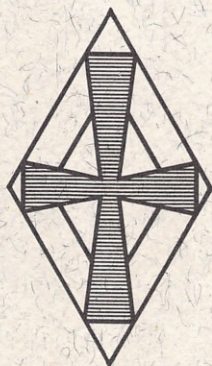


# ЗАПИСКИ

РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ  
ГРУППЫ В США

ТОМ XVII



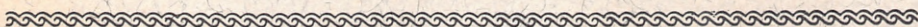
VOLUME XVII

# TRANSACTIONS

OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-  
AMERICAN SCHOLARS IN THE U.S.A.

NEW YORK

1984



# **ЗАПИСКИ**

**РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ  
ГРУППЫ В США**

**ТОМ XVII**

ISSUE DEDICATED IN PART TO  
**NIKOLAI GOGOL**  
on the  
175th anniversary of his birth

**VOLUME XVII**

# **TRANSACTIONS**

**OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-  
AMERICAN SCHOLARS IN THE U.S.A.**

**NEW YORK**

**1984**

EDITOR  
Nadja Jernakoff

ASSOCIATE EDITOR  
A.E. Klimoff

ASSOCIATE EDITOR  
E.L. Magerovsky

EDITORIAL COMMITTEE for Vol. XVII  
Zoya Yurieff, Consulting Editor

O.P. Ilyinsky  
N.A. Natov  
A.P. Obolensky  
N.P. Poltoratzky  
A.P. Scherbatow

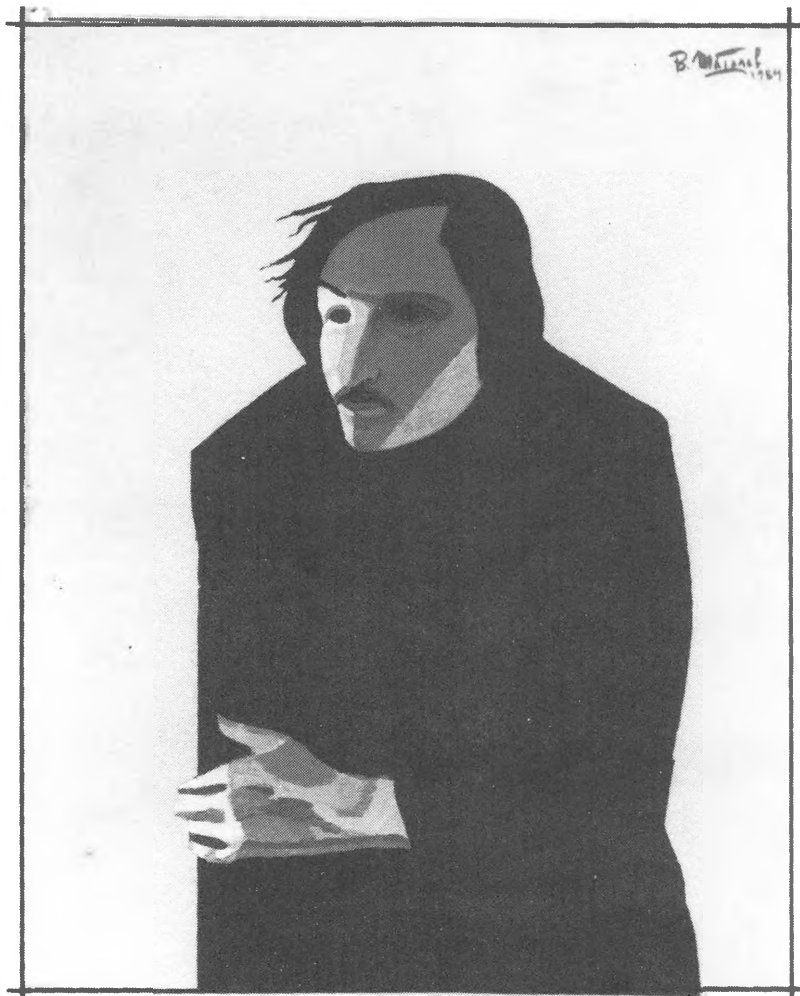
Library of Congress Catalog Card No. 67-29613  
ISSN: 0066-9717

*TRANSACTIONS* is published by the ASSOCIATION OF RUSSIAN-AMERICAN SCHOLARS  
IN THE U.S.A., INC.  
85-20 114th Street  
Richmond Hill, N.Y. 11418

© Copyright 1984 by the Association of Russian-American  
Scholars in the U.S.A.

Association's logo by Vladimir Shatalow

К 175-летию со дня рождения



**Н.В. Гоголь**  
**1809-1852**

В. Шаталов — Гуашь. 1984 г.



## TABLE OF CONTENTS

<i>Зоя Юрьева и Валерия Филипп. О поэтике страха в повести Гоголя «Вий»</i> <i>Zoya Yurieff and Valerie Filipp. The Poetics of Fear in Gogol's "Vii"</i>	3
<i>Надежда Жернакова. «Портрет» Гоголя в двух редакциях</i> <i>Nadja Jernakoff. Two Versions of Gogol's "Portrait"</i>	23
<i>Нина Каухчишвили. О художественных приемах у Гоголя</i> <i>Nina Kauchtschischwili. Gogol's Literary Artistry</i>	49
<i>Gavriel Shapiro. The Role of Facetiae in Gogol's Early Works</i>	69
<i>Виктор Террас. «Шинель» Гоголя в критике молодого Достоевского</i> <i>Victor Terras. Gogol's "Overcoat" and the Young Dostoevsky</i>	75
<i>Надежда Натова. Михаил Булгаков и Гоголь. Опыт сопоставительного анализа</i> <i>Nadine Natov. Mikhail Bulgakov and Gogol: A Comparative Analysis</i>	83
<i>Alexander Obolensky. Gogol and Hieronymous Bosch: A Comparative Essay</i>	115
<i>Виктор Крупич. Гоголь и Аполлон Григорьев</i> <i>Victor Krupitsch. Gogol and Apollon Grigoriev</i>	133
<i>Николай Полторацкий. И.А. Ильин о Гоголе</i> <i>Nikolai P. Poltoratzky. I.A. Il'in on Gogol</i>	143
<i>А. Иванов-Натов. Новое прочтение Выбранных мест из переписки с друзьями</i> <i>A. Ivanov-Natov. Gogol's Selected Passages from a Correspondence with Friends: A Reappraisal</i>	171
<i>Евгений Климов. Иллюстрации русских художников XX века к произведениям Н.В. Гоголя</i> <i>Eugene Klimoff. Illustrations to Gogol's Works by 20th Century Russian Artists</i>	193
<i>Олег Ильинский. К двухсотлетию оды «Бог» Державина</i> <i>Oleg Illyinsky. Derzhavin's Ode "God": 1784-1984</i>	217
<i>Георгий Круговой. Дюк Степанович: Западно-русский богатырь с древнеиранским предком</i> <i>George Krugovoy. Diuk Stepanovich: A West-Russian Bogatyr and his Iranian Ancestor</i>	231

<i>Алексей Гедройц. Пушкинские речи Тургенева и Достоевского</i> <i>Alexis Guédroitz. The Pushkin Speeches of Turgenev and Dostoevsky</i>	253
<i>Николай Андреев. К вопросу о судьбе иконы Казанской Богоматери</i> <i>Nikolay Andreyev. Concerning the Fate of the Icon of Our Lady of Kazan</i>	261
<i>Nikita Moravsky. Andrei Sakharov — The Man and his Thought</i>	277
<i>Темира Пахмусс. Достоевский: Записки из подполья (Из архива К.К. Гершельмана)</i> <i>Temira Pachmuss. From the Papers of K.K. Gershelmann: Dostoevsky's Notes from Underground</i>	301
<b>Reviews — Рецензии</b>	
George Pahomov. <i>In Earthbound Flight: Romanticism in Turgenev</i> (Олег Ильинский)	309
<i>Russian-Canadians: Their Past and Present (Collected Essays)</i> , ed. T.F. Jeletzky (А. Иванов)	311
Н.А. Кормилев — Заметка	315
<b>In Memoriam</b>	
Fr. Alexander Schmemann (Fr. John Meyendorff)	316
С.Г. Пушкарев	317
С.А. Левицкий (А. Натов)	317
Ф.П. Богатырчук (Е. Александров)	320

The Association of Russian-American Scholars wishes to thank its members and the Tolstoy Foundation for their generous financial support.

The transcription of Russian names and titles of works follows the Library of Congress system of transliteration in all bibliographical references. In the text of the articles, however, the transcription is generally simplified to reflect common English usage.

The editors assume no responsibility for statements either of fact or opinion made by contributors.





## О поэтике страха в повести Гоголя «Вий»

Зоя Юрьева  
Валерия Филипп\*

О повести «Вий» писали со времени ее появления в 1835 году, пишут и в настоящее время, может быть потому, что Гоголь современнее многих других писателей, а может быть и потому, что страх является самой древней и самой сильной человеческой эмоцией<sup>1</sup>, породившей и продолжающей порождать целые литературные жанры. Страх и страшное были в центре творческого внимания Гоголя, о чем свидетельствуют все те «страшные сказки»<sup>2</sup>, которые он нам оставил в законченном и незаконченном виде: «Страшная месть», «Страшный кабан», «Страшная рука», «Страхи и ужасы России» и др. Ко многим другим заглавиям его произведений было бы тоже легко добавить эпитет «страшный»: например, к «Портрету», «Невскому проспекту», «Запискам сумасшедшего», ибо все они оборачиваются к читателю, особенно современному, своей страшной стороной. Наиболее страшной

---

\* Zoya Yurieff—Professor of Slavic Literatures at the Graduate School of Arts and Sciences of New York University. Author of *Joseph Wittlin* (Twayne's World Authors Series, 1973) and of numerous scholarly essays and reviews on modern Russian and Polish literatures. On the editorial board of the Russian-language quarterly *Novyi Zhurnal*, published in N.Y.C. since 1942.

Valerie Filipp—Dean of the Russian School of Norwich University, Northfield, Vermont and Adj. Associate Professor of Russian at St. John's University, Jamaica, N.Y. Author of articles and reviews on Russian linguistics and literature.

<sup>1</sup> Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (New York: Dover Publications, Inc., 1973), p. 12.

<sup>2</sup> В предисловии к *Вечерам на хуторе близ Диканьки* Гоголь упоминает о страхах и «страшных историях», которые рассказывали «на вечерах у пасичника Рудого Панька.» *Сочинения Н.В. Гоголя* под ред. Н. Тихонравова и В. Шенрока, 10-е издание (Москва, 1889-1896), 7 томов. Все цитаты будут приведены по этому изданию с указанием тома римскими цифрами после сокращения *Тих*; Тих.1,4 и 7.

сказкой Гоголя является, однако, «Вий», который как бы воплощает и символизирует страх, становится почти его синонимом.

В структурном центре повести находится сложная и темная человеческая эмоция страха, которая определяет почти все поступки героя и доводит его в конце концов до гибели. Страх определяет главное в повествовании и в размещении действующих лиц повести, в ситуациях и положениях, которые выдвигает и подчеркивает автор. Однако сюжет «Вия» не традиционен и «впаян в детали». <sup>3</sup> Именно детали, эти «проводники Вечности», по Белому, помогают глубже проникнуть в неясные места текста и проследить богатые и тонкие разветвления страха, которые гениально одаренный Гоголь — хотя и неискушенный в современной психологии — оставил нам в «Вие», предвосхитив и осветив многое. Из всех примеров, входящих в поэтику страха в «Вие», самым действенным и простым нам кажется «лексика страха», создающая атмосферу ужаса на протяжении всей повести.

В «Вие» поражает именно богатая «лексика страха», которую Гоголь употребляет очень эффективно, используя не только такие ключевые слова как «страх», «ужас», «испуг», «робость», «трепет», «боязнь» и их производные, но привлекая также ассоциативную лексику, выражающую эти чувства прикровенно. Эта последняя представляет иногда даже больший интерес, поскольку не прямое изображение часто более действенно чем прямое, особенно для современного сознания.

С ассоциативной лексикой страха главным образом связаны тропы, особенно антропоморфизация, эпитеты, перифразы, ирония, а также символика. Прямая же лексика страха в большинстве случаев реализуется при помощи грамматических категорий. Лексика страха во всех ее проявлениях создает определенную атмосферу в повести и поддерживает эту тональность от начала до конца.

Сгущением лексических средств, связанных посредственно и непосредственно с эмоцией страха, отличаются особенно описания трех роковых ночей, захватывающих Хому неотвратимостью судьбы. <sup>4</sup> В описании первой ночи (на 3-х стр.) слово «страх», его

---

<sup>3</sup> Андрей Белый, *Мастерство Гоголя*, (Москва-Ленинград, 1934), стр. 46-47, 103 и *passim*.

<sup>4</sup> Абрам Терц, *В тени Гоголя*, (London: Overseas Publications Interchange, 1975), стр. 504. Терц считает, что не третья ночь «отчитывания усопшей», как это обычно принято в критике, а первая ночь «кажется... наиболее трудоемким и кошмарным испытанием Брута».

производные, такие как «страшный», «страшен», «страшно», «что-то страшное», «устрашиться», и слова смежного семантического поля, такие как «робость», «боязнь», «тревога», «испуг», «ужас»<sup>5</sup> и их дериваты появляется 18 раз, в описании второй ночи (на одной стр.) — 14 раз и в описании третьей ночи (на 2-х стр.) — 12 раз. Гоголь каждый раз варьирует описание церкви, где как на сцене, подготавливается и разыгрывается драма Хома. Гоголь показывает нам постепенное сгущение страха, пользуясь для этого различными приемами: звуками, жестами, колоризмом, символизацией и проч. Описав более подробно первую ночь, особенно темные образа, черный гроб, мрак, который нельзя рассеять при помощи свечей, гробовую тишину и, наконец, мертвеца, встающего из гроба, он во вторую и третью ночь повторяет главные компоненты этого описания, усиливая атмосферу ужаса. Во вторую ночь Хома «опять увидел темные образа... и знакомый черный гроб, стоящий в угрожающей тишине и неподвижности среди церкви» (Тих., I, 397). О третьей ночи сказано: «Все было так же, все было в том же самом грозно-знакомом виде. По середине все так же неподвижно стоял гроб ужасной ведьмы» (Тих. I, 402). Повторение слов «знакомый», «знакомом» и «все было так же», «все так же» — подчеркивает неизменность, неподвижность обстановки, вызывающей страх, и противоречит надежде, что она может исчезнуть или стать иной. Так нагнетается страх.

Семантические ряды, которые непосредственно выражают чувство страха, состоят в «Вие» из существительных, прилагательных в полной и краткой форме, из глаголов, наречий и местоимений. Слово «страх» и его производные выступают в два раза чаще чем все другие слова близкого семантического поля, такие, как «робость», «трепет» и т.п. Интересно, что глагол «устрашиться» встречается только один раз, так же как «испугаться», в то время как «бояться» употреблено 7 раз. — «Да и что я за казак, когда бы устрасился?» — (Тих., I, 394) восклицает Хома в первую ночь чтения. Книжный глагол да еще в сослагательном наклонении не убеждает читателя, который понимает, что Хома только подбадривает себя. Повторение этого словесно-

---

<sup>5</sup> Н.Е. Осипов, написавший интересную работу о «Страшном у Гоголя и Достоевского», включает в понятие «страх» — испуг, ужас, боязнь, робость, малодушие, жуть, трепет, тоску и тревогу. (См. Сборник его памяти под ред. А.Л. Бема, вышедший в Праге в 1935 г., стр. 108). Почти все эти обозначения страха мы находим у Гоголя наравне с многими другими опосредствованными оттенками страха. В этой работе мы не будем останавливаться на комическом и бытовом как фоне и контрасте трагической сути повести.

го мотива превращает его в риторический и иронический лейтмотив (Тих., I, 394; 401 и 402). Большое количество глаголов, особенно глаголов движения, способствует нагнетению страха в описании трех роковых ночей. Они тем более действенны, что драма разыгрывается в закрытом помещении, которое Хома суживает еще до круга. В семи последних строчках повести, где описано появление Вия и гибель Хома, из 15-ти глаголов больше половины — глаголы движения.<sup>6</sup> При помощи частых деепричастных оборотов Гоголь достигает большей краткости и выразительности. В описании первой ночи, на одной неполной странице, мы находим на 40 глаголов 7 деепричастий и 5 причастий (Тих., I, 395).

Прилагательные, выражающие страх, более действенны в роли именного сказуемого, особенно в краткой форме: «Она была страшна» (Тих., I, 395), «... и самый лай собачий был как-то страшен» (Тих., I, 402). Существительное «страх» и слова близкого семантического поля часто выступают в предложной конструкции с предлогами «в», «с», «от»: «в страхе» (Тих., I, 395); «со страхом» (там же, 395); «с ужасом» (там же, 403) и «от страха» (там же), подчеркивая состояние Хома, усиливая экспрессию. Усиливают ее и неопределенные местоимения, являющиеся частью «техники тайны» (выражение Д. Чижевского), которую так любили русские романтики и символисты. Вот несколько примеров: «с каким-то безотчетным страхом» (Тих., I, 386); «что-то страшно-знакомое» (там же, 387); «что-то холодное как лед»<sup>7</sup> (там же, 387); «что-то недоброе» (там же, 378) и т.п.

Интересен пример употребления наречия «страшно» четыре раза только в двух предложениях, составляющих что-то вроде внутреннего монолога Хома и обрамленного иронией автора: «Что ж?... теперь ведь мне не в диковинку это диво. Оно с первого раза только страшно. Да, оно только с первого раза немного страшно, а там уже не страшно, оно уже совсем не

---

<sup>6</sup> Cf. V. Setschkareff, *N.V. Gogol. Leben und Schaffen* (Berlin, 1953), p. 111. В. Сечкарев отмечает, что Гоголь усиливает атмосферу страха в «Вие» при помощи многочисленных глаголов движения совершенного вида. Е. Вуканович заметила в работе у меня на семинаре, что в повести «Ночь перед рождеством» глаголы движения связаны с нечистой силой. — З.Ю.

<sup>7</sup> Когда Хома помогает нести гроб умершей панночки, он чувствует «на плече своем что-то холодное как лед» (Тих., I, 387). Гоголь как будто хочет «мотивировать» холод не изнутри, от страха, а снаружи, но неопределенное местоимение «что-то» мешает этой «объективизации». В дальнейшем страх ассоциируется как с холодом: «... и холод чувствительно пробежал по всем его жилам» (Тих., I, 397), так и с жаром: «...но страх загорался в нем вместе с тьмою...» (там же, 396).

страшно» (Тих., I, 397). Первое «страшно» относится как будто бы только к «первому разу». Но дальнейшее этого не подтверждает: в третью ночь мертвец еще страшнее, чем в первый раз. Наречие «только» как бы ограничивает действие страха. В следующем предложении кроме «только» стоит также «немного», наречие, которое Гоголь нередко употребляет иронически.<sup>8</sup> В последнем предложении отрицательная частица «не» как бы совершенно снимает значение слова «страшно», отрицание потом усилено наречием «совсем», этим заканчивается градация, диалектически доказывающая обратное...

Слова «диковинка» и «диво» в вышеприведенном «внутреннем монологе» Хомя являются хорошим примером ассоциативной «лексики страха», усиливающей и амплифицирующей прямую лексику. Оба слова окрашены иронически, но могут считаться «заменителями» страха также, как слово «чудеса», которое уравнивается в тексте со «страхами». К ассоциативной «лексике страха» в «Вие» можно отнести такие словосочетания как «безотчетное чувство», которое расшифровывается позже как «безотчетный страх» (Тих., I, 386), «темное предчувствие» (страх, направленный в будущее), «невольное чувство», «невольный вопрос» (там же, 394), «непонятный всадник», т.е. ведьма (там же, 375), «какая-то темная мысль, которая как гвоздь сидит в голове» (там же, 396) и др. Сюда же можно отнести такие эпитеты как «странный», нередко заменяющий у Гоголя «страшный»<sup>9</sup> или подводящий вплотную к страху, напр., «странное волнение», «странное чувство» и «странное происшествие» в конце скачки-полета (Тих., I, 377 и 694), «странные голоса чудовищ» (там же, 701), а также «проклятая, нечистая (сила)» и т.п. Эта лексика окружена часто «глаголами чувства»: чувствовать, трепетать, вздрагивать, содрогаться, болезненно ныть, захолонуть, а также эмоционально насыщенными существительными, такими как «душа», «сердце» (которое то сильно бьется, то «захолонуло», то как-будто вовсе исчезло) (Тих., I, 376, 395, 397), «ведьма», «мертвец», «труп»<sup>10</sup>, «гроб» или же словосочетаниями

---

<sup>8</sup> В первом действии *Ревизора* городничий так обращается к почтмейстеру: «...нельзя ли вам, для общей нашей пользы, всякое письмо, ...входящее и исходящее, знаете, этак *немножко* распечатать и прочитать...» (Тих., II, 206; курсив наш — З.Ю. и В.Ф.).

<sup>9</sup> Ср. эпитеты «странный» и «страшный» в «Портрете», например: «Отец мой почувствовал ужас от таких слов: они ему показались до того странны и страшны, что он бросил и кисти и палитру, и бросился опрометью вон из комнаты». (Тих., II, 77).

<sup>10</sup> Мертвая панночка названа сначала «умершей», затем «усопшей», «мерт-

как: «с усилием», которое сопоставимо с «с ужасом» (там же, 395) и т.п. Примечательны и такие перифразы как «тесный дом умершей», (там же, 387) и «это тесное жилище ведьмы» (там же, 395) и сравнения: «Затрепетал, как древесный лист, Хома...» (Тих., I, 377); «Какая-то темная мысль, как гвоздь, сидела в его голове» (там же, 396). В последнем случае Гоголь конкретизирует многозначное слово «темный» при помощи сравнения, а позже «реализует» сравнение во время попытки побега Хома из сада сотника: «Пола его длинной хламиды, казалось, прилипла к земле, как будто ее кто приколотил гвоздем» (там же, 400). Гвоздь оказывается здесь как бы «символом».

Страх окрашивает почти все реакции Хома. Это страх иррациональный, мистический, где отсутствует прямая физическая угроза<sup>11</sup>. Гоголь не применяет аналитического подхода, как позже делал Достоевский, он идет путем синтеза: показывает психическое состояние своего героя при помощи образов<sup>12</sup>. Сложность чувства страха показана особенно ярко в двух сценах — в сцене узнавания ведьмы в светлице сотника и в реакциях Хома во время чтения в первую ночь на страшную, сверкающую красоту панночки-ведьмы. Что бы ни думать о психологии Хома<sup>13</sup>, надо отметить, что у него был дар распознавания духов. Он был также подвержен противоречивым, «поперечивающим себе» чувствам. Уже во время скачки-полета одно из ощущений Хома названо Гоголем «каким-то томительно-страшным наслаждением» (Тих., I, 376). Когда старуха-ведьма превращается в молодую красавицу в конце полета, философом овладевают жалость и какое-то странное волнение, и робость, неведомые ему самому.»<sup>14</sup> Он не может отдать себе отчет ни в «странном чувстве», которое

---

вой», «трупом», и, наконец, «мертвецом». Это пример градации, при помощи которой Гоголь создает постепенное нарастание страха.

<sup>11</sup> See David R. Saliba, *A Psychology of Fear. The Nightmare Formula of Edgar Allan Poe* (Washington, D.C.: University Press of America, Inc., 1980), p. 39-40.

<sup>12</sup> Иннокентий Анненский, «О формах фантастического у Гоголя», *Русская школа*, 10 (1890), стр. 93-104.

<sup>13</sup> В своей книге, *The Enigma of Gogol* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), p. 59, Richard Pease утверждает, что у Хома нет вовсе никакой психологии. В этой связи, тут интересно указать на статью Л. Каранчи в *Slavica*, XVIII (1981), стр. 80 («Психологические мотивы в творчестве Гоголя»), а также на мнение В.В. Гиппиуса, что у Хома больше психологии, чем у Ковалева в повести «Нос».

<sup>14</sup> Примечателен вариант, приводимый Тихонравовым (I, 696): «В самом деле в лице ее выразилась та же мина, которая так поразила его, когда он вместо старухи, увидел молодую... Он в ужасе глядел на нее: каждая черта ее лица теперь казалась ему громовою и угрожающею. Холодный пот покатился с лица его.»

испытывает, ни во всем «непонятном происшествии.»<sup>15</sup>

«Томительно-страшное наслаждение», «какое-то томительно-неприятное чувство», которое он испытывал во время полета, сменяется в светлице сотника при взгляде на умершую панночку «трепетом», который пробегает по жилам Хома с антропоморфной подвижностью. Этот трепет включает не только действие страха, но и действие красоты, вызванное «красавицей, которая когда-либо бывала на земле» (Тих., I, 387). Постепенно страх начинает преобладать: в резкой, хотя и гармонической красоте панночки Хома ощущает «что-то страшно-пронзительное», что заставляет болезненно занять его душу. Это «страшно-пронзительное» превращается тут же во «что-то страшно-знакомое» (там же, 387). Превращение прямого дополнения в подлежащее, имеющее больше веса, и метаморфоза второй части сложного эпитета из «пронзительного» в «знакомое» знаменует узнавание ведьмы. Неопределенные местоимения «что-то» усугубляют страх. Узнавание-кульминация сгущено Гоголем до одного слова: «ведьма»<sup>16</sup>, которое Хома выкрикивает «не своим голосом», бледнея. Красавица есть ведьма, страх берет верх над смешанными эмоциями Хома.

В описании первой ночи в церкви Гоголь снова сопоставляет красоту и страх. Хома с робостью смотрит в лицо умершей, вздрагивает и зажмуривает глаза: «... такая страшная, сверкающая красота!» (Тих., I, 393). Робость Хома переходит в трепет, трепет уравнивается со страхом, страх возрастает и завершается «паническим ужасом:» «Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее.» (Тих., I, 394). Страшная красота ведьмы пробуждает в Хома также «странное любопытство», «странное поперебивающее себе чувство, не оставляющее человека особенно во время страха.» Вместо того, чтобы отойти и не смотреть, он «не утерпел, уходя, взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз» (там же, 393-4). Панночка кажется Хома живой<sup>17</sup>, она как

---

<sup>15</sup> Как обыкновенный человек, поставленный Гоголем в необыкновенные обстоятельства (см. ук. соч. И. Анненского), Хома не видит, как этого хотел Гоголь, в необыкновенных и неожиданных событиях «Божьих слов к нам». (См. С.Т. Аксаков, *История моего знакомства с Гоголем*, [Москва: Из-во АН СССР, 1960], стр. 124).

<sup>16</sup> Даже только одно слово имеет у Гоголя большую силу: ср. «ведьма» в сцене узнавания ведьмы в повести «Майская ночь, или утопленница», «гусак» в повести «О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», или «баба» в *Женитьбе* и др.

<sup>17</sup> По контрасту Хома «едва жив» (Тих., I, 397) после чтения во вторую ночь. См. в чрезвычайно интересной статье М. Вайскопфа «Поэтика петербургских



будто бы смотрит на него закрытыми глазами; вместо слезы, которая могла бы вызвать жалось, из под ее ресницы катится капля крови: она — вампир! Страх начинает снова преобладать над другими чувствами, и философ отходит к клиросу и начинает читать самым громким голосом, чтобы ободрить себя и спастись от страха. Троекратный взгляд Хомы на ведьму, вызывающий трепет, предвещает его гибель в третью ночь, когда он тоже не может удержаться от взгляда на Вия.

Атмосфера страха и надвигающейся неизбежной судьбы создана в «Вие» не только при помощи «лексики страха», но и при помощи некоторых синтаксических и стилистических приемов, которые ее углубляют, усиливают и делают еще более действенной. В описаниях трех роковых ночей, когда ужас постепенно сгущается, преобладают короткие, большею частью паратактические предложения, способствующие ритмическим внушениям:

Зубы его страшно ударялись ряд о ряд,  
в судорогах задёргались его губы,  
и, дико взвизгивая, понеслись заклинания (Тих., I, 402).

Три коротких паратактических предложения передают интенсивное нарастание страха. Ритм и звуковая фактура этого отрезка поглощают образность. Можно, пожалуй, утверждать, что все три ночи описаны ритмической прозой, к сожалению, еще мало изученной. Ритмом любит Гоголь подчеркивать фантастическое:

Грѳб грѳнулся на срединѳ цѳрки  
и остѳлся неподвижным.  
Трѳп опѳть поднялся из негѳ  
синий, позеленѳвший.  
.....  
трѳп опустилѳся в грѳб  
и захлѳпнулся грѳбовѳю крѳшкою (Тих., I, 395).<sup>18</sup>

---

повестей Гоголя» о «неразличении живого и мертвого» у Гоголя, *Slavica Hierosolymitana*, No. III (1978), p. 8-9 and *passim*.

<sup>18</sup> Здесь самый подбор согласных звуков нагнетает страх: повторение *gr* в начале и «дрожащие» *p* в первой строке ритмического отрезка, которые повторяются потом в конце его, в словах «гроб» и «гробовой». Губные *b* и *n* создают низкую тональность. (К. Тарановский, «Звукопись в 'Северовостоке' М. Волошина», *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag* [München: Wilhelm Fink Verlag, 1966], p. 840), которая усиливает зловещее звучание *y* (Roman Jakobson & Linda R. Waugh *The Sound Shape of Language* [Bloomington: Indiana University Press, 1979], p. 179). Диффузное темное *ы* в ряде ударных гласных последнего предложения *у-и-о-о-о-ы* поддерживает атмосферу страха.

Слова «гроб» и «труп», которые вызывают страх и ужас уже своей семантикой, действуют еще сильнее в роли подлежащих. Паузы разделяют ритмические отрезки, а повторения нагнетают страх. Инверсия часто подчеркивает «лексику страха»: «труп... синий, позеленевший»;<sup>19</sup> «Страшна освещенная церковь ночью...» (Тих., I, 394); «Еще страшнее был он, чем в первый раз» (там же, 402).

Гоголь часто прибегает к нескольким приемам одновременно для того, чтобы создать эмоционально насыщенный, чрезвычайно выразительный эффект. Так, например, он сочетает повторы с восклицательной интонацией: «Вот, вот, встанет! Вот поднимется, вот выглянет из гроба!» (там же, 394). Восклицательная интонация переходит в вопросительную. Хома не может заглушить свою боязнь пением «на разные голоса» (там же). «Что, если подымется, если встанет она?» И еще один «невольный» вопрос: «Ну, если подымется?...» Эмоция нарастающего страха выражена здесь комплексно: укорачивающиеся фразы, пауза, многоточие, эллипсис.<sup>20</sup>

Гоголь не ограничивается в «Вие» семантическими рядами, выражающими чувство страха. Он укрепляет свою «тональность, атмосферу эмоции»<sup>21</sup> другими, близкими семантическими полями,<sup>22</sup> такими как: «Мрак, темнота» и «Тишина, молчание, неподвижность, одиночество».

Мрачен интерьер церкви, «возбудительницы» страха, в которой разыгрывается драма Хома. Церковь повита мраком и снаружи: мрак царит «под тыном и деревьями», мрак поглощает луга (Тих., I, 393). В ветхой церкви, стоящей за ветхой оградой, Хому встречают «потемневшие лики святых», глядящие как-то мрачно. Темные образа на ветхом иконостасе с почерневшей позолотой, притвор, «закутанный мраком» (там же) не располагают Хому к чтению, которого он и так старался избежать. Он напрасно пробует рассеять мрак, царящий в церкви, при помощи

---

<sup>19</sup> Тут играют роль и цвета: панночка, которая очерчена ярким и жарким символическим цветом — красным — когда она лежит в горнице сотника (см. красная китайка, калина, рубины и кровь [Тих., I, 387]), превращается в холодный синий позеленевший труп с «мертвыми позеленевшими глазами» (там же, 439). И красный, и зеленый — его дополнительный — цвета, связанные с нечистой силой. О спектре у Гоголя см. А. Белый, ук. соч., стр. 120 и след.

<sup>20</sup> Нередко эллипсис в повести показывает красноречивее любых слов недоговоренность Хома от страха. Иногда он усилен жестом: «А страхи такие случаются, ну... При этом философ махнул рукой» (Тих., I, 398).

<sup>21</sup> Г.А. Гуковский, *Пушкин и русские романтики* (Москва, 1965), стр. 72.

<sup>22</sup> See J. Trier, "Das sprachliche Feld," in *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 10 (1934).

свечей. Свет от свечей только усиливает мрак вверху, и мрачные образа глядят еще угрюмей (Тих., I, 393). Свет может быть и отрицательным у Гоголя, свечи могут являться тут только частью темноты<sup>23</sup> и лишь усиливать атмосферу страха. Мрак не располагает здесь к молитве и мистическим переживаниям, как в готических храмах, столь любимых Гоголем (Тих., V, 369). Мрак угрожает — как тишина и неподвижность. Мрак — это смерть, как страх — это смерть, учитывая конец повести.<sup>24</sup>

Тишина, молчание и неподвижность тоже восполняют описание бредовых ночей. Тишина «воцаряется» уже в светлице, где лежит мертвая. Она почти всегда антропоморфна и обволакивает философа со всех сторон, внушая еще больший страх. Он жаждет хоть «какого-нибудь звука, какого-нибудь живого существа, даже сверчка...» (Тих., I, 394). Напрасно. Гоголь выделяет нарастание тишины, мастерски варьируя эпитеты повторяющегося образа, пронизывающего все три ночи: «глубокая», «мертвая», «страшная», «угрожающая» и «совершенно мертвая тишина». Даже стены в церкви «давно молчаливые и оглохлые» (Тих., I, 394), и голос Хомя, который начинает читать в этой «совершенно мертвой тишине» (там же), остается одиноким и без эха. Мы чувствуем, что что-то скрывается за этой угрожающей тишиной. Эта тишина является тоже «возбудительницей» страха. Действительно, в третью ночь «вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба, и поднялся мертвец» (Тих., I, 402). Теперь для Хомя сочтены уже не ночи, а минуты... Еще раз настает тишина в церкви, чтобы явственнее послышалось волчьё завыванье и тяжелые шаги Вия, предвещающие конец (Тих., I, 402). Контраст, которым с таким мастерством пользуется Гоголь, доведен здесь до своего апогея.

Тишина и треск от открывшегося гроба и страшный шум от крыл и когтей влетевших в церковь чудовищ, с одной стороны, тишина и шум шагов Вия под волчий вой — с другой, рисуют звуковой образ наступающей гибели Хомя на фоне отсутствия звуков. В этой церкви, где мрак обнимается со светом для того, чтобы усилить страх, тишина, и звуки «адской увертюры» чудовищ служат одной цели: нагнетению атмосферы ужаса, который неотвратим и непреодолим. Той же цели служит неподвижность. Как свет и свечи являются частью мрака и темноты, так

---

<sup>23</sup> М. Вайскопф, ук. соч., стр. 48.

<sup>24</sup> См. блестящую статью Веч. Вс. Иванова «Категория 'видимого' и 'невидимого' в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому 'Вию'», *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, ed. by Jan Van der Eng & Mojmir Grygar (The Hague: Mouton, 1973), p. 155.

неподвижность включает в себя ограниченные движения и «антропоморфную подвижность».<sup>25</sup>

Неподвижный гроб в центре церкви угрожает Хома: сама неподвижность названа, как и тишина, «угрожающей» (Тих., I, 397). Его внезапная подвижность превращает обыденное пространство в волшебное,<sup>26</sup> оно захватывает Хому и приближает его гибель. Чудовища тоже влетают в церковь из безграничного, непонятного пространства, нарушая неподвижность замкнутого пространства. Хома ограничен тремя ночами — время тоже угрожает ему, а чудовища — троекратным пением петуха; цифра *три* магична по многим традициям. Хома гибнет в третью ночь, а чудовища не успевают улететь из церкви; это означает вечную гибель церкви и ее окончательное осквернение,<sup>27</sup> о чем речь пойдет позже.

Третье и четвертое звено в этом семантическом поле — молчание и одиночество. Хома «брошен» в эту страшную церковь «на съедение» нечистой силе в полном одиночестве.<sup>28</sup> Говорить об экзистенциальном аспекте одиночества Хома было бы спекулятивно. Однако, нам кажется уместным подчеркнуть такое совпадение, что и по Гоголю и по Киркегарду страх может выражаться и в молчании, и в крике,<sup>29</sup> и что концепция двусмысленности страха у обоих авторов похожа. Молчание преобладает в церкви над криком: только раз Хома кричит «ведьма», в светлице сотника. В третью ночь молчание захватывает Хому и Явтуха даже вне церкви. (Тих., I, 402) Молчание обозначает тут не только страх, но и надвигающуюся смерть.<sup>30</sup> Так уравниваются мрак, молчание и страх.

---

<sup>25</sup> См. очень ценную работу Ю. Лотмана «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», *Труды по русской и славянской филологии. Ученые записки Тартуского государственного университета* (Тарту, 1968), XI, стр. 18.

<sup>26</sup> Ю. Лотман, ук. соч., стр. 14, 20 и *passim*.

<sup>27</sup> В гоголевской литературе уже указывалось на параллель между «Виём» и балладой Жуковского «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне и кто сидел впереди», переводом баллады Р. Саути «Берклейская ведьма». Интересно отметить, что в белой доцензурной рукописи баллада носила заглавие: «Баллада о том, как одна киевская старушка ехала...» (курсив наш — З.Ю. и В.Ф.). См. В.А. Жуковский, *Стихотворения*, (Ленинград: Большая библиотека поэта, 1956), стр. 318-324 и 811-812.

<sup>28</sup> F.C. Driessen считает одиночество Хома "as a conscious deviation from the fairy-tales." См. его *Gogol as a Short Story Writer: A Study of his Technique of Composition*, tr. Ian F. Finlay (Paris, The Hague and London, 1965) p. 153.

<sup>29</sup> Soren Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, tr. & ed. by Liselotte Richter (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967) p. 109-110.

<sup>30</sup> См. О.М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра* (Ленинград: Художественная литература, 1936), стр. 104 и 133.

Надо напомнить, что в самом начале «необыкновенного происшествия» с Хомой в овечьем хлеву старуха-ведьма околдовывала его тоже в молчании, без слов «вперила на него сверкающие глаза» (Тих., I, 375). И труп панночки во вторую ночь в церкви тоже «вперил на него мертвые, позеленевшие глаза» (там же, 397). В третью ночь Хома с ужасом увидел, как на него «сквозь сеть волос глядели страшно два глаза» огромного чудовища (там же, 403), а у Вия — в черновой редакции — «две черные пули» вместо глаз (Тих., I, 701 и 702). Магическая сила взглядов, несущих гибель, такова, что Хоме кажется, что и мертвая панночка «как будто бы глядит на него закрытыми глазами» (Тих., I, 394). Что же противопоставляет Хома этим губительным взглядам? Он находится во власти страха, его взгляд — как и все его движения — ограничен страхом. Он старается отвести свои глаза от страшного гроба. Он посматривает на него искоса (Тих., I, 394) и «со страхом» (там же, 395). Он «решается не подымать с книги своих глаз» (негативное решение!) и «потупляет очи в книгу» (там же, 397). Он «взглядывает искоса» (там же, 403), или смотрит «покосивши слегка одним глазом» (там же, 397). Он также «протирает глаза», когда ведьма встает из гроба, делая слабую попытку рассеять те страхи-чудеса, которые происходят в церкви. Не помогает ему и зажмуривание глаз во время чтения молитв и заклятий (там же, 401). Наконец после ужасов второй ночи в церкви Хома «выпучил глаза и глядел неподвижно» (там же, 397): страх овладел им окончательно, он почти умер от страха.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Магическое действие взгляда, несущего гибель, в творчестве Гоголя уже получило некоторое освещение в критической литературе о нем. См. Леон Штильман, «'Всевидающее око' у Гоголя», *Воздушные пути*, V (Нью-Йорк, 1967); И.Д. Ермаков, *Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя* (Москва-Ленинград, 1924); А. Белый, А. Терц, указ. соч., Вяч. Вс. Иванов, см. прим. 24; и др. Обычно материалом служат три произведения: «Страшная месть», «Вий» и «Портрет». Нам хотелось бы указать на вариант «губительного взгляда» в «Невском проспекте», где один взгляд красавицы-незнакомки производит такое «магическое действие» на Пискарева, что для него сюрреалистически смещается вся действительность: «... тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей же арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески... блестела, казалось, на самой реснице его глаза» (Тих., V, 260). Этот взгляд «небесных глаз» «неподозреваемой красавицы» заставляет не только тротуар нестись (в его восприятии), но и самого художника нестись и лететь «под такт сердца» (там же). Пискарев позже суммирует происшедшее с ним: незнакомка «околдовала и унесла его на Невском проспекте» (там же, 262), что можно рассматривать как сюжет «Вия» *in pise*... Близко к «магическому смещению» («выблеск алебарды прилипает к

Как и взгляд Хомы, хорошо выражающий его внутреннее состояние, так и все его движения ограничены и внутренне и внешне. Внутренне — страхом и ожиданием чего-то ужасного, внешне — пустой и страшной церковью, в которой он к тому же заперт по приказанию сотника. Он может только подойти к клиросу и отойти от него, подойти к гробу и отойти от него или приклеить свечи. Все жесты Хомы — жесты страха: откашливание, «глухое крехтенье», вздрагивание и содрогание, зажмуренные или отведенные глаза. Не таковы жесты ожившей ведьмы, которая, быть может, и не умирала, так как была вампиром. Когда она «воскресает» под отходные, читаемые Хомой, она немедленно старается поймать его при помощи все время «расправляемых» и машущих рук, напоминающих «ловящий» жест околдовавшей Хому ведьмы-старухи в хлеву.

Жест этот можно рассматривать — в связи с поэтикой романтизма — как выражение мотива неотвратимой судьбы. Жест угрожающих рук ведьмы — движения которой, в отличие от движений Хомы, целенаправленны — подчеркнут также ее грозящим *пальцем* (Тих., I, 395). Хорошо известно, что Гоголь любил синекдоху, *pars pro toto*, заменяя ею вещи, людей и нелюдей... Напрасно Хома утешает себя, что знает такие молитвы и заклинания против нечистой силы, «что никто и *пальцем* (курсив наш — З.Ю. и В.Ф.) меня не тронет» (Тих., I, 393); грозящий палец панночки связан с железным *пальцем* Вия, убивающим Хому.

Ловящие руки ведьмы с закрытыми или мертвыми глазами, которые, «как видно, не могут видеть» Хому (Тих., I, 397) напоминают игру в «Цици-бабу» (по-польски «цюцю-бабку»), ритуальные истоки которой исследовал Потебня и о которых напоминал В.В. Иванов в своей ценной статье, уже здесь цитированной. «Баба в жмурках представляется слепую не только в смысле мрака-безобразия, но и в смысле мрака-смерти.»<sup>32</sup>

Не менее действенны и ноги у ведьмы, хотя она околдовыв-

---

реснице», Белый, указ. соч., стр. 126) и «магическому действию» глаз примыкает и то, что Белый называет «пиротехникой из глаз» (там же): искры и молнии из глаз. К его примерам из «Вечера накануне Ивана Купала» и «Пропавшей грамоты» можно было бы добавить подобные протекающие образы в «Сорочинской ярмарке», в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и в повести о Капитане Копейкине, где взгляд назван «огнестрельным оружием». Мы уже указали «на две черные пули» — глаза Вия.

Поскольку взглядам Хомы и панночки было уделено много места в литературе о Гоголе, мы обратим больше внимания на жесты рук и ног, играющие большую роль в «поэтике страха» в «Вие».

<sup>32</sup> Вяч. Вс. Иванов, ук. соч., стр. 155.

вает Хому в овечьем хлеву при помощи рук и — продолжения их — метлы. Позже, когда Хома «оседлывает» ее, это она скачет и доставляет Хому к развязке эпизода: туда, где на фоне киевских церквей он увидит красавицу, которая «бесчувственно отбросила на обе стороны белые нагие руки» (Тих., I, 377). Она и тогда ловила философа — недаром он бежит в Киев и старается забыть о случившемся. К «белым нагим рукам» не только очень подходит «нагая, полная и белая ножка» панночки-вурдалака (Тих., I, 391), которая продолжает жить в памяти дворни сотника, но и «нога русалки выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета», соблазняющая Хому во время полета (Тих., I, 376). Белая ножка панночки является не только предметом вожделения, но и орудием силы и власти, а также гибели псаля Микиты и Хомы. И после своей действительной или мнимой смерти, панночка так топаёт своей (уже не упругой, а мягкой) ногой, что вздрагивает вся церковь (Тих., I, 696).

Жесты Хомы — и рук и ног — почти все окрашены страхом и пассивностью. Он не может противиться рукам старой ведьмы, ловящей его в овечьем хлеву, «его руки не могут приподняться, ноги не двигались» (Тих., I, 375). Когда он пробует противостоять чарам и «схватывает обеими руками себя за колени, желая удержать ноги» (там же), они начинают производить скачки. Обычно и ноги, и руки Хомы одинаково бездейственны: во время попытки бегства по дороге на хутор сотника «ноги его сделались как будто деревянными.» Тут сказалось действие алкоголя, но мотивом побега был страх. Позже, после второй ночи и другого неудавшегося бегства, сивуха подымает Хому на ноги и он пускается в пляс.<sup>33</sup> Выходит, что он — марионетка и может скакать и плясать только под *каким-то* внешним воздействием. Когда он ставит *машинально* ногу на дорожку, чтобы бежать с хутора, Дорош тут же останавливает его при помощи «довольно крепкой руки» (Тих., I, 391). Его последняя попытка бежать из сотникова сада тоже оканчивается неудачей: так построена повесть! Философ отправляется в панский сад «со страхом и дрожью» (Тих., I, 400)<sup>34</sup>. Когда он хочет перешагнуть плетень,

---

<sup>33</sup> Танец Хомы не похож на другие танцы, изображенные Гоголем. В нем нет «воли», это скорее попытка бегства: так убегает Хома в сон, в еду, в сивуху, в ухаживание за местными дивчинами... Ю. Манн отмечает «неучастие в танце» зрителей как «выражение той страшной межи, которая пролегла между подпавшим под действие глобальных сил Хомой Брутом и остальным миром.» Ю. Манн, *Поэтика Гоголя*, (Москва, 1978), стр. 18.

<sup>34</sup> Тут можно было бы применить хронотоп порога Бахтина, но это увело бы нас слишком далеко.

служивший границей сада (там же), «зубы его стучали и сердце так сильно билось, что он сам испугался» (там же). Тут его останавливает не рука Явтуха, который появляется позже, а голос, трещающий ему в уши с оглушительным свистом: «Куда, куда?» (там же).<sup>35</sup> Когда он все-таки бежит по бурьяну, думая «встретить дорогу прямо в Киев», он «беспрестанно оступает о старые корни...» (там же). Ноги не несут его.

Страх Хома показан и при помощи мастерской компоновки деталей: хмель, который обычно вьется вверх (например в саду Плюшкина), покрывает деревья в саду сотника «как будто сетью» (Тих., I, 400)<sup>36</sup> и спадает с них «вьющимися змеями» (там же); на шипах терновника философ оставляет куски своего сюртука. И так далее.

Хома не может убежать, не может избежать своей судьбы. Еще до поездки на хутор он думает: «Чему быть, тому не миновать» (Тих., I, 379). Для него характерны жесты отказа и покорности: он машет рукой, когда хочет себя уверить, что «авось, небось» все как-нибудь обойдется, но в глубине души знает, что ему не уйти от судьбы: «Ничего! повторил он, махнув рукою: будем читать» (Тих., I, 393). Также машет он рукой, когда у него не хватает слов и смелости поделиться тем страшным, что с ним произошло. После второй ночи, когда он поседел, он говорит любопытным: «А страхи такие случаются, ну...» (Тих., I, 398). Эти жесты как бы противостоят целенаправленным жестам нечистой силы, машущей руками, «чтобы поймать кого-нибудь».

К жестам рук и ног примыкают звуковые жесты и звуки, выражающие страх или наводящие страх. Уже в овечьем хлеву перед скачкой-полетом Хома ощутил не только неподвижность рук и ног, но и потерю голоса (Тих., I, 375). Когда Хома разговаривает с сотником и старается отказаться от чтения в церкви, он замечает, что и голос у него не такой, какой нужен ему для выполнения этой службы. Однако когда он приходит в первую ночь в церковь, чтобы читать псалтырь над панночкой, он надеется именно голосом победить мрачное молчание в церкви,

---

<sup>35</sup> В черновой редакции (Тих., I, 694) Хома «как-будто слышал какой-то тайный голос, его удерживавший», когда он получил приглашение читать над умершей дочерью сотника.

<sup>36</sup> Мотив сети, как бы ловящей философа, возникает снова в конце повести, в третью ночь, когда в церкви появляется «какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу; сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови» (Тих., I, 403). Угрожающий мотив «все со всех сторон бежало ловить его» («Страшная месть», Тих., I, 177) есть уже в «Басаврюке»: «... деревья, кусты, скирды сена и все, что попадалось на дороге, гналось за ним в погоню» (там же, 535).



ободрить и защитить себя, а также «напугать» ведьму-покойницу, которая, может быть, «побойтся Божьего слова». Он намеренно читает как можно громче. «Самый громкий» его голос сначала «поразил церковные деревянные стены, давно молчаливые и оглохлые», т.е. отвыкшие отзываться на слова молитвы. Но голос Хомя не встречает эха: «Одиноко, без эха, сыпался он густым басом в совершенно мертвой тишине.» Напрасно философ возвышает голос и начинает даже «петь на разные голоса», стараясь не только заглушить страх, но и создать иллюзию не-одиночества. Когда ведьма, не побоявшаяся чтения псалтыри, т.е. заклинаний<sup>37</sup> все-таки встает из гроба, она отвечает на чтение Хомя пока только «зубовным скрежетом» (Тих., I, 395). После этого гроб, «тесное ее жилище» (даже в современном представлении вампир Дракула живет в гробу!), вдруг срывается со своего центрального места в церкви и начинает «со свистом» летать по всей церкви (Тих., I, 395). Это — начало той «адской увертюры», которой будет подвержен Хома в последующие две ночи. Во вторую ночь ведьма, отчаявшись поймать Хомя сама, снова стучит зубами, глухо ворчит и начинает выговаривать «страшные слова», которые «хрипло всхлипывали... как клокотанье кипящей смолы» (Тих., I, 397).<sup>38</sup> Хома понимает, что в ее словах заключается «что-то страшное», хотя и не понимает их значенья. Эти «контр-заклинания» ведьмы гораздо более действенны, чем заклинания и молитвы Хомя; более того, действие их мгновенно. От слов ведьмы по церкви идет ветер и слышится шум, «как бы от множества летящих крыл» (Тих., I, 397). Хома слышит «как несметная сила громила в двери и хотела вломиться» в церковь (там же).

Заклинания мертвеца становятся еще страшнее в третью ночь, они как бы приобретают независимую и антропоморфную силу, когда прежнее дополнение («... она творила заклинания», Тих., I, 397) превращается в подлежащее: «... и, дико взвизгивая, понеслись заклинания.» От этих заклинаний по церкви идет уже не ветер, а вихрь:

Вихорь поднялся по церкви,  
попадали на землю иконы,

---

<sup>37</sup> В.В. Гиппиус объясняет, что «именно заклинанием было для надхристианского сознания чтение Псалтыря над умершими» (см. Василий Гиппиус, *Гоголь* [Л.: «Мысль», 1924; грт. Providence, Rhode Island: Brown Univ. Press, 1963], стр. 50).

<sup>38</sup> Это приводит на память Страшный Суд, в детстве поразивший Гоголя.

полетели сверху вниз  
разбитые стекла окошек (Тих., I, 402).<sup>39</sup>

Адские звуки, производимые нечистой силой и противостоящие чтению и пению Хома, (и даже пению петуха, Тих., I, 701), достигают здесь своего апогея. «Адская ночь» захлестывает церковь, наполняя ее ворчанием, треском, царапаньем когтей и «скрежетом зубовным.» Эта церковь становится гробом Хома. Чудовища, не успевшие улететь после крика петуха, застревают в окнах церкви (и даже в куполах, по черновому варианту повести), превращая ее в оскверненное, никому недоступное, заросшее одеревеневшим бурьяном место. Священник, открывший дверь в церковь, отказывается служить в ней.

В какой церкви гибнет Хома? Она ничем не напоминает те церкви и костелы, которые так тщательно описывает Гоголь в своих письмах в *Арабесках*. Она не велика — а «велики требования души нашей перед требованиями тела» (Тих., V, 214) Наоборот, она небольшая и очень ветхая, деревянная<sup>40</sup>, вся почерневшая, убранная только зеленым мхом, в то время как хоромы сотника расписаны голубыми и желтыми цветами и даже погребца его «красным полумесяцем» и граффити. Церковь, как это часто бывает с окружением у Гоголя, характеризует сотника, который «мало заботился о своей душе.» Церковь запущена, в ней нет колокола, как в киевских церквях, звон<sup>41</sup> которых созывает верных слушать Божье слово (см. начало «Вия»), в ней давно не служили и не молились. Двери ее заперты, а не открыты для всех. Она стоит уныло на краю села. Уныние навевает и хутор сотника и село, расположенное «на уступе крутой горы.» «Страшная круть»; говорит Хома (Тих., I, 383).<sup>42</sup>

Сам сотник изображен в унынии и неподвижности, как бы аналогично мрачной тональности церкви. Но не уныние — главная черта сотника. Главные его черты — жестокость, мстительность, сарказм и губительная ирония. Может быть, возможно рассматривать его как бы посредника сатаны, и тогда становится понятнее и шабаш в церкви, и гибель Хома, оставшегося там не

---

<sup>39</sup> Три коротких паратактических предложения передают возрастающее напряжение и нарастание чувства страха; динамизм глаголов движения совершенного вида с приставками «по-» здесь особенно выразителен. Ритм этого отрезка основан на параллельных конструкциях, паузах и богатой звукописи.

<sup>40</sup> Даже у Плюшкина, кроме ветхой деревянной церкви, была также и каменная.

<sup>41</sup> Зато в церкви слышен звон, издаваемый чудовищами, дважды (Тих., I, 700, 701).

<sup>42</sup> См. об этом у А. Белого, ук. соч., стр. 126.

один на один с Богом, а один на один с ведьмой, дочкой сотника. Второй посредник нечистой силы, которого можно считать своего рода оборотнем — Явтух, исполняющий даже должность старосты в этой странной церкви. Если она ничем не напоминает готические церкви, то она вызывает в памяти индейские и египетские катакомбы, о которых писал Гоголь в *Арабесках*: (Тих., V, 383) «...здание это, когда с него сбрасывали землю... представляло всегда странный и вместе страшный вид: как будто бы земля выказала свою глубокую внутренность, как будто бы мрак очутился вдруг среди яркого света, — мрак, который свет освещает, не прогоняет, как египетская урна или мертвая голова среди пиршества...»<sup>43</sup>

Если сотник и Явтух — сатанинские посредники, то нечистая сила угнездилась в церкви еще задолго до «необыкновенного происшествия» с Хомой. Напрашивается также параллель: церковь и панночка-ведьма, так свободно и властно распоряжавшаяся в церкви своего отца. И церковь, и панночка<sup>44</sup> являют разложение — мертвая красавица почти мгновенно превращается в ужасный труп, церковь, и так уже клонящаяся к упадку, теряет окна и двери. Она — «что-то ветхое, ничтожное, безобразное, без идеи о величии и красоте» (Тих., V, 368). Если раньше церкви строились на крови мучеников (или из «невидимого камня», по Вячеславу Иванову), то не символизирует ли слеза панночки, превратившаяся в кровь на глазах Хомы, кровь детей и взрослых, выпитую этим вурдалаком?

Злая сила вторгается не только в красоту, в искусство, но и в сакральную сферу, близкую искусству по представлению романтиков, в ту самую Церковь, которая являлась для Гоголя представительницей Бога на земле. Церковь, не защищенная духовным деланием, открыта всем ночам, всем ветрам и всем чудовищам. В такой церкви не помогает единичное Божье слово, тем более читанное «как попало», с опозданием и «не то...» от страха. Если во время мистерий пытались страхом, чтобы очистить внутренне «мистика» и помочь ему перейти в высший круг духов-

---

<sup>43</sup> В «Сорочинской ярмарке», где Солопий Черевик сравнивается со «страшным жильцом гроба», — правда, комически, — есть сравнение цыган с «диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром и облаками мрака непробудной ночи» (Тих., I, 28).

<sup>44</sup> И.Д. Ермаков, в своей книге *Очерки по анализу творчества Гоголя* (М.-П., 1924), проводит параллель между церковью и женщиной в творчестве Гоголя. Сам Гоголь сравнивает церковь с целомудренной девой, например, в

ного бытия, то пытка страхом не могла кончиться благополучно для Хомя, принадлежавшего к низшему кругу «существователей» и не способного на аскезу и внутреннее очищение.

---

*Выбранных местах из переписки с друзьями* (Тих., IV, 36). В этой же статье (Глава VIII: «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве») сказано: «...мы трупы, а не Церковь наша, и по нас они назвали и Церковь нашу трупом.»



## «Портрет» Гоголя в двух редакциях

Надежда Жернакова\*

Среди обширной критической литературы, посвященной творчеству Гоголя, сравнительно мало внимания уделялось «Портрету» в его первоначальной («петербургской») редакции, включенной Гоголем в 1835 г. в сборник под общим названием *Арабески*<sup>1</sup>. Между тем, работая над новой («римской») версией своей повести, напечатанной в третьем номере *Современника* за 1842 г. и затмившей в читательских и исследовательских кругах первую<sup>2</sup>, Гоголь не просто внес в нее кое-какие поправки. Придер-

---

\* Author of a number of articles and studies in literature, Prof. Nadja Jernakoff teaches Russian language and literature at Union College, Schenectady, N.Y.

<sup>1</sup> Первоначальная редакция «Портрета» была переведена на английский язык и выпущена американским издательством «Ardis» только в 1982 г. См. Nikolai Gogol, *Arabesques*, tr. Alexander Tulloch (Ann Arbor, Michigan: "Ardis," 1982), pp. 56-97. Из новейших работ о Гоголе, в которых рассматривается первая редакция «Портрета», следует назвать книгу английского слависта, проф. Richard Peace, *The Enigma of Gogol* (Cambridge, England: Cambridge Univ. Press, 1981), pp. 112-116 and passim., исследование Юрия Манна, *Поэтика Гоголя* (М.: «Художественная литература», 1978), стр. 59-132, а также обширную статью Л. К. Долгополова, «Гоголь в начале 1840-х годов», *Русская литература*, 1969, № 2, стр. 82-104. Из более ранних работ, укажем статьи А. Волынского, «Богоотступные черты», в сб. *Борьба за идеализм* (СПБ, 1900), стр. 259-267 и Н. И. Мордовченко, «Гоголь в работе над 'Портретом'», в сб. *Ученые записки Ленинградского государственного университета*, серия филологических наук, № 47 (1939), стр. 97-124 и книги Василия Гиппиуса, *Гоголь* (Л., «Мысль», 1924; rpt. Providence, Rhode Island: Brown Univ. Press, 1963), стр. 54-58 и 109-122 и Н. Г. Машковцева, *Гоголь в кругу художников: Очерки* (М.: «Искусство», 1955), стр. 36-62. См. также крайне ценную работу Д. Чижевского, «Неизвестный Гоголь», *Новый журнал*, XXVII (1951), стр. 126-158, особенно стр. 136-141.

<sup>2</sup> Как исключение следует указать на работу Н. И. Коробки, «Н. В. Гоголь», в *Истории русской литературы XIX в.*, под ред. Д. Н. Овсянко-Куликовского, II (Москва: изд. Т-ва «Мир», 1910; rpt. The Hague: Mouton, 1969), 281-331, в которой автор обсуждает первую редакцию «Портрета» и только вскользь упоминает о второй редакции 1842 года.

живаясь основного замысла, писатель отбросил некоторые элементы первой версии, придал иной колорит повествованию и радикально переработал всю вторую часть повести. Датировка обеих редакций сразу же указывает на то, что их разделяет тот наиважнейший период в жизни Гоголя, который он сам — возможно, со свойственным ему гиперболическим уклоном — называет «великим переломом, великой эпохой моей жизни»<sup>3</sup>, период, когда менялись его эстетические воззрения. От присущей романтизму оценки искусства как имеющего самостоятельную творческую силу, Гоголь переходит в последние годы жизни к «признанию его [т.е., искусства — Н.Ж.] функцией высшей духовной жизни»<sup>4</sup>. Именно этот эволюционный процесс я хотела бы проследить при сопоставлении двух редакций «Портрета»<sup>5</sup>.

Непосредственный толчок к созданию второй редакции «Портрета» надо искать в обещании Гоголя редактору *Современника* написать для его журнала статью о литературе. Из письма Гоголя к П. А. Плетневу от 17 марта 1842 г. мы узнаем, что этой «во многих отношениях современной» статьи ему не удалось написать, но, продолжает Гоголь:

Вместо нее посылаю Вам повесть мою: «Портрет». Она была напечатана в *Арабесках*, но Вы этого не пугайтесь. Прочитайте ее, Вы увидите, что осталась одна канва прежней повести, что все вышито по ней вновь. В Риме я ее переделал вовсе, или, лучше, написал вновь, вследствие сделанных еще в Петербурге замечаний.<sup>6</sup>

Слова Гоголя о «сделанных еще в Петербурге замечаниях» по всей вероятности относятся к критике Белинского в его статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) и, поэтому, я упомяну о критических отзывах Белинского как на первую, так и на вторую редакцию «Портрета», хотя некомпетентность Белинского осо-

---

<sup>3</sup> Письмо Н. В. Гоголя к В. А. Жуковскому от 28 июня 1836 года, *Полное собрание сочинений* в 14-и тт. (Л.: АН, 1937-1952), XI, 49. В дальнейшем все ссылки на произведения Гоголя даются по этому изданию как ПСС с указанием на номер тома и страницы.

<sup>4</sup> В. Зеньковский, *Н. В. Гоголь* (Париж: YMCA-Press, 1961?), стр. 122. См. подробно о трех этапах развития мировоззрения Гоголя во второй части этой книги («Гоголь, как мыслитель»), стр. 107-214.

<sup>5</sup> Даты гоголевского перехода-перелома от романтизма к признанию искусства «функцией высшей духовной жизни» ставятся исследователями по-разному. В этой работе я основываюсь главным образом на мнении Зеньковского.

<sup>6</sup> Гоголь, ПСС, XII, 45.

бенно в оценке фантастических повестей общеизвестна. О первой редакции Белинский отозвался довольно отрицательно:

«Портрет» есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде... Первой части этой повести невозможно читать без увлечения; даже в самом деле, есть что-то ужасное, роковое, фантастическое в этом таинственном портрете, есть какая-то непобедимая прелесть, которая заставляет вас насильно смотреть на него, хотя вам это и страшно. Но вторая ее часть решительно ничего не стоит: в ней совсем не видно Гоголя. Это явная приделка, в которой работал ум, а фантазия не принимала никакого участия.<sup>7</sup>

По известному свидетельству Анненкова<sup>8</sup>, Гоголь особенно остро реагировал на слова Белинского; возможно, что под влиянием этой критики Гоголь и задумал переделать свою повесть.<sup>9</sup> Однако, эта переработка тоже не получила одобрения Белинского.

В начале 1840-х годов, Белинский, находившийся тогда, по словам Г.В. Плеханова, «в третьем акте своей умственной драмы»,<sup>10</sup> а по своему собственному признанию — «в новой крайности»,<sup>11</sup> т. е., будучи поглощенным идеей утопического социализма, выше всего ставил «субстанцию общественной жизни» и считал «серьезным и плодотворным только такие стремления и только такую деятельность, которые опираются на объективный

---

<sup>7</sup> В. Г. Белинский, *Собрание сочинений в 9-и томах*, т. I (Москва: Худ. лит., 1976), 180. Все дальнейшие ссылки на Белинского даются по этому изданию.

<sup>8</sup> См. «Комментарий к 'Портрету'» в *ПСС*, III, 672.

<sup>9</sup> Н. Г. Машковцев не разделяет этого мнения и утверждает, что «по всему направлению 'Портрета', типам художников и описаниям картин, автором замечаний 'сделанных в Петербурге', мог быть только Венецианов» (Машковцев, ук. соч., стр. 46). Хорошо известен литографированный портрет Гоголя, исполненный в 1834 г. художником А. Г. Венециановым. Машковцев полагает, что «Гоголь позировал Венецианову именно тогда, когда печатались *Арабески* [с первой версией «Портрета» — Н.Ж.], то есть зимой 1834 года». Беседы с художником и заметки, сделанные тогда Гоголем в записную книжку могли, по мнению Машковцева, быть использованы во время переработки «Портрета», ибо «не только в деталях повести, но и в ее основной идее участвуют принципы живописи Венецианова» (стр. 44).

<sup>10</sup> Г. В. Плеханов, «Виссарион Григорьевич Белинский», в *Истории литературы XIX в.* под ред. Овсяннико-Куликовского, т. II, 245.

<sup>11</sup> Письмо Белинского к своему московскому другу Боткину от 8-го сентября 1841 г. См. Плеханов в *Истории русской литературы* под. ред. Овсяннико-Куликовского, т. II, 244.



ход общественного развития.»<sup>12</sup> У Гоголя же, писал Белинский, «удивительная сила непосредственного творчества... много ему вредит. Она *отводит ему глаза* от идей и нравственных вопросов, которыми кипит современность...»<sup>13</sup> Так, по мнению критика, новая редакция «Портрета» опять оказалась неудачной. В своей статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя 'Мертвые души'» (1842), Белинский пишет:

Первая часть повести за немногими исключениями стала несравненно лучше... но вся остальная половина повести невыносимо дурна и со стороны главной мысли и со стороны подробностей... А мысль повести была бы прекрасна, если б поэт понял ее в *современном* духе... выполнение этой мысли должно быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности. Тогда Гоголь с своим талантом создал бы нечто великое. Не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета с страшно смотрящими живыми глазами, не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно от того, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство.<sup>14</sup>

Основное расхождение во взглядах и подходе к литературе между Белинским и Гоголем было основано на том, что Гоголь, по словам прот. В. Зеньковского, вначале «исходил... из эстетической оценки жизни и людей его времени»,<sup>15</sup> а позже — из религиозно-морального «учительства», и его обличение действительности не было построено на политических или социальных идеях. Сам Гоголь писал: «Я мертв для текущего».<sup>16</sup>

Итак, Белинскому не удалось оценить повести, которая, при кое-каких недостатках — исправленных и не исправленных — носит на себе отпечаток глубоких мыслей и переживаний, тревожив-

---

<sup>12</sup> Плеханов, там же, 245. Разбирая этот же самый вопрос и назвав Белинского «а practical critic» («his position as a theorist of literature... seems far less eminent»), известный американский историк и теоретик литературы René Wellek именует этот взгляд на литературу («the view that literature evolves automatically with society») «the mystique of time.» See *A History of Modern Criticism*, 5 vols; III (New Haven: Yale Univ. Press, 1965); "Russian Criticism," pp. 240-264. See esp. pp. 244 and 264.

<sup>13</sup> Белинский, *Соб. соч.*, т. V (1979), 156. Любопытно сопоставить это высказывание Белинского с мыслью Д. Чижевского о той же творческой силе у Гоголя: «Гоголь постоянно стремился быть 'идеологом', глашатаем каких-либо идей, — и полному пониманию идеологии (или идеологий), выраженной в его произведениях, мешает, а не помогает, его литературный талант» (Д. Чижевский, *ук. соч.*, стр. 136).

<sup>14</sup> Там же, 154-55.

<sup>15</sup> Зеньковский, *ук. соч.*, стр. 124.

<sup>16</sup> Письмо Гоголя М. П. Погодину от 28-го ноября 1836 г., *ПСС*, XI, 77.

ших Гоголя в продолжение всей его жизни. «Портрет» именно тем и интересен, что это, по меткому замечанию В. Гиппиуса, «самое полное из гоголевских произведений идеологически».<sup>17</sup> В этой повести Гоголь до того серьезен и целеустремлен, что только лишь в двух-трех местах проскальзывает бытовой юмор и виден намек на комизм.<sup>18</sup>

Основная тема гоголевской повести представляется двоякой. В «Портрете» ставится вопрос эстетики, вопрос о назначении подлинного искусства и изображения в нем действительности, а также и вопрос нравственный: о зле в мире, точнее — о зле, пришедшем через искусство.

Как известно, обе редакции «Портрета» состоят из двух частей, в которых выступают два различных художника, подвергающихся, каждый по-своему, разрушительному влиянию одного и того же портрета. В первой части, молодой художник — Чертков в первоначальной версии, Чартков во второй<sup>19</sup> — под роковым влиянием им приобретенного страшного портрета ростовщика «с живыми глазами», изменяет своему таланту, увлекается жизненными успехами и кончает свою жизнь в припадках «бешенства и безумия». Во второй части повести раскрывается история создания этого таинственного портрета много лет назад другим художником, который впоследствии становится монахом-отшельником и иконописцем, и, тем самым, искупает свой грех, свою податливость злой силе. Вся история портрета в целом рассказывается сыном художника-отшельника, пришедшим на аукцион, где продается роковая картина.

---

<sup>17</sup> В. Гиппиус, ук. соч., стр. 55. Здесь интересно отметить, что Пушкин считал «Невский проспект» самым полным из гоголевских произведений стилистически (см. там же).

<sup>18</sup> Ту же самую мысль подчеркивает американский славист Donald Fanger, в своей книге *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1979), p. 114.

