешествии Гейнзе (совершенном по большей части пешком) уже формировались те философско-нравственные и эстетические установки странствия, которые будут характерны для многих писателей-романтиков и для Гоголя: Гейнзе отрывался от привычного мира, друзей, своего прежнего литературного труда, чтобы пережить встречу с миром прекрасной природы и великого искусства и чтобы в этом далеком, «другом» мире «найти себя» и заново осмыслить свое творчество⁶.

Думается, что мечта об Италии владела Гоголем с самого начала его сознательной жизни. С.Н. Дурылин полагал, что он готовился к знакомству с Римом еще в Нежине, о чем свидетельствуют материалы рукописной «Книги всякой всячины»⁷. По словам В.И. Шенрока, «по мере приближения окончания курса» «мысль о чужих краях все чаще охватывала разгоряченное воображение юноши»⁸. По-видимому,

главное место среди «чужих краев» занимала Италия. Об этом свидетельствует одноименное стихотворение, которое с высокой степенью вероятности приписывают Гоголю. Лейтмотивом его явилось страстное романтическое томление.

Душа лирического героя «стонет и тоскует» по стране красоты, любви и вдохновения. Гоголь, по сути дела, воспроизводит поэтическую формулу Тика и Вакенродера: в вакенродеровских «Фантазиях об искусстве» один из первых фрагментов — «Тоска об Италии». Вряд ли этот фрагмент был известен Гоголю, поскольку в русском переводе книги Вакенродера (1826) он отсутствовал (как написанный Тиком). Впрочем, поэтические мотивы и образы фрагмента быстро стали общеромантическими. В стихотворении Гоголя уже формируется представление об Италии как о «родине души» (у Тика в упомянутом фрагменте Италия — «родимый край»).

Возможно, что надежда попасть в Италию возникла у Гоголя уже в первую его заграничную поездку в 1829 г. Это путешествие может быть соотнесено с ситуацией романтического «бегства» от мира и себя самого, которая подробно рассмотрена Ю.В. Манном в его работах по русскому романтизму; было в этом путешествии и нечто от «бесцельного» романтического странствия. Впоследствии сам Гоголь писал в «Авторской исповеди», что им двигало «непонятное поэтическое влечение», «противувольное», но необычайно сильное (VIII, 450). Но обращает на себя внимание, что уже тогда в сознании Гоголя формировалось и другое представление о путешествии как способе духовного возрождения и школе жизни. «Это училище непременно образует меня... Мне нужно переделать себя, переродиться, оживиться новою жизнью, расцвести силою души» (X, 149).

В контексте романтических странствий особенно интересным представляется заграничное путе-

шествие Гоголя 1836–1839 гг. Италия фигурирует уже в первом письме, в котором он сообщает М.П. Погодину о своем намерении ехать за границу: «... зиму намерен пробыть в Риме или Неаполе» (XI, 41). Гоголь отправляется в добровольное изгнание — «Там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники» (XI, 41). Вместе с тем сразу же вырисовывается нравственная цель путешествия: «Еду глубоко думать свои обязанности авторские, свои будущие творения», — и зреет мысль о высоком, божественном значении предпринятого странствия: «...чувствую, что не земная воля направляет путь мой» (XI, 46).

Как известно, поначалу европейские страны разочаровали Гоголя, его быстро охватывает скука. Письма из Германии, Франции, даже из Швейцарии мало напоминают восторженные путевые впечатления романтиков. Правда, во время своих дальних прогулок с дорожным посохом в руках Гоголь восторгается горными ландшафтами, его неизменное восхищение вызывают готические храмы. Но что в особенности дает основание усматривать связь гоголевского путешествия с романтическими странствиями — это стремительные, беспокойные передвижения из города в город, из страны в страну, как будто что-то неудержимо влечет его. В письме к матери (сентябрь 1836 г.) из Лозанны: «Вы удивляетесь, что я скоро летаю с места на место, а я, напротив, удивляюсь тому, что я двигаюсь необыкновенно медленно» (XI, 65). По-видимому, во время своего первого путешествия в Италию писатель особенно остро ощущал то «томление по неведомому благу» (Ф. Шлегель), ту страстную жажду духовного обретения, которые отличали романтического путника. Как представляется, «желанное вдаль» Гоголь, может быть, поначалу не вполне осознанно, связывал именно с Италией и издалека «предчувствовал» ее. Так, в Париже его ув-

лекла лишь итальянская опера. Постепенно его путешествие обретает все большую целенаправленность: он хочет непременно быть в Риме на Пасху 1837 г. и встретить светлый праздник в храме св. Петра (М.И. Гоголь, февраль, 1837).

Тон его писем из Рима резко меняется. К Гоголю снова вернулись юность и энтузиазм. Красота и очарование Рима смягчают даже боль «великой утраты» (гибель Пушкина). Гоголевское эмоциональное «переживание» Италии оказывается весьма близким ее восприятию писателями-романтиками и их героями. «С мягким, томительным и вместе бодрящим воздухом Италии я словно бы вдыхаю в себя новую душу, внутри меня словно бы прорастает такая же вечная весна, как та, что сверкает, набухает и расцветает вокруг меня. Небо здесь почти всегда ясное, все тучи уносятся к северу, а вместе с ними и заботы и недовольства»⁹. Это цитата из романа Л. Тика «Странствия Ф. Штернбальда», имеющая явные аналогии с гоголевскими впечатлениями: «Что тебе сказать об Италии? Она прекрасна. Она менее поразит с первого раза, нежели после. Только всматриваясь более и более, видишь и чувствуешь ее тайную прелесть. В небе и облаках виден какой-то серебряный блеск. Солнечный свет далее объемлет горизонт <...> А воздух? — он так чист, что дальние предметы кажутся близкими»; «Пью его <...> и забываю весь мир» (XI, 93, 92).

В романтической «философии странствий» царил дух вечной надежды и вечного поиска. Но найденное, достигнутое в дальних странствиях нередко оказывалось «возвращением», обретением покинутого дома в новом, высшем его значении. В Риме Гоголь испытывает состояние, неоднократно описанное романтиками (Новалисом, Жуковским). В облике древнего города он усматривает нечто знакомое, родное, ему становится особенно близкой романтическая

идея «родства мира». Вначале Рим напоминает ему любимую Украину: «Мне кажется, будто я заехал к старинным малороссийским помещикам» (XI, 95). Позже рождается почти мистическое чувство возвращения на свою давнюю, истинную родину, родину души. «Я родился здесь — Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр — все это мне снилось». И еще: «Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это все не то, не свою родину, но родину души своей я увидал, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет» (XI, 111, 141). Подобно усталым романтическим путникам, которые после долгого пути познавали в Италии «покой небывалый, восторг, тишину» (Л. Тик), Гоголь, оказавшись в Риме, переживает чувство блаженного успокоения, в его душе воцаряются «небо и рай». Он словно нашел то, что давно и мучительно искал, в нем все более крепнет сознание высокого, провиденциального значения его путешествия: «...как будто с целью всемогущая рука Промысла бросила меня под сверкающее небо Италии... Если есть где на свете место, где страдания, горе, утраты и собственное бессилие могут позабыться, так это разве только в одном только Риме» (XI, 112, 217). Гоголь не хочет никуда уезжать из Рима. Он чувствует себя дома: «посох мой страннический уже не существует» (XI, 132). Желания, «влекущие вдаль», затихают. Но еще слаще оказываются новые возвращения в «вечный город» после недолгих отлучек. Дорога продолжает иметь для Гоголя несказанное очарование при условии продолжающегося «обретения» Рима. Так, с мыслью опять увидеть его, Гоголь покидает Швейцарию, «как узник бросает темницу» (XI, 117). И позже, в сентябре 1839 г. в Москве, он страстно мечтает о новом свидании: «Прекрасный мой, чудесный Рим. Несчастлив тот, для которого эти два

месяца прошли и он на возвратном пути к тебе. Клянись, как ни чудно ехать в Рим, но возвращаться в него тысячу раз прекраснее» (XI, 255).

Гоголю свойственно романтическое одухотворение Рима. В «вечном городе» он видит произведение искусства, великую книгу, «роман», в чтение которого он все более погружается, — и вместе с тем прекрасное живое существо (что для романтиков было одним и тем же). Возвратившись в Рим в апреле 1838 г., Гоголь тотчас отправился «делать визиты всем своим друзьям». Он «разговаривает» с «Колисеем», «Петром» и «всеми другими», и ему кажется, что они «величественно милы» и «на этот раз особенно разговорчивы» (XI, 141). Характерны гоголевские нежные обращения к Италии: «моя душенька», «моя ненаглядная», «моя красавица». Рита Джулиани справедливо заметила, что «аллегорией и символом» Рима для Гоголя стал «образ пылкой и огненной южной женщины»¹⁰.

Находясь в Риме, Гоголь продолжает постоянные «путешествия» уже по городу и его окрестностям то в одиночестве, то знакомя с городом своих друзей: А. Данилевского, Жуковского, А. Смирнову (см. «Путешествие Александры Осиповны»). Писатель «каждый день» открывает в Риме «новое». Медленное вхождение, вчувствование в Рим у Гоголя, как и у романтиков, идет «извне вовнутрь», от конечного к бесконечному, от восприятия красоты природы, древних сооружений, храмов — к постижению незримого, «души» вечного города. Гоголь слышит его «тихую поэзию», несущую забвение мукам, улавливает исходящую от него великую целительную силу. В Риме происходит примирение, гармоническое разрешение извечных, онтологических оппозиций: природы и искусства, старости и юности, христианского и языческого, прошлого и будущего, покоя, сна и движения, т. е. как бы уже воплощается тот «абсо-

лютный чудесный синтез» (Новалис), о котором мечтали романтики.