<sup>19</sup> В связи с фамилией Чертков — Чартков, В. Гиппиус предполагает, что «изменяя одну только букву в фамилии героя, при сохранении ее фонетического целого, Гоголь хотел, чтобы читатель избежал всяких невольных ассоциаций» (Гиппиус, ук. соч., стр. 230). Возможно, что это изменение связано с общим направлением второй редакции, т. е. с психологическим истолкованием того, что переживает Чартков. Гоголь здесь уклоняется от прямого намека на дьявола и предлагает читателю самому догадаться в чем дело. Юрий Манн (ук. соч., стр. 101, прим. I) придерживается того же мнения. С другой стороны Машковцев усматривает происхождение первого варианта фамилии от слова «черта́» (чертить), а объяснение второго варианта он видит в том, что в Риме Гоголь познакомился с семьей Чертковых и ему было неловко оставлять эту фамилию в римской редакции своей повести (Машковцев, ук. соч., стр. 44, прим. I).

Чем же, главным образом, отличается вторая редакция «Портрета» от первой? В новой редакции:

— сюжетный замысел усложняется, хотя основные темы остаются одни и те же;

— несмотря на то, что многие эпизоды перенесены дословно из первой версии, общее направление повести теряет свой фантастично-романтический характер и приобретает черты более тонкого психологического анализа;

— фантастика не имеет такого всеохватывающего значения, которое она имела в первой редакции, повествование основано теперь, главным образом, на реалистических деталях;

— появляются размышления личного характера, связанные с творчеством самого Гоголя, и ряд художественных изображений, возможно почерпнутых писателем из собственной жизни;

— вторая часть повести написана Гоголем не только для того, чтобы разъяснить события, происходящие в первой части связанные со страшным портретом, но и для того, чтобы провозгласить свой эстетический «манифест», над которым он сам промучился всю свою жизнь и которого до самого конца он не смог сформулировать ни к своему удовлетворению, ни к удовлетворению друзей и читателей. Эта вторая часть подверглась особенно значительному изменению, приняв во второй редакции ярко выраженное дидактическое направление.

\* \* \*

В «Портрете» Гоголь не впервые коснулся темы зла в мире. Зло всегда представлялось Гоголю как нечто изначальное. «Как не знал Гоголь сомнений в бытии Божьем, так не знал он сомнений и в реальности злых сил, целого 'царства зла'».<sup>20</sup> Бесовские наваждения наполняют его творчество, и трудно назвать гоголевское произведение, в котором не встречался бы демонический элемент. Юрий Манн справедливо указывает на популярную в народе тему «глупого черта» и на заметные в некоторых ранних рассказах Гоголя «дедемонизацию и опрощение злой силы». В «Ночи перед Рождеством», например, «снижение демонологической традиции, посрамление черта становится собственной темой». Кузнец и народный художник Вакула изображает черта в смешном и уродливом виде, а это значит — «овладеть злом, побороть его»<sup>21</sup> Однако, необходимо отметить, что в финал

<sup>20</sup> Зеньковский, ук. соч., стр. 196.

<sup>21</sup> Юрий Манн, ук. соч., стр. 24 и 25.

этой повести Гоголь вносит диссонанс, ничем, как будто, не мотивированный: страх ребенка перед намалеванным Вакулой чертом.

В «Портрете» демонический элемент выступает на первый план и становится одной из центральных тем повести. Как герой повести, так и художник, написавший портрет с ростовщика, ощущают жуткую близость демонических сил: портрет ростовщика со страшными глазами представляется носителем зла на этом свете и «только вмешательство противоположно направленной высшей силы способно оказать ему достаточное противодействие».<sup>22</sup>

В первой редакции, история и значение ростовщика раскрываются в возвышенно романтически-мистических тонах. Здесь идет речь о появлении среди людей антихриста под маской ростовщика и о приближении апокалиптического разрушения мира сего.<sup>23</sup> Антихрист творит свои проклятые дела на земле и неотлучно преследует художника, изобразившего его на полотне, заставляя художника «чувствовать прилив отчаянных свирепых мыслей».<sup>24</sup> Словами художника, ставшего уже монахом-отшельником, Гоголь выражает эту центральную мысль:

В этих отвратительных живых глазах удержалось бесовское чувство. Дивись, сын мой, ужасному могуществу беса. Он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника.<sup>25</sup>

В первой редакции «Портрета», вторжение зла в жизнь человека происходит извне, но и сила антихриста покоряется тоже извне — чудесным заступничеством Божьей Матери, чей Покров художник-отшельник изображает на иконе. И указывает Божья Матерь художнику-визионеру, «что если кто торжественно объявит его историю [т. е., демона в портрете — Н.Ж.] по истечении пятидесяти лет в первое новолуние, то сила его погаснет и рассеется, яко прах».<sup>26</sup> Итак, когда сын художника «без

---

<sup>22</sup> Там же, стр. 28.

<sup>23</sup> Уже в «Страшной мести» слово «антихрист» как «высшее воплощение злой воли», творящей «богопротивный умысел», прозвучало в устах Данилы («Знаешь ли, что отец твой антихрист?» спрашивает он Катерину) (Юрий Манн, ук. соч., стр. 47).

<sup>24</sup> ПСС, III, 438.

<sup>25</sup> Там же, 443-44.

<sup>26</sup> Там же, 444.

всякой цели» заходит на аукцион и начинает рассказывать историю портрета, то это случается как раз в срок, назначенный Божьей Матерью. На глазах у аукционной публики, изображение ростовщика постепенно тает и исчезает, оставляя за собой какой-то «незначущий пейзаж».

Совсем иной конец повести во второй редакции. Хотя в ней говорится о присутствии нечистой силы в ростовщике и косвенно приписывается ему сверхъестественное бытие, тем не менее слово «антихрист» в повествовании отсутствует так же, как отсутствует и упоминание о нем монахом-иконописцем.<sup>27</sup> При помощи наставления художника-монаха своему сыну, Гоголь переходит в этой редакции к обличению людских страстей, через которые, по его мнению, зло овладевает человеком. Монах говорит:

Да хранит тебя Всевышний от сих страстей! Нет их страшнее... Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится.<sup>28</sup>

Тут слышится та основная мысль самого Гоголя, на которой будет строиться эстетический морализм его дальнейших произведений.

Во второй версии повести, когда на аукционе сын художника кончает свой длинный рассказ об отце и о жутком портрете, публика оборачивается к портрету, ранее висевшему на стене, — а его там уже нет. «Украден» — является единственным гоголевским объяснением, и тем самым Гоголь заставляет читателя, успевшего за одну секунду погрузиться в фантастику и допустить сверхъестественное исчезновение портрета, вернуться к реаль-

---

<sup>27</sup> Чрезвычайно интересно объяснение Д. Чижевского на вопрос, почему Гоголь исключил прямое рассуждение об антихристе при переработке своей повести, хотя сам Чижевский указывает на гипотетичность своего объяснения. Оно сводится к тому, что в начале 1830-х годов в России были еще люди «ожидавшие близкого пришествия антихриста и конца мира», который должен был наступить в 1837 году. Это пророчество было сделано в начале XIX века проф. Юнгом-Штиллином, имевшим в течение некоторого времени немалое влияние на императора Александра I, и чьи мистические идеи проповедовались одно время при дворе. Вполне правдоподобно, что Гоголь был знаком с сочинениями Юнга-Штиллинга и с его предсказаниями, и использовал их в первой редакции своей повести. Однако, Чижевский считает, что «увлечение Гоголя Юнгом-Штиллином, о чем мы можем говорить с известной степенью вероятности, ... во всяком случае носило преходящий временный характер» (См. Д. Чижевский, ук. соч., стр. 139-141 и 149).

<sup>28</sup> ПСС, III, 136.

ности. «Кто-то успел стащить его, воспользовавшись вниманием слушателей, увлеченных рассказом».<sup>29</sup> Однако, за этим простым объяснением кроется глубокая мысль: зло не побеждено, оно будет существовать на земле пока существует человек, ибо оно живет и развивается в душе человека.<sup>30</sup>

\* \* \*

Художественный сдвиг в сторону психологической глубины изображаемого человека и его трагического разлада в самом себе является одной из отличительных черт второй редакции «Портрета». Кроме психологической мотивировки самого художника, написавшего портрет с ростовщика, в этой поздней редакции повести основная перемена в Чарткове тоже объясняется психологически.

Помимо пошлости и глупости, с которыми Гоголь в своих произведениях борется со всей силой своего сатирического таланта, он нередко указывает на людские страсти «при которых зло ('чорт') овладевает душою человека».<sup>31</sup> В «Портрете» такими страстями являются зависть<sup>32</sup> и обольщение богатством и славой.

В обеих редакциях, слава и богатство проникают в жизнь молодого художника, как только он приобретает портрет ростовщика и поддается его чарам и искушению. Тем не менее, эта сюжетная нить развивается более пространно во второй редакции при помощи типичных для Гоголя бытовых виньеток из петербургской действительности. Характер же Чарткова и его слабые стороны раскрываются уже с первых страниц повести в словах его профессора. Чартков был молод и нетерпелив, и профессор уже заметил в нем душевную неуравновешенность и проступки в мастерстве, могущие сбить его с того пути, на который влек его присущий ему талант. Мысли Чарткова уже неоднократно переходили от чистого, непорочного вдохновения при работе над очередной картиной к мелкой досаде при виде светского успеха дру-

---

<sup>29</sup> Там же, 137.

<sup>30</sup> В связи с концовкой повести во второй редакции, В. Гиппиус отмечает идейную непоследовательность, проявленную Гоголем тем, что «демонический образ ростовщика в завязке повести остался, значит осталась и возможность сверхъестественного, не психологического объяснения всех событий» (В. Гиппиус, ук. соч., стр. 121).

<sup>31</sup> Д. Чижевский, ук. соч., стр. 137.

<sup>32</sup> Вот еще одна связь со «Страшной мезьью», где преступление злого Петро, предка колдуна, является поступком, внушенным завистью.

гих художников. Завидно становилось молодому художнику при виде богача-живописца, сумевшего с большой выгодой использовать свой талант. Итак, Чертков второй редакции является психологически подготовленным к искушению, коснувшемуся его при помощи изображения таинственного старика с жуткими живыми глазами и свертком в тысячу червонных.

Не менее интересна, хотя выдержана совсем в другом тоне, обрисовка характерных черт молодого художника Черткова в первой версии. Здесь основная слабость в его характере раскрывается во внутреннем монологе самого Черткова, в котором метко и ярко вырисовывается его зависть к великим гениям искусства, к тем, кому так свободно и, на вид, так легко дается творение изумительных картин. Невозможно пройти мимо этого места в петербургском варианте «Портрета» (1835), не припомнив маленькую трагедию Пушкина *Моцарт и Сальери* (1830), темой которой как раз является зависть ремесленника Сальери к гению Моцарту.<sup>33</sup> Не только по содержанию, но и по форме Гоголь близок Пушкину, ибо пушкинский Сальери выявляет свои чувства именно в первом монологе маленькой трагедии. У Пушкина Сальери говорит:

Труден первый шаг  
И скучен первый путь. Преодолею  
Я ранние невзгоды. Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость,  
И верность уху...<sup>34</sup>

А гоголевский герой размышляет:

«И вот год как я тружусь над этим сухим, скелетным трудом!... Мне должно трудиться всю жизнь; всю жизнь исследовать скучные начала и стихии, всю жизнь отдать бесцветной, не отвечающей на чувства работе. Вот мои маранья! Они верны, схожи с оригиналами; но...

---

<sup>33</sup> В своей книге *Н. В. Гоголь. 1829-1842* (СПб, 1903), Н. А. Котляревский прямо говорит, что в «Портрете» основная идея — «контраст истинного вдохновения и ремесла» (стр. 315).

<sup>34</sup> А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений* в десяти томах, т. V (Л., «Наука», 1978), стр. 306.

И Чертков заключает:

Нет, я не буду никогда великим художником!»<sup>35</sup>

А Сальери говорит:

Но ужель он прав,  
И я — не гений?<sup>36</sup>

Итак, можно справедливо рассматривать эстетическое развитие Гоголя в связи со взглядами Пушкина, а в те ранние годы — даже в непосредственной зависимости от них.

Зависть в Черткове и Чарткове снова вспыхивает когда ему приходится видеть великолепную картину, созданную одним из его прежних товарищей, картину, поразившую его своим художественным совершенством и внутренней силой, исходящей из глубин душевного родника молодого художника. Глядя на эту картину, он понял все то, чем он сам мог быть и что так безвозвратно погубил. Его душевные муки переходят в зависть и доводят его до бешенства, но теперь уже направленную не против богача-живописца, а против тех, чье произведение носило печать истинного таланта. У него появляется адское желание истреблять все наилучшее в искусстве, он превращается в чудовищного мстителя и кончает свою несчастную жизнь в припадках сумасшествия.<sup>37</sup>

Во второй редакции, мотив зависти появляется и во второй части. При виде всеобщего внимания, оказанного одному из его учеников, зависть, как зловредный и гадкий змей, заползает в душу художника, написавшего портрет с ростовщика, и доводит его до полусумасшествия. На этом психологическом мотиве построена вся вторая версия об этом художнике, тогда как в

---

<sup>35</sup> ПСС, III, 406.

<sup>36</sup> Пушкин, ук. соч., стр. 315.

<sup>37</sup> В ходе рассказа об этой картине, мы встречаем в обеих редакциях мысль, знакомую нам по Пушкину. При описании великолепной картины в первой версии, мы читаем: «И хоть бы какое-нибудь видно было в нем желание блеснуть, хотя бы даже извинительное тщеславие, хотя бы мысль о том, чтобы показаться черни — никакой, никаких!» (ПСС, 421). Во второй редакции этих слов нет, но описывая ужасную зависть, поглощающую целиком Чарткова, Гоголь пишет: «Казалось, в нем олицетворился тот странный демон, которого идеально изобразил Пушкин» (ПСС, 115), т. е. тот демон, встречи с которым «вливали в душу хладный яд», и который в душе человеческой «Провиденье искашал» (см. стихотворение Пушкина «Демон»).



первой редакции — злой дух, вселившийся в ростовщика и запечатленный на портрете, двигает всеми чувствами художника и ставит извне свои странно-тягостные условия, тайну которых никто не смел открыть, а если бы попытался это сделать, как это случилось с художником, то подверг бы себя ужасным, необъяснимым бедам.

\* \* \*

Говоря о развитии фантастики в произведениях Гоголя, нужно отметить, что переделанная повесть «Портрет» (1842) наряду с «Шинелью» являются последними собственно фантастическими произведениями писателя. В дальнейшем, гоголевская фантастика переходит в «нефантастическую фантастику» (выражение Юрия Манна), т. е. «к действительности, освобожденной от носителя фантастики, но сохранившей фантастичность».<sup>38</sup>

Персонификация злой силы в человеческом образе, то, что Юрий Манн называет «самой сердцевиной фантастики»,<sup>39</sup> в обоих вариантах «Портрета» занимает центральное место. Однако, уже в петербургской редакции Гоголь развивает принцип «параллелизма фантастического и реального», прием, который видимо можно отнести к «общему закону эволюции фантастических форм на исходе романтизма».<sup>40</sup> Уже с первых же его произведений заметно, что *«Гоголь отодвигает образ носителя фантастики в прошлое, оставляя в последующем времени лишь его влияние»*.<sup>41</sup>

Что касается непосредственно «Портрета», то в свете этого наблюдения необходимо напомнить, что «Портрет» построен из двух частей, вторая из которых выполняет роль предыстории, происшедшей полвека назад. Вот в этом прошлом и появляется фантастический образ ростовщика, вступившего в связь с дьяволом. Об этой «делке» рассказчик говорит недвусмысленно, как о действительно совершившемся факте. В первой же части повести, т. е. во временном плане, современном повествованию, сохраняется некий «иррациональный остаток» (оживающий портрет, сверток с червонцами), переданный в форме слухов, полусна, неуверенности.

---

<sup>38</sup> Юрий Манн, ук. соч., стр. 129.

<sup>39</sup> Там же. стр. 63.

<sup>40</sup> Там же, стр. 80.

<sup>41</sup> Там же, стр. 82. Курсив в оригинале.

Такого рода «завуалированная фантастика» (удачный термин того же Юрия Манна), заметная уже в первой редакции, во второй версии «Портрета» усиливается и появляется даже во второй части, в предыстории, где раньше царила прямая фантастика. «В тоне неопределенности сообщается и о прямом появлении дьявола в образе ростовщика», — пишет Юрий Манн. «Гоголь не устраняет в 'Портрете' [второй редакции — Н.Ж.] персонифицированного носителя фантастики, но . . . он все же значительно ущемляет его права».<sup>42</sup>

Удаление из второй редакции «Портрета» почти всего фантастического — за исключением одной превосходно построенной фантастической сцены — и усиление реалистических элементов в обеих частях повести является логическим последствием нового психологического подхода. Здесь Гоголь проявляет свой могущественный талант в реалистических бытовых сценах. Стоит лишь вспомнить ту сцену, где изображен продавец в картинной лавке, или сцену, в которой приходит к Чарткову хозяин с квартальным надзирателем, чтобы требовать от него денег за квартиру. Говоря о деньгах, следует подчеркнуть, что Чертков первой редакции находит лишь «более сотни червонцев»,<sup>43</sup> тогда как Чарткову достается целый сверток в 1000 червонных из лопнувшей рамы портрета, «благодаря топорному устройству полицейских рук»<sup>44</sup> надзирателя. При желании, и в этой количественной разнице можно усмотреть усиление реального элемента: для устройства богатой жизни и покупки себе славы, Чарткову потребуются деньги в большом количестве.

В этом реально-психологическом плане, фантастические, необъяснимые явления первой редакции заменяются во второй нормальными, бытовыми происшествиями начиная с вполне правдоподобной истории продажи портрета Чарткову (без таинственного второго покупателя, старавшегося перекупить у него портрет, тем самым увеличивая его цену) и появления портрета на квартире Чарткова. Немало подобных изменений можно найти на протяжении всей повести. Но есть одна сцена в первой части римской редакции, где фантастическая атмосфера всецело передается реальными деталями, и тем самым на много превышает параллельную ей сцену из первой редакции.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Там же, стр. 101.

<sup>43</sup> ПСС, III, 413.

<sup>44</sup> Там же, стр. 95.

<sup>45</sup> Эта сцена составляет, как мне кажется, прекрасный пример «завуалированной фантастики».

Речь идет о подсознательном бреде Чарткова, когда он во сне, при лунном свете, видит выходящего из рам картины страшного старика и два раза «просыпается» во сне. Вот как, своей неподражаемой импрессионистской прозой, описывает этот момент Алексей Ремизов:

Трехступенный сон — лунный всос — с пробуждением во сне — выходом в новое сновидение. Третье сновидение, после которого «действительно» проснется, происходит на поверхности первого: за простыней, которой закрыт портрет, движутся руки. Весь сон можно представить как спуск и подъем.

И далее:

Действительность входит в сон звуком и цветом. Золото звенело тонко и глухо: шелест приближающихся шагов, — а это храпел Никита из передней. Игра лунного света. Холодное синеватое сияние месяца усиливается, лунная синь превращается в длинные столбики, завернутые в синюю бумагу и как отсвет, желтые червонцы, бронзовое лицо старика.<sup>46</sup>

Своей необыкновенной структурой этот сон создает необычайно напряженную атмосферу, в которой моменты сновидения и моменты пробуждения сливаются в один тягостный кошмар. Но если взглянуть в составные части этого сна, то мы увидим, что все складывается из бытовых деталей, и только магический талант Гоголя сумел превратить их в фантастику. Старик глядит на Чарткова из своего портрета,

глядит просто к нему во внутрь... У него [Чарткова] захолонуло сердце. И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... По комнате раздался стук шагов, который наконец становился ближе и ближе к ширмам.<sup>47</sup>

Страшно, а вместе с тем — реально.

Вот как тот же самый старик в ранней, более фантастической редакции «Портрета» выходит из своих рам:

Он [Чертков] видел, как поверхность старика отделялась и сходила с портрета, так же, как снимается с кипящей жидкости верхняя

---

<sup>46</sup> Алексей Ремизов, *Огонь вещей. Сны и предсонье* (Париж: YMCA-Press, 1977), стр. 76-77.

<sup>47</sup> ПСС, III, 89. Вставка моя — Н.Ж.

пена, подымалась на воздух и неслась к нему ближе и ближе, наконец приближалась к самой его кровати.<sup>48</sup>

Здесь тень, а там был живой человек.

Вообще, во второй редакции, весь эпизод посещения художника стариком, вышедшим из портрета, гораздо тоньше обработан и имеет более характерный для этой редакции психологический оттенок. Старик, сидя у самых ног Черткова, безмолвно искушает его золотом, тяжесть которого художник даже ощущает в руке своей, хотя все это было только во сне. В первоначальной редакции, старик, как некий грубоватый Мефистофель, напрямик искушает Черткова, разговаривая с ним по душам и, вообще, обращаясь с ним весьма бесцеремонно.

Но есть один штрих в первой версии страшного полусна, штрих едва подмеченный критикой, который, мне кажется, разительно свидетельствует об интуитивном и высоко-художественном чутье писателя: это — слеза, которая «казалось... дрожала на ресницах старика»<sup>49</sup> и которую заметил Чертков, когда невольно обращал свой взгляд на странное изображение в портрете. В образе носителя зла на земле неожиданно появляется черта, будь то самая мелкая, возбуждающая сострадание. Откуда такой диссонанс?

Во второй части повести, в рассказе сына художника о том, как довелось его отцу начать — но не закончить — портрет с умирающего ростовщика, мы узнаем с каким ужасом тот ожидал своей смерти, как ползал он у ног художника, «целовал полы его платья и умолял дорисовать портрет».<sup>50</sup> «После смерти я должен итти к тому, к которому бы я не хотел итти. Там я должен вытерпеть муки, о каких тебе и во сне не слышалось...»<sup>51</sup> — объяснял он. Но черты его, запечатленные на холсте искусным живописцем, послужили бы тому, что половина жизни его перешла бы в его портрет. «Дорисуй! дорисуй! дорисуй!»... кричало раздирающим голосом это странное существо.»<sup>52</sup> Этот момент в построении повествовательной ситуации приоткрывает душевный мир ростовщика; обнаруживается его непреодолимый страх перед расплатой по заключенному с чертом договору. Как и злой колдун в «Страшной мести», ростовщик подвластен приступам

---

<sup>48</sup> Там же, 409. Вставка моя — Н.Ж.

<sup>49</sup> Там же, 408.

<sup>50</sup> Там же, 435.

<sup>51</sup> Там же, 436.

<sup>52</sup> Там же.

страха; слеза же, дрожащая на его ресницах в портрете, служит показателем этого чувства в его изображении. Эта тончайшая деталь первой версии преобразуется во втором варианте «Портрета» в простую, «нормальную» слезу, которая блеснула в глазах монаха-художника, когда он просит сына истребить портрет, если ему случится где-нибудь увидеть его.

\* \* \*

Отличительной чертой раннего варианта повести является сказочная фантазия, почти граничащая с аллегорией, тогда как в переработанной версии явно слышатся отголоски личных переживаний и тех художественных поисков, которыми в тот период мучался сам Гоголь. Можно также заметить расширение повествования на основе включенных в повесть биографических деталей из жизни самого писателя. Ярким примером являются возникшие на страницах второй редакции имена великих художников Возрождения — «божественный Рафаэль», Микельанджело, Леонардо да Винчи,<sup>53</sup> Корреджио, Тициан — имена, которых нет в первой редакции «Портрета», как будто раньше, т. е. до своей поездки в Италию, Гоголь о них мало знал. Вспомним, что новая редакция «Портрета» писалась в Риме, когда Гоголь находился под впечатлением острых эстетических переживаний. В Риме он воспринимает красоты Италии как эстет и внимательно всматривается в художественные ценности Вечного города. Его привлекают прекрасная природа, итальянская литература, оперное пение и, главным образом, искусство. Не трудно понять, отчего «краски исторической образованности» (выражение Вольтера) пестрят на страницах римского «Портрета».

Сильно отличаются друг от друга петербургский и римский варианты «Портрета» именно в тех случаях, где речь идет о художниках и об искусстве. В новом варианте, в лице Чарткова Гоголь изображает типичного для своего времени художника,

---

<sup>53</sup> Об интересном и весьма своеобразном толковании тех впечатлений, которые, может быть, ощущал Гоголь при виде картин Леонардо да Винчи («эта тайна среди тайн ренессанса»), см. вышеуказанную статью А. Вольтера, стр. 262-3 и 267. В ней говорится о «могучем творчестве» итальянского мастера, создавшего «образы *двусмысленной красоты*», о его картинах как об образцах «великого художественного мастерства ренессанса, *отразивших в себе, однако, роковые ошибки сознания*» [всюду курсив мой — Н.Ж.], и о том, что Гоголь, «дописывая повесть, уже отчетливо вырисовывает идею чисто-христианского искусства — с иною, цельною, нежною красотой».

убедительно и правильно рисуя его образ. «'Портрет' изобилует такими деталями художественного быта, которые не могли быть ниоткуда заимствованы Гоголем и являются несомненным результатом его личных, непосредственных наблюдений», пишет Н. Г. Машковцев в своей ценной книге *Гоголь в кругу художников*.<sup>54</sup> Еще в Петербурге Гоголь познакомился с бытом художников и, естественно, мог почерпнуть из него реальный материал для своей повести. Более того, знакомство и беседы с художником А. Г. Венециановым, исполнившим известный портрет еще молодого Гоголя вероятно зимой 1834 г. (когда уже печатались *Арабески* и в них — первая версия «Портрета»),<sup>55</sup> а позже — дружба и постоянные встречи с художником А. А. Ивановым и знакомство с Ф. А. Моллером (оба написали широко известные портреты Гоголя в 1840-41 гг.), дали писателю возможность близко наблюдать, как работают профессиональные художники, изучить технику портретистов, уловить точную терминологию, одним словом — все то, что в дальнейшем с такой удивительной изобразительной силой появилось в описании портретного сеанса в римской редакции «Портрета».

Кроме того, весьма вероятно, что Венецианов послужил Гоголю прототипом для профессора, который появляется только во второй версии повести и чей монолог напоминает венециановские идеи,<sup>56</sup> а безымянный молодой художник, возбудивший зависть Чарткова, сильно напоминает Александра Иванова тех лет, его «преданность искусству, бескорыстие, доходящее до нищеты, и постоянное изучение старых мастеров».<sup>57</sup>

Наблюдениями над действительностью, осознанием реальных элементов в окружающей жизни и пониманием художественной среды не исчерпывается осязаемая автобиографичность второй редакции повести. Глубокие переживания самого Гоголя в связи с его писательским поприщем находят отражение в этой версии «Портрета» и придают повести внутреннюю сосредоточенность и серьезность.

Еще Н. С. Тихонравов указывал на параллель между эстетическими концепциями новой редакции «Портрета» и началом

---

<sup>54</sup> Машковцев, ук. соч., стр. 8.

<sup>55</sup> Там же, стр. 43-44.

<sup>56</sup> См. подробно о Венецианове у Н. Машковцева, ук. соч., стр. 9-62 («Гоголь и Венецианов»).

<sup>57</sup> Там же, стр. 56.

7-ой главы *Мертвых душ* в их первоначальной редакции.<sup>58</sup> А в окончательной редакции своей поэмы Гоголь горько сознает, что сурова и одинока будет участь того писателя, который дерзнет вызвать наружу все мелкие повседневные и непривлекательные качества, какими наполнен наш земной путь, «ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создання».<sup>59</sup> Незадолго до выхода в свет *Мертвых душ*, в римской версии «Портрета» Гоголь уже утверждал, что всякий материал годится для художника, лишь бы только была бы та душевная, озаряющая сила, чей огонь превращает все в какой-то «свет», в произведения искусства. Устами монаха-художника Гоголь говорит:

Нет ему [художнику — Н.Ж.] низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекало сквозь чистилище его души.<sup>60</sup>

С роковой особенностью гоголевского таланта мастерски выводить отрицательные типы связано, мне кажется, еще одно место из второй версии «Портрета», но только не в идеологической и дидактической ее части, а в интуитивно художественном восприятии художника, взявшего ростовщика как модель «духа тьмы», которого ему нужно было поместить на картину, заказанную для местной церкви. Во время работы над портретом старика художник повторял про себя:

Экая сила! если я хотя вполтину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они побледнеют пред ним. Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре.<sup>61</sup>

Совершенно натурально звучат эти слова художника за работой, и стоят они на своем месте в повествовательной канве повести. Недаром Гоголь в своей «Авторской исповеди» провозгла-

---

<sup>58</sup> См. комментарии к «Портрету», ПСС, III, 667 и 673.

<sup>59</sup> ПСС, III, 134.

<sup>60</sup> ПСС, III, 135.

<sup>61</sup> Там же, 128.

шает: «Я сам слышу, что я тут [в повествовательном сочинении — Н.Ж.] гораздо сильнее, чем в рассуждениях».<sup>62</sup>

Там же Гоголь признается в том, что во время работы над *Мертвыми душами* он «не мог почувствовать любви к делу изобразить его [того или иного героя — Н.Ж.]. Напротив, я почувствовал что-то вроде *отвращения*; все у меня выходило натянуто, *насильно*».<sup>63</sup> Интересно сопоставить с этими словами рассказ художника о том, как он работал над портретом ростовщика:

Доньше я не могу понять, что был тот странный образ, с которого я написал изображение... Но скажу только, что я с *отвращением* писал его, я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. *Насильно* хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе.<sup>64</sup>

В той же «Авторской исповеди», которая, кстати сказать, была напечатана только в 1847 г., Гоголь размышляет о силе и долге «писателя-творца», который, владея великими дарами и средствами, «станет подавать... обществу людей», которых он «оденет портретною живостью», вследствие чего «изображенный образ преследует нас повсюду так, что нельзя оторваться».<sup>65</sup> Тут же Гоголь опасается того, что влияние писателя, который «сам еще строится и создается» (а он себя считал таким) «может быть скорее вредно, чем полезно»<sup>65a</sup> обществу ибо, по его мнению, психологический портрет, как посеянное семя, есть ощутимая реальная сила, которую художник вводит в жизнь. Вот это и есть самая суть «Портрета»: художник, запечатлевший силу зла в портрете, по словам Д. Мережковского, «наконец бежит от собственного создания. Точно так же Гоголь бежит от 'Ревизора'». «И от 'Мертвых душ' так же, как от 'Ревизора', Гоголь бегал, скитаясь по всему свету...»<sup>66</sup>

\* \* \*

---

<sup>62</sup> ПСС, VIII, 458.

<sup>63</sup> Там же, 441. Курсив мой — Н.Ж.

<sup>64</sup> ПСС, III, 136. Курсив мой — Н.Ж.

<sup>65</sup> ПСС, VIII, 456.

<sup>65a</sup> ПСС, VIII, 457.

<sup>66</sup> Д.С. Мережковский, *Гоголь и черт* (Москва, 1906; rpt. Letchworth, Hrts, England: Prideaux Pres, 1976), стр. 69-70.



Вопрос о значении искусства и о цели творческой работы занимал Гоголя в течение всей его жизни. Достаточно вспомнить, что статьи на эту тему охватывают весь период его творчества, не говоря уже о его письмах и литературных произведениях, в которых эта тема затрагивается неоднократно. Для примера можно назвать такие статьи, как «Борис Годунов. Поэма Пушкина» (1831), «Скульптура, живопись и музыка», «Несколько слов о Пушкине» и «Последний день Помпеи» (все три появились в *Арабесках* — 1834), «О Современнике» (1846) и отдельные статьи из *Выбранных мест из переписки с друзьями* (1847).

Этот же самый вопрос ставится в обеих редакциях «Портрета» и получает своего рода ответ от Гоголя в форме нового эстетического «манифеста» во второй редакции «Портрета». Эстетическое направление повести непосредственно открывается уже в самом ее заглавии: «Портрет», т. е. произведение искусства, которое, согласно Гоголю, должно воплощать в себе прекрасное и наполнять душу вдохновением. Эту мысль Гоголь ясно провозглашает устами монаха-художника: «Ибо для успокоения и примирения всех исходит в мир высокое создание искусства»; и еще: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве».<sup>67</sup> И вот ставится коренная проблема: в это «прекрасное», в искусство, в самое вдохновение художника, — вторгается демон.

В обеих редакциях повести эстетические размышления Гоголя вращаются вокруг таинственного портрета с неестественно живыми глазами, возбуждающими неизъяснимое ощущение в душе каждого, кто смотрит на них. Как же случилось, что эти глаза, будучи списаны с натуры, все же «разрушали гармонию самого портрета»?<sup>68</sup> В чем причина этого странного явления? В первой редакции ответ на этот вопрос можно усмотреть в том, что это явно портрет самого Антихриста. Гоголь тут воспринимает демоническое как «беспорядок природы», как явление, «выглянувшее мимо законов природы».<sup>69</sup> Во второй редакции ответ дается словами живописца, исполнившего этот роковой портрет: «Это не было создание искусства... Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе».<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> ПСС, III, 135.

<sup>68</sup> Там же, 87.

<sup>69</sup> ПСС, III, 405.

<sup>70</sup> Там же, 136.

В первой редакции без оговорки ставилось под вопрос «чересчур близкое подражание природе», которое «так же приторно, как блюдо имеющее чересчур сладкий вкус». <sup>71</sup> Во второй редакции этот страх перед слишком реальным искусством смягчен, и Гоголь видоизменяет свой подход к этому вопросу, восклицая:

Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, незаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека. <sup>72</sup>

Этими словами Гоголь говорит, что если уж воспроизводить действительность, то только ту действительность, которая прошла через творческое вдохновение художника и вышла отсюда не искаженной, но озаренной до того художественного предела, когда поэту или художнику удастся, по выражению Пушкина, «чувства добрые . . . лирой пробуждать», или же — теперь выражаясь словами Гоголя — показать предмет так, чтоб он казался при свете солнца: «Все равно как вид в природе: как он ни великолепен, а все недостает чего-то, если нет на небе солнца». <sup>73</sup>

В «Портрете» Гоголь ставит еще один вопрос, а именно: каким должен быть сам художник? — и отвечает на него в новой редакции второй части повести, где уже отражаются вспыхнувшие религиозно-моральные переживания писателя. Как было сказано выше, в этот период жизни Гоголя искусство становится для него орудием служения высшему духовному началу. Искусство, по мнению Гоголя, нужно и самому художнику, и всем людям, но чтобы достичь своей высокой цели, художник должен быть лучше и «чище всех душою», он должен «спасти чистоту души

---

<sup>71</sup> Там же, 406.

<sup>72</sup> Там же, 88. Образ анатомического ножа уже выступал почти в тех же словах в первой версии «Портрета». Быть может, здесь уместно припомнить слова пушкинского Сальери:

Звуки мертвцев,  
Музыку я разъял, как труп . . .

<sup>73</sup> ПСС, III, 88.

своей».<sup>74</sup> Здесь виден уже явный разрыв с идеей чисто эстетического творчества и переход к идее о нераздельности эстетических и религиозно-этических запросов.

Ответ на эти запросы Гоголь видит в слиянии искусства и духовной жизни. В «Портрете» этот синтез олицетворяет художник-монах, который, после долгого отшельничества и самоотвержения, наконец приступает к написанию иконы, и выходит у него «чудо кисти».<sup>75</sup> Если допустить, что Гоголь желал, чтобы всякое произведение искусства проходило через чистилище души создающего его человека, то нужно также принять, что для Гоголя, в последние годы его жизни, это могло совершиться только через истинную веру. Путем самоотверженного труда, великих жертв, всевозможных форм терпения и живительной силы молитвы, творец одолевает искушения, освобождается от легкомыслия и небрежности, одним словом — очищает душу свою, и тогда спокойно приступает к делу. Вот это и есть главная дидактическая мысль, которую Гоголь развивает во второй части новой редакции «Портрета».

В то время у Гоголя не было сомнений, что благотворное и весьма желательное слияние искусства и духовной жизни может существовать в реальной жизни. Именно такое слияние воплощал в себе его друг по Риму, художник А. А. Иванов, с которым он познакомился и очень сблизился в 1839 году. Можно легко представить, с каким чувством Гоголь видел в этом живом и творящем художнике олицетворение своего идеала; даже вполне допустимо, что Иванов является прототипом монаха-живописца во второй редакции «Портрета». В книге *Выбранные места из переписки с друзьями*, за 1846 год есть письмо, посвященное Иванову, в котором Гоголь отвечает на упреки, сделанные художнику по поводу медленности его работы. Как известно, Иванов писал свою знаменитую картину *Явление Мессии* (известную также под названием *Явление Христа народу*) в продолжение двадцати лет и необычайно серьезно подходил к своему труду. Он писал множество этюдов, искал красоты не столько внешней, сколько соответствующей характеру и значению изображаемых лиц. Гоголь во всем этом видел связь души художника с создаваемой им картиной:

С производством этой картины связалось собственное душевное

---

<sup>74</sup> Там же, 136.

<sup>75</sup> Там же, 134.

дело художника, — явление слишком редкое в мире, явление, в котором вовсе не участвует произвол человека, но воля Того, кто повыше человека. Так уже было определено, чтобы над этой картиной совершилось воспитание собственно художника, как в рукотворном деле искусства, так и в мыслях, направляющих искусство к законному и высшему назначению.<sup>76</sup>

Далее, рассказывая о сильных душевных страданиях Иванова, Гоголь говорит:

Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращения, лил слезы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им же внушенную мысль... Иванов просил у Бога, чтобы огнем благодати испепелил в нем ту холодную черствость, которую теперь страдают многие наилучшие и найдобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину.<sup>77</sup>

Если сопоставить эти две цитаты из письма Гоголя об Иванове с его рассказом о монахе-художнике во второй части «Портрета», то, странным образом, последняя цитата напоминает скорее первую версию повести, где о монашеской жизни и религиозных переживаниях художника говорится с каким-то искренним пафосом, тогда как первая цитата отводит преимущественно ко второй версии этого эпизода, где Гоголь сосредоточивает свое внимание главным образом на смысле самого искусства.

\* \* \*

В эволюции творчества Гоголя, вторая редакция «Портрета» занимает особенное и весьма значительное место потому, что она, по словам В. Гиппиуса, представляет собой «одновременно итоги пережитого и первые шаги на новом пути».<sup>78</sup> Не подлежит сомнению, что по сравнению с ранней версией, идейный состав второй редакции намного сложнее: при соблюдении сюжетного замысла, в ней «обостряется господствующая в Гоголе конца 30-х годов эстетическая идейность» и «пробивается морализм,... с

---

<sup>76</sup> ПСС, VIII, 329.

<sup>77</sup> Там же, 331-32.

<sup>78</sup> В. Гиппиус, ук. соч., стр. 122.

началом 40-х годов оживившийся».<sup>79</sup> Однако, в 1841-42 гг. морализм этот еще не достиг своего апогея, а эстетические высказывания Гоголя — во всяком случае, в «Портрете» — звучат чересчур дидактически и уступают чисто художественным качествам повести.

Примером этому может послужить образ монаха-живописца, историю которого рассказывает на аукционе его сын. В раннем варианте повести образ монаха-живописца, испугавшегося своего великого греха и искупающего его в монашеской жизни, вполне правдоподобен в том экзальтированном, романтически-мистическом свете, в котором изображает его писатель: «Дивись, сын мой, ужасному могуществу беса . . . Помолимся, сын мой!», — восклицает монах. Далее рассказывает его сын:

При этом он повергнулся на колени и весь превратился в молитву . . . Я увидел, как он поднял к небу иссохшие свои руки, с каким глубоким сокрушением молчал он, уничтоженный в себе самом, с каким невыразимым умилением молил о тех, которые не в силах были противиться адскому обольстителю и погубили все возвышенное души своей, с какою пламенной скорбью простерся он, и по лицу его лились говорящие слезы, и во всех чертах его выразилось одно безмолвное рыдание . . .<sup>80</sup>

В римской же (второй) редакции, этот «идеальный» живописец, размышляющий о смысле искусства и необходимости религиозного самосовершенствования, получился каким-то косным и непривлекательным, а все, что осталось от мистического пламени первой редакции, сводится к одной лаконической фразе: «Я знаю, свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем.»<sup>81</sup>

Принято считать «Портрет» одной из менее удачных гоголевских повестей, не только в «общественном» смысле, но и в художественном. Однако, мне думается, что заслуга Гоголя именно в том, что он в своей повести поставил основные вопросы, касающиеся искусства, и облек их в художественную форму. Теоретический ответ на вопрос о задачах эстетики тут, пожалуй, не столь необходим. Зато несомненно прав был о. В. Зеньковский, когда утверждал, что «в эстетической восприимчивости для

---

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> ПСС, III. 443-44.

<sup>81</sup> Там же, 136.

Гоголя... [есть] ключ к выявлению высших сил человека».<sup>82</sup> Эти слова можно справедливо приложить как к раннему периоду эстетического романтизма у Гоголя, к которому относится первая редакция «Портрета», так и к его более позднему периоду религиозного мирозерцания, предтечей которого является вторая редакция «Портрета».

---

<sup>82</sup> В. Зеньковский, ук. соч., стр. 124.



## О художественных приемах у Гоголя

Нина Каухчишвили\*

Среди произведений Гоголя первого периода творчества<sup>1</sup>, выделяется тематика, композиция и тональность повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В ней автор впервые создает своеобразный сюжет, не связанный хуторскими рамками *Вечеров...*, на что он просит позволения у читателя. Переходя к новой манере повествования, он не основывается более на деревенском быте пасечника, а на чиновничьих воспоминаниях какого-то Курочки<sup>2</sup>, который поражает нас своей пародийной фамилией. Такой слуховой жест<sup>3</sup> автору необходим как переходная ступень к новой сюжетной манере.

Создавая сюжетную рамку этой истории, Гоголь прежде всего ставит перед читателем ряд совершенно необычных подробностей: оказывается, что Курочка, по просьбе автора, записал свои воспоминания в тетрадь, которая была положена в маленький столик, стоящий «в углу, когда войдешь в дверь» (I, 187)<sup>4</sup>.

---

\* Нина Каухчишвили — профессор и заведующая кафедрой русского языка и литературы в Бергамском университете в Италии.

<sup>1</sup> См. А. Белый, *Мастерство Гоголя* (Москва, 1934 и Мюнхен, 1969). В этом труде Белый строго соблюдает разделение гоголевского творчества на три периода, принцип, который показался Д. Чижевскому не очень убедительным, о чем он пишет в предисловии к мюнхенскому изданию.

<sup>2</sup> Как известно, русские и украинские фамилии оканчиваются на ряд определенных суффиксов; однако, фамилия типа «Курочка» вызывает у русского читателя комические ассоциации.

<sup>3</sup> См. определение Б. Эйхенбаума в его известной статье «Как сделана Шинель Гоголя».

<sup>4</sup> Все цитаты из произведений Гоголя приводятся по *Собранию сочинений в 6-ти томах* (М., 1952-53) и будут указаны в тексте номером тома и страницы.



Этот прием можно определить как абсурд, так как, поскольку для читателя дом был и остается незнакомым, это — никому не нужная подробность, хотя сразу же выясняется, что такой прием автору необходим, чтобы перейти к новому этапу в развитии композиции. Далее выясняется, что жена Курочки печет удивительно вкусные пирожки «на какой-то бумаге». «Посмотрел как-то на сподку пирожка, смотрю: писанные слова...прихожу к столику — тетрадки и половины нет! Остальные листки все растаскала на пироги» (I, 187).

Это неожиданное заключение напоминает нам подобные логические скачки в других произведениях Гоголя. Оказывается, что бумага попадает под пирожки согласно той же логике, по которой нос попадает в свежую булку с луком, а вареники сами «лезут» Пацюку прямо в рот. По той же логике божественное видение превращается в проститутку, а человеческие любовные чувства передаются «собачиною» (см. «Записки сумасшедшего»).

Однако, присматриваясь ближе к художественному миру Гоголя, видим, что приемы такого рода являются центральными или «необходимыми» для его художественной манеры<sup>5</sup>. На них строится стилистическая и композиционная выразительность авторской речи. Такими приемами Гоголь достигает необычной внутренней свободы и независимости от традиционных норм. Он как бы испрашивает себе разрешение читателя прибегнуть к такого рода художественному построению. Исходя из того, что любая композиция может кончиться там, где обрывается нить внутренней необходимости, автор создает свой собственный жанр — отрывок или фрагмент<sup>6</sup>. По-видимому, Гоголь убежден, что художественное произведение не есть философский трактат, построенный на последовательных логических выводах. Но главное: автор сам указывает, что это совершенно сознательный подход к проблеме композиции, и предупреждает любознательного читателя, что ему стоит обратиться непосредственно к Курочке, если он желает узнать, как эта история кончится. Тут выясняется, что дело идет о необходимой детали, позволяющей автору перейти к дальнейшим подробностям, касающимся места жительства этой необычной личности. Такие соображения заставляют нас

---

<sup>5</sup> Как известно, В. Кандинский в книге *О духовном в искусстве* (Мюнхен, 1912) говорит о «внутренней необходимости», а герой Достоевского в *Подорожке* (см. изд. АН, М.-Л., XIII [1975], стр. 5) «вздумал записать слово в слово все, что случилось [с ним] с прошлого года вследствие внутренней потребности».

<sup>6</sup> См. Ю. Тынянов, «О литературной эволюции», *Архаисты и новаторы* (М., 1929), где он доказывает, что «фрагмент» не случайное художественное явление.

задуматься прежде всего над странной логикой, согласно которой Гоголь строит свои рассказы.

### Художественная логика

По мнению Л. Пачини, гоголевская логика отличается от общепринятой, так как она основана на принципе «обратной риторики», тогда как все авторы той эпохи увлекались обычной, традиционной риторикой<sup>7</sup>. В свою очередь, Ю. Манн говорит о «логике обратности» — о своеобразной перелицовке моральных и нравственных норм<sup>8</sup>. Короче говоря, оба ученых — итальянский и советский — фактически применяют теорию «обратной перспективы» П. Флоренского<sup>9</sup>, приспособленную Б. Успенским<sup>10</sup> к изучению художественной проблематики Гоголя. Согласно этой теории, автору предоставляется возможность «смотреть» на отдельные предметы не только с точки зрения традиционной нормы, но как бы с нескольких точек зрения одновременно, т.е., один и тот же предмет может быть показан снизу, сверху, сбоку или прямо, что подтверждается, например, анализом введения к повести об Иване Федоровиче Шпоньке.

Предлагая читателю обратиться прямо к Курочке, рассказчик дает необходимые адресные указания: «живет он... возле... церкви. Тут есть... маленький переулок, ...то будут вторые или третьи ворота» (I, 188). Это типично гоголевский прием, напоминающий другие описания такого же типа, например в «Ночи перед Рождеством»: «дорога шла по-за селом, мимо мельниц, мимо кладбища, огибая овраг» (I, 104). Наоборот, в *Мертвых душах* выясняется, что такие *подробности* далеко не всегда достаточны: Манилов объясняет Селифану, «что нужно пропустить два поворота и поворотить на третий» (V, 40), чтобы доехать до Собакевича, но по этому «адресу» Чичиков попадает к незнакомой Коробочке, а встреча с знакомым Собакевичем откладывается почти до невероятности. В рассказе о Шпоньке возникают тоже какие-то сомнения, и сам рассказчик как бы догадывается, что по таким указаниям трудно попасть куда надо. Он как будто вдруг сообра-

<sup>7</sup> Nikolaj Gogol, *Tutti i racconti* a cura di L. Pacini Savoj (Roma, 1957), x. См. «*Introduzione*» в итальянском сборнике рассказов Гоголя.

<sup>8</sup> См. Ю. Манн, *Поэтика Гоголя* (М., 1978), стр. 279-284.

<sup>9</sup> См. П.А. Флоренский, «Обратная перспектива», в издании *Труды по звуковым системам*, т. III (Тарту, 1967).

<sup>10</sup> Б.А. Успенский, «К исследованию языка древней живописи», в сб. под ред. Л.Ф. Жегина *Язык живописного произведения. Условности древнего искусства* (М., 1970), стр. 4-34.

жает, что требуются более точные адресные данные и добавляет: лучше, «когда увидите на дворе большой шест с перепелом и выйдет навстречу вам толстая баба в зеленой юбке, . . . то это его двор» (I, 188). Итак, выясняется, что необходимые указания лучше давать как бы в двух плоскостях одновременно: снаружи виден *длинный* шест, а изнутри *широкое*, зеленое, красочное пятно.

Эта двойная точка зрения позволяет автору создавать необходимые основы для дальнейшего повествования. Пользуясь такими «ориентирами», можно «перескочить зигзагом»<sup>11</sup> с одного приема на другой, перейти с одного угла зрения к другому. И вдруг рассказчик как бы вновь задумывается и дополняет уже известные нам подробности: оказывается, что Курочку можно встретить каждое утро на базаре до девяти часов, «где . . . он . . . выбирает . . . зелень» (I, 188). Значит, ранее упомянутое красочное пятно — вовсе не случайность, а определенное звено, связующее повседневную «холостую» жизнь Курочки с толстой бабой, а «зелень» служит цветной опорой к следующему скачку.

В новой фабуле сообщается, что Курочка отличается своим внешним обликом: «ни у кого нет . . . панталон из цветной выбойки и китайчатого желтого сюртука» (I, 188). Такая оригинальная пестрота и резкая цветопись воспринимается как основной компонент гоголевской описательной техники, сближая первый чиновничий рассказ с хроматизмом хуторских повестей. Короче говоря, при наличии нескольких точек зрения, создается повествовательная цепь, где следует один прием за другим, резко усиливая впечатление пестроты. К этому обилию примет можно добавить еще одну подробность.

Автор вдруг спохватывается, что он не сообщил о том, как Курочка ходит: он «всегда размахивает руками», что заставило кого-то воскликнуть: «Глядите . . . вон идет ветряная мельница» (I, 188). Тут вдруг появляется нечто совершенно обратное нашему ожиданию: оказывается, что человек может произвести эффект кругооборотного движения. Опять все наоборот: при помощи такого необычного кругового движения, длина и ширина становятся трехмерными. Этим автор создает свою систему измерения: появлением кругообращения придается какая-то пластичность двумерной плоскости, несмотря на то, что отсутствует глубина. Этим отсутствием глубины отличается в основном вся авторская художественная логика.

Постоянные переходы от одной темы к другой доказывают,

---

<sup>11</sup> См. А. Белый, ук. соч., стр. 24 и сл.

что прямолинейность как бы отсутствует; любая линия у Гоголя подвижна, извилиста, она изгибается, а предметы приобретают самый неправдоподобный облик, при котором действительно возникает возможность уподобить человека мельнице<sup>12</sup>. Кроме того, это сравнение доказывает, что в гоголевской двухмерности часто преобладает округленность, захватывающая также ширину, но она может распадаться на отдельные части, приходить в движение как крылья ветряной мельницы. Следовательно, кругообразность преобладает над плоскостью.

Приведенные примеры доказывают, насколько автору необходима эта множественность точек зрения и, одновременно, они разъясняют, что он умеет *смотреть* на окружающий мир особым внутренним взглядом, переворачивающим любой предмет, показывая его оборотную, скрытую сторону: толстяк наполняет своими шароварами целый двор, черт, дотронувшись до луны, обжигает себе пальцы, корки дыни превращают шляпу в мусорный ящик, круглое колесо становится кривым. В такой системе обычные пропорции и контуры испаряются перед внутренним взором автора: лужа может превратиться в целое море, Миргород — в пространство вселенной. Все это порождается особой логикой, по которой все переворачивается вверх ногами: земля садится на луну, Китай и Испания могут совпасть, стать одной и той же землей. Такому внутреннему взгляду прямая перспектива не требуется, тем более, что по ней необходимо «досмотреться» до точного освоения внешних контуров, мешающих внутреннему восприятию мира.

Словом, обратная сторона перспективы соответствует гоголевской внутренней необходимости, поскольку она дает ему возможность открыть пространства, лежащие вне нормы — кривые разрезы, в которые можно втиснуть самые необычные вещи: Солоха бросает в один мешок из-под угля дьяка, а за ним исполинского Чуба, кузнец в состоянии взвалить себе на плечи даже такие мешки, «которых не понесли бы два дюжих человека» (I, 120). У Чичикова в ларчике можно найти мыльницу, «за мыльницею шесть-семь узеньких перегородок для бритв; потом квадратные закоулки для песочницы...билеты визитные, похоронные, театральные...» (V, 57-58). Эти примеры служат доказательством, что внутренний взор автора располагает особыми и пространственными категориями, соответствующими его

---

<sup>12</sup> Это сравнение показывает, что сказочная традиция конкретно отражается в художественной системе Гоголя; человек у него превращается при помощи волшебства в вещь и наоборот.

особенному ощущению вещей<sup>13</sup>. Это подтверждается метафизическими сравнениями: Иван Федорович принимает толстые, мягкие щеки Григория Григорьевича за мягкие подушки (I, 194, 201); высокий стоячий воротник Ивана Ивановича превращается в бричку (I, 203, 205); узенький воротник в состоянии преобразить короткую шею в длинную, болтающуюся, как у «глиняных котенков» (III, 133).

Следовательно, можно заключить, что у Гоголя, как уже установили Л. Пачини и Ю. Манн, все ставится с ног на голову, все у него наоборот: внешнее и внутреннее не согласуются с общепринятой нормой, по которой надо смотреть до тех пор, пока точные контуры не врежутся в наше восприятие через утонченное преломление оптической призмы. Гоголь располагает необычной способностью «смотрения», по которой сформировалась его оригинальная творческая индивидуальность. Мы постараемся проследить этот процесс «смотрения», но сначала нам необходимо уточнить еще один важнейший момент.

### **Символика круга**

Повесть об Иване Федоровиче Шпоньке обратила наше внимание на символику круга, которой А. Белый придавал большое значение. С древних времен круг рассматривается как расширение отправной точки. Образ круга воспринимается как универсальный символ нераздельного, как символ неделимой завершенности и тождественности. Кроме того, круг характерен постоянным движением, не имеющим ни начала, ни конца. Благодаря этому свойству, он является знаком вечного, безостановочного течения времени. Указанные свойства резко отделяют этот символ от внешнего мира, что придает ему полную самостоятельность по отношению к другим формам. Кроме того, круг представляет собой прообраз творческой способности человека.

Жизненный путь Гоголя представляется нам тоже в виде замкнутого круга, которым он отделен от внешнего мира и благодаря которому он уходит в самого себя, как Шпонька, который убежден, что нет жизни вне своей собственной<sup>14</sup>. Итак, кругообразным движением (рук-мельницы) уточняется, что герой нуждается в уединении, что он должен отойти от чужой ему жизни. Одновременно этим сглаживается конфликт между «гори-

---

<sup>13</sup> А.О. Смирнова вспоминает, что в детстве Гоголь испугался кошки и что этот испуг оставил след на всю его жизнь; см. В. Вересаев, *Гоголь в жизни* (М.-Л., 1933), стр. 29.

<sup>14</sup> См. Ю. Манн, ук. соч., там же.

зонтальной» шириной зеленой юбки и шестовидной «вертикальностью», как показывает ход повести.

Сюжет этой повести несложен: Иван Федорович — бледный, продолговатый серенький штрих, с детства наталкивающийся на жизненную горизонтальность, начиная с учителя, бьющего его «преобольно . . . по рукам», что еще усиливает его робость и уединение (I, 189). С тех пор он весь ушел в самого себя и отказывался от всяких попыток выбраться из своего узкого круга, сужающегося почти до точки. Поступив в пехотный полк, это маленькое, серенькое существо никогда не переступает предел своего круга — он не пьет, не танцует, не играет в банк, пребывает в одиночестве, увлекается только наведением порядка. Единственная попытка выбраться из этой замкнутости пресекается мощной рукой тетушки, в избытке обладающей «горизонтальностью» и широтой, которая вызывает его домой, как раз тогда, когда он должен был «выступить вместе с полком» (I, 191).

Первое соприкосновение Шпоньки с внешним миром происходит по дороге домой, где этот бледный штрих встречается с крупным цветовым пятном, брошенным с размаху на холст. В хату постоялого двора вдруг «влез толстый человек в зеленом (курсив мой — Н.К.) сюртуке. Голова его . . . покоилась на короткой шее, казавшейся еще толще от двухэтажного подбородка» (I, 193-4). К серенькой линии «подступает» неожиданно горизонтальное пятно, и вертикальный Шпонька еще больше удлиняется, когда он, по военной привычке, стал «навытяжку» перед новым знакомым, который, размахивая «руками, как будто . . . он продирался сквозь толпу», «принял Ивана Федоровича в объятия» (I, 194). Тут можно сказать, что вновь закружившиеся руки мельница захватили Ивана Федоровича, мгновенно бросая его в объятия совершенно посторонней ему орбиты. Вдруг снова становится ясно, что это только временно: дорожному знакомому надо выехать рано утром; поэтому он сразу лег спать, повалившись «на постель, и казалось — огромная перина легла на другую» (I, 196). В действительности же этот толстяк сам живет в своем замкнутом круге: при второй встрече в доме у того же Григория Григорьевича выясняется, что его мать — низенькая старушка и «совершенный кофейник» (I, 202) — появляется в повести только для того, чтобы показать, что и она не смеет вмешиваться в жизнь своего собственного сына.

Неожиданная встреча в дороге воспринимается в рамках художественной экономии этого рассказа как подготовительный этап к встрече с крупным коричневым пятном, знаменующим тетушку, которой тоже не удастся проникнуть во внутренний

мир-круг своего племянника. Встреча в дороге остается единственной благоприятной случайностью в его жизни, а соприкосновение с мягкими щеками-подушками будет жить как приятное воспоминание, что подтверждается второй встречей Шпоньки с Григорием Григорьевичем<sup>15</sup>.

Анализ образности этого рассказа показывает, что зигзагообразная линия от вертикали к горизонтали стремится к кругу и старается вобрать в себя все постороннее, лежащее вне круга. Одновременно сам ход повествования свидетельствует о том, насколько сложен этот процесс. Каждая жизнь протекает во взаимно недоступных, лежащих рядом кругах. Только в редких случаях удается отдельной детали перебраться из одного круга в другой (как, например, щеки-подушки). В новом круге они будут ощущаться как постоянный элемент, и только те детали «дорожного эпизода», которые, по словам Гоголя, являются как бы единственным лекарством<sup>16</sup>, могут быть частично и временно освоены.

Итак, можно прийти к выводу, что жизненный путь Гоголя статичен: Гоголь как бы прикован, внутренне замкнут, смотрит на все окружающее изнутри, искоса, из своего «прекрасного далека» (V, 229). Но это «далеко» надо воспринимать не в смысле пространственной отдаленности от России, а в качестве изначального отношения к окружающему миру, на который он смотрит из глубины своего внутреннего круга-уединения, и потому этот «акт смотрения» играет огромную роль в его художественной концепции и технике. Это мы постараемся показать при помощи итальянских мотивов.

## «Рим»

Это произведение, как и предыдущие, принадлежит к фрагментарному жанру и тесно связано с дорожной тематикой: герой переезжает из Рима в Париж и снова возвращается в Рим к исходной точке своих странствий, чем подтверждается, что в гоголевской кругообразности концы должны сходиться. Интересно проследить, как этот фрагмент соотносится с его мирозерцанием.

Рим представился ему сначала лежащим перед ним открытым

---

<sup>15</sup> При второй встрече «губы Ивана Федоровича встретили те же самые подушки» (I, 201).

<sup>16</sup> См. письмо Гоголя М.П. Погодину из Рима от 17/29 октября 1840 г. в Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, X (М.: АН СССР, 1952), *Письма*, стр. 315.

полем, в которое он всматривался в надежде найти новую творческую энергию. Можно сказать и так: Рим представился ему точкой, лежащей вне его круга, к которой он стремился всеми силами: «Влюбляешься в Рим медленно, понемногу — и уж на всю жизнь... вся Европа... чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить».<sup>17</sup> Несмотря на такой энтузиазм, скоро выясняется, что это только временное упоение, в которое вкрадываются сомнения, что и тут только *смотришь*, а не *живешь*. Более того: получается впечатление, что Гоголь при каждом новом соприкосновении с этой точкой обжигается, как его черт в «Ночи перед Рождеством». Со временем он признается в том, что его слияние с Италией не состоялось, и он, как улитка, еле высовывает голову из своей раковины. Все это отразилось в «Риме» и придает отдельным местам этого фрагмента какой-то неестественный отпечаток, который Белый определил словом «лак»<sup>18</sup>.

Изучая «Рим», Белый отмечает, что там краски не так блестят, как в украинских повестях, а покрыты «лаком» итальянской живописи, с которой Гоголь основательно ознакомился в «Вечном городе»<sup>19</sup>. Нет сомнения, что в «Риме» Гоголь пишет итальянскими красками, которые безусловно отличаются от русских и украинских. Но, помимо того, ощущается какой-то поверхностный «чужой» слой, который Белый и обозначает как «лак», в котором выразилось внутреннее несогласие между итальянским миром и мирозерцанием Гоголя. Этот фрагмент служит доказательством, что Рим, несмотря на первый порыв энтузиазма, останется Гоголю чуждым: писатель никогда с ним не сольется. Создавая «Рим», Гоголь надеялся этот конфликт перебороть, но фрагментарность, прерывность повествовательной нити доказывают, что его цель не была достигнута.

Герой фрагмента, Антонио, после продолжительного отсутствия возвращается в Рим, где он «уединился совершенно... и сделался... подобен иностранцу, который сначала бывает поражен мелочной, неблестящей его наружностью» (III, 212). Затем следует обстоятельное описание города, свидетельствующее об основательном знании достопримечательностей, которое возбудило в нем желание «проникнуть поглубже в историю Италии» (III, 218-219). Эта потребность свидетельствует о том, что он, несмотря на восхищение городом, чувствует, что ему надо

---

<sup>17</sup> См. письмо Данилевского из Рима от 15/27 апреля 1837 г., там же, стр. 95.

<sup>18</sup> См. А. Белый, ук. соч., стр. 150.

<sup>19</sup> Мне кажется, что Гоголь не очень глубоко вник в итальянскую живопись и что в Риме он ценил больше всего искусство Александра Иванова. Н.К.



скрыться в свой уголок, откуда он может смотреть на Рим «как из ватиканского окна» (III, 219), короче говоря, — из своего «далека». Этим сам автор подчеркивает значение акта «смотрения», которое отражается на настоящем, придавая конкретному городу особенный, условно стилизованный, но необходимый Гоголю вид. Такое «смотрение» из своего прекрасного «далека» дает автору возможность остановить свой взор на мелочах, на предметах, которые спонтанно стимулируют его художественное внимание, что доказывается незабываемыми его описаниями кипучей жизни узких римских переулков. Очевидно, что, смотря на мимику и жестикуляцию простых римлянок, его взгляд останавливался на малейшем жесте, на тонкой выразительности черт лица, одним словом — на всех тех подробностях, которые придают его творчеству совершенно уникальный отпечаток. Особенность этого акта «смотрения» следует проследить на конкретном материале.

### Действие «смотрения»

Создавая свой украинский пейзаж, Гоголь глядел на него из своего «петербургского далека», обогащая его отблесками своей собственной внутренне-индивидуальной насыщенности: «Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками» (I, 10).

Рим же наблюдается непосредственно, но из его «внутреннего далека», из окна его римской квартиры. Однако, несмотря на это, весь он насыщен прошлым; это результат уникального угла зрения писателя: «...над развалинами огнистыми фонтанами подымались светящиеся мухи, и неуклюжее крылатое насекомое, несущееся..., как человек» (III, 218).

Но гоголевский акт «смотрения» обретает всю свою оригинальность, когда его глаз сосредоточивается на вещественном мире:

С утра еще тянулись нескончаемую вереницею чумаки... Горы горшков, закутанных в сено, медленно двигались, кажется, скучая своим заключением и темнотою; местами только какая-нибудь расписанная ярко миска... хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня и привлекала... взгляды поклонников роскоши (I, 11).

Сопоставляя эти знаменитые строки из «Сорочинской ярмарки» с римским ландшафтом, мы сразу видим, что гоголевский акт «смотрения» на протяжении двенадцати лет не изменяется:

У подошвы [гор] неслася длинная аркада водопроводов, подобно длинному фундаменту, и вершина гор казалась воздушным продолжением чудного здания (III, 217).

Эта близость «смотрения» поражает еще больше, когда глаз автора задерживается на отдельных предметах:

... 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 бахрама мозаичного занавеса, драпировавшего внутреннюю стену (III, 223).

Эти цитаты показывают, что Гоголь обладает особым взглядом на мир вещей. Смотря на окружающий мир вещей, Гоголь как бы весь превращается в зрение: все лишнее испаряется перед его взглядом, остается лишь то, что он художественно фиксирует, на чем останавливается его «третий глаз»<sup>20</sup>. Этим «третьим глазом» он открывает тайную, невидимую сторону каждого предмета; мало-помалу малейшая материальная деталь вырастает перед ним, обретая разнообразные формы, несвойственные ей при обычном восприятии. Поэтому перед глазами Гоголя пестрые горшки могут красоваться в украинском ландшафте так же выразительно, как арки водопроводов в окрестностях Рима, а круги сыров в скромных лавках итальянского провинциального городка превращаются в колонны древних храмов. По тому же принципу, витрины этих лавок украшаются на Пасху так же торжественно, как украинская деревня на праздничную ярмарку.

Когда глаз автора отходит от наблюдения конкретных предметов, является «внутренний глаз», смотрящий как бы из своего далека, на что указывают цветовые оттенки, играющие в римском небе:

и небо над ними было уже не серебряное, но невыразимого цвета весенней сирени (III, 217).

Этот пример показывает, что Гоголь не пользуется итальянскими красками: в итальянском спектре отсутствует сиреневая тональность, поскольку сирень в Италии редкость<sup>21</sup>. Итак нам

---

<sup>20</sup> См. Pier'alli, "Beckett/Sguardo," *Winnie, dello sguardo* (Milano, 1984). Уже в 1914 г. В. В. Розанов обратил внимание на значение «взгляда» у Пушкина и у Гоголя. См. В. Розанов, *Среди художников* (СПб., 1914), стр. 17.

<sup>21</sup> У Тургенева нас также поражает, что море возле Неаполя показалось ему лиловым (см. письмо Тургенева от 26 апреля/8 мая 1840 г. в И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в 28-и томах* [М.-Л., 1960-68], *Письма*, I, стр. 182).

кажется, что этот цветовой элемент показывает, как отдельные зрительные впечатления врезаются в художественную память Гоголя и становятся в ней постоянными. Иначе говоря, то, что он непосредственно воспринял своим «внутренним глазом», так ярко в нем запечатлелось, что оно соответственно окрашивает восприятие совершенно новых конкретных впечатлений. Оно ложится в основу любого восприятия материальных предметов, причем прошлое сливается с настоящим, конкретное с абстрактным, а сальный наплыв на свечах может обратиться в бахрому «мозаичного занавеса».

Наша мысль о том, что искусство Гоголя почти целиком строится на технике зрительных восприятий, подтверждается и самим автором, утверждающим, что зрением можно постичь и невидимое:

Когда же обращался он вдруг назад, тогда представлялась ему четвертая сторона вида... Сияли резко и ясно углы и линии домов... остающийся, наконец, один [купол Петра] на всем полгоризонте, когда уже совершенно скрылся весь город (III, 218).

Эти цитаты показывают, что нельзя говорить о «лаке», покрывающем украинский блеск; наоборот, цветовые хроматические и вещественные впечатления Гоголя обусловлены изумительным умением проникать туда, куда обычному глазу не добраться. В этой технике «смотрения» заключается и все зрительное богатство предыдущего художественного опыта Гоголя, как явствует из некоторых «итальянских мест» *Мертвых душ*.

### **«Итальянские места» в *Мертвых душах***

С. Рихтер исследовала «итальянские» приемы, взятые из «Рима», но только мимоходом коснулась *Мертвых душ*, хотя эта поэма почти целиком была написана в Италии<sup>22</sup>, что отразилось на некоторых приемах писателя, где преобладают предметно-зрительные впечатления. Но сперва следует хотя бы бегло указать на широкое применение образа «круга-колеса». Изучая *Мертвые души*, многие исследователи обращают внимание на разговор «русских мужиков» о колесе чичиковской брички<sup>23</sup>. Это неожиданное появление мужиков, рассуждающих о колесе-бричке, убедило А. Белого, что сюжет этой поэмы вращается, как колесо, вокруг одной центральной оси. Согласно Белому, это

---

<sup>22</sup> См. S. Richter, "Gogol's Romerlebnis und sein Fragment 'Rim'," *Rom und Gogol'* (Hamburg, 1964).

<sup>23</sup> См. А. Белый, ук. соч., стр. 81-82.

подтверждается тем, что у Чичикова, после бала у губернатора, все «пошло как кривое колесо» (V, 180). Нам, напротив, кажется, что колесо как таковое нельзя рассматривать в гоголевской художественной системе как самостоятельную символическую категорию. Это просто признак его умения смотреть до тех пор, пока круглое не станет кривым, пока предмет не превратиться в какой-нибудь необычный символический знак, что подтверждается примером из «Ночи перед Рождеством». Когда ясную, зимнюю ночь надо заменить глубокой тьмою, вдруг появляется на небе какое-то неясное пятно:

Близорукий, хотя бы надел на нос вместо очков колеса комиссаровой брички, и тогда бы не распознал, что это такое (I, 102).

Такое уподобление одного предмета другому показывает, что Гоголь способен был изменить размеры и пропорции каждой вещи до невероятности; поэтому нельзя рассматривать любой знак-символ, как независимую символическую категорию. На самом деле «колеса-очки» показывают, как, под взглядом автора, самая обычная вещь превращается в волшебную и играет несвойственную ей роль. Концепция такого рода легла и в основу «итальянских» мест *Мертвых душ*.

При первой встрече с русским помещичьим бытом, читатель наталкивается на отчетливые итальянские формы, встающие перед внутренним взглядом писателя, когда он в буквальном смысле смотрит сверху вниз на русскую деревенскую жизнь:

... глядя [курсив мой — Н.К.] с крыльца на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, если бы вдруг... через пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары (V, 25).

Тут Гоголь как бы вспоминает о флорентийской и венецианской архитектуре (Понте Веккио и Понте ди Риальто), об обычаях итальянского народа, на который он смотрит не только снизу вверх (как в узких римских переулках), а также сверху вниз, глядя на товары перед лавками торговцев или под открытым небом. И опять художественное зрение Гоголя сосредоточивается на мелочно-материальном аспекте человеческой жизни. Зрительные впечатления от итальянских мостов врезались в память Гоголя благодаря «разным мелким товарам». Этим лишний раз подтверждается, что гоголевское восприятие основано на предметности, в особенности там, где восприятие имеет чисто эмоциональную функцию. Авторская любовь к архитектуре и мелким товарам

торговцев сливается с «добрыми чувствами» Манилова. Когда Чичиков в последний раз расстается с Маниловым, эти чувства опять сливаются с итальянскими воспоминаниями:

Он думал о благополучии дружеской жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом через эту реку начал строиться у него мост, потом огромный дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах (V, 40).

Тут надо еще раз подчеркнуть, что образы Италии служат положительным элементом характеристики Манилова. Таким образом возникает возможность использовать итальянскую атмосферу в русском контексте. Нас же тут не столько интересует эмоциональный момент, сколько конкретные воспоминания об итальянской архитектуре, известные нам по «Риму»:

Группами и поодиночке один из-за другого выходили дома, крыши, статуи, воздушные террасы...там выходил целиком темный дворец...там опять играющая толпа стен, террас и куполов (III, 237).

Стоя на холме Джиааниколо в Риме, Гоголь смотрел с Сан Пьетро-ин-Монторио на город и как бы выпитывал в себя всевозможные подробности архитектуры, оживляемые веселой мимикой жителей Рима: дома гуляют по улицам, крыши и террасы летают над городом, взор не знает на чем остановиться. Эти чисто зрительные восприятия так глубоко врезались в его память, что смогли быть подставлены под конкретное изображение русского ландшафта, а это надо считать результатом «материального», уникального умения *смотреть*, свойственного исключительно Гоголю.

В этом описании автор безусловно смотрит сверху вниз, но это направление перекрещивается с другим, как показывает другая цитата, в которой архитектурные наслоения еще более отчетливы: подходя к присутственным местам для совершения купчей, Чичиков встречается с Маниловым, и они под руку подходят к большому дому. Тут Чичиков поднимает голову *вверх* и видит, что

Из окон второго и третьего этажа высовывались неподкупные головы жрецов Фемиды и в ту же минуту прятались опять: вероятно, в то время входил в комнату начальник» (V, 146).

Читатель ждет, что катастрофа обрушится на голову Чичикова в присутственных местах, что при совершении купчей

раскроются его планы. Но такое ложное предчувствие читателя устраняется «итальянской» сценкой. Эта «итальянская» атмосфера воспринимается тут как благоприятное предзнаменование того, что вопреки ожиданиям, встретит Чичиков в этом здании. Но эта сценка имеет большое значение для нашей темы. На изображении этого трехэтажного русского дома сказалась итальянская обстановка, которую мы уже отметили в римских переулках. Итальянская архитектура с ее «многооконностью» превратилась в носителя итальянского темперамента, который врезался в гоголевскую художественную память, и сыграла определенную роль при наблюдении жизни простонародья среди старинных узких улочек:

Он поднял голову вверх: из третьего этажа глядела, высунувшись, сьора Тутта . . . дала ответ . . . синьора Грация, которая давно высунулась из окошка второго этажа . . . Идет, идет Пеппе! — зазвенела из самого угла улицы сьора Чечилия (III, 232-233).

Нас тут не столько поражает способность восприятия итальянского темперамента, сколько уникальное тождество этого темперамента с темпераментом русского чиновника. Это объясняется особым углом зрения, усвоенным Гоголем в Италии, при котором взор его поднимается снизу вверх. Такой угол зрения стал спонтанным с тех пор, как Гоголь привык искать на горизонте высокие горы и верхние ряды окон высоких домов на узких улочках. Это направление взгляда сочетается с определенной внутренней тенденцией ко всему высокому, по-видимому с давних пор бытующей в его душе, на что указывают «горы горшков» на чумацких возах. В Италии эта тенденция станет для Гоголя основной; его внутреннее «далеко» примет более определенную форму, поскольку он не мог найти себе в России соответствующую точку опоры. Следовательно, Гоголь вынужден переживать высоту чисто внутренне, а внешняя материальность постепенно теряет для него всю свою прелесть. Из этого мы можем вывести, что Италия постепенно подтачивает его творческую энергию, потому что чужое сталкивается с его собственным. Этот конфликт отражается именно на всех «итальянских» местах *Мертвых душ*.

Действительно, в сценке перед присутственными местами прозвучала какая-то комическая тональность: в его зрительную память врезалась подвижная мимика чиновничьих лиц, мгновенно появляющихся в окнах. Такая утрированная быстрота мимики передает внутреннюю неуверенность Чичикова в успехе. Несмотря на поддержку Манилова, он все же сомневается в том, что все

кончится благополучно. Итак, душевная неуверенность гоголевского героя внешне передается мгновенным исчезновением чиновничьих лиц.

Комическая театральность этой сцены обращает наше внимание еще на другую черту гоголевского стиля. Когда Чичиков в конце концов подъезжает к Собакевичу, его внимание вдруг привлекается двумя фигурами: «Выглянувши, оба лица в ту же минуту спрятались» (V, 97). Оказывается, что это выглянули сам Собакевич и его жена, но быстрота их движений снова не совсем согласуется с медвежьей тяжестью Собакевича. Это показывает до какой степени живость итальянского народа была освоена зрительной памятью Гоголя.

С композиционной точки зрения этот «итальянский» штрих можно воспринять как сигнал, предвещающий сравнительно благополучную покупку «мертвых душ» у Собакевича. Кроме того, тут обнаруживается, что взгляд снизу вверх, а также появление и исчезновение лиц, придает этим фигурам какую-то марионеточность. Из этого следует, что по-видимому такой прием имеет у Гоголя намеренно искажающую функцию. На самом деле, лицо жены Собакевича показалось Чичикову «в чепце, узкое, длинное как огурец», а сам Собакевич — как «молдаванские тыквы, называемые гордянками, из которых делают... балалайки» (V, 97). Это сравнение указывает на то, что тут у Гоголя отсутствует третье измерение. Благодаря его особому взгляду, все у него изгибается, сужается, расширяется, словом — приобретает из ряда вон выходящий вид. Когда Гоголь смотрит из своего «прекрасного далека», ему нет необходимости считаться с реальными формами, он может смотреть до тех пор, пока предмет внешне не примет те очертания, которые будут полностью соответствовать его внутренней художественной потребности. Итак, можно заключить, что маленькая фигурка Чичикова будет прыгать и скакать, как марионетка перед огромным Собакевичем, и это предчувствие читателя достигается беглым, но значительным «итальянским» штрихом.

Глубокая конфликтность между двумя мирами выступает на заключительных страницах первой части *Мертвых душ*. Тут встречается один из самых поразительных «итальянских» приемов, где Италия сопоставляется даже с русским безграничным пространством. При этом поражают уже известные нам горы, арки, многооконные дворцы:

... не развеселят, ни испугают *взоров* дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными высокими

дворцами, вросшими в утесы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; *не опрокинется голова посмотреть* на гроззящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь брошенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными суцьями... не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе... (V, 229-230. Курсив мой — Н.К.).

Автор тут сам указывает, что акт зрительного восприятия стоит у него на первом месте, и сообщает, что он действительно смотрел в Италии снизу вверх, пытаясь придать этому углу зрения некую пластичность и кругообразность в результате запрокидывания головы назад. Эта подробность уточняет, что глядел он не только пристально, но и со значительным физическим усилием, из чего следует, что он не удовлетворялся общепринятой значимостью вещей, феноменов, естественных явлений и произведений искусства. Ему нужно было смотреть до тех пор, пока отдельные предметы не стали бы отчетливо восприниматься его сознанием и не приобрели бы особого, необычного им значения, которого он в основном постоянно придерживался. Досмотревшись до самой сути предмета или явления, автор окончательно оформляет его, причем все может получиться наоборот, все может стать с ног на голову. Следовательно, в этом миропонимании царствует необычный порядок вещей, установленный самим же автором и необходимый для его творческого процесса. Одновременно это результат его авторского «смотрения», который имеет в себе нечто постоянное, на что указывают суждения Гоголя о картине Брюллова в 1834 году:

... фигуры, несмотря на ужас всеобщего события... не вмещают в себе того *дикого* ужаса... каким дышат суровые создания Микеля-Анжела... Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения... У него не так, как у Микеля-Анжела, у которого тело только служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления... (VI, 79. Курсив мой — Н.К.).

Эти строки написаны задолго до первого личного соприкосновения Гоголя с итальянским искусством. То, что казалось ему когда-то «диким», стало в *Мертвых душах* «дерзким», что было лишь более резким выражением того же ощущения. У Брюллова все казалось ему мягким, элегантным, а в Италии произведения искусства имели в себе что-то возбуждающее, и это Гоголь ощущал до конца. Короче говоря, конфликт между русским и итальянским миром впервые проявился у него в 1834 г. при виде



картины Брюллова. Следовательно, порывы энтузиазма — лишь блуждающий огонь, некое внутреннее фиктивное оправдание того, что ему жизненно необходимо было «смотреть» на все из своего «прекрасного далека». Этот внутренний разлад его впоследствии погубит.

Остается еще один последний пример из второй части *Мертвых душ*. Чичиков по ошибке попал к П.П. Петуху<sup>24</sup>. После обеда он спешит уехать, что Петух приглашает его на прогулку:

Двенадцать гребцов, в двадцать четыре весла, с песнями, понесли их по гладкому хребту зеркального озера. Из озера... в реку, беспредельную... Хоть бы струйкой шевельнулись воды... Гребцы хвативши разом в двадцать четыре весла, подымали вдруг все весла вверх, и катер сам собой, как легкая птица, стремился по недвижной зеркальной поверхности. Парень-запевала, плечистый детина... начинал чистым, звонким голосом, выводя как бы из соловьиного горла начальные запевы песни, пятеро подхватывало, шестеро выносило, и разливалась она, беспредельная как Русь (V, 313-314).

В этих строках Русь, русские реки и озера слились с венецианскими каналами, с гребцами-гондольерами. Хотя нам трудно судить о художественном значении этой части по отрывкам, все же тут достигнуто бесподобное слияние и как бы перекрещение между русским и итальянским миром. Кажется, что тут зрительная техника Гоголя обновилась. На самом деле, мирную русскую равнину больше не тревожат «дерзкие» громады гор, все одинаково плоско, и венецианские воды гармонично сочетаются с русскими реками и озерами. Взгляд больше не стремится вверх, а старается проникнуть сквозь водное зеркало. Автор смотрит как бы из глубины своего духовного мира и пытается доглядеться до невидимого, до того, что прячется за видимой водной поверхностью. Но и это ему не удается: его зрительное впечатление блокируется звуковой гаммой.

Это «итальянское» место конечно отличается от других; может быть Гоголь даже испугался такой степени слияния ритмов русской песни с ритмическими ударами венецианских весел. Может быть он почувствовал, что такая гармония не согласуется с его собственными художественными категориями. С другой стороны, последний пример свидетельствует о том, что способность Гоголя «смотреть» уменьшается, что пружина его творче-

---

<sup>24</sup> Ср. с фамилией «Курочка».

ского механизма слабеет перед его неспособностью перебороть внутренний конфликт.

При изучении «итальянских» мест выясняется, что Италия — это его «прекрасное далеко» — представлялась Гоголю *дерзкой*. Ее красота волновала его и не давала ему покоя. С другой стороны, он не мог примириться с мыслью, что в средней России нет высоких гор, высоких точек, к которым взор его мог бы постоянно стремиться. Эти места убеждают нас в том, что обратная перспектива или «логика обратности» ему необходима. В самом деле, в Италии он ищет Россию, а в России — Италию. Следовательно, у него все не так, и во всем отражается его «нелогичная логика».

Кроме того, представляется возможным, что в мирозерцании Гоголя нет ничего мистического, нет никакой недостижимой тайны. Тут все соответствует его внутренней художественной необходимости и связано с его особой зрительной восприимчивостью, что отразилось и в его творческом процессе. В самом деле, он смотрит как будто через «огромную линзу, через которую ему удастся уловить недвижимость реальности, огромных пустынь микрокосмоса, где ум отказывается от значимости» отдельных вещей и «заблуждается в мелочах — а глаз становится... главным действующим лицом»<sup>25</sup>. По такому принципу, все в мире Гоголя может стать с ног на голову, все может двоиться: Катеринин отец становится колдуном, нос Ковалева разъезжает по городу, Добчинский неразлучен с Бобчинским, ум Поприщева выражается в отточенных карандашах, а Чартков побеждается двойственной силой страшного взгляда старика-портрета. Очевидно, такой внутренней раздвоенности у Гоголя должны соответствовать особые, совершенно уникальные художественные образы, построенные на «логике обратности».

---

<sup>25</sup> См. Pier'alli, ук. соч.



# The Role of *Facetiae* in Gogol's Early Works

Gavriel Shapiro\*

Baroque literature flourished in the Ukraine in the seventeenth and eighteenth centuries, and elements of Baroque culture were still noticeable during Gogol's youth. Fine examples of Baroque art and architecture filled Gogol's physical environment. He studied Baroque history and literature at school and continued their study throughout his life. N. V. Gogol was also exposed to Baroque literature through the plays of his father, V. A. Gogol, who borrowed many elements from Baroque interludes and the *vertep* tradition.<sup>1</sup> That N. V. Gogol was influenced by the remnants of Baroque culture which surrounded him is evidenced by the appearance of Baroque literary elements in his writings. This has been noted by such scholars as Dmitrii Chizhevskii and Andrei Siniavskii.<sup>2</sup>

Among the elements of Baroque literature which appear in Gogol's writings are *facetiae*. A *facetia* (in Latin it means "drollery" or a "joke") is a short, humorous story that has amusing adventures or funny escapades as its subject. *Facetiae* ridicule the shortcomings and vices of various strata of society, including peasants, city-dwellers and clergy. Sometimes this ridicule turns into satire and has didactic overtones.

---

\* Born in Moscow, Gavriel Shapiro received his Ph.D. from the University of Illinois—Urbana. He is Assistant Professor at Northern Illinois University.

<sup>1</sup> See, for example, Volodymyr Bezushko, *Mykola Hohol'* (Winnipeg: Kul'tura i osvita, 1956), p. 93.

<sup>2</sup> See Dmitrii Chizhevskii, "Neizvestnyi Gogol'," *Novyi Zhurnal*, XXVII (1951), p. 150; see also by the same author: *History of Russian Literature: From the Eleventh Century to the End of the Baroque* ('S-Gravenhage: Mouton, 1960), p. 437; *A History of Ukrainian Literature (From the 11th to the End of the 19th Century)* (Littleton, Colo.: Ukrainian Academic Press, 1975), pp. 315, 329, 349. See Andrei Siniavskii, *V teni Gogolia* (London: Overseas Publications Interchange, 1975), p. 348. For more details about the connection between N. V. Gogol and the Baroque, see Gavriel Shapiro, "N. V. Gogol" and the Baroque," Diss. University of Illinois, 1984.

The *facetia* was established as a literary genre by the Italian Renaissance writer, Poggio Bracciolini (1380-1459). A collection of Bracciolini's funny anecdotes entitled *Poggi Florentini Oratoris clarissimi facetiarum liber* was published in 1470. This collection became very popular in Europe and led to many imitations, first in Latin and then in a variety of European languages.<sup>3</sup>

In Slavic countries the *facetia* did not become established as a genre until the sixteenth century. Poland, which was always receptive to Western European influences, was one of the first Slavic countries in which the *facetia* took root. An early source of Polish *facetiae* was the Polish translation of a German collection of *facetiae*, entitled *Ein Kurtzweitiglesen von Eulen Spiegel* (1519), published in 1530. In Polish, the protagonist of these stories was known as Sowiźrzał, and this translation inspired the creation of a large body of anonymous literature known as *literatura sowiźrzańska*.<sup>4</sup>

Another important work in the history of the Polish *facetia* was Łukasz Górnicki's (1527-1603) translation of a book of Italian *facetiae* —Baldassare Castiglione's *Il Libro del Cortegiano*—into Polish (the translation was published in 1566 under the title *Dworzanin polski*). In his translation, Górnicki replaced some of the Italian anecdotes with native Polish ones. Later, these *facetiae* were included in a collection entitled *Facecye polskie* published in 1570 in Cracow by an anonymous author.<sup>5</sup> *Facetiae* are also found among the works of such great Polish poets of the sixteenth century as Mikołaj Rej (1505-1569), who wrote *Żwierciadło* in 1568, and Jan Kochanowski (1530-1584), who wrote *Apoftegmata* which was published posthumously in 1585.

The *facetia* reached its peak of popularity in Poland in the Baroque period. Numerous and frequently anonymous collections appeared at that time, including *Akta Rzeczypospolitej Babińskiej* (1609-1677), Maurycjusz Trzyprztycki's *Co nowego abo Dwór mający w sobie osoby i mózgi rozmaite* (1650), *Specyjał na stół pański, albo argute dicta et facta*

---

<sup>3</sup> For more information about the genre of the *facetia*, see N. Gudzii, "Fatsetsiia," *Literaturnaia entsiklopediia* (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1939), XI, cols. 672-673; Julian Krzyżanowski, «Facecja staropolska,» in *Dawna facecja polska*, eds. J. Krzyżanowski and K. Żukowska-Billip (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960), pp. 5-22; O. A. Derzhavina, "Fatsetsiia," *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* (Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1972), VII, cols. 907-908.

<sup>4</sup> For detailed discussion of Sowiźrzał literature, see Stanisław Grzeszczuk, "Wstęp," in *Antologia literatury Sowiźrzańskiej XVI i XVII wieku* (Warsaw: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1966), pp. III-CXXXVI.

<sup>5</sup> See J. Krzyżanowski, *A History of Polish Literature* (Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1978), pp. 68-70.

(XVIII c.), and many collections entitled *Silva rerum*.<sup>6</sup> In the late seventeenth century, the *facetia* spread from Poland to the Ukraine and to Russia proper.

*Facetiae* usually had so-called wandering plots. As they migrated from country to country, their basic plots remained unchanged, but they accumulated details, which made them specific to their new home. For example, Alexander Brückner writes that a story about a student who “Latinizes” his language by adding “-atus” to every word is known in every collection of German *facetiae*.<sup>7</sup> In a Polish Baroque work, *Peregrynacja Maćkowa*, modeled after Till Eulenspiegel’s adventures, the protagonist Maciek pledges upon his return from a journey that he will never leave his house again and that he will work, *wziawszy w ręce widłatus, to ja z obory ten gnojatus na wozatus*.<sup>8</sup> A Ukrainian version of this story appears in an eighteenth-century school collection. In this version, the hero of the story Hryts’ko delivers a speech in front of pigs, in which he uses such pseudo-Latin words as *sviniantus*, *zhryzantus*, and *travantus*. He ends up being beaten by his father, because his “Latin” speech disperses the pigs.<sup>9</sup>

A similar motif is present in another *facetia*, which was adapted from Polish into Russian. It appears in a collection of Russian *facetiae* published by O. A. Derzhavina:

Белянин некий со множеством имения предаде сына во учение словесного наказания во едину от краковских школ, но сын в праздности пребывая, не латински глаголати желях, но иде же рюмки гремят, тамо пребывавал и изнури все, еже ему отец даде, возвратися ко отцу, еже хотя еще взяти от отца. Отец же, аще и простяк, но помысли «Вда много, а еще просит. В толикой тщете будет ли что лутшее в сыне?» И хотя сына спросити, како что по латыни, но не ведяше. Прилучися же ему во оно время навоз копати, сыну же стоящу на празе и дивящуся трудам его. Отец же вопросы: «Сыне, како по латине вилы, навоз, телега?» Сын отвеща: «Отче, вилы по латыни видлатус, гной—гнаатус, воз—возатус.» Отец же аще и неведок, обаче уразумел, яко сын за школою учился, а не в школе, удари его вилами в лоб и вда ему вилы в руки, глаголя: «Отселе учися вместо школы в хлеве: возьми видлатус в рукатус и клади гнаатус на возатус. . .»<sup>10</sup>

<sup>6</sup> See, for example, *Dawna facecja polska*, pp. 146-155; pp. 212-233; pp. 419-479; pp. 300-301, 331-344, 362-370, 382-386, 388-390, and 480-483 respectively.

<sup>7</sup> As cited in Ia. Hordyns’kyi, *Z ukrains’koi dramatychnoi literatury XVII-XVIII st.* (Lvov: Naukove tovarystvo imeni Shevchenka, 1930), p. 205, fn. 1.

<sup>8</sup> “Peregrynacja Maćkowa,” in *Antologia literatury Sowiżrzalskiej XVI i XVII wieku*, pp. 559-560.

<sup>9</sup> Hordyns’kyi, p. 205.

<sup>10</sup> O. A. Derzhavina, *Fatsetsii. Perevodnaia novella v russkoi literature XVII veka* (Moscow: AN SSSR, 1962), p. 122.

This *facetia* spread from Western Europe not only to the Western and Eastern Slavic countries, but also to the Southern Slavic countries.<sup>11</sup>

There is no doubt that Gogol was familiar with the *facetia* because of its great popularity in the Ukraine and Russia in the seventeenth and eighteenth centuries. It is interesting to note that Troshchinskii's library, to which Gogol had easy access, contained a Russian translation of Till Eulenspiegel's adventures entitled *Pokhozhdeniia novogo uveselitel'nogo shuta i velikogo v delakh liubovnykh pluta—Sovest-drala, bol'shogo nosa* (1781).<sup>12</sup>

Gogol exploited well-known *facetiae* in his early works in order to present important ideas graphically. For example, the writer incorporates a *facetia* about a student—"Latinizer" in his "Predislovie" to *Vechera na khutore bliz Dikan'ki*:

... один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латыньщиком, что позабыл даже наш язык православный. Все слова сворачивает на ус. Лопата у него лопатус; баба, бабус. Вот случилось раз, пошли они вместе с отцом в поле. Латыньщик увидел грабли и спрашивает отца: «Как это, батьку, по вашему называется?» Да и наступил, разинувши рот, ногою на зубцы. Тот не успел собраться с ответом, как ручка, размахнувшись, поднялась и—хватъ его по лбу. «Проклятые грабли!» закричал школьник, ухватясь рукою за лоб и подскочивши на аршин: «как же они, чорт бы спихнул с мосту отца их, больно бьются!»<sup>13</sup>

Although Gogol borrows this *facetia* directly from Baroque literature, he uses it in a decidedly non-Baroque way. In the Baroque age, *facetiae* were most often presented in collections; they rarely appeared as part of a novel, and when they did, they were most often included as asides rather than as an integral part of the novel. In Gogol's work, however, the *facetia* sets the tone for the whole cycle. The *facetia* about the student—"Latinizer" is told by

---

<sup>11</sup> A *facetia* about a student—"Latinizer" appears in the Croatian language in Dj. Kutuzović, comp., *Hrvatska čitanka* (Chicago: Naklada udruge za podignuće hrvatskog sirotišta u Americi, 1919), p. 89. I wish to express my thanks to Prof. Thomas F. Magner of the Pennsylvania State University for drawing my attention to this source.

<sup>12</sup> The fact that N. V. Gogol had easy access to Troshchinskii's library is noted in I. M. Kamanin, "Nauchnye i literaturnye proizvedeniia N. V. Gogolia po istorii Malorossii," *Pamiatii Gogolia*, ed. N. P. Dashkevich (Kiev: Istoricheskoe Obshchestvo Nestora-Ietopista, 1902), p. 77; for the reference to the source, see E. Ia. Fedorov, *Katalog antikvarnoi biblioteki, priobretennoi posle byvshego ministra D. P. Troshchinskogo* (Kiev, 1874), p. 263. Czesław Miłosz notes that the Polish *calque* of the name Eulenspiegel—Sowiżrzał—was translated into Russian as Sovest'-dral, that is "damned-be-conscience"; see Czesław Miłosz, *The History of Polish Literature* (London: The Macmillan Company, 1969), p. 52.

<sup>13</sup> N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii*, 14 vols. (Moscow: AN SSSR, 1937-1952), I, 105. Further references to Gogol's writings are all to this edition.

Foma Grigor'evich, who represents folk and national tradition in the cycle. Gogol employs this character and his *facetia* in order to debunk the literary affectations of the *panych* and of all those who blindly and uncreatively imitate foreign writers and neglect their own national roots.<sup>14</sup> It should not be forgotten that the cycle was written at the time when Russian literature was flooded with imitations of English, French, and German writers, and polemics on *narodnost'* were common.<sup>15</sup>

Gogol uses another well-known *facetia* in the fragment of his novel *Get'man*. The *facetia* is told by Ostranitsa to a mob which is about to lynch the head of the Polish uhlans. Although allegedly a story about a student, this *facetia* is in fact an allegory on the relationship between the Ukrainian people and the Polish rulers and is well understood by the crowd:

Один школяр учился у одного дьяка. Тому школяру не далось слово Божье. Верно, он был придурковат, а может быть и лень тому мешала. Дьяк его поколотил дубинкою раз, а после в другой, а там и в третий. «Крепко бьется проклятая дубина», сказал школяр, принес секиру и изрубил ее в куски. «Постой же ты!» сказал дьяк, да и вырубил дубину, толщиной в оглоблю, и так погладил ему бока, что и теперь еще болят. Кто ж тут виноват: дубина разве? «Нет, нет», кричала толпа: «тут виноват, виноват король!..» (III, 284)

The chapter which includes this *facetia* was apparently conceived as part of a historical novel. The fragment's title, the date of the events in the chapter (1645), and the name of the protagonist (Ostranitsa) all suggest that the novel might have dealt with the struggle of Ukrainian Cossacks against the Rzeczpospolita.<sup>16</sup> Therefore, this *facetia* plays an important compositional role in foreshadowing the novel's subsequent development. By including an example of the *facetia*, a popular Baroque genre, Gogol also significantly adds to the period atmosphere of the work.

Gogol's use of *facetiae* is limited to his early works such as *Get'man* and the *Vechera na khutore bliz Dikan'ki* cycle which have the Ukraine as their locus. The appearance of these Baroque literary elements in Gogol's early works may be explained by the fact that Gogol wrote these works

---

<sup>14</sup> A. V. Samyshkina suggests an opposition between a national tradition and a bookish tradition. See A. V. Samyshkina, "K probleme gogolevskogo fol'klorizma. (Dva tipa skaza i literaturnaia polemika v *Vecherakh na khutore bliz Dikan'ki*)," *Russkaia literatura*, no. 3 (1979), p. 78. Samyshkina, however, does not take into account that the *facetia* pokes fun at the "Latinizer" who pretends "что pozabyl dazhe nash iazyk pravoslavnyi." (I, 105).

<sup>15</sup> For the detailed discussion of *narodnost'* in regard to *Vechera na khutore bliz Dikan'ki*, see D. B. Saunders, "Contemporary Critics of Gogol's *Vechera* and the Debate about Russian *narodnost'* (1831-1832)," *Harvard Ukrainian Studies*, V., no. 1 (March 1981), 66-82.

<sup>16</sup> For a discussion of the various chapters and their relationship to each other, see *Gogol'*, III, 711-716. The name of the protagonist evokes the figure of the historical Colonel and, later



within a few years of leaving his native Ukraine, when his family and school experiences were still vivid in his memory. These were also the years of Gogol's most intensive interest in the study of his native land's history and culture.

These *facetiae* contribute significantly to the *Zeitgeist* of the works. But it should be emphasized that they serve a more important, compositional, function. In both examples, the *facetiae* appear at the beginning of the respective works and set the tone for the entire cycle, as can be seen in *Vechera na khutore bliz Dikan'ki*, or foreshadow the development of the events, as in *Get'man*. In this regard, Gogol differs considerably from Baroque writers, who, as a rule, did not give *facetiae* any significant role in their writings. The presence of Baroque elements in the early works of N. V. Gogol sheds new light on his literary genesis; Gogol's creative and unconventional handling of these elements reveals his burgeoning and unique literary talent.

---

the Hetman, Stepan Ostranitsa (or more properly, Iatsko Ostrianin, d. 1641) who led the uprising of the Ukrainian Cossacks against the Polish rule in the 1630s. For more details about the historical Ostranitsa, see M. Grushevski, "Ostrianin" in *Entsiklopedicheskii slovar' Russkogo Bibliograficheskogo Instituta Granat*, vol. 30, cols. 709-711.

## «Шинель» Гоголя в критике молодого Достоевского

Виктор Террас\*

О соотношении между первым романом Ф.М. Достоевского *Бедные люди* (1846) и гениальной повестью Н.В. Гоголя «Шинель» (1842) писано очень много. В настоящей статье мне хотелось бы осветить одну сторону этого соотношения, на которую ни В.В. Виноградов, ни Ю.Н. Тынянов, ни А.Л. Бем, ни я сам в своей книге *The Young Dostoevsky* (1969) почти не обратили внимания, а именно: сопоставление этих двух произведений с точки зрения их художественного достоинства, философского значения и выраженного в них восприятия мира. Иначе говоря: Что выше, что глубже — «Шинель» или *Бедные люди*?

Достоевский, «гениальный читатель», всю свою жизнь был и литературным критиком. Возможно даже, что в свои ранние годы он еще не вполне был уверен в своем творческом даре. Однако, в то же время он всегда твердо верил в правоту своих критических суждений.<sup>1</sup> Ранние произведения Достоевского являются, скорее всего, критическими вариациями на литературные темы, а не оригинальными вымыслами. В частности, в творчество молодого Достоевского то и дело вторгается, по выражению М.М Бахтина, «чужой голос» Гоголя, превращая произведение Достоевского в полемически-пародийный диалог с Гоголем. Именно такая диа-

---

\* Victor Terras has taught Russian language and literature at several American universities and has been professor of Slavic languages at Brown University since 1970.

<sup>1</sup> Знаменательно, что скрипач Ефимов в «Неточке Незвановой», по догадке К. Мочульского — alter ego молодого писателя, принимает себя «вместо глубокого, инстинктивного критика искусства, за жреца самого искусства, за гения» (Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-и томах* [Л.: «Наука, 1972 —], т. II, 149). Далее, все ссылки на Достоевского по этому изданию.

логичность выступает вполне отчетливо в первом романе Достоевского, *Бедные люди*.

Как известно, в *Бедных людях* слышатся отзвуки целого ряда знаменитых и менее известных произведений русской и мировой литературы.<sup>2</sup> Но прежде всего, *Бедные люди* — вариация на тему «Шинели» Гоголя. Известно, что образ Макара Алексеевича Девушкина является полемической анти-пародией (*parodie sépieuse*) Акакия Акакиевича Башмачкина. Ясно, что анти-пародия Достоевского не только создает новый вариант весьма распространенной «повести о бедном чиновнике», но и подвергает критике самый известный пример этого жанра.

В письме от 8-го июля, Девушкин, прочитав «Шинель» и признав в герое повести точное изображение бедного чиновника, то есть самого себя, возмущенно заявляет, что «это злонамеренная книжка». Немедленно возникает вопрос о том, как соотносится «критика» Девушкина и критика самого Достоевского, так как нет сомнения в том, что за наивными суждениями Девушкина скрываются отнюдь не наивные мнения самого Достоевского.

Девушкин отмечает, что некоторые внешние детали жизни бедного чиновника «верно описаны»: хождение на цыпочках, чтобы «сапоги беречь», отказ от питья чая ради экономии, «сладо-страстие» бедного чиновника, когда «сошьешь себе что-нибудь новое». И не может он не узнать в «значительном лице» Гоголя своего начальника, Федора Федоровича, хотя тот «еще молодой сановник и любит подчас покричать». Что касается упомянутых внешних деталей, то Достоевский, вероятно, согласен с Девушкиным.

Итак, не против какой-либо неточности фактов протестует Девушкин. Наоборот, он видит в рассказе Гоголя «пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта». Он негодует на то, что на него «испекли пасквиль», что описали всю его частную жизнь. Этот упрек, как известно, касается всей натуральной школы, трактующей именно «примеры из вседневного, подлого быта». Достоевский, будучи сам представитель этой школы, и не думает критиковать Гоголя за чрезмерный «натурализм». Автор относится к возмущению героя с явной иронией: здесь Достоевский с Гоголем согласен.

Далее Девушкин переходит на точку зрения «значительного

---

<sup>2</sup> Среди авторов, которых читатель встречает в *Бедных людях*, находятся Гомер — и барон Брамбеус (О.И. Сенковский), Шекспир — и Марлинский (А.А. Бестужев), Пушкин, Жан-Жак Руссо, Ричардсон, Дюкрэ-Дюмилль и ряд других.

лица» и отстаивает право и даже обязанность начальства отпустить своим подчиненным надлежащие «разночинные распекании». Разумеется, что и здесь мы имеем дело с авторской иронией; иными словами, Достоевский снова вторит Гоголю.

Остается последнее возражение Девушкина, которое сводится к тому, что он недоволен печальным исходом повести:

Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим ( тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — оплаканный. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались.<sup>3</sup>

Девушкин предлагает дать повести благополучную развязку, и Достоевский как будто соглашается с ним, дав своему повествованию ложную развязку с благополучным исходом: в этой версии, «значительное лицо» оказывается гуманным и великодушным начальником, который подает неказистому и бессловесному — и к тому же провинившемуся — чиновнику не только сто рублей (больше, чем стоила шинель Акакия Акакиевича), но и руку. Здесь авторская ирония проступает не так открыто. Однако, по прочтении первоначальной редакции *Бедных людей* (в *Петербургском сборнике*), в иронии автора нельзя сомневаться.<sup>4</sup>

Итак, письмо Девушкина от 8-го июля не содержит никакой состоятельной критики «Шинели». Протесты Девушкина срываются авторской иронией и в сущности подтверждают созданный Гоголем образ бедного чиновника. Критику «Шинели» следует искать не здесь, а в общем плане романа.

Дело в том, что Девушкин все же приписывает бессловесному и немыслящему герою Гоголя всякие мысли и чувства, конечно

---

<sup>3</sup> Достоевский, I, 63.

<sup>4</sup> Например, см. слова Девушкина о «его превосходительстве»: «Они и сами-то человек небогатый. Они мне сами в этом во всем признались. Конечно у них здесь и домик свой есть, и даже два домика есть, и деревенька-другая есть, но как же вы хотите, маточка, как же вы это так хотите, они ведь и жить-то должны не по-нашему» (Достоевский, I, 450).

свои собственные. И вот этого автор не опровергает: во всем романе на этот счет нет никакой иронии. Важно, что Девушкин — и, значит, его создатель — замечают и специально выделяют именно «тот пункт, как ему бумажки на голову сыпали». В этом месте, Гоголь действительно дает нам понять, что Акакий Акакиевич — человек, причем человек с нормальными человеческими чувствами, который говорит: «Оставьте меня. Зачем вы меня обижаете?» Короче говоря, через слова и действия своего героя, Достоевский наделяет Акакия Акакиевича психологией, которой у этого персонажа почти нет в повести Гоголя. Есть у Достоевского и другие варианты Акакия Акакиевича «с психологией»: Господин Прохарчин, отчасти — Голядкин, Емеля в рассказе «Честный вор» и др. В этом можно усмотреть критику Гоголя и даже некую принципиальную поправку его позиций.

В «Шинели» нас поражает потеря человеческого облика, вызванная мертвящей казенщиной, превращение человека в «маштабную фигурку»,<sup>5</sup> переход современного человека из мира живых в сумеречный мир небытия. Акакий Акакиевич приобретает «свое место»,<sup>6</sup> становится личностью и даже заслуживает внимание начальства уже после своей смерти — точно как и блаженный Акакий в повествовании его «жития».<sup>7</sup> Вся фантастика «Шинели» обращена к небытию и призрачности этого мира, мира по которому шмыгают лишь какие-то пошлые бесы.

Придав бедному чиновнику психологию, Достоевский однако же отодвигает на задний план метафизическую тематику Гоголя. На метафизический гротеск Гоголя Достоевский отвечает житейской и психологической повестью. У Достоевского тоже все печально и смешно, и люди, населяющие мир *Бедных людей*, не лучше и не хуже гоголевских. Но они все же люди, а не масштабные фигурки и марионетки Гоголя.

<sup>5</sup> Таково остроумное выражение Виктора Шкловского. О «последней грани обмеления», достигнутой в образе Акакия Акакиевича, писал уже Аполлон Григорьев. См. Василий Гиппиус, *Гоголь* (Ленинград, 1924), стр. 130.

<sup>6</sup> Тщетные попытки «маленького человека» найти «свое место» являются лейтмотивом в повестях раннего Достоевского «о бедном чиновнике». Именно этот мотив предвосхищает Гоголь, и не только в «Шинели». Поприщин, герой «Записок сумасшедшего», тоже находит «свое место» . . . как король испанский в желтом доме. См. статью Д. Чижевского, «К проблеме двойника: Из книги о формализме в этике», в сб. *О Достоевском*, под ред. А.Л. Бема (Прага, 1929), т. I. стр. 9-38.

<sup>7</sup> John Schillinger, "Gogol's 'The Overcoat' as a Travesty of Hagiography," *The Slavic and East European Journal*, vol. 16, No.1 (1972), 36-41. На параллель между героем «Шинели» и блаженным Акакием указал голландский ученый F.C. Driessen в своей книге *Gogol as a Short-Story Writer. A Study of his Technique of Composition*, tr. Ian F. Finlay (The Hague: Mouton, 1965), p. 194.

В том, что Достоевский именно так понимал разницу между искусством Гоголя и своим собственным замыслом, не может быть сомнения. На это указывает известное место в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861):

И вдруг, оставшись один, я об этом задумался. И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история.<sup>8</sup>

Разумеется, что в *Бедных людях* Достоевский дал нечто несравненно более значительное, чем сентиментальную историю, которая «глубоко разорвала» сердце ее автора. В предыдущей цитате важны именно следующие слова: «Кто-то гримасничал передо мною... и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал». Не подлежит сомнению, что речь идет о Гоголе. Между прочим, в тех же «Сновидениях» говорится о «Шинели» и прямо. Выходит, что Достоевский толкует повесть Гоголя почти так, как много лет спустя толковал ее формалист Борис Эйхенбаум.<sup>9</sup>

Однако, следует иметь в виду, что ранний Достоевский, как и Гоголь, очень близок к поэтике романтизма, в которой театр марионеток является символом механизации жизни, угрожающей современному человечеству, и превращения человека в автомат.<sup>10</sup> Этот мотив встречается особенно часто у Э.Т.А. Гофмана, которым зачитывался молодой Достоевский. Образ марионетки встречается и у самого Достоевского, а именно в таком же зловещем значении. В рассказе «Господин Прохарчин», бедный чиновник-бунтарь Прохарчин сравнивается с пульчинелом, которого «укладывает в свой походный ящик... артист-шарманщик».<sup>11</sup> В

<sup>8</sup> Достоевский, XIX, 71.

<sup>9</sup> Б.М. Эйхенбаум, «Как сделана 'Шинель' Гоголя», в сборнике *Поэтика* (Петербург, 1919).

<sup>10</sup> См. например статью Генриха фон Клейст «О театре марионеток» (Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater," *Werke in einem Band* [München: Hanser, 1966], pp. 802-807).

<sup>11</sup> Достоевский, I, 251.

той же мере, движения господина Голядкина в «Двойнике» почти с самого начала напоминают порывистые движения марионетки. Голядкин уже не владеет собою, а действует «словно пружину какую кто тронул в нем».<sup>12</sup>

Голядкин и Прохарчин — люди погибающие или уже погибшие, потерявшие в мертвящей среде чиновного Петербурга человеческую волю, человеческое достоинство и человеческое сердце. Не таким изображает Достоевский своего первого героя, Макара Алексеевича Девушкина, созданного им в ответ на Акакия Акакиевича, в котором он усматривает безжизненную марионетку. **Башмачкину** Гоголя он противопоставляет своего **Девушкина**, живого человека, который любит живую девушку.

Еще одно: Девушкин считает, что об Акакии Акакиевиче следовало бы сказать, что он «никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — оплаканный». Здесь Достоевский вводит в тематику «Шинели» Бога, или точнее, вопрос о Божьей правде. В словах «верил в Бога и умер» можно, при желании, расслышать зловещую иронию: за свои христианские добродетели Акакий Акакиевич награжден . . . смертью. Уже в первом своем произведении Достоевский ставит вопрос теодицеи и, кажется, решает его отрицательно: «Конечно, во всем воля Божия; это так, это неприменно должно быть так, то есть тут воля-то Божия непременно должна быть; и промысел Творца Небесного, конечно, и благ и неисповедим, и судьбы тоже, и они то же самое.»<sup>13</sup> Все же, ответ зависит от душевного состояния героя. В минуты благополучия Девушкин «со слезами на глазах . . . каялся перед Господом Богом, чтобы простил [ему] Господь все грехи [его] в это грустное время: ропот, либеральные мысли, дебош и азарт».<sup>14</sup>

Мир «Шинели» очень непохож на мир Девушкина. В нем вопрос о Божьей правде слышен лишь в далеком отголоске, слабо, как жалобное восклицание Акакия Акакиевича, «Зачем вы меня обижаете?». Это мир, в котором люди не то что забыли о Боге, а может быть сам Бог о них забыл. Именно этим он куда страшнее мира любого произведения Достоевского. Такой мир до того чужд Достоевскому, что он, несмотря даже на все сомнения и минуты неверия — а те и другие в *Бедных людях* есть — вводит в свою версию «повести о бедном чиновнике» Бога, хотя бы и в отрицании.

---

<sup>12</sup> Там же, 133.

<sup>13</sup> Там же, 101-102.

<sup>14</sup> Там же, 96.

Вообще, молодой Достоевский очень много понял в «Шинели», может быть отчасти даже несознательно. Очевидно, гротеск Гоголя произвел на него тревожное впечатление. Он понял, что основной прием Гоголя — превращение живого человека в марионетку, а мир живой жизни — в ад небытия. Против такого превращения он не мог не протестовать. И он превратил Башмачкина в Деушкина, шинель в Вареньку Доброселову, метафизический гротеск Гоголя в «первый русский социальный роман» (Белинский). Конечно, это было куплено ценой громадного ущерба: метафизическую глубину заменил житейский прагматизм; на место бездонного юмора стала довольно плоская ирония.





*Илл. 1 Голова Гоголя. Деталь дагерротипа [1845]: Н.В. Гоголь среди русских художников в Риме.*

# Михаил Булгаков и Гоголь: Опыт сопоставительного анализа

Надежда Натова\*

В изданном в Москве *Календаре знаменательных и памятных дат* на 1984-ый год, в краткой статье, посвященной 175-летию со дня рождения Николая Васильевича Гоголя, упоминаются имена девяти писателей XIX века, на творчество которых Гоголь оказал «сильное влияние». Но среди писателей XX века назван лишь В. Маяковский: «Драматургия Гоголя проложила путь пьесам А.Н. Островского, И.С. Тургенева, А.В. Сухово-Кобылина, а в советской литературе — комедиям В.В. Маяковского».<sup>1</sup> Не упомянуто имя Михаила Афанасьевича Булгакова, хотя именно в его произведениях продолжают жить многие характерные особенности творчества Гоголя. Следует тут же отметить, что первая статья об отношении Булгакова к Гоголю была опубликована в 1979 г. советской исследовательницей жизни и творчества Булгакова Мариэттой Чудаковой.<sup>2</sup>

Тема «Булгаков и Гоголь» чрезвычайно обширна и может рассматриваться в двух аспектах: 1) как изучение влияния Гоголя на русских писателей и драматургов, в частности на Михаила Булгакова, и 2) как выявление особенностей творчества Михаила Булгакова, коренящихся в значительной степени в гоголевских традициях. В нашем сопоставительном анализе применяется вто-

---

\* Nadine Natov, Professor of Russian Literature at the George Washington University, Washington, D.C., is Executive Secretary of the International Dostoevsky Society and President of the North American Dostoevsky Society. Her publications include works of Dostoevsky, Turgenev and Bulgakov.

<sup>1</sup> *Календарь знаменательных и памятных дат* (Москва: «Советская Россия», 1984), № 2, стр. 10.

<sup>2</sup> М.О. Чудакова, «Булгаков и Гоголь», *Русская речь* [Москва], 1979, № 2, стр. 38-48; № 3, стр. 55-59. См. также недавно опубликованную статью Веры Чеботаревой «О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова», *Русская литература* [Ленинград], 1984, № 1, стр. 166-176.

рой метод, причем прежде всего рассматривается отношение Булгакова к Гоголю и значение, которое сам Булгаков придавал творчеству Гоголя в своей писательской деятельности. Размеры данной работы вынуждают ограничить наш анализ преимущественно такими сопоставлениями, которые основаны на непосредственном обращении Булгакова к Гоголю и к созданным им образам.

Не следует также упускать из виду то общее, что свойственно обоим писателям: оба они родились и выросли на Украине, оба находились в тесном общении с украинским фольклором — песнями, легендами, поверьями и шутками, оба обладали чувством юмора в такой степени, что часто не только явления и предметы, попадавшие в сферу их внимания, но и их собственные поступки или впечатления от окружающей их жизни представлялись в ином, измененном и как бы исправленном юмором виде. Под влиянием внешних обстоятельств и наблюдений над современной им действительностью юмор под их пером затем уступил место сатире, но никогда не был утрачен. Оба обладали редким свойством подмечать абсурдность многих явлений жизни и поступков людей и высмеивали абсурдность и алогизм реальности, претворяя их в гротеск. Обоим свойственна богатая метафоричность, многозначность и амбивалентность изображаемых персонажей и положений. Оба видели цель своего творчества в противостоянии злу и оба были необычайно требовательны к себе, к своему творчеству. Слова Гоголя, сказанные в письме из Гамбурга к Жуковскому, 28 июня 1836 года, приложимы также и к Булгакову: «Могу сказать, что я никогда не жертвовал свету моим талантом. Никакое развлечение, никакая страсть не в состоянии была на минуту овладеть моею душою и отвлечь меня от моей обязанности...»<sup>3</sup>

Большое значение в творческой деятельности Булгакова играли три писателя — Пушкин, Мольер и Гоголь; но только Гоголя он называл своим учителем. Три года — с весны 1929 до конца 1931 — были трудным, кризисным временем для Михаила Булгакова. Весной 1929 года три его пьесы, имевшие большой успех у публики, — *Дни Турбиных*, *Зойкина квартира* и *Багровый остров* — были исключены из репертуара трех лучших театров Москвы — Художественного, театра им. Вахтангова и Камерного. Булгаков очень тяжело переживал запрет своих пьес: для

---

<sup>3</sup> Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений в семи томах* (Москва: «Художественная литература», 1967), том 7, стр. 149.

него, как и для его любимого героя Мольера, «писать пьесы и не играть их — невозможно».<sup>4</sup>

Но вот совершилось чудо и 15 января 1932 года Булгакову сообщили по телефону из Художественного театра, что *Дни Турбиных* «срочно возобновляются». Булгаков пишет своему другу и постоянному корреспонденту Павлу Сергеевичу Попову, философу и литературоведу, принявшему на себя роль биографа писателя: «Мне неприятно признаться: сообщение меня раздавило. Мне стало физически нехорошо. Хлынула радость, но сейчас же и моя тоска. Сердце, сердце!»

И тут драматурга одолели «три несчастья». Первое — поздравляя его, все заявляли: «теперь вы разбогатеете», что в то время звучало для Булгакова издевательством. Второе — все знакомые и малознакомые требовали бесплатного билета на премьеру. Но третье было «хуже всего» — всем хотелось узнать, *что же это значит*, почему ранее запрещенную пьесу теперь разрешили и возобновляют на сцене того же Художественного театра? Тут уже придумывались такие невероятные объяснения, что у бедного автора «свет померк в глазах». Далее Булгаков пишет:

Кончилось тем, что ко мне ночью вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с большими сумасшедшими глазами. Воскликнул: «Что это значит?» — А это значит, — ответил я, — что горожане и, преимущественно, литераторы играют IX главу твоего романа, которую я в твою честь, о великий учитель, инсценировал. Ты же сам сказал: «... в голове кутерьма, сутолока, сбивчивость, неопрятность в мыслях... вызначилась порода маловерная, ленивая, исполненная беспрерывных сомнений и вечной боязни». Укрой меня своей чугуною шинелью!

И он укрыв меня, и слышал я уже глуше, как шел театральный дождь — и бухала моя фамилия, и турбинская фамилия...<sup>5</sup>

Летом 1930 года Булгаков начинает работу над инсценировкой *Мертвых душ* для Московского Художественного Театра, куда он только что был принят на должность режиссера-ассистента. Образ Гоголя будет ему теперь сопутствовать ежедневно на протяжении двух лет. В девятой главе *Мертвых душ*, о которой Булгаков упомянул в письме Попову, описано волнение жителей

---

<sup>4</sup> М. Булгаков, *Театральный роман. Избранная проза* (Москва: «Художественная литература», 1966), стр. 619.

<sup>5</sup> «Письма М.А. Булгакова П.С. Попову», публикации и комментарии В. Гудковой, *Театр* [Москва], 1981, № 5, стр. 91-92. (Письмо от 25 и 30 янв. 1932 г.)

губернского города после бала у губернатора, на котором пьяный Ноздрев, заливаясь смехом, громогласно требовал у Чичикова объяснения зачем тот покупал мертвые души. В то время как дамы решили, что покупка мертвых душ только выдумана для прикрытия предполагаемого «увоза» губернаторской дочки, мужская «партия», то-есть городские чиновники, были совершенно сбиты с толку: это в их головах была «кутерьма», усилившая их страх при известии, что в губернию назначают нового генерал-губернатора. Чиновники только теперь догадались, что никто из них точно не знает, кто же такой Чичиков и что же означают эти «мертвые души». В окончательной версии спектакля *Мертвые души* взволнованные обсуждения о том, кто же такой Чичиков, сначала двумя дамами — Софьей Ивановной и Анной Григорьевной, женой прокурора, а затем чиновниками, получают сценическое воплощение в первой картине четвертого действия и заканчиваются обмороком, а затем и смертью прокурора. Инсценировка эта доставила Булгакову много огорчений: в первом варианте пьесы был Пролог, в котором большая роль принадлежала «Первому» — чтецу «от автора», который произносил текст повествователя. По замыслу Булгакова, «Первый» выходил на сцену в плаще, на закате солнца, и обращался к Риму; текст его обращения был в значительной части основан на тексте отрывка «Рим». У Гоголя:

Но здесь князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. Вся светлая гряда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена блеском понизившегося солнца...<sup>6</sup>

У Булгакова «Первый» говорит:

... и глянул на Рим в час захождения солнца и предо мной в сияющей панораме предстал вечный город!

Вся светлая гряда куполов и остроконечий сильно освещена блеском понизившегося солнца...

В текст «Первого» вплетены также отрывки из других произведений, в частности, из «Невского проспекта», из описания обманчивого вида города при свете фонаря:

Ах, дальше, дальше от фонаря!... ..И он и всё вокруг него дышет обманом! Он обманывает меня, это не *Via Felice*, я вижу Невский

---

<sup>6</sup> Н.В. Гоголь, «Рим», *Собрание сочинений в семи томах*, том 3, стр. 246. (В дальнейшем ссылки на это *Собрание сочинений* будут даны в тексте с указанием тома и страницы).

проспект. Ты, проспект, тоже лжешь во всякое время! Но более всего тогда, когда сгущенной массой наляжет на тебя ночь и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет повалятся с мостов, форейторы закричат и запрыгают и сам демон зажигает лампы, чтобы показать все не в настоящем виде!

А ты, мой странный герой! Долго ли еще суждено мне, закутавшись плащом своим, бегать за тобой туда, куда вздумается тебе. Ты — мой полный хозяин!...<sup>7</sup>

Здесь Булгаков возвращается к тексту *Мертвых душ* и вводит в действие Чичикова, исполнявшего ранее роль поверенного, которому как-то досталось дело о заложении в опекунский совет нескольких сот крестьян. В протоколе заседания Художественного совещания при дирекции Московского Художественного Театра от 7 июля 1930 г. записано выступление В.Г. Сахновского: «Сообщение о режиссерском замысле *Мертвых душ* в Художественном совещании, доложенное режиссером спектакля В.Г. Сахновским и М.А. Булгаковым». В этом «Сообщении» говорится:

...ввиду того, что *Мертвые души* являются по замыслу самого Гоголя значительнейшей поэмой; для того чтобы сохранить на сцене эпическую эту значительность Гоголя (помимо его комедийного и сатирического начала), следует ввести в спектакль роль чтеца или «от автора», который, не выпадая из спектакля, дал бы нам возможность дополнить комедию и сохранить на сцене МХТа всю эпичность Гоголя.<sup>8</sup>

К большому огорчению Булгакова, его творческая интерпретация *Мертвых душ* вызвала споры и возражения в театре, и роль чтеца «Первого» была изъята из текста инсценировки. Булгаков, который намеревался «расширить роль Первого в спектакле с целью органически вплести ее во все сцены спектакля, сделав Первого в полном смысле слова ведущим спектакль», как он писал Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко 18 ноября 1930 года, тяжело переживал такое изменение своего творческого замысла и текста пьесы. Ведь Гоголь писал *Мертвые души* в Риме и видел Россию

---

<sup>7</sup> *Мертвые души*. Инсценировка М.А. Булгаковым поэмы Н.В. Гоголя. Черновик роли ПЕРВОГО в спектакле. Цитировано по статье Lesley M. Milne, "M.A. Bulgakov and *Dead Souls*: The Problems of Adaptation," *The Slavonic and East European Review*, Vol. 52, No. 128, (July 1974), pp. 432, 433.

<sup>8</sup> Цитировано по статье Б.Ф. Егорова «М.А. Булгаков — 'Переводчик' Гоголя», *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома — 1976* (Ленинград: «Наука», 1978), стр. 59.

из «прекрасного далека», то-есть из Рима, но теперь Рима уже не было. «Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил exposé. И Рима моего мне безумно жаль!» — с грустью писал Булгаков Павлу Сергеевичу Попову 7 мая 1932 года. Всё это показывает, как внимательно Булгаков изучал произведения Гоголя, его переписку, его портреты и те условия, в которых Гоголь создавал свои произведения.

Описывая репетиции спектакля *Мертвые души*, артист Василий Осипович Топорков, исполнявший роль Чичикова, вспоминает, как тщательно актеры готовили свои роли, изучали под руководством режиссера Василия Григорьевича Сахновского жизнь Гоголя. Топорков пишет: «... Мы ходили в музеи смотреть различные портреты Гоголя, изучали его произведения, письма, биографию...»<sup>9</sup>

Это внимательное изучение портретов Гоголя и обстоятельств его жизни привело к созданию Булгаковым живого образа писателя, чрезвычайно похожего на действительного автора *Мертвых душ*. Так, в первых же набросках первой картины воссоздается в инсценировке Булгакова комната Гоголя в Риме и образ чтеца: «Чтец — худой человек с неопрятными длинными волосами, острым (птичьим) длинным носом, неприятными глазами, со странными ухватками, очень нервный человек. Пьет воду...»<sup>10</sup>

Известно, что Гоголь осенью и зимой 1839 года несколько раз читал *Мертвые души* в Петербурге, в том числе у Жуковского, у Карамзиных, а также у своего старого друга Н.Я. Прокоповича. Именно это чтение описано П.В. Анненковым в его *Литературных воспоминаниях*. В этих же воспоминаниях Анненков, рассказывая о своей встрече с Гоголем в Риме, изображает во всех деталях комнату Гоголя в Риме, его привычки и настроения, свои беседы с ним и их совместные прогулки по Риму.<sup>11</sup>

Тот же образ человека с длинным носом и большими глазами возникает и в *Театральном романе*. Секретарь второго директора Независимого Театра Аристарха Платоновича — Поликсена Васильевна Торопецкая (образ которой был навеян Ольгой Сергеевной Бокшанской, сестрой Елены Сергеевны Шиловой-Бул-

---

<sup>9</sup> В. Топорков, *Станиславский на репетиции* (Москва-Ленинград: Гос. издательство «Искусство», 1949), стр. 62-63.

<sup>10</sup> Цитировано по статье М.О. Чудаковой «Булгаков и Гоголь», *Русская речь*, 1979, № 2, стр. 40.

<sup>11</sup> П.В. Анненков, *Литературные воспоминания* (Москва: «Художественная литература», 1983), стр. 46-48.

гаковой и многолетней секретаршей Владимира Немировича-Данченко) поясняет несведущему новому драматургу Максудову, *кто* изображен вместе с Аристархом Платоновичем на фотографиях, украшающих стены ее кабинета, именуемого «предбанником». Так, Максудов сразу догадался, что «старик, босой, в длинной рубахе, засунувший руки за пояс, с бровями, как кусты, с запущенной бородой и лысый, не мог быть никем иным, кроме Льва Толстого». Но следующая акварель поразила его «выше всякой меры»:

В бедной комнате, в кресле, сидел человек с длиннейшим птичьим носом, большими и встревоженными глазами, с волосами, ниспадавшими прямыми прядями на изможденные щеки, в узких светлых брюках со штрипками, в обуви с квадратными носами, во фракке синем. Рукопись на коленях, свеча в шандале на столе.

Молодой человек лет шестнадцати, еще без бакенбард, но с тем же надменным носом, словом несомненный Аристарх Платонович, в курточке, стоял, опираясь руками на стол...<sup>12</sup>

Все сомнения Максудова, выпучившего глаза на Поликсену Торопецкую, были разрешены, когда та ответила ему сухо: «Да, да. Гоголь читает Аристарху Платоновичу вторую часть *Мертвых душ*.» При всем комизме этой сцены образ Гоголя чрезвычайно схож с картиной П. Геллера (1880), на которой Гоголь читает свои произведения при свете свечи в шандале Жуковскому и Пушкину в Царском Селе в 1831 г. На дерзкую мысль незадачливого драматурга Максудова, любующегося сценой чтения Гоголем *Мертвых душ* Аристарху Платоновичу, казалось, кроме всеведующей Поликсены Торопецкой, ответил и сам Гоголь своей знаменитой концовкой повести «Нос»: «А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где же не бывает несообразностей?...» (т. 3, стр. 73).

И, наконец, этот же человек с длинным носом появляется в последнем, «закатном» романе Булгакова. Неудачливый поэт Иван Бездомный, попавший в психиатрическую клинику «из-за Понтия Пилата», вдруг увидел на балконе у своего окна какую-то таинственную фигуру, прячущуюся от лунного света:

Иван спустил ноги с постели и всмотрелся. С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос

---

<sup>12</sup> М. Булгаков, *Театральный роман. Избранная проза*, стр. 563.



человек примерно лет тридцати восьми.

Убедившись в том, что Иван один, и прислушившись, таинственный посетитель осмелел и вошел в комнату...<sup>13</sup>

Справедливо замечание исследовательниц творчества Булгакова М. Чудаковой и В. Чеботаревой, нашедших в образе Мастера сходство с Гоголем.<sup>14</sup> Действительно, сравнение внешнего облика Мастера, заглянувшего к Ивану в его палату № 117, с известными портретами Гоголя подтверждает это сходство. На портрете, написанном А.Г. Венециановым в 1834 году, изображен тщательно причесанный молодой человек, смотрящий на мир с полуулыбкой. Лицо Гоголя, запечатленное в 1845 году на дагерротипе в группе *Гоголь среди русских художников в Риме* (илл. 1), как будто точно совпадает с описанием Мастера. На этом портрете видно, как изменился Гоголь: нос его сделался тоньше и острее, глаза затаили беспокойство, и взгляд с тревогой устремлен на что-то, невидимое другим. На рисунке художника Э. Дмитриева-Мамонова, сделанном в 1852 году (илл. 2), клок волос свешивается на лоб писателя, и весь он как бы уже отрешен от реальности. Но, пожалуй, еще больше сходства можно найти между внешним обликом Мастера и скульптурой Гоголя, работы Н.А. Андреева (илл. 3), установленной на Никитском (теперь Суворовском) бульваре в Москве, во дворе дома друга Гоголя, графа Александра Петровича Толстого, где Гоголь провел последние годы своей жизни и где он умер. На этой скульптуре свесившиеся волосы полузакрывают лицо писателя, сидящего сгорбившись в кресле, закутавшись в свою чугунную шинель. Теперь делается понятным обращение Булгакова к Гоголю в цитированном выше письме к Павлу Попову, где Булгаков просит Гоголя укрыть его своей «чугунной шинелью» от всех волнений и тревог, связанных с постановкой его пьес в Московском Художественном Театре, в частности *Дней Турбиных* и инсценировки *Мертвых душ*.

\* \* \*

Работа Булгакова над инсценировкой *Мертвых душ* и постановкой его пьесы в Московском Художественном Театре, а также над киносценариями *Мертвые души* и *Ревизор* требует специаль-

---

<sup>13</sup> Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита. Романы* (Москва: «Художественная литература», 1973), глава 13, стр. 547-48.

<sup>14</sup> М.О. Чудакова, «Булгаков и Гоголь», стр. 45; В.А. Чеботарева, «О гоголевских традициях...», стр. 168

ного анализа и сведения во единое уже ранее проведенных исследований. В марте 1934 года кинофабрика «Москинокомбинат» (впоследствии «Мосфильм») заключила с Булгаковым договор на сценарий *Мертвые души*. Но в представленном в том же году сценарии были сделаны многочисленные поправки по требованию кинокомиссии ЦК; затем, в исправленный вариант режиссер Иван Александрович Пырьев внес дополнительные поправки, многие из которых Булгаков не принял или переделал по-своему. В конце концов сценарий был принят к постановке, но так и не был экранизирован вследствие отказа Пырьева продолжать работу над постановкой. В августе 1934 г. «Украинфильм» заключил с Булгаковым договор о написании сценария *Ревизор*, по которому Киевская студия предполагала снимать фильм. Булгаков работал над этим сценарием вместе с молодым киевским режиссером Михаилом Степановичем Коростинным и ездил по этому поводу в Киев в августе 1934 года. Но и здесь руководство студии потребовало внести поправки, искажавшие первоначальный замысел Булгакова. В 1935 году несколько эпизодов были засняты в киностудии, но после просмотра фрагментов фильма и отрицательных отзывов руководства «Украинфильма», дальнейшая работа над фильмом была прекращена.<sup>15</sup>

Работа Булгакова над инсценировкой и сценариями двух важнейших произведений Гоголя, изучение эпохи, переписки и обстоятельств жизни писателя безусловно способствовали углублению понимания Булгаковым мировоззрения и литературных приемов Гоголя. Б.Ф. Егоров, автор обстоятельного исследования об инсценировке Булгаковым произведения Гоголя, пишет в заключение своей статьи, что

«Гоголевские инсценировки Булгакова и их творческая история

---

<sup>15</sup> Текст инсценировки *Мертвые души* был впервые опубликован в Мюнхене в 1964 г. См. Михаил Булгаков, Иван Васильевич. *Мертвые души* (Мюнхен: Товарищество Зарубежных писателей, 1964), стр. 71-145. Сценарий *Мертвые души* был опубликован в Москве, в 1978 г. См. Михаил Булгаков, Иван Пырьев, «*Мертвые души*: киносценарий», комментарий и публикация Ю.П. Тюрина, Москва, 1978, № 1, стр. 125-164. Сценарий *Ревизор* был опубликован в Нью-Йорке в 1977 году. См. «*Ревизор* — киносценарий М. Булгакова», предисловие и публикация А. Колина Райта, *Новый журнал* [Нью-Йорк], № 127, (1977), стр. 5-45. Конспект сценария был опубликован Б.Ф. Егоровым в его вышеупомянутой статье, стр. 80-83. Английская исследовательница Лесли Мильн в своей упомянутой выше статье впервые опубликовала текст роли «Первого», чтеца «от автора», в инсценировке Булгакова *Мертвые души*: стр. 432-440. Обсуждению инсценировки и киносценария *Мертвые души* посвящена также основанная на архивных материалах статья Б.Ф. Егорова «М.А. Булгаков — 'Переводчик' Гоголя».



*Илл. 2 Рисунок художника Э. Дмитриева-Мамонова. 1852 г.*



*Илл. 3 Памятник Гоголю на Никитском (Суворовском) бульваре работы скульптора Н.А. Андреева. 1909 г.*

раскрывают новые стороны в художественном наследии большого писателя и уточняют некоторые уже известные черты его таланта».<sup>16</sup>

В то же время напряженные творческие искания Булгакова, считавшего инсценировку *Мертвых душ* Гоголя почти невыполнимой задачей, дали ему возможность выявить свое понимание гоголевского метода и особенностей гоголевской сатиры, часто граничащей с фантазмагорией. Эта интенсивная работа над произведениями Гоголя продолжалась более пяти лет.

Но еще задолго до инсценировки *Мертвых душ*, Булгаков часто обращался к творчеству Гоголя, применяя к окружающей его сумбурной действительности 1920-х годов гоголевский гротеск и смещение реальности с фантастикой. Гоголевские образы, его выражения и нарисованные им картины жизненных ситуаций упоминаются во многих ранних произведениях Булгакова.

В полуавтобиографическом произведении *Записки на манжетах* автор вспоминает, как во время своего пребывания во Владикавказе в 1920-21 гг. он устраивал там литературные вечера в качестве «ЗавЛИТО» — одного из «подотделов искусств». Однажды, после успешного вечера, посвященного юмору Чехова, Михаил, автор *Записок на манжетах*, рассказывает, как он с большим старанием подготовил вечер поэзии Пушкина. Вместо подотдельского декоратора, портрет Пушкина, по совету писателя Слэзкина, друга Михаила, попросили написать Марью Ивановну, назначенную заведующей ИЗО (подотделом изобразительных искусств) только потому, что она, явившись в подотдел, заявила, что она «ученица самого Н.»<sup>17</sup> Михаил, или Мишенька, как его называла сердобольная знакомая, ухаживающая за ним во время его болезни возвратным тифом<sup>18</sup>, пишет, что у него «тут же возникло зловещее предчувствие». Он подумал: «По-моему, эта Марья Ивановна так же умеет рисовать, как я играть на скрипке». Его опасения оправдались; он пишет:

Ровно за полчаса до начала, я вошел в декораторскую и замер... Из золотой рамы на меня глядел Ноздрев. Он был изумительно хорош. Глаза наглые, выпуклые и даже одна бакенбарда жиже другой.

---

<sup>16</sup> Б.Ф. Егоров, стр. 84.

<sup>17</sup> Михаил Булгаков, *Записки на манжетах*, часть первая, альманах *Возрождение* (Москва: «Время», 1923) № 2, стр. 15.

<sup>18</sup> Михаил Булгаков, *Записки на манжетах*, *Накануне* [Берлин], 18 июня 1922. Литературное приложение, № 8, стр. 5.

Иллюзия была так велика, что казалось, вот он громыхнет хохотом и скажет:

— А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!

Не знаю, какое у меня было лицо, но только художница обиделась смертельно. Густо покраснела под слоем пудры, прищурилась.

— Вам, повидимому... Э... не нравится?

— Нет. Что вы. Хе-хе! Очень... мило. Мило очень. Только вот... бакенбарды...

— Что? ... Бакенбарды? Ну, так вы, значит, Пушкина никогда не видели! Поздравляю! А еще литератор! Ха-ха! Что-ж, по вашему, Пушкина бритым нарисовать?!

— Виноват, бакенбарды бакенбардами, но ведь Пушкин в карты не играл, а если и играл, то без всяких фокусов!

Возмущенная Марья Ивановна не уловила намеков бедного «литератора» и заявила: «Какие карты? Ничего не понимаю! Вы, я вижу, издеваетесь надо мной!» На возражение Михаила — «Позвольте, это вы издеваетесь. Ведь у вашего Пушкина глаза разбойничьи!»<sup>19</sup> — разгневанная Марья Ивановна обещала пожаловаться в подотдел, что и исполнила. По странной случайности портрет Пушкина ее кисти действительно полностью соответствовал классическому описанию внешности Ноздрева, появившегося перед Чичиковым в трактире и заявившего: « — А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух! Верить ли, что никогда в жизни так не продувался... » (*Мертвые души*, т. 5, стр. 73). Конечно, Марья Ивановна, только что возведенная в ранг заведующей ИЗО, Гоголя, вероятно, не читала, а перед глазами бедного «ЗавЛИТО» стоял образ Ноздрева, как бы сошедшего со знаменитого рисунка Петра Михайловича Боклевского, иллюстрировавшего *Мертвые души* и *Ревизора* и создавшего в 1882 году непревзойденный до сих пор *Альбом гоголевских типов*.

Михаила, автора *Записок на манжетах* и «ЗавЛИТО», беспокоило уже не только произведение Марьи Ивановны, но также то, что происходило в зале, когда Пушкин, похожий на Ноздрева, был водворен на эстраде:

Что было! что было... Лишь только раскрылся занавес и Ноздрев, нахально ухмыляясь, предстал перед потемневшим залом, прошелестел первый смех. Боже! Публика решила, что после чеховского юмора будет пушкинский юмор! Облившись холодным потом, я начал говорить о «северном сиянии на снежных пустынях

---

<sup>19</sup> Альманах *Возрождение*, стр. 15.