В конечном итоге Рим не стал «подлинной родиной» и окончанием скитаний Гоголя. Как и герой программного романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», писатель совершает странствование по кругу: Россия — Рим — Россия (в замысле тиковского романа — Нюрнберг — Рим — Нюрнберг)¹¹. Но «вечный город» оказался чем-то неизмеримо большим, чем остановка, «эстетический» отдых на тернистом жизненном пути Гоголя. В Риме произошло раздвижение границ его духовного мира. Не случайно во время путешествия, и главным образом в Риме, к Гоголю приходит ясное осознание выхода из «ученических лет», осознание своего становления как «учителя»; он все более укрепляется в мысли о собственном высоком, мессианском предназначении. В Риме Гоголь «часто слышит» «чудные минуты» духовных откровений: «...чудной жизнью дышу, внутренней огромной, заключенной во мне самом <...>. Вся жизнь моя отныне — один благодарный гимн» (XI, 339). Именно в Риме писателю открылись универсальные, космические горизонты его поэмы — как показал Ю.В. Манн, здесь не только был завершен первый, но и начат второй том «Мертвых душ»¹². Великое и светлое значение Рима на своем жизненном пути сам Гоголь хорошо осознавал. И в 1841 г. он пишет замечательные и знаменитые слова, исполненные благодарности и грусти: «Ничего не пишу к тебе о происшествиях, о которых ты меня спрашиваешь. Я уже ничего не вижу перед собой, и во взоре моем нет животрепещущей внимательности новичка. Все, что мне нужно было, я забрал и заключил к себе в глубину души моей. Там Рим как святыня, как свидетель чудных явлений, свершившихся надо мною, пребывает всегда. И как путешественник, который уложил уже все свои вещи в чемодан и, усталый, но покой-

ный, ожидает только подъезда кареты <...> так и я, претерпев урочное время своих испытаний, изготовляясь внутреннюю, удаленную от мира жизнью, покойно, неторопливо по пути, начертанному свыше, готов идти укрепленный и мыслью, и духом» (из письма А. Данилевскому) (XI, 343).

Примечания

- ¹ См.: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 88–97; Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993.
- ² Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 106.
- ³ Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. Т. 2. М., 1983. С. 184.
- ⁴ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 40.
- ⁵ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. Л.; М., 1952. С. 455. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁶ См.: Петровский М. Ардингелло и его автор // Гейнзе В. Ардингелло и блаженные острова. Л.: Академия, 1935. С. 28.
- ⁷ См.: Н.В. Гоголь. Материалы и исследования / Под ред. В.В. Гиппиуса. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 27.
- ⁸ Шенрок В.И. Материалы для библиографии Гоголя. Т. 1. М., 1892. С. 140.
- ⁹ Тик Л. Указ. соч. С. 205.
- ¹⁰ Джулиани Р. Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // Мир романтизма. Вып. 5 (29). Тверь, 2001. С. 101.
- ¹¹ См.: Федоров Ф.П. Указ. соч. С. 88.
- ¹² См.: Манн Ю.В. В поисках живой души. М., 1984.

Николай Гоголь и Винченцо Линарес: сходство без контакта

Елене и Евгению Солоновичам

«Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя вышли в Петербурге в двух частях в 1831–1832 гг. (потом в одном томе в 1836 г.); «Народные рассказы» (*Racconti popolari*) сицилийского писателя Линареса опубликованы были в Палермо в трех томах в 1840, 1841 и 1842 гг. Эти произведения, созданные столь разными авторами, никак не связанными друг с другом, выказывают интересное сходство, которое я намерена подвергнуть анализу¹.

1

Государственный чиновник Винченцо Линарес (1804–1847) активно занимался литературой: издал роман «Мария и Джорджо, или Холера в Палермо» («*Maria e Giorgio, o Il cholera in Palermo*», 1838), редактировал «Жизнь замечательных сицилийцев» («*Biografie di illustri Siciliani*», 1839) и вместе со своим братом Антонино выпускал журнал «*Il varone*». Тут печаталась всякая всячина: статьи по медицине, экономике и политике (в частности, о Франции, США, Польше и России), путевые заметки, стихи и проза, переводы, рецензии на оперы, перечни новых книг.

В предисловии к первому тому «Рассказов» Линарес объясняет цель своего сочинения: показать «нравы, обычаи, праздники» своей страны; отечественные традиции на самом деле отражают «характер

народа», его социальные и религиозные перипетии, передают суеверия и предания, сохраняют его «чуждые были», «странные воспоминания», «грезы о призраках». По утверждению Линареса, его повествования «заимствованы из уст простонародья», у надежного рассказчика, «живой памятью» которого обусловлена правдивость изложения. Изображаемые события (истории о любви, преступлениях, колдовстве, мести) происходят в далеком, неопределенном — или же псевдоопределенном — прошлом («много лет назад», «один из дней марта 1735 года», «если не ошибаюсь... в марте месяце... 1735 года», «в ночь на 7-е декабря... век будет тому назад...») и в отдельных случаях связываются с историческими происшествиями (см., например, «Ревнивый муж» [Il marito geloso]; «Отравительница» [L'avvelenatrice]; «Рыбная ловля при Карле III» [La pesca di Carlo III]; «Беати Паоли» [I Beati Paoli]). Здесь действуют чисто сицилийские «типы» (рыбаки, милые девы, старые перечницы, лихие парни, знатные синьоры) и порой придворные вельможи (вице-король Караччоли).

В «Ревнивом муже» появляется образ рыбака Антонио, «весьма словоохотливого старика», хорошо знающего «старинные были» и древние «сказания о ведьмах и чертях». У него, в чуть освещенном лампой домике, собирается множество мужчин, женщин, детей; для них «il conto» («рассказ») представляет собой «отдохновение» от повседневного труда, «природную потребность». Но так страшно звучит история старика (мрачная драма о женоубийстве), что в конце ее «дети прижались к матерям, супруги обнялись».

Специалист, так сказать, по подвигам рыцарей (Орландо, Ринальдо, Фиораванти, Риццери) — это «маэстро Паскуале», настоящий «певец нашего времени»; от его имени излагается рассказ «Сказитель». Линарес сообщает читателю его «адрес» и обстоятельно рисует его жилище, одеяние, жесты:

Случалось ли тебе, читатель, бывать за Порта Македа, на равнине Святой Оливии близ вала Виллафранки, в той как раз части равнины, где начинается дорога, ведущая к молу? Если повернуть оттуда направо, к дому генерала Стаити, то в том же ряду — это будут вторые или третьи, а может, четвертые ворота — ты найдешь амбар, где станешь свидетелем столь же неожиданной, сколь забавной сцены <...>. В этом грязном месте с обшарпанными стенами и затянутым паутиной потолком стоит у нештукатуренной стены бочка вышиной в десять четвертей, и на той бочке сидит старичок <...>. Платье на нем грязное, латаное-перелатаное <...>. Он снимает с шеи платок, перекидывает его через выступающую из стены балку, вешает слева на гвоздь то, что было когда-то шляпой, закидывает ногу на ногу, откашливается, отплевывается, открывает рот и... Тут начинается самое интересное <...> Старик <...> потешен и неистощим, как всегда: он кричит, сыплет остротами, брызжет слюной, отчаянно колотит по бочке и в порыве вдохновения взбирается на нее, вооружась деревянным шестом, и изображает, как дерутся на дуэли его персонажи.

«Рыбная ловля при Карле III» имеет более сложную структуру: некий Луиджи, простой лодочник, который нашпиговывает свои фразы нравоучениями, передает старую быль автору, и тот снисходительно беседует с ним, выясняя те или иные подробности.

В рассказы Линарес вплетает некоторые «вариации к теме»: изображает, как по праздникам или накануне праздничного дня народ собирается на морском берегу, где «грубые рыбаки» вспоминают какое-то «чудное дело», или шумит на улицах, чередуя молитвы с танцами и «песнями под звуки волынки».

Гоголевские «Вечера» изображают нравы, обычаи, праздники, быт Малороссии. События разворачиваются в далеком, неопределенном прошлом: «один из дней жаркого августа тысячу восемьсот... восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому...» («Сорочинская ярмарка»); «Лет куды! Более чем за сто...» («Вечер накануне Ивана Купала») — или же в псевдоопределенном времени (XVIII век Екатерины II в «Пропавшей грамоте» и «Ночи перед Рождеством»); в одном случае проглядывает эпопея XVII столетия («Страшная месть»). В них действуют чистые украинские «типы» (казаки-пьяницы, бабы, отважные парубки, красивые дивчины), ведьмы, черти, а иногда и исторические лица: царица Екатерина, Потемкин, Фонвизин.

В предисловии к первому тому пожилой пасечник Рудый Панько, «издатель» сочинения, прежде всего описывает веселую атмосферу деревенских «вечерниц». Зимой, когда «работы на поле» кончились, мужики отдыхают на печи; тогда «брезжит огонек, смех и песни слышатся издалека, бренчит балалайка, а подчас скрипка, говор, шум...»; девушки и парубки, собравшиеся в хате, поют, танцуют, шутят, или, стеснясь в группу, рассказывают. Затем пасечник знакомит читателя с «людьми не простого десятка», которые накануне праздничного дня собираются в его «лачужке», садятся за стол, ужинают и болтают, выкапывая старинные были, страшные истории. Бывают, например, Фома Григорьевич, дяк Диканьской церкви («Эх, голова!»), «панич», который выражается «вычурно, да хитро, как в печатных книгах», и еще один человек, повести которого внушают ужас присутствующим.

Далее в тексте мы находим других рассказчиков и некоторые вариации к основной обстановке. В за-

чине «Вечера накануне Ивана Купала» Фома Григорьевич вспоминает истории покойного своего деда: «дивные речи про давнюю старину, про наезды запорожцев», про подвиги атаманов или же «про какое-нибудь старинное чудное дело», от которого «дрожь проходила по телу и волосы ерошились на голове». Домашний кружок (мать и дети) внимательно слушали его слова, в то время как «на дворе трещал мороз» и в хате светил тусклый «каганец». Достоверность этих повествований обусловлена правдолюбием старика, поскольку «в жизнь свою он никогда не лгал; и что, бывало, не скажет, то именно так и было». Образ «певца», «слепого бандуриста» выглядывает из эпизода «Страшной мести», а карикатурный типаж Степана Ивановича Курочки появляется во введении к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Рудый Панько сообщает читателям адрес Курочки и обстоятельно рисует его привычки, одежды, жесты:

Живет он недалеко возле каменной церкви. Тут есть сейчас маленькой переулок: как только поворачишь в переулок, то будут вторые или третьи ворота. Да, вот лучше: когда увидите на дворе большой шест с перепелом и выйдет навстречу вам толстая баба в зеленой юбке (он, не мешая сказать, ведет жизнь холостую), то это его двор. Впрочем, вы можете его встретить на базаре, где бывает он каждое утро до девяти часов, выбирает рыбу и зелень для своего стола и разговаривает с отцом Антипом или с жидом-откупщиком. Вы его тотчас узнаете, потому что ни у кого нет, кроме него, панталон из цветной выбойки и китайчатого желтого сюртука. Вот еще вам примета: когда ходит он, то всегда размахивает руками. Еще покойный тамошний заседатель, Денис Петрович, всегда, бывало, увидевши его издали, говорил: «глядите, глядите, вон идет ветряная мельница!».

3

Что касается стиля, то и Линарес, и Гоголь часто пользуются диалогическими формами. Вот начало «Ревнивого мужа», где рыбак Антонио разговаривает с публикой:

— Историю, историю, — закричали все хором, — время рассказывать историю!

— Усаживайтесь.

— Вы нынче потешите нас или заставите плакать?

— Расскажите про Проказника-монаха!

— Нет, лучше про Короля Ясного Сокола!

— А мне не нравятся такие страшные истории!

— Ладно, успокойтесь и слушайте, я расскажу вам историю про ревнивого мужа, — с торжественным видом произнес старик, который, как большая часть стариков, был весьма словоохотлив...

А вот начало «Пропавшей грамоты», где дьяк Фома Григорьевич прямо обращается к слушателям:

Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда? Пожалуй, почему же не потешить прибауткой? <...> Нет, мне пуше всего наши дивчата и молодницы; покажись только на глаза им: «Фома Григорьевич! Фома Григорьевич! а нуте яку-небудь страховинну казочку! А нуте, нуте!..» — та-ра-та-та, та-та-та, и пойдут, и пойдут...

Оба писателя не раз выступают с лирическими описаниями. «Рыбная ловля при Карле III» открывается картиной «летнего вечера» в Палермо:

Что за диво палермские вечера, когда с заходом летнего солнца вы оказываетесь за Порта Феличе на морском берегу в сутолоке экипажей, в гуще праздной людской толпы! Куда ни глянь — повсюду веселые лица и сверкающие

глазки женщин, прекрасных в лучах лунного света; вы видите мужчин, которые гурьбой следуют за женщинами, будто их тени; вы слышите милый невнятный шепот и улавливаете в нем то ласковое слово, то нежный смех, то сладостный вздох. Здесь, свободные от всех забот, прогуливаются в свое удовольствие стар и млад, обыватели и приезжие; люди любого сословия и возраста направляются сюда подышать мягким морским воздухом, дабы охладить южную кровь, кипящую у них в венах. Каждый рад принять участие в этом небесном и земном празднике <...>. О, если бы мог я описать во всех красках этот праздник на морском берегу <...>! По одну сторону — посеребренная луной безбрежная морская равнина, по другую — пышные чертоги, а у их подножья куртины с цветами...

«Сорочинская ярмарка» открывается известной картиной «летнего дня» в Малороссии; ей составляет пару зрелище «украинской ночи» во второй главе «Утопленницы»:

Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! <...> Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы. <...> Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами <...>. Серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости...

«Знаете ли вы украинскую ночь? <...> Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий.

<...> Как очарованное, дремлет на возвышении село. Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака низкие их стены...

4

Обратимся теперь к интерпретации этих сопоставлений. Итальянские (и французские) переводы «Вечеров» относятся только к концу XIX в.² С 1837 г. Гоголь с перерывами живет в Риме, но личное его знакомство с Линаресом (который, впрочем, владел французским языком, но не русским) недоказуемо. Поэтому надо найти образчики современной европейской культуры, общие обоим писателям.

Интерес к народным традициям, к «старине» (фольклоризм, историзм) характеризует литературу так называемой романтической эпохи; именно тогда «вечера» или «рассказ у огня», маска рассказчика, «чудесное» и «страшное» становятся стереотипами.

У каждого автора, разумеется, имелись собственные «источники». Линарес в рассказах «Сказитель», «Разбойник» (*Il masnadiere*), «Тайное общество» (*La setta*) открыто упоминает Вальтера Скотта, Шиллера, Гюго, Булвер-Литтона. Виноградов установил «генетическую связь» Рудого Панька с издателем и рассказчиками, выдуманными Скоттом в «Сказках моего хозяина»³, да и сам Гоголь в статье «О движении нашей литературы в 1834 и 1835 г.» называет «знаменитого шотландца» «полнейшим, обширнейшим гением XIX века». Именно сочинения Скотта — общая модель для обоих наших авторов. Романы из цикла «*Tales of My Landlord*» («Таинственный карло», «Шотландские пуритане», «Единбургская темница» и т. д.), переведенные на итальянский и русский языки в 1820—1830-е гг., основаны на фольклор-

но-исторических сюжетах, причем достоверность той или иной истории зависит как от «надежности» рассказчика, так и от всевозможных «документальных материалов». Страницы этих романов пестрят длинными описаниями мест, типов, одежды, пейзажей; в стиле господствуют прямые обращения к читателю и диалоги. В русском и французском переводах публиковались и очерки Скотта о «чудесном» и «страшном»⁴.

Можно, однако, отметить и другую модель для разбираемых текстов — творчество Стерна. Рецензия на «*Sentimental Journey*» в переводе Didimo Chierico (он же Ugo Foscolo), напечатанная палермским издателем Гримальди в 1835 г., появляется в журнале «*Il Varogè*» (20 сентября 1836 г.); Стерн и Гофман цитируются Линаресом в прологе к роману «Мария и Джорджо». Исследователи — от Виноградова до Дмитриевой — неоднократно говорили о «стернианстве» Гоголя в повестях «Иван Шпонька» и «Нос»; французские и русские переводы «Тристрама Шенди» печатались на протяжении XVIII—XIX вв.⁵

Между рассматриваемыми произведениями существуют, конечно, и значительные расхождения. «Народные» и «исторические» темы, утверждает Ю. Манн, имеют одинаковую черту: события, протекающие «в историческом прошлом или же в сфере народной жизни, отдалены от автора (и читателя) дымкой расстояния»; кроме того, в них отражаются типично романтические «коллизии»: «историческое (прошлое) — современное (сегодняшнее)», «народное (сельское, нецивилизованное) — светское (городское, цивилизованное)». Такие антитезы, продолжает Манн, повторяются почти повсеместно в «Вечерах» «в сложном, преобразованном виде», и не всегда «что древнее, то добрее», «как должно было быть по правилам оппозиций»⁶. Линарес дополняет повествование замечаниями, рассуждениями, порой докумен-

тальным материалом о политических и социальных реалиях Сицилии, противопоставляет «трагическое прошлое» острова сегодняшним улучшениям. «Герой» его рассказов — «городской народ», жители Палермо. Истории построены на конфликте другого рода: «доброта (простота) — злобность (коварность)»; моральные качества человеческой души обуславливают поступки персонажей, будь то люди простые или знатные.

Основной прием «Вечеров» — «сказ» (по определению Эйхенбаума); для Виноградова это «условная транспозиция» различных языковых компонентов (просторечия, включая сквернословие, языка крестьянства, бывалого мещанства, провинциального дворянства, литературного жаргона, народной поэзии, украинского наречия); согласно же Бахтину, перед нами «разноречие», т. е. юмористически-пародийный сплав разных стилевых пластов⁷. Автор тщательно прячется за маской рассказчиков и ведет повествование под знаком иронии. На первый взгляд, показ «летнего дня в Малороссии» — подражание соответствующим картинам Скотта, возможно, с интерференциями из стихотворения «Майское утро» (1797) Жуковского. Но Гоголь здесь пародирует лирический стиль сентиментального путешествия в жанре Шаликова («Путешествие в Малороссию», 1803—1804), Измайлова («Путешествие в полуденную Россию», 1802) и даже Карамзина («Письма русского путешественника»). Не случайно Солопий Черевик, его дочь и жена, отправляющиеся на ярмарку, названы «нашими путешественниками». Во второй главе «Утопленницы», замечает А. Синявский⁸, автор «состязается с Пушкиным» — или же, по моему, перерабатывает посредством амплификации, граничащей с пародией, стихи из второй песни «Полтавы» («Тиха украинская ночь»); пародия как средство полемики является сильным компонентом литературы романтизма и творчества Гоголя⁹.

Рассказы Линареса написаны изящной прозой, в которой устный характер народной культуры совсем утрачивается. Сицилийское наречие подвергнуто «итальянизации» («u cuntu», от французского «le conte», становится «il conto»). Позиция автора всегда ясна и четко отличается от голоса рассказчиков. Лирическое описание пейзажа представляет собой восторженное подражание аналогичным отрывкам Скотта; у Линареса нет здесь никакой иронической или пародийной установки.

В заключение ограничусь кратким наблюдением. Все же главным стилевым и сюжетным ориентиром для творчества Линареса, особенно для романа «Мария и Джорджо», остается шедевр Мандзони «I promessi sposi». Структура же гоголевских «Вечеров» отсылает к «Пересмешнику, или Славенским вечерам» (1766–1768, 1783, 1789) Михаила Дмитриевича Чулкова; я уже сформулировала этот тезис в соответствующей работе¹⁰.