словесности российской»... В зале хихикали на бакенбарды, за спиной торчал Ноздрев и чудилось, что он бормочет мне:

— Ежели бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве!<sup>20</sup>

В конце концов злополучный докладчик не выдержал и сам хихикнул: «Успех был потрясающий, феноменальный. Ни до, ни после я не слыхал по своему адресу такого грохота всплесков. А дальше пошло *crescendo*».<sup>21</sup> Жалоба Марьи Ивановны и разносные статьи «поэта-дебошира» сделали свое дело: вскоре всё было кончено, литературные вечера запретили, Михаил и его друг Слёзкин были уволены из ЛИТО. На место Слёзкина, заведующего отделом искусств, сел сам «поэт-дебошир», так неистово преследовавший Михаила.

Следует отметить, что полуавтобиографическое произведение *Записки на манжетах* было задумано как книга, но нигде в двадцатых годах не было принято к печати и появилось лишь в виде нескольких отрывков в берлинской русской газете *Накануне*, в альманахе *Возрождение* и в журнале *Россия*, издававшемся Иваном Лежневым в Москве. В отрывке из произведения *Тайному другу*, напечатанном в 1974 году в Москве в еженедельнике *Неделя*, Булгаков писал, что в начале двадцатых годов он жил в Москве тройной жизнью: т.е., утром писал фельетоны в газету *Гудок*, а вторую половину дня проводил в московском отделении редакции газеты *Сочельник*, под которым скрывается настоящее название *Накануне*. Эта «вторая жизнь», как пишет автор, нравилась ему больше первой, потому что позволила ему писать то, что потом было названо *Записки на манжетах*: «Нужно Вам сказать, что, живя второю жизнью, я сочинил нечто листа на четыре приблизительно печатных. Повесть? Да нет, это была не повесть, а так что-то такое вроде мемуаров.»<sup>22</sup>

В *Записках на манжетах* имеются два варианта деятельности Михаила в ЛИТО — литературном подотделе отдела искусств, «прилепившемся к обнаробразу», т.е. областному отделу народного образования. В отрывке, опубликованном в газете *Накануне*, также говорится о любви Михаила к великим русским писателям. Дело было в том, что вскоре после создания отдела искусств там появился «какой-то» «в сером френче и чудовищное галифэ»,

---

<sup>20</sup> Там же, стр. 15-16.

<sup>21</sup> Там же, стр. 16.

<sup>22</sup> Михаил Булгаков, «Мне приснился сон», публикация Л. Яновской, еженедельник *Неделя* [Москва], 1974, № 43, стр. 11.

который ходил между столами и вонзал во всех испытующий взгляд: «На кого ни глянет — все бледнеют». Вероятно не без влияния этого некто в сером френче, один из местного цеха поэтов, ходивший «с огромным револьвером на поясе», декламировал о «чрезвычайке», а другой «прочитал доклад о Гоголе и Достоевском. И обоих стер с лица земли. О Пушкине отозвался неблагоприятно, но вскользь. И посулил о нем специальный доклад». Михаил, не вынесший такого обращения со своими любимыми писателями, при поддержке своих друзей выступил оппонентом докладчику, разнесшему «в клочья» также и Пушкина. На Михаила немедленно обрушилась местная пресса:

• Я — «волк в овечьей шкуре». Я — «господин». Я — «буржуазный подголосок»... ..Я — уже не завлито. Я — не завтео. Я — безродный пес на чердаке. Скорчившись сижу. Ночью позвонят — вздрагиваю...<sup>23</sup>

Оставшись без средств к существованию, Михаил вынужден был покинуть Владикавказ. Пытаясь спастись от голода, он оказался в Батуме — у него уже не было ничего: «На мне последняя моя рубашка. На манжетах кривые буквы. А в сердце у меня иероглифы тяжкие. И лишь один из таинственных знаков я расшифровал. Он значит: горе мне».<sup>24</sup>

Но Михаил всё же решил еще раз попытать счастья и в местной газете, и в местном театральном отделе, куда «В двенадцать часов приехал новый ‘заведывающий’ ». Все надежды Михаила на устройство в местном театре моментально рассеялись после краткого свидания с новым начальником. «Заведывающий» вышел к нему и сказал:

— Па иному пути пайдем. Не нады нам больше этой порнографии: *Горе от ума* и *Ревизора*. Гоголи. Моголи. Свои пьесы сочиним. Затем сел в автомобиль и уехал. Его лицо навеки отпечаталось у меня в мозгу.<sup>25</sup>

Михаил считал, что жизнь его погублена. Всё, что у него оставалось, было сердце и мозг. «Но сердце и мозг не понесу на базар, хоть издохну. Отчаяние». Так печально заканчивается

---

<sup>23</sup> *Накануне*, стр. 6.

<sup>24</sup> Там же, стр. 7.

<sup>25</sup> Там же. Следует отметить, что во Владикавказе подотдел искусств и «Первый советский театр» объявляли об открытии зимнего сезона 16 октября 1920 года комедией Гоголя *Ревизор*. На следующий день, 21 октября, состоялась премьера пьесы Булгакова *Братья Турбины*.



повествование в *Записках на манжетах* о Кавказском периоде жизни автора. Ослабевший от голода, без денег и без вещей, охваченный тоской Михаил едет в Москву.

Но и первое время в Москве, куда он прибыл в сентябре 1921 года, оказалось также чрезвычайно тяжелым. Ломка всех установившихся традиций, изменение образа жизни сотен тысяч москвичей, отсутствие того, что принято было называть ранее нормальным ходом существования, перетасовка населения, внедрение новых способов управления во всех сферах деятельности, а также передача нового бюрократического аппарата, еще находящегося в трудном процессе переустройства, в руки часто заведомо некомпетентного и неопытного персонала — всё это создавало трагикомическую ситуацию и представляло богатый материал для сатирика. Булгаков снова берется за свои полуавтобиографические *Записки на манжетах*: в них, в лирико-юмористическом тоне, повествователь Михаил описывает как, после долгих поисков хотя бы какого-нибудь заработка, он получает работу в ЛИТО. Там его неожиданно благосклонно встречает начальник, но увы! — не Максим Горький, как надеялся молодой драматург, а «седоватый старик с живыми чуть смеющимися глазами» в папаше и в шинели, на которой «не было места без дыры».<sup>26</sup>

В конце 1921 года, многострадальному автору *Записок на манжетах* «удалось включить ЛИТО» и оно как будто «зацепилось за общий ход», т.е. в комнату с оборванными проводами и старинной конторкой красного дерева (которой «секр. ЛИТО» Михаил очень гордился), женщины в платках начали приносить различные ведомости, «литовцам» заказали сочинить лозунги и даже выдали что-то похожее на зарплату. Но однажды Михаил, только что почувствовавший, что он делает какое-то нужное стране дело и «развивает энергию», опоздав на службу на два часа, вдруг не нашел и следов своего ЛИТО. Оно исчезло: «... комната была пуста. Но как пуста! Не только не было столов, печальной женщины (машинистки НН), машинки... не было даже электрических проводов. Ничего.» Неужели ЛИТО и его деятельность в нем были только сном? Или же кошмарный сон и колдовство начинаются только теперь, и всё это было — и ЛИТО и столы и старик и другие сотрудники были наяву, и сам он не сумасшедший! Михаил в ужасе пошел нетвердой походкой по коридору в надежде выяснить, что же случилось. «И тут оконча-

---

<sup>26</sup> Михаил Булгаков, *Записки на манжетах*, Россия [Москва], 1923, № 5, стр. 21.

тельно убедился, что со мной происходит что-то неладное:» Во тьме над дверью, ведущей в соседнюю комнату, Михаил увидел внезапно загоревшуюся огненную надпись:

1836

МАРТА 25-ГО ЧИСЛА СЛУЧИЛОСЬ В ПЕТЕРБУРГЕ  
НЕОБЫКНОВЕННО СТРАННОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ. ЦИ-  
РЮЛЬНИК ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ...

Эта странная надпись извещала о съемках фильма по повести Гоголя «Нос». Но Михаила она повергла в состояние панического страха: сообщение о необыкновенно странном приключении относилось теперь не к коллежскому асессору Ковалеву, а непосредственно к нему — Михаилу, секретарю ЛИТО: несмотря на все расспросы и поиски «заколдованное ЛИТО» не находилось. Михаил долго бродил по огромному шестиэтажному зданию и, выйдя на улицу, убедился, что в здании шесть подъездов и из шестого подъезда, из квартиры № 50, ЛИТО вместе с ласковым стариком и всеми сотрудниками исчезло бесследно. Зайдя во второй подъезд, Михаил увидел другую огненную надпись:

ЧЕПУХА СОВЕРШЕННАЯ ДЕЛАЕТСЯ ИНОГДА НА СВЕ-  
ТЕ. ИНОГДА ВО ВСЕ НЕТ НИКАКОГО ПРАВДОПОДОБИЯ:  
ВДРУГ ТОТ САМЫЙ НОС, КОТОРЫЙ РАЗЪЕЗЖАЛ В ЧИНЕ  
СТАТСКОГО СОВЕТНИКА И НАДЕЛАЛ СТОЛЬКО ШУМУ В  
ГОРОДЕ, ОЧУТИЛСЯ, КАК НИ В ЧЕМ НЕ БЫВАЛО, ВНОВЬ  
НА СВОЕМ МЕСТЕ...<sup>27</sup>

Боясь, что он действительно сходит с ума, Михаил поспешил под холодным проливным дождем домой. На следующее утро Михаил решил систематически обследовать весь огромный дом и сосчитал, что в каждом из шести подъездов шесть этажей, на каждом этаже по две квартиры в шесть комнат, которые теперь превращены в канцелярии различных учреждений. Итак, ему предстояло обследовать 432 комнаты. Но к счастью, у второго подъезда Михаил встретился «носом к носу» со своим сотрудником Шторном и узнал, что ЛИТО переселили во второй подъезд, первый этаж, кв. 23, комната 40, а на место ЛИТО поместили МУЗО, т.е. Музыкальный отдел. Зачем? Ответа не было. Действительно, «Чепуха совершенная делается на свете...» Но, в конце концов, подобно носу майора Ковалева, секретарь ЛИТО Михаил «очутился как ни в чем ни бывало вновь на своем месте...»

Но — увы! — радость была преждевременной: в 1921 г.

---

<sup>27</sup> Там же, стр. 23. (См. Н.В. Гоголь, «Нос», [т. 3], стр. 45, 70-71).

невероятные происшествия оказались еще невероятнее, чем в 1836 г. Неожиданно узнали, что все бесчисленные анкеты, заполненные сотрудниками ЛИТО, и ведомости на выдачу им зарплаты «затерялись» каким-то колдовским способом. Выяснилось, что никто даже не был проведен приказом — ни «основоположник ЛИТО» ласковый старик, ни сам секретарь, написавший 113 анкет. Пришлось всё писать заново и бегать по всем подъездам и этажам: «Тут, действительно, Рок», как кратко определил положение Михаил. Деньги выдали сотрудникам ЛИТО только через двадцать два голодных дня и три часа. Поев после долгой голодовки, Михаил заболел; проснувшись утром «больной и разбитый», он так же, как и когда-то майор Ковалев, сразу пошел к зеркалу. Но в то время как в Петербурге почти сто лет тому назад зеркало отразило здоровое свежее лицо гоголевского героя, в Москве Михаил увидел испугавшее его изображение: «Вот так лицо. Рыжая борода, скулы белые, веки красные. Но это ничего. А вот глаза. Нехорошие. Опять с блеском.» И дает совет: «берегитесь этого блеска».<sup>28</sup> Через несколько дней пришел приказ: «С такого-то числа ЛИТО ликвидируется». И бывший секретарь ЛИТО опять вышел на улицу, где с неба валил мокрый снег, переходящий в ледяной дождь.

\* \* \*

Атмосфера неправдоподобия и несообразностей среди самой будничной реальной жизни продолжает окружать Булгакова в Москве двадцатых годов. Почти одновременно с «Записками на манжетах» Булгаков пишет в 1922 г. рассказ «Похождения Чичикова», который занимает всего лишь тринадцать страниц печатного текста.<sup>29</sup> Но в эти 13 страниц Булгаков вложил свое превосходное знание гоголевских произведений. Герои Гоголя, как живые, встают с этих страниц и без помех и препятствий, свободно входят в современную Булгакову московскую жизнь начала двадцатых годов. Рассказ имеет подзаголовок: «Поэма в 2-х пунктах с прологом и эпилогом». Это название вызывает

---

<sup>28</sup> Там же, стр. 24.

<sup>29</sup> Рассказ «Похождения Чичикова» был впервые опубликован в берлинской газете *Накануне*, 24 сентября 1922 года. Затем был включен в сборник *Тьяволиада — Рассказы*. (Москва: Издательство «Недра», стр. 147-160. В дальнейшем все ссылки на этот рассказ Булгакова «Похождения Чичикова» будут даны в тексте по этому сборнику с указанием страницы: (Б., стр...).

вопрос: что именно подразумевал автор под «двумя пунктами»? Возможно, пункт первый означал успешную деятельность Чичикова в Советской Руси (главы I—V), а пункт второй — крах его предприятий и его поимка (главы VI—X). Американский литературовед Карл Проффер в своем переводе рассказа на английский язык переделал название, поставив вместо «в 2-х пунктах» «в 10-и пунктах», соответственно числу глав.<sup>30</sup>

Пролог и Эпилог в нескольких строчках связывают Чичикова и других гоголевских персонажей со сложной, полной противоречий жизнью 1920-х годов. Весь рассказ с изумительной стилистической виртуозностью пересыпан гоголевскими выражениями и оборотами речи. Перед читателем проходят персонажи *Мертвых душ*, *Ревизора* и *Игроков*, и, сохранив свои характерные черты, развивают деятельность в обстановке первых лет НЭПа, возрождения частной предпринимательской инициативы, возникновения разных субсидированных правительством трестов и учреждений, которые так же быстро исчезали, как и возникали. Посредством стилизованной фантазии-гротеска на гоголевские темы, автор рассказа хотел, по-видимому, выяснить, *что же изменилось* за сто лет в поведении людей и в некоторых обстоятельствах их жизни? Как известно, этот же вопрос поставит Воланд во время сеанса черной магии в театре Варьете спустя несколько лет.<sup>31</sup> Конечно, и тут не обошлось без неперменного персонажа произведений Гоголя — черта, который продолжает вмешиваться в дела людей, испытывая их дух, провоцируя и умножая зло, уже гнездившееся в сердцах людей и вокруг них.

Рассказ начинается с козней чёрта — это он погрузил бедного московского литератора в «дикий сон»:

Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью *Мертвые души*, шутник-сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство и потянулась из него бесконечная вереница. (Б., стр. 147).

Тут и Манилов «в шубе на больших медведях», как будто прямо с улицы губернского города, где он — господин «в медведях, крытых коричневым сукном и в теплом картузе с ушами» (М. д. . .

---

<sup>30</sup> Mikhail Bulgakov, "The Adventures of Chichikov: A Poem in Ten Items with a Prologue and an Epilogue" in *Diaboliad and Other Stories*, ed. Ellendea Proffer & Carl Proffer, trans. Carl R. Proffer (Bloomington/London: Indiana University Press, 1972), pp. 159-174.

<sup>31</sup> Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита*. Романы, глава 12, стр. 537-38.

гл. 7, стр. 163)<sup>32</sup> — столкнулся с Чичиковым, который, «таща на плечах медведя, крытого коричневым сукном», направлялся в гражданскую палату совершать купчую. Конечно, тут и Ноздрев «в чужом экипаже», как он и появился перед Гоголем, вылезши из брички своего зятя Мижуева, в трактире, где Чичиков заканчивал поросенка с хреном и со сметаной. (*М.д.*, гл. 4, стр. 72). Не замедлили появиться и другие персонажи: бравый полицейский Держиморда успешно продолжал выполнять свою должность блюстителя порядка и, как и сто лет тому назад, въехал в Москву «на пожарной трубе» (Булгаков, стр. 147; *Ревизор*, дейст. I, яв. 5, стр. 23). Селифан и Петрушка также принимают участие в жизни послереволюционной Москвы. Селифан «модернизировался» и сменил знаменитую бричку на автомобиль, так же как и его бывший барин. Петрушка же, который «от Чичикова уже давно отошел», поступил курьером в учреждение, но, как и в былые чичиковские времена, так же всё терял и забывал по своей нерадивости. Неоднократно появляется Фетинья, крепостная Коробочки, мастерица взбивать перины и печь блины. (*М.д.*, гл. 3, стр. 54). Но она не сделала карьеры в новой России и выступая в роли уборщицы заброшенной столовой общественного питания, заявила курьерам, разыскивающим Чичикова, что «никого нетути» (Б., стр. 157). Похоже на то, что у помещицы Коробочки она была более расторопной и говорила лучше порусски.

Но, конечно, впереди всей этой «ватаги», двинувшейся на Советскую Русь и в центре событий сам Павел Иванович Чичиков, сохранивший через сто лет бодрость, инициативу и белизну своих полных щек. Пересев из брички в автомобиль, он немедленно решил сделать карьеру в новых условиях. Он начал с того, что, употребляя выражения козака Чуба, супруги Солопия Черевика, слесарши и городничего, он ругательски ругал Гоголя, так скомпрометировавшего его, что и через сто лет все его помнят:

— Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырью в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь, ежели узнают, что я — Чичиков, натурально, в два счета выкинут к чортовой матери! Да еще хорошо, как только выкинут, а то еще, храни бог, на Лубянке на-сидишься. А все Гоголь, чтоб ни ему, ни его родне... (Б., стр. 148)

---

<sup>32</sup> Все ссылки на произведения Гоголя по вышеуказанному изданию (*Мертвые души* — т. 3, *Ревизор* — том 4) даны в тексте с указанием главы или явления и страницы (*М.д.*, гл. ..., стр. ...).

Чичиков еще не знал, что в начале его блистательной карьеры ему поможет одно обстоятельство: никто из служащих новой бюрократии, засевшей в новоиспеченных учреждениях, ни Чичикова, ни Гоголя не знали, так как никто из них Гоголя «и в руки не брал» (Б., стр. 155). Поэтому Чичиков беспрепятственно влетел в столицу «по московским буеракам». Ему все же предстояло установить, что же изменилось за долгие годы во внешних условиях существования? Въехав в ворота «той самой гостиницы, из которой сто лет назад выехал», (Б., стр. 148), Чичиков увидел, что в основном ничего не изменилось, хотя губернская гостиница и была переименована в «общежитие № такой-то». Стало только много хуже: «грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел». (Б., стр. 148). И комнату уже нельзя было просто снять, а требовался на то ордер. Но магическое действие знакомств, помогавшее Чичикву сто лет назад, оказалось в полной силе и здесь: ему моментально устроил комнату в общежитии старый знакомец, тот самый дядя Лысый Пимен, который держал в деревне Тентетникова «знаменитый кабак, которому имя было 'Акулька' », где чичиковский Петрушка сдружился с буфетчиком Тентетникова Григорием (М.д., ч. II, гл. 1, стр. 319). Теперь же, в соответствии с требованиями эпохи и характерной нэповской действительностью, Лысый Пимен не только служил управляющим в общежитии, но и «открыл на Тверской кафе на русскую ногу с немецкими затеями: аршадами, бальзамами и, конечно, проститутками». Здесь, несколькими меткими словами обрисован странный образ той действительности, когда все старое разрушалось и уничтожалось и на месте его возникало новое, зачастую не только сохранившее то неприглядное, что было в старом, но и ухудшившее его.

Препятствием к новой карьере Чичикова могла стать анкета «в аршин длины»; даже у него дрогнула рука, когда он подавал ее. Но беспорядок и бюрократия новой администрации, а также незнакомство с Гоголем и прошлым Чичикова спасли его — анкету куда-то «засунули», проведя его вместо «входящего» «по исходящему». В дальнейшем Чичиков повторяет в основных чертах свою столетней давности биографию. Хотя теперь он поступил служить не в таможеню, а во Внешторг, он так же успешно занимается контрабандой, проводит через границу баранов в двойных тулупах, спекулирует бриллиантами и пока беспрепятственно богатеет.

Большую роль играет Собакевич, специализировавшийся при новом строе на получении всякого рода пайков, вплоть до «академических», и съедающий их так же быстро, как он когда-то

съел огромного осетра на обеде у полицеймейстера, у которого «вспрыскивали» «покупочку» Чичикова после совершения купчих на умерших крестьян. И всё же Собакевич попрежнему продолжает ругать всех «христородавцами» и утверждать, что всюду «мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет» (Б., стр. 150; *М.д.*, гл. 5, стр. 114). И, безусловно, Чичикова и через сто лет не оставит Ноздрев, которого он теперь встретил не в трактире, а на Кузнецком мосту. Сцена этой встречи полна реминисценций сцены в имени у Ноздрева: неунывающий аферист продолжает свои проделки и поставляет партию «настоящих кавказских кинжалов» Внешторгу для продажи за границу. Но англичане различили надпись «Мастер Савелий Сибиряков», некогда украшавшую турецкие кинжалы Ноздрева, и, обнаружив обман, забраковали все новые кинжалы. (*М.д.*, гл. 4, стр. 86)

Чичиков однако же преуспевал при новом строе, пользуясь всеми возможностями, которые предоставлял НЭП, хотя и на короткий срок, предприимчивым людям, с помощью которых новое правительство пыталось «выволочь республику из грязи», говоря словами Маяковского. Чичиков моментально приспособился к новым требованиям и к условиям новой бюрократии: свое новое предприятие он назвал «Пампуш на Твербуле», следуя официальным аббревиатурам «Наркомпрос», «Главкустпром», «Жилотдел», «Пролеткульт» и т.п., и тут же потребовал ссуду. В соответствии с новыми социальными тенденциями, ротозей Емельян, бывший крепостной слуга гостеприимного Петра Петровича Петуха (*М.д.*, ч. II, гл. 3, стр. 341-44), теперь повышен в должности: вместо того, чтобы бегать к повару с распоряжениями насчет осетра и расторопно подавать закуски вместе со своим другом вором Антошкой, Емельян занялся другими делами. Он теперь агент известного учреждения и едет вместе с Чичиковым проверять верность полученных от Чичикова сведений о его товарах и продуктах, хранящихся в подвалах по всему городу. Под эти продукты Чичиков собирался получить от государства ссуду. С помощью вездесущего Ноздрева, указавшего Емельяну на многие магазины будто бы составляющие собственность Чичикова, Емельян всё подтвердил и смелому нэповскому предпринимателю выдается ссуда «n+1 миллиардов». (Б., стр. 152).

Миргороде, то всегда говорил Ивану Никифоровичу: Берегитесь не ступите сюда ногою, ибо здесь нехорошо.»

Кроме того, вместо Ихарева, Чичиков вошел в компанию с шулером Утешительным и его помощником чиновником Замух-

рышкиным (См. *Игроки*, [т. 4], явл. 8 и 20, но не для жульнической карточной игры, а для фиктивной продажи недвижимого имущества. С их помощью Чичиков продал бывшей помещице Коробочке Манеж, «что против Университета» (Б., стр. 153). Тут же неутомимый предприниматель «вошел в контакт» с бывшим городничим и, по его классическому примеру, «разметал какой-то забор, поставил вехи, чтобы было похоже на планировку...» (Б., стр. 153; *Ревизор*, дейст. I, явл. 5, стр. 23). В *Ревизоре* Гоголя, городничий Сквозник-Дмухановский, растратив деньги, ассигнованные на постройку церкви, рапортовал, что она «начала строиться, но сгорела» (*Ревизор*, там же, стр. 23-4). Современный же Чичиков, растратив деньги, отпущенные ему на электрификацию города, написал, «что их у него отняли банды капитана Копейкина». (Б., стр. 153). А по Москве уже ходил слух, что Чичиков «трильонщик».

Но, как это часто бывает во все времена и при любых правительствах, блистательная карьера Чичикова оборвалась: «вдруг произошел крах» (Б., стр. 153). И на этот раз, «как правильно предсказал Гоголь», современного Чичикова погубили Ноздрев и Коробочка. И на этот раз, как и в губернском городе сто лет назад, Ноздрев был «в пьяном виде», но разоблачил он Чичикова и его чересчур активную деятельность не на балу у губернатора (*М.д.*, гл. 8, стр. 202), а «разболтал на бегах» про все дела и аферы Чичикова. Самое же главное было, что «Пампуш на Твербуле» — несуществующее предприятие, просто памятник Пушкину на Тверском бульваре, который, как и было засвидетельствовано агентами, действительно знает вся Москва. Коробочка же явилась не к отцу протопопу Кириллу с жалобой на то, что Чичиков выторговал у нее мертвые души слишком дешево, а в какое-то учреждение узнавать, когда ей можно будет открыть булочную в Манеже.

И опять, как сто лет назад, за выяснением личности Чичикова обратились к Ноздреву, хотя все знали, что толку от него не добьешься. Современный Ноздрев подтвердил, что Чичиков «обменял свои миллионы на бриллианты, чтобы бежать за границу.» (Б., стр. 154). Разыскали анкету Чичикова, но адрес в ней указан так, чтобы уж никто его не нашел: рекомендовалось, поворотя во двор, в третьем этаже направо, спросить в справочном бюро штаб-офицершу Подточину, ту самую Палагею Григорьевну, почтенную даму, которая желала, чтобы майор Ковалев, он же коллежский асессор, женился на ее дочери («Нос», [т. 3], гл. 2). Расписался же Павел Иванович на анкете «собственноручно», поставив вместо своей фамилии «Чичиков» «Обмокни», вспом-



нив, вероятно, случай с тетушкой братьев Бурдюковых, нацарапанной на своем завещании вместо своего имени «Евдокия Малафеевна Жеребцова» странное «Обмокни» (*Тяжба*, [т. 4], явл. III, стр. 225). Подпись эта повергла всех в состояние окаменения; подтвердилось предположение, что Чичиков — мошенник. Не помог и инспектор Бобчинский, который, съездив к «Пампушу» и установив, что это не предприятие, а памятник Пушкину, вернулся с характерным для себя сообщением: «Чрезвычайное происшествие!» (Б., стр. 156; *Ревизор*, дейст. I, явл. 3), но добавил правдивое и реалистическое объяснение: запасы товаров не у Чичикова, а у «Ара», т.е. широко известной в начале 20-х годов американской благотворительной организации, снабжавшей голодающее население России продуктами питания, одеждой и обувью.

Тут раздался в Москве призыв как когда-то на Сорочинской ярмарке, ловить мошенника, и стали ловить Чичикова и ассигнованные ему миллионы. Вся сцена в восьмой главе, когда власти требуют служащих, которые должны помочь в поимке Чичикова, построена по модели сцены размышлений Чичикова о судьбе душ, купленных им у Плюшкина. Переписывая для купчей крепости имена приобретенных им умерших крестьян, Чичиков оживлял их в своем воображении, а беглых крестьян Плюшкина мысленно подвергал допросу, какой учинил бы им капитан-исправник. (*М.д.*, гл. 7, стр. 161-162). Теперь потребовались к ответу: Неуважай-Корыто, бывший крепостной Коробочки, и крестьянка Елизавета Воробей, которую Собакевич продал Чичикову за мужчину, изменив букву «а» на твердый знак. Оба они при новом строе переместились вверх по социальной лестнице и стали служащими. Но Неуважай-Корыто не оказалось на месте: его «вычистили из партии, а уж из Москвы он и сам вычистился сейчас же после этого» (Б., стр. 157), а «Елизавета» Воробья так и не удалось сыскать. Взяточник, но расторопный чиновник Иван Антонович, начальник «крепостной экспедиции», получил у Булгакова в виде фамилии остроумное гоголевское сравнение с «кувшинным рылом» (см. *М.д.*, гл. 7, стр. 167). Чиновник Кувшиное Рыло продолжал свою канцелярскую детельность и в Москве, но в розысках Чичикова участвовать не мог, т.к. «уехал куда-то на куличку инструктировать Губотдел» (Б., стр. 157).

Не помог делу и Самосвистов, «чиновная особа», сто лет назад спасший, совместно с юрисконсультom, специалистом по запутыванию дел, Павла Ивановича из тюрьмы (см. *М.д.*, ч. II, стр. 418-19). Современному Самосвистову тоже удалось впутать «в общую кашу» с делом Чичикова и многое другое, так что

оказалось замешено до 50.000 лиц, но найти исчезнувшие миллиарды было уже невозможно: «Дело запуталось до того, что и чёрт бы в нем никакого вкуса не отыскал». (Б., стр. 158). Наконец появился какой-то Дядя Митяй, думающий и на этот раз как бы всем выйти из запутанного положения и, решив распутать, но не лошадей двух столкнувшихся бричек, а чичиковскую аферу, подал совет: «Вот что, братцы... Видно, не миновать нам следственную комиссию назначить» (Б., стр. 158; *М.д.*, гл. 5, стр. 105-06).

И вот тут-то и вступил в действие сам автор рассказа, как традиционный «бог на машине» — *deus ex machina*, и предложил следствие поручить ему. Он отдал приказ, которым когда-то городничий пугал судью Аммоса Федоровича: «Подать мне сюда Ляпкина-Тяпкина» (Б., стр. 159; *Ревизор*, дейст. I, явл. 1). Как в «Пропавшей грамоте», «Гром пошел по пеклу...» Все — и шулер Утешительный с его помощником Мурзафейкиным, он же Замухрышкин, и Селифан с Петрушкой, и друг Хлестакова поэт Тряпичкин — все были схвачены. «Ноздрева в подвал...» И даже Чичикова отыскивали, который валялся в ногах у автора, уверяя, что у него «нетрудоспособная мать», как он делал это сто лет назад, обнимая колени князя и моля о прощении (См., *М.д.*, ч. II, стр. 412). Не добился милости современный Чичиков — предприимчивый деятель НЭПа и знаток новой канцелярской неразберихи и бюрократии. Суровым приказом автора он был взрезан как волк в сказке, все бриллианты найдены у него в животе, а его — в прорубь! «И стало тихо и чисто» (Б., стр. 160).

За эту услугу автора поблагодарили и сказали: «Просите, чего хотите» (Б., стр. 160). Мечты героев Гоголя шли далеко: Чичиков мечтал о спасении заветной шкатулки с капиталом, достаточным для покупки поместья; игрок Ихарев — о получении по векселю двухсот тысяч. Мечты московского литератора начала двадцатых годов были много скромнее: обрадовавшись, он чуть было не попросил «Брюки... фунт сахара... лампу в 25 свечей...» Но тут же вспомнил о своем достоинстве «порядочного литератора» и сказал: «Ничего, кроме сочинений Гоголя в переплете, каковые сочинения мной недавно проданы на толчке» (Б., стр. 160). Окончание этого юмористического рассказа, в котором так тесно переплелись реальность первых послереволюционных лет и фантазия на темы гоголевских произведений, свидетельствуют о том, какую важную роль Гоголь играл в жизни и творчестве Булгакова. По желанию литератора на его столе вдруг оказался «золотообрезный Гоголь»: «Обрадовался я Николаю Васильевичу, который не раз утешал меня в хмурые бессонные

ночи, до того, что рявкнул — Ура!» (Б., стр. 160). Но — увы! — радость и тут оказался преждевременной — в эпилоге автор про-  
снулся: «И ничего: ни Чичикова, ни Ноздрева и, главное, ни Гоголя...» (Б., стр. 160).

Итак, детальный анализ текстовой ткани этого маленького рассказа-фантазии выявляет художественное воздействие гоголевского мастерства на творчество Булгакова. Рассказ этот может служить ключом к пониманию отношения Булгакова к Гоголю и раскрывает всё многообразие использования текста одного писателя другим при идентичных или контрастных ситуациях. В этом рассказе можно найти различные методы использования чужого, широко известного текста — от прямого включения в свой текст гоголевских строк до многочисленных перефразировок. Как пример прямого включения в текст, вспомним знаменитое восклицание Гоголя «И какой же русский не любит быстрой езды?» (М.д., гл. 11, стр. 287), приведшее Гоголя к философско-метафизическим размышлениям о будущем России, и пародийно переосмысленное Булгаковым при описании бурной езды Селифана на автомобиле в Москве двадцатых годов и последующей катастрофы (Б., стр. 156).

Другая прямая цитата «Гром пошел по пеклу...» («Пропавшая грамота» [т. 1], стр. 103), когда гоголевский дед, перекрестив под столом свои карты, начал выигрывать у ведьмы, на которую «напали корчи», переосмысливается сатирически Булгаковым: в его рассказе «Гром пошел по пеклу...» (Б., стр. 159), когда автор рассказа, московский литератор, моментально расправился с бюрократической неразберихой в советских учреждениях и «выкинул в шею» или «посадил в подвал» всех бывших гоголевских героев, действовавших и при новом строе с помощью их современных коллег 1920-х годов.

Из многочисленных перефразировок Булгаковым гоголевских текстов следует отметить остроумное соединение прямой цитаты с перефразировкой в начале рассказа. Современный Чичиков «ругательски ругал» Гоголя его же словами: «Чтоб ему набежало, дъявольскому сыну, под обоими глазами по пузырью в копну величиною!» (Б., стр. 148), вспомнив, очевидно, разгневанного козака Чуба, просившего Солоху спрятать его прежде чем она откроет дверь вернувшемуся домой своему сыну кузнецу Вакуле, который только что поколотил Чуба, не узнав его в темноте и не впустив его в его же, Чуба, собственную хату:

Слышишь, Солоха, куда хочешь девай меня; я ни за что на свете не захочу показаться этому выродку проклятому, чтобы ему набежало,

дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырьку в копну величиною!» («Ночь перед Рождеством» [т. I], стр. 131).

К этому были добавлены перефразированные слова побавревшей от негодования Хиври, ворчливой супруги Солопия Черевичка и мачехи красавицы Параски, когда группа парубков осмеляла ее на мосту («Сорочинская ярмарка» [т. I], стр. 19), соединенные с жалобой слесарши на городничего (*Ревизор*, дейст. IV, явл. 11, стр. 78) и возмущением городничего, что теперь «найдется шелкопер, бумагомарака» и вставит его в комедию: «Чина, звания не пощадит...» (Дейст. V, явл. 8, стр. 103).

В грустной концовке рассказа перефразировано совсем в иной форме личное размышление Гоголя-автора *Мертвых душ*. Проснувшись после своего «дикийннного сна», бедный московский литератор с грустью увидел, что от сна ничего не осталось: «Э-хе-хе, — подумал я себе и стал одеваться, и вновь пошла перед мной по-будничному щеголять жизнь.» (Б., стр. 160). Здесь Булгаков использовал, отнеся его полностью к своей трудной жизни в Москве в начале двадцатых годов, лирическое отступление Гоголя от его рассказа о возвращении Чичикова в губернский город после чрезвычайно выгодной, с его точки зрения, сделки с Плюшкиным. Вид вечернего города, когда «фонари еще не зажигались, кое-где только начинали освещаться окна домов», навеяли на Гоголя воспоминания о том времени, когда он сам, как и описываемый им «замечтавшийся двадцатилетний юноша», возвращаясь из театра, был полон романтических грез. Но вдруг все его грезы разрушаются случайно услышанными им грубыми словами проституток, ссорящихся с пьяными клиентами, и эти слова обдают его «как варом». Юный мечтатель возвращается с небес в грубую реальную жизнь, и видит он «что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь» (*М.д.*, ч. I, гл. 6, стр. 154).

Связь с Гоголем прослеживается также и в драматургии Булгакова. Некоторые известные обороты речи Гоголя и его характерные персонажи оживают в пьесах Булгакова в трансформированном виде в ситуациях, близких к гоголевским, несмотря на почти столетнее отдаление во времени. Но эта связь требует отдельного исследования так же, как и характерное для обоих писателей ощущение повседневного присутствия зла, принимающего в их творческом воображении различные образы нечистой силы — от полусказочного чёрта и ведьм до всеильного дьяво-

ла — вмешивающихся, зримо и незримо, в жизнь и деятельность человека и готовящих его гибель.

В настоящей работе можно было затронуть только небольшую часть большой темы — сопоставления произведений Булгакова с творчеством Гоголя. Но и сказанного выше достаточно, чтобы показать, как Булгаков, просивший Гоголя укрыть его от трудностей жизни своей чугунной шинелью и нашедший вечный покой под надгробным камнем с могилы Гоголя (см. приложение), частым обращением к Гоголю в своих произведениях тем самым также создал еще один, хотя и невидимый, памятник своему любимому писателю и учителю.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

По странной случайности судьбы, Гоголь не только утешил и символически укрыл своей шинелью своего поклонника и ученика Михаила Булгакова. Творческая и духовная связь Булгакова с Гоголем выражена также возложением гробового камня с могилы Гоголя на могилу Булгакова. Этот большой черный камень, черноморский гранит, был привезен из Крыма в Москву друзьями Гоголя Аксаковыми и положен на могилу Гоголя на кладбище Данилова монастыря (илл. 4). В 1931 году прах Гоголя был перенесен на Новодевичье кладбище; вскоре черный ноздреватый камень с установленным на нем крестом, символизирующем Голгофу, был удален. Большая высокая гранитная плита, находящаяся перед камнем, была сохранена, но на место камня с крестом была воздвигнута черная колонна с бюстом Гоголя из белого мрамора, изготовленным в 1951 году скульптором Н.В. Томским. На колонне-постаменте надпись: «Великому русскому художнику слова Николаю Васильевичу Гоголю от правительства Советского Союза» (илл. 5).

После смерти Булгакова в марте 1940 года, урна с его прахом была захоронена в вишневом саду Новодевичьего монастыря, среди могил старейших артистов Художественного театра. Как пишет Владимир Лакшин, хорошо знавший вдову писателя Елену Сергеевну Булгакову,

Долго на могиле не было ни креста, ни камня — только прямоугольник травы с незабудками да молодые деревца, посаженные по четырем углам надгробного холма. Елене Сергеевне хоте-

лось, чтобы памятник Булгакову был скромен и долговечен, а ничего подходящего не находилось.<sup>33</sup>

В поисках плиты или камня Елена Сергеевна обнаружила однажды в сарае у гранильщиков, среди старых памятников, огромный черный камень. Гранильщики рассказали ей историю камня «Голгофы». С трудом этот многотонный камень был перенесен, по деревянным подмостьям к могиле Булгакова «и глубоко ушел он в землю над гробом. Гоголь уступил свой крестный камень Булгакову.»<sup>34</sup> В 1970 году скончалась Елена Сергеевна; урна с ее прахом была захоронена в этой же могиле и теперь они — «мастер» и его «Маргарита» — оба покоятся под тем же камнем (илл. 6). Так духовная связь Булгакова с Гоголем воплотилась в вещественном образе нерушимой вечной памяти.

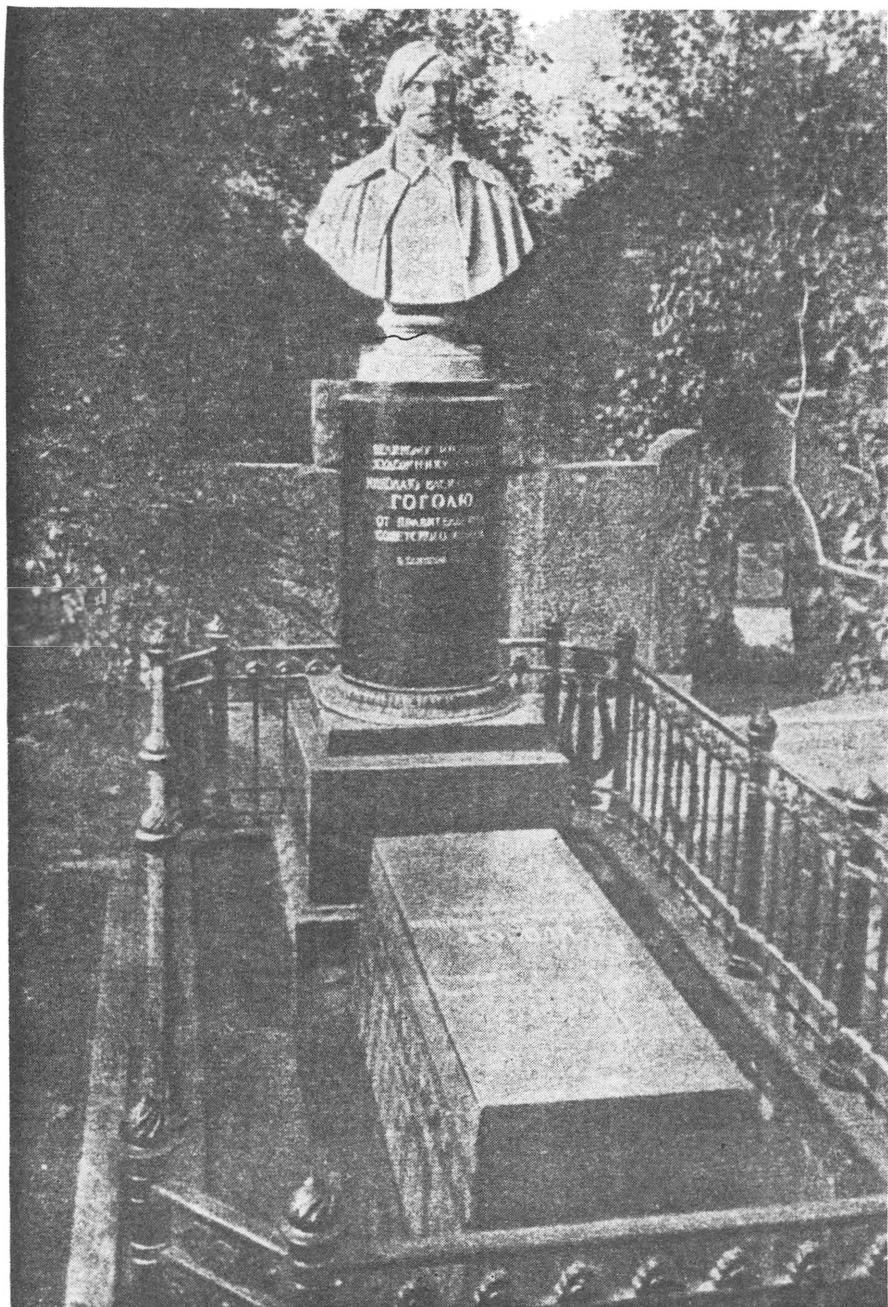
---

<sup>33</sup> В. Лакшин, «Эскизы к трем портретам, *Дружба народов* [Москва], 1978, № 9, стр. 219.

<sup>34</sup> Там же.

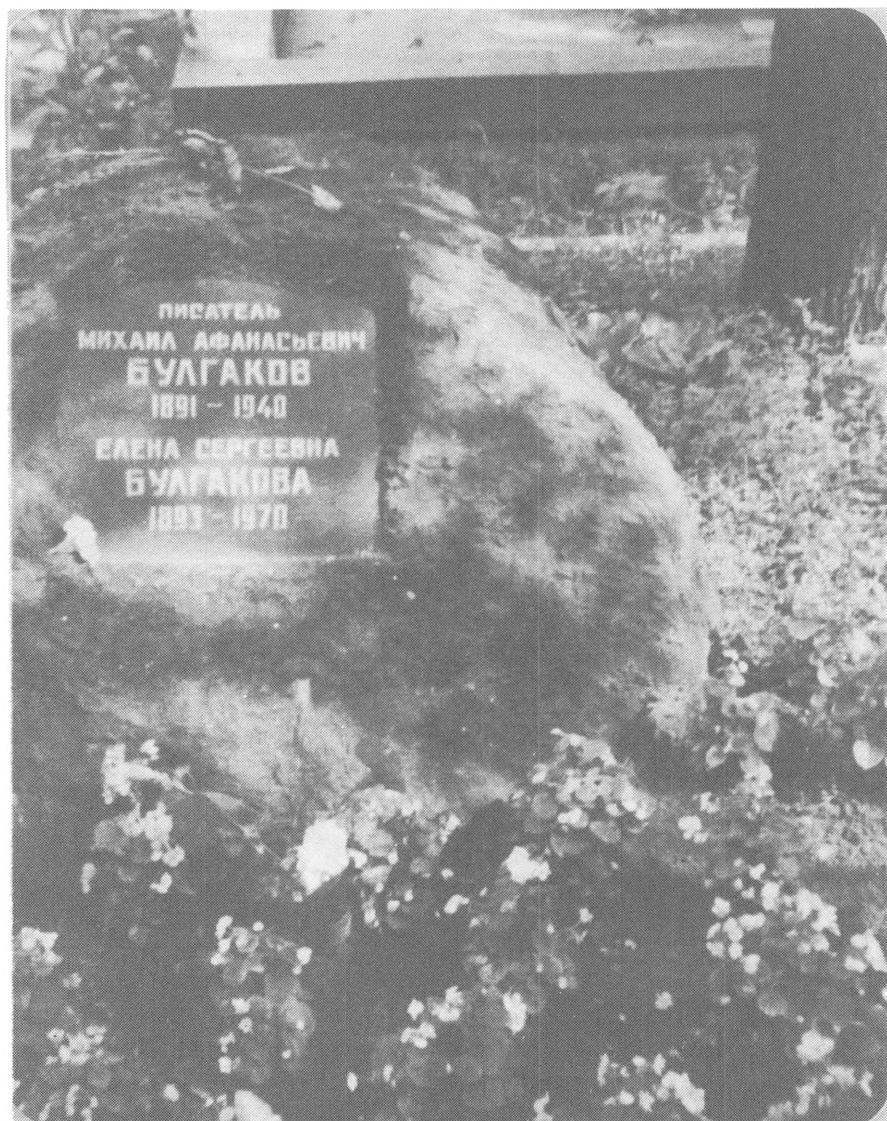


*Илл. 4 Могила Гоголя на кладбище Данилова монастыря. 1852-1931 гг.*



*Илл. 5 Могила Гоголя на Новодевичьем кладбище. Скульптура работы скульптора Н.В. Томского. 1951 г.*





*Илл. 6 Фотография могилы Михаила Афанасьевича Булгакова на Новодевичьем кладбище в Москве. Надгробный камень с могилы Гоголя установлен в 1951 г. Фото Е. Франке.*

# Gogol and Hieronymous Bosch\*

## A Comparative Essay

Alexander Obolensky\*\*

Much has been written about the Russian writer Nikolai Gogol (1809-1852) as well as the Flemish painter Hieronymous Bosch (1450-1510), but the similarity of their artistic vision has yet to receive the attention it deserves. Although certain thematic analogies between Gogol and Bosch have been briefly touched upon by Wolfgang Kayser,<sup>1</sup> Paul Evdokimov<sup>2</sup> and, more recently, by N. Oulianoff,<sup>3</sup> additional investigation might prove useful for a further understanding of their work. What matters here is not the novelty, but the application of the theme of similarity to both the narrative framework and the pictorial representation.

Few problems among those confronting both the literary and the art historian have been more complex or challenging than the relationship between pictorial art and literature. The intricate differences between the two modes of expression have been recognized since they were discussed in Lessing's *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766).

---

\* The present article is a further development of several points already outlined in my article "Nicholas Gogol and Hieronymous Bosch," *The Russian Review*, vol. 32, 2 (April 1973), pp. 158-172.

\*\* Alexander Obolensky — Past President of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A. Author of the book *Food-Notes on Gogol* (Winnipeg, Canada: University of Manitoba, 1972).

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser: *The Grottesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein (Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press, 1963).

<sup>2</sup> Paul Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky, ou la descente aux enfers* (Paris, 1961).

<sup>3</sup> Nicholas Oulianoff, "Arabesque or Apocalypse," *Canadian Slavic Studies*, vol. 1, 2 (Summer 1967), pp. 158-171.

From that time on, however, little progress has been made in this field of scholarship. René Wellek and Austen Warren, referring to art in general, have noted that "Here is a wide area for investigation, only partially traversed in recent decades."<sup>4</sup> Although a resurgence of interest in this problem has lately taken place, to date this "wide area for investigation" still remains "only partially traversed" and the interrelation between the art of painting and that of literature continues to be an unresolved matter of aesthetics.

"The reluctance of scholars to deal with this question may be due in part to its complexity," writes Theodore Bowie, who further finds "such a diversity of interplay between works of art and works of literature, between aesthetic theory and literary doctrine, that it is extremely difficult even to outline such a study."<sup>5</sup> Indeed, in the field of aesthetics, limitations and distinctions are infinite. More often than not, definitions are, in fact, compromises or best possible settlements which cannot be approached from the standpoint of proof-minded formalistic scholarship. Thus, to state the problem in simple terms is likely to distort its essentially complex character.

It should be noted that the few comprehensive comparative studies linking literature and pictorial art are restricted mainly to examples within the same epoch in history. Among those who have addressed this topic, Sourriau,<sup>6</sup> Hautecoeur<sup>7</sup> and Hatzfeld<sup>8</sup> have tried to demonstrate that in France men of letters and painters have mutually served and inspired each other throughout the 19th century. Without clearly defining the underlying principles, these authors agreed, nevertheless, that artists cannot escape being subjected to the common influences characteristic of the time in which they live.<sup>9</sup> They believed this to be a guarantee that the comparisons selected were a meaningful expression of a spiritual affinity between the related examples in literature and art. This issue, however, is as speculative as it is crucial and, although possesses incontestable merit, does not apply to the topic at hand.

---

<sup>4</sup> René Wellek and Austen Warren, *Theory of Literature*, 3d ed. (New York: Harcourt, 1956), p. 129.

<sup>5</sup> Theodore Bowie, *Catalogue of an Exhibition Demonstrating Relationships between French Literature and Painting in the 19th Century* (Columbus, Ohio: The Ohio State Univ., April-May 1938), p. 3.

<sup>6</sup> Etienne Sourriau, *La Correspondance des Arts* (Paris: Flammarion, 1947).

<sup>7</sup> Louis Hautecoeur, *Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Colin, 1944).

<sup>8</sup> Helmut Hatzfeld, "Literary Criticism through Art and Art Criticism through Literature," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 6 (1947), pp. 1-21.

<sup>9</sup> Bowie refers to the two Goncourt brothers who are "also important in literary history because of their invention of *l'écriture d'artiste*, a style of writing that depicts nature with words evocative of the technique of landscape painters like Theodore Rousseau, Diaz and the other Barbizon men" (*Op. cit.*, p. 5).

In the case of Bosch and Gogol, although no direct interrelation based on specific time or place can be observed, an amazing similarity of artistic vision is evident. But is it mere coincidence? If we are to believe that the visual world can generate in certain select minds a similar system of thought which might be expressed through two different media, then it appears likely that, irrespective of time and place, a picture may reveal the meaning of a literary text and vice versa.

In light of the above, Gogol might perhaps be better “seen” through pictorial art representation than “understood” in terms of traditional scholarly clichés such as Romanticism, Realism, Symbolism and the like. To achieve that goal, a method of “collage”<sup>\*</sup> will be attempted in the hope that the juxtaposition of certain texts and picture images may engender new suggestions of meaning.<sup>10</sup> To this end I will choose a few samples from among several types of relationships between the painter and the writer in the fields of composition, landscape interpretation and description of personages.

\* \* \*

One of Gogol’s most striking and significant “external” characteristics was his penchant for painting and painters. He had a great love for pictorial art, but the lack of a natural gift may have prevented him from becoming a painter. Perhaps his writing about art was for him a sort of compensation for the paintings he was not able to produce. His concern for the arts in general was expressed on many occasions in his correspondence as well as in various essays on the subject. In any event, Gogol’s direct contact with artists and his early dabbings in art proved to be fruitful for his literary output. Although he was not a painter, he was certainly no mere museum visitor, nor was he a mere theoretician or art critic viewing paintings from a distance. When Gogol calls himself a caricaturist, he is defining his own self and his art in terms that apply to a graphic artist. Thus he intimates an important bond between the art of literature and that of painting.

---

\* In the present context, the term “collage” is used metaphorically.

<sup>10</sup> Although at times the method in question may stress painting more than literary work, it must nevertheless be borne in mind that the present author’s field of expertise is literature and that he had Gogol’s writings in mind when choosing a picture for analysis. Thus a certain amount of disagreement in matters of art appreciation may be inevitable. As Etienne Gilson put it: “Literary critics create literature about literature; they write about writing. But art critics do not write music about music, nor do they paint about paintings [nor do dance critics dance about ballet—A.O.]. They express themselves in words about an art that is not an art of words” (*Paintings and Reality* [New York: Pantheon Books, 1957], p. 224.

We know of Gogol's close friendship with the painter Aleksandr Ivanov. The fact that a significant relationship developed between them suggests that the opportunity existed for a fruitful exchange of ideas bearing on the technique as well as on the principles of each other's art. It is no surprise then, that Gogol's works offer much evidence of influence by the visual arts. Nor is it surprising that he picked an artistic term—*Arabesques*—when seeking a title that would describe his collection of essays and St. Petersburg stories.<sup>11</sup>

The impact of visual arts on Gogol's work is particularly apparent in his story "The Portrait" where art and the artist constitute the theme of the story. Gogol is here not an art critic dealing with a matter of art appreciation, but a writer conveying the vision of a "horrible reality" in a strangely powerful (though in places somewhat unclear) passage in the first version of the story. Gogol seems to say that in artistic creation the part left to man's will is much less important than is generally believed. Indeed, this vision might suggest a profound disassociation between art and intellect; it is no longer a discourse on certain works of art, but a riddle about the nature, the object and the function of art itself that is voiced by the painter Chertkov as he contemplates the portrait of the usurer:

What a strange, what an inscrutable problem! Or is there for man some boundary to which he can be led by higher knowledge and, once having crossed it, he then ravishes that which is not man-made and tears something vital out of the living essence of the model—its animating spirit. Why is this transgression beyond the limit which bounds the realm of our imagination so horrible? Or is it that beyond such outbursts of imagination reality finally sets in, that horrible reality which jolts imagination off its axis as if by some external push...<sup>12</sup>

This passage acquires added significance when confronted with the visual impact produced by the contemplation of most of Bosch's paintings. It might be said that the latter's imagination, too, veered off the tracks of normalcy and crossed the invisible barrier into Gogol's "horrible reality," a reality which reflects the unique world of a unique individual and which is perhaps impossible to express in words. This intuitive understanding of the

---

<sup>11</sup> Gogol may well have chosen this term as a result of his studies of art. In his stimulating book, *The Grotesque in Art and Literature*, Wolfgang Kayser underscores the close relationship between the two concepts of arabesque and grotesque, and even suggests that Goethe "used the terms grotesque and arabesque as synonymous" (p. 49). We may note furthermore, that the very title of Edgar Allen Poe's *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) points to just such a relationship between the two terms.

<sup>12</sup> N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii*, 14 vols. (Leningrad, 1937-52); "Portret," III, 405-406. Translation mine. All further quotations from this edition will be in my translation. Hereafter cited as Gogol', *PSS*, volume and page.

“horrible reality” beyond human comprehension precludes the translation of such an experience into “cosignificative” images. Another method of investigation would seem to be required.

More subtle than a direct quotation, more convincing than a pictorial detail is the anxious atmosphere which prevails in the reader’s or the viewer’s mind when confronted with the works of Bosch and Gogol. When searching for a word that would describe this atmosphere made up of a “co-presence” of the laughable or comic and the horrifying or disgusting, the term “grotesque” comes to mind.<sup>13</sup> The grotesque constitutes an intrinsic component or characteristic feature of both the writer’s and the painter’s respective personalities. But whenever the issue is raised as to what the grotesque is, there appears a wide range of speculations to which there are more questions than answers. Nonetheless, in view of its importance in the present essay, the term “grotesque” is taken to be valid, even if vague and having been often abused.

René Wellek rightfully admits that “even the most outrageously improbable farce, or fantastically weird fairy tale, is, in some way, still related to external reality.”<sup>14</sup> Indeed, the grotesque world of Bosch and Gogol, as strange as it may appear to us, is yet our world, real and immediate. A fairy tale cannot be designated as grotesque, since from the very beginning it puts the reader into the realm of the fantastic. Because the grotesque is never totally impossible, its effect is all the more powerful and direct. No matter how *outré* the behavior of a given personage may be, to ring true, his description must be, at least in some respect, true to human nature. However, the grotesque being essentially disharmonious, the intensity of its impact depends mainly upon the way of thinking and the pervading psychological attitude of the reader or the viewer. Thus, given the

---

<sup>13</sup> One may recall that the term “grotesque” was first applied to the visual arts before being used as a literary term. In the present study the main emphasis is put on the physical nature of the grotesque, although, according to many art critics, the grotesque figures and objects which crowd Bosch’s paintings are symbolic and are not to be taken on the surface level. The same observation, although to a lesser degree, was made about Gogol. In this connection, it may be of some help to refer the reader to the work of the Russian literary critic Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, tran. Hélène Iswolsky (Cambridge, Mass: MIT Press, 1968), more specifically to the chapter on “The Grotesque Image of the Body and Its Sources” which contains some valuable insights. Bakhtin insists on the physical nature of the grotesque which he develops in connection with the works of the French writer (and Bosch’s contemporary) François Rabelais, who always referred to the body and bodily excesses and emphasized the primitive delight in what is obscene and cruel. In many instances Rabelais’ descriptions are reminiscent of Bosch’s—and Gogol’s, although less so—grotesque personages.

<sup>14</sup> René Wellek, “What Reality? A Comment,” in *Art and Reality. A symposium*, ed. Sydney Hook (New York: New York Univ. Press, 1966), p. 155.

alternation or confusion of heterogeneous perspectives—fantasy and reality—it may be suggested that the grotesque element has no constant meaning *per se*.

Take for instance the meticulous precision in the representation of the many varied grotesque details for which Bosch is justly famous. Their large variety is taken from the concrete world of objects, plants and animals.<sup>15</sup> What has been added to the picture, what represents pure abstraction, what is “outrageously improbable,” “fantastically weird”—is the peculiar way in which these details are presented: their combinations, mixtures and functions, in other words—the artistic vision of the creator. Under the brush of the painter two or more heterogeneous elements of the concrete world mate, proliferate and grow without restraint. To put it otherwise, the nature and the substance of the elements that enter into the composition of a pictorial representation are unrelated to the illusion derived from the whole. It is by selecting and mixing elements from the surrounding world, a process which, to the onlooker, might suggest surrealism, mysticism, symbolism, but certainly not “antirealism,” that the artist achieves his goal.<sup>16</sup>

In many instances Bosch anticipated the spectral characters of Gogol's works. Nameless beings, faces of mystery and desolation seem to surge suddenly out of the paintings in the same way as they rise from the text. This anxious atmosphere which the painter and the writer conjure up, delight in and convey in their works testifies to the fact that both visions, the written and the drawn, may be superimposed one upon the other in complete unison. The two artists portray anomalous beings who belong to both realms and can mediate across the boundaries of the real and the transcendental.

\* \* \*

As we have already stated, Gogol's writings can be more readily compared with pictorial images rather than with other works of literature. Gogol knew the problems facing the painter at all stages in the execution of a canvas. These might have reminded him of his own problems in the literary

---

<sup>15</sup> “And for once, more ingenuous than man, nature has created true monsters, not among the ‘big cattle,’ but in the ‘infinitesimal small’—the world of animalcules, of infusoria, of grubs whose superlative horror is revealed through the microscope” (J.K. Huysmans, “Le Monstre,” *Certains* [Paris: Plon, 1908], p. 149. Translation mine.)

<sup>16</sup> Vladimir Nabokov suggests somewhere that the dual nature of the grotesque is expressed *stylistically* when there occurs a marked difference between the substance of the plot narrative—e.g., the transformation of a man into a bug while still retaining human consciousness as in Kafka's “Metamorphosis,” or the disappearance of nose from a man's face as in Gogol's story “The Nose”—and the reasonable, sober manner in which the extraordinary event is revealed, hence doubling the shock effect on the reader.

field. The following passage, in which Gogol uses pictorial terms to describe the literary process, reveals his particular tendency to look for analogies between living people and portraits in galleries:

It is considerably easier to depict characters that are on a grand scale; there you just splash the paint onto the canvas with full sweep—black blazing eyes, beetling eyebrows, a forehead furrowed by a deep crease, a black or fire-red cap tossed over the shoulders—and your portrait is done; but now you take all these gentlemen of whom there are so many in this world, who are so much like one another in appearance, and yet at the same time, when you take a closer look, will seem to have many exceedingly elusive peculiarities—why, these gentlemen are dreadfully difficult to make portraits of. Here you will have to strain your observation hard, until you compel all the fine, almost imperceptible features to emerge before you, and, in general, you will have to force your eyes, already well exercised in the science of probing, to penetrate as deep as possible.<sup>17</sup>

This passage suggests the language of a gifted painter performing with graphic vigor and precision. Of course, the handling of literary subjects implies in the writer a special kind of creative imagination, a capacity for giving verbal form to his own conception. Nevertheless, the “language” which speaks to the eye and can be reproduced on canvas is the same as the one which speaks to the mind and is reproduced on paper.

Whereas some painters convey objects and personages by modeling them in terms of shades of color only, others suggest shapes by drawing their sharp outlines. This last technique could well be applied to the literary art of Gogol, which, in many instances, rests upon a keen observation of outward forms. More often than not, he starts by drawing the contour of his characters, sometimes sketchily, sometimes in detail, slowly outlining their distinguishing features. Invariably, in their physical aspect he identifies them with inanimate objects or plants, conveying not only an impression of graphic precision, but one of pictorial motionlessness as well. This outline process of composition may be illustrated by two examples of opposites: the two Ivans—one resembling a horseradish tail upward, the other—a horseradish tail downward, and the Sobakevich couple—one face elongated like a cucumber, the other round like a pumpkin.

Elsewhere, the classification of individuals according to their physical, i.e. graphic outline occurs in a group presentation. Gogol’s awareness of the importance of the outline in determining the size and shape of his personages is brought in to sharp focus in the following passage:

The men here, even as everywhere were of two kinds; one consisted of those

---

<sup>17</sup> N.V. Gogol, *Chichikov’s Journey; or Home Life in Old Russia*, trans. B.G. Guernsey (New York: The Readers Club, 1942), p. 16. Also known as *Dead Souls*.



who were as slim as slim could be. . . the other sort consisted of stout men, or such men as Chichikov—that is not what you might call too stout, but by no means slim either.<sup>18</sup>

At other times, an image is rendered in a language that suggests transposition of light and shade from canvas to paper. An example of the author's visual imagination might be spotted in the well-known passage from Chapter I of *Dead Souls*, the ball scene at the governor's residence. Two things are noteworthy here. The first impression one gets from the setting, as seen through the eyes of Chichikov who "usually takes his stand near the door" is one of light and brilliance:

Upon entering the main hall, Chichikov was compelled to narrow his eyes. . . since the brilliance of the candles and lamps, and the ladies' gowns was terrific. Everything was flooded with light. Everywhere one looked black frock-coats flitted and darted by, singly and in clusters, as flies dart over a white, gleaming loaf of refined sugar in the summer season. . .<sup>19</sup>

Then, as the sentence progresses, each new clause or phrase brings up additional descriptive details. The white loaf of sugar acquires the functional quality of a vivid background on which the author sets out a swarm of flies. Chichikov is soon forgotten. At the end of a second sentence which closes the paragraph, only a picture in black and white remains in the reader's mind.

The pictorial expression of Gogol's thoughts might be best epitomized by the famous "silent scene" at the close of *The Inspector General*, in which all on stage remain speechless and immobilized in contorted positions. Such a *tableau vivant* has all the earmarks of a pictorial representation. It postulates that these caricatured human beings are human only in their superficial aspect, as, in fact, they are nothing but marionettes severed from their controlling strings. The convergence of two disparate media of artistic expression cannot go further than that.<sup>20</sup>

\* \* \*

The history of landscape painting is in fact the history of the revelation and development of a sense of nature. The prevalent anthropomorphism of the Middle Ages served, in a way, to underline man's superiority

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>20</sup> It can be mentioned here that for this concluding scene, V. Meyerhold, in his famous production of Gogol's *The Inspector General*, used dolls instead of actors.

over sinful nature, which was usually depicted through accepted symbolic representations used mainly for decorative needs. Since the subject matter of most works of the period was of a spiritual kind and was meant to convey mystical concepts, there was relatively little interest or attention paid to the depiction of nature or to naturalistic effects. This tradition comes to an end with Hieronymous Bosch. At the turn of the 15th century, Bosch conceived the idea of landscape in which both the fantastic scenic elements and naturalistic panoramic views were combined to create a distinct atmosphere. Among his landscapes, some are as alien as the surface of another planet, others are as familiar as the flat, monotonous terrain of his homeland. In his compositions, along with religious themes, the painter assigns considerable importance to rural settings, still life and indoor representations, in each case displaying a taste for realistic details drawn from everyday life.<sup>21</sup> In a sense, one might say that in Bosch's art the secular and the sacred components became intermingled.

The landscape background against which the "story" of Bosch's paintings is set may be divided into two broad categories. One is a bright and peaceful representation with cloudless sky, or, at the most, with little white clouds scattered about. The trees, meadows and bodies of water are given a pleasant natural treatment. Bosch can be singled out among his contemporaries by the specific coloring of his works. The particular shade of blue color he uses is quiet and cheerful: in a sapphire blue sky a blue angel unfolds his wings and appears to the young apostle (*St. John at Patmos*). To be sure, there is a little monster that can be seen at the lower right, but it does not disturb the idyllic landscape in which the saint enjoys his vision. In other paintings, as for instance in *The Wayfarer* (Rotterdam), Bosch places his personage against a delicately etched landscape of rolling dunes, where subdued tonalities of grey and yellow are a sensitive transcription into paint of the rain-drenched Flemish countryside.

In the second category, Bosch explores scenery of an entirely different sort. The restful tonality of a particular color is replaced by harsh, clanging, disquieting hues. Bosch knew how to convey not only the colors but also the shades of infernal darkness. His brush rendered incandescent nightmarish visions as readily as the most concrete realities. In order to create a particular mood in his pictures, he ignited enormous destructive fires, brushed on the pallor of daybreak and mixed twilight shades. Among the predominant colors that make up the visual and silent world of Bosch, an

---

<sup>21</sup> Perhaps no one before Bosch had represented the birth of Christ in such detail. In the triptych *Adoration of the Magi* (Anderlecht, Collegiale Kerk van S<sup>t</sup> Pieter en Guido), the left panel shows scenes from Mary and Joseph's domestic life: Joseph has been picking wood and is about to heat a pot of porridge. Behind him an angel is drying napkins (diapers?) under a shed.

ominous, frightening, sulphurous yellow lights up the sky as, for example, in the altarpiece *The Temptation of St. Anthony* (Brussels).

Against the calm background of Bosch's seemingly peaceful skies, various demons can often be seen, soaring through the air. These figures always navigate without wings; they may be a human corpse, a monk, a nun, a fish, a boat, etc. This magic animism is also present in Gogol who frequently depicts flying objects: he describes how, during a night "bathed in light silver mist," a broom or a wizard sitting in a pot fly through the sky, or a demon dances in the eerie light. An infernal glimmer illuminates the snowy Ukrainian landscape ("Christmas Eve") and shows the devil and a witch sailing together through the sky, whispering sweet nothings to each other. Elsewhere he may introduce an animated goblet, a flying tub, or fried dumplings suddenly jumping of their own accord into a glutton's mouth.

Gogol was not a landscape painter in the objective way which, for instance, might characterize Turgenev or Tolstoy. He seemed unable to render an accurate description of a concrete rural scene. Aside from rather scanty tableaux such as the countryside in the springtime at Tentetnikov's, the boat ride at Petukh's estate, or the image of field laborers at Shpon'ka's, Gogol appears to be a weak landscape painter in the traditional meaning. Gogol the city dweller does not wander among real nature; he is powerless to establish direct contact with the true rural atmosphere. He is less successful in picturing an authentic scenery than he is in creating a mood. However, slow pace in the narrative, the prevalence of description over action,—all evoke a static art, bringing his imagery close to pictorial art representation. It appears that Gogol tries to turn his descriptions into a story. Landscape images are used as a device to supplement the action while retaining their background function.

In places, however, this lack of motion is broken by moving pictures seen from above the earth by the likes of Vakula or Khoma Brut driven through the moonlit sky by the devil or a witch. Hills, rocks, woods, water appear intensely for a moment, then vanish as the flyers move on with vertiginous speed. Images flash by like a slide show run at a manic pace.

The strength of Gogol's landscape descriptions rests upon his imaginative use of literary devices, metaphors and personifications, and betray an abstract and subjective character akin to Bosch's landscapes. Like Bosch's, Gogol's landscapes are born of his inner vision. Now and then, a fantastic, dreamy, nocturnal landscape illuminated by "some kind of sun" ("Vii") is conjured up. Some of his landscape descriptions evoke the fleeting sensations of the phenomenal Impressionist world with its *plein air* paintings. The extent to which he thought in terms of impressionistic images is evident in the following passage where colors and landscape are described through their wobbling reflections in the water:

The sky, the green and dark blue forest, the people, the wagons full of pots, the watermills—everything tipped over, stood and moved upside down, not sinking into the lovely blue depths.<sup>22</sup>

However, imagination is powerless to transpose the concrete world; it can only intensify or hyperbolize colors, forms and sounds. At times Gogol is satisfied with simply mentioning basic colors without differentiating between shades or tint: at night the sky is often a “blue ocean,” the earth is all bathed in “silvery light.” In other places he uses more specific references, noting that the light is of a glimmering, earthly kind and transposing it into poetry and even music. These abstractions are, in a sense, paintings without form which startle and provoke rather than depict.

It would be inappropriate, of course, to pretend that Gogol was able to “see pictorially” like Bosch, but his imaginative landscapes, akin to those created by Bosch’s inner vision, present a similar alternation of light and dark shades of mood: smiling in “Sorochinsky Fair,” frightful and fantastic in “Vii,” wide and grandiose in *Taras Bul’ba*, sleepy and peaceful in most of the stories of *Mirgorod*. There is also something nocturnal in the imagination and the sensibility of the writer, especially in his Ukrainian stories. The darkness of night, of which he speaks with a certain unconscious pathos, most of the time is free of idealistic overtones. The chiaroscuro of “The Lost Letter” and “The Charmed Spot” darkens in “May Night” and “Christmas Eve,” and turns into a night of culminating horror in “St. John’s Eve” and “The Terrible Vengeance.”