Примечания

- 1 См.: Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. М.: Наследие, 2001; V. Linares, *Racconti popolari*, a cura di C. Somma. Palermo, Lauriel, 1886 (или Palermo, Il Vespro, 1980).
- 2 В Италии сначала выходят неполные переводы: *Roma. Novelle ucraine. Lettere*, Firenze, Tipografia Mariano Ricci, 1883; *Novelle*, prefazione e traduzione di Domenico Ciampoli, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.d.; *Novelle ucraine di Nicola Gogol*, versione e prefazione di Ascanio Forti, Milano, Sonzogno, 1903; *Le veglie alla fattoria di Dikanka*, traduzione di Federico Verdinois, Lanciano, Carabba, s.d. e Napoli, Giannini, 1919. Первый полный перевод опубликован в 1920-х: *Le veglie alla fattoria di Dikanka*, con note di Valentina Dolghin-Badoglio, Torino,

- Slavia, 1929. Список французских вариантов см.: *Catalogue générale des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, t. LXI.
- ³ Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Л.: Academia, 1926 (репр. изд. Russian Study Series, Chicago, Illinois, 1969. С. 42–50).
- ⁴ Вальтер Скотт: Биобиблиографический указатель к 150-летию со дня смерти. М., 1958; *Catalogo del libro italiano dell'Ottocento* (CLIO), Autori, Milano, Editrice Bibliografica, 1991, ad vocem. Очерк Скотта «On the Supernatural in Fictious Composition» («Foreign Quarterly Revue», I, July 1827) в сокращенном виде переведен в «Revue de Paris» от 12 июня 1829 г. под названием «Du merveilleux dans le roman», затем в предисловии к «Contes fantastiques» Гофмана (Paris, 1830), его же «Letters on demonology and witchcraft» опубликованы в «Московском телеграфе», № 19, 20, 21 за 1830 г. под названием «О демонологии и ведьмах».
- ⁵ См.: Виноградов В. Указ. соч. С. 30 и сл.; Дмитриева Е.Е. Стернианская традиция и романтическая ирония в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1992. № 3. С. 18–27; *Catalogue générale des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, ad vocem.
- ⁶ Манн Ю. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. С. 320–321, 338–343. Гоголевскую «народность» исследовали многие авторы; указываю только: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988; Самышкина А.В. К проблеме гоголевского фольклоризма (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») // Русская литература. 1979. № 3. С. 61–80; Ветловская В.Е. Творчество Гоголя сквозь призму народности // Русская литература. 2001. № 2. С. 3–24. О фольклоризме у Линареса см.: *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, Atti del Convegno tenutosi nel dicembre 1986, a cura di A. Fragale, Roma, Bulzoni, 1988.
- ⁷ См.: Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Л., 1927 (репр. изд. Russian Study Series, Chicago, 1966).

- С. 214); *Виноградов В.* Язык Гоголя (1936) // Избранные труды. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 271–279; *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 113.
- ⁸ См.: *Терц А. (Синявский А.)* В тени Гоголя (1975), репр. М., 2001. С. 246.
- ⁹ См.: *Тынянов Ю.* О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *D. Tschizevskij, Gogol's Studien 2. Zur Komposition Gogol's "Mantel"* // *Zeitschrift fur Slavische Philologie*, Leipzig, 1937, Bd. XIV; *E. Sicher, Dialogization and Laughter in the Dark, or How Gogol's Nose was made: Parody and Literary Evolution in Bachtin's Theory of the Novel* // *Russian Literature*. XXVIII, 1990. P. 211–234; *Новиков А.Е.* Повесть Н.В. Гоголя «Коляска» в контексте литературной полемики середины 30-х годов XIX века // *Русская литература*. 1991. № 3. С. 92–101; *Страно Дж.* Повесть Гоголя «Иван Шпонька» как пародия на роман Булгарина «Иван Выжигин» // *Russica Romana*, 1996. III. P. 51–76; *G. Strano, Linguaggio popolare, gergo letterario e ucrainismi nelle "Veglie" gogoliane* // *Letterature e lingue nazionali e regionali*, Roma, Il Calamo, 1996. P. 499–501; *Id., Faddej Venediktovic Bulgarin. Polemica letteraria e parodia in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento*, Caltanissetta – Roma, Sciascia Editore, 1998.
- ¹⁰ См.: *Страно Дж.* Европейские и русские литературные источники в творческом процессе Гоголя (Гоголь и Чулков): Доклад к международной научной конференции на тему «Гоголь как явление мировой литературы». Москва, 31 октября – 2 ноября 2002 г.

Паола Буонкристиано (Рим)

Рассказ «Жена Гоголя»
Томмазо Ландольфи

Моему брату Марио

Элегантный, прямые волосы с левой стороны разделены пробором, тонкие усики подчеркивают узкий разрез глаз. Таким был молодой Ландольфи, ставший походить на своего кумира во всем. Друзья называли его «молодой Гоголь», хотя Ландольфи был намного красивее русского писателя и, в отличие от Николая Васильевича, никогда не просил в долг¹, хотя сильно нуждался.

Любимейший автор, учитель и литературный образец, Николай Гоголь стал также одним из первых русских писателей, переведенных Ландольфи на итальянский язык. В 1940 г. он работает над переводом «Петербургских повестей», опубликованным в 1941 г. с его вступительной статьей.

В предисловии к переводу Ландольфи пишет о необходимости освободиться от «традиционного мнения, причисляющего Гоголя к писателям-реалистам или натуралистам»², и настаивает на возвращении ему «ужасной привилегии его отчаяния, осознанного бессилия, невозможности приспособиться к абсурдному и бессодержательному миру людей»³. Это утверждение указывает на путь, по которому писатель Ландольфи следует за Гоголем, как и на причины его внелитературного самоотождествления с русским автором. Подобно гоголевскому, мир Ландольфи наполнен чувством отчаяния и ощущением невозможности приспособиться к «миру людей».

Согласно Ландольфи, гоголевская реальность представляет собой мир мертвых и привидений. «Мертвые души» являются только игрой теней⁴. Именно так — «Ombre» («Тени») — назовет Ландольфи свой сборник, в который войдет и рассказ «Жена Гоголя».

Он уподоблялся Николаю Васильевичу не только внешне и не только по части использования фантастики и гротеска⁵: в некоторых произведениях Ландольфи прослеживаются и другие отчетливые следы гоголевского влияния. Их можно считать настоящей данью таланту русского писателя. Вспомним, к примеру, кроме «Жены Гоголя», говорящую собаку из рассказа «Teatrino» («Театр»), «бортовой дневник» сумасшедшего космонавта в «Cancoregina», где не только события развиваются аналогично «Запискам сумасшедшего», но приводятся почти буквально некоторые гоголевские отрывки⁶. Сюда можно прибавить «Il matrimonio segreto» («Секретный брак») — историю возникающих на пути к женитьбе препятствий, причины которых так и остаются невыясненными до конца рассказа; страницы дневника Ландольфи, где часто упоминается имя Гоголя⁷, и, наконец, сборник очерков «Gogol' a Roma» («Гоголь в Риме») ⁸, названный так самим автором, хотя о русском писателе здесь говорится лишь в одном из них — рецензии на одноименную книгу Д. Боргезе⁹.

И совсем не случайно Ландольфи, представив на суд одному из своих друзей первые литературные опыты, услышал после прочтения: «Гоголи у нас растут, как грибы»¹⁰.

В августе 1944 г., спустя некоторое время после перевода «Петербургских повестей», Томмазо Ландольфи пишет рассказ «Жена Гоголя».

Рассказ получил известность за рубежом, о чем свидетельствуют названия сборников Ландольфи, опубликованных во Франции («La femme de Gogol' et autres récits»), в США («Gogol's wife and other stories») и в России («Жена Гоголя и другие истории»).

Рассказ, задуманный как описание реальных фактов из жизни русского писателя и излагаемый от лица некоего друга и биографа Николая Васильевича, раскрывает тайну жены Гоголя, которая «собственно женщиною не была, как не была и человеческим существом, да и вообще живым существом — животным или растением <...>. Она была попросту куклой <...> из толстой резины телесного цвета (или, как еще говорят, цвета человеческой кожи) и оставалась голою в любое время года»¹¹. Это создание, названное мужем Каракас, меняет свой внешний вид по желанию Николая Васильевича, который надувает ее с помощью насоса собственного изобретения. Экспериментируя, писатель придавал ей гротескные, а иногда и уродливые формы. «Гоголь довольно быстро уставал от подобных опытов, кои в глубине находил "малопочтительными" по отношению к супруге, ибо по-своему (неисповедимым для нас образом) любил ее»¹². В редких, можно сказать, исключительных случаях Гоголю удавалось придать жене желанный образ, в который он и влюблялся. Как-то вечером Гоголь и его биограф сидели за приятной беседой в комнате Каракас. «Комната ее, сокрытая от посторонних глаз и без единого окна, была убрана на восточный манер. Находилась она в самой дальней и укромной части дома»¹³. Погрузившись в беседу и почти забыв о присутствии Каракас, друзья услышали вдруг сдавленный хриплый голос, произнесший: «Хочу а-а». Эта выходка настолько разозлила Гоголя, что он, покраснев, бросился к супруге, засунул ей два пальца в горло, где находился специальный колпачок, и выпустил из нее воздух.

С годами жена выказывает деспотические замашки и начинает помыкать Николаем Васильевичем. Сначала это проявляется в ее претензиях на независимость и самостоятельность, затем случается самое ужасное: она заражается «срамной» болезнью мужа, который, как подчеркивается в рассказе, никогда «не знал иных женщин, кроме собственной жены»¹⁴. И, наконец, она стареет и превращается в злобное, лживое и набожное существо. Доведенный до

крайности, раздраженный Гоголь не выдерживает и во время празднования серебряной свадьбы набрасывается на нее и надувает до тех пор, пока Каракас не лопается. Существенно, что этому событию предшествовало аутодафе бесценных рукописей писателя, к которому, по всей вероятности, склонила его жена. То, что осталось от супруги, Гоголь бросил в камин («Как всякий русский, Николай Васильевич до страсти любил бросать в огонь ценные вещи»¹⁵), затем, попросив друга отвернуться, торопливо швырнул туда что-то непонятное. По предположению биографа, это был ребенок. «Натурально, не настоящий ребенок из плоти и крови, а что-то вроде резинового голыща»¹⁶. Одним словом, нечто, что можно назвать сыном Каракас.

Рассказ завершается отсылкой читателя к новым, последующим страницам биографии писателя.

Такова, в общих чертах, история супружеской жизни русского писателя по представлению Томмазо Ландольфи.

От внимания критики ускользнула та весьма интересная деталь, что биограф и друг Гоголя, его наперсник, свидетель развития событий и трагического завершения супружеской жизни писателя — не кто иной, как сам Томмазо Ландольфи. Обращаясь к нему, Николай Васильевич называет его Фомой Паскалевичем (Томмазо — по-русски Фома; отца Ландольфи действительно звали Pasquale — Паскалем). По ходу рассказа два друга, Николай Васильевич и Фома Паскалевич, беседуют то о повестях Буткова, то о критических выпадах Белинского против «Выбранных мест из переписки с друзьями».

И здесь, и в предыдущих своих прозведениях (как, например, «Il babbo di Kafka» — «Отец Кафки»), отдающих дань другой литературной модели, Ландольфи выбирает себе роль участника и свидетеля жизненных событий своих «учителей»¹⁷, подчеркивая тем самым родственность художественных миров.