\* \* \*

Bosch’s paintings mark a turning point in Flemish pictorial art. He seems to have been the first artist to present the decorative repertory of the medieval illuminators in large scale panel paintings, but he went far beyond his models in the size and multiplicity of their forms. The traditional themes of Death, the Last Judgement, Hell and, to some extent, Paradise, which is presupposed rather than concretely expressed, bear the stamp of Bosch’s own imagination and artistic gift.

In contemplating any of Bosch’s religious paintings, one is carried back into that distant time when spectators of Mystery plays needed no explanation to understand the symbols and ideas which both the actors and the audience accepted literally. The existence of the devil and his minions was seen as an unquestioned fact, and it was during Bosch’s lifetime that the

---

<sup>22</sup> N.V. Gogol, “Sorochinskaia iarmarka,” in *PSS*, I, 113-114.

belief in devils reached new heights. Erasmus could scoff at the demons of hell as mere bogeymen and empty illusions, but most of Bosch's contemporaries believed that devils actively and maliciously intervened in human affairs, directly as well as through their agents, the witches and sorcerers.

The theme which is so pervasive in Bosch's secular works, that of human stupidity and vulgarity opening the gates to an invasion by the powers of evil and darkness, was unquestionably accepted by Gogol. He, too, firmly believed in the tangible reality of the devil and his cohorts, as did the peasants depicted in *Evenings on a Farm near Dikan'ka*. Other stories, such as "Nevsky Prospect" or "The Portrait," evince the same belief. Here, diabolic forces which Zhukovsky, for instance, prudently contained within the limits of his romantic ballads, slip into the framework of a story which pretends to depict reality. Gogol was to succeed in presenting Satan and his cohorts in a variety of forms hitherto unknown in Russian literature—from a simple down-to-earth figure who could easily arouse fear in credulous peasants, to a much more abstract and mysterious personage.

Few painters or writers were able to depict man's physical and moral ugliness as Gogol and Bosch did. Both seemed powerless to exalt goodness in human nature. Unlike Gogol, Bosch had no conceptual language at his disposal. Yet it is curious to note the similarity in their artistic expression, irrespective of the two different media in which they worked. At times this similarity is obvious, at other times it must be inferred, but at no time is it totally absent.

Bosch's works could be divided into two categories according to their subject matter: the secular and the religious. However, the secular pieces, mostly moralizing in character, derive from a system bound by religious considerations. They exemplify the damnation of sinners, both in satirical and punitive ways which extend from humorous satire (*The Conjuror*, *The Cure of Folly*) to the punishment of human vices in hell (*The Death of the Miser*).

The group scenes in Bosch's work reveal an assemblage of personages, each standing on his own; figures remain alone, ignoring other by-standers. This mournful atmosphere in which people seem to be unaware of each other can be sensed in almost all his pictures. Body movements seem petrified, not attuned with those of other personages. The same lack of movement is noticed among the animals and the monsters present on the canvas: a bird sits on the back of a monster and each seems to ignore the other.

Even in his religious paintings a central figure is hard to spot. His religious characters are not central, moral, indispensable figures who are the subjects of devotion. God, angels and saints alike are often represented as peripheral components of the scenery. From a structural point of view, this creates a centrifugal movement which directs the eye of the spectator away from the center of the picture and to the corners of the canvas. In Bosch's

scenes of the Passion, Christ hardly stands above the much more expressive howling mob. In the paintings of St. Anthony, Bosch's favorite saint, whose *Temptation* he pictured in as many as seven or eight different versions, the good hermit disappears in the throng of personages and monsters in the same way as the figure of Christ disappears in the mob of His tormentors.

Such a feeling of isolation is akin to that of many Gogolian personages. One is at a loss to detect in Gogol's works any structural or psychological links connecting his personages to one another. They are represented once and for all, statically, outside the limits of time, as if depicted on a painter's canvas. There is in Gogol a "lack of perspective" insofar as it suggests a surface presentation without any depth of space or time. With a few exceptions, such as Tentetnikov or Platonov, Gogol's heroes tend to remain what they are. Neither do they stimulate the reader to fill in the background, nor compel him to ask what has happened before or what will come after.

Bosch painted many scenes of debauchery in which naked figures of men and women can be seen in presumably erotic postures. His naked bodies seem to underline a contempt for human flesh, or perhaps convey a humorous feeling akin to the one which could be experienced if a naked body would be encountered on the street. The painter with an incomparable talent for distorting and twisting animals and plants confined himself to one type of naked, "dehydrated" humanity devoid of sexual appeal. The bodies of ageless men and women, empty of personal features, are presented according to a single pattern. Embraces seem absent-minded, the most obvious postures appear devoid of pleasure. Take, for example, the stern look on the lovers' faces atop the cart in Bosch's *Haywagon* where, feasting and making music, the lovers appear as abstract symbols, much like the devil nearby who serenades them through his snout. The whole scene is permeated with a sad-eyed melancholy reminiscent in some ways of the scene at the conclusion of Gogol's "Sorochinsky Fair" where "old women whose ancient faces breathed the indifference of the tomb" are seen dancing. "Nothing but drink, like a mechanic operating a lifeless automaton made them perform actions that seemed human..."<sup>23</sup>

When Gogol attempts to depict a romantic scene, there is a noticeable lack of warmth: the reader needs the courage of a Cossack to put up with the tiresome tender scene between Andrii and his Polish beauty in *Taras Bul'ba*. Gogol's ideal woman is almost invariably a skinny young girl with a face as white and smooth as an egg, whereas almost all his women over forty (with the exception of Pulkheriia Ivanovna) are witch-like and completely lacking in attraction. In short, he places his feminine characters either on a pedestal or on a broom!<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> N.V. Gogol, "Sorochinskaiia iarmarka," in *PSS*, I, 135-36.

<sup>24</sup> Ever since I. D. Ermakov raised the issue in his book *Ocherki po analizu tvorchestva*

There exists another significant similarity between Gogol and Bosch. In Bosch's personages, one is at a loss to find any specific facial expression conveying the presence of an intense inner life. They are not people but plaster masks, puppets with swollen faces sparkling white, displaying open black mouths and black holes in the guise of eyes. Others have a stern look which is devoid of psychological insight. These personages do not "look at you," their eyes do not follow when one moves in front of them; their stare remains fixed. In some instances Gogol's personages project the same impression. Suffice it to recall that the most remarkable feature of Chichikov's face is its anonymous aspect, suggesting an image of platitude. In Bosch's *Superbia* [Vanity], the mirror held up by the devil reflects not the full face but the profile of the woman who gazed into it. Similarly, the mirror in the inn visited by Chichikov in which he complacently gazes reflects "four eyes instead of two and instead of his face a sort of flat cake."<sup>25</sup> It is also noteworthy that upon his arrival in the town of N., Chichikov is met "by one of the tavern help so lively and spry that it was downright impossible to make out what sort of face he had."<sup>26</sup> A senseless, lazy and static life puts its stamp as well on minor characters such as Agafiia Fedoseevna whose "face never for a moment changed its expression,"<sup>27</sup> or that of the nameless woman present at the dinner-party at the Sobakevich's estate whose appearance suggested to the author the following remark of a general nature: "There are faces which exist upon earth not as primary objects but as foreign specks or spots upon objects."<sup>28</sup> Most of Bosch's figures seem to project such a feeling as well.

The creative process of the painter may be partly uncovered through a study of his draft drawings. By the clear, incisive sharpness of their outline they stand out in striking contrast to their nightmarish content. Bosch carefully sketched his weird fantasies before finally committing them in paint to his panels. He did not paint an object or a personage placed in front of him as a model, neither did he draw from nature, but from his imagination with a sheet of paper in front of him. Only in his sketches of cripples,

---

*N.V. Gogolia; organichnost' proizvedenii Gogolia* (Moscow, 1924), numerous Freudian-minded scholars have tried to satisfy their *libido scientiae* by analyzing time and again the sexuality of this writer who totally ignored passion. This trend acquired such importance in Gogol's scholarship (at times bordering on the epidemic), that to approach it otherwise was to incur an accusation of amateurism. Indeed, frankness in research is welcome in every respect and on all counts and is not challenged here. What I object to is the assumption, not the salaciousness.

<sup>25</sup> N.V. Gogol', *Chichikov's Journey* . . . , p. 51.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.1.

<sup>27</sup> N.V. Gogol', "The Two Ivans," in *Mirgorod*, trans. D. Magarshack (New York: Farrar, Straus, 1962), p. 240.

<sup>28</sup> N.V. Gogol', *Chichikov's Journey* . . . , pp. 83-84.

beggars and old women did Bosch paint from reality.<sup>29</sup> He presents us with monsters and figures which surge and surface from his inner vision and which would have remained unknown had he not revealed them to us. Such an imaginary world was somewhat familiar to Gogol who, in his answer to an anonymous correspondent about the nature of his personages, acknowledged that “. . . the personages of my previous work, and particularly *Dead Souls*, far from being the portraits of real people are, in their inner selves, but attributes of the unattractive [*neprivlekatel'nogo*]. . .”<sup>30</sup> As his creative process unfolds, these inner images will, by necessity, acquire human forms and become living personages endowed with an independent existence in the concrete world.

Both the painter and the writer unveiled a world which lies contiguous to the one which appears to us every day; both depicted the eruption of the irrational into an environment which, on the surface, seems to be a rational one. When brought face to face with Bosch's paintings, the onlooker is hard put to decide which of two categories he has in front of him: is it the overflow of the unreal or the overflow of reality? Be that as it may, it is difficult even to say which one is more striking. One could only postulate that both artists go beyond the possible.

Bosch's pictorial narrative is never quite safe nor quite what it appears to be. Take for instance the most cheerful subject matter, the *Adoration of the Magi* (Madrid), where even the colors derive an unknown tenderness from the sunny light and hazy atmosphere. However, the idyllic character of the landscape and the joyful event are disturbed by alarming scenes of dissipation and violence. It is a weird, evil world in which the Redeemer appears to the heathen kings.

In Gogol's fiction, nothing is entirely what it seems to be and nothing seems the same for very long. In the sunlit countryside in which the idyll of the two old landowners unfolds, Gogol suddenly checks himself after a passage of pastoral nostalgia and introduces a note of dread:

I must admit I was frightened by that mysterious call. I remember that in childhood I often heard it. . . Usually on such occasions it was a very bright and sunny day; not one leaf in the garden was stirring. The stillness was deathlike; even the grasshoppers left off churring for the moment. . . But I

---

<sup>29</sup> “Bosch is the first in the history of Northern European paintings from whom we have well-preserved preliminary sketches with jottings of his ideas” (*Jheronimus Bosch. Catalogue of the Exhibition held under the auspices of the Dutch-Belgian Cultural Agreement, Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, Netherlands, 17 Sept.–15 Nov., 1967*; eds. K.G. Boon, J. Bruyn, G. Lemmens and E. Taverne; p. 159).

<sup>30</sup> N.V. Gogol', *Vybrannye mesta iz perezpiski s druz'iami* (Ch. XVIII: “Chetyre pis'ma k raznym litsam po povodu ‘Mertvykh dush’ ”), in *PSS*, VIII, 292.



confess that if the wildest and most mysterious night had lashed me with all the fury of the elements. . . I would not have been so terrified as by that awful stillness in the midst of a cloudless day.<sup>31</sup>

In 1909, referring to a series of etchings by Goya known as *Los Caprichos*, S. Shambinago compared Gogol to Goya.<sup>32</sup> One of these etchings bears the following inscription written in the master's hand: "The sleep of reason engenders monsters [*El sueño de la razon produce los monstruos*]." At this juncture it would be pertinent to remark that when reason sleeps, imagination wakes. It is the most restless of our faculties which sleeps not when we do. Gogol could easily have concurred with Goya's pronouncement when he declared: "I did not invent these nightmares; they were those that weighed upon my own soul; what I had in my soul is what came out. . ." He is more specific when, further on in the same passage, he remarks: "If anyone could have seen the monsters emerging from my pen—at the inception startling me as well, he would have shuddered."<sup>33</sup>

But if our imagination, as we sleep, may delight or terrify us with dreams which bestow upon our concrete world either joy or gloom, human stupidity can unmistakably be sighted through wide open eyes. In the work of both painter and writer, stupidity is the worst of mankind's crimes. A prolonged contemplation of Bosch's *The Conjurer*, *The Cure of Folly*, or *The Ship of Fools* arouses in the viewer a sense of positive uneasiness, even of hopelessness. Most of the time, a similar feeling is experienced by the reader after being immersed for any length of time in Gogol's stories.

From human inertia springs a world devoid of real life, a realm inhabited by automatons. Figures of fun, heartless and grotesque, figures mimicking parody whose life appears to flow in the "passive-reflexive voice" seem to rise from Gogol's text just as they surge out of Bosch's paintings. All these Dobchinskis, Bobchinskis, Kovalevs, Ivans, Korobochkas, in company with Dumpling [*kubyshka*], Chubby [*tolstunchik*], Tummy [*puzantik*], Blacky [*chernushka*], Kiki, Zhuzhu and the Frenchman Coucou (*Chichikov's Journey*, Ch. VIII), are but a few of the many exponents of utter human stupidity.

Another aspect of artistic similarity between Gogol and Bosch is their painstaking attention to details. Here, Bosch reveals himself rather as a graphic artist or a master of fine pen-and-ink draftsmanship. In his paintings, these details convey to the onlooker a sense of strangeness as each of them, be it a secondary personage, a monster, an animal, a plant or an

---

<sup>31</sup> N.V. Gogol', "The Old-World Landowners," in *Mirgorod*. . . p. 27.

<sup>32</sup> S. Shambinago, "Gogol' i Goia," *Russkaia Mysl'* (St. Petersburg, Dec. 1909).

<sup>33</sup> N.V. Gogol', *Vybrannye mesta*. . . , pp. 292, 294.

object, is cited for itself and stands isolated from the whole. Elsewhere, reality strives towards fragmentation as, for example, in the pen drawing entitled *The Hearing Forest and the Seeing Field*, where two enormous ears stand in a forest and eyes bedeck the grass field in the foreground. These ears and eyes acquire an independent existence in the same manner as, in Gogol's story, a nose is metamorphosed into an independent creature.

Bosch's power as a skillful imaginative artist is at its height in *The Last Judgement*. No other work of his displays the same complexity of thought in such vivid images. Here is expressed the medieval conception of Hell, where monsters proliferate in a multitude of shapes, no two exactly alike: legs sprout from grotesquely grinning heads; indefinable bladder-like forms develop snouts and legs; some creatures are all head, others—all rump. In this painting, the divinely ordained laws of nature disintegrate into chaos, destroying unity, producing fragmentation, breeding disunity and isolation.

Gogol is also renowned as a meticulous observer and collector of small bits of reality and physical expressions. Accumulations of descriptive details—and details that are not descriptive—abound in his works. He could be singled out for his ability to create a sense of confusion out of objects of everyday life thrown together. The description of Plushkin's room is a well-known example of household muddle. But with no less attention and a swift eye for details, Gogol scrutinizes the households of Nozdrev or the two Ivans. In his description of outdoor life, he sometimes does not differentiate in any way between the animate and the inanimate; he lumps together "Oxen, sacks, hay, Gypsies, pots, peasant women, honeycakes, caps . . ." <sup>34</sup>

The same compositional device is used "graphically" by Bosch. For example, in *The Last Judgement* and in many of his versions of *The Temptation of St. Anthony*, we encounter a pile of heterogeneous objects which add mysteriously to the grotesque horror of the subject matter. By the sheer abundance and clarity of graphic details, the eye is drawn to the peripheral areas of the paintings, thus sustaining the impression of a centrifugal movement.

In the works of both men, the recurrence of pigs as a disguise for the devil bears witness to a common symbolism: porcine figures abound in Bosch's paintings, and this animal looms large in Gogol's works as well. We may recall the brown sow in the story "The Two Ivans," the wild boar-face of the magician in the "The Terrible Vengeance," or the pig-faces of the devils and witches in "Christmas Eve." Dog-faces, goat-faces, bustard-faces and horse-faces are profusely depicted in "The Lost Letter" as well.

\* \* \*

---

<sup>34</sup> N.V. Gogol', "Sorochinskaia iarmarka," . . . , p. 115.

This brief essay is by no means exhaustive. I have attempted here to collect, examine and correlate only the main similarities between Gogol and Bosch, so as to be able to interpret this data in the light of their particular resemblance.

Was Gogol at all familiar with Bosch's artistic output? Although there is no direct evidence in his correspondence or elsewhere in his writings to support such an assumption, he may have come across Bosch's paintings in his wanderings throughout Europe. But does it really matter? Even if he had been acquainted with the painter, the profound affinity between these two artists goes beyond a simple process of influence. Gogol acknowledges to have drawn on his inner self to project the nightmares which weighed upon his soul, as Bosch's obsessions probably weighed upon his.

The thematic content of their works shows that they have followed a strikingly parallel path, sharing the same interests, ideology, view of nature and even some forms of expression, despite the differences in their respective epochs and cultures. Thus, the similarity between them can be summarized as a fusion—or confusion—between arts, a “correspondence,” in its widest application, of two arts alike in substance, so severely rebuked in Lessing's *Laokoon*. In Gogol's writings, the conventional demarcation lines advocated by Lessing become blurred.<sup>35</sup> Indeed, Gogol may have viewed painting as an artistic concomitant of his literary experience where both modes of expression successfully interact.

---

<sup>35</sup> In this regard, it may be noted that the three known drawings illustrating the “silent scene” of *The Inspector General* are believed to have been executed if not by Gogol himself, at least according to his own instructions. (See *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 58 [Moscow, 1952], p. 838.

## Гоголь и Аполлон Григорьев

Виктор Крупич\*

*Как ни малы мои собственные  
заслуги в русской литературе,  
но я позволю себе считать за  
заслугу одно: честное служе-  
ние Гоголю при жизни его и по  
смерти ...*

Аполлон Григорьев, 1855  
(«Замечания об отношении  
современной критики к искус-  
ству»)

В исследовательской литературе уже не раз указывалось на то, что критическое наследие Аполлона Григорьева изучено недостаточно, и что в нем существует много неисследованных и спорных вопросов. Мало освещенной является и данная тема — отношение Григорьева-критика к творческому наследию Гоголя — которая разбирается здесь лишь в общей и предварительной форме.

Выдающийся критик и мыслитель Аполлон Григорьев (1822-1864) внимательно следил за идейными и литературными событиями своего времени и постоянно откликался на них. Естественно, он не мог пройти мимо своего старшего современника, прославленного сатирика и юмориста<sup>1</sup> Гоголя. Но суждения Григорьева о Гоголе и его произведениях всегда затрагивали и другие,

---

\* Professor Krupitsch, author of *Apollon Grigor'ev: Sochineniia* and a series of articles, teaches Russian language and literature at Villanova University, Villanova, PA.

<sup>1</sup> Укажем здесь на две статьи Григорьева, «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году», где он сравнивает юмор Гоголя с юмором Шекспира и противопоставляет его юмору Жан-Поля Рихтера и Гофмана.

смежные темы — о Пушкине, о Белинском, о «натуральной школе», о путях русской художественной критики. Проблема критика самой критики занимала в статьях Григорьева едва ли не первое место.

Григорьев считал, что в умственном развитии России 1840-60 гг. на первом плане стояла именно художественная критика и что Белинский был главным выразителем критического сознания этой эпохи. Особенность деятельности Белинского, по мнению Григорьева, заключалась в том, что критик часто увлекался теориями (философией) и по причине этих увлечений допускал ошибки и неверные суждения, имевшие важные, даже роковые последствия для дальнейшего развития русской общественной мысли.

Говоря как о читателях, так и о литературных деятелях той эпохи, Григорьев следующим образом характеризует влияние знаменитого критика: «Кто не видел в Пушкине, Гоголе, Лермонтове того, что видел в них Белинский, — попадал неминуемо в число ограниченных, отсталых людей, даже мракобесов».<sup>2</sup> При этом Григорьев ничуть не осуждает эту «диктаторскую» роль критика, считая Белинского как бы самым передовым читателем и выразителем общественного сознания. Заметим здесь попутно, что «ревизия» взглядов Белинского носила у Григорьева принципиальный характер, была объективной и, так сказать, деловой. Конечно, Григорьев, так же как и другие литературные деятели, руководствовался своими собственными принципами и убеждениями, но он никогда не ставил себе целью развенчать или вообще как-либо унижить Белинского. Его отзывы, однако, следует принимать с учетом цензурных условий, особенно в период так называемого «мрачного семилетия» (1848-1855). Мы укажем здесь лишь на самые существенные моменты «ревизии» взглядов Белинского Григорьевым, потому что они касаются едва ли не самых фундаментальных проблем русской культуры.

Для понимания критических позиций молодого Григорьева необходимо напомнить здесь высказывания Белинского о значении Гоголя в связи с его же взглядом на роль Пушкина. Отрицая мировое значение Пушкина, ограничивая его заслуги, главным образом, поэзией, сурово осудив пушкинскую прозу, Белинский первое место отводит Гоголю. «Мы в Гоголе, — пишет Белинский в 1842 г., — видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следо-

---

<sup>2</sup> А. Григорьев, «Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики», *Время*, (1861), № 3, стр. 36.

вательно, более поэт в духе времени».<sup>3</sup> Увлеченный философией Гегеля и социальными вопросами, Белинский в эти годы считает, что все зло скрывается не в человеке, а в обществе, что в произведениях Гоголя затронута злободневность общественных противоречий. Подобные взгляды Белинского на общественные и творческие проблемы были уже неприемлемы для молодого Григорьева, который был знаком с европейскими настроениями своего времени, с философией Шеллинга и Гегеля, и понимал их влияние на Белинского. Поэтому неудивительно, что в открытой «битве» за Гоголя, вызванной появлением *Выбранных мест из переписки с друзьями*, Аполлон Григорьев занял особую позицию, оказавшись среди того меньшинства, которое пыталось понять внутреннюю духовную драму Гоголя. «Вышла странная книга Гоголя, — вспоминает Григорьев, — и рука у меня не поднялась на странную книгу, проповедывавшую, что 'с словом надо обращаться честно'».<sup>4</sup> Как известно, большинство современников осудило этот «поступок» Гоголя. Белинский же стал противопоставлять Гоголя-художника Гоголю-мыслителю и подверг его острой критике в своем «Письме к Гоголю».

В своих статьях и рецензиях Аполлон Григорьев пытался доказать, что в духовной эволюции Гоголя не было резкой перемены, что имело место последовательное развитие тех мыслей и взглядов, которые находились в произведениях автора уже раньше. Значение последней книги Гоголя, которую Григорьев называл «странной», «болезненной», заключалось в постановке вопросов о среде и личности и об активной роли христианства в жизни. Выносились как бы на всенародное обсуждение те же вопросы, которые затрагивал в России Герцен, а на Западе — Жорж Занд. При этом, указывая на явные нелепости в последней книге Гоголя, Григорьев отмечал ее главное достоинство — нравственный подход к решению общественных проблем.

Григорьев обильно цитирует высказывания Гоголя в *Выбранных местах из переписки с друзьями* и указывает на их связь с его же мыслями в более ранних произведениях и на то, что неверно было понято и истолковано тогдашней критикой. Живая непосредственность *Вечеров на хуторе близ Диканьки*, по словам Григорьева, сменилась глубокой тоской, затем — раздумьем о трагическом в мире, а в последней книге — уже открытым

---

<sup>3</sup> В.Г. Белинский, *Полное собрание сочинений* в 13-и томах (М.: АН СССР, 1955), т. 6, стр. 259.

<sup>4</sup> А. Григорьев, *Воспоминания* (М.-Л.: 1930), стр. 375.

воплем: «Пусто и странно становится в Твоем мире, мой Боже». <sup>5</sup> Признание Гоголя, «что рожден он вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной», и что «дело его — душа и прямое дело жизни» <sup>6</sup> — эти слова Гоголя Григорьев принимает со всей серьезностью.

Не лишне отметить, что Григорьев, преследуя полемические цели, обычно давал характеристики отдельным писателям в связи с главной для него целью: откликнуться на актуальные вопросы того времени. Но даже краткие замечания и определения критика отличались верностью и глубиной — и не только для его эпохи.

Отметив в своей обзорной статье «Русская литература в 1851 году», что Гоголь является «исходной точкой» для русской литературы и что все, что есть действительно живого в явлениях литературы, «идет от него, поясняет его или даже поясняется им», <sup>7</sup> Григорьев дает главную характеристику гоголевского творчества:

Гоголю было дано все язвы износить в себе, и следы этих язв вечно в себе оставить. Натура холерически-меланхолическая, склонная к бесконечной вдумчивости, подверженная борьбе со всеми темными началами, между тем сама в себе носящая залог спасения, желание быть лучшим, стремление к идеалу — стремление, обусловленное в своей возможности той же страстностью и раздражительностью. <sup>8</sup>

Григорьев, отмечая и другое свойство Гоголя-писателя — необыкновенную гиперболичность его образов, приходит к выводу об «отрицательном задании» Гоголя в русской литературе. Призванием писателя, согласно заключению Григорьева, было «сказать, что дрянь и тряпка стал всяк человек, выставить пошлость пошлого человека, свести с ходуль так называемого добродетельного человека, . . . привести, одним словом, к полному христианскому сознанию». <sup>9</sup> Разбирая отношение Гоголя к действительности, Григорьев делает важное открытие: по его мнению, Гоголь коснулся той среды, в которой «мельчает и уничтожается человек, вследствие чего и сам протест . . . лишился своего нравственного значения». <sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> А. Григорьев, *Собрание сочинений*, под ред. В.Ф. Саводника (Москва, 1915), выпуск 8, стр. 8.

<sup>6</sup> Там же, стр. 20.

<sup>7</sup> А. Григорьев, *Сочинения*, под ред. Н.Н. Страхова (СПб. 1876), т. I, стр. 8. Далее: Григорьев (Страхов).

<sup>8</sup> Григорьев (Страхов), стр. 14.

<sup>9</sup> Там же, стр. 15.

<sup>10</sup> Там же, стр. 327.

Главные моменты своей характеристики Гоголя Григорьев повторит несколько раз, постоянно указывая при этом на основную причину творческой драмы писателя: его неспособность найти положительные, «героические» типы среди окружающей его действительности. Образы из «богатырского» прошлого (*Тарас Бульба*), «добродетельные» лица из второго тома *Мертвых душ*, даже красавица Аннунциата (из отрывка «Рим») — все они остались, в общем, неудачными попытками, не изменяющими основной взгляд Гоголя на современного ему героя: «Ты — не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом».<sup>11</sup> Героического, по мнению Григорьева, нет уже ни в человеческой душе, ни в жизни. Однако, вопрос в том, какого именно проявления героического не осталось и в какой натуре его нет. Этим вопросом критик определяет свою главную проблему — о личности и среде — как она трактовалась художественной литературой и, конкретно, «натуральной школой».

И в вопросе о личности Григорьев имел свою положительную программу, состоящую из теоретически обоснованного отрицания значения «натуральной школы». Программа эта стояла в прямой связи со всем тем, что он считал ошибками Белинского. Дело здесь не в том, что Григорьев упрекал Белинского за его преувеличенную оценку роли беллетристики, а в самом его отношении к темам среды и личности.

Замечу от себя, что было бы простой недобросовестностью приписывать Аполлону Григорьеву несочувствие к «униженным и оскорбленным» жизнью. Однако, надо помнить, что речь тут идет о толковании и понимании этой темы в литературе, точнее — об интерпретации проблемы среды и личности той же «натуральной школой». Здесь Григорьева раздражает не сам по себе предмет, а, так сказать, неверный, ложный подход к предмету, что в свою очередь приводит к ложным выводам.

Общее развитие этой темы отражает собой и взгляды Гегеля — философа, который имел для Белинского первостепенное значение. В своих глубокомысленных обзорах, особенно в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858), Григорьев повторяет свои прежние взгляды и старается доказать, что из диалектики Гегеля легко выводятся положения о фатализме и обусловленности среды и личности, лишенных творческой свободы.

---

<sup>11</sup> Там же, стр. 331.



Натуральную школу Григорьев считал порождением недуга «неудовлетворенного самолюбия, замкнутой в себе бесплодной мечтательности... странной любовью на [так в оригинале — В.К.] уродливых морально и физически личностях». <sup>12</sup> Он считал, что это направление

... рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типических и необходимых... человеческое достоинство являлось поглощенным кучей мелочных эгоистических наклонностей, — и придавалось нечто трагическое борьбе всякой болезненно развивающейся претензии с условиями действительности. <sup>13</sup>

По мнению Григорьева, именно такой односторонний подход лишает личность всякого героизма: если природа не дает сил на борьбу за героическое, то «... нечего с этим делать, надобно брать вещи так, как они есть. Значит, нет борьбы или борьба есть донкихотство; значит, надобно признать таковое бессилие за закон бытия». <sup>14</sup>

Необходимо отметить, что Григорьев всегда отличал последователей Гоголя от самого главы этого направления. У Гоголя тип «маленького человека» выставлен в свете стремления к идеалу, а потому он имеет «очищающее значение», в то время как лермонтовское направление, которое Григорьев относил также к натуральной школе, занималось «жалобами» со стороны эгоистической личности. С особой резкостью осуждал Григорьев героев Герцена (*Кто виноват?*); по его мнению они недостойны сочувствия. Григорьев считает, что протест в таких произведениях приводит к выводу, что «никто и ни в чем не виноват, что все условлено предшествующими данными и что эти данные опутывают человека, так что ему нет из них выхода». <sup>15</sup> Отсюда — общее заключение о трактовке личности натуральной школы: «человек — раб, и из рабства ему исхода нет». Это, по словам Григорьева, стремится доказать вся современная ему литература, это открыто и ясно высказано в *Кто виноват?* <sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Там же, стр. 55.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, стр. 331.

<sup>15</sup> А.А. Григорьев. *Материалы для биографии*, под ред. В. Княжнина (Пг., 1917), стр. 114.

<sup>16</sup> Там же.

Таким образом, не подвергая формальному анализу произведения Гоголя, Григорьев старается указать на их особенность — односторонний подход к действительности и личности, особенно ярко проявляющийся у подражателей Гоголя. Во взгляде на личность затрагивается едва ли не самый основной вопрос «русской идеи» (кстати сказать, этот термин употреблял сам Григорьев) — проблема свободы и связанной с ней ответственности личности, а также и вопрос о деятельном применении христианского учения в жизни.

Как известно, эти проблемы занимали Н. Бердяева и его современников, которые во многом повторяли и развивали положения, затронутые Григорьевым, впоследствии творчески развитые Толстым и Достоевским. «Человек, — пишет Бердяев, — часто по-рабски понимал Христианство, а самое отрицание активности человека было порождено дурной активностью человека, самое унижение человека было дурным человеческим искажением Христианства».<sup>17</sup> Зерно этих рассуждений можно найти у Григорьева, в его высказываниях в связи с искусством Гоголя, «натуральной школой» и ошибками Белинского. Как уже отмечалось выше, тема эта остается до сих пор почти совсем не разработанной.

Конец 1850-х и начало 1860-х гг. были временем большого беспокойства для Аполлона Григорьева по причине расширения влияния материалистических теорий и распространения одностороннего толкования не только творчества Гоголя, но и идей Белинского. Словно предчувствуя самую догматическую из теорий, т.е. марксизм, Аполлон Григорьев старается всякой «умозрительной правде» противопоставить «правду сердца» и интуицию как наиболее верный и основной способ познания. Отвергая гегелевское «воззрение» как безразличие к нравственным понятиям, Григорьев указывал на опасность применения чистой «теории» к жизни. Ведь тот же Гегель выводил, что прусская монархия являлась «высшей формой абсолютного духа»! По мнению Григорьева, поскольку всякая теория «гнет факты под свой уровень», произвольная диалектика приводила к тому, что на «обломках статуи Пушкина» ставился «монумент Гоголю».<sup>18</sup>

В свете создавшегося положения, при котором Гоголь превратился в некий символ для утилитаристов, намечается некоторое охлаждение к Гоголю со стороны Григорьева и более

---

<sup>17</sup> Н. Бердяев, *Христианство и активность человека* (Париж: YMCA—Press, б.д.), стр. 4.

<sup>18</sup> Григорьев (Страхов), стр. 207-208.

строгий подход к его творчеству. Попутно заметим, что Григорьев-критик отталкивается здесь от Белинского и «революционных демократов», потому что те, отводя Пушкину лишь историческое значение, на первое место ставили Гоголя. Аполлон же Григорьев всей силой своего критического таланта доказывает именно первенство Пушкина как основоположника всей русской духовной культуры. В этом плане — главным образом, полемическом — Гоголь и его «отрицательные типы» скорее подвергались Григорьевым осуждению нежели восхвалению. Именно в обстановке полемических схваток со всеми идейными противниками Григорьев не уловил универсальности гоголевских типов и тем (плюшкинских, чичиковых, ноздревых, пошлости, мещанства и пр.). Тем не менее, в своих обзорах, даже после своего «охлаждения» к Гоголю, Аполлон Григорьев всегда называл его имя вслед за именем Пушкина, восстанавливая таким образом историческую и духовную последовательность в русской художественной литературе.

Мы сознательно опустили тему о пушкинском Белкине, которого Григорьев воспринимал как самобытный и, если угодно, древнерусский тип, как то положительное начало, которого не мог найти Гоголь ни в жизни, ни в истории. Несколько упрощая этот вопрос, можно сказать, что Аполлон Григорьев одним из первых уловил этот недочет в Гоголе, одновременно указывая на одностороннее, а потому и неполное, толкование его творчества современной ему литературной критикой.

В связи с затронутыми выше вопросами уместно здесь припомнить суждения о Гоголе известных историков русской литературы и критики — А. Волынского, С.А. Венгерова, А.Н. Пыпина и Е.А. Соловьева (Андреевича), которые во многом повторяли высказывания Аполлона Григорьева о Гоголе.

А. Волынский, известный исследователь и автор обширного труда о русских критиках, считает, что «Аполлон Григорьев, в сущности, не мог заглянуть в глубину гоголевской натуры, в которой вечная лихорадочная напряженность была явным признаком ее непримирительного раздора со всякой действительностью».<sup>19</sup> Несмотря на полемический характер статей Григорьева, в них можно, при внимательном изучении, найти именно то, в отсутствии чего Волынский упрекал Григорьева: в синтетических характеристиках Григорьева вышеуказанные качества

---

<sup>19</sup> А. Волынский, *Русские критики. Литературные очерки* (СПб., 1896), стр. 661.

«гоголевской природы» либо прямо упоминались, либо просто подразумевались критиком.

Менее расходился с мнениями Аполлона Григорьева С. Венгеров, утверждавший «гражданские намерения» Гоголя и отмечавший незнание Гоголем действительности (согласно Григорьеву, Гоголь изображал «официальную действительность»<sup>20</sup>).

Академик А.Н. Пыпин тоже коснулся вопроса о миропонимании Гоголя. Пыпин отмечает, что у Гоголя было «постоянное развитие давних особенностей его характера, его религиозного общественного и литературного мировоззрения».<sup>21</sup>

Повторив почти дословно Григорьева в том, что Гоголь погиб «оттого... что не мог найти никакого положительного идеала и даже просто положительной стороны жизни», другой автор — Соловьев-Андреевич — не связывает пошлость как тему гоголевских произведений с русской действительностью, а считает ее роковым, неизбежным свойством человека, ибо в ней проявляется «...сокровеннейшая основа человеческой природы».<sup>22</sup>

О прямом влиянии Аполлона Григорьева на исследователей Гоголя более позднего времени полнее всего высказался известный литературовед Л. Гроссман. Об интересующей нас проблеме он писал: «Одна из самых трагических страниц русской литературы — душевный разлад Гоголя — получил в освещении Ап. Григорьева свое лучшее истолкование». Назвав имена Мережковского, Розанова и Брюсова, Гроссман подчеркивает, что в подходе к Гоголю «все они в значительной степени варьируют изумительное откровение о *сделанном* творце, бессильно складывающем дворцы и храмы нового царства из гнилых обломков своего распавшегося ветхого мира».<sup>23</sup>

В духовном наследии прошлого оценки Аполлона Григорьева, несмотря на некоторые внутренние противоречия, являются важным вкладом в критическую и философскую мысль России XIX в. Они свидетельствуют о том, что и в подходе к Гоголю этот критик следовал литературно-эстетическому направлению, отличавшемуся от установок Белинского и «революционных демократов».

---

<sup>20</sup> С.А. Венгеров, *Очерки по истории русской литературы* (СПб., 1907), стр. 239 и след.

<sup>21</sup> А.Н. Пыпин, *История русской литературы* (СПб., 1903), т. 4, стр. 509.

<sup>22</sup> Е. Соловьев (Андреевич), *Очерки по истории русской литературы XIX века* (СПб., 1907), стр. 73 и 75.

<sup>23</sup> Л. Гроссман, *Три современника* (Москва, 1922), стр. 45. Курсив в оригинале.



## И. А. Ильин о Гоголе

Н. Полторацкий\*

Профессор Иван Александрович Ильин (1883-1954) был прежде всего философом, правоведом и политическим мыслителем. Однако он питал глубокий интерес к литературе, музыке и разным видам изобразительного искусства, читал университетские курсы и публичные лекции, относящиеся к этим областям, и посвятил этим вопросам много статей и несколько книг и брошюр. Кроме того, он перевел на немецкий язык ряд произведений русской художественной прозы и поэзии.<sup>1</sup>

### I

Русскими писателями Ильин занялся по-настоящему уже в эмиграции — в Германии, в которую был выслан большевиками в 1922 году, и в Швейцарии, в которую вырвался от национал-социалистов в 1938 году. Интересно при этом то, что Ильин начал с писателей-современников. В берлинском Русском Научном институте, где Ильин преподавал со времени его открытия в 1923 году до своего удаления из Института при Гитлере в 1934 году, Ильин читал — сперва по-немецки, а потом и по-русски — лекции

---

\* Nikolai P. Poltoratzky is Professor of Slavic Languages and Literatures at the University of Pittsburgh. Author and editor of several books on modern Russian thought and literature.

<sup>1</sup> Подробные библиографические данные и посмертные критические отзывы об И.А. Ильине читатель найдет в кн.: Профессор И.А. Ильин, *Наши задачи. Статьи 1948-1954 гг.* (Париж: Издание Русского Обще-Воинского Союза, 1956), в 2-х тт., т. II, стр. 611-667. См. также: Н. Полторацкий, «Иван Александрович Ильин. К столетию со дня рождения, 1883-1983», *Русское возрождение*, № 24, (1983/IV), стр. 38-109.

о Шмелеве, Бунине, Ремизове и Мережковском<sup>2</sup>. Намеревался читать также о творчестве Куприна, Алданова и очень популярного тогда в широких кругах эмиграции Краснова. Но болезнь и новые обстоятельства и соображения помешали Ильину осуществить этот свой замысел полностью. Приняв решение написать книгу о современных русских писателях, Ильин постепенно отбрасывал второстепенных авторов и сосредоточивался на главных именах. В результате, во второй половине тридцатых годов была готова книга, увидевшая свет, к сожалению, лишь через несколько лет после смерти ее автора, в 1959 году: *О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин-Ремизов-Шмелев*.<sup>3</sup>

Изучая основательно творческое наследие своих современников, Ильин не забывал и о русских классиках XIX века. Его давний интерес к Л. Н. Толстому еще более возрос, когда в середине двадцатых годов Ильин вглубину занялся столь трудной для христианского сознания нравственно-философской проблемой сопротивления злу силою. Главным продуктом этих занятий стало капитальное исследование Ильина *О сопротивлении злу силою* (Берлин, 1925; Лондон, Канада, 1975), значительная часть которого посвящена анализу учения Толстого о непротивлении злу насилием.<sup>4</sup>

Приближение пушкинской годовщины — столетие со дня его смерти — послужило дополнительным стимулом к тому, что Ильин специально обратился к личности и творчеству Пушкина.

---

<sup>2</sup> Та часть лекции Ильина, которая характеризует Мережковского как художника, была опубликована мною в кн. *Русская литература в эмиграции*, Сборник статей под редакцией Н.П. Полторацкого (Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972): «Мережковский — художник», стр. 177-190. Полностью лекция Ильина о Мережковском была напечатана в кн.: И.А. Ильин, *Русские писатели, литература и художество*, Сборник статей, речей и лекций; редакция, предисловие и примечания Н.П. Полторацкого (Washington, D.C.: Издание Русского книжного дела в США, Victor Kamkin, Inc., 1973): «Творчество Мережковского», стр. 105-131.

<sup>3</sup> О Шмелеве, помимо книги Ильина *О тьме и просветлении*, см. также его книгу *Русские писатели...*, раздел III — «Шмелев. Мережковский». В этом разделе воспроизведены следующие статьи и рецензии Ильина: «Творчество Шмелева», стр. 76-88; «Православная Русь. Лето Господне. Праздники. И. С. Шмелева», стр. 89-95; «'Святая Русь'. Богомолье Шмелева», стр. 96-103; «Ко второму изданию *Богомолья*», стр. 103-104.

<sup>4</sup> О реакции на эту книгу в эмиграции и в Советской России см.: Н.П. Полторацкий, *И.А. Ильин и полемика вокруг его идей о сопротивлении злу силой* (Лондон, Канада: Издательство «Заря», 1975; напечатано также в виде приложения ко второму изданию книги И.А. Ильина *О сопротивлении злу силою*, «Заря», 1975, стр. 223-279).

Свое отношение к Пушкину Ильин ярче всего выразил в торжественной речи «Пророческое призвание Пушкина», произнесенной в Риге 9 февраля 1937 года и повторенной в Берлине, Юрьеве, Ревеле и Женеве. По поручению Пушкинского комитета, она была в том же году издана в виде отдельной брошюры Русским Академическим обществом в Риге.<sup>5</sup>

Все более углубляясь в наследие русских классиков, Ильин подошел и к творчеству Гоголя, однако уже позже — после того, как ему удалось выехать из гитлеровской Германии и обосноваться в Швейцарии. Поселившись в Цюрихе (Цолликон), Ильин стал со временем выступать с публичными лекциями, в том числе о русских писателях-современниках и о русских классиках XIX века: Пушкине, Толстом, Достоевском и Гоголе. Значительную роль в обострении интереса к русской литературе как у лектора, так и у его слушателей сыграла, несомненно, германо-советская война 1941-1945 годов.

Основным документом, позволяющим установить главные мысли Ильина о Гоголе, является сохранившаяся в архиве Ильина его немецкая лекция «Гоголь, великий сатирик, романтик и философ жизни». Ильин читал эту лекцию впервые 13 марта 1944 г. в Русско-Швейцарском кружке по изучению русской культуры и истории в Цюрихе<sup>6</sup>, в большом зале отеля Элита-Карлтон, где обычно происходили заседания кружка, а затем в одном из швейцарских народных университетов, в Рапперсвиле.<sup>7</sup>

Текст этой немецкой лекции о Гоголе представляет собой карандашную рукопись длиной в 45 страниц. Она еще нигде не была опубликована. Приведем тут самое главное из ее содержания.

---

<sup>5</sup> Торжественная речь Ильина о Пушкине была включена также в его книгу *Русские писатели...*, стр. 10-39. Там же напечатаны: «Пушкин в жизни. 1799-1837», стр. 40-54, и «Моцарт и Сальери» Пушкина (Гений и злодейство)», стр. 55-73. Ильин перевел «Моцарта и Сальери» на немецкий язык.

<sup>6</sup> «Gogol, der grosse russische Satyriker, Romantiker und Lebensphilosoph». Рукопись хранится в архиве проф. Ильина, № 194, микрофильм № 4, документ № 34. Здесь и дальше при пользовании архивными материалами — Courtesy of Michigan State University Libraries' Special Collections. Официальное название цюрихского кружка, организовавшего эти лекции: Der Russland-Schweizer Zirkel für russische Kultur und Geschichte. Это была третья лекция в зимнем сезоне январь-март 1944 г.

<sup>7</sup> См. автобиографический немецкий «Меморандум» Ильина, архив, № 191, микрофильм № 1, документ № 1, раздел I, пункты А и С. Меморандум без даты, но был подготовлен, видимо, в 1945 г., т.к. включает сведения, относящиеся к этому году и упоминает о предстоящем выходе немецкой книги Ильина о Гегеле. Книга вышла в 1946 г. (Professor Dr. Iwan Ijgin, *Die Philosophie Hegels als kontemplative Gotteslehre*, [Bern: A. Franke Verlag]).



## II

Чтобы почувствовать и узнать Россию, говорит Ильин, необходимо обратиться к русской литературе. А обратившись к ней, неизбежно надо будет вступить в духовный контакт с Гоголем, ибо он, будучи своеобразнейшим явлением не только русской, но и всей европейской культуры, был и остался субстанционально русским.

Конечно, Гоголя совсем не так просто разгадать. Это редко удавалось как его современникам, так и представителям последующих поколений. Поняли и оценили сразу только одну сторону его духа и его творческого наследия — литературно-художественную. Но даже и это признание было несколько односторонним. Ценили главным образом великого сатирика и юмориста, но почти — или вовсе — не воспринимали лирически-мистическую и трагически-мистическую сторону его дарования, т.е. не видели мистически-религиозного духовного ума. А если и видели, то делили Гоголя надвое: один его облик был художественный, сатирический и прогрессивный, как бы либерально-радикальный, а другой — публицистически-философский и одновременно религиозно-мистический и политически-реакционный. Между тем Гоголь, несмотря на свои изломы и колебания, был личностью целостной — и так именно и должен быть воспринят и принят. Все, что он выговорил, написал и содеял, должно рассматриваться всерьез. От всех его жизненных проявлений и содержаний должны быть проведены радиусы к его внутренней глубине, и там, где эти радиусы сходятся, — там и находится центр его духа, из которого только и можно понять и истолковать Гоголя.

Поставив и пояснив таким образом проблему, Ильин переходит затем к изложению краткой, синтетической биографии Гоголя, останавливаясь более всего на том, что позволяет лучше понять его личность и духовный путь.

Гоголь был слабым и болезненным ребенком, и вся его последующая жизнь протекала в постоянных страхах и заботах — физических, душевных и моральных. Гоголь прошел сквозь жизнь как хрупкий ипохондрик. То, что он принимал за желудочные недомогания, было на самом деле связано с солнечным сплетением (плексус-соларис). От матери Гоголь унаследовал тонкую, нервическую, душевную конституцию, от отца — увлечение театром и литературой. В Нежинском лицее к театру и литературе прибавилась еще живопись. Уже тогда у Гоголя необыкновенная шаловливость и неисчерпаемый юмор сочетались со способностью к серьезной сосредоточенности и духовной глубине.

Недаром товарищи называли его таинственным карлой. Да и сам он отмечал у себя противоречие между меланхолическим характером, с одной стороны, и страстью к шуткам и проказам и склонностью вовлекать в свои забавы товарищей — с другой. Видно было, что за его шаловливостью и веселостью скрывается болезненная судорога, своеобразная замкнутая одержимость, идущая по особым, тайным путям.

Характер Гоголя, — по его собственному определению, недoverчивый и замкнутый, — стал быстро формироваться, когда он в шестнадцатилетнем возрасте оказался, после смерти отца, главой семьи. Юный Гоголь жаждет добра, хочет послужить большому, хотя еще и неясному для него делу, оценивает и переоценивает свои силы; его донимают самоутверждение и самокритика.

На первых порах, Гоголя в Петербурге преследуют неудачи (чиновничество, поэзия, отъезд за границу, актерство). Но в Академии Художеств он учится рисовать и много читает, в особенности увлекаясь всемирной историей и географией. В нем зреют большие синтетически-созерцательные идеи. И чем более он углубляется в историю, тем более верит в то, что судьба мира направляется Богом, и тем настойчивее ищет теодицеи, т.е. оправдания Бога из происходящего в мире. В его заметках, планах и набросках видны следы своеобразного познавательного восторга, испытанного счастья духовной очевидности, созерцательного блаженства подлинного философа.

Грандиозным планам Гоголя по созданию многотомных трудов, посвященных всемирной истории, географии мира и истории средневековья (а затем и родной Малороссии) не суждено было осуществиться. Но духовно Гоголь растет. Жизнь его, правда, все не налаживается, он чувствует себя несчастным, однако преодолевает свое несчастье при помощи юмора. В конце концов, благодаря барону Дельвигу он входит в литературу, благодаря профессору Плетневу — в педагогику и науку. А через них обоих оказывается в кругу творческой гениальности, связанной с Пушкиным и Жуковским, и этой гениальностью питается.

В 1832 году, по дороге к матери и сестрам, Гоголь посещает Москву, где сближается с Аксаковыми, Дмитриевым, Загоскиным, проф. Погодиным, Щепкиным, проф. Максимовичем и другими, и в 23-летнем возрасте становится частью культурной элиты России.

Правда, Гоголь все еще колеблется, что выбрать в качестве своего призвания — литературу или науку. Но его попытка получить кафедру в Киевском университете успехом не увенчалась, а блестящие поначалу лекции в Петербургском университете закон-

чились позорно. У Гоголя были широкие и глубокие идеи, но не было правильной научно-исследовательской подготовки. Зато его литературные успехи непрерывно и быстро возрастают — до провала у публики *Ревизора*, приведшего к тому, что Гоголь в 1836 году на три года покинул Россию.

Ильин специально останавливается на том исключительном значении, которое имела для Гоголя дружба с Пушкиным и водительство Пушкина, и на том сознании огромной и личной, и национальной утраты, которое овладело Гоголем при известии о смерти поэта. Для Ильина эта земная встреча двух гениальных натур принадлежит к божественной ткани мира и национального духа.

Останавливается Ильин также и на неизгладимом впечатлении, произведенном на Гоголя Италией, особенно Римом. Однако, хотя Рим для Гоголя был более, чем радость и счастье, жизнь Гоголя и тут не наладилась, и работа над *Мервными душами*, продолжавшаяся до самой смерти их автора, протекала в вечных колебаниях между смущением-сомнением и патетическим подъемом. Склонность Гоголя к ипохондрически-невротическому самонаблюдению и депрессиям все укреплялась. Он страдает, хотя и бывают периоды просветления, позволяющие, например, Анненкову отметить у Гоголя спокойное, уравновешенное удовлетворение, которое обычно наступает в результате глубокого погружения в предмет созерцания.

В сороковых годах Гоголь находит выход из своего депрессивного состояния в христианской вере, бывшей у него и ранее, но теперь принявшей форму некоего мистико-мечтательного, мистико-моралистического надрыва. Он не обретает в религиозной вере здоровой, творчески-трезвой и миро-утвердительной середины. Он приходит то к большому выводу, что он великий грешник и ничтожный человек, то к заключению, что он пророк и носитель истины. Он требует от себя слишком многого, и не в состоянии эти требования удовлетворить; а затем опять впадает в депрессию и считает свои пророческие притязания греховными — с тем, чтобы в порыве вдохновения снова им предаться. В нем происходит борьба двоякого рода: за личное очищение и за новый религиозный свет в мировоззрении — в искусстве, в быте, в политике, в любви к отечеству и в религиозных понятиях. И то, и другое ему удается — но он-то этого не знает. Он не понимает своего собственного пути — как и все психоневротики. А друзья понимают его еще менее, и тем самым увеличивают его мучу.

Еще в 1844 году Плетнев пробирал Гоголя за самомнение. А когда в конце 1846 года вышли *Выбранные места из переписки с*

*друзьями*, в обществе разразилась буря. В книге увидели лишь отсутствие либерально-радикального духа и слепое приятие тогдашних порядков (крепостного права, бюрократизма, плохого судопроизводства и т. д.), а самого Гоголя восприняли как политического перебежчика, все оправдывающего реакционера. Особенно мучительно для Гоголя было на шумевшее письмо Белинского. Вместо того, чтобы помочь страдающему и борющемуся Гоголю обрести спокойствие и твердость, у него выбили почву из-под ног и отбросили его, нуждавшегося в духовной поддержке, в мистицизм. Этот кризис довершило общение с фанатически верующим о. Матвеем Константиновским.

Поездка в Палестину в 1848 году не принесла ожидавшихся результатов. Живя в последние годы в Москве, Гоголь общается с друзьями, но чувствует себя покинутым, непонятым и беспомощным. Его душа надломлена. Он стремится к тому, что ему не дается; а не дается потому, что он сомневается в своих собственных силах; сомневается же потому, что не знает, смеет ли он делать то, что он от себя требует; однако он знает, что требуемое — истинно и прекрасно. Внутренний конфликт между неположным и все же желанным, созерцаемым и невозможным терзает и обессиливает Гоголя медленно, но неотвратно.

На надгробном памятнике Гоголя выбили слова, которые признают его горький юмор, но ничего не говорят о его пророческих исканиях и борениях. Этим последним признанием Россия еще обязана Гоголю. Выяснению именно этой задачи и посвятил Ильин вторую половину своей немецкой лекции.

\* \* \*

Знакомство с биографией и характером Гоголя, говорит Ильин, неизбежно оставляет впечатление некой *загадки*. Попытки эту загадку разрешить были малоуспешными, ибо оставались в рамках современного общественного мнения. Гоголя делили на части, не принимая целиком. Иногда договаривались даже до того, что Гоголь был душевнобольным. А некоторые шли еще дальше и утверждали, что все вообще гениальные люди — душевнобольные. Между тем необходимо строго отличать душевнобольных от душевно-страдающих. Все люди страдают душевно, и чем тоньше натура — тем больше, чем гениальнее человек — тем глубже и искреннее. Душевная же болезнь начинается там, где у человека сбивается сознание и он становится духовно-безответственным; где развязывается его хаос (дремлющий в каждом из нас) и опрокидывается его космос (к которому внутренне призван

тоже каждый из нас). Ничего подобного у Гоголя никогда не было. Его жизненный путь был постоянной борьбой с собственным хаосом; но хаос так и не мог сказать ему своего необузданного, развязного и развязывающего слова. Сознание Гоголя никогда не помутилось, даже перед смертью. Тургенев посетил Гоголя за 4 месяца до смерти последнего. Само собой разумеется, что живший в двух измерениях неверующий либерально-радикальный Тургенев не мог принять всего Гоголя — мистически-верующего, трехмерного (третьим измерением было духовно-божественное измерение в жизни) и отечественно-консервативного. Но и Тургенев не заметил никаких признаков душевной болезни. Напротив, он отметил, что от гоголевского

покатого, гладкого, белого лба по-прежнему так и веяло умом. В небольших карих глазах искрилась по временам веселость. ... Гоголь говорил много, с оживлением, размеренно отталкивая и отчеканивая каждое слово, — что не только не казалось неестественным, но, напротив, придавало его речи какую-то приятную вескость и впечатлительность. ... Все выходило ладно, складно, вкусно и метко<sup>8</sup>.

Не было никаких следов истощенности, болезненного, нервного беспокойства. В образном и оригинальном языке, каким говорил с Тургеневым Гоголь, не было ничего надуманного и заранее подготовленного. Все это Тургенев отметил, несмотря на то, что уже тогда ходили слухи, что Гоголь не совсем психически здоров. Но ведь обыватель всегда говорит о «ненормальности» другого в тех случаях, когда он сам не на высоте. Все, что сам Гоголь говорил и делал в последние дни перед смертью, запечатлено на бумаге. Были случаи судорожной депрессии и отчаяния, но никаких признаков сумасшествия. Было колебание между двумя противоположными оценками того аутодафе, которому он подверг свои труды, но никакого помешательства. Таким образом, и в этом вопросе, как и во многих других, следует пренебречь так называемым «общественным мнением» и исследовать проблему самостоятельно.

Тот, кто хочет правильно понять и оценить какое-либо произведение искусства или какого-либо художника, должен сугубо отличать *талант* от *гениальности*. Талант в искусстве относится лишь к вопросу «как?». Обычный ответ на него: легко, много, продуктивно, стройно, приятно, успешно. Но все это еще

---

<sup>8</sup> Цитирую по кн.: И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в 28-и томах* (М.-Л.: «Наука», 1960-68); *Сочинения*, т. 14 (*Воспоминания, критика и публицистика 1854-1883*), стр. 65-66.

ничего не говорит нам о *содержании*, о *глубине* и *значении*. В отношении содержания талант безразличен: он может отдаться любому содержанию, творить по чужому приказу, подчиняться и выдавать дурное за хорошее. Даже такие крупные имена, как Тьеполо и Веронезе в живописи, Мендельсон, Верди и Беллини в музыке — носители таланта, но не гениальности. Гениальность надо искать лишь там, где налицо третье, духовное измерение в созерцании предмета — самостоятельное восприятие содержания искусства, его глубины, его значимости, там, где есть восхождение к Божественному. У человека может быть много таланта или не быть никакого таланта; у гениального человека может не быть никакого таланта, или быть мало таланта, или много таланта. Гений без таланта или почти без таланта вечно пребывает в духовно оплодотворенном состоянии, творит и созерцает в самом себе и не доводит этого внутреннего процесса до определенной внешней формы и определенного творческого продукта: его удел настоящая, но вечная беременность без родов. Гениальный человек может обладать гораздо большей способностью к творческому видению, чем к творческому выражению себя во вне; его гениальность может активно стремиться к оформляющему акту, к самовыражению, к выходу наружу — и быть в этом стремлении более или менее успешной. Гениальный человек с большим внутренним содержанием, с широким духовным горизонтом, с пророческим видением — может обладать недостаточно гибким, почти безграничным творческим актом; это будет *односторонний талант при многосторонней гениальности*. Именно таков случай Гоголя.

Замечательно и поучительно, что Гоголь сам выразил всю проблематику творчества в своей гениальной повести «Портрет», главный герой которой, Чартков, не бережет своего духовного видения, протитирует свой талант и становится жертвой Сатаны.

Гоголь пришел в мир с прирожденной душевно-духовной восприимчивостью. Эта восприимчивость казалась ничем иным, как повышенной чувствительностью, или сверхчувствительностью, которую нередко называли «нервностью». Но в духовном отношении эта сверхчувствительность означала, что у Гоголя были еще дополнительные органы для восприятия метафизической стороны мира — добра и зла, красоты и безобразия, значительного и ничтожного, божественного и сатанинского. Такая натура берет многое из третьего, духовного предметного измерения — сперва произвольно, непосредственно, через вторжение соответствующих предметов; но затем, оказываясь перед не-

обходимостью выбора между *добром* и *злом*, может поддаться и отдаться либо божественному, либо сатанинскому — и сознательно и систематически накапливать соответствующий опыт. Это есть одновременно и факт и закон духовного опыта. Многие люди и вовсе не знают этого закона, но *восприимчивые*, которых можно определить в то же время и как *страдающих*, знают его хорошо, и притом во всех областях жизни.

Гоголь получил эту восприимчивость от рождения, от своей матери. Уже с детских лет перед ним были открыты многие дополнительные окна в третье измерение. Естественно и само собой разумеется, что каждое проникновение в эти окна вызывало у ребенка страх и наносило глубокие раны. В восхитительной, лирически-ласковой и воздушной повести «Старосветские помещики» мы встречаем следующее место:

Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют так: что душа стосковалась за человеком и призывает его; после которого следует неминуемо смерть. Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов. Я помню, что в детстве я часто его слышал: иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя. День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал, ни души в саду; но, признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная, со всем адом стихий, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня. Я обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом и занимавшимся дыханием из сада, и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню.<sup>9</sup>

Это есть нечто детское, но это уже и духовный опыт; тут видно открытое окно нежной души, в которое из мира врывается нечто хаотическое, пронзая сердце чувством *одиночества*. А одиночество есть форма и судьба человеческого бытия — первый ужас, который все мы должны выдержать и преодолеть. Слишком рано выпадают на долю гениального ребенка подобные переживания, слишком скоро оказывается он перед необходимостью почувствовать изначальные основы бытия и определить к ним свое отношение. И можно себе представить, что художественно

---

<sup>9</sup> Цитирую по кн.: Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, 14 тт. (Москва: АН СССР, 1937-52), т. 2, стр. 37. Далее указываю как ПСС.

одаренная и исполненная любви мать такого ребенка не преминет передать ему христианскую эсхатологию во всей ее силе и ужасе. Такие дети рано созревают, и эта зрелость становится для них новым грузом. Они гордо и стыдливо оберегают свой интимный мир от других, особенно от товарищей. Заслуживает внимания, что товарищи Гоголя, чувствуя его внутреннюю загадочную силу, прозвали его, как было упомянуто, «таинственным карлой», и что Гоголь, со своей стороны, делал исключение лишь для немногих из своих товарищей, всех же остальных презрительно считал «существователями». <sup>10</sup> Это слово он сам изобрел и заклеил им людей бездуховных, этически-религиозно индифферентных, двухмерных и в своей двухмерности самодовольных. В этом слове «существователь» сказывается весь будущий Гоголь: главная проблема, главная мука и главное бремя его жизни. Он уже знает свою духовную зарядку: он знает, что у него будет нечто важное сказать миру; в нем сказывается богатство опыта, и 18-летним подростком он пишет своему другу: «Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом — быть в мире и не означить своего существования — это было для меня ужасно». <sup>11</sup> Подросток мечтает уже о славе...

Гоголь принадлежит к тем людям, чья внутренняя духовная кладь создается рано, мучительно нарастает, обременяет и терзает несущую душу и таит в себе нечто действительно большое и важное, но чей творческий акт не обладает соответствующей легкостью и гибкостью. Гоголь являет собой яркий и убедительный пример *недостаточно талантливой гениальности*. Такие натуры обречены на постоянное само-мучительство, и притом тем большее, чем больше их стремление утвердить свою значимость. Гоголь нес в себе большое, трудно насытимое стремление к самоутверждению. Испытываемые им мучения порождались, во-первых, нежелавшей разрядиться вовне внутренней проблематикой; во-вторых, глубинными борениями метафизических сил добра и зла в индивидуальной душе; в-третьих, необходимостью вечной борьбы за структуру собственного творческого акта (кто я и что? Художник? Юморист? Сатирик? Философ? Историк? Моралист? Драматург? Аскет? Публицист? Пророк? — Я хочу быть всем, и почти ничто мне не удастся!); в-четвертых, мука проис-

<sup>10</sup> Письмо к Г.И. Высоцкому от 26 июня 1827 г., из Нежина, ПСС, т. 10, стр. 98.

<sup>11</sup> Письмо к Петру Косяровскому от 3 октября 1827 г., из Нежина, ПСС, т. 10, стр. 111.



ходит от постоянных сомнений в самом себе, сомнений, доводящих до отчаяния; в-пятых, — от всегдашнего желания чем-то себя проявить и завоевать авторитет, что очень беспокоило его и нарушало внутреннее равновесие.

Но у Гоголя был еще один источник мучений: он чувствовал и знал радикально-злое в человеческой природе, и этот опыт был у него подлинным и глубоким. Как большой художник, он *персонифицировал* этот элемент и смотрел Сатане в глаза. А это совсем особая мука — духовно, душевно и нервически: духовно потому, что это есть невыносимое отвращение; душевно потому, что это есть вечный страх, который нужно постоянно преодолевать; телесно-нервически потому, что все это выражается в сильных болях в области солнечного сплетения (болях, которые Гоголь всю жизнь принимал за желудочные), в общей аритмии и нервической атонии. При этом Гоголь был чистой, морально-честной, идеалистически-мечтательно настроенной и мистически-религиозной натурой: отдаваясь молитве, он уже никого не замечал. Нет ничего мучительнее и тягостнее, чем это сочетание глубокой веры в Бога с повышенным желанием утвердить свою ценность, при котором человек стремится без промедления воплотить свой идеал, стать ясновидчески идеальной личностью — и терпит неудачу. А потерпев неудачу, испытывает депрессию и, будучи в депрессии, переносит сатанинские элементы своего опыта в адском страхе и отчаянии. Такова была участь Гоголя. Отсюда — его вечные колебания между восторженной эйфорией и мертвящей депрессией. Такие люди могут умирать душевно и духовно, когда они без всякой особой болезни теряют волю к жизни и незаметно, но непосредственно мешают тому таинственному внутреннему врачу, который дан каждому из нас. Это не есть самоубийство или помешательство; это душевный и духовный уход из жизни, прекращение органически-здорового самоутверждения на земле.

Национально русское ритмическое колебание между эйфорией и депрессией стало для Гоголя личной закономерностью, и притом так, что возврат к эйфории становился все более редким, а периоды депрессии — все более затяжными и частыми. Это естественно обусловленное колебание весьма мучительно и несколько не облегчает жизнь и не зовет к жизни, но зато открывает человеку доступ к нижним и верхним этажам духовного мира. Охват и объем внутреннего опыта становятся значительно большими, душа вырабатывает способность преодолевать адские низины и созерцать райские вершины, чтобы на этих вершинах дышать и ими наслаждаться. Диапазон переживаний растет, и

наряду с нормальной диатонией в человеке возникают все хроматические оттенки, которые необходимо преодолеть, но благодаря которым мажорная диатония приобретает совершенно новый великолепно-утвердительный, победно-глубокий и радостный характер. Не подлежит никакому сомнению, что многие друзья Гоголя имели возможность наблюдать у него эти спокойные, полновластные и духовно возвышенные мажорно-диатонические состояния и им дивиться. Это то, что можно было бы назвать домажорными мелодиями гоголевского духа. И тем более становится ясным, что для Гоголя значил Пушкин. Пушкин, этот замечательный мастер творческого акта, самородной формы и безошибочного вкуса, мастер классически-радостного приятия мира, был советником Гоголя в построении его творческого акта. Он давал ему спокойную уверенность в правильном выборе художественных тем и форм, при помощи признания и любви полностью утолял его жажду самоутверждения, вместе с ним прозревал в ясные и светлые пространства духа и делился с ним огнем своего безотказного вдохновения. Пушкин знал в чем дело и с чего следует начинать — и направлял по правильному пути своего невротически-шатающегося гениального собрата.

В свете всего сказанного ранее, понятнее будет и такое утверждение: весь жизненный путь Гоголя, все его изломы и творения — это *история великого очищения и просветления*. Это есть одновременно творческая разгрузка и выношенная духовная нагрузка.

Свою разгрузку Гоголь начинает с *обширной романтически-лирической демонологии* — *Вечеров на хуторе близ Диканьки и Миргорода*. Это в большинстве случаев ряд замечательных, сновидениям подобных рассказов и повестей, теснейшим образом связанных с украинским фольклором и природой. Среди этих повестей, — в которых лирическая влюбленность, несколько преувеличенное наслаждение природой и солено-перченый юмор в повествовательном тоне создают совершенно особую «гоголевскую» атмосферу, — есть и такие, в которых злые силы при помощи умного смеха представлены как социально-психологические образы страха таким образом, что читатель испытывает мало страха и много удовольствия от легкого щекотания нервов. Это — волшебные комедии. К ним позже прибавилась петербургская повесть «Нос» — тоже магически-фантастическая комедия.

Но есть и такие произведения, в которых дело принимает устрашающе-серьезный оборот, и у читателя пробегает мороз по коже. Это — волшебные трагедии, и они — самые лучшие произведения: «Страшная месть» и «Вий». К ним потом прибавляется

отдельно стоящая повесть «Портрет». В «Страшной мести», в «Вие» и в «Портрете» речь идет в основном о людях, избравших зло и ему отдавшихся, и о их судьбе. В «Страшной мести» эта судьба выясняется в связи с наследственным грехом и барьерами кровосмешения, в «Портрете» — в связи с назначением искусства, с алчностью и с завистью. В обоих произведениях чувствуешь, что имеешь дело не с фантастическими явлениями фольклора, а с действительным, подлинным, магическим и сатанинским элементом. Тут невольно опять вспоминаешь о той магической нагрузке, которую с детства нес в себе Гоголь и которую чувствовали в нем его товарищи.

Наряду с этими повестями мы находим и повести, изображающие очень трезво (то с потрескивающим и задорным юмором, то с отечественной выразительностью и героическим подъемом, то с проникновенной любовью) русскую душу в ее повседневности, в ее военном порыве и в ее слабостях. Но уже в некоторых из этих повестей проявляется юмористически-сатирический элемент, определивший собой второй период гоголевского творчества и принесший автору популярность и славу сатирика.

\* \* \*

Ильин считал, что Россия переживала тогда совершенно особую эпоху. Потрясенное и ошеломленное бесконечными оборонительными войнами прошлого за национальную свободу и безопасность, — войнами, еще продолжающимися и завершающимися, — пробудилось русское национальное самосознание. Русские стремились понять своеобразие России, утвердить его движущую силу и осознать свою социально-политическую и экономическую отсталость. В бесконечных войнах экономически-социальный и нравственно-духовный уровень внутренней жизни снижался: судебное дело было плохим, чиновничество — подкупным, крепостное право — угнетающим, народное образование — не на высоте. Чтобы все это осознать и изменить, необходимо было пересоздать интеллигенцию, и притом одновременно на нескольких путях. Карамзин помог этому тем, что дал русским историю, Жуковский — поэтическую проповедь любви, Сперанский — свод законов (прежде хаотических), Пушкин и Лермонтов — совершенное поэтическое и литературное оформление страстей, метафизически-художественное проникновение в сущность мирового духа и прямое пророческое пробуждение вкуса и воли к совершенству, семья Аксаковых, Хомяков и Кире-

евский — изображение национальной самобытности и заботу о ее сохранении, Гоголь — юмористически-сатирическую демонстрацию собственных недостатков. Декабристские заговорщики попробовали добиться чего-то путем прямого политического действия, но потерпели неудачу. А император Николай I, одинокий, непонятый и заклеянный как реакционер, стремился к расширению прогрессивных реформ, которые смогли быть осуществлены затем его сыном, Александром II, в 1860-х годах.