В рассказе Ландольфи сам факт существования жены Гоголя не подвергается сомнению. Все убеждены в том, что Гоголь женат, и вопросы вызывает только личность этой женщины¹⁸. Да, Гоголь был женат, но на ком? Именно эту тайну пытается раскрыть биограф и друг русского писателя. Для Ландольфи речь шла о выборе подходящей Николаю Васильевичу кандидатуры. И Фома Паскалевич, хорошо знавший писателя, сделал выбор, «достойный» своего друга.

Не совсем обоснованно, как мне кажется, мнение тех критиков, которые считают Каракас метафорой литературы или искусства¹⁹ либо выдвигают интересную гипотезу о прямой связи персонажа Ландольфи с тряпичной куклой Оскара Кокошки, сотворившего в человеческий рост свой идеал женщины²⁰. Если уж мы подбираем внегоголевские аналогии, то ведь Ландольфи, со своей тягой к XIX в., мог скорее вдохновиться Олимпией Гофмана или же Аделиной Погорельского. В отличие от гофмановского «Песочного человека» и «Двойника» Погорельского, где герои влюбляются в женщину, а затем обнаруживают, что она в действительности лишь автомат, здесь происходит обратное: персонаж создается именно на основании качеств, присущих женщине-кукле.

Мне кажется, что сам Гоголь указал Ландольфи, в каком направлении он должен был искать²¹.

В произведениях Гоголя жены — это существа по большей части злобные и желчные. Они орут, бранятся, дурно обращаются и враждуют с мужьями. Если же по чистой случайности пара живет счастливо и по вечерам обменивается «томными» поцелуями, как в случае Маниловых из «Мертвых душ», то Гоголь тут же торопится сообщить, что хозяйство тем временем разваливается: комнаты без мебели, кресла без чехлов, невкусные и бестолковые обеды, «нечистоплотные пьяницы» слуги²².

Женщины — это ведьмы, не просто злые, сварливые и уродливые, а самые настоящие ведьмы с колдовскими чарами. Они, как в «Ночи перед Рождеством», отставив на время свою метлу, принимаются за домашнее хозяйство²³.

Есть еще и юные девушки, белокожие, с тонкими чертами, красивые «бабешки». С одной из них встречается Чичиков в «Мертвых душах»: «хорошо то <...> что в ней, как говорится, нет еще ничего бабьего, то есть именно того, что у них есть самого неприятного. Она теперь как дитя, все в ней просто, она скажет, что ей вздумается»²⁴. Здесь сразу же возникает аналогия с «жизнью» Каракас: супруга Гоголя представляет собой не только существо, со временем взбунтовавшееся против своего Пигмалиона: это еще и дитя, которое в присутствии гостей может одновременно с *наивным* и *насмешливым* выражением сказать: «Хочу какать», а затем осмелиться *постареть*, стать *сварливой*, одним словом, превратиться в старую мегеру.

Эта метаморфоза разочаровывает Николая Васильевича еще и потому, что женщина-предмет, даже если можно менять ее формы, должна сохранять неизменность портрета, неподвижность статуи, фиксируя, наподобие стоп-кадра, момент красоты и молодости (и Гоголь, действительно, жалуется на стареющую жену: «Понимаешь ли, Фома Паскалыч, — говорил мне, к примеру, Гоголь, — понимаешь ли, что она *стареет*?»²⁵).

Вполне возможно, что в период работы над рассказом воображение Ландольфи поразило появление первых американских эротических манекенов²⁶. Однако и тема марионетки, манекена, автомата не была чужда Гоголю²⁷. И знаменательно, что присутствует она именно в «Петербургских повестях», которые Ландольфи перевел незадолго до написания рассказа.

Внезапно разбогатевший художник из «Портрета» в число первых покупок включает и «отличный манекен»; ср. там же: «закажу гипсовый торсик, сформу ножки, поставлю Венеру»²⁸. А живые, человеческие глаза портрета вызывают в памяти карие глаза Каракас, которые в совершенстве имитировали жизнь. В конечном счете вся гоголевская повесть построена на идее ожившего предмета, на тревожной одушевленности портрета.

В «Невском проспекте» Пискарев, обнаружив, что ангельское существо, в которое он был безумно влюблен, ведет на самом деле пошлый и низменный образ жизни, разочарованно восклицает: «Лучше бы ты вовсе не существовала! Не жила в мире, а была бы создание вдохновенного художника! Я бы не отходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя». И далее: «О, лучше бы ты была нема и лишена вовсе языка...»²⁹. То есть была бы не человеческим существом, а застывшим образом, иконой, созданием, которое не сможет никогда разочаровать нас.

По Невскому проспекту прогуливаются хрупкие девушки с тонкими талиями, одетые в платья с пышными, похожими на воздушные шары, рукавами, готовые воспарить под облака, как... надувные куклы.

Из «Записок сумасшедшего» мы узнаем, что женщина влюблена в дьявола, поскольку у нее «под язычком находится маленький пузырек и в нем небольшой червячок величиною с булавоочную головку»³⁰. И здесь же, «под язычком», в гортани, Ландольфи помещает небольшой колпачок, через который можно выпустить воздух из Каракас.

Мотив автомата появляется и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», и в концовке «Сорочинской ярмарки». Странное, непонятное чувство возникает «при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могил, толкавшихся между но-

вым, смеющимся, живым человеком»³¹. (Заметим, кстати, что здесь снова дается противопоставление стоящих одной ногой в могиле старух и живой, смеющейся молодежи.) Эти старушки «без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик свой безжизненный автомат, заставляет делать что-то подобное человеческому <...> тихо покачивали охмелевшими головами»³².

Последнее соображение касается имени, выбранного Гоголем для своей супруги. Имя звучит «Каракас», и наш Фома Паскалевич отмечает, что «так, если только не ошибаюсь, называется столица Венесуэлы»³³, добавляя, что так и не понял, почему Гоголь назвал жену именно так. В своей монографии о Ландольфи О. Макри пишет, что «Каракас кажется концентратом из слов “cara, scaracchiare, carabattola, carachiri, crac, casar”»³⁴.

Попробуем представить, какие ассоциации может вызвать звучание этого имени по-русски (как известно, Ландольфи владел русским языком достаточно хорошо). Первая и, пожалуй, самая прямая аналогия возникает со словом «каркас», т. е. остов, как бы скелет надувной куклы; другая, не менее явственная ассоциация связывает имя со словом «кара», со своего рода наказанием, каким оказалась для писателя подруга жизни. Те уродливые формы, которые принимает иногда кукла, вызывают в памяти и слово «каракатица».

Гоголь создает для своих героев такие обстоятельства, когда брак становится невозможным, или же дает им в жены желчных, злобных женщин, а некоторым дарует и вовсе экзотических подруг: шинель — Акакию Акакиевичу, шкатулку — Чичикову.

Ландольфи выбрал Гоголя в качестве героя одного из своих рассказов и дал ему в супруги существо, созданное благодаря глубокому знанию гоголевской поэтики и его текстов. Надувную куклу.

Пер. с ит. М. Мискарян

Примечания

- 1 См.: *Pini A.* Incontri alle Giubbe Rosse, Firenze 2000, P. 18–19; *Pandini G.* Tommaso Landolfi, Scandicci 1975. P. 3.
- 2 *Gogol' N.* Racconti di Pietroburgo. Traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, 2000. P. 11. [Пер. М. Мискарян].
- 3 Ibid. P. 12.
- 4 Ibid.
- 5 Критика признает, что Гоголь стал для Ландольфи одним из источников вдохновения и образцом для подражания. См.: *Pandini G.* Op. cit.; *Bo C.* Tommaso Landolfi, Camposampiero 1983; *Pedullà W.* Lo schiaffo di Svevo, giochi, fantasie, figure del Novecento italiano, Milano, 1990. P. 161–177; *Romagnoli S.* Landolfi e il fantastico // *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di *Idolina Landolfi*, Scandicci 1996. P. 15–25.
- 6 См.: *Carlino M.* Landolfi e il fantastico, Roma 1998, где говорится о подражании «Запискам сумасшедшего» и, в отдельных случаях, о плагиате. P. 126.
- 7 См.: *Landolfi T.* Opere, т. I, Milano 1991. P. 250, 268, 308.
- 8 *Landolfi T.* Gogol' a Roma, Firenze 1971.
- 9 См.: *Borghese D.* Gogol' a Roma, Firenze 1957. О «дани» Гоголю см. также: *Pera P.* Tommaso Landolfi nello specchio russo // *Landolfi libro per libro*, Frosinone 1987. P. 41–42; в примечании к тексту *Gogol' N.* Racconti di Pietroburgo. P. 291–293, где критик утверждает: «если анализировать тут игру мотивов, манипуляцию культурными символами и литературными реалиями, то можно воспринять прозу Ландольфи как постмодернистскую и даже зачислить его в предтечи этого направления» (*Аннинский Л.* Бытие-Небытие Томмазо Ландольфи // *Ландольфи Т.* Жена Гоголя и другие истории / Сост. Г. Киселев. М., 1999. С. 18.).
- 10 *Landolfi T.* Opere, т. I. P. LXIII.
- 11 *Ландольфи Т.* Жена Гоголя и другие истории. С. 342.
- 12 Там же. С. 343.

- 13 Там же. С. 345.
- 14 Там же. С. 347.
- 15 Там же. С. 351.
- 16 Там же. С. 352.
- 17 «Учителем» Кафка назван в начале рассказа. Здесь также от лица друга-наперсника повествуется, по настоянию приятелей, об одном эпизоде из жизни писателя – внезапном появлении огромного паука с головой отца Кафки вместо туловища. Отметим, что рассказ завершается убийством паука-отца, вроде того как происходит с куклой в рассматриваемом тексте. См.: *Landolfi T. Opere*, т. I. P. 289–291.
- 18 В начале рассказа находим намеки на домыслы относительно гоголевской жены (животное или растение), а также жалобы друзей на то, что они никогда ее не видели и не слышали ее голоса. В финале автор выражает удовлетворение: он сумел опровергнуть «абсурдные» предположения о том, будто Гоголь дурно обращался со своей женой или даже ее бил.
- 19 См.: *Pedullà W.* Op. cit. P. 189–190; *Massari F.* Ombre // *Landolfi libro per libro*. P. 102.
- 20 См.: *Mangini A.M.* Da Kokoshka a Gogol': la bambola di Landolfi // *Studi e problemi di critica testuale*, n. 63 2001. P. 143–164.
- 21 Такого же мнения, по всей вероятности, придерживается и Аннинский, который пишет, что «чудовищная надувная баба <...> неуловимо "ложится" в полный мистики и мистификации мир Гоголя» (*Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории*. С. 18). См. также: *Bloom H.* How to read and why, London 2000. P. 60–62.
- 22 Все тексты Н.В. Гоголя цитируются по изд.: *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1978. О Маниловых см.: Т. 5. С. 25.
- 23 «Путешественница отодвинула потихоньку заслонку, поглядеть, не назвал ли ее сын Вакула в хату гостей, но, увидевши, что никого не было, выключая только мешки, которые лежали посреди хаты, вылезла из печки,

скинула теплый козух, оправилась, и никто не мог узнать, что она за минуту назад ездила на метле <...>. Вылезши из печки и оправившись, Солоха, как добрая хозяйка, начала убирать и ставить все к своему месту...» (Гоголь *Н.В.* Т. 1. С. 106, 108).

- 24 Гоголь *Н.В.* Т. 5. С. 88.
- 25 Ландольфи *Т.* Жена Гоголя и другие истории. С. 348 (курсив автора).
- 26 См.: Macrì *O.* Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua, Firenze 1990. P. 35.
- 27 См., среди прочих: Гиппиус *В.В.* Гоголь. Л., 1924; Белый *А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934; Лотман *Ю.* Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту, 1968; Эйхенбаум *Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л., 1969; Shapiro *G.* Nikolaj Gogol and the Baroque Cultural heritage, University Park 1993. P. 134–137; Ямпольский *М.* Демон и Лабиринт. М., 1996. С. 22, примеч. 3, где цитируется рассказ Ландольфи.
- 28 Гоголь *Н.В.* Т. 3. С. 79. См. также с. 65: «те же краски, та же манера, та же набившаяся, приобвыкшая рука, принадлежащая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку!».
- 29 Там же. С. 25, 26.
- 30 Там же. С. 172.
- 31 Гоголь *Н.В.* Т. 1. С. 38.
- 32 Там же.
- 33 Ландольфи *Т.* Жена Гоголя и другие истории. С. 343.
- 34 «Дорогая, харкать, скарб, харакири, крах, какать» (Macrì *O.* Op. cit. P. 35).

Гоголевские отголоски в романе Паолы Мазино «Монте Иньозо»

Немногим более века разделяет Николая Гоголя (1809) и итальянскую писательницу, родившуюся в 1908 г. в Пизе и испытывавшую к Гоголю «нездоровую страсть». Почти столетие разделяет и появление первого романа Паолы Мазино¹ «Монте Иньозо» и повести Гоголя «Портрет», которая вдохновила писательницу: роман был начат летом 1930 г. и завершен в канун Рождества, в Париже²; замысел «Портрета» восходит к 1832 г., а первое издание увидело свет в 1835 г.³ Оба произведения созданы совсем молодыми авторами, едва переступившими порог двадцатилетия, авторами, различными по полу, языку, славе, эпохе и все же объединенными общим знаменателем — «преждевременностью», опережением привычных сроков — и в появлении на литературной сцене, и в завершении своего творческого пути.

Нет ничего удивительного в том, что произведение XIX в. послужило «образцом» для такой писательницы, как Мазино, с ее сюрреалистической манерой, возникшей и сформировавшейся (с необходимой оговоркой об оригинальности и неповторимости каждого автора) в кругу «магического реализма». Начиная с середины 20-х гг. это литературное направление призывало к воссозданию и возрождению «прозы как жанра нового столетия», к утверждению «новечентистского»⁴ романа, антипсихологического и антилирического, порывающего с реалистической традицией «агонизировавшего» XIX столетия. Прецеденты можно отыскать в двух метафизических сказках Бонтемпелли: «Шахматной доске перед зерка-

лом», имеющей конкретный источник в викторианской литературе (роман Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье», опубликованный полувеком ранее, в 1871 г.⁵), и «Последней Еве», вдохновленной «Будущей Евой» (1877–1879) Вилье де Лиль-Адана; правда, Бонтемпелли поменял персонажи ролями, доверив мужчине, а не женщине, роль «духовного автомата».

В поиске источников, которые могли повлиять на рождение того или иного текста, критика, как правило, обращается к близким по времени произведениям. Применительно к роману «Монте Иньозо» (особенно в связи с прозвучавшей в нем темой насилия и пристальным вниманием автора к теме страшного и пугающего, которую Мазино сознательно усилила за недолгий срок, разделяющий первый, рукописный вариант и окончательный текст романа) высказывалось предположение о том, что на писательницу могли повлиять шокирующие образы сюрреалистического фильма Бунюэля «Андалузская собака». Паола Мазино посмотрела фильм в Париже, и он привел ее в полнейший восторг, заставил «ликовать от радости»⁶. Среди литературных образцов «погружения в бездну» называли таких авторов, как Кокто и Селин; в поисках источников драматизма «Монте Иньозо» обращались к мифотворчеству Пирранделло в «Новой колонии» (1928) и «Лазаре» (1929)⁷. Последнее предположение выглядит весьма правдоподобным — и по целому ряду аналогий в фабуле и в образе главной героини, и в более широком смысле, за счет «театральной» природы романа. Влияние театра, призывание к театру пронизывает не только первый роман, но и все творчество Паолы Мазино, писательницы, которая «постоянно держит в голове Шекспира» и стремится соединить великую традицию драматургии с прозой, близкой авангарду, с абстрактным, визионерским, нередко онирическим письмом. Фантастика произведений Гоголя, его вос-

приятие абсурдного и странного, его гиперболы и метаморфичные фигуры словно нарочно были созданы, чтобы раскрыть неисчерпаемый источник образов и тем для Паолы Мазино и для всей «новечентистской» литературы.

Даже в частной переписке Гоголя (например, в письме из Рима к Марии Балабиной от 2 марта 1838 г.) прослеживаются образы, которые много лет спустя составят топику магического реализма: персонафикация памятников архитектуры Рима, его фонтанов и площадей (безлюдной и одинокой пьяццы Барберини, решившей засвидетельствовать свое почтение госпоже Балабиной; слова «разгневанного» на нее синьора Колизея) перекликается с антропоморфным видением той же площади Барберини («Ночью на площади пусто и чисто. Палаццо Барберини и Тритон остались одни...») и римских улиц в ранних рассказах Паолы Мазино — воздушных, полных аллегорий и волшебства. Впервые они увидели свет на страницах издававшегося Бонтемпелли журнала «900» («Три отрывка о Риме» // 900. 1929. № 4), позднее вошли в сборник «Упадок смерти»⁸. В то же время у Гоголя нередко звучит насмешливая, ироничная нота, не свойственная тональности итальянской писательницы, чьей прозе, пропитанной трагедией и ощущением смерти, равно чужды как документальная автобиографичность, так и «легкость». Не случайно гоголевские отголоски в ее первом романе рождены такой повестью, как «Портрет», где нет и тени иронии, зато вдоволь безумия, трагического, дьявольского напряжения. Отголоски доносятся только из первой части повести, где больше тайны и волшебства, и завершает ее «ужасная» смерть художника Чарткова⁹. Вторая часть «Портрета» с ее главенствующей темой покаяния и искупления совершенно не интересует Мазино; параллельно с работой над романом, в конце 1930 г. в Париже, она спешно перера-

батывает концовки целого ряда своих прозаических произведений, написанных годом раньше в Риме, готовя тексты для публикации в сборнике «Упадок смерти»¹⁰, который всего на два месяца опередит появление «Монте Иньозо». Так, в окончательном варианте рассказа «Обращение» Мазино отказывается от морализаторского финала, связанного с темой искупления, и методично отбрасывает все повороты сюжета, за которыми может скрываться намек на надежду, раскаяние, возможность того, что рассказанная история завершится катарсисом.

В романе «Монте Иньозо» гоголевским влиянием обусловлен не только и не столько лежащий на поверхности «сюрреальный» элемент, проявляющийся в том, что оживают картины, или в том, что «колдовское» начало врывается в реальную среду, где разворачивается фабула. Куда важнее то, что «сюрреальное» увязано с гнетущим ощущением раз и навсегда предначертанной судьбы, от которой нет спасения, и с той роковой ролью, которую играют в жизни героев проклятые картины.

Если первая, достаточно общая аналогия между двумя авторами связана с особым значением географического пространства (у Гоголя линия Украина — Петербург — Рим; у Мазино линия Тоскана — Рим — Венеция), наделенного реалистическими и автобиографическими коннотациями, то главная аналогия касается творческого преобразования пространства, которое у Гоголя и Мазино идет в одинаковом направлении. Как известно, ранние повести Гоголя связаны с Украиной не только потому, что именно на Украине разворачивается их действие, но и прежде всего потому, что по духу своему они уходят корнями в родную землю писателя. Полтава и Нежин, где Гоголь проводит гимназические годы, послужат прообразом города в «Мертвых душах», прототипом многопланового видения России, по-настоящему разглядеть которую писатель сумеет из ита-

льянского далека¹¹. Еще до того гоголевское воображение переместится в городское пространство Петербурга, также наделенное автобиографическим содержанием: в 1828 г. юный писатель в поисках славы переезжает из глухой украинской провинции в Петербург, где занимает скромную должность департаментского чиновника, не позволявшую ему вести существование, соответствующее требованиям петербургского света («Петербургские повести»). Если раньше Гоголь воспевал Петербург как Северную Пальмиру, как блестящую столицу империи, то теперь он видит проклятый, растлевающий, дьявольский город, царство притворства, безумия и смерти.