Таким образом, Гоголь стоит в середине этого творчески подготовительного течения и брожения. Он смело и художественно выводит на показ социальный, политический и духовный уровень окружающего его общества с тем, чтобы в форме *негативно* переданного разоблачительного и морально-пристыжающего пророчества продемонстрировать невозможность прежнего пути. Заслуживает внимания тот факт, что Гоголь был встречен восторженно интеллигентской элитой, признан и поддержан императором Николаем I, но широкой публикой был принят несколько холодно и уклончиво — столь сильны были его удары, столь метка его сатира, столь потрясающи и обновляющи его позитивные требования, звучавшие сквозь сатиру.

В следующей части своей лекции Ильин остановился специально на художественном наследии Гоголя — коротко на уже охарактеризованных им повестях и рассказах и на комедиях Гоголя, и подробно — на его главном произведении *Мертвые души*.

Изображая русскую действительность того времени, говорит Ильин, Гоголь в узловых пунктах повествования оказывается на самой грани возможного, но тем не менее изображаемое подано и воспринимается реалистически. В общем это не карикатуры, но все негативное, скверное кажется отобраным, сгущенным и собранным в одну кучу. В результате получается концентрат того, что необходимо осудить, некий музей-паноптикум эгоизма и плутовства, где один другого надувает, загоняет в угол или утирает другому нос и, в конце концов, проваливается в яму собственной глупости. Создается то впечатление, которому поддался когда-то Пушкин, слушая чтение Гоголя: «Боже, как грустна наша Россия!»<sup>12</sup> Да и сам Гоголь задыхался нередко в этой атмосфере концентрированной тьмы и испытывал потребность в свежем воздухе — и тогда, выпадая из своего художественного акта, переходил к умиленным вздохам и к лирическим встав-

---

<sup>12</sup> См. «Четыре письма к разным лицам по поводу *Мертвых душ*». Цитирую по кн.: Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений в шести томах* (Москва: Гос. изд-во художественной литературы, 1953), т. 6, стр. 135.

кам и отступлениям, настраивающим его собственное и читательское сердце на певучий лад. Все же, если всмотреться в тексты повнимательнее, или увидеть гоголевские комедии на сцене в хорошей постановке и исполнении, можно почувствовать большую глубину и понять ту великую сокровенную идею, которую Гоголь всегда имел перед собой в качестве исходного пункта, основы и цели.

Так, в *Ревизоре* речь идет не о земном лишь ревизоре, но и о незримом, важнейшем ревизоре. Гоголь сам указал на идею совести как на главную идею пьесы. Но можно сказать и так: тут присутствует идея национальной ответственности, идея здорового правосознания, или идея справедливой государственной власти. Над недостойными чиновниками встает вечная идея права и правового государства. А за ними — грозная идея Страшного Суда, о котором говорила в детстве своему сыну мать. Кроме того, Хлестаков напоминает нам еще и о возникающих в русской истории многочисленных самозванцах, которые породили столько несчастий и которые извлекали из великого российского *пространства* возможность безнаказанного политического мошенничества. Но ведь и не о России только должна идти речь: к народам остальной Европы — в особенности после того, что в ней произошло после Первой мировой войны — тоже можно обратиться с призывом очистить свое правосознание.

В комедии *Игроки* выражена другая идея: то, что в основе своей фальшиво, то само попадает в расставленные сети и само себя лишает силы; существует закон самоподтачивания и самоослабления — и этот закон имманентен злему началу. Фальшивое обречено разбиться о самое себя.

Обе эти основополагающие идеи заключены и в *Мертвых душах*, — продолжает Ильин. Главная идея романа («поэмы») лежит гораздо глубже, чем представляется на первый взгляд. Дело тут не только в очищении правосознания и в настойчивом призыве к честной жизни. Главная идея имеет еще более глубокий, религиозный план. Живущее по-обывательски так называемое христианское человечество зашло в тупик, но этого не видит и не понимает — и увязает в болоте. Тупик заключается в том, что люди, предаваясь своему естественному эгоизму, *теряют божественное измерение жизни и предметов* и превращаются в *мертвые души*. Таким образом, мертвыми душами в действительности являются не умершие крестьяне, а те, кто ими торгует — сами бессердечные и безбожные «существователи». На этом пути люди двухмерного бытия, рафинированные мудрецы эгоизма, оказываются во власти смерти всю свою жизнь. Они живут

безыдейной, пустой, богооставленной жизнью и незаметно погружаются в болото безбожной *ничтожности*. Гоголь одним из первых отчеканил необходимое тут слово, начертал соответствующее понятие и показал с неумолимо горьким юмором огромную толпу таких существователей, относящихся к разным конкретным типам. И каждый из этих главных героев получил в русском национальном самосознании значение имени нарицательного. Это слово — *пошлость*. Равноценного ему нет в других европейских языках. Это слово и это понятие выражают центральную проблему философии религии, проблему, которой, по мнению Ильина, не уделяет внимания ни одно из течений западноевропейской философии религии. Религия соотносит человека с Богом и связывает его с Богом. Таким образом она и оказывает на него и его жизнь свое действие — посвящая, осмысляя и освящая. Без этого человеческая жизнь была бы лишённой смысла, осквернённой, *пустой*. Именно так: жизнь, лишённая божественного, священного, — *пуста*; люди, отдающиеся такой жизни, погружаются в трясину *пустоты*. Они нуждаются в очищении (по-гречески: катарсис). Очищение дается через нужду, несчастье, страдание и аскезу. Это и есть центральная, осмысляющая идея Гоголя в *Мертвых душах*.

Начать это очищение и этот переход к новой жизни Пушкин и Гоголь сговорились в последний период их земного общения. Роман Гоголя должен был положить художественное начало разоблачению пустоты и повести к очищению во всероссийском масштабе. Вот почему, когда Гоголь, со свойственной ему высокой артистичностью, читал главы из *Мертвых душ* и слушатели смеялись, сам он становился грустным:<sup>13</sup> он хотел, чтобы люди образумились, а не смеялись. Тут был запланирован — и начат — крестовый поход. Этот крестовый поход мог бы — и должен был бы — быть осуществлен также и в мировом масштабе, хотя Пушкин и Гоголь об этом, по их скромности, не думали. При этом было бы недостаточно показать лишь пустоту жизни. Нужно

---

<sup>13</sup> Таково свидетельство А.О. Смирновой: «... смех, возбужденный чтением 'Мертвых душ', производил на него совсем не то впечатление, как смех во время чтения комедии [*Женитьба* — Н.П.]. Ему, очевидно, делалось грустно». (А.О. Смирнова по записи П.А. Кулиша, *Записки о жизни Н.В. Гоголя* [СПб, 1856], т. I, стр. 303. Ср. А.О. Смирнова, *Записки* [М., 1929], стр. 316. Здесь и всюду дальше, где на полях текста лекции Ильина имеются его указания на свидетельства современников Гоголя, приводимые Вересаевым, даются оба источника — первоначальный и Вересаева. В данном случае это — В. Вересаев, *Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников* [Москва-Ленинград: «Academia», 1933], стр. 296. В дальнейшем, после библиографических сведений Вересаева, цитируется как «Вересаев»).

было вскрыть также источники этой пустоты, заключавшиеся во всемирном развенчании ценностей и святых, а равно найти и указать пути религиозного очищения. Именно этого хотел Гоголь. Потому он и говорил, что первая часть романа посвящена аду, вторая — чистилищу, а третья была задумана как своеобразный рай, с образами великолепных гигантов.

Мелководье бездуховной жизни пробовали изображать и некоторые западно-европейские писатели — Бальзак, Флобер, Мопассан, Золя, Ибсен и др. Но никто из них не имел необходимой для этого живой религиозности; никто не мог поставить правильного диагноза и показать пути к выздоровлению; никто не видел до конца существа произошедшего осквернения. Корни всего искали в *буржуазном* образе жизни и произносили слово «социализм» — так, как если бы насквозь скверный социализм не нес с собой окончательного осквернения и воинствующего безбожия. Социализм отнюдь не есть лекарство от осквернения жизни, как раз наоборот. То, что предносилось Гоголю, связано не с разделом или переделом имущества, не с организацией экономики, и не с социальной справедливостью, а с внутренним направлением индивидуального духа, с огнем Очевидности, с Добром, с Любовью — с облагораживанием жизни из сердечной глубины. Концепция Пушкина и Гоголя построена в религиозном плане, а потому была правильной и способной привести к очищению. То, с чего следовало начинать, было задачей *негативной*, переходной. Эта задача требовала эмпирической зоркости, юмора и сатиры. Поэтому Пушкин передоверил эту задачу Гоголю. И только они двое знали, что они начали и что они хотели осуществить: они хотели *породить в России эпоху религиозного очищения и для этого использовать художественное вдохновение и видение*. Наступления такой эпохи продолжает, к сожалению, ожидать не только Россия, но и остальной мир. И эта задача — переосмысления и очищения — с тех пор несколько не устарела и не отменена, напротив — она интенсифицировалась, стала еще более неотложной. Ибо должно быть ясно, что все, пережитое миром за последние десятилетия — от тоталитарного государства до мировой войны, от революционных убийств до военной резни, — в основе своей вышло именно из того осквернения жизни, против которого восстал Гоголь.

Таким образом, становится понятно, почему и откуда принятая Гоголем на себя задача и его глубоко ясное видение породили у него пророческое чувство. Задача была и в самом деле пророческой. Гоголь знал это. Потому и видели его читающим стихи пророка Иеремии с загоревшимися и влажными глазами: «И еще

изведещи честное от недостойного, яко уста Мои будещи»<sup>14</sup>. Гоголь никогда не мыслил себе свою задачу иначе как в духе христианства; никогда не представлял себе решение иначе как через личное очищение от своей недостойности. И если мы будем придерживаться этой точки зрения и этой перспективы, тогда на все, что Гоголь писал, говорил и творил, на его психологическую проблематику и на его смерть прольется всепроясняющий свет. В те минуты, когда в его сознании стоявшая перед ним задача и ее решение становились ослепительно ясными, он мог писать своим друзьям, что труд его «важен и велик»<sup>15</sup>, или же: «Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом»<sup>16</sup>; «я глубоко счастлив . . . я слышу и знаю дивные минуты . . . меня теперь нужно беречь и лелеять»<sup>17</sup>; «горе кому бы то ни было, не слушающему моего слова. . . Властью высшею облечено отныне мое слово»<sup>18</sup>; «Вся жизнь моя отныне — один благодарный гимн».<sup>19</sup> То, что Гоголь доверил такие мысли своим непонимающим друзьям, было пожалуй, ошибкой. Еще большей ошибкой было эти эзотерические сердечные извержения экзотерически опубликовывать. Друзья, не имевшие кругозора Пушкина и Гоголя, были этим шокированы, увидели в этом зазнайство, гордость, манию величия — и стали об этом между собой сплетничать. Но объективно и по существу Гоголь был прав: он вник в центральную проблему жизни, религии и истории, смотрел глубоко и широко, и чеканил формулы беспорочной точности и вечной истинности.

Однако переход из ада в чистилище Гоголю не удался — не говоря уже о переходе в рай. Три раза сжигал он второй том *Мертвых душ*, в третий раз — перед самой смертью. Почему? Потому, что человек не всегда в состоянии переделать — по желанию или по нужде — свой естественно сложившийся художе-

---

<sup>14</sup> Неизвестная, «Дневник», *Русский Архив*, 1902, I, стр. 556. — Вересаев, стр. 446.

<sup>15</sup> «Ничем другим не в силах я заняться теперь, кроме одного постоянного труда моего (*Мертвые души*). Он важен и велик, и вы не судите о нем по той части, которая готовится теперь предстать на свет» (Гоголь — П.А. Плетневу, 17 марта 1842 г., из Москвы. *Письма Н.В. Гоголя*. Редакция В.И. Шенрока, 4 тт. [СПб.: Издание А.Ф. Маркса], т. II, стр. 155. — Вересаев, стр. 282).

<sup>16</sup> Гоголь в письме к В.А. Жуковскому от 12 ноября 1836 г., из Парижа. *Письма*, т. I, стр. 415. — Вересаев, стр. 174.

<sup>17</sup> Гоголь — С.Т. Аксакову, 5 марта 1841 г., из Рима. *Письма*, т. II, стр. 97. — Вересаев, стр. 249-250.

<sup>18</sup> Гоголь — А.С. Данилевскому, 7 августа 1841 г., из Рима. *Письма*, т. II, стр. 109. — Вересаев, стр. 269.

<sup>19</sup> Гоголь — В.А. Жуковскому, в 1841-1842 (?) гг. *Письма*, т. II, стр. 121. — Вересаев, стр. 269.



ственный акт. Художественный акт Гоголя был мощным — в видении и в описании, но при этом несколько специфически однообразным, негибким, трудно оформляемым. Он был острым в негативном зрении, в отвержении, в юморе и в сатире. По отношению к людям он застыл в *очищающем «нет»*. По отношению к ним его сердце не хотело петь в любви, — а ни одному художнику никогда не удавалось схватить и изобразить положительное иначе как путем сердечно-любовного видения. Гоголь сам первый это понял. Потому его диагноз гласил: я должен очистить свое сердце! На это и была направлена вся сила его воли. И он снова был прав. Это личное очищение ему удалось, он стал просветленным мудрецом. В 43 года он был в известной мере подобен старцу — только его колебания мучили его и перестройка его художественного акта ему не удавалась. Стоит лишь почитать, как его друзья и знакомые описывали его в этот период его жизни: Гоголь стал добрым, умеренным, доступным, снисходительным<sup>20</sup>; он в обхождении всегда очарователен<sup>21</sup>; он щедр<sup>22</sup>; его литературное выступление просто совершенно<sup>23</sup>. Однако его друг граф Сологуб пишет: «Прежде гений руководил им, тогда он уже хотел руководить гением»<sup>24</sup>; а это не удавалось. Может быть и это Гоголю удалось бы, но его гениальный друг Пушкин, который мог бы ему помочь, который находился с ним рядом как проводник, ушел в иной мир; а все другие умели только или восхищаться им как художником, или хулить его как философа жизни и пускаться во всякие толки и пересуды. И еще одно: то, что Гоголь столько раз покидал Россию, было фатальной ошибкой, ибо прежде в России он открывал всегда только свой юмористически-негативный глаз, в то время как другой его глаз, любовно-

---

<sup>20</sup> «Теперь он сделался ясным для других; он добр, он мягок, он братски сочувствует людям, он так доступен, он снисходителен, он дышит христианством» (Княжна В.Н. Репнина, «О Гоголе», *Русский Архив*, 1890, III, стр. 229, 230 — Вересаев, стр. 379.)

<sup>21</sup> «Гоголь в нашем кружке, — а большинство было русское, — был всегда самым очаровательным собеседником: рассказывал, острил, читал свои сочинения, никем и ничем не стеснясь» (П.М. Щепкин по записи В.И. Веселовского, *Русская Старина*, февраль, 1872, стр. 283. — Вересаев, стр. 392).

<sup>22</sup> О том, что Гоголь щедро раздавал вещи и деньги, свидетельствует, в частности, Л.И. Арнольди, «Мое знакомство с Гоголем», *Русский Вестник*, 1862, т. 37, стр. 72 и сл. — Вересаев, стр. 406.

<sup>23</sup> «Гоголь читал так, как едва ли кто может читать. Это было верх удивительного совершенства» (М.П. Погодин, «Отрывок из записок», *Русский Архив*, 1865, стр. 891. — Вересаев, стр. 146).

<sup>24</sup> Гр. В.А. Сологуб, *Воспоминания* (СПб: Издание Суворина, 1887), стр. 189. — Вересаев, стр. 320.

позитивный, оставался закрытым. Когда же Гоголь впоследствии достиг личного очищения, и поющее сердце уже могло открыть ему любовно-созерцающий глаз, Гоголю не доставало *положительного* опыта жизни и наблюдения над жизнью. Гоголь и сам это понял и мечтал в последние десять лет жизни о великой поездке по России. Разрешение этой задачи выпало, позже, уже на других — на Толстого, Достоевского и Лескова.

Теперь все же понятно, почему Гоголь так влюбился в Рим: тут веками складывалась некая объективная значительность жизни — в политике, в искусстве, в религии, в истории; тут все представлялось ему исторически окропленным и напитанным важнейшими содержаниями жизни. Тут ему открывалось объективное значение жизни даже тогда, когда его сердце было еще погрязшим в отвергающем «нет». Гоголь вовсе не был безжалостным человеком, но его сверхчувствительная и слишком нежная душа была в судороге юмористически-страдальческого отвержения и действительно нуждалась в унимающем судорогу и распрягающем очищении.

И вот, видя, что чистилище и рай ему не даются, Гоголь пережил тяжелый, трагический кризис. Все глубже и живее становилось его сердце, все яснее, светлее и радостнее. О России он пишет: «нет меры любви моей к ней»<sup>25</sup>. Но как художник он всего этого выразить адекватно не мог. Его друзья, люди тонко чувствующие, граф Сологуб и Сергей Аксаков, описывают разрывающую душу страдания Гоголя с замечательной точностью. Но помочь ему мог лишь кто-то более великий, а его уже не было.

В состоянии отчаяния Гоголь решился выразить узренные им идеалы в публицистической оболочке и выбрал самую легкую и в сущности уже готовую форму — избранных писем к друзьям. Последним толчком в этом отношении была тяжелая болезнь, которая, казалось, привела его к грани смерти и которую он не надеялся пережить. В этих выбранных письмах Гоголя мы находим настоящий клад выстраданной житейской мудрости, конкретную прикладную этику, здоровое органически-консервативное мировоззрение и изумительную, выраженную с величайшей точностью конкретную литературную эстетику, примененную к русскому языку и литературе. Это была целая философия. Это была самородная философско-религиозная публицистика и житейская мудрость, оснащенная чудесной, ясновидческой благосклонной

---

<sup>25</sup> «... глаза мои всего чаще смотрят только в Россию, и нет меры любви моей к ней» (Гоголь — С.П. Шевыреву, 28 февраля 1843 г., из Рима. *Письма*, т. II, стр. 263. — Вересаев, стр. 309).

оценкой всей тогдашней русской поэзии и беллетристики. Неудачна была форма, создававшая впечатление, что автор собирался авторитетно поучать своих друзей. Сразу же усмотрели заносчивость, высокомерие, моральное пророчествование. Комплекс неполноценности, вообще легко приводимый в людях в действие на подобие Эоловой арфы, громко заиграл; к этому прибавилось слепое непонимание — и на Гоголя посыпались удары, которые он едва мог вынести. Только один, преисполненный любви друг Пушкина, Жуковского и Гоголя, глубокомысленный и скромный профессор Плетнев в Петербурге, видел правильно, в чем дело, и сразу сообщил Гоголю, что написанное им «есть начало собственно русской литературы»: «Ты первый со дна почерпнул мысли и бесстрашно вынес их на свет. . . . Что бы ни говорили другие, — иди своею дорогою. . . . В этом маленьком обществе, в котором уже шесть лет живу я, ты стал теперь гением помыслов и деяний».<sup>26</sup> И еще одна дама, А. О. Смирнова (Россет), проявила самостоятельный вкус и смелость и приветствовала книгу<sup>27</sup>. Однако эти два голоса потонули в критиканстве, в слепой придиричivosti и даже поношениях других голосов. Кризис был слишком сильным, слишком глубоким. Отчаявшийся в своем художественном даровании, оскорбленный и разочарованный завистливой хулой многих тогдашних авторитетов, измученный аскетически-фанатическими советами о. Матвея Константиновского, требовавшего от Гоголя не более и не менее как отречения навсегда от «греховного» духа Пушкина, — с ослабленным здоровьем и нервами в результате слишком продолжительной и неумолимой аскезы, покинутый и одинокий, — бедный гениальный мученик свернул крылья и без сопротивления ушел из жизни. Его последние слова были: «Как сладко умирать!»<sup>28</sup>

\* \* \*

Таково содержание немецкой лекции И. А. Ильина о Гоголе, переданное здесь мною путем пересказа, перефразирования или почти дословного перевода — в зависимости от важности и новизны тех или иных замечаний автора, но как можно более

<sup>26</sup> П. А. Плетнев — Гоголю, 1/13 января 1847., из Петербурга, *Русский Вестник*, 1890, № 11, стр. 42. — Вересаев, стр. 355.

<sup>27</sup> А. О. Смирнова писала Гоголю 11 января 1847 г., из Калуги: «Книга ваша (*Переписка*) вышла под новый год. И вас поздравляю с таким вступлением, и Россию, которую вы подарили этим сокровищем. Странно! Но вы, все то, что вы писали доселе, ваши *Мертвые души* даже, — все побледнело как-то в моих глазах при прочтении вашего последнего томика. У меня просветлело на душе за вас» (*Русская Старина*, август 1890, стр. 282. — Вересаев, стр. 355).

<sup>28</sup> Вересаев, стр. 503.

точно. (Как правило, слова, данные курсивом, подчеркнуты в оригинале самим Ильиным.)

Эта лекция Ильина представляет собой нечто завершенное и окончательное. Но большой интерес представляют также пометки и суждения Ильина, сделанные им в процессе подготовки к этой лекции. Они заслуживают специального разбора, для которого тут, к сожалению, нет места. Но кое-что в связи с ними мы здесь все-таки можем отметить.

### III

Установить сейчас все источники, которыми пользовался Ильин, готовя свою лекцию о Гоголе, не представляется возможным. Но ясно, что к числу этих источников относятся сохранившиеся в личной библиотеке Ильина *Полное собрание сочинений Н.В. Гоголя* в десяти томах<sup>29</sup> и книга В. Вересаева *Гоголь в жизни*. Ильин читал эти издания, как правило, с карандашом или пером в руке, и поэтому на их страницах сохранилось очень много следов читательской реакции: подчеркивания, отчеркивания, вопросительные и восклицательные знаки, нотабены, словесно выраженное согласие или несогласие, прямые комментарии и т.д.

Подлинные свидетельства современников о Гоголе, собранные Вересаевым в его книге *Гоголь в жизни*, Ильин проштудировал очень внимательно, от начала до конца. Более всего он реагировал на то, что касалось жизненного, творческого и духовного пути Гоголя, его личности, характера, поведения, взаимоотношений с людьми, его эстетического акта, его религиозных, исторических и художественных взглядов и пр.

Многие суждения Ильина относительно характера и поведения Гоголя, в особенности юного и молодого Гоголя, — такие, например, как склонность Гоголя к мистификации, выдумке и даже просто обману, — не менее суровы, чем суждения составителя сборника Вересаева. Последний по этому поводу пишет:

Источником очень ненадежным, которым можно пользоваться лишь с величайшей осторожностью, являются письма самого Гоголя. Просто невероятно, до чего он все время фальшивит в письмах, какие неверные сообщает о себе сведения; часто совершенно даже невозможно понять, для чего это он, — никакой, по-видимому, нет причины, только непреодолимая склонность к мистификациям и тончайшей дипломатии.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *Полное собрание сочинений Н.В. Гоголя в десяти томах* (Берлин: «Слово», 1921-1922).

<sup>30</sup> Вересаев, «Предисловие», стр. 5.

Заметки Ильина на полях книги Вересаева тоже не щадят Гоголя в этом отношении.

Ильин и Вересаев сходятся, по существу, и в том, что талант Гоголя был «сатирическим, глубоко отрицательным талантом».<sup>31</sup> Сходятся также и в том, что хотя Гоголь в последние годы жизни был серьезно болен, болезнь эта не была психической, и что Гоголь как писатель был по-прежнему на высоте — в особенности в тех случаях, когда оставался верен своему первоначальному художественному акту (по определению Вересаева, — «в тех частях второго тома, где звучит прежний издевательский гоголевский смех»<sup>32</sup>).

Однако общий подход к «загадке» Гоголя и окончательные выводы Ильина о Гоголе прямо противоположны вересаевскому подходу и выводам. Вересаев в этом отношении продолжает традицию Белинского и всего радикального и лево-либерального лагеря русской интеллигенции. Так, например, Вересаев пишет:

Всю свою идеологию Гоголь целиком впитал из недр старосветской помещичьей жизни. . . . В вопросах общественности, морали, религии великий автор *Ревизора* и *Мертвых душ* до конца жизни стоял совершенно на том же уровне, на котором стояла его наивная и глуповатая мать-помещица. . . .

Я не знаю, можно ли найти во всемирной литературе более наивно-откровенное исповедание барско-помещичьего бога [чем в приводимом Вересаевым отрывке из письма Гоголя к сестрам — Н.П.] . . . К политике и ко всякой общественности Гоголь был глубоко равнодушен . . . Если он и чувствовал нарастание во всей Европе предгрозового революционного электричества, то видел в этом только язву, которая разъедает ничем не довольную Европу.<sup>33</sup>

Конечно, это есть подход с совершенно противоположных, чем у Ильина, религиозных, философских, этических и политических позиций. Ильин в XX веке, как и Гоголь в XIX веке, тоже «чувствовал нарастание во всей Европе предгрозового революционного электричества» и, как и Гоголь, «видел в этом только язву, которая разъедает ничем не довольную Европу». Неудивительно поэтому, что Ильин полностью расходится с Вересаевым и в общей оценке гоголевских идеалов: для Вересаева — «смехотворно убогих идеалов»<sup>34</sup>, для Ильина, по существу и в чистом виде — единственно спасительных и для России, и для Европы.

---

<sup>31</sup> Там же, стр. 7.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же, стр. 6-7.

<sup>34</sup> Там же, стр. 9.

Интересно сопоставить не только подход к Гоголю Ильина и Вересаева, но и характеристику Гоголя и его творчества в немецкой лекции Ильина с тем подходом к искусству вообще, и к литературе в частности, который Ильин вынашивал начиная с 1910-х годов и окончательно сформулировал в 1930-х годах.

Сперва Ильин сделал это в серии статей, опубликованных в парижской газете *Возрождение* (и включенных мною в посмертный сборник Ильина *Русские писатели, литература и искусство*, в качестве раздела четвертого<sup>35</sup>). Несколько позже, Ильин систематизировал свои эстетические воззрения в книге *Основы искусства. О совершенном в искусстве*, которую Русское Академическое издательство выпустило в свет в Риге в 1937 году. В те же тридцатые годы, занимаясь специально литературой, Ильин систематизировал свои принципы адекватного чтения и художественного анализа в особом очерке, составившем введение к его посмертной книге *О тьме и просветлении*<sup>36</sup>. Высказывался он на эти темы и по другим поводам и в иных формах.<sup>37</sup> Напомним тут сжато общий подход Ильина к этой проблеме.

Ильин считал, что всякое подлинное искусство, в том числе и такая область искусства как литература, своими корнями уходит в духовно-религиозную сферу. Создавая какое-либо произведение искусства, сам художник может и не сознавать духовно-символической стороны искусства. Но именно она выражает то, что характерно для мироощущения, человеко-разумения и Богосозерцания художника.

В соответствии с этой природой всякого полноценного искусства, оценивающая его эстетическая, в том числе и литературная, критика должна в свою очередь быть духовно и религиозно

<sup>35</sup> В этот раздел («Художник и художественность») вошли следующие статьи: «Что такое искусство», стр. 222-228; «Что такое художественность», стр. 229-234; «Искусство и вкус толпы», стр. 235-240; «Талант и творческое созерцание», стр. 241-251; «Одинокий художник», стр. 252-257 и «Борьба за художественность», стр. 258-269.

<sup>36</sup> Глава I: «Введение. О чтении и критике», *О тьме и просветлении* (Мюнхен, 1959), стр. 3-25.

<sup>37</sup> Некоторые конкретные указания на этот счет и более подробное изложение соответствующих идей Ильина читатель найдет в моей статье «Русские зарубежные писатели в литературно-философской критике И.А. Ильина», *Русская литература в эмиграции*, сборник статей под ред. Н. Полторацкого (Pittsburgh: Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 1972), стр. 271-287.

углубленной. Этому требованию не удовлетворяли установившиеся в России с конца прошлого — начала этого столетия три главных течения литературной критики: точной историко-литературной справки (Венгеров), формально-педантического, едва ли не геометрически-арифметического анализа (Белый) и эстетически-субъективистического и духовно-слепого импрессионизма (Айхенвальд). (Ильин очень критически относился и к символистской критике, как и вообще к господствующему течению в русской религиозной философии нашего века, к «школе» Розанова, Мережковского, Булгакова, Вячеслава Иванова, Бердяева и др. О казенном советско-марксистском литературоведении и критике Ильин не считал нужным и говорить.)

В свете этих общих эстетических идей, Ильин строил свой литературно-критический подход к творчеству того или иного писателя на анализе четырех слагаемых — эстетических акта, материи, образа и предмета. Под эстетическим *актом* Ильин понимал то, какими душевно-духовными очами писатель воспринимает и изображает мир; под эстетической *материей* — то, какими словесными средствами писатель для этого пользуется; под эстетическим *образом* — те внешние и внутренние образы, которые он развертывает перед своими читателями; под эстетическим *предметом* — те главные и глубокие жизненно-духовные обстоятельства, постижения и откровения, к которым он ведет читателей. При прочих равных условиях именно предмет является решающим в художественном произведении.

Требую от критика эстетически-обоснованного и духовно-углубленного освещения творчества данного писателя, Ильин оставил нам законченные образцы такого подхода в своей книге *О тьме и просветлении*. Исходя при этом из индивидуальных особенностей анализируемых им художников слова и их творческого наследия, Ильин каждый раз значительно варьировал свой подход. Нормальный путь лежит от анализа художественного акта писателя к анализу его материи, образа и предмета, с тем, чтобы выявить наличие или же отсутствие органически-символического единства этих элементов. Таким путем Ильин шел, например, при анализе творчества Бунина в своей, предшествовавшей книге, русской лекции 1934 года. Но творчество Шмелева требовало иного подхода: читая в 1930 году свою немецкую лекцию о Шмелеве, Ильин начал с анализа эстетической материи, после чего перешел к анализу эстетического акта, затем эстетического образа и наконец эстетического предмета. В случае же Ремизова — весьма редком случае, когда творчество художника почти неотделимо от его личности — Ильин считал необходимым начать с личностно-биографического анализа.

Работая много, и нередко одновременно, в нескольких областях знания, Ильин смог полностью применить свои принципы эстетического анализа к наследию только трех этих больших писателей XX века — Бунина, Ремизова и Шмелева (и, отчасти, четвертого — Мережковского). В отношении русских классиков XIX века у Ильина этой возможности, к сожалению, не оказалось. Но отдельные элементы такого анализа мы находим также и в том, что Ильиным было написано о Пушкине, Толстом, Достоевском и Гоголе — с упором то на одни, то на другие аспекты выдвинутой Ильиным системы литературно-философского анализа.

В соответствии с задачей, поставленной им себе в немецкой лекции о Гоголе, Ильин сравнительно мало внимания уделяет разбору словесной материи Гоголя, и это тем более понятно, что лекция была на немецком языке, главным образом для германоязычной аудитории. Он больше говорит об образах Гоголя. Но особое внимание Ильин считал необходимым уделить — как и в случае с Ремизовым, столь близким в некоторым отношениях к Гоголю — лично-биографическому анализу, а наряду с этим — анализу предметному. Это и понятно: Ильин ведь решал загадку Гоголя и вскрывал те стороны его личности, творческого пути, духовной и идейной проблематики и окончательного мировоззрения, которые господствующей русской критикой не были, на его взгляд, удовлетворительно раскрыты.

Особенно ценным у Ильина представляется его призыв воспринимать Гоголя, весь путь и все творчество Гоголя, во-первых, всерьез, во-вторых, как нечто единое и целое; его анализ эстетического акта Гоголя и его определение дарования Гоголя как отрицательного, как одностороннего таланта при многосторонней гениальности; его различение между людьми душевно-больными и душевно-страдающими, с отнесением сверхчувствительного Гоголя к тем страдающим избранникам, которым открывается видение как адских низин, так и райских вершин; его подход к внутреннему пути Гоголя как пути все большего душевно-духовного просветления; его анализ того, отчего и как умер Гоголь; его положительное, в принципе, отношение к основам окончательного мировоззрения Гоголя — с признанием, однако, трагедии Гоголя, так и не обретшего здоровой, трезвой личной религиозности.

Воспринимая так художественное наследие и пророческое призвание «гениального мученика», Ильин справедливо подчеркивает, что именно совестно- и религиозно-пророческая сторона гоголевского наследия, зовущая к личному и национальному очищению и обращенная, следовательно, не только к прошлому и



настоящему, но и к будущему, не была в свое время, да и ныне, верно понята и достаточно раскрыта. Как по другому поводу, но в те же годы писал Ильин, Гоголь — наряду с Пушкиным, Достоевским и Тютчевым — был одним из немногих русских писателей, понимавших духовное существо России и указывавших ей путь в будущее. Гоголь завещал, чтобы «Новая Россия, верная своей духовной субстанции и своей священной традиции», шла «от праздных очарований и разочарований к совестной жизни»<sup>38</sup>. И, как призывал сам Ильин, — к духовности, предметности и очевидности<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> И. А. Ильин, «О русской национальной идее», *Новый путь*, № 84 (5 апреля 1940 г), стр. 23.

<sup>39</sup> Учение Ильина об очевидности изложено мною в сжатой форме в статье «И. А. Ильин», *Русская религиозно-философская мысль XX века*, сборник статей под редакцией Н. П. Полторацкого (Pittsburgh, Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 1975), стр. 240-250.

## Новое прочтение *Выбранных мест из переписки с друзьями*

А. Иванов-Натов\*

Шаблонно-хрестоматийный подход к позднему произведению Гоголя *Выбранные места из переписки с друзьями* и оценка его в бестактном письме В. Белинского к Гоголю от 15 июля 1847 г., которое принято рассматривать как «выдающийся памятник революционно-демократической критики и публицистики», надолго закрепились в советском гоголеведении. И лишь в последние годы начался пересмотр всего комплекса историко-документальных данных, связанных с жизнью и творчеством Гоголя в годы работы над вторым томом *Мертвых душ* и созданием *Выбранных мест*... Делаются не безуспешные попытки нового прочтения этой книги, которую Гоголь рассматривал как свое служение родине. Здесь в первую очередь следует назвать биографию Н. В. Гоголя, опубликованную Игорем Золотусским в серии «Жизнь замечательных людей» (ЖЗЛ), выходящей в издательстве «Молодая Гвардия».<sup>1</sup> В книге *Гоголь*, вышедшей тиражом в 100 тыс. экземпляров, судьбе *Выбранных мест из переписки с друзьями* отведено целых 85 страниц, что свидетельствует о том, что Золотусский придавал большое значение этому труду в творчестве Гоголя.

Читательский успех этой биографии Золотусского был значительным, но в критике высказывались противоречивые мнения о ее достоинствах. В 1980 г. в редакции журнала *Вопросы литературы* одновременно с *Гоголем* Золотусского под перекрестный

---

\* А. Иванов-Натов — публицист и радиожурналист. Автор книги *Иконография Ф.М. Достоевского* (1981) и ряда литературоведческих и публицистических статей.

<sup>1</sup> И.П. Золотусский, *Гоголь* (М.: Молодая гвардия, 1979), в серии «Жизнь замечательных людей». Серия указывается далее как «ЖЗЛ».

огонь критических оценок попали еще две биографии русских классиков: *Гончаров Ю. Ловшица и Островский М. Лобанова.*<sup>2</sup>

Мы начнем обзор литературы, выпущенной в Советском Союзе в связи с 175-летием со дня рождения Н. В. Гоголя, с итогов обсуждения *Выбранных мест* за «круглым столом» *Вопросов литературы* и приведем некоторые выдержки из выступлений участников этого совещания, в которых отражались мнения о достоинствах или, наоборот, о недостатках в трактовке *Выбранных мест* Золотусским.

В. Сахаров, автор ряда исследований по литературе XIX века, считает большой удачей Золотусского те главы, в которых разбираются история создания *Выбранных мест*, отношение самого писателя к своей книге и реакция современников на это произведение.

Здесь идет речь о последовательном восстановлении художественного контекста, в котором книга появилась, что должно избавить нас от весьма прямолинейного суждения о книге, которую сам Гоголь считал главной. В главе И. Золотусского этот контекст восстановлен, и стало ясно, что существенная неоднозначность этой книги привела к очень однозначному ее прочтению. Но это не значит, что мы так должны читать ее сегодня. Мы должны сделать другое — восстановить те реалии, которыми эта книга была окружена при ее появлении, и вспомнить, как она воспринималась лучшими русскими умами.<sup>3</sup>

Далее, Сахаров считает, что

И. Золотусский стремится все сказать о *Выбранных местах*. Он восстанавливает контекст появления книги Гоголя, с которой тот обратился к России, во всей его полноте. Мне кажется, что это самое сильное место этой в целом серьезной, оригинальной, интересной книги, которая является бесспорной удачей серии (ЖЗЛ), удачей издательства и нашей литературы о Гоголе.<sup>4</sup>

В. Жданов находит книгу И. Золотусского *Гоголь* интересной во многих отношениях, результатом большой и серьезной работы. «Но есть в ней главы, вызывающие желание поспорить», — замечает рецензент. Среди них — глава о *Выбранных местах*, в которой автор «одновременно освещает весь узел отношений, сложившихся между Гоголем и Белинским в связи с его [Белинского — А.И.] знаменитым письмом».<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> «Книги о русских классиках в 'ЖЗЛ'», *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 179-251.

<sup>3</sup> В. Сахаров, «Логика культуры и судьба таланта», *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 182-191; см. стр. 187.

<sup>4</sup> Там же, стр. 188.

<sup>5</sup> В. Жданов, «А как же быть с исторической правдой?» *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 191-199; см. стр. 198.

Жданов согласен с желанием защитить писателя от тех обвинений, которые, по выражению Гоголя, «шли мимо» (например, упреки в заискивании перед властью, подозрение в корысти и т.п.) и «были обидными для него». «Но ведь существо дела, главный смысл письма не сводится к этому», — замечает Жданов, пускаясь далее в рассуждения о значении письма Белинского, которое Герцен назвал «завещанием Белинского».<sup>6</sup>

Н. Скатов, литературовед, автор исследований о Некрасове и о творчестве Гоголя, редактор собрания сочинений А. Дружинина, напомнил о том, что до работы Золотусского существовала книга Н. Степанова,

довольно вялое изложение на тему «жизнь и творческий путь Н.В. Гоголя», написанное, впрочем, знающим человеком... В книге Степанова идеи поиска, горения, идеи пути не было. А идея пути, дороги — вот что определяет образ Гоголя в книге Золотусского, поиск — вот что определяет образ самого автора книги. Именно так нужно писать книги для издания в «Жизни знаменитых людей».<sup>7</sup>

Скатов делает очень важное замечание, когда говорит об общем подходе к биографиям.

Пишущий о русских писателях имеет дело с громадной традицией изучения, с утвердившимися хрестоматийными оценками, которые связаны с классикой уже в самой критике, прежде всего в революционно-демократической, в которой даже верные оценки приобрели характер стереотипов, формул и штампов.<sup>8</sup>

Далее Скатов поясняет, что Белинский мог допускать различные оценки в одной и той же статье (как например, в статье о Лермонтове): «... оценки, данные [Белинским — А.И.] в середине статьи, уже прямо противоположны тем, что даны в ее конце... А школьникам иногда спокойно преподносятся к усвоению и те, и другие: ведь это Белинский 'оценил', 'сказал', 'указал'». Скатов добавляет: «И. Золотусский в своей книге верно корректирует ряд оценок, которые дает Белинский позднему Гоголю... Но вправе ли мы говорить о какой-то 'ревизии' революционно-демократического наследия?»<sup>10</sup>

Следует отметить, что новые академические издания произведений Гоголя далеко не полностью придерживаются устоявших-

<sup>6</sup> Там же, стр. 198.

<sup>7</sup> Н. Скатов, «Движение вперед», *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 199-203.

<sup>8</sup> Там же, стр. 200.

<sup>9</sup> Там же, стр. 200-201.

<sup>10</sup> Там же, стр. 201.

ся стереотипных оценок. В начале 1981 г. вышел в свет второй том семитомника издания Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР *История русской литературы. От сентиментализма к романтизму и реализму*, который редактировала доктор филологических наук Е.Н. Купреянова, написавшая в нем двадцать первую главу, озаглавленную «Н.В. Гоголь».<sup>11</sup>

Купреянова объективно подошла к толкованию полемики вокруг *Выбранных мест*. Ее оценки близки к тем, которые мы находим у Золотусского. Нижеприведенная длинная выдержка из академического издания, наглядно показывает нынешнее академическое толкование диалога между Гоголем и Белинским, толкование, в котором литературоведы отходят от старых формулировок.

Приняв двойственность своего мироощущения за объективное национально-историческое противоречие современной ему русской действительности, Гоголь уверовал в возможность и необходимость снятия этого противоречия посредством религиозно-нравственного и гражданского самовоспитания крепостнического общества и «основания гражданского на чистейших законах христианских»... Сколь не утопична оголенно выраженная в *Выбранных местах* программа религиозно-нравственноого возрождения крепостнического общества, она не означала ренегатского примирения писателя с крепостнической действительностью. Наоборот, в тех же *Выбранных местах* он буквально вопиет об ужасах этой действительности, полагая единственной панацеей от них своего рода «революцию сознания» (Толстой), т.е. осознание крепостническим обществом всей мерзости его безнравственности и безгражданственности. Он прямо, с поразительной для своего времени откровенностью и еще не бывалой у него самого силой, говорит в *Выбранных местах* о реальных, конкретных «ужасах», «мерзостях» беззакония николаевской действительности. Гоголь тут все же полагает их не существенным выражением самодержавно-крепостнического строя, а чудовищным искажением его национальной «идеи».<sup>12</sup>

Далее Купреянова подчеркивает, что Гоголь не уступал Белинскому по страстности своего негодования, и хотя Гоголь не стоял на тех же критических позициях, что и Белинский, но

---

<sup>11</sup> *История русской литературы. От сентиментализма к романтизму и реализму* (Л.: «Наука», 1981), т. 2, стр. 530-579.

<sup>12</sup> Там же, стр. 577-578.

о примирении автора *Выбранных мест* с крепостнической действительностью не следует говорить. Нужно говорить о другом: о реакционной утопичности социально-политического идеала, противостоящего у позднего Гоголя этой действительности, в его мистическом оформлении, явственно заявившем о себе впервые в *Выбранных местах*. Объективно разобраться в этом противоречивейшем произведении Гоголя — одна из насущных задач изучения его творчества.<sup>13</sup>

Последняя фраза Купреяновой очень знаменательна. Она свидетельствует о том, что советские литературоведы теперь полагают, что Белинский в должной мере не вник в суть *Выбранных мест* и толком не разобрался до конца в философско-религиозном подтексте произведения Гоголя. Это произведение еще нуждается в конгениальном толкователе.

О *Выбранных местах* говорил еще один участник «круглого стола», А. Дементьев. Отчет о его выступлении шел под многозначительным заголовком «Когда надо защищать хрестоматийные истины».<sup>14</sup> А. Дементьев, критик и литературовед, в разные годы занимавший редакторское кресло в *Новом мире* и *Вопросах литературы*, редактор трехтомника *История русской советской литературы* (1958-1961), утверждал на этом совещании, что трудно найти что-либо более субъективистическое, чем книга Золотусского *Гоголь*. Он подверг критике ранее его выступавшего Скатова за утверждение, что Золотусский правильно «корректирует» некоторые оценки, которые Белинский дает *Выбранным местам* и что глава о *Выбранных местах* большая удача автора.

Сомневаюсь насчет «самой большой удачи», но верно, что характеристика книги Гоголя *Выбранные места из переписки* (глава «Несчастливая книга») и широко известное письмо Белинского (глава «Диалог») занимают в книге Золотусского весьма существенное место... О том, что И. Золотусский не питает симпатии к Белинскому, читатель уже догадывается из его рассказа о полемике Белинского с К. Аксаковым по поводу *Мертвых душ*.<sup>15</sup>

Дементьев критикует Золотусского за то, что тот не говорит о значении и достоинствах письма Белинского к Гоголю, «а останавливается лишь на том, что называет 'излишествами' и на тех, заключенных в нем упреках, которые, по словам Гоголя, шли

---

<sup>13</sup> Там же, стр. 579.

<sup>14</sup> А. Дементьев, «Когда надо защищать хрестоматийные истины», *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 184-216.

<sup>15</sup> Там же, стр. 211. Разбор полемики Белинского с К. Аксаковым выходит из рамок нашего обзора, но о ней мы напомним позднее, когда будем цитировать статью Ю.В. Манна, опубликованную в 1984 г. в *Вопросах философии*.

мимо. Зато *Выбранные места* Игорь Золотуский вслед за Гоголем считает книгой 'нужной и полезной' ».<sup>16</sup>

Свое выступление Дементьев заканчивает многозначительным предостережением:

Судя по всему, в нашем современном литературоведении довольно явно обозначилось стремление заменить некоторые сложившиеся и ставшие хрестоматийными истины и представления новыми, якобы более отвечающими запросам времени... Только следует иметь в виду, что хрестоматийные истины не всегда являются ошибочными и устаревшими, а новые «открытия» нередко бывают неверными и плоскими».<sup>17</sup>

Игорь Дзеверин, член редакции журнала *Литературное обозрение*, отметил кричащее противоречие оценок, которые получили новые книги о русских писателях-классиках, вышедшие в серии «Жизнь замечательных людей». Сам он принимает сторону критиков, отрицательно оценивших книги о Гоголе, Гончарове и Островском, и считает, что «существо дела состоит прежде всего — будем называть вещи своими именами — в некоторых *методологических* просчетах авторов названных книг, хотя перед нами действительно явления неординарные и интересные».<sup>18</sup>

Методологический просчет по Дзеверину заключается в том,

что не в слишком большой чести наши замечательные предшественники у авторов книг... Революционных демократов поправляют, то бишь «корректируют»... удержания положительного в наследии великих русских революционных демократов (кстати сказать и последовательного использования достижений советской литературной науки) почти не находишь в обсуждении биографических работах.<sup>19</sup>

В заключительном слове от редакции дается осторожная оценка итогов обсуждения. Похвалы авторов биографий смешиваются с осуждением.

В ходе ее [дискуссии — А.И.] выявились привлекательные черты обсуждавшихся работ: профессиональное литературное мастерство изложения, стремление авторов взглянуть на классиков свежо и неординарно. Само по себе это стремление отвечает движению литературоведческой мысли наших дней, в которой наряду с исто-

---

<sup>16</sup> Там же, стр. 212.

<sup>17</sup> Там же, стр. 216.

<sup>18</sup> Ю. Дзеверин, «Несколько соображений общего порядка», *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 245-249.

<sup>19</sup> Там же, стр. 248.

рико-генетическим подходом к изучению русской классики начал развиваться историко-функциональный подход, призванный раскрывать новые стороны, новые грани классических произведений в свете социально-эстетических потребностей современности. Но это новое прочтение классики, новая ее интерпретация должна соответствовать объективному содержанию, внутренним свойствам самих литературных произведений.<sup>20</sup>

В том же 1980 г., в декабрьском номере *Нового мира* была помещена статья Игоря Волгина, литературоведа, автора статей о Достоевском. Волгин считает разбор *Выбранных мест из переписки с друзьями* в книге Золотусского «серьезным, хотя и не бесспорным», который обращает на себя внимание читателя. *Выбранные места* — несомненно своего рода прелюдия к русской «идеологической прозе» и публицистике второй половины XIX века. И далее автор пишет:

Правда, при этом Гоголь прочнее, нежели Толстой или Достоевский, связан с внешними мотивами христианской ортодоксии. Наивная (лобовая), провоцирующая форма *Выбранных мест* как бы контрастирующая с «искушенностью» гоголевских художественных форм, могла вызвать подозрение в не совсем чистых авторских намерениях. У Белинского имелись очень серьезные основания для его «громокипящей» отповеди.<sup>21</sup>

Странно, что Волгин, знающий биографию Гоголя и всю историю взаимоотношений между ним и Белинским, мог посчитать основательным злонамеренный намек на корысть Гоголя, человека, который, как говорится, не имел ни кола, ни двора, который с одним чемоданом годами ездил по Европе.

Задачу «осадить» увлекшихся «новым прочтением» и почти игнорировавших основоположников революционно-демократической критики взял на себя Г.Д. Бердников, член-корреспондент АН СССР и директор Института мировой литературы. В статье «О партийном отношении к классическому литературному наследию»<sup>22</sup>, Бердников уделяет особое внимание той части книги Игоря Золотусского, где речь идет о *Выбранных местах* и письме Белинского к Гоголю. Бердников обвиняет Золотусского в стремлении доказать, что Белинский в оценке *Выбранных мест* допустил поспешность и несправедливость. Но ведь о том, что критик писал в состоянии запальчивости и даже — по его же словам — в

<sup>20</sup> «Книги о русских писателях. От редакции», *Вопросы литературы*, 1980, 9, стр. 249.

<sup>21</sup> И. Волгин, «Уроки Гоголя», *Новый мир*, 1980, 12, стр. 249.

<sup>22</sup> Г.Д. Бердников, «О партийном отношении к классическому литературному наследию», *Знамя*, 1982, 8, стр. 214-232.



«бешенстве», свидетельствует, по мнению Золотусского, обвинение Белинским Гоголя и Пушкина в пресмыкательстве перед властью. Белинский писал «...стоило [Пушкину — А.И.] написать только два-три верноподданических стихотворения и надеть камер-юнкерскую ливрею, чтобы вдруг лишиться народной любви». Но на эту передержку критика резонно ответил Золотусский в своей книге:

... в России знали о трагедии последних дней Пушкина, никто никогда не лишал его народной любви. Ни о каком верноподданничестве Пушкина не могло быть и речи (и об этом писал в своей книге Гоголь), ни о каком прислуживании его царю (слово «ливрея» в письме Белинского заменило слово «мундир»... ливрею носили лакеи), — и здесь обвинения «шли мимо», более того, для позднего исторического суда (а не настоящей минуты, которая с восторгом откликнулась на смелость Белинского, упустив эти подробности) имели значение неповторимого промаха<sup>23</sup>.

Само по себе получение чина камер-юнкера по тем временам не было предосудительным. В 29-летнем возрасте был им Ф.И. Тютчев, служивший в Коллегии иностранных дел и находившийся при миссии в Мюнхене, как был им в том же возрасте и В.Ф. Одоевский, столоначальник в Департаменте иностранных вероисповеданий. Поздновато было для Пушкина числиться в камер-юнкерах двора Его Величества в возрасте 35 лет. 1 января 1834 г. поэт писал в дневнике: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам)... Двору хотелось, чтобы Наталья Николаевна танцевала в Аничкове». Пожалование камер-юнкером дало Пушкину формальную возможность пользоваться государственными архивами, что было очень ценно для поэта, так как это было необходимо для его работы над историей эпохи Петра I и пугачевского бунта.

Бердникову не только не понравилась методика изложения биографического материала у Золотусского, но он находит, что тот занимает порочную методологическую позицию в изложении диалога между Гоголем и Белинским, которая сводится к тому, что ему явно ближе реакционные идеи Гоголя, чем «прогрессивные» социальные идеи Белинского. Директор Института мировой литературы приходит к настораживающему по политической направленности выводу:

Причина одна... и М. Лобанов и И. Золотусский убеждены, что приверженность революционных демократов идее социальности

---

<sup>23</sup> См. прим. I, стр. 399.

была ошибочна. Оба пишут о чем-то само собой разумеющемся, будто убеждения великих критиков (Добролюбова и Белинского) в том, что нравственное зло коренилось в социальном строе — наивно, как наивна их вера в то, что именно прогрессивные, революционные социально-политические преобразования приведут к росту человеческой личности, расцвету ее потенциальных возможностей, ее талантов и дарования. Интонация такая, будто кто-кто, а мы, люди конца XX века, умудренные опытом, хорошо понимаем, какая это утопия.<sup>24</sup>

Через год после дискуссии за «круглым столом» в *Вопросах литературы* И. Золотусский снова обратился к *Выбранным местам* в своем докладе «Блок и Гоголь». Читал он его на международном симпозиуме по Александру Блоку, организованном Миланским университетом в сентябре 1981 г. в Ганьяно, на озере Гарда. Доклад был опубликован в материалах симпозиума по-русски.<sup>25</sup>

Золотусский сопоставляет блоковские «Двенадцать» с *Выбранными местами* Гоголя и приводит параллели, сближающие оба эти произведения. Блок читал *Переписку с друзьями* в дни революции. Весной 1918 г., вскоре после окончания «Двенадцати», Блок записывает: «Мы вновь стоим перед этой книгой». О том, что эту книгу Гоголя, «преданную забвению и опороченную, надо вернуть в жизнь», Блок пишет и в статье «Что надо запомнить об Апполоне Григорьеве», и в заметках «О списке русских авторов».<sup>26</sup>

Как находит Золотусский, эту книгу Блок выбрал и читал в переломные дни революции потому, что «поздний Гоголь всего ближе к позднему Блоку». И у Гоголя и у Блока сливалось чувство личной греховности с греховностью русской жизни. То, что Гоголю подсказывало шестое, поэтическое чувство, «то раздражается на улице под окнами Блока», «то, как сказано в *Откровении Иоанна Богослова*, грядет не скоро, а сейчас, и возмездие сопутствует ему».<sup>27</sup>

К имени Христа обращаются оба — и Гоголь и Блок, но они по-разному видят Его. Именем Христа просветлена вся книга *Выбранные места*. В «Двенадцати» Христос шествует впереди красноармейцев, но это не Христос православного, верующего Гоголя.

---

<sup>24</sup> См. прим. 22, стр. 228.

<sup>25</sup> И. Золотусский, «Блок и Гоголь [доклад], *Atti del Simposium "Aleksandr Blok"* (Milano, 1980).

<sup>26</sup> Там же, стр. 713-714.

<sup>27</sup> Там же, стр. 714.

Золотусский замечает:

Для Гоголя Христос Богочеловек, Сын Бога, Сын Человеческий, пришедший в мир, чтобы принять страдания за грехи человека. Он и Сам Господь. Для Блока это именно образ, метафора. Он пользуется ею без священного трепета и с тем профессиональным чувством, с каким новый мастер вводит в свой текст образы старой поэзии.<sup>28</sup>

Накануне 175-летия со дня рождения Гоголя, в 1983 г. И. Золотусский снова вернулся к *Выбранным местам* в сборнике своих статей *Очная ставка с памятью*.<sup>29</sup> Тут он рассматривает *Выбранные места* как философско-религиозный и историко-литературный труд. Золотусский разъясняет значение этого произведения Гоголя как его самоисповедь, как исторический документ. Несмотря на недоработанность идей и невольных ошибок писателя, пишет Золотусский, некоторые нынешние литературоведы высоко оценивают этот поздний труд Гоголя.

Чуть ли не первым обратил внимание Золотусский на то, что львиная доля писем (т.е. — глав) в этом произведении — это статьи об искусстве и людях искусства: о Пушкине, Карамзине, Жуковском, А.А. Иванове, Н. Языкове и о себе самом.<sup>30</sup> «В этой книге — это уже сам Гоголь, его жизнь, его исповедь.» Автор полагает, что Гоголь создал здесь образ самого себя — «образ гения, остро чувствующего раскол в обществе, в человеке, в самом себе».<sup>31</sup>

Гоголь высоко расценивал призвание поэта. «Он [поэт] стоит отдельно от власти и вместе с тем смягчающе влияет на власть — влияние косвенное и теоретическое». Золотусский подчеркивает:

Как ни утопична была программа Гоголя о сотрудничестве поэта и власти (жизнь показала, что попытка Гоголя в этом направлении не имела ответа) программу об идеале личности писателя ему удалось выполнить полностью. Жизнь Гоголя есть пример самоотвержения и духовного подвига. В чуткости Гоголя к отклику, к отзыву внешнего мира (а точнее, России) на его сочинения есть не только писательская амбиция, особое устройство его дара, который весь как бы настроен на это, на отзвук («ответные струны души гремят»), но и желание влиять, что-то менять в этом мире, в читателе.<sup>32</sup>

Гоголь особенно высоко ценил «мастерство» в какой бы

---

<sup>28</sup> Там же, стр. 715.

<sup>29</sup> И. Золотусский, *Очная ставка с памятью* (М.: «Современник», 1983).

<sup>30</sup> Там же, стр. 163.

<sup>31</sup> Там же, стр. 155.

<sup>32</sup> Там же, стр. 168.

области оно не проявлялось. Ведь советы и наставления, которые он давал «от царя до псаря» в *Выбранных местах* были ничем иным, как приглашением каждому стать мастером в своем деле, в своем занятии.

В Гоголе говорил и инстинкт мастера, а мастер — сам себе голова. В *Выбранных местах* он создал образ главного мастера своего мастерства — Пушкина, творения которого и его великая жизнь (Гоголь прямо называл Пушкина в книге «великим человеком») должны быть примером для поэта. «Если сам Пушкин думал так, то уж, верно, это сущая истина», — писал он в статье «О лиризме наших дней».<sup>33</sup>

\* \* \*

В связи со 175-летием со дня рождения Н.В. Гоголя, в Советском Союзе вышла сравнительно обширная литература — книги, журналы и газетные статьи — о жизни и творчестве писателя. Когда приходилось писать о последних годах жизни писателя, перед каждым пишущим в советских условиях вставал вопрос: как подходить к *Выбранным местам из переписки с друзьями*? Следовать ли привычному стереотипу, отделяться общими местами и ссылками на отзывы Белинского или Чернышевского, или решаться на «новое прочтение»? И это последнее направление все более и более находит отражение во многих недавних работах о творчестве Гоголя.<sup>34</sup>

К юбилейной годовщине подготовил несколько статей известный литературовед Ю.В. Манн, внесший много нового и интересного в изучение *Мертвых душ*. Его статьи были опубликованы в 1984 г. в *Литературной учебе*, в *Литературном обозрении* и в *Книжном обозрении*.<sup>35</sup> Главный его труд, вышедший в этом году и посвященный Гоголю — это *В поисках живой души: «Мертвые души»*. *Писатель — критика — читатель*.<sup>36</sup>

Кто серьезно писал о *Мертвых душах*, тот не мог не затронуть *Выбранные места*, которые вклинивались между первым и вторым (сожженным) томом поэмы, и которые можно с некото-

<sup>33</sup> Там же, стр. 174-175.

<sup>34</sup> В 1984 г. И. Золотусский (как и Ю. Манн) получил приглашение от разных журналов участвовать в гоголевском юбилее. Его статьи появились в четвертых номерах журналов *Новый мир*, *Москва* и *Юность* и в 14-м номере еженедельника *Огонек* (И. Золотусский, «Горизонты без конца», *Новый мир*, 1984, 4, стр. 235-240; «Песня о товариществе», *Москва*, 1984, 4, стр. 181-184; «Здесь создавались *Мертвые души*», *Юность*, 1984, 4, стр. 97-100; «Высокое благородство сердца», *Огонек*, 1984, 14, стр. 14-16). В этих очерках Золотусский не касался *Выбранных мест*, поскольку о них он писал в упомянутой нами книге *Очная ставка с памятью*, вышедшей накануне юбилейного года.

<sup>35</sup> Ю.В. Манн, «Как построены *Мертвые души*», *Литературная учеба*, 1984, 3, стр. 167-171; «Показать всю Русь (у истоков *Мертвых душ*)», *Литературное обозрение*, 1984, 4, стр. 31-39; «Всемирно известен», *Книжное обозрение*, 1984, март, № 13.

<sup>36</sup> Ю.В. Манн, *В поисках живой души: «Мертвые души»* (М.: «Книга», 1984).

рой натяжкой считать подготовительным публицистическим вариантом второго тома. Поэтому и Ю. Манн в своей книге должен был уделить внимание проблеме *Выбранных мест*. Разумеется, специальный разбор *Переписки с друзьями* не входил в его задачу, но, все же, Манн остановился на тех аспектах этого произведения, которые были ему нужны для объяснения судьбы *Мертвых душ*, главным образом в XVI главе, озаглавленной «После *Выбранных мест*». Для более подробного ознакомления с его взглядом на *Выбранные места*, Манн отсылает читателей к своей статье «Гоголь — критик — публицист», вошедшей в 6-й том семитомного собрания сочинений Гоголя, выпущенного в издательстве «Художественная литература» в 1978 г.<sup>37</sup>

В главе «После *Выбранных мест*» Манн высказывает свое мнение о многосторонней связи *Выбранных мест* с *Мертвыми душами*. *Переписка с друзьями* насыщена мотивами и темами, которые Гоголь вынашивал в сороковые годы, работая над вторым томом *Мертвых душ*. Отсюда — обилие перекличаний и параллелей.

Гоголь, по крайней мере, тройко соотносил издаваемую им книгу [*Выбранные места* — А.И.] с *Мертвыми душами*: как оправдание в задержке второго тома, как некоторую его компенсацию и как апробирование его смысла и направления — как своего рода пробный шар. В полемике вокруг *Выбранных мест*... все это свелось к конкретному и злободневному вопросу: состоится или не состоится продолжение *Мертвых душ*?<sup>38</sup>

Следует также осознать тот факт, что само сообщение о том, почему был сожжен второй том, Гоголь сделал в *Выбранных местах*. Новая книга выступала невольным антиподом неудавшемуся художественному опыту.<sup>39</sup>

В этой книге Гоголь обращается не вообще к публике, а дифференцировано к ряду конкретных личностей (воображаемых или реальных — неважно), чьи наклонности и свойства автору хорошо известны. Автор намерен поучать не всех вместе, но вести к желанному идеалу каждого в отдельности.

*Переписка с друзьями* является как бы заменой второго тома *Мертвых душ*, написание которого перешло через все назначен-

---

<sup>37</sup> Ю.В. Манн, «Гоголь — критик и публицист», в издании Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений* в семи томах (М.: «Художественная литература», 1978), т. 6, стр. 481 и далее. В этом же издании (1966-67) в т. 6, стр. 202-205, предисловие к *Переписке с друзьями* А. Н. Степанова.

<sup>38</sup> См. прим. 36, стр. 255.

<sup>39</sup> Там же, стр. 239.

ные сроки. В Петербург Гоголь не ехал, «чтобы не оказаться человеком, посланным за делом и возвратившимся с пустыми руками». Гоголь отправил *Выбранные места* не только вместо себя, но и вместо второго тома поэмы. Вместо художественного произведения появился его трактат философско-этического и религиозного характера.

Недоброжелательная критика *Выбранных мест* надолго привела Гоголя в смятение. Несколько оправившись, Гоголь опровергал мнение, высказанное еще Белинским, что он сменил свои идейные позиции. Недостатки книги были вызваны поспешностью, страхом смерти и боязнью, что ему не удастся завершить *Мертвые души*.

Манн по этому случаю пишет: «Следовательно, порок *Выбранных мест* в том, что это ‘проповедь’, стремившаяся наскоро высказать смысл и содержание *Мертвых душ*. Примерно таким же виделось Гоголю соотношение обоих произведений и раньше, но тогда он не считал это недостатком и слабостью».<sup>40</sup>

Три юбилейные гоголевские статьи были опубликованы в 1984 г. в четвертом номере журнала *Звезда*. Две из них затрагивают вопрос о *Выбранных местах*: это статьи Г. Макагоненко, «Принадлежит России», и Н. Скатова, «Иван Алексеевич Хлестаков и другие»<sup>41</sup>.

Н. Скатов напоминает читателям, что Гоголь видел в *Выбранных местах*

«одно из самых ответственных и важных в своей учительности дел»... «Сложная эта книга вызвала взрыв страстей, одобрения и негодований». Одно из самых сокрушительных, как известно, обрушил Белинский. Гоголь защищался тогда и позднее. Тем не менее учиненный им строгий самосуд сразу заставил вспомнить Ивана Александровича Хлестакова. «Я должен вам признаться, — написал Гоголь в апреле 1841 г. А.О. Россетт, — что и доньше горю от стыда, вспоминая, как заносчиво, выразился во многих местах, почти а ля Хлестаков».<sup>42</sup>

В более раннем письме к Жуковскому (6 марта 1847 г.), о содержании которого напоминает Скатов, Гоголь писал: «Я размахнулся в своей книге таким Хлестаковым, что не имею духа заглянуть в нее... При всем том книга моя полезна». В конце

---

<sup>40</sup> Там же, стр. 259.

<sup>41</sup> *Звезда*, 1984, 4: Г. Макагоненко, «Принадлежит России», стр. 154-171; Н. Скатов, «Иван Александрович Хлестаков», стр. 172-176; В. Сажин, «На пороге (из архивных изысканий о Н.В. Гоголе)», стр. 177-179.

<sup>42</sup> Скатов, там же, стр. 173.

письма он снова замечает, что есть «право во мне что-то хлестаковское». <sup>43</sup>

Г.П. Макагоненко более подробно разбирает проблему *Выбранных мест*, следуя по старому руслу хрестоматийного стандарта. Тут и жизнь Гоголя в отдалении от России, тут и утрата связи с новым, передовым поколением революционно-настроенной молодежи, тут и влияние «светских друзей» (ясно: реакционеров!), и стремление исправить свою «ошибку», объяснить историю и цель создания *Ревизора* и *Мертвых душ*.

Так родился замысел книги — собрание писем разным лицам, в которых в откровенно публицистической форме Гоголь высказал свои идеалы. Реальное восприятие его художественных произведений, исполненных беспощадного обличения существующего крепостническо-чиновного государства, людьми разных убеждений бесконечно пугало писателя. Пугали те, кто делал революционные выводы из его сатиристических обличений, пугали и те, кто обвинял его в клевете на действительность. Пугали его и собственные произведения — написанные с целью, чтобы смехом и обличением способствовать нравственному воскрешению обличаемых, они не исполнили своей миссии и никого не воскресили... Зачем же тогда он писал их? Оттого и делался им жесткий вывод: сделанное им — недостойно писателя! Возникла идея отречения от всего созданного им как художником. Это и было осуществлено в страшной в гоголевском наследии книге — *Выбранные места из переписки с друзьями*. <sup>44</sup>

Согласно Макагоненко, вследствие того, что Гоголь находился в болезненном состоянии тела и духа, в нем усилились религиозно-мистические настроения, и книга их отражала: «Ее должны были приветствовать в лагере реакционеров». Она «наносила удар по революционно-демократическому движению, и его вожди выступили против опасных идей проповедника». <sup>45</sup>

Затем Макагоненко хвалит написанное «на другом идейном уровне» письмо Белинского. Он упоминает, что при встрече Гоголя с М. Щепкиным и И. Тургеневым, писатель сказал, что «если бы можно было воротить назад сказанное, я бы уничтожил мою *Переписку с друзьями*. Я бы сжег ее». Макагоненко считает, что «признание это — драгоценное свидетельство того благотворного влияния, которое оказало на него письмо Белинского». <sup>46</sup>

Как известно и как свидетельствует первая реакция Гоголя на

---

<sup>43</sup> *Собрание сочинений Н.В. Гоголя* в семи томах (М.: «Художественная литература», 1966-67), т. 7 (Избранные письма), стр. 333-334.

<sup>44</sup> См. прим. 41, Макагоненко, стр. 156.

<sup>45</sup> Там же, стр. 157.

<sup>46</sup> Там же.

«поучения» Белинского, заключенная в черновом варианте ответа Белинскому, Гоголь был крайне возмущен. Особенно его задело обвинение в том, что он смотрит на Россию из своего «прекрасного далека» и поэтому не может судить о русском народе. Ведь самое значительное свое художественное произведение, *Мертвые души*, Гоголь именно писал «в прекрасном далеке» — в Риме. Здесь же он и закончил «Шинель».

Нет, Виссарион Григорьевич, нельзя судить о русском народе тому, кто прожил век в Петербурге, в занятиях легкими журнальными (статьками и романами) тех французских романистов, которые так пристрастны (что не хотят видеть), как из Евангелия исходит истина, и не замечают того, как уродливо и (пошло?) изображена у них жизнь. Теперь позвольте же сказать, что я имею более перед вами права говорить о русском народе. По крайней мере, все мои сочинения, по единодушному убеждению показывают знание природы русской, выдают человека, который был с народом наблюдателем... А что вы представите в доказательство вашего знания человеческой природы и русского народа, что вы произвели такого, в котором видно это знание?»<sup>47</sup>

До некоторой степени противником «новаторства» во взглядах на *Выбранные места* стоит Г.М. Фридендер, главный редактор полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского. Стоя на строго ортодоксальных позициях, он предостерегает против попыток отойти от «хрестоматийных истин». В статье «Гоголь и современность», помещенной в *Русской литературе*, он подчеркивает:

В последние годы и за рубежом, и у нас порою предпринимались бесплодные попытки «пересмотреть» и «уточнить» издавна сложившийся и бесспорно верный в своей основе взгляд на трагедию позднего Гоголя, выдвинутый Белинским, в последствии развитый Чернышевским. Между тем, отрицательный приговор, вынесенный Белинским и Чернышевским гоголевским *Выбранным местам из переписки с друзьями*, был принят — и об этом не следует забывать — самим Гоголем.

Растерявшийся в первую минуту после получения письма Белинского и стремившийся своими оправданиями смягчить удар, нанесенный ему критиком, Гоголь уже вскоре со свойственным великому писателю нравственным бесстрашием осудил *Выбранные места* (несмотря на содержащиеся в них отдельные блестящие страницы, посвященные русской литературе), как попытку идти

---

<sup>45</sup> Там же, стр. 157.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> См. прим. 43, т. 7, стр. 400-401.



ложным путем. Все свои надежды Гоголь отныне возложил на второй и третий том *Мертвых душ*, надеясь, что в них ему удастся убедительно выразить то, что не смог выразить в *Выбранных местах*.<sup>48</sup>

Напрашивается возражение против последнего утверждения Фридлендера. *Переписка с друзьями* создавалась и как самостоятельное произведение, и как публицистический трактат, и, если так можно сказать, как подстрочник для второго и третьего тома *Мертвых душ*. Намеченные в *Выбранных местах* конкретные положительные типы «от царя до псаря», должны были в художественном произведении обрести плоть, в которую автор желал вдохнуть «живые души». Подстрочник оказался неудачным: «живые души» не вживались в мертвую плоть, а положительные типы оказались мертворожденными.