Так и Паола Мазино придумывает и выстраивает свои первые романы, возвращаясь в микромир детства и в места, оставившие в ее сердце неизгладимый след. Реальные и выдуманные места автобиографии писательницы таковы: в «Монте Иньозо» это Тоскана, где жила семья ее матери, происходившей из рода Сфорца¹²; это Рим ее детских игр, круглой пьядцы Капрера, переименованной в пьядца Панноза, с дотошностью топографа нарисованной в первых строках романа «Периферия» (Милан: Бомпьяни, 1933). И Тоскана, и Рим подвергаются радикальной трансформации — не в сторону «высокого», а в сторону сознательного приближения к «ужасному». Даже Венеция, куда Мазино переезжает уже в 1938 г., сопровождая в «золотую» ссылку Массимо Бонтемпелли (когда фашистский режим вынудит писателя уехать из Рима), Венеция, где будет разворачиваться действие ее третьего и самого известного романа «Рождение и смерть домохозяйки»¹³ и автобиографических сказок «Аллегория первая» и «Аллегория вторая»¹⁴, даже этот город, который она считала «воистину исключительным, великолепным, уникальным», в письмах к родным и в ее прозе предстает как болотная душная тюрьма.

Так в «Портрете» Гоголя и в «Монте Иньозо» Мазино географическое пространство и, одновременно, пространство автобиографии превращается в пространство воображения, сохраняя при этом названия и черты реального мира.

Хотя в «Монте Иньозо» название городка почти не изменилось по сравнению с реальным Монтиньозо, хотя совершенно реальными (к слову сказать, сохранившимися до наших дней) оказываются и дом, и окружающий его сад, и даже картины, которые, оживая, превращаются в двигатель фабулы, — весь этот фон оказывается погруженным в атмосферу, не имеющую ничего общего с реальным миром, преобразованную, мифическую, заколдованную. В первом романе Паолы Мазино дом ее матери, правдиво описанный в первой редакции романа, приобретает затем важные хроматические коннотации, превращается в «красный дом», приют порока и сладострастия; дом словно окутан колдовской пеленой, несущей смерть и разрушение, безумие и гибель, от которых нет спасения ни Эмме, главной героине романа, «хозяйке» красного дома, ни ее дочери Барбаре. Как и у Гоголя, толчком к трансформации служит картина: в «Портрете» это дьявольский портрет ростовщика, в «Монте Иньозо» портрет аббата и темные полотна XVIII в. на библейские сюжеты, развешанные по стенам комнаты второго этажа. С детства они поражали воображение будущей писательницы: ночью, во тьме, которую тщетно силился победить дрожащий огонек свечи, в большом спящем доме, они открывали дверцу «атавистическому» страху, в котором Паола признается в неизданных письмах к родным:

Дом этот, полный теней и голосов, стука деревянных башмаков и тусклых огоньков свечей, днем встречал нас шелестом ветвей, словно был продолжением леса, а по ночам заглатывал нас в свои древние стены. Как же быва-

ло страшно, когда Меника оставляла нас в красной комнате, и мы следили за тем, как постепенно затухает слабый отсвет ее свечи в дверном своде. *Сразу же приходили в движение старые картины:* в Мандрии¹⁵ показывались ведьмы, окруженные светящимися огнями, и мы с головой забирались под одеяло, ища убежища в домашнем шелесте кукурузных листьев, которыми были набиты матрасы¹⁶.

Ожившие герои картин, их гнусные поступки, их пагубное влияние на судьбу героини — оригинальный и, одновременно, автобиографический мотив, уходящий корнями в детство писательницы, — пусть это и не дьявольское начало в узком смысле, как в повести Гоголя, но их связь с неотвратимостью колдовских чар, с предопределением¹⁷ более чем очевидна. Самый громкий отзвук гоголевского творчества у Паолы Мазино — это сюрреалистичный элемент, пробирающийся в фабулу и сразу же, со стартовой позиции, вносящий в нее ощущение тревожного страшного бреда, из которого нельзя вырваться. Ожившие картины оказываются частью главной сюжетной линии романа, начиная с его первой сцены, в которой описано передвижение персонажей, уже сошедших со своих полотен. Писательница сразу, без какой-либо подготовки или разъяснения, бросает читателя в самую гущу событий, раз и навсегда отменяя сомнения в сверхъестественной природе сошествия персонажа с холста.

О природе этого явления — галлюцинация, бред, мираж или реальность — долго спрашивает себя художник, главный герой «Портрета». У Гоголя под знаком многократно повторенной дилеммы «сплю или бодрствую» разворачивается вся длинная ночная сцена, в которой портрет ростовщика, в ледящем молчании, трижды сходит с картины и наконец роняет сверток с монетами, необратимо изменивший участь героя.

В первой редакции «Портрета» (1835) вопрос о природе чуда — явь, сон, виденье — был сформулирован в куда более сжатой форме и автор уделял ему куда меньше внимания:

Наконец впал он не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим приступающие грезы сновидений, а другим — в неясном облаке окружающие предметы. Он видел, как поверхность старика отделялась и сходила с портрета, так же как снимается с кипящей жидкости верхняя пена, подымалась на воздух и неслась к нему ближе и ближе, наконец приближалась к самой его кровати. Чертков чувствовал занимавшееся дыхание, силился приподняться, — но руки его были неподвижны. Глаза старика мутно горели и вперились в него всею магнитною своею силою¹⁸.

Обратим внимание на следующий немаловажный факт: когда фактически одновременно с первой редакцией «Портрета» Гоголь пишет большинство повестей, позднее названных «петербургскими», т. е. начиная с сентября 1833 г., сам писатель не слишком-то заботится о правдоподобию описываемых чудес. Если в первой редакции «Носа» финальная сцена «оправдывает» необычность рассказанных событий, открывая, что это всего лишь сон майора Ковалева, год спустя, в 1835 г., в окончательной редакции писатель полностью откажется от мотива сновидения.

Очевидно, что разрыв между реальным и сюрреальным смещается у Мазино и Гоголя в разных направлениях: возрастая от первой ко второй редакции «Портрета», ослабевая и почти исчезая в «Монте Иньозо».

У Гоголя и у Мазино проклятые картины разными путями искушают и губят свои жертвы: в «Портрете» пагубным оказывается блеск золотых монет, деньги, болезнь века, мираж, рожденный самим го-

родом Петербургом, заставляющим художника растрачивать свой талант, склониться перед требованиями рынка, перед вкусом толпы, перед соблазном успеха, которому он не в силах противостоять, успеха, ведущего к опошлению, к непростительному уничтожению высокого предназначения искусства.

В романах Паолы Мазино губительной оказывается плотская любовь: с ужасом и отвращением Эмма узнает из дневников родителей, найденных много лет назад в красном доме, что они имели обыкновение совокупляться «каждый вечер» на глазах у библейских персонажей («располагаясь прямо перед ними, на полу»). Эмма не сомневается, что и сама она была зачата при подобных омерзительных обстоятельствах. Порожденная этим сексофобия главной героини, не способной воспринимать любовь иначе, как грех, превращается в подобие наследственного заболевания, заставляющего ее «совершать две гадкие вещи — мучить саму себя и любить саму себя» и подталкивающего к тому, чтобы изменять мужу с конюхом Марко. Однако Эмма никогда не смирится с тем, что дьявольское воздействие картин распространится и на ее дочь — маленькую Барбару, чистоту и невинность которой мать готова отстаивать любой ценой, защищая девочку от губительного вмешательства темных сил. К дочери она испытывает всепоглощающую любовь, одна против всех и вопреки всем, так же, как всепоглощающе переживает материнство, которое превращается у нее в род навязчивой идеи и воспринимается почти как мистическое явление, дающее ей право бросить вызов самому Богу: «не уничтожай меня, Господи всемогущий, ибо я то, чем ты никогда не станешь, — мать».

Орудия гибели — деньги и секс — приводят у Гоголя и у Мазино к потере свободы, той самой свободы, которая дарована человеку с момента его сотворения:

Эмма <...> впитала это зло, как впитывает воду высушенная губка; она считала себя проявлением этих таинственных картин, материей, полностью находящейся в их власти¹⁹.

Реакция героев одинакова — гнев (вспомним выразительное гоголевское описание художника, «этого свирепого мстителя»); переступив грань отчаяния, они оказываются во власти всеразрушающего «сатанинского» насилия, заставляющего их бросаться на картины в попытке раз и навсегда уничтожить зло; они открывают двери ужасу, который входит в пространство повествования, постепенно, все плотнее и увереннее, вплетаясь в его ткань.

Сопоставление повести Гоголя и романа Мазино позволяет не только выявить общее сходство в организации рассматриваемых произведений (то, что в их центре оказываются картины; то, что герои этих картин оживают и сходят с полотен, выступая как посредники дьявольской силы, как посланники судьбы, от которой герою спасения нет и быть не может; вплоть до «страшной» гибели героев и, предположительно, их существования после смерти), но и обозначить конкретные точки соприкосновения:

— ночные сцены, когда свершается волшебство: в таинственном молчании и темноте; ее лишь изредка нарушает лунный свет (напомним, что новолуние приходится на начало и конец повести Гоголя, разделенные двадцатилетним сроком) или слабый огонек свечи, которую держит в руке Эмма в первой сцене «Монте Иньозо» (представляя глазам читателя мрачные сцены преступлений, историю Иосифа и его братьев, рассказанную на библейских полотнах);

— сцены уничтожения картин: акт мести и освобождения, в котором, несмотря на всю несхожесть ситуаций, не может быть случайностью то, что и у Го-

голя, и у Мазино бешенство и ярость героев сопровождаются радостью и смехом:

...с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслаждения... (Портрет, с. 96);

Она продолжала топтать его [портрет] жестоко и методично: сперва, как и обещала, рот, плюя на него, потом глаза, нос, уши. Всякий раз, когда она заносила ногу, чтобы ударить еще сильнее, лицо ее освещалось радостью... (Monte Ignoso, p. 24);

— последовательность и драматичность смертей, предвещающих гибель главного героя: ужасная смерть жены художника, проглотившей случайно иголки, смерть его малолетнего сына, выпавшего из окна на глазах у рассказчика (во второй редакции писатель ограничится намеком на эти трагические события).