В интервью, которое дал представителю *Вопросов литературы* Валентин Катаев, старейший русский советский писатель, затрагивался и вопрос о его отношении к творчеству Гоголя и в частности к *Выбранным местам*.<sup>49</sup> На вопрос А. Кузнецова: «как же случилось, Валентин Петрович, что ощущение ‘святости искусства’ не остановило творческого срыва Гоголя после первой части *Мертвых душ*?» — Катаев ответил:

Его погубило фанатическое желание непременно приносить пользу. Это же его любимые слова: «польза», «полезность», «беспользность»... Почему Гоголь стал писать вторую часть *Мертвых душ*? Ради пользы. И ничего особенного хорошего, как видите, из этого не вышло... Удачно законченную вещь вообще не надо продолжать. ... *Выбранными местами из переписки с друзьями* Гоголь тоже хотел принести пользу и потом уже убедился, что «перешел в излишество», хотя там есть хорошие куски.<sup>50</sup>

В этой же беседе, отвечая на другой вопрос, Катаев еще раз упоминает *Выбранные места* и говорит, что он считает, что «История русской поэзии великолепно изложена им [Гоголем — А.И.] в письме, или точнее, в очерке «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенности», включенном в *Выбранные места из переписки с друзьями*».<sup>51</sup>

Обрисовав характер Гоголя, Валентин Катаев подчеркивает: «Изучив за свою жизнь очень многое о Гоголе, я пришел к убеждению, что это был искренний и открытый человек, которо-

<sup>47</sup> См. прим. 43, т. 7, стр. 400-401.

<sup>48</sup> Г. М. Фридлендер, «Гоголь и современность», *Русская литература*, 1984, 2, стр. 3-13; см. стр. 7

<sup>49</sup> В. Катаев, «Возвращаясь к Гоголю» [беседу вел А. Кузнецов], *Вопросы литературы*, 1984, 3, стр. 88-107.

<sup>50</sup> Там же, стр. 100-101.

<sup>51</sup> Там же, стр. 104.

го не изменили ни страдания, ни одиночество, когда после *Выбранных мест* от него все отвернулись...»<sup>52</sup>

Интересно отметить, что та характеристика личности Гоголя, к которой пришел Катаев, как бы перекликается с той, которую задолго до него дал Н. В. Некрасов в письме к И. Тургеневу в 1855 г.:

Гоголь добивался писать то, что считал полезнейшим для своего отечества. И погубил в этой борьбе и талант, ...но каково самоотвержение! Как не озлобляет против Гоголя все, что нам известно из закулисного и даже кой-что из его печатного, а все-таки в результате это благородная и в русском мире самая гуманная личность — надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели в России...»<sup>53</sup>

Наш обзор современной советской литературы о *Выбранных местах из переписки с друзьями* закончим беглым рассмотрением оценок, приведенных в вышедшем в 1984 г. капитальном труде о Гоголе видного советского гоголеведа, академика М.Б. Храпченко.<sup>54</sup>

В новой книге Храпченко находится весьма хорошо уравновешенное исследование *Выбранных мест*, опирающееся на историческо-функциональный метод в литературоведении, разрабатываемый автором и его школой. Храпченко высказывает свежие оценки и мысли, но в отношении диалога Белинского и Гоголя, он ни на йоту не отступает от проторенной «революционными демократами» дороги, считая, что вся правда на стороне Белинского.

Перед тем, как перейти к рассмотрению *Выбранных мест*, Храпченко рассказывает о происшедшей перемене во взглядах Гоголя под влиянием консервативно настроенной части его друзей, с которыми писатель поддерживал тесную связь в сороковых годах прошлого века. Храпченко называет их имена: «Сюда входили М. Погодин, С. Шевырев, С. Аксаков, поэт Н. Языков, граф А. П. Толстой, будущий обер-прокурор Синода и др».<sup>55</sup>

Свое широкое выражение новые взгляды Гоголя получили в *Выбранных местах из переписки с друзьями*. Смятение писателя перед противоречиями буржуазного общества, перед революционными событиями выступает особенно сильно... Если раньше писатель

---

<sup>52</sup> Там же, стр. 106.

<sup>53</sup> Н.В. Некрасов, *Собрание сочинений* в 8-томах, т. 8 (1967), стр. 148.

<sup>54</sup> М.Б. Храпченко, *Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя* (М.: «Современник», 1984).

<sup>55</sup> Там же, стр. 518.

выставлял « пороки и преступления » господствующих классов на всенародные очи, то теперь он стремился возвеличить дворянство.<sup>56</sup>

Храпченко замечает, что

если раньше Гоголь рассматривал общественные проблемы в широком социально-экономическом плане, то теперь он во главу угла ставит религиозно-нравственное освещение социальных явлений. Основной путь преодоления социального зла он видит не в изменении общественных отношений, а в религиозно-нравственном совершенствовании людей.<sup>57</sup>

Храпченко больше, чем кто-либо из других названных нами авторов задерживается на положительных оценках *Выбранных мест* современниками Гоголя, от Булгарина и кончая молодым Ап. Григорьевым. Приводит он и высокую оценку *Выбранных мест* С. Шевыревым, упоминает большую статью П. Вяземского, который усердно хвалил Гоголя, и попутно отмечает « двойственное отношение к книге Гоголя в среде славянофилов . . . Рядом с поклонниками этой книги оказались и такие, которые оценивали ее отрицательно; к ним принадлежал, в частности, С. Аксаков ».<sup>58</sup>

Так как не всегда можно найти литературу середины прошлого века, я позволю себе сделать длинную выдержку из работы академика Храпченко о положительных оценках, которые дали некоторые современники Гоголя его *Переписке с друзьями*, тем более, что даже в зарубежных литературоведческих работах не всегда делаются ссылки на эти положительные оценки книги Гоголя.

*Выбранные места* вызвали восторженные похвалы ряда литераторов. Еще при подготовке к печати книга Гоголя получила полное одобрение Плетнева и Жуковского; с Жуковским Гоголь советовался по поводу *Выбранных мест*, при ближайшем и непосредственном участии Плетнева книга издавалась. В письме к Шевыреву Плетнев писал (в ноябре 1846 г.): « Книга писем Гоголя — есть первое явление самобытного мышления в России . . . Ежели Бог сохранит Гоголя и даст ему силы вполне высказаться: вот где будет начало самобытной русской литературы ». Сторонник религиозно-нравственного направления в искусстве, Плетнев считал великим вкладом в литературу не *Ревизора* и *Мертвые души*, а *Выбранные места из переписки с друзьями*. Относительно мнения Жуковского по поводу этой книги Гоголя Плетнев в письме к С. Аксакову сообщил:

---

<sup>56</sup> Там же, стр. 520.

<sup>57</sup> Там же, стр. 521.

<sup>58</sup> Там же, стр. 524.

«Привожу вам в поручителя Жуковского, который все читал и находит так же, как и я».<sup>59</sup>

Сложные идейные позиции Гоголя сороковых годов Храпченко справедливо не сводит к чисто консервативным воззрениям писателя и поэтому пишет:

И «Авторская исповедь» и «Дополнение (к развязке *Ревизора*)» раскрывают сложность идейных позиций Гоголя в 40-е годы; они ясно указывают на то, что было бы совершенно невероятным рассматривать мировоззрение писателя этого периода лишь в плане его консервативных воззрений. Отличаясь большой противоречивостью, оно несет в себе сильные критические начала, своеобразно сочетающиеся с общим направлением его идейных исканий.<sup>60</sup>

В последние годы жизни за рубежом (1842-48) Гоголь задумывается о родине. У него усиливается патриотическое чувство и любовь к родине и русскому народу — такому, каким он есть. О своих раздумьях, о задачах искусства Гоголь пишет в пространным письме к Жуковскому из Неаполя 10 января (н. ст.) 1848 г. Храпченко цитирует те строки письма, которые относятся к задачам русского искусства:

Искусство должно выставить нам на вид все доблестные *народные* наши качества и свойства, не выключая даже и тех, которые, не имея простора свободно развиваться, не всеми замечены и оценены так верно, чтобы каждый почувствовал их и в себе самом и загорелся бы желанием развить и возлеять в себе самом, то, что им заброшено и забыто.<sup>61</sup>

Мы продолжим цитирование этого, быть может, последнего упоминания *Выбранных мест из переписки с друзьями* в корреспонденции Гоголя. Вместе с тем, это письмо является и духовно-литературной исповедью Гоголя:

Выпуск книги «Переписка с друзьями», с которою (от радости, что расписалось перо) я так поспешил, не подумавши, что, прежде чем принести какую-нибудь пользу, могу сбить ею с толку многих,

---

<sup>59</sup> Там же, стр. 522. Обратим внимание на то, что имя М.Б. Храпченко передается с его ученым званием — академик. Следует отметить, что до сих пор я ни разу не читал ни в советской, ни в зарубежной литературе, чтобы имена Погодина, Плетнева и Шевырева упоминались вместе с их академическими званиями, хотя все трое в годы знакомства с Гоголем были академиками. Михаил Петрович Погодин (1800-1875) был ординарным академиком по Отделению русского языка и словесности с 19 октября 1841 г. Тогда же стал ординарным академиком по тому же отделению и Петр Александрович Плетнев (1792-1865). Степан Петрович Шевырев (1806-1864) был адъюнктом с 19 октября 1841 г., экстраординарным академиком с 6 февраля 1847 г. и ординарным академиком с 6 ноября 1852 г. (См. *История Академии Наук СССР* (М.: «Наука», 1964), т. 2, стр. 716.

<sup>60</sup> См. прим. 54, стр. 532.

<sup>61</sup> Там же, стр. 533.

пришелся в пользу мне самому. На этой книге я увидел, где и в чем я перешел в излишество, в которое, в эпоху нынешнего переходного состояния общества, попадает почти всякий идущий вперед человек. Несмотря на пристрастие суждений об этой книге и разномыслие их, в итоге послышался общий голос, указавший мне место мое и границы, которых я, как писатель, не должен переступать.

В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями. Я должен выставить *жизнь* лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная. Но вопрос: мог ли бы я без этого *большого крюка* [т. е. создания *Выбранных мест* — А.И.] сделаться достойным производителем искусства? Мог ли бы я выставить жизнь в ее глубине так, чтобы она пошла в поученье?

Как изображать людей, если не узнал прежде, что такое *душа человеческая*? Писатель, если только он одарен творческой силою создавать собственные образы, воспитайся прежде как человек и гражданин земли своей, а потом уже принимайся за перо! Иначе будет все невпопад.<sup>62</sup>

\* \* \*

В современном советском гоголеведении постепенно пробивается новое направление в методологической концепции. Расширяется контекст, в котором рассматривается история создания *Выбранных мест из переписки с друзьями* как неизбежный творческий акт Н. В. Гоголя в его постоянном стремлении служить отечеству и приносить пользу своим словом. Отсюда стремление некоторых литературоведов отклоняться от господствующего хрестоматийного стереотипа в оценке полемики между Гоголем и В. Белинским по поводу этого произведения. К письму Белинского начинают относиться только как к «памятнику революционно-демократической критики и публицистики», но не как к свидетельству правоты Белинского в диалоге с Гоголем. Все чаще и чаще литераторы склоняются к мысли, что в столкновении революционно-демократических воззрений Белинского с религиозно-нравственным миром Гоголя, субъективная правота была на стороне писателя, а не критика.

К наметившемуся отношению в советском гоголеведении к диалогу Гоголя с Белинским полностью приложимо сказанное Ю.В. Манном о полемике Белинского с Аксаковым в его статье «Гоголь в контексте эстетических споров».

---

<sup>62</sup> Н. В. Гоголь, ук. соч., т. 7, стр. 362-363

Еще не очень давно полемика [Белинского с Аксаковым — А.И.] рассматривалась односторонне — все преимущества в споре отдавались Белинскому. В последнее время наметился более объективный подход к этой проблеме, при этом чаша весов даже несколько сдвинулась в пользу другого участника — К. Аксакова. Однако едва ли вообще плодотворна постановка вопроса в альтернативном и итоговом аспекте: Белинский или К. Аксаков? Необходим анализ всего объема полемики, а также ее движения и постепенного хода».<sup>63</sup>

Этот подход полностью приложим и к полемике Белинского с Гоголем.



---

<sup>63</sup> Ю.В. Манн, «Гоголь в контексте эстетических споров», *Вопросы философии*, 1984, 4, стр. 110-119; см. стр. 110.



## Иллюстрации русских художников XX века к произведениям Н.В. Гоголя

*Евгений Климов\**

Обычно называют пять видов искусства: архитектуру, скульптуру, живопись, поэзию и музыку. Каждое из этих искусств проявляется само по себе, но часто сопровождается другим искусством; в песне, например, слова сливаются с музыкой, архитектура нередко украшается скульптурой и живописью.

Вполне естественно соединяются также слова поэта или писателя с рисунками и живописью художника, но при этом не надо думать, что художник просто повторяет поэта или писателя. Очень часто художник показывает то, о чем писатель не говорил; так, например, если писатель говорит о людях эпохи начала XIX века, то художник показывает стиль той эпохи, костюмы, мебель и пр., хотя писатель об этих вещах мог и не упоминать.

Чем вообще вызван интерес русских художников к иллюстрированию? Мне думается, что русские художники видят смысл своей работы в содержательном искусстве, а это ведет к общности с задачами литературы.

О задачах художника-иллюстратора писал в начале XIX века Алексей Николаевич Оленин, ректор Академии Художеств:

Художник в иллюстрациях не повторяет автора, и не то же представляет в лицах художник, что поэт написал в стихах, но старается домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог, или не

---

\* Е.Е. Климов — художник и искусствовед. Окончил Латвийскую Академию Художеств, автор книги *Русские художники* (1974 г.), множества статей о русском искусстве и целого ряда альбомов, литографий и рисунков. Работы Е. Климова находятся в музеях Ленинграда, Москвы, Риги и Квебека.



хотел сказать, оставляя иногда тонкий смысл или таинственное значение на собственное проницание читателя.<sup>1</sup>

Современный русский художник-иллюстратор Н. Кузьмин говорит: «Никакое самое яркое словесное описание героя не может представить с такой конкретной определенностью его облик, с какой это делает иллюстрация».<sup>2</sup> Отношение между текстом и иллюстрацией можно еще сравнить с чтением пьесы по книге и с возможностью увидеть эту пьесу в театре. Последнее дает более сильное впечатление и запоминается лучше.

В 58-м томе *Литературного наследства*, вышедшем в СССР в 1952 г., была опубликована статья А. Коростина и Г. Стернина «Герои Гоголя в русском изобразительном искусстве XIX века», в которой довольно подробно описывались работы русских художников XIX века, иллюстрировавших Гоголя. В статье упоминались также и художники начала XX века и даже советского времени, но им было уделено мало внимания.<sup>3</sup>

Говоря о работах русских художников XX века, надо заметить, что не столько *Мертвые души*, сколько другие повести Гоголя привлекают в наш век внимание художников. Я же, в своем обзоре, остановлюсь на более примечательных работах и буду придерживаться хронологического порядка появления иллюстраций.

---

<sup>1</sup> *История русского искусства*, т. VIII, кн. I (М., 1963), стр. 645.

<sup>2</sup> Н. Кузьмин, *Штрих и слово* (Л., 1967), стр. 20.

<sup>3</sup> Интересно отметить, что Гоголь не был доволен рисунками Агина в гравюрах Бернадского к *Мертвым душам* и не захотел издать свою поэму с этими рисунками. Что побудило Гоголя отвергнуть эти рисунки? Натуральность рисунков Агина, думается мне, не соответствовала глубоким помыслам Гоголя, выходявшим далеко за пределы натурализма. 20 марта 1846 г. Гоголь пишет П.А. Плетневу из Рима:

Художнику Бернадскому объяви отказ. Есть много причин, вследствие которых не могу, покамест, входить в условия ни с кем. Между прочим, во-первых, потому что второе издание первой части будет только тогда, когда она выправится и явится в таком виде, в каком ей следует явиться; во-вторых, потому, что, по старой участи, постигавшей издание моих сочинений, выходила всегда какая-нибудь путаница, или бестолковщина, если я не сам и не при моих глазах печатал. А в-третьих, я враг всяких полтипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством. Можно было бы допустить излишество этих родов только в таком случае, когда оно слишком художественно. Но художников-гениев для такого дела не найдешь; да притом нужно, чтобы для того и самое сочинение было классическим, приобретшим полную известность, вычищенным, конченным и не наполненным кучею таких грехов, как мое... (Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений* в 14-и тт. (Л.: АН СССР, 1937-1952), XIII, 45.

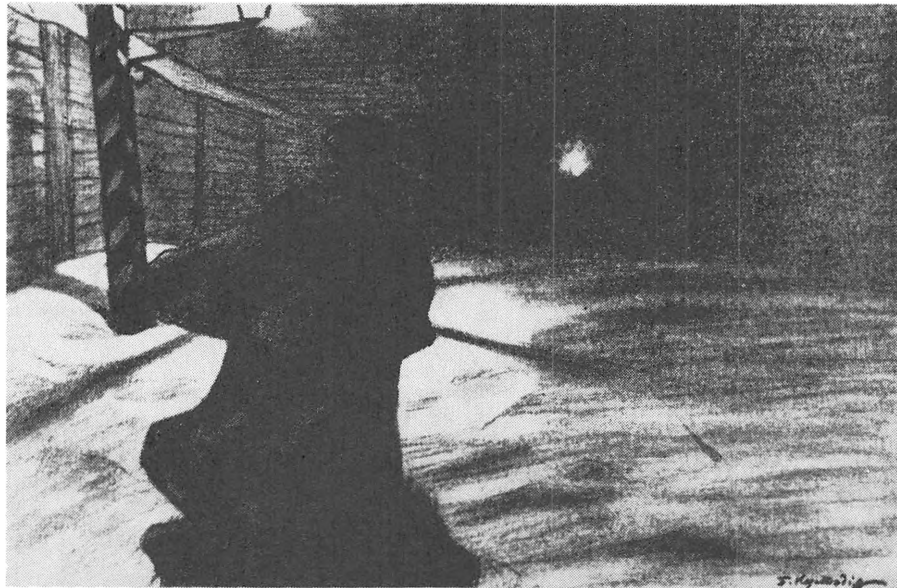
Возникшее в конце XIX века общество художников «Мир Искусства», состоявшее главным образом из петербуржцев, призывало к изучению Петербургского периода русской истории и жизни, указывая на красоту самого города Петербурга. Отчасти, именно это открыло для русских художников прелесть «петербургских» повестей Гоголя — «Невского проспекта», «Шинели» и др.

В 1904 г., художник Д.Н. Кардовский исполняет 24 рисунка к повести «Невский проспект» (илл. 1). Рисунки эти полны чувства стиля эпохи и переносят нас в Петербург 1830-х годов; они не лишены и лукавого юмора. И позже Кардовский не забывает Гоголя, иллюстрируя и оформляя постановки *Ревизора* и *Женитьбы*.



Илл. 1 Д.Н. Кардовский  
Иллюстрация к повести «Невский проспект», 1904 г.  
Рисунок

К 1905 году относятся рисунки Б.М. Кустодиева к «Коляске» и к «Шинели». Первые исполнены в линейном стиле рисунков Н. Кардовского, а в рисунках к «Шинели», более живописных, Кустодиев вносит черты романтической тревоги и страха, особенно заметные в рисунке ночи, когда Акакий Акакиевич встречается с грабителями (илл. 2). Рисунок прекрасно отвечает тексту Гоголя:



Илл. 2 Б.М. Кустодиев  
Иллюстрация к повести «Шинель», 1905 г.  
Рисунок

Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечной площадью . . . , которая глядела страшно пустыней. Вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалось стоявшей на краю света . . .

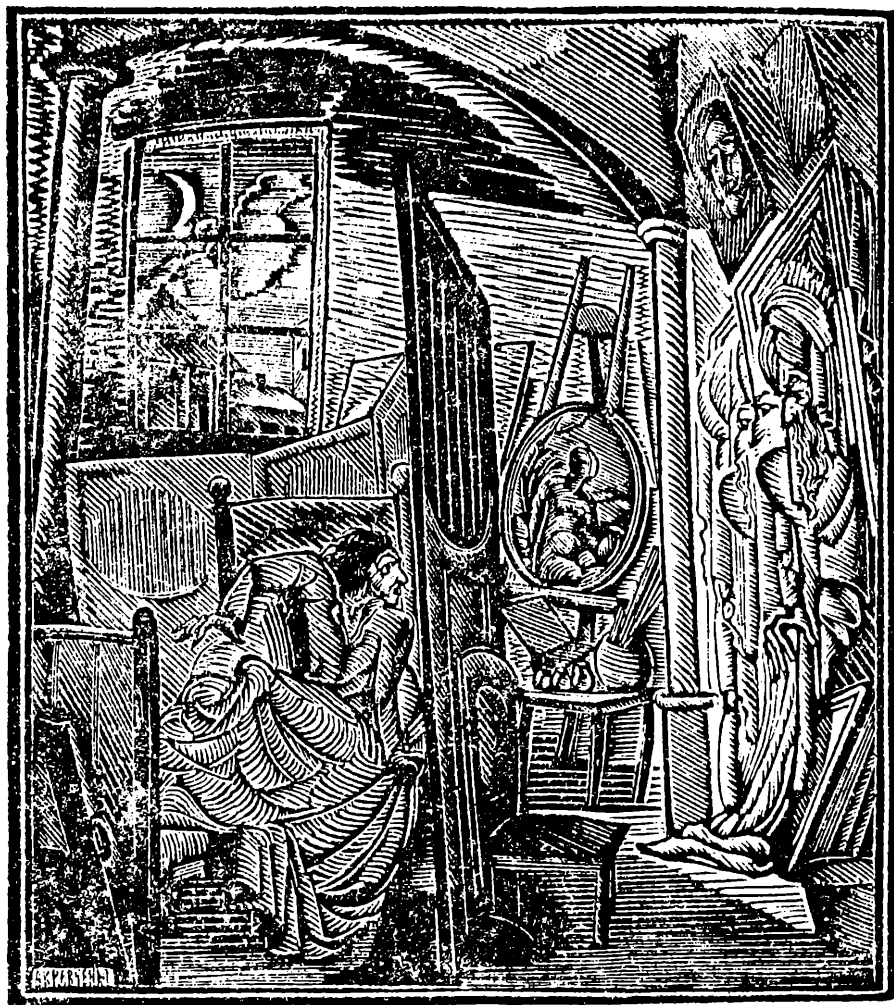
Кустодиеву удалось убедительно передать жуткую ночную атмосферу, ничего доброго не сулившую Акакию Акакиевичу.

Развитие русского графического искусства в начале XX века связано с деятельностью профессора Матэ, руководителя гравюрного класса при Академии Художеств. Он был энтузиастом своего дела, и под его руководством многие художники изучали технику офорта и гравюры на дереве.<sup>4</sup> Именно в гравюре по дереву суждено было проявиться прекрасным иллюстрациям художников В. Масютина и А. Кравченко к повести Гоголя «Портрет».

<sup>4</sup> Среди его учеников можно назвать Фалилеева, Шиллинговского, Рундальцева, Остроумову-Лебедеву, Курилко и мн. др. Его советами пользовались Репин, Серов, Шишкин и др.

Надо сказать, что эта повесть привлекала многих художников своим глубоким содержанием и той особой таинственностью, которая так пленяет читателя во всех романтических повестях Гоголя. В гравюре Масютина, ночное видение, когда портрет как бы оживает и изображенный на нем старик вылезает из рамы, показано жутко и выразительно. Становится даже страшно за бедного художника Чарткова.

В 1923 г. художник А. Кравченко исполняет серию гравюр к той же повести «Портрет» (илл. 3). Гравюры Кравченко исклю-



Илл. 3 А. Кравченко  
Иллюстрация к повести «Портрет», 1923 г.  
Гравюра на дереве

чительны по экспрессии и переживанию самой идеи повести, в которой Гоголь затронул сущность подлинного искусства. Эти гравюры обладают той высокой степенью мастерства, когда каждая линия, каждое пятно обоснованны и динамичны. Своим метким резцом Кравченко удачно передает напряженность и романтичность всей повести. Гравюра, где изображен возбужденный Чартков, рвущий полóтна (илл. 4), показывает, какой силой



Илл. 4 А. Кравченко  
Иллюстрация к повести «Портрет», 1923 г.  
Гравюра на дереве

обладал Кравченко, передавая дьявольские чувства обезумевшего художника. В 1929-м и 1931-м гг. Кравченко исполнил гравюры еще к трем повестям Гоголя: «Вий», «Шинель» и «Невский проспект». Все они были высокого графического качества, но не были столь напряженными, как гравюры к «Портрету». Но не один Кравченко, как увидим ниже, прельстился этой повестью, она влекла к себе многих других художников.

К 1933-му году относятся рисунки художника Ю.Г. Рыковского к «Невскому проспекту», но о них я скажу отдельно ниже, ибо они нигде репродуцированы не были и в настоящем сборнике публикуются впервые.

В 1930-е годы часто репродуцировались работы Конашевича (*Женитьба*), Кардовского (*Ревизор*), Кукрыниксов («Нос»), Дергуса («Майская ночь»), но я на них сейчас тоже останавливаться не буду.

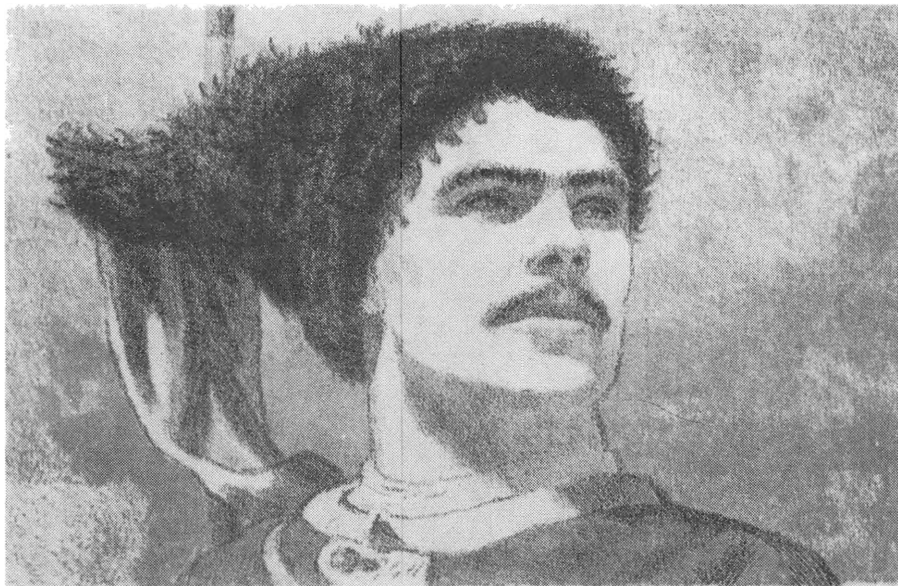
Рисунки художника Е. Кибрика к *Тарасу Бульбе* дают ощущение решительности и силы Тараса Бульбы, его отваги, смелости и беззаветной любви к родной земле. Это лихой герой, но в минуты его страшного горя, причиненного ему сыновьями, мы сочувствуем ему и понимаем его страдания (илл. 5). Кибрику удалось передать всю амплитуду оттенков переживаний могучего Тараса. Рисунки Кибрика появились в годы окончания Второй мировой войны (1944-1945) и как бы помогали осуществлять победу над врагом, повышая патриотические чувства народа (илл. 6 и 7).

Не рассматривая подробно иллюстраций к Гоголю, возникших в 1950-х гг., упомяну только имена художников, работавших над гоголевскими сюжетами: Лаптев, Власов, Подлясская, Константиновский, Коровин, Бубнов. Это говорит о непрекращающемся интересе русских художников к произведениям Гоголя. Я остановлюсь на рисунках трех художников: Куприянова, Крылова и Соколова. Они работали под общим псевдонимом «Кукрыниксы» и иллюстрировали «Портрет» Гоголя.

Кукрыниксы стали широко известны своими плакатами и карикатурами во время войны. Они иллюстрировали Чехова, Щедрина, Горького, Сервантеса, а к столетней годовщине смерти Гоголя (1952) исполнили ряд иллюстраций к «Шинели» и «Портрету». Со свойственной им остротой, но отказываясь от подчеркнутой карикатурности, они показывают возвышение и падение Чарткова, давая убедительные картины петербургской жизни при помощи живописной игры свето-тени (илл. 8). В другом рисунке (илл. 9), который отвечает тексту Гоголя:



*Илл. 5 Е. Кибрик  
Иллюстрация к Тарасу Бульбе, 1944-45 гг.  
Литография*

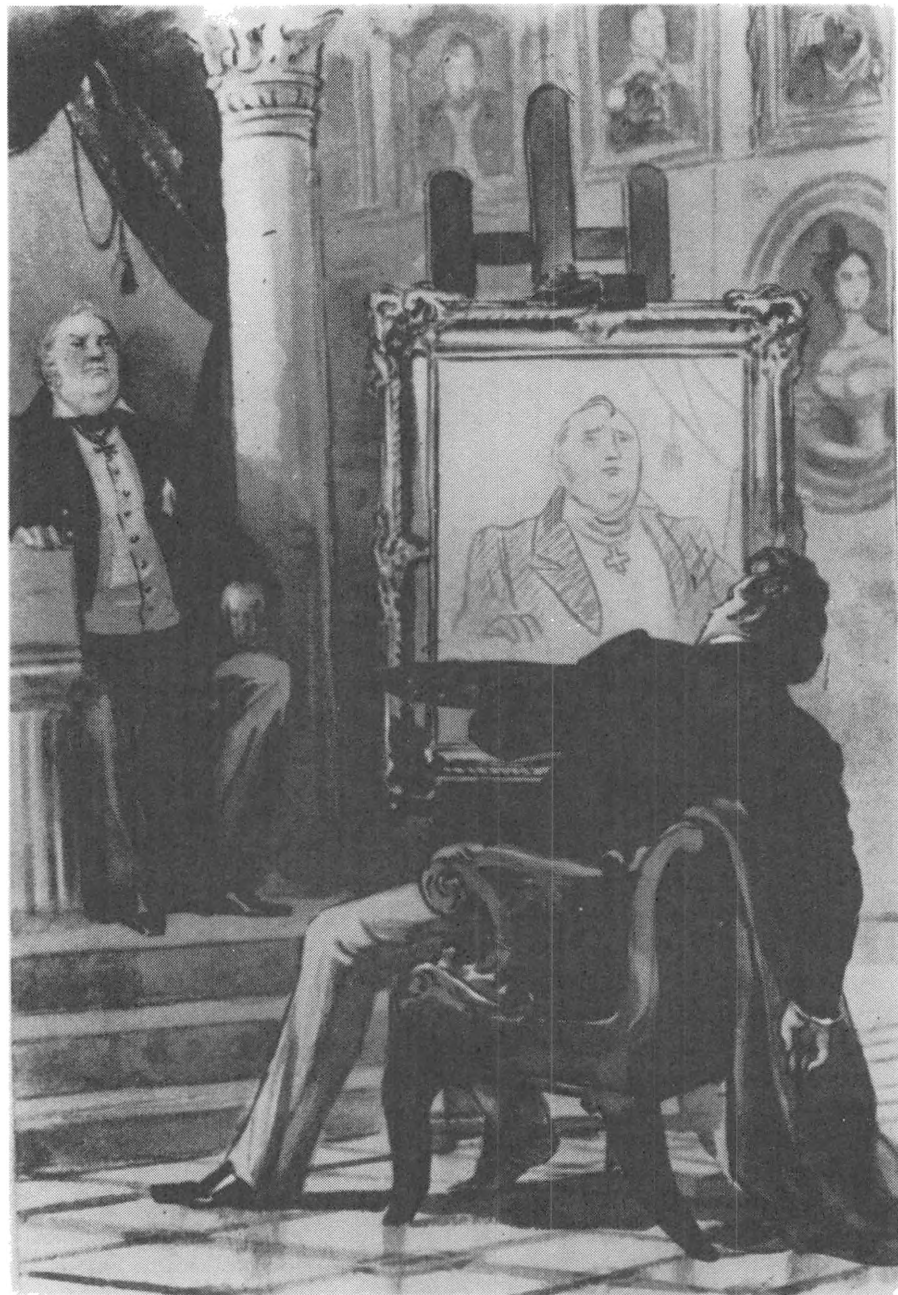


*Илл. 6 Е. Кибрик  
«Остап»; иллюстрация к Тарасу Бульбе, 1944-45 гг.  
Литография*



*Илл. 7 Е. Кибрик  
«Андрій»; иллюстрация к Тарасу Бульбе, 1944-45 гг.  
Литография*





Илл. 8 Кукрыниксы  
Иллюстрация к повести «Портрет», 1952 г.  
Рисунок



Илл. 9 Кукрыниксы  
Иллюстрация к повести «Портрет», 1952 г.  
Рисунок

... один раз, работая в своей мастерской, услышал он стук в дверь, и вслед за тем прямо вошел к нему ужасный ростовщик ... — Ты художник? — сказал он без всякой церемонии моему отцу ...  
— Хорошо. Нарисуй с меня портрет...

входящая фигура ростовщика сразу же дает представление о злом старике.

К задачам иллюстрации иначе подходит художник Н. Кузьмин. В скупых линиях ему удается схватить характерные черты двух столь непохожих друг на друга друзей в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (илл. 10). Рисунок отвечает словам Гоголя:

Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз, голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх



Илл. 10 Н. Кузьмин

Иллюстрация к «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», 1950-е гг.

Рисунок пером

а также и следующему описанию:

По воскресным дням, бывало, Иван Иванович в штаметовой бекеше, Иван Никифорович в нанковом желто-коричневом казакине отправляются почти об руку друг с другом в церковь. И если Иван Иванович, который имел глаза чрезвычайно зоркие, первый замечал лужу или какую-нибудь нечистоту посреди улицы, что бывает иногда в Миргороде, то всегда говорил Ивану Никифоровичу: «Берегитесь, не ступите сюда ногою, ибо здесь нехорошо.»

В иллюстрациях Н. Кузьмина к «Запискам сумасшедшего» остановлюсь на том рисунке (илл. 11), который соответствует следующему тексту Гоголя:

...шел проливной дождик...она выпорхнула из кареты, как птичка. Как взглянула она направо и налево, как мелькнула своими бровями и глазами...Господи, Боже мой! пропал я, пропал совсем.

Все в этом рисунке передано линейно просто и вместе с тем — порывисто-нервно. В рисунке есть и детали, о которых Гоголь не говорит — вдали виден проезжающий под дождем извозчик, — но это никак не мешает главному и подтверждает мнение А.Н. Оленина об иллюстрациях, приведенное мною в начале этой статьи.

Другой рисунок Н. Кузьмина к «Запискам сумасшедшего» (илл. 12) отвечает словам Гоголя:

Сегодняшний день есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король — я...Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник.

Косыми перекрещивающимися линиями Н. Кузьмин показал атмосферу сумасшедшего дома, где жалкий свет свечей с трудом рассеивает мрак камеры, в которой стоит в надменной позе сумасшедший с искаженным лицом.

Каждый из русских художников, упомянутых в этом кратком обзоре, на свой лад претворял творения Гоголя, исполняя этим основную задачу иллюстраторов: откликаться по-своему на свойственном им языке, что в то же время говорит и о глубоких, разнообразных и проникновенных образах Гоголя, дающих возможность толковать их столь многообразно.



Илл. II Н. Кузьмин  
Иллюстрация к повести «Записки сумасшедшего», 1958 г.  
Рисунок пером



Илл. 12 Н. Кузьмин  
Иллюстрация к повести «Записки сумасшедшего», 1958 г.  
Рисунок пером

## Художник Ю.Г. Рыковский и его рисунки к «Невскому проспекту»

Отдельно я выделяю рисунки художника-эмигранта Ю.Г. Рыковского, ибо о нем никогда в советской печати не было упомянуто ни слова, да и рисунки его к «Невскому проспекту» Гоголя публикуются в настоящем сборнике впервые.

Юрий Георгиевич Рыковский родился в 1894 г. и был с 1914 г. студентом Архитектурного факультета Рижского политехникума. В 1915 г. он был мобилизован и затем зачислен в Константиновское артиллерийское училище в Петрограде, по окончании которого был направлен на остров Эзель в Балтийское море. Осенью 1917 г. весь гарнизон острова попал в германский плен. Рыковский пробыл в плену более двух лет и с трудом вернулся в Ригу, где начал работать в Театре Русской Драмы как художник-декоратор, главным образом — как художник-костюмер, рисовавший эскизы костюмов артистов для всех постановок театра. Годы плена, тяжелые условия полуголодной жизни сказались на его здоровье. Он заболел туберкулезом и в январе 1937 г. скончался в возрасте 43 лет.

Тонкий вкус, большая культура и знание всех эпох делали Рыковского незаменимым работником театра. Но помимо театральных заданий, он много рисовал для себя, обостряя свое восприятие, стремясь к лаконической отточенной форме и линии. Его привлек гоголевский «Невский проспект», может быть отчасти потому, что в годы учения в Константиновском училище он жил в Петрограде и забыть его он не мог.

Публикуемые ныне рисунки к «Невскому проспекту» исполнены в 1933 г. и относятся только к началу этой повести. Задуман был, очевидно, целый цикл рисунков, но осуществить его Рыковскому не удалось. Рисовал он их только для себя. Вдова художника хранила эти рисунки у себя, а после ее кончины они были переданы мне как одному из близких друзей Рыковского. Они и по сей день находятся в моем личном архиве.

Исполненные свинцовым карандашом, эти рисунки вводят в особый графический мир, полу-реальный и полу-мистический, отвечающий романтическому духу Гоголя. Их репродукции даются здесь в размер оригинала и сопровождаются ссылками на тексты Гоголя.



*Илл. 13 Е. Климов  
Портрет художника Ю.Г. Рыковского, 1927 г.  
Рисунок карандашом*



илл. 14

...нищие собираются у дверей кондитерских, где сонный Ганимед, летавший вчера, как муха, с шоколадом, вылезает с метлой в руке, без галстука, и швыряет им черствые пироги и объедки.



илл. 15

В 12 часов на Невский проспект делают набегу гувернеры всех наций с своими питомцами в батистовых воротничках. Английские Джонсы и французские Коки идут под-руку с вверенными их родительскому попечению питомцами... Гувернантки, бледные мисс и розовые мадмуазели, идут величаво позади своих легоньких, вертлявых девочек, приказывая им поднять несколько левое плечо и держаться прямее.



илл. 16

Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках с заложенными в карман руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и щегольских шляпках. Вы встретите здесь бакенбарды, единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь, но, увы! принадлежащие только одной иностранной коллегии.



илл. 17

Незнакомое существо, к которому так прильнули его глаза, мысли и чувства, вдруг поворотило голову и взглянуло на него. Боже, какие божественные черты! ... Она взглянула на Пискарева, и при этом взгляде затрепетало его сердце... он остановился, потупив глаза...

Мы видим в рисунках Ю.Г. Рыковского тонкого стилиста, отточенного мастера, прекрасно чувствующего эпоху 1830-х годов в Петербурге. Мы можем только печалиться, что весь цикл работ к «Невскому проспекту» так и не был полностью осуществлен.

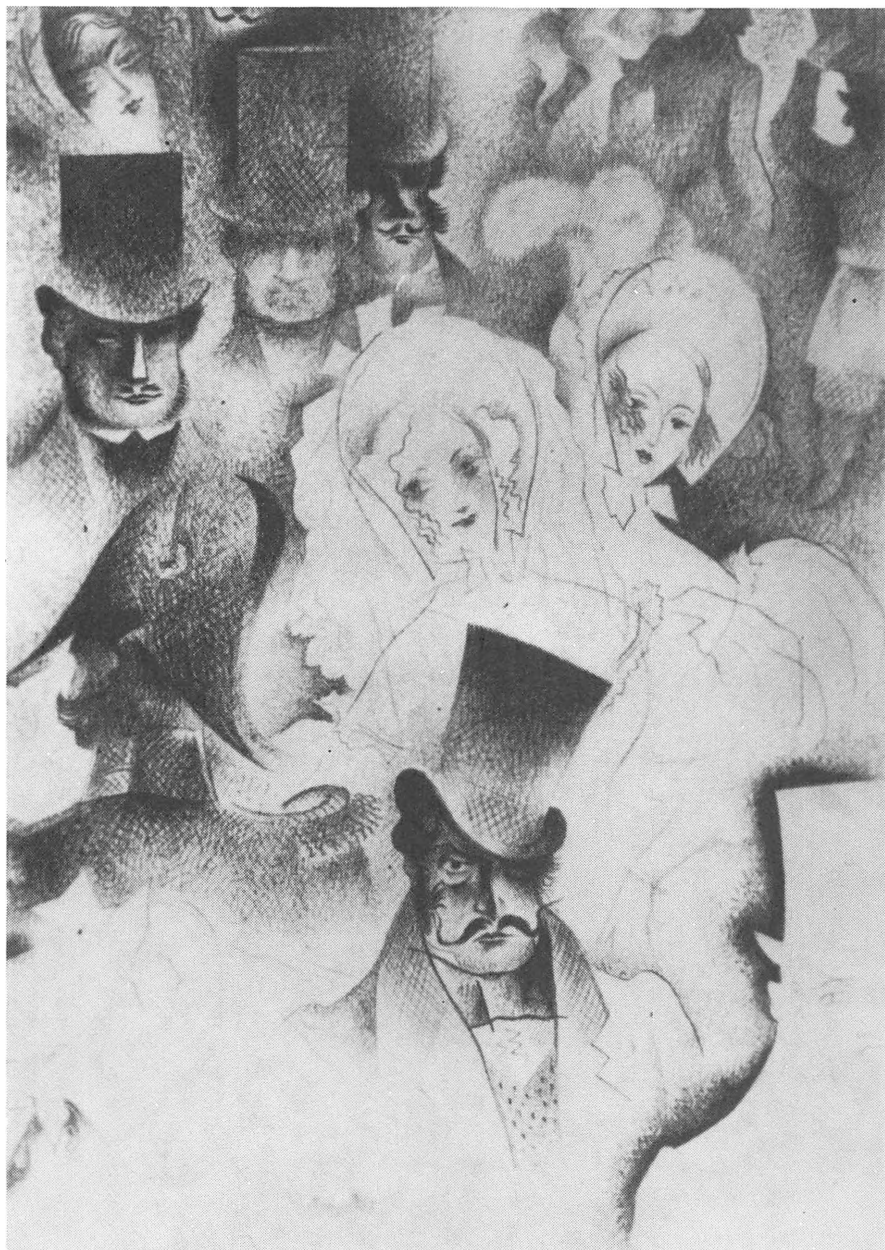
Помимо четырех иллюстраций к «Невскому проспекту», привожу также рисунок Ю.Г. Рыковского — «Портрет Н.В. Гоголя» (илл. 18), исполненный в том же 1933 г. и задуманный для неосуществленного издания повести «Портрет». На этом рисунке Гоголь представлен уже не молодым и веселым, а в период душевных терзаний и мучительных творческих поисков.



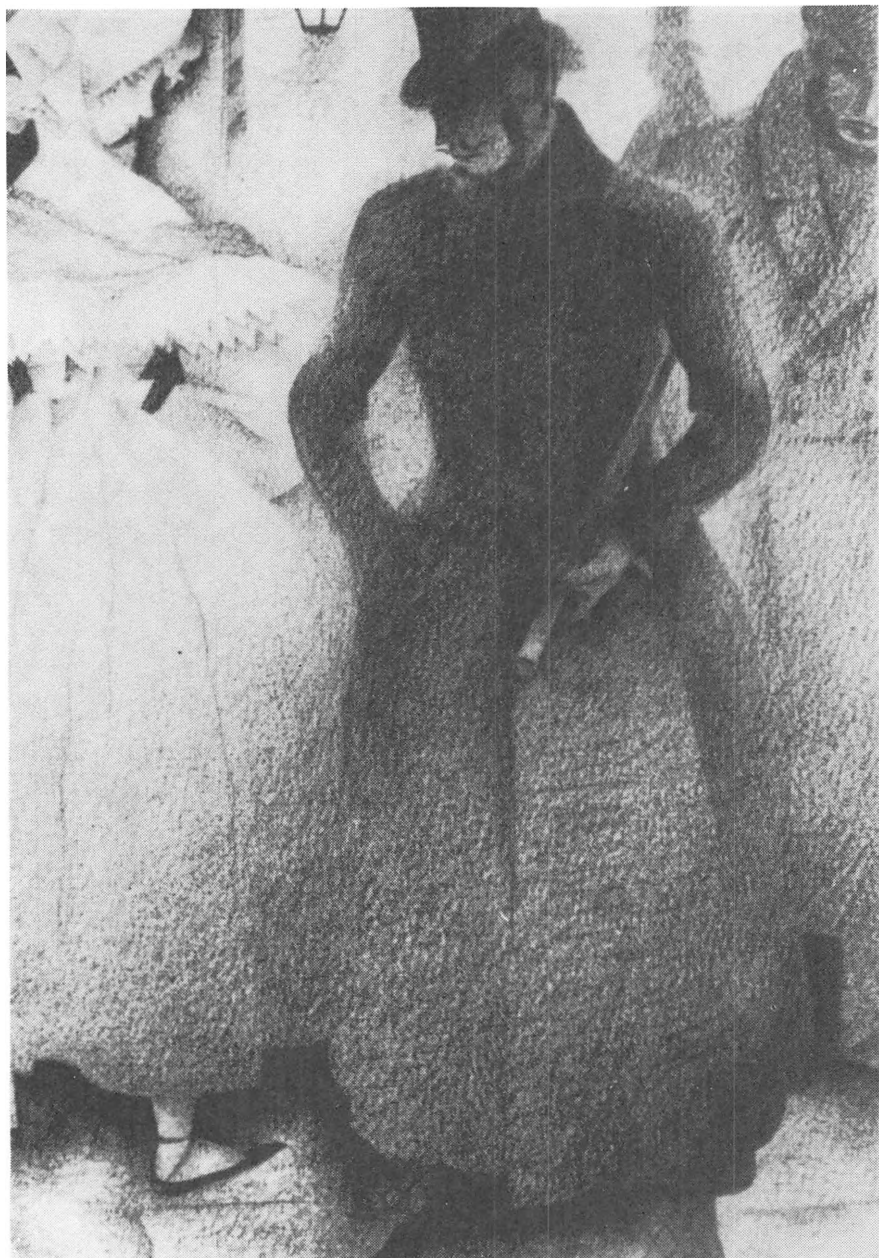
Илл. 14 Ю.Г. Рыковский  
Иллюстрация к повести «Невский проспект», 1933 г.  
Рисунок карандашом



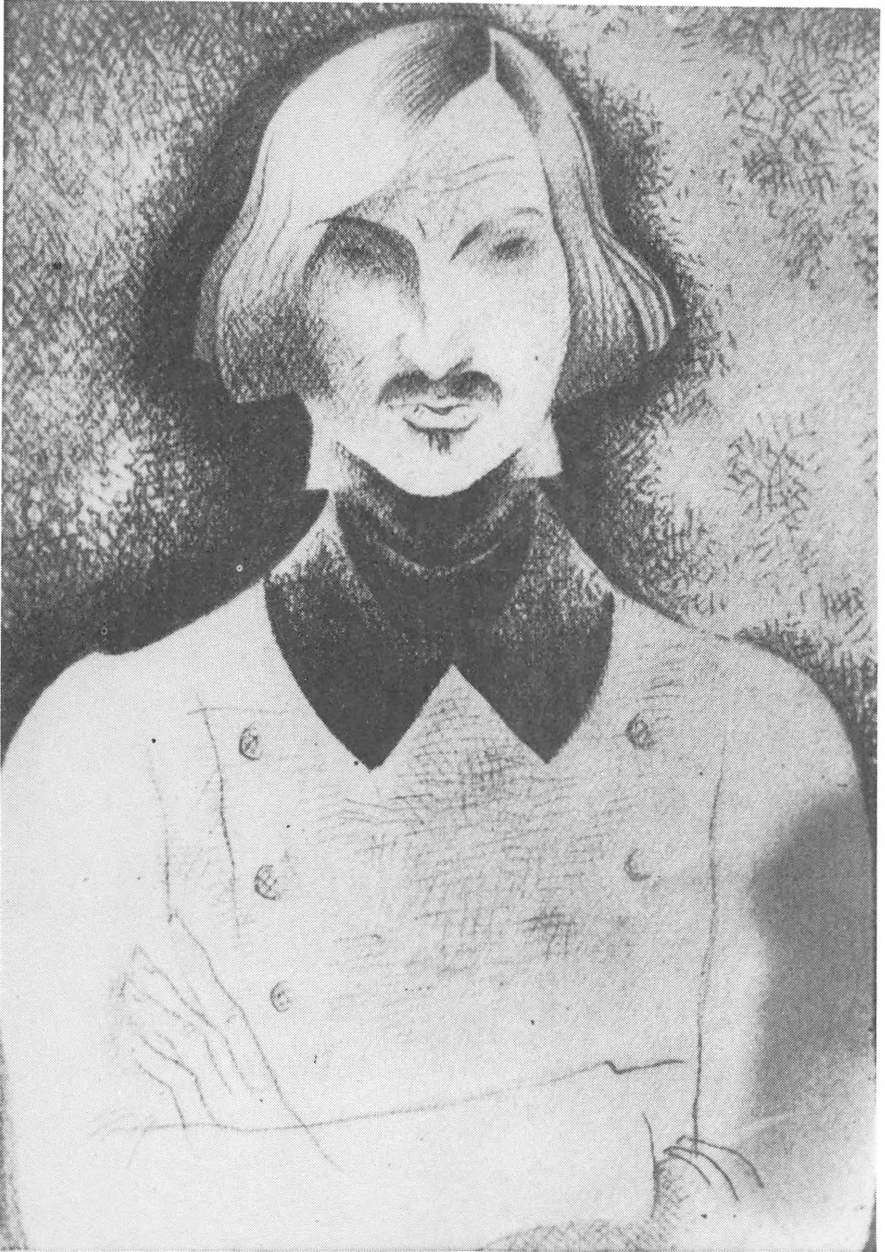
*Илл. 15 Ю.Г. Рыковский  
Иллюстрация к повести «Невский проспект», 1933 г.  
Рисунок карандашом*



Илл. 16 Ю.Г. Рыковский  
Иллюстрация к повести «Невский проспект», 1933 г.  
Рисунок карандашом



*Илл. 17 Ю.Г. Рыковский  
Иллюстрация к повести «Невский проспект», 1933 г.  
Рисунок карандашом*



Илл. 18 Ю.Г. Рыковский  
Портрет Н.В. Гоголя, 1933 г.  
Рисунок



## К двухсотлетию оды «Бог» Г. Р. Державина\*

*Олег Ильинский\*\**

В 1984 году исполняется двести лет со дня написания державинской оды «Бог». Вполне естественно, что с тех пор эта ода давно стала хрестоматийной — строфы из нее в гимназиях заучивали наизусть.

Случилось однако так, что ода эта за два столетия богатейшего развития русской поэзии и художественной прозы осталась как бы особняком. Можно было бы назвать ее непревзойденной, но ведь за эти двести лет только немногие русские поэты приближались к тем художественным категориям, которыми мыслил Державин (среди них — некоторые поэты XX века, например, Гумилев, Цветаева, Мандельштам). Религиозная поэзия на русском языке не очень богата. Таким образом, у Державина в жанре оды «Бог» вообще не оказалось ни наследников, ни конкурентов.

Правда, отдельные произведения более поздней русской религиозной поэзии возникали в русле романтизма. Один из самых ярких образцов в этом отношении — «Когда волнуется желтеющая нива» Лермонтова. Однако, эта вещь не только относится к иной художественной школе и к иной эпохе, чем державинская ода, но и может быть по всему своему образному строю и жанровым особенностям прямо противопоставлена Державину. Стихотворение Лермонтова возникает на основе глубокого эмоционально-психологического переживания природы в пейзажном аспекте, причем на первом плане здесь именно субъективное,

---

\* См. полный текст оды в конце статьи.

\*\* Олег Ильинский — литературовед и поэт. Автор пяти книг стихов, последняя из которых вышла в 1981 году, а также и ряда статей по русской литературе.



лирическое переживание самого поэта. Лиризм лермонтовского переживания Бога через природу типичен для романтического импрессионизма с уклоном в пантеизм. В державинской оде, естественно, и цели иные, и личность выступает в совершенно иной функции. Концептно-образный диапазон Лермонтова в этом стихотворении значительно уже, чем в оде «Бог».

Державин не был, как известно, зачинателем русской оды. По линии религиозной поэзии он связан с Ломоносовым и со всей традицией русской оды XVIII века. Для нашей темы история русской оды специального интереса не представляет, тем более, что Державин в оде «Бог» исключительно индивидуален. Это особенно заметно в рамках классицизма: эта ода стоит на рубеже предромантизма в русской поэзии.

Ода «Бог» несомненно одно из самых выдающихся произведений в русской поэзии в целом. Она необъяснима ни исторической традицией, ни ссылками на художественные школы. Державин здесь перебрасывает мост из XVIII века в XX.<sup>1</sup> В какой-то мере влиянием Державина отмечены почти все крупные явления русской поэзии XIX века. Но совершенно естественно, что в пушкинскую и после-пушкинскую эпоху Державин уже «отпугивал» своим «классицизмом», архаичностью своего языка и художественного мышления.

Критика XX века проявляла к творчеству Державина значительный интерес, но «свободная» часть XX века в России была слишком краткой, чтобы теоретически осмыслить и оценить по достоинству художественное и религиозно-философское значение оды «Бог». Несмотря на возрождение интереса к религиозно-метафизическим проблемам, связанное с символизмом, религиозная проблематика Державина и в эту эпоху осталась как бы в стороне. В русской критике об оде «Бог» сказано очень мало. Этот высший взлет поэта, несмотря на хрестоматийность, до сих пор не имеет адекватного комментария.

В связи с двухсотлетним юбилеем величайшего произведения русской религиозной лирики можно отметить некоторые художественно-концептуальные особенности этой оды. По всей вероятности, сдержанность критики отчасти объясняется именно религиозным характером оды. Ее многие ценили, но говорили о ней скупое. Между тем, эта ода может и должна рассматриваться не только сама по себе. Наше понимание личности Державина неотделимо от оценки оды «Бог». Державин предстает здесь как глубокий философский ум. Дело тут именно в оригинальности

---

<sup>1</sup> Влияние Державина на поэтику русских футуристов достаточно известно.

образно-художественного мышления и метафизического постижения. Пользуясь привычными для эпохи Просвещения художественно-концептуальными структурами, Державин создает новизну. При всей органической связи со своим временем, Державин здесь очень самостоятелен. И смотрит он не назад, а вперед. Само собою разумеется, что эта ода в первую очередь — художественное произведение, но одновременно и религиозно-метафизический порыв.

Тема «Державин как мыслитель-метафизик» ждет еще своего исследователя. Ни в коем случае не следует, конечно, считать его собственно философом, да и не в том задача настоящей статьи, чтобы перечислять философские влияния на Державина. Державин мыслит художественно. Художественной интуицией он многое осмыслил и на русском языке впервые выразил, т.е. заново создал, сделав частью русской поэтической системы. Элементы философских построений, движения мысли, стали для него основой поэтической образности, а философия заговорила языком поэзии. Поэзия у него не подменяется философией, а раскрывает высокий поэтический смысл, заключенный в философских построениях. Державин выступает здесь как носитель очень строгой религиозной концепции, которая вполне совпадает с христианско-православным учением.

Ода «Бог» может рассматриваться в разных аспектах, но как произведение словесного искусства, она прежде всего — явление языка, того самого «метафизического языка», на недостаточное развитие которого в русском литературном языке позднее сетовал Пушкин. Под «метафизическим языком» Пушкин, как известно, главным образом подразумевал язык философский, но именно выражение «метафизический язык» как нельзя более подходит к характеру державинской абстрактной лексики.<sup>2</sup> Вся ода построена именно на этой лексике — эта лексика является основой державинской образности. Укажем хотя бы на характерную лексику первой строфы: *пространством, бесконечный, движеньи, вещества, превечный, причины, постичь, зиждет*, и т.д. Такого рода лексика старославянская по происхождению, была атрибутом оды и до Державина. Но в связи с его темой, ему принадлежит заслуга блестящего применения этих элементов как основы для художественного образа определенной направленности (именно — религиозной). Традиционные элементы здесь обновляются.

<sup>2</sup> В образном мышлении Державина, философская, богословская, научная и просто абстрактная лексика составляют единую категорию, дифференциация ему тут не нужна, да и в его время она вообще была выражена слабо.

Хотя несомненно тут некоторая общность с «Размышлением о Божьем величестве» Ломоносова, однако, Державин здесь совершенно самостоятелен, так как задачи его совершенно иные. Он стоит перед значительной трудностью: он должен описать то, что собственно, по самой своей сути, описанию не поддается, как-то — духовный мир, сам акт миротворения. Отсюда — обилие абстрактных понятий, но в контексте оды именно они приобретают конкретно-образный смысл, они стоят в описательной функции. Контекст превращает абстрактную лексику в конкретную. Кроме того, Державин здесь, пользуясь этой лексикой, дает очень четкие определения.

Как известно, в поэзии Державина, в частности, в оде «Бог», звук и звукосочетание играет столь же значительную роль, как и смысл. Звукосочетания, будучи поддержаны ритмом, тем самым уже способствуют созданию иных взаимосвязей между словами-понятиями, более тонких, чем смысловые. Активная звуковая окраска придает лексике более конкретный, более «вещный» характер. Ритм и строгая строфика как бы замыкают созданный Богом Космос — по своему существу, крайне динамичный — в орбиту статического постоянства. К звуковой инструментровке оды мы еще вернемся.

Сейчас отметим только, что «метафизическая» лексика державинского типа в поэзию последующего столетия входила медленно и с трудом. Пушкин тут оказался прав. Даже Тютчев, один из самых «метафизических» русских поэтов, допускает эту лексику очень осторожно, а когда случается — мы сразу же угадываем в этом державинскую традицию. Научная и философская лексика стала входить в русскую поэзию значительно позднее, когда вообще все проблемы стихотворного языка ставились уже совсем по-другому. Для русской поэзии это произошло главным образом в XX веке, в то время как западные предшественники и современники Державина имели уже большой опыт в этом отношении. Державин, таким образом, даже для русского XIX века оказался новатором. Это касается не только лексики, но и всего строя оды «Бог».

Ода состоит из одиннадцати ямбических строф, по десять строк в каждой. Эта формальная строгость характерна. Она создает ощущение уравновешенности и постоянства. Соединение в ней элементов статики и динамики имеет для Державина концептуальное значение. Композиционно, ода легко распадается на две части, по пять строф в каждой, при чем, между частями существует как бы зеркальное взаимоотношение.

Это зеркальное взаимоотношение является частью основной

концепции Державина: человек есть как бы бесконечно уменьшенное отражение божественной полноты, Бог же есть именно та полнота, к которой человек может бесконечно стремиться. Ода «Бог» напоминает человеку о его божественном происхождении. Эта концепция композиционно закреплена зеркальным взаимоотношением между частями оды. Первые пять строф дают картину божественного мирозидания, причем изображение миротворения Державин доводит до человека, личности, «я». Это «я» первоначально трактуется как ничтожная пылинка по сравнению с Богом и Космосом. В седьмой строфе начинается новая тема. Тут устанавливается связь между человеком и Богом, которая кульминируется в восьмой строфе формулой «Ты есть — и я уж не ничто». Далее, и до самого конца оды, развивается мысль о том, что человек значителен именно благодаря связи с Богом, и тот космический контекст, в котором человек здесь выступает, целиком служит этой связи. Весь космос как бы вписывается в личность, кульминируется в ней. Появляется строго логическая цепь концепций, а именно: в человеке, как в зеркале, повторен божественный замысел — космос. Одновременно дается и развернутая образно-смысловая характеристика человека в его интеллектуальном, интуитивно-творческом и религиозном аспектах. Человек показан как жилец двух миров, кратко намечена антиномичность, противоречивость человеческой психики, раздвоенность личности, в результате чего возникает как бы внутренний диалог человека с самим собой. Естественно, что рамки авторского «я» тут очень широки, они включают все человечество с его интеллектуально-творческими проблемами и психологическими конфликтами.

Почти каждая строфа представляет собой отдельное тематическое единство. Первая строфа, как обычно в оде, несет особую смысловую нагрузку: она определяет тему всей оды. Вторая строфа изображает мысль, познающую Бога, третья строфа — вечность, и так далее. Не только строфы этой оды чрезвычайно тесно соединены между собой, но — что еще интереснее — сложный звуковой рисунок не только объединяет строфы, но и отдельные смысловые элементы внутри строк. Здесь композиция уже непосредственно связана с образно-смысловыми элементами оды «Бог». Звук не только следует за смыслом, но и расширяет рамки смысловых связей, создавая как бы двойную линию связи. Например в третьей строфе:

Хаоса бытноть довременну  
Из бездн Ты вечности воззвал,

А вечность, прежде век рожденну  
В себе самом Ты основал.  
Себя собою составляя,  
Собою из себя сияя,  
Ты свет, откуда свет истек.  
Создавший все единым словом,  
В твореньи простираясь новым,  
Ты был, Ты есть, Ты будешь ввек!<sup>3</sup>

Тема этой строфы — Божественное Единство, собственно — единство Св. Троицы. Единство это не только дано в образе, но и выражено звуками. Прежде всего, обратим внимание на звуковую организацию центральной части строфы: «А вечность, прежде век рожденну / В себе самом Ты основал. / Себя собою составляя / Собою из себя сияя / Ты — свет, откуда свет истек.» Здесь налицо полное слияние смысловых и звуковых элементов. Выделенные нами звуки (чрезвычайно активная инструментовка на **с**) тут, естественно не случайны: они служат выражению божественного единства. Повторены здесь не только звуки, но и целые слова, имеющие яркую звуковую окраску. В то же время, образно-смысловые элементы дают точнейшую богословско-метафизическую формулу. При помощи художественной аналогии (свет) Державин дает здесь одну из глубочайших тайн христианского вероучения. Не случайно, поэтому, строка «Ты свет, откуда свет истек» перекликается со словами Символа Веры: «Света от Света, Бога истинна от Бога истинна». По линии звуковой переклички связаны и другие элементы данной строфы, например: «Хаоса бытность довременну / Из бездн Ты вечности воззвал», а первое слово первой строки («Хаоса») по звуковой линии объединено и с «бездной», и с «воззвал».

Следует особенно обратить внимание на то, что звуковая инструментовка Державина вообще очень сложна — она рассчитана на изощренный поэтический слух читателя. Можно поэтому утверждать, что так или иначе все, или почти все, звуковые элементы его стихов (и в частности, оды «Бог») связаны между собой. Можно также утверждать, что во многих случаях художественная ассоциация Державина движется по звуковой линии. Возможно далее, что звуковые элементы у него иногда предшествуют смысловым: в момент возникновения образа звуковая окраска и звуковая характеристика ведет за собой смысл.

Исторически творчество Державина относится, как известно,

---

<sup>3</sup> Г.Р. Державин, *Сочинения* в 9-и томах, под ред. Я.К. Грота, 2-е изд. (Москва: АН, 1864-83), 130-133. Все цитаты по этому изданию.

к пересечению классицизма и сентиментализма (т.е. — предромантизма). В оде «Бог» об этой его позиции свидетельствуют, между прочим, строки «Ты есть! — Природы чин вещает / Гласит мое мне сердце то.» Ссылка на «чин природы» и на «сердце» в одинаковой мере для этого характерны. А Державин-классицист постоянно апеллирует к разуму, к творческой и творящей мысли. Характер образности Державина почти целиком принадлежит классицизму — метафора в точном смысле у него отсутствует, на ее месте у него поэзия мысли. Характерна в этом отношении ораторская интонация, на которой держится весь жанр оды. Выдвижение звуковых элементов тоже следует отнести за счет классицизма: при отсутствии метафоры звуковая организация текста приобретает особо важное значение. Именно в оде «Бог» характерно применение параллелизмов типа развернутой метафоры, но одновременно из них создается самостоятельный «пейзажный фон», как например, в стихах:

Как искры сыплются, стремятся,  
Так солнца от Тебя роятся;  
Как в мразный, ясный день зимой  
Пылинки инея сверкают,  
Вратятся, зыблются, сияют,  
Так звезды в безднах под Тобой.

Такого рода образность не только служит раскрытию основных тем, но в значительной мере расширяет ассоциативный диапазон текста, что, между прочим, играет особенную роль в данной оде потому, что широкое разнообразие, а также и статика в динамике, являются здесь одной из концептуально необходимых идей автора.

Ораторская интонация и логика как бы управляют всем материалом данной оды. Стройность логического движения превращает образы в философские определения, как например, в стихах: «А я перед Тобой — ничто / Ничто! — Но Ты во мне сияешь / ... / Я есмь — конечно есть и Ты!» В этих и подобных строках можно видеть отражение характерной для классицизма картезианской логики. Вообще несомненно, что Державин не избежал воздействия Декарта, как в данной оде, так и во всем своем творчестве в целом.

Основная доля образности оды «Бог» приходится на изображение природных, космических и сверхкосмических процессов. Всего в оде сто десять строк — почти каждая строка является как бы звеном в цепи космических явлений. Образ цепи («цепь

существ») является у Державина одним из центральных: цепью существ человек характерно связан с Богом, по принципу цепного сложения и построена вся ода. Одной из основных ее тем является тема космического порядка, который создан и поддерживается Богом. Эта космическая картина сделана исключительно удачно. Говоря о Космосе, поэт говорит о Боге, Космос является, таким образом, как бы видимым выражением Бога. В этом отношении особенно характерна пятая строфа:

Светил возженных миллионы  
В неизмеримости текут;  
Твои они творят законы,  
Лучи животворящи льют.  
Но огненны сии лампы,  
Иль рдяных кристалей громады,  
Иль волн златых кипящий сонм,  
Или горящие эфиры,  
Иль вкупе все светящи миры  
Перед Тобой, как ночь пред днем.

Говоря о лексике и фразеологии оды «Бог», следует отметить несомненное влияние на нее поэтики псалмов, а также и того особенного вида мышления, которое связано с псалмами. Философско-метафизическая концепция оды «Бог» оригинальна, богата и интересна. Академик Я.К. Грот уже в свое время ставил вопрос о философской оригинальности Державина и ответил на него положительно.<sup>4</sup> Державин, как известно, живет в кругу философских идей XVIII века (деизм, пантеизм, разные учения материалистического толка, философский рационализм). Надо особо подчеркнуть, что Державин нигде не оказывается в зависимости от этих идей. Между поэтом и его временем естественно возникает образно-художественный диалог, который и отражен в оде «Бог». Было бы нетрудно предположить, что отношение Державина к Богу в оде будет ограничено пантеистическим деизмом и рационализмом, тем более, что лексика и фразеология оды построена так, что на первый взгляд читатель этого ждет. Однако, вот тут-то и сказывается не только исключительная художественная одаренность Державина, но и его философская оригинальность. Философская мысль Державина питается православно-христианскими корнями, и диалог его с философскими

---

<sup>4</sup> См. объяснительные примечания Я.К. Грота к оде «Бог», ук. соч., стр. 133 и далее.

течениями его времени оборачивается защитой именно религиозно-богословских концепций.

Здесь, прежде всего, необходимо отметить совершенно исключительную силу поэта при изображении акта божественного миротворения. Напомним хотя бы уже цитированное «Хаоса бытность довременну / Из бездн Ты вечности воззвал» и «Создавший все единым словом / В твореньи простираясь новым»... Более того, вся первая и третья строфы говорят о творении как о едином акте огромной силы. При этом характерно, что в понимании Державина творение не закончено, оно и в данный момент полностью сохраняет свою силу: «Ты цепь существ в себе вмещаешь / Ее содержишь и живишь.» Как эти строки, так и вся ода по существу заострены против деизма, с его идеей раз навсегда созданного и совершенно законченного в себе мироздания, напоминающего по своему действию часовой механизм, раз навсегда заведенный. Державин здесь в гораздо большей степени напоминает Бергсона, чем компромиссные построения деистов, созданные под влиянием материалистических течений.

В первой строфе, кроме того, очень ярко выражена, а в третьей — образно раскрыта, идея божественной троичности (о том, что она перекликается с Символом Веры, мы уже отметили выше). Такого рода религиозная мысль тоже с деизмом не совместима. Далее, концепция Бога и мира у Державина строго иерархична: Бог всем управляет и все Ему подчинено, Он все в себе вмещает, а сам Он — выше всего. Ода «Бог», таким образом, не пантеистична, а наоборот, подчеркивает сверхкосмическую божественную силу и волю. Материя, упоминаемая в оде и изображенная с предельной яркостью («Живый в движеньи вещества»), является всего лишь функцией божественного творчества.

Что касается типичного для века Просвещения рационализма, в свете сказанного уже естественно, что и разуму придан хотя и очень активный, но совершенно подчиненный характер: разум, наряду с «сердцем» показан как орган, познающий Бога. Трактовка материи, как и трактовка разума, у Державина напоминает позднейшие построения Шеллинга.

Кроме чисто космических идей и процессов, изображенных в оде «Бог», представляют интерес несколько собственно богословских идей. Кроме уже отмеченной идеи троичности следует припомнить и следующие слова: «Конец с началом сопрягаешь / И смертью живот даришь». В ассоциативном отношении, эта строка стоит близко к «Смертью смерть поправ»; но кроме



того, она может иметь и чисто космический смысл. Интересны также строки:

Поставлен, мнится мне, в почтенной  
Средине естества я той,  
Где кончил тварей Ты телесных,  
Где начал Ты духов небесных...

и косвенно связанные с ними:

Не могут духи просвещенны,  
От света Твоего рожденны,  
Исследовать судеб Твоих;

Человек тут поставлен выше тварных духов (ангелов), что соответствует православному учению. Тем не менее, и человеческое знание ограничено:

Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,  
В Твоем величьи исчезает,  
Как в вечности прошедший миг.

К богословским построениям следует отнести и такие строки, как:

Твоей то правде нужно было,  
Чтоб смертну бездну переходило  
Мое бессмертно бытие,  
Чтоб дух мой в смертность облачился  
И чтоб чрез смерть я возвратился,  
Отец! в бессмертие Твое.

Эти строки говорят сами за себя. Как видно из них, человек в оде «Бог» показан не только как звено в цепи существ. В девятой строфе он намечен еще и как характер (если можно в этом контексте говорить о характере). Все помнят строку: «Я царь — я раб, я червь — я бог». Тут следует обратить внимание на чрезвычайную драматичность человека и его ситуации, но созданная здесь драматическая антиномия как бы примирена словами: «Твое созданье я, Создатель! / Твоей премудрости я тварь!» Конечно, все эти философские построения совершенно неотделимы от своего конкретного художественного выражения, от всего контекста оды.

Итак, перед нами сложный художественный организм не только огромной глубины, но, очевидно, и полемической направленности — в общем смысле — против деизма века Просвещения. Перед нами, кроме того, свидетельство значительной философской одаренности Державина (но, конечно, выраженной в рамках именно художественного произведения). Параллели между философскими построениями оды «Бог» и философией предыдущих и последующих эпох могли бы составить предмет особой работы.

С чисто же художественной точки зрения, дело вовсе не в философских сопоставлениях. Можно лишь отметить, что Державин, не пройдя философской школы и не занимаясь специально философией, однако не только прекрасно разбирался в сложной философской ситуации своего времени, но и мог противопоставить ей свою (впрочем — общецерковную) концепцию. В литературной критике, кроме ценных комментариев Грота, о философском содержании оды «Бог» сказано очень мало. За двести лет ее философская и богословская направленность по существу не стала достоянием русской мысли в той мере, как она того заслуживает. По всей вероятности, это не следует объяснять только позитивистическим уклоном значительной части русской критики XIX века. Следует обратить внимание и на то, что русская критика часто не решалась касаться религиозных проблем такой силы и глубины, какие мы находим в этой лучшей русской оде. Сам Державин совершенно ясно отдавал себе отчет как в исключительной значительности, так и в определенной направленности своей оды, о чем есть свидетельство в его записках, где он связывает возникновение оды с переживанием пасхальной радости.<sup>5</sup>

Отметим, наконец, что ода «Бог», возникшая на рубеже классицизма и романтизма, по содержанию легко укладывается в рамки периода послекантовской философии. Тут дело не в отдельных сопоставлениях, а в том, что художественная диалектичность и антиномичность оды, стремление сопоставить человека с Богом и Космосом, трактовка творческого «я» и, наконец, его круговой диалог с философскими течениями эпохи — все это психологически очень близко эпохе романтизма и романтической философии.

Чисто философской лирике на русском языке не повезло.

---

<sup>5</sup> *Объяснения на сочинения Державина, диктованные им самим его племяннице Елизавете Николаевне Львовой в 1809 г.*, изд. Ф.Л. Львова (СПб, 1834), стр. 3.

Быстрое развитие поэзии в XIX веке выдвинуло иную проблематику, лирика пошла по линии исследования и изображения эмоционально-психологической жизни человека и философско-космические проблемы (кроме как у Тютчева) ставились сравнительно редко. Но следует помнить, что Державин одним из первых выдвинул в оде «Бог» тему созерцания Бога «сердцем», а не мыслью только. Этим он сразу вошел в центр романтической проблематики (открыв путь Жуковскому).

Гениальное начало, положенное одой «Бог», развития почти не получило. Ода эта особенно сильно звучит в XX веке. Через двести лет стиль русской поэзии оказался ближе к Державину, чем эпоха его непосредственных наследников. Сегодня ода «Бог» воспринимается так естественно, чисто и энергично, как вероятно не звучала сто лет тому назад.

## БОГ

(1)

О Ты, пространством бесконечный  
Живый в движеньи вещества,  
Теченьем времени превечный,  
Без лиц, в трех лицах Божества!  
Дух всюду сущий и единый,  
Кому нет места и причины,  
Кого никто постичь не мог,  
Кто все Собою наполняет,  
Объемлет, зиждет, сохраняет,  
Кого мы назваем: *Бог*.

(2)

Измерить океан глубокий,  
Сочесть пески, лучи планет  
Хотя и мог бы ум высокий, —  
Тебе числа и меры нет!  
Не могут духи просвещенны,  
От света Твоего рожденны,  
Исследовать судеб Твоих:  
Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,  
В Твоем величьи исчезает,  
Как в вечности прошедший миг.

(3)

Хаоса бытность довременну  
Из бездн Ты вечности воззвал,  
А вечность, прежде век рожденну,  
В самом себе Ты основал:  
Себя собою составляя,  
Собою из себя сияя,  
Ты свет, откуда свет истек.  
Создавший все единым словом,  
В твореньи простираясь новым,  
Ты был, Ты есть, Ты будешь ввек!

(4)

Ты цепь существ в себе вмещаешь,  
Ее содержишь и живишь;  
Конец с началом сопрягаешь  
И смертью живот даришь.  
Как искры сыплются, стремятся,  
Так солнца от Тебя рождаются;  
Как в мразный, ясный день зимой  
Пылинки инея сверкают,  
Вратятся, зыблются, сияют,  
Так звезды в безднах под Тобой.

(5)

Светил возженных миллионы  
В неизмеримости текут,  
Твои они творят законы,  
Лучи животворящи льют.  
Но огненны сии лампы.  
Иль рдяных кристалей громады,  
Иль волн златых кипящий сонм,  
Или горящие эфиры,  
Иль вкупе все святящи миры —  
Перед Тобой — как ночь пред днем.

(6)

Как капля в море опущенна,  
Вся твердь перед Тобой сия.  
Но что мной зримая вселенна?  
И что перед Тобою я?  
В воздушном океане оном,  
Миры умножа миллионем  
Стократ других миров, — и то,  
Когда дерзну сравнить с Тобою,  
Лишь будет точкою одною;  
А я перед Тобой — ничто.

(7)

Ничто! — Но Ты во мне сияешь  
Величеством Твоих доброт;  
Во мне себя изображаешь,  
Как солнце в малой капле вод.  
Ничто! — Но жизнь я ощущаю,  
Несытым некаким летаю  
Всегда пареньем в высоты;  
Тебя душа моя быть чаёт,  
Вникает, мыслит, рассуждает:  
Я есмь — конечно, есть и Ты!

(8)

Ты есть! — природы чин вещает,  
Гласит мое мне сердце то,  
Меня мой разум уверяет.  
Ты есть — и я уж не ничто!  
Частица целой я вселенной,  
Поставлен, мнится мне, в почтенной  
Средине естества я той,  
Где кончил тварей Ты телесных,  
Где начал Ты духов небесных  
И цепь существ связал всех мной.

(9)

Я связь миров, повсюду сущих,  
Я крайняя степень вещества;  
Я средоточие живущих,  
Черта начальна Божества;  
Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю,  
Я царь — я раб — я червь — я бог!  
Но, будучи я столь чудесен,  
Отколе произошел? — безвестен:  
А сам собой я быть не мог.

(10)

Твое создание я, Создатель!  
Твоей премудрости я тварь,  
Источник жизни, благ податель,  
Душа души моей и царь!  
Твоей то правде нужно было,  
Чтоб смертну бездну переходило,  
Мое бессмертно бытие;  
Чтоб дух мой в смертность облачился  
И чтоб чрез смерть я возвратился,  
Отец! — в бессмертие Твое.

(11)

Неизъяснимый, Непостижный!  
Я знаю, что души моей  
Воображении бессильны  
И тени начертать Твоей;  
Но если славословить должно,  
То слабым смертным невозможно  
Тебя ничем иным почтить,  
Как им к Тебе лишь возвышаться,  
В безмерной разности теряться  
И благодарны слезы лить.

1784



## Дюк Степанович: Западнорусский богатырь с древнеиранским предком

*Георгий Круговой\**

Имя Дюка Степановича не всплывает первым в памяти, когда говорят о русском былинном эпосе. Его образ бледнеет рядом со звездами первой величины — Ильей Муромцем, Добрыней, Алешей Поповичем и древним русским эпическим змееборцем Михаилом Потыком. Между тем былина о Дюке Степановиче относится к числу самых интересных. Она сохранила основные повествовательные мотивы первоначального сюжета, сложившегося еще в домонгольский период, отразила реалии политических и культурных контактов со средневековой Европой и Византией, выразила через переосмысление древнейших мифологических мотивов коллективные психологические доминанты русского культурного сознания, сохранившие свою действенность и в памятниках русской культуры и искусства XIX-го и XX-го в.в. Кто же такой этот русский богатырь?

Молодой боярин Дюк Степанович (в тех случаях, когда былины указывают его возраст, ему 16 или 17 лет) выезжает «Из города из Галича, из Вольнь-земли из богатыя, из той Карелы из упрямые, из тоя Индии богатыя» поохотиться «на серых гусей и белых лебедей». Иногда он убивает трех орлов, которые летают над синим морем, и на радостях решает ехать в Киев (Гильф.152)\*\*. Иногда же он целится из лука в сидящего на дереве

---

\* George Krugovoy, born in Kharkov. Ph. D. from the Philosophical Institute in Salzburg, Austria (1953). Taught at Syracuse, NYU, Princeton, Middlebury, Bryn Mawr. Presently, Professor of Russian at Swarthmore College.

\*\* Варианты былин цитируются по нижеперечисленным сборникам. В скобках указываются составитель и номер былины в сборнике.

— *Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г.* 4-е изд.

ворона (Гильф.20), который уговаривает Дюка не убивать его и вешает ему, что он отправится в Киев, где найдет себе поединщика.

Впрочем, охота не всегда бывает удачна и иногда проходит без приключений. Зато былина подробно описывает великолепие снаряжения и оружия Дюка, дороговизну его стрел, оперенных перьями морского орла и украшенных самоцветами. Расстреляв и собрав дорогие стрелы, Дюк возвращается домой, идет в церковь к вечерне и заявляет матери о своем желании посетить Киев, князя Владимира и княгиню Апраксию, которых он еще не видал.

Зная задористость своего сына и опасности пути, мать не хочет его отпускать. Но т.к. Дюк решил ехать в Киев независимо от ее разрешения, она благославляет его, указывая, что в Киев есть два пути — окольный и прямой. По окольному нужно ехать три года или три месяца (в зависимости от варианта), а прямой непроезж, т.к. его залегли три заставы. Иногда сведения о дорогах дают Дюку бредущие из Киева в Галич калики (Гильф.230).

Описание застав устойчивое, хотя их порядок и число могут варьироваться. Обычно это (1) «горы толкучие» (они часто выпадают из текста); (2) двенадцатиглавый змей, Горынь-змея, змеище-горынище или просто «змеи поедучие»; (3) стая волков («звери лютые») или львов; (4) стая грачей, черных воронов или просто «птицы поклевучие».

Дав совет Дюку, как можно преодолеть заставы, мать также предупреждает сына о лукавстве киевлян и предостерегает Дюка от хвастовства своим богатством. Выбрав себе богатырского коня и отслужив заутреню в Галиче, Дюк скачет в Киев по прямой дороге, где ему преграждают путь указанные препятствия. Характерно, однако, что как правило Дюк нигде не принимает боя со змеями, зверьми и птицами, а ускользает от них, полагаясь на быстроту и резвость своего коня.

В одном варианте (Сок.21) Дюк истребляет чудовищ: засе-

---

т. I, Москва-Ленинград, 1949; т. II, Москва-Ленинград, 1950; т. III, Москва-Ленинград, 1951 — (Гильф.);

— *Онежские былины*. Подбор былин и научная редакция текстов акад. Ю.М. Соколова. *Летописи*, т. 13. Москва, 1948 — (Сок.);

— *Былины Печоры и Зимнего Берега*, под редакцией А.М. Астаховой, В.Г. Базанова, Б.Н. Путилова. Москва-Ленинград, 1961— (Аст-Баз.);

— *Песни, собранные П.Н. Рыбниковым*. 2-е изд. тт. I-II, Москва, 1909 — (Рыбн.);

— *Былины М.С. Крюковой*. Записали и комментировали Э. Бородина и Р. Липец. *Летописи Гос. лит. музея*, т. I, кн. VI, Москва, 1939; т. II, кн. VIII, Москва, 1941 — (Крюк.).

кает змей шелковой плетью, а волков и зверей убивает стрелами. В другом варианте(Аст-Баз.3) Дюк убивает «змею лютую» из лука. Но эти записи были сделаны в недавнее время — в 1928 и 1942 гг., и по сравнению с подавляющим большинством вариантов, как ранних так и современных, эти исключения подтверждают правило.

Преодолев эти три заставы, Дюк наезжает на четвертую, богатырскую заставу, охраняющую пути в Киев. Это, обычно, шатер, в котором спит Илья Муромец. Иногда Дюк безрассудно вызывает богатыря на поединок. Узнав, однако, с кем он имеет дело, Дюк отказывается от боя, восхваляя непобедимость и исключительное положение Ильи среди русских богатырей. Есть вариант (Сок.88), в котором Дюк неосторожно будит спящего Илью, чтобы ехать к воскресной обедне в Киев, и потревоженный Илья спросонья бросается на Дюка с ножом. Но в обоих случаях богатыри мирятся, и Илья обещает молодому и неопытному Дюку свое покровительство. После этого последнего и удачно завершившегося приключения Дюк благополучно въезжает в Киев.

Приехав в Киев, Дюк узнает, что князь Владимир со своими боярами находится в церкви на обедне, и отправляется туда сам. Очень часто князь Владимир, увидев вошедшего Дюка, ставит его рядом с собой и задает ему обычный вопрос: кто он и откуда? Ответ Дюка, что он слушал заутреню в Галиче (или в Индии), а к обедне поспел в Киев, вызывает недоверие и оскорбительные насмешки киевских бояр или же придворного щеголя Чурилы Пленковича, которые считают Дюка обманщиком-самозванцем.

Уже на пути из церкви ко двору князя Владимира хвастливый Дюк начинает насмехаться над бедностью деревянных киевских церквей и неопрятностью киевских улиц, противопоставляя им богатство каменных храмов и чистоту улиц в Галиче или Индии. За пиршественным столом в гридне князя Владимира, Дюк ест только верхнюю корочку калачей, а остальное выбрасывает, пьет только полчары вина, а остальное отставляет. Князь Владимир, удивленный странным поведением гостя, спрашивает Дюка о причинах такой разборчивости. Дюк объясняет свое поведение низким качеством хлеба и вина у Владимира. Все это, разумеется, объясняется бедностью князя, который не в состоянии построить дорогих печей для выпечки хлеба, и отсутствием особых бочек для хранения вина. Плохой кухне и бедности Киева Дюк противопоставляет великолепную кухню в доме своей матери и свое неописуемое богатство.

Хвастовство Дюка вызывает естественную реакцию киевского богача, щеголя и женского сердцеда Чурилы Пленковича



и самого князя Владимира. Чурила вызывает Дюка на своеобразное состязание в богатстве. Иногда такое состязание предлагает сам князь Владимир. В течение трех лет они должны каждый день сменять платье и переменять лошадей.

Весь Киев принимает участие в споре, и киевляне, уверенные в победе своего богача, ставят заклад за Чурилу. За Дюка закладывает только «владыка, т.е. епископ, черниговский» или Илья Муромец, иногда «голи кабацкие» (Рыбн.181). Дюк посылает своего коня с письмом к матери, и она нагружает коня одеждою «по три пары на день» (Гильф.152). Что касается смены лошадей, то богатырский конь Дюка каждое утро, купаясь в росе, меняет цвет масти и таким образом сходит за новую лошадь. В последний день состязания Дюку удастся перещеголять Чурилу чудесными пуговицами, и киевский богач и щеголь терпит поражение.

Уязвленный в своем самолюбии Чурила вызывает Дюка на новое состязание. На своих конях они должны перепрыгнуть Пучай-реку (в вариантах Днепр и Нева). Согласно условиям состязания проигравший должен заплатить своей головой. Дюк опять оказывается победителем. Князь Владимир и киевляне (иногда Илья Муромец) просят Дюка пощадить Чурилу. Дюк исполняет их просьбу, ограничиваясь богатырским пинком Чуриле и советом добиваться побед в единственной области, в которой он силен — у киевских женщин. В отдельных поздних записях место Чурилы Пленковича занимает былинный женолюб Алеша Попович.

За этими эпизодами следует эпизод отправки оценщиков-послов к матери Дюка в Галич-Индию с целью проверки истинности похвалы Дюка. В некоторых вариантах князь Владимир до получения результатов оценки приказывает свергнуть Дюка в темницу. Обычно главой оценщиков назначается Добрыня Никитич, богатырь непоколебимой честности и высокого нравственного облика. В некоторых былинах вместе с ним едет Илья Муромец, Алеша Попович, а иногда и сам князь Владимир.

Приехав в Галич или Индию, оценщики поражены величием двора матери Дюка, в котором даже прачки и кухарки одеты в золото и шелка. Переписать же и оценить все имущество и богатство Дюка оказывается свыше их сил. Как правило, послы князя Владимира приходят к заключению, отлившемуся в традиционную формулу: «если продать Киев на бумагу, а Чернигов на чернила, то и тогда их не хватит, чтобы описать все богатства Дюка». Удостоверившись в правдивости похвалы Дюка, Владимир выпускает его из темницы.

Посрамив таким образом Киев, Дюк возвращается в родной

Галич. Иногда князь Владимир награждает Дюка правом пожизненной беспошлинной торговли в Киеве. В редких вариантах Дюк женится на племяннице князя Забаве Путятишне (Сок.21; Аст-Баз.123). Тенденция сближения Дюка и Забавы характерна для некоторых былин, записанных в советское время. Так напр., в позднем варианте былины о Добрыне и Змее (Крюк. I, 21) Добрыня мотивирует свой отказ жениться на освобожденной им от змея Забавы тем, что к ней сватается Дюк Степанович. Мнения о более позднем происхождении мотива сватовства, женитьбы и увоза Дюком жены из Киева придерживается также А. Лященко.<sup>1</sup>

\*  
\*       \*  
\*

Гипотезы в русской фольклористике о времени и месте происхождения былины и ее сюжетных истоках в значительной мере определились особенностями сюжета былины и именем самого героя. Былинный сюжет о посрамлении Киева Галичем не мог возникнуть в Киеве. По мнению исследователей, этот сюжет, оформившись в былинную форму в Галиче, прикрепился к Киеву позднее, когда уже началась циклизация русских героических песен вокруг эпического князя Владимира и Киева, ставшего эпическим центром.

Во всяком случае Дюк — не киевский богатырь. Подобно своему сопернику Чуриле Пленковичу и Ивану Гостиному сыну, Дюк Степанович — богатырь заезжий. Он только гость при дворе киевского князя. Тогда как Чурила остается в Киеве и связывает с ним свою судьбу, Дюк, недовольный приемом Владимира, уезжает к себе домой. Мотив отъезда Дюка из Киева А. Веселовский считал самым древним окончанием былины.<sup>2</sup>

Кроме того, вызывало сомнение само русское происхождение Дюка Степановича. На это как будто указывает его чужеземное имя — Дюк. Веселовский и другие русские ученые усматривали в нем несомненное византийское *Доукаџ* от лат. *dux*, которое было в Византии не только титулом, но и родовым и личным именем. Правда, Фасмер сомневался в правильности такой этимологии. По его мнению гипотеза происхождения рус-

---

<sup>1</sup> А. Лященко, *Былина о Дюке Степановиче*, в серии *Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР* [далее: *ОРЯС*], т. 30 (1925), 50.

<sup>2</sup> А. Веселовский, *Южно-русские былины*, в серии *Сборник ОРЯС Имп. Ак. Наук*, т. 36 (1884), вып. 3, 171.

ского имени из греческого оставляла неразъясненной палатализацию «д». Поэтому в имени Дюк Фасмер предполагал сокращение от «индюк», т.е. приехавший из Индии.<sup>3</sup> Подобное толкование, однако, не подтверждается данными русского языка, и, как отметил Лященко, русские летописи дают документальное доказательство смягчения на русской почве западно-европейского *dux* в русское *дюк*.<sup>4</sup>

Эти соображения позволяли сделать предположение о византийском происхождении былинного сюжета. Но ввиду того, что былина — двухсоставна, возникла необходимость установить и локализовать возможные первоначальные византийские книжные или эпические сюжеты для каждой части былины. Сравнительно легко было достигнуто единение по вопросу происхождения второй части былины, т.е. сюжета о похвальбе Дюка с последующим прославлением его баснословного богатства. По мнению большинства русских ученых конца XIX-го и начала XX-го в.в., частично или полностью разделявших метод школы заимствования, русский сюжет былины восходит к книжному византийскому памятнику XII в., к так называемой «Эпистолии индийского царя пресвитера Иоанна императору Мануилу Комнелу» (в западно-европейских версиях — императору Фридриху I Барбароссе), в котором Иоанн, помимо религиозно-поучительной части, описывал великолепие своего дворца и обстановки.

Русские переводы этого послания известны в списках XVII в. под названием «Сказания об Индии богатой». Однако, как установили исследования И. Баталина, русская былина о Дюке не находится в генетической зависимости от русских редакций. Наоборот, есть основания предполагать обратное влияние былины на русский текст «Сказания». Так, например, традиционное заключение оценщиков Дюкова богатства о невозможности его переписать, если даже продать на бумагу и чернила города, имеется в русских пересказах «Сказаниях». Но такого заключения нет ни в греческих, ни в латинских текстах.

Это значит, что былина должна была предположительно восходить к другим, более древним, греческим текстам, и отсюда можно было сделать вывод, что исключительно популярное в XII в. послание пресвитера Иоанна, благодаря оживленным связям южной Руси и с Византией и с Западной Европой, могло стать известным в Галицкой Руси уже в то время. Поэтому

<sup>3</sup> M. Vasmer, рецензия на *Geschichte der altrussischen Literatur* Д. Чижевского в *Zeitschrift für Slavische Philologie* [далее: *ZfSlPh.*], 20 (1955), 460; M. Vasmer, *Etymologisches Wörterbuch*, 3 tt. (Heidelberg, 1950-58), I, 387.

<sup>4</sup> А. Лященко, ук. соч., 60.

«прототип нынешней былины о Дюке мог сложиться еще в конце XII или в начале XIII в.»<sup>5</sup>

Насколько убедительна эта гипотеза византийского происхождения второй части нашей былины? В свое время М. Халанский указал на «обилие туземных русских черт» в былине:

По обилию бытовых подробностей былина о Дюке стоит выше всех прочих наших былин, вообще бедных в этом отношении. Сам Дюк, — несмотря на иностранное имя и полурусское происхождение, — московский боярин XVI-XVII вв., мать его московская боярыня; обстановка его жизни — обстановка жизни московского боярства XVI-XVII вв.<sup>6</sup>

Из этого обилия черт московского быта, С. Шамбинаго, вообще относивший сложение русских былин к периоду Московского царства XVI-XVII вв., делал вывод, что былина о Дюке сложилась не ранее XVI в. в среде московских скоморохов. Сам же Халанский считал «невозможным признать былину о Дюке Степановиче произведением самостоятельно русским.»<sup>7</sup> Иными словами, бытовые наслоения более позднего периода наложились на сюжетную основу древнего происхождения, подобно тому, как в религиозной живописи средних веков и Ренессанса древние библейские персонажи облакались в современную живописцам одежду и помещались в соответствующую бытовую обстановку.

Но, разумеется, сам сюжет, вопреки мнению Халанского, мог быть чисто русского происхождения. Близость отдельных мотивов былины о Дюке с посланием пресвитера Иоанна можно истолковать как чисто типологическое сходство. В действительности фабула былины не имеет ничего общего с фабулой византийского «Послания», и никакого другого греческого книжного или эпического источника с сюжетом, сходным с нашей былиной, обнаружено не было. Тем не менее несомненны точки соприкосновения между отдельными мотивами былины и русскими переказами Эпистолии. Сам факт, что поэтические формулы былины отразились на русских редакциях «Сказания об Индии богатой», свидетельствует о том, что современники ощущали возможность сближения отдельных сюжетных мотивов в эпизоде описания богатств Дюка и апокрифического царя-пресвитера. И если в греческом тексте, к которому Вс. Миллер относил былину, нет

---

<sup>5</sup> Вс. Миллер, *Очерки русской народной словесности* в 3-х томвх, т. I (М., 1897), 109.

<sup>6</sup> М. Халанский, *Великорусские былины киевского цикла* (Варшава, 1885), стр. 207.

<sup>7</sup> Там же, 206.

упоминания об Индии, то оно есть в русских текстах. И может быть все-таки из них перешел и прикрепился к былине образ «Индии богатой». Разумеется, это произошло тогда, когда на севере Руси исчезла память о когда-то могущественном галицко-вольынском княжестве XII-XIII вв., и Галич и Вольнь стали восприниматься как чисто эпические города, и к ним позднее таким же образом прикрепилась ничем не блещущая — ни исторически, ни литературно — «Карела упрямая». Впрочем, в последнее время были высказаны соображения, согласно которым «Карела», как утерянное обозначение «лесистых Карпат», искони принадлежала древним текстам былины.<sup>8</sup>

Вместе с тем «византийская теория» оказалась не единственной гипотезой, пытавшейся объяснить происхождение былины и имени ее героя. Свою собственную гипотезу, приведшую его к совершенно иным заключениям, выдвинул А. Лященко. Лященко отрицает точку зрения о создании былины о Дюке в Галиче. Соглашаясь с Веселовским, что былина о Дюке Степановиче прикрепилась к имени эпического князя Владимира значительно позже, он утверждает в то же время ее киевское, а не галицкое происхождение. Исходя из наблюдаемой в русском былинном эпосе тенденции сохранять иногда имя исторического прототипа в форме отчества былинного героя, Лященко приходит к выводу, что Дюк Степанович оказывается никем иным, как венгерским королевичем — дуксом Стефаном, братом венгерского короля Гезы II.

Былина, по мнению Лященко, сохранила воспоминание об успешном походе Изяслава II Мстиславича против кн. Юрия Долгорукого в 1151 г., завершившимся вступлением Изяслава в Киев. После большого пира были организованы конные состязания союзников-венгров, посланных Гезой II в помощь кн. Изяславу, зятю короля. При этом Лященко делает ряд сопоставлений и сравнений.

Приезд Дюка Степановича на «обедню воскресную» или «христосскую» в Киев соответствует вступлению в Киев дукса Стефана с венгерскими конниками в Пасхальное воскресенье.

Моление князя Владимира с богатырями и боярами в церкви соответствует благодарственному молебну князя Изяслава.

Пир у князя Владимира и состязание Дюка Степановича с Чурилой в былине соответствует конным ристаниям, устроенным венграми по случаю победы.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> М. Плисецкий, *Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса* (М., 1963), стр. 233-34.

<sup>9</sup> А. Лященко. ук. соч., 70.

«Владыка черниговский» былины оказывается испорченной формой архиепископа (тоже «владыки») Остергомского, сопро-вождавшего венгров в походе.<sup>10</sup>

«Индия богатая» былины оказывается венгерским городом Индия, расположенным в уделе дукса Стефана;<sup>11</sup> даже орлы в былине, перья которых идут на стрелы Дюка, оказываются сремскими орлами.

Интерпретация былины Лященко обладает всеми достоин-ствами и недостатками метода «исторической школы». С одной стороны, аргументация Лященко представляет логически закруг-ленную и уравновешенную систему с соответствующими ссылками на параллельные летописные тексты. Его реконструкция возможных исторических и географических реалий импонирует эрудицией, смелыми и, как кажется, солидно обоснованными предположениями. Выводы Лященко принял Р. Траутманн.<sup>12</sup>

С другой стороны не снимается возможность иной интерпре-тации, что, впрочем, в условиях гипотетичности, вообще харак-терной для исторического приурочения былин, является неизбеж-ным. Самым серьезным недостатком его аргументации является то, что главные исторические параллели, которые Лященко усматривает в былине, оказываются всего-навсего типичными эпическими формулами и общими местами русского героического эпоса вне отношения к конкретным историческим лицам и собы-тиям. Начнем с самого образа Дюка в интерпретации Лященко.

Характер дука, впоследствии короля Стефана IV, как он вырисовы-вается в истории, напоминает нам былинного Дюка Степановича, задорного, желающего играть первую роль, занимать первое место. То, что мы знаем об историческом королевиче Стефане, не противоречит содержанию былины о Дюке Степановиче; так в былине отмечается его молодость, задор, склонность к вину, хвастливость. Эти особенности характера Дюка соответствуют характеру короле-вича Стефана. Как и в былине, мать его вдова.<sup>13</sup>

Но все эти черты в образе Дюка оказываются на проверку постоянными формулами и общими местами русских былин. Матери ряда героев былин — вдовы и исполняют во всех былинах функцию сдерживания и наставления героев. Склонность к вину и хвастовство Дюка — эпические качества всех, особенно молодых, богатырей. Между прочим, Дюк пьет не больше других. Само же

<sup>10</sup> Там же, 110-14.

<sup>11</sup> Там же, 74.

<sup>12</sup> R. Trautmann, *Die Volksdichtung der Grossrussen*, Bd. 1 (Heidelberg, 1935) 167.

<sup>13</sup> А. Лященко, ук. соч., 73.

хвастовство — общий прием международного героического эпоса. То же следует сказать о молодости героя. Это — мотив международный.

Переходя к событиям былины, мы наблюдаем то же самое. Приезд Дюка в Киев к «обедне воскресной» или «христосской» совсем не обязательно должен соответствовать вступлению союзных русско-венгерских войск в Киев на Пасху 1151 г. Вспомним, что Дюк отстоял заутреню в Галиче и поспел к обедне в Киев. В рамках русского эпоса это только общее место, связанное с мотивом преодоления застав и подчеркивающее удаль богатыря и быстроту его богатырского коня. Также и в былине об Илье и Соловье Разбойнике, Илья «стоял заутреню во Муромли, а к обедне поспеть хотел в стольный Киев-град» (Гильф. 74) Также и в этих былинах об Илье обедня оказывается «воскресенской» или «христовской». Но в былине об Илье богатырь задерживается для освобождения Чернигова от осадивших город врагов и последующей битвы с Соловьем-разбойником. Поэтому он опаздывает на обедню и прямо попадает в гридню князя Владимира на пир. В нашей же былине о Дюке богатырь ускользает от врагов и времени, таким образом, не теряет. Поэтому в силу функциональной закономерности мотива Дюк должен поспеть к обедне, на которой присутствует Владимир со двором и богатырями. В обеих былинах время прибытия героев сюжетно обоснованно и придает необходимую смысловую и художественную динамику былине. Указание на «христосскую» обедню придает особую торжественность и значимость подвигу богатырей. Опять-таки, такой торжественный праздник, как Пасхальное воскресенье, мог служить в древнерусском эпосе художественным приемом для мотивировки сбора богатырей ко двору князя и приезда значительного гостя с рассказом о необыкновенном приключении. Аналогичный прием мы находим также в средневековом артуровском эпосе на Западе, где приезд гостя с сообщением о необычном приключении выпадает на Троицу, когда рыцари Круглого стола собираются на пиру у короля Артура.

Мотив конных состязаний известен русскому эпосу и в былине об Иване Гостином сыне. Между прочим, и в этой былине Иван должен пробежать расстояние между Киевом и Черниговом «промежду обедни и заутрени». Также и здесь за Ивана ставит заклад только «владыка черниговский», как видно, любитель играть на лошадиных скачках. Владыка черниговский в былинах — устоявшийся эпический образ, подобно архиепископу Турпину в старо-французском каролингском эпосе. Его исторические корни в русском эпосе нам неясны. Но нет никаких оснований

возводить его к остергомскому архиепископу. Таким образом, приведенные Лященко параллели оказываются всего лишь сравнениями с общими местами, традиционными поэтическими формулировками эпоса, и поэтому никак не являются доказательным свидетельством тождественности исторического венгерского дука Стефана и Дюка Степановича былины.

Опираясь на венгерские исторические источники, против гипотезы Лященко выступил А. Брюкнер. Он указал, что «в Киев никогда не приезжал венгерский принц или архиепископ, что упоминаемая только в XV в. Индия никогда не была их резиденцией.»<sup>14</sup>

Остаются в силе и возражения против утверждения Лященко о киевском происхождении былины о Дюке. Былина, славящая посрамление Киева Галичем, не могла возникнуть в Киеве. При этом упоминание Галича в былине не может быть «чисто случайным и произвольным», как полагал Брюкнер.<sup>15</sup> Галич, как правило, упоминается вместе с Волынью-Волынцем<sup>16</sup>, что отражает политические реалии XIII в. В былинных текстах Галич упоминается гораздо чаще, чем Индия, и это обстоятельство позволяет сделать заключение о том, что Галич и Волынь были первоначальными городами в древнем прототипе былины. Поэтому, если говорить об исторических реалиях, поскольку они сохранились в нашей былине, то ими несомненно является отражение соперничества между увядающим Киевом и богатым и могущественным Галицко-Волынским княжеством, князя которого накануне монгольского нашествия боролись за гегемонию в южной Руси.

Остается открытым вопрос о происхождении самого имени Дюка Степановича. Вс. Миллер, разделяя мнение о византийском происхождении имени богатыря, не считал возможным «найти положительный ответ на вопрос об отчестве Дюка»<sup>17</sup>. В свою очередь, А. Скафтымов, ссылаясь на акад. А. Соболевского, отметил возможность образования имени былинного героя на русской почве.<sup>18</sup> В принципе, принимая во внимание контакты между Галичем и Венгрией, прикрепление имени удалого и неугомонного венгерского королевича к имени западнорусского героя, независимо от событий 1151 г., не представляется возможным. К этому можно добавить и следующее соображение.

---

<sup>14</sup> А. Brueckner, "Michajlo Potyk und der wahre Sinn der Bylinen," *ZfSIPh.*, Bd. 4, Nr. 3/4 (1927), 333.

<sup>15</sup> Там же, 334.

<sup>16</sup> М. Плисецкий, ук. соч., 222 и 224.

<sup>17</sup> Вс. Миллер, ук. соч., 118.

<sup>18</sup> А. Скафтымов, *Поэтика и генезис русских былин* (Саратов, 1924), стр. 20.



Галицкая Русь находилась на границах с западно-европейским миром. Титул *дук* был хорошо известен и Галичу и Волыни. В сношениях между галицкими князьями и западными государствами, принимая во внимание характерное для средних веков ревнивое и придирчивое отношение к употреблению титулов, русский князь мог адресоваться на дипломатическом языке того времени только как *dux*. Титул короля — *rex* — галицкий князь получил вместе с короною через послов папы Иннокентия IV только в 1255 г. Это обстоятельство также может служить косвенным указанием на происхождение былины о Дюке раньше этой даты. Тем более, что в условиях монгольского завоевания, борьба за киевский престол потеряла свое прежнее значение, а вскоре после смерти Юрия II (последнего, как он именуется в дипломатических грамотах, «короля русского» в линии Романа Великого), польский король Казимир Великий положил в 1340 г. конец политической независимости Галицко-Волынской Руси. Поэтому представляется верной точка зрения Д. Лихачева на тему былины: «Первоначально эта тема развевывалась как тема соперничества в богатстве двух князей — киевского и галицко-волынського. Однако впоследствии, в пору утверждения в былевом эпосе представлений о единой державии Владимира, былина о Дюке, успевшая перенестись в «эпическое время» — во времена княжения Владимира, — перевела неизвестного нам галицко-волынського князя на положение боярина.»<sup>19</sup>

\*  
\*                      \*

Если присмотреться к упомянутым выше гипотезам, легко заметить, что в своей интерпретации былины, и «византийская теория», и гипотеза Лященко разбирают в сущности только вторую часть былины, повествующую о богатстве Дюка и его состязаниях с Чурилой. Первая часть былины оказалась за пределами исследований. Не обнаружив византийского сюжета, который мог бы быть признан бесспорным прототипом этой части, приходилось удовлетворяться недоказуемыми догадками или же сопоставлениями несоотносимых друг с другом текстов.

Так, Веселовский предполагал, что герой первоначального

---

<sup>19</sup> Д. Лихачев, «Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси — до татарско-монгольского нашествия», *Русское народное поэтическое творчество*, издание Отделения по изучению русского народно-поэтического творчества, т. I (1953), 236.

прототипа былины приезжал не из Галича в Киев, а из Индии к какому-то царю.<sup>20</sup> И. Жданов, сравнивая русскую былинку с византийским эпосом о Дигенисе Акрите, сближал мотив встречи Дюка с Ильей Муромцем со встречей между Дигенисом и предводителем разбойников-апелатов Филопаппом.<sup>21</sup> В своей рецензии на работу Жданова, Веселовский показал натянутость заключений Жданова о генетической связи между византийским эпосом и русской былинкой.<sup>22</sup> Лященко из первой части былины проанализировал только ее зачин, где говорится только об орлиных перьях, украшавших стрелы Дюка.

Между тем первая часть былины представляет значительный интерес, как в смысле раскрытия русско-иранских эпических связей, так и в смысле интерпретации змееборческой мифологии. Из дореволюционных русских ученых, обративших внимание на особенности первой части былины, особняком стоит Н. Коробка. В недавнее время первую часть былины исследовал М. Плисецкий.

В своей интересной работе Плисецкий не затрагивает вопроса о мифологической функции преодолеваемых Дюком застав. Он лишь вскользь отмечает, что «в некоторой мере они имеют сказочный характер»,<sup>23</sup> и, по существу, обходит вопрос. Вместе с Вс. Миллером и большинством русских фольклористов, Плисецкий разделяет точку зрения о галицко-волынском происхождении былины о Дюке. Также и по его мнению былина возникла в конце XII в. и не позже 1240 г., когда Киев был взят и разгромлен монголами Батыею.

Однако, в отличие от преобладающего в русской фольклористике взгляда, Плисецкий считает, что былинный Дюк Степанович приезжает в Киев не из Галича — столицы Галицко-Волынской Руси, — а из Малого (Нижнего) Галича (так город действительно именуется в некоторых немногочисленных и преимущественно недавних записях), современного румынского портового города на низовьях Дуная — Галаца. Поэтому, как утверждает Плисецкий, «былина, по нашему мнению, связана с историей Галицко-Волынской Руси, хотя и не в такой мере, как предполагал Вс. Миллер; связана былина и с историей югозападных,

---

<sup>20</sup> А. Веселовский, ук. соч., 172.

<sup>21</sup> И. Жданов, «К литературной истории русской былевой поэзии», *Сочинения*, т. I (1904), 737-38.

<sup>22</sup> А. Веселовский, «К литературной истории русской былевой поэзии. Рецензия на одноименную работу И. Жданова», *Журнал Министерства Народного Просвещения [ЖМНП]*, февр. 1884, стр. 385.

<sup>23</sup> М. Плисецкий, ук. соч., 212.

соседних с Русью сторон, но не с Венгрией, как считал Лященко, а с Молдавией и Румынией».<sup>24</sup>

Отсюда Дюк Степанович оказывается русско-молдавским богатырем, «идеальным наездником» русского героического эпоса, на образе которого может быть даже отложились «следы дакского обожествленного всадника».<sup>25</sup> Приезд же русско-молдавского «дюка-боярина» из придунайского Малого Галича в Киев не представляется невероятным. Находясь уже издревле (документы с первой половины XII в.) на стыке западно-европейских, византийских и арабских торговых путей, Малый Галич был богатым приморским городом, и приехавший в Киев правитель этой окраинной русской области мог, конечно, похвастать своим богатством.

Окраинное положение Малого Галича объясняет, по мнению Плисецкого, наличие короткого прямого и длинного окольного пути, между которыми должен выбирать Дюк Степанович. Дело в том, что в результате занятия половцами южных причерноморских степей в XII в., русские придунайские города оказались отрезанными от Киевской Руси. Поэтому прямой степной путь был полон опасностей и преград из-за кочевавших в степях враждебных половцев. Открытым оставался долгий окольный путь через перевалы Карпатских гор. Указания на эти горы М. Плисецкий усматривает в некоторых осколочных вариантах былины, которые говорят о «Палань-горе» (Гильф.218) или «Полань-горе» (Сок.188), вне связи с поездкой Дюка в Киев, и о «Палач-горе Афанасьевой» (Рыбн.130, 131). Искусственно вклинив эти фрагменты (ненадежность полного текста (Рыбн.130) Плисецкий признает сам)<sup>26</sup>, исследователь приходит к выводу, что в описании поездки Дюка первая часть былины сохранила воспоминание об окольном пути из Малого Галича в Киев.<sup>27</sup> Обобщая отмеченные сопоставления, Плисецкий делает следующее заключение:

В Киев приехал правитель страны, являющейся самой дальней западной оконечностью русской земли, выходец, по всей вероятности, из местного боярства, но носивший западный титул — «дюк». Значение этой территории для Руси было очень велико; это был юго-западный форпост Руси, который в известном смысле можно сравнить с юго-восточным форпостом — Тмутороканью. Здесь складывались

---

<sup>24</sup> Там же, 245.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же, 215.

<sup>27</sup> Там же, 237.

тесные связи с народами Подунавья. Следует ли сомневаться в возможности посещения Киева таким лицом, как Дюк?<sup>28</sup>

Конечно, сомневаться в возможности посещения Киева русско-молдавским боярином с титулом «дюк» из Малого Галича не приходится. Но можно весьма сомневаться в том, что этим посетителем был былинный Дюк Степанович. Подобный вывод не вяжется ни с содержанием первой части, ни с общим духом былины.

Во-первых, Дюк ни в одном из вариантов не едет в Киев окольным путем, а всегда прямым. Иначе он не был бы богатырем. Фрагментарное упоминание о Полань-горе совсем не обязательно должно связываться с его поездкой в Киев, а может быть случайно сохранившимся осколком недошедшей до нас былины о какой-то иной поездке Дюка. Но если даже предположить, что этот фрагмент выделился из мотива преодоления Дюком застав, то и тогда он не включает в себе того историко-географического подтекста, какой в нем усматривает Плисецкий.

Во-вторых, содержание былины связано с посрамлением Киева Галичем. Совершенно непонятно, на каком текстуально-объективном основании Плисецкий пришел к выводу, что «главная идея былины... заключалась в призыве правителей русских земель к единению, к укреплению центральной власти, к борьбе с феодальными силами, разрушавшими русское единство.»<sup>29</sup> Разумеется, исторически таким соперничающим с Киевом центром мог быть могущественный и претендующий на общерусскую гегемонию стольный Галич, но никак не политически незначительная, хотя и важная в торговом отношении, окраина галицко-волынского княжества. Поэтому, несмотря на то, что работа Плисецкого относится к самым интересным исследованиям советских фольклористов, посвященным былине о Дюке, с его выводами нельзя согласиться ни по формальным соображениям, ни с точки зрения исторических реалий былины.

В действительности в основе сюжета первой части былины о поездке Дюка из Галича в Киев и преодолении им на своем пути препятствий — «застав» — лежит вовсе не смешанное со сказочными элементами эпическое воспоминание о реальных путях сообщения между Киевом и юго-западной Русью, а древний международный мотив, который мы условно можем назвать мотивом поездки героя ко двору своего государя. Древность

---

<sup>28</sup> Там же, 245-46.

<sup>29</sup> Там же, 247.

мотива препятствий в эпизоде выезда Дюка, не входя в разбор его деталей, отметил Веселовский.<sup>30</sup> Этот мотив, связанный с выбором кратчайшей дороги и преодолением чудовищ и препятствий имеется, например, и в скандинавской Тидрек-саге. Но ближайшие параллели к русскому сюжету уводят нас на Восток. При этом не в Византию, а к древнему скифско-иранскому эпосу о подвигах сакского героя Ростема.

В литературной обработке эпических подвигов Ростема в персидской «Шах-Намэ» Фирдоуси, мотив преодоления застав встречается дважды: в выездах Ростема и его царственного противника Исфендиара. Столкновение героев — старого Ростема и молодого Исфендиара — ведет в конечном счете к гибели обоих. Но по существу, в рамках интересующего нас мотива, Исфендиар оказывается эпическим дублетом Ростема, и подвиги молодого богатыря могут рассматриваться как вариант Ростемиды.<sup>31</sup>

Вс. Миллер, посвятивший специальную работу вопросу происхождения иранских сюжетов в русский героический эпос, так сравнивает подвиги обоих героев в поэме Фирдоуси:

В рассказе Фирдоуси о мазендеранских подвигах Рустема перечисляются поэтом семь встреч богатыря: 1) Ракш (конь Рустема) убивает льва; 2) Рустем находит источник; 3) Рустем бьется со змеем; 4) Рустем убивает колдунью; 5) Рустем овладевает Авладом; 6) Рустем бьется с *дивом* Арзенгом; 7) Рустем убивает *белого* Дива.

У того же поэта *заставы*, встреченные Исфендиаром, перечисляются следующим образом: 1) Исфендиар убивает двух волков; 2) Исфендиар убивает львов; 3) Исфендиар убивает змея; 4) Исфендиар убивает колдунью; 5) Исфендиар убивает птицу Симурга; 6) Исфендиар проходит через снега; 7) Исфендиар проходит через воду и убивает Керсарга. Уже одно *перечисление* подвигов того и другого богатыря показывает их параллельность. Некоторые вполне совпадают (убиение львов, драконов, колдуний), другие представляют аналогии... Теперь же обратим внимание на соответствие двух личностей, хотя враждебных богатырям, но отчасти руководящих ими, впрочем, поневоле, при совершении подвигов. Такие лица: Авлад при Рустеме и Керсарк при Исфендиаре.<sup>32</sup>

При более детальном сравнении русского и иранского эпических мотивов параллели между ними становятся очевидными.

---

<sup>30</sup> А. Веселовский, *Южно-русские былины*, 138.

<sup>31</sup> Вс. Миллер, *Экскурсы в область русского народного эпоса* (М., 1892), стр. 78.

<sup>32</sup> Там же, 80.

Дюк выезжает из русского пограничья, окраинного Галича, в центр русской земли Киев к князю Владимиру. Ростем выезжает из своего удела Забулистана, расположенного на восточной границе Ирана, к шаху Кей-Кавусу. Оба — формально вассальные, но фактически независимые правители своих владений. Правда, Ростем едет не прямо в столицу Ирана, а через враждебный Мазендеран, где вместе со своими богатырями томится в плену побежденный белым дивом Кей-Кавус. Ростем освобождает шаха и его войско, громит Мазендеран, после чего иранцы с триумфом возвращаются в свою столицу. В данном случае мы имеем дело с эпическим усложнением одного и того же мотива, оправданным, однако, первоначальным смыслом мифологемы, в которой герой вторгался в преисподнюю и вступал в борьбу с ее демоническими обитателями.

Оба героя — Ростем и Дюк — стоят перед выбором между прямым и окольным путем и выбирают кратчайший. Обоим родители (Ростему — отец; Дюку — мать) дают напутственные наставления и указания полагаться на верность и помощь коня. Обоим в борьбе с врагами помогают кони.

Правда, количество и характер препятствий варьируются. В русской былине в числе препятствий нередко появляются «горы толкучие», которых нет в «Шах-Намэ». С другой стороны, число приключений Ростема может быть сокращено, поскольку некоторые из них могут рассматриваться как эпическое удвоение подвигов героя. В действительности мы имеем дело с родственными мифологическими мотивами, допускающими признание генетического сходства между иранским и русским сюжетами. Аналогии особенно бросаются в глаза при сравнении «застав» Дюка с препятствиями Исфендиара. Волкам в «Шах-Намэ» соответствуют волки или «лютые звери» в былине; львам в «Шах-Намэ» — львы или «звери поедучие» в былине; птице Симургу, которую убивает Исфендиар, соответствуют «птицы поклевучие», от которых ускользает Дюк.

Между прочим, в рамках этого же иранского мотива могла бы занять свое место загадочная «Палач-гора», на которой в одном варианте (Рыб.130) Дюк постреливает своими стрелами в неуказанного врага. В мазендаранских горах Ростем сражает белого дива. В таком случае отпала бы необходимость искать для «Палач-горы» географические прототипы в венгерских или русских Карпатах, как это делали Лященко и Плисецкий. Но, как было сказано выше, для такой реконструкции сохранившиеся былинны́е тексты не дают достаточных оснований.

В свете рассматриваемого сравнения первой части былины о

выезде Дюка с аналогичными мотивами в иранском эпосе выясняется место и функция богатырской заставы в былине, т. е. встречи Дюка с Ильей Муромцем. Русские ученые XIX в. считали этот эпизод более поздней вставкой, не имевшей первоначально отношения к предыдущим заставам. Орест Миллер полагал, что

такое помещение его (Ильи Муромца) наряду со зверями, составляющими две первые заставы, не может быть первоначально. Дело в том, что звери и змеи в этих пересказах поставлены, подобно богатырям, для обороны русской земли, тогда как, по первоначальному своему смыслу, они могли действовать только против нея.<sup>33</sup>

В отличие от «морализирующей» аргументации О. Миллера, Веселовский приходил к аналогичному выводу на основе формальных соображений:

Помимо баснословных застав, русские былины знали еще и другую: богатырскую, стоящую на страже Киева, с Ильей Муромцем во главе. Ее нельзя было миновать приезжему витязю, — и вот некоторые былины присоединили к змеям и зверям и богатырскую стоянку... Таким образом мотив заставы втянул Илью в песню о поездке Дюка, но надо было рассказать про их встречу. Дюку не биться с Ильей — и он действительно отказывается от желания поратиться со старым богатырем, которого величает, и обнадежен обещанием его помощи, если бы ему плохо пришлось в Киеве.<sup>34</sup>

Таким образом весь эпизод встречи Дюка с Ильей Муромцем — «вставной, вызванный потребностью привязать заезжего молодца к киевскому богатырскому сонму»,<sup>35</sup> и в рамках былины о Дюке исполняет чисто формальную функцию вне существенного отношения к содержанию былины. Это мнение закрепилось в русской науке, и его позднее подтвердил в своем исследовании Лященко.<sup>36</sup>

Между тем взгляд на эпизод встречи Дюка с Ильей, как на позднюю вставку, не может считаться бесспорно доказанным, как это справедливо указал Плисецкий.<sup>37</sup> Если мы снова обратимся к иранскому сказанию, то увидим, что в нем встрече Дюка с Ильей

---

<sup>33</sup> О Миллер, *Илья Муромец и богатырство киевское* (СПб, 1869), стр. 599.

<sup>34</sup> А. Веселовский, *Южно-русские былины*, 138-39.

<sup>35</sup> А. Веселовский, «К литературной истории русской былевой поэзии...», 385.

<sup>36</sup> А. Лященко, ук. соч., 57.

<sup>37</sup> М. Плисецкий. ук. соч., 215.

соответствует битва Ростема с Авладом. Разумеется, в былине этот эпизод должен был быть переосмыслен в духе сюжета, сложившегося в исторических условиях Руси.

Прежде чем приехать в столицу Ирана, Ростем проезжает и завоевывает царство дивов Мазендаран, освобождая при этом из плена шаха Кей-Кавуса и его богатырей. Отсюда заставы, которые он преодолевает, заграждают доступ в царство злых демонов. Богатырь Авлад, хотя и не воплощающий в себе зла, оказывается противником Ростема. Ростем побеждает его. Победенный Авлад становится проводником Ростема, указывая ему путь в Мазендаран и давая полезные советы. После победы Ростем отдает ему мазендаранский трон.

В былине злое царство исчезло, и заставы исполняют художественно-развлекательную функцию богатырских приключений, сохраняя в то же время свой древний мифологический ландшафт. Отсюда функция Авлада в иранском эпосе не имела смысла в русской былине. Былина, меняя обстоятельства встреч, должна была изменить и этот эпизод. Возглавляющим последнюю заставу на границах дружественного Киева — цели путешествия Дюка — оказывается не сильный противник, а могучий и великодушный глава русских богатырей Илья Муромец, готовый оказать помощь советом и делом молодому витязю, не проявляющему враждебных намерений в отношении Руси. И здесь Илья оказывается полностью на месте, что свидетельствует о большом художественном чутье создателей древнего прототипа былины. Чей непререкаемый авторитет мог признать задорный и задиристый молодой Дюк Степанович, чье покровительство и помощь мог он принять, не унижая своей богатырской чести, как не авторитет и помощь сильнейшего русского богатыря «старого казака» Ильи Муромца.

Все эпизоды первой части былины о поездках Дюка Степановича в Киев становятся на свое место, если в них признать русское эпическое переосмысление иранского сюжета о поездках Ростема и Исфендиара. Это ни в коей мере не снижает оригинальности былины в русском эпосе. «Народный эпос всякого исторического народа по необходимости международный.»<sup>38</sup> Самобытность нашей былины заключается как раз в том, что, заимствовав иранскую мифологию, она по своему переосмысливает ее в духе русской коллективной психологической и культурно-исторической установки.

---

<sup>38</sup> А. Веселовский, *Южно-русские былины*, 375.



Мифологема в былине о Дюке о преодолении героем застав относится к древнейшим мифологическим представлениям человечества. Как и мифологема в былинах о Потыке и Добрыне, она является разновидностью повествования о нисхождении героя в загробное царство с целью приобретения бессмертия. Правда, в былине о Дюке эта конечная цель уже отсутствует, и в данном случае мы наблюдаем секуляризацию религиозно-мифологического архетипа, окончательное освобождение «мифа поисков» от ритуала и переход мотива, первоначально связанного с обрядами инициации (на них все еще указывает возраст Дюка), в состав героического эпоса.

Н. Коробка, сопоставляя мотив преодоления препятствий в русских былинах и духовных стихах с аналогичными мотивами в иранском эпосе (сюда можно было бы добавить и сумеро-аккадский эпос о Гильгамеше), финской *Калевале* и в мифологических представлениях бирманских каренов и центрально-американских индейцев,<sup>39</sup> высказал предположение, «что былина о Дюке — обломок, эпизод мифологического эпоса, вовлеченный во Владимирский цикл.»<sup>40</sup> Не распространяя вместе с Коробкой этого предположения на всю былину в целом, мы можем признать его действительным для первой части былины, но с той существенной оговоркой, что, задолго до сложения в XII-XIII вв. прототипа былины о Дюке, мифологический мотив о нисхождении героя в преисподнюю<sup>41</sup> превратился в эпический сюжет в составе скифо-иранских сказаний о подвигах сакского богатыря. В результате ирано-славянских фольклорных и культурных контактов он проник на Русь и стал достоянием русского героического эпоса.

В настоящее время мы не в состоянии точно установить путей и времени проникновения Ростемиады в русские героические сказания. Мало убедительна точка зрения В.С. Миллера, что «эти иранские сюжеты вошли в русские эпические сказания, конечно, не непосредственно, а пройдя предварительно через инородческую (тюркскую, половецкую) среду, подобно тому, как отго-

---

<sup>39</sup> Н. Коробка, «Чудесное дерево и вещая птица», *Живая старина*, т. 3, отд. I (1910), № 2, 193-200.

<sup>40</sup> Там же, 203.

<sup>41</sup> Его отзвуки еще сохраняются в эпизоде вторжения Ростема в царство злых демонов. Но здесь мифологический архетип осложнен эпическим мотивом поездки героя к своему государю, и мы наблюдаем эволюцию мотива от мифа к эпосу.

лоски *Рустемиады* мы находим еще доселе в более ярких следах в кавказских народных сказаниях.»<sup>42</sup> Тюркско-татарские элементы в Ростемиаде очевидны в русской сказке о Еруслане Лазаревиче. Но это именно сказка, при этом поздняя (ранние списки датируются XVII в.), и она не стала достоянием былинного эпоса. Попытки отдельных сказителей включить этот сказочный сюжет в свой репертуар в общем можно считать неудачными.

Кроме того, если Владимиров цикл стал складываться уже в XI-XII вв., т.е. в период появления и господства в южных степях половцев, то проникновение иранских мотивов на Русь оказывается почти одновременным со сложением былин Киевского цикла. Это мало вероятно, принимая во внимание предшествовавшие многосотлетние ирано-славянские контакты. И сам Вс. Миллер, как и Веселовский, отмечает наличие ирано-кавказских мотивов в былинах, которые могут быть отнесены к до-киевскому эпическому пласту.<sup>43</sup> Приписывать тюркским кочевникам главную посредническую роль в передаче русским иранских эпических мотивов нет достаточных оснований. Скорее можно согласиться с О. Миллером, что, например, общий для ряда народов индоевропейских стран мотив боя отца с сыном не был заимствован русскими у иранцев, а представляет сохранившееся наследие общего праиндо-европейского предания.<sup>44</sup> Это та точка зрения, которую в настоящее время отстаивает Ян де Фриз.<sup>45</sup>

Эпические сюжеты о подвигах Ростема могли стать достоянием восточных славян задолго до образования Киевского государства, придя непосредственно от алан, предков современных осетин, как, главным образом, от них они проникли к неиранским кавказским народам. Непосредственно от персов сказания о Ростеме Сагчике (сака) были известны армянам уже в V в. н.э. Представляется неслучайным, что как в героическом эпосе осетин и их кавказских соседей, с одной стороны, так и в русском былевом эпосе, с другой, «в народной памяти осели преимущественно два сюжета *Рустемиады*: мазендаранский поход Рустема для освобождения царя Кейкауса и встреченные богатырем 'заставы' и бой Рустема с сыном.»<sup>46</sup>

Но если мы теперь сравним соответствующие эпизоды подви-

---

<sup>42</sup> Вс. Миллер, *Экскурсы...*, 23.

<sup>43</sup> Вс. Миллер, «Кавказско-русские параллели. Приложение к *Экскурсам*» (М., 1892), стр. 12.

<sup>44</sup> О. Миллер, *Илья Муромец...*, 17.

<sup>45</sup> Jan de Vries, *Heldenlied und Heldensage* (Bern-München, 1961), p. 156.

<sup>46</sup> Вс. Миллер, *Экскурсы...*, 166. О древности и продолжительности славянско-иранских связей, см. В. Абаев, *Скифо-европейские изоглоссы* (М., 1965).

гов Ростема с аналогичными приключениями Дюка, мы сразу убеждаемся в том, что русская былина не является простым перепевом иранского образца. Иранский герой убивает всех мифологических врагов, преграждающих ему путь в Мазендеран. Русский герой, полагаясь на резвость своего коня, от них ускользает, не принимая боя. Ростем побеждает богатыря Авлада и заставляет его служить себе, награждая его за услуги завоеванным царством. Дюк признает неоспоримое превосходство Ильи, становится его младшим побратимом и заручается его покровительством и помощью.

Такое решение рассматриваемой мифологемы приводит в недоумение. Былина подчеркивает, что Дюк Степанович — не трус. Он — настоящий богатырь. В былинах о Шарке-великане Дюк доказывает свое мужество и бесстрашие. Мы снова стоим перед загадочной особенностью русского эпоса, которая обнаруживается в змеборческих былинах о Михаиле Потыке и Добрыне Никитиче. В них герои-победители часто щадят змея и устанавливают с ним отношения, невысказанные для героев эпоса неславянских индо-европейских народов. Даже былины об Илье Муромце и Соловье-разбойнике не свободны от двойственного отношения эпического героя к побежденному чудовищу. «Конец былины передается неодинаково: чаще всего Илья убивает Соловья, иногда Соловья отпускают, иногда судьба его остается недоговоренной и нераскрытой.»<sup>47</sup> Тут же Скафтымов добавляет: «Что убийство Соловья не является органически вытекающим из художественной основы былины, ясно из той неуверенности и непостоянства, которыми дается мотивировка расправы Ильи.»<sup>48</sup>

Открытия современной аналитической психологии, в частности Карла Юнга, показали, что то или иное решение змеборческой мифологемы определяется доминантами коллективной психики народа в процессе самоопределения своего культурно-исторического сознания. В русском эпическом переосмыслении древнего змеборческого архетипа раскрываются психологические доминанты, в значительной степени определившие отношение русского культурного сознания к наследию великих культур Азии и Европы.<sup>49</sup> Об этом наглядно свидетельствует былина о Дюке Степановиче.

---

<sup>47</sup> А. Скафтымов, *Поэтика...*, 66.

<sup>48</sup> Там же, 67.

<sup>49</sup> О змеборческом мифе и проблеме национально-культурной индивидуации, см. Г. Круговой, «Противоречия народного характера в былинном эпосе», *Мосты*, т. 4, (1960), 191-201; «Богоборческие мотивы в былинном эпосе», *Мосты*, т. 13-14 (1968), 280-294; George Krugovoy, *La lotta col drago nell'epos eroico russo* (Seriata-Bergamo, 1967).

## Пушкинские речи Тургенева и Достоевского\* (7 и 8 июня 1880 г.)

*Алексей Гедройц\*\**

Случилось так, что на торжествах в честь Пушкина, на которые съехались представители всех течений тогдашней России, двумя самыми знаменитыми писателями, участвовавшими на этом празднестве, оказались Тургенев и Достоевский, питавшие личную неприязнь — если не настоящую вражду — друг к другу. Причем явились они и представителями двух противоположных течений русской мысли.

Несмотря на то, что сам Тургенев ездил в Ясную Поляну уговаривать Толстого участвовать в этом празднике, тот наотрез отказался, считая, «что наша литература служит приятным времяпрепровождением для обеспеченных людей, а народу решительно все равно, существовал ли Пушкин или нет.»<sup>1</sup> Салтыков-Щедрин не присутствовал по болезни, и по той же причине не приехал Гончаров. Так что по стечению никем не предвиденных обстоятельств, Тургенев и Достоевский остались наедине друг против друга, и все условия для памятного поединка были налицо.

Как ни странно может показаться сегодня, публика ожидала большего от Тургенева, нежели от Достоевского; да и первый был тогда более знаменит. Во всяком случае к нему с большим

---

\* Доклад, прочитанный в Йельском университете 8-го апреля 1983 г. на симпозиуме, посвященном Тургеневу

\*\* Alexis Guédroitz professor of Russian literature at Brussels Institut d'Enseignement Supérieur, has adapted most of Dostoevsky's novels for the stage and has translated Turgenev, Chekhov and Gorky into French. Interpreter for Paul-Henri Spaak and Nikita Khrushchev in 1961 and 1963.

<sup>1</sup> *Дело* (Москва), 1880, № 7, стр. 107.

почетом относились тогдашние представители русской интеллигенции. Об этом свидетельствует тот факт, что 6-го июня, в первый день собрания, на торжественном заседании в Московском университете где академики и профессора читали свои статьи, слово ректора университета Тихонравова, объявившего, что Тургенев избран почетным членом университета, было встречено овациями. «Вообще, — пишет Страхов, — Тургенева чествовали как бы признавая его главным представителем нашей литературы, даже как бы прямым и достойным наследником Пушкина.»<sup>2</sup>

Легко можно себе представить, что переживал тогда Достоевский!

Когда перечитываешь сегодня речи Тургенева и Достоевского, создается впечатление, что писатели предварительно передавали друг другу свои рукописи, или, по крайней мере, подробно знали то, что другой будет излагать. Но это исключено, поскольку они тогда не встречались. Тургенев работал над своей речью у себя в Спасском, в мае 1880 года, тогда как Достоевский писал свою речь в Старой Руссе приблизительно в то же время. Разумеется, со своим необыкновенным чутьем, Достоевский вполне способен был *отгадать* то, что скажет его соперник. По собственному признанию, он полемически заострил свою речь «против враждебной партии»<sup>3</sup>, в ряды которой он включал, в первую очередь, самого Тургенева. Удалось ли ему опровергнуть и, как он страстно этого желал, разбить того, которого считал своим идеологическим противником, — это другой вопрос.

Не следует думать, что мы произвольно выделяем эти две речи из десятков докладов, прочитанных на пушкинских торжествах. Все свидетельства сходятся в том, что публика, утомленная бесчисленными восторженными речами, восхваляющими Пушкина на все лады, нетерпеливо ждала то, что скажут наконец Тургенев и Достоевский. Глеб Успенский вспоминает:

В течение двух с половиной суток, почти без перерыва, публика слушала уверения в гениальности, многосторонности, широте, теплоте и других качествах этого гениального человека и его огромного дарования. Хлопали, хлопали, наконец стали уже чувствовать утом-

---

<sup>2</sup> Н.Н. Страхов, «Пушкинский праздник (1880)», в сб. *Достоевский в воспоминаниях современников*, под ред. А.С. Долинина, 2 тт. (М.: «Художественная литература», 1964), II, 349.

<sup>3</sup> См. письмо Достоевского к жене от 28/29 мая 1880, *Письма*, под ред. А.С. Долинина, т. 4 (М.-Л., 1959), 157.

ление, когда на выручку явились сначала И.С. Тургенев, а за ним и Достоевский.<sup>4</sup>

Зал Дворянского собрания был битком набит, когда 7-го июня выступил там Тургенев. Он был тогда в зените своей славы, и у него, на первый взгляд, было все, чтобы немедленно покорить публику: высокий рост, белые пряди длинных волос, естественная изящность, благородное выражение красивого лица. Но голос. . . Стоило Тургеневу заговорить, как все это впечатление портилось окончательно. Когда Тургенев волновался, обыкновенно тоненький голос его переходил в высокий фальцет. И он конечно знал, что голосок его поражал при таком большом росте и плотном телосложении. Кто знает, и это вполне возможно, что признавая за собой этот недостаток, он составил речь уравновешенную, холодную, устраняя в ней все, что могло бы внезапно его взволновать, речь без прикрас и ораторских взлетов.

Тургенев первый поставил существенный вопрос, а именно — о значении Пушкина сначала в русской, а затем во всемирной литературе. Что касается чисто русской литературы, Тургенев безоговорочно заявил, что «Пушкин был первым русским художником-поэтом», понимая искусство в том обширном смысле как «воплощение идеалов лежащих в основах народной жизни и определяющих его духовную и нравственную физиономию.»<sup>5</sup> Спокойным убеждением — тем более, что сказанное как бы подтверждало основы собственного его искусства — Тургенев восхвалял «классическое чувство меры и гармонии»<sup>6</sup> творчества Пушкина, «объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывалась лишь одним внутренним жаром и огнем.»<sup>7</sup> Опережая Достоевского, Тургенев выявил у поэта «ту мощную силу самобытного присвоения чужих форм», способность к «ассимиляции», которую, подчеркнул оратор, «сами иностранцы признают за нами.»<sup>8</sup> Это свойство, заметил он, дало Пушкину «возможность создать, например, монолог Скупого Рыцаря, под которым с гордостью подписался бы Шекспир.»<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Г.И. Успенский, «Праздник Пушкина. Письма из Москвы — июнь 1880», в сб. *Достоевский в воспоминаниях современников*, II, 337.

<sup>5</sup> И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в 28-и томах* (М.-Л., 1960-68), Соч., XV, 66.

<sup>6</sup> Там же, 73.

<sup>7</sup> Там же, 71.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

Неизвестно, предвидел ли со своей стороны Тургенев то, что скажет Достоевский, и имел ли он его в виду когда, рассматривая моральный облик творчества Пушкина, он привел длинное высказывание Проспера Мериме, чье суждение, подчеркнул он, тем более ценное, что его «не подкупает патриотическое увлечение.»<sup>10</sup> А по мнению Мериме выходило, что не один Пушкин, а русская поэзия вообще «ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собой.»<sup>11</sup>

С самого начала своего выступления, Тургенев оставил открытым вопрос о том, можно ли назвать Пушкина всемирным поэтом, как это принято делать по отношению к Гомеру, Шекспиру, Мольеру, Гёте. Но в конце своей речи Тургенев обошел этот вопрос; прямо на него он так и не ответил.

Многих из слушателей укололо то, что Тургенев видимо отказывался или, по крайней мере, не решался поставить русского поэта в один ряд с Гёте. Как отмечает проф. П.М. Ковалевский, «Сказанное им было слишком тонко и умно, чтобы быть оцененным всеми. Его слова направлялись более к разуму, нежели к чувству толпы. Речь была встречена холодно, и эту холодность еще более отделили те овации, предметом которых сделался говоривший вслед за Тургеневым Достоевский».<sup>12</sup>

Когда читаешь отзывы почти всех свидетелей этих торжеств, создается ошибочное впечатление, что Достоевский выступил сразу после Тургенева. Это лишь подтверждает то, что с самого начала всеми была осязаема прямая внутренняя связь между их речами.

Не сразу после Тургенева, а на другой день, 8-го июня, Достоевский выступил на заключительном собрании Любителей русской словесности. Можно сказать, что и внешне контраст между Тургеневым и Достоевским был полный. Невольную жалость возбуждало появление Достоевского — шуплого, истощенного, с ужасно бледным, болезненным лицом. «Фрак на нем висел как на вешалке, — вспоминает Любимов, — рубашка была измята; белый галстук, плохо завязанный, казалось, вот сейчас совершенно развяжется».<sup>13</sup> Но при первых вымолвленных словах впечатление это немедленно изменилось. Голос у Достоевского был изумительно выразителен, немного глуховатый, но сильный и теплый. Дикция прекрасная.

<sup>10</sup> Там же, 70.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> П.М. Ковалевский, *Минувшие годы*, VIII (август 1908), стр. 13.

<sup>13</sup> Д.Н. Любимов, «Из воспоминаний», в сб. *Достоевский в воспоминаниях современников*, II, 373.

В последние годы Достоевский любил выступать в частных кружках, где читал стихи или же свои произведения