В истории обитателей Монтиньозо рассказ об уходе второстепенных персонажей, чья смерть, словно метроном, задает ритм повествования, предвещает уход главной героини: вешается конюх Марко, любовник Эммы; умирает Джулия, властная злая свекровь, причем бессловесным проводником этой смерти оказывается картина в церкви, встающая в один ряд с полотнами на библейские темы и портретом аббата; умирает от дифтерита дочь Эммы Барбара; смерть девочки знаменует собой кульминацию трагедии и связана со вторым появлением аббата;

— наконец, сцена «страшной» гибели главных героев, завершающая первую часть повести Гоголя и роман Мазино²⁰: «живые» глаза на портрете ростовщика преследуют художника во все решающие моменты его существования вплоть до самой кончины. Смерть его «отвратительна» («Труп его был страшен»,

97), как отвратительна и смерть Эммы от руки мужа, удавившего ее в грязной луже. Мазино словно прокручивает сцену в замедленном темпе, не скупясь на леденящие душу подробности, с болезненным вниманием описывая последние спазмы своей героини. Вопреки совету издателя Бомпьяни подыскать для этой истории «менее драматичный» или, по крайней мере, «менее патологический» финал, открывающий перед романом «искупительную» перспективу²¹, Паола Мазино не отказывается от «последнего акта», считая его существенно важным для общего рисунка произведения; она сознательно пишет его в тональности «ужасающего», доведя до крайнего предела трансформацию мифического пространства своего детства. Мазино создает шокирующую сцену, которая в окончательной редакции оказывается почти в два раза длиннее предыдущего варианта, страшнее, подробнее и еще выразительнее благодаря лихорадочному нервному стилю, с характерными короткими синтагмами.

Анализ работы Гоголя и Мазино над вариантами текстов доказывает, что оба они постепенно шли к радикализации повествования, к усилению демонического элемента, все шире открывая двери бездне, из которой нет возврата.

В окончательной редакции и Гоголь, и Мазино отказываются от «речи» персонажей картин: этот элемент вылился бы, по сути, в «разъяснительную паузу», их слова заранее поведали бы читателю развязку всей истории, снижая напряженность повествования и раскрывая тайну развертывания фабулы. Во второй редакции «Портрета» (1842) нет и следа «искусительных» речей ростовщика об искусстве живописца, нет той программы, которую Чартков будет шаг за шагом воплощать в жизнь. Мазино также откажется от беседы между героиней и портретом аббата (к которому Эмма обращается по-свойски «дядя

священник»), соответствующая сцена сохранилась в рукописи. Писательница оставит только гневный монолог Эммы, который она произносит, пока собственными руками уничтожает портрет. Это происходит после первой галлюцинации Барбары и настойчивых советов Юдифи — героини одного из библейских полотен, — подсказывающей Эмме убить дочь, чтобы спасти ее от предрешенной судьбы.

Хотя в «Портрет» вошла и вторая часть, написанная под знаком искупления, аскезы и спасения художника, Гоголь вносит еще одну правку противоположной направленности: он отказывается от утешительного финала первой редакции (1835), когда пугающие черты портрета исчезали, а на их месте чудесным образом возникал обыкновенный, невыразительный пейзаж.

Итак, мы смогли убедиться, что в прозе Мазино, в частности в ее первом романе, различимы гоголевские отголоски. Речь идет не о случайных заимствованиях, эффектных приемах или «волшебных» находках, а об оригинальной переработке тем и образов, пропущенных через восприятие восхищенной читательницы и конгениального автора, каковым ощущала себя Паола Мазино по отношению к творчеству Гоголя, а в особенности к «Портрету». В пользу такой догадки говорят материалы из неизданного наследия Паолы Мазино²²: в одном из документов сама Мазино определяет свою любовь к Гоголю, которому отдает предпочтение перед всеми прочими русскими писателями, как «нездоровую страсть». Мазино сохранит особый интерес к «Портрету» вплоть до 70-х гг., свидетельство тому — ее письмо к сестре Валерии, в котором Мазино отзывается о повести как об интересном сюжете для оперного либретто. Соответствие «Портрету» и его автору обусловлено и глубоким интересом Мазино к живописи и рисунку, постоянным общением с художниками (Де Кирико, Савинио, Пикассо, Де Пизис, Консагра, Гут-

тузо, Кальдер, Ле Корбюзье, Фотрие и многие другие). Любовь к изобразительному искусству Мазино пронесет через всю жизнь, о чем говорят и ее необычная коллекция игральных карт, и ее портреты²³. Их с Гоголем роднит и общая страсть к театру, которую заронил в душу Паолы ее отец, драматург (еще одна аналогия с Гоголем, как и их общая любовь к Шекспиру²⁴). Эта страсть будет пронизывать все ее творчество, от произведений, написанных девочкой-подростком (неизданная драма «Три Марии», которую Мазино подарила в 1924 г. Пиранделло), и вплоть до оперных либретто 60–70-х гг., когда источник ее творческого вдохновения уже иссяк. Истоки этого родства и в том значении, какое сыграла в формировании Паолы Мазино Библия (на проклятых картинах представлены четыре библейских сюжета). Это во многом объясняет, почему магический элемент наделяется у Мазино сакральным значением или, напротив, оказывается профанацией и почему оппозиция *реальное — сюрреальное* приобретает демонические коннотации, ведущие к трагической развязке. Наконец, редкая близость между Гоголем и Мазино обусловлена тем, что оба они мыслят абсолютными категориями: абсолютную ценность имеют искусство и литература (а также «творение», в том числе и материнство в «Монте Иньозо», во имя которого Эмма бросает вызов Богу). Стремление к абсолютному приводит Гоголя и Мазино к пониманию жизни как отказа, жертвы, к духовному созерцанию, к существованию, далекому от пошлого богатства и легкого успеха, от конформизма и компромисса (нежелание идти на компромисс сделает Гоголя и Мазино, хотя им довелось жить в разное время и в разном обществе, жертвами цензуры), обусловит их жесткую и непреклонную требовательность к собственным произведениям.

Пер. с ит. А. Ямпольской

Примечания

- 1 Паола Мазино (Paola Masino, 1908–1989), итальянская писательница, спутница Массимо Бонтемпелли (1878–1960), главы направления, которое сам Бонтемпелли назвал «магический реализм». Произведения П. Мазино на русский язык не переводились. — *Примеч. пер.*
- 2 Роман был опубликован в 1931 г. в Милане издательством «Бомпьяни»; в 1933 г. появился его немецкий перевод. В 1994 г. роман был переиздан в Италии.
- 3 Первый вариант повести появился в 1835 г. в сборнике «Арабески»; второй, окончательный, вариант, основательно переделанный, ставший на треть длиннее первого и лишившийся счастливой концовки, вышел в 1842 г. Практически вся работа по переделке повести приходится на римский период жизни Гоголя.
- 4 По названию журнала «900» («Новеченто»), который выпускал в 1926–1929 гг. Бонтемпелли. — *Примеч. пер.*
- 5 Marinella Mascia Galateria, *Oltre lo specchio: il modello di Lewis Carroll per la favola metafisica di Bontempelli*, «Avanguardia», anno V, n. 15, 2000. P. 57–71.
- 6 Об этом свидетельствует одно из парижских писем Мазино к родителям. Написано оно на бланке «L'Europe nouvelle», в редакции которой работала в то время Мазино; дата не указана, обозначен только день недели (пятница). Частично это письмо опубликовано в книге: Paola Masino, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, Milano, Fondazione Mondadori, 2000. P. 43.
- 7 См. послесловие Мауро Берсани к «Монте Иньозо», цит. выше, с. 218.
- 8 Alberto Stock, Roma 1931; см. введение Массимо Бонтемпелли.
- 9 В первой редакции (1835) фамилия художника Чертков, во второй Чартков. — *Примеч. пер.*
- 10 См. примеч. 5.
- 11 17 марта 1842 г. Гоголь признается Плетневу: «Притом уже в самой природе моей заключена способность

только тогда представлять себе живо мир, когда я удался от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде» (*Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 12. С. 46).

- 12 Тосканские Сфорца, не путать с миланскими герцогами.
- 13 Milano, Bompiani, 1945; ivi, 1970; Milano, La Tartaruga, 1982.
- 14 *Racconto grosso e altri*, Milano, Bompiani, 1941.
- 15 Селение, расположенное на холме, напротив описанного дома. — *Примеч. пер.*
- 16 Письмо к тете Нене, август 1978 г.; курсив автора.
- 17 Это «гоголевское» слово (по-итальянски «predestinazione») Мазино позаимствовала у Ландольфи, из итальянского перевода «Петербургских рассказов»; книга до сих пор хранится в библиотеке Паолы Мазино (автор выражает благодарность Альвизе Меммо, племяннику писательницы, за любезное разрешение ознакомиться с этим изданием).
- 18 *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1977. Т. 3. С. 224.
- 19 Paola Masino, *Monte Ignoso*, p. 35; курсив автора.
- 20 Показ уничтожения картины и ужасной смерти совпадают и с финальной сценой «Портрета Дориана Грея», хотя у этого романа мало общего с «Монте Иньозо» и куда больше, включая тему увядания красоты, с «Ноябрьской аллегорией девятнадцатого года» — первым романом другого итальянского писателя XX в., Альдо Палаццески.
- 21 Письмо от 27 марта 1931 г.
- 22 В настоящее время с документами можно ознакомиться в Архиве Новеченто при Университете «Ла Сапиенца», Рим.
- 23 Marinella Mascia Galateria, *Paola Masino e gli artisti e Marisa Volpi, I ritratti di Paola*, in *Paola Masino*, Milano, Fondazione Mondadori, 2001. P. 100–121.
- 24 Книги Шекспира можно обнаружить среди книг героя одного из ранних произведений Гоголя, поэмы «Ганц Кюхельgarten», 1827.

- Г 58 **Гоголь и Италия: Материалы Междуна-
родной конференции «Николай Гоголь: между
Италией и Россией». Рим, 30 сентября — 1 ок-
тября 2002 г. М.: РГГУ, 2004. 285 с.
ISBN 5—7281—0669—2**

В сборник включены статьи по материалам конференции, проходившей в Риме 30 сентября — 1 октября 2002 г. В этой встрече участвовали итальянские, российские и израильские ученые. Статьи сборника охватывают широкий круг тем, связанных с пребыванием Гоголя в Италии, итальянскими мотивами его творчества, рецепцией Гоголя в Италии и другими проблемами взаимодействия русской и итальянской культур.

Книга адресована как специалистам-филологам, так и широкому кругу читателей.

ББК 83.3 (2Рос=Рус)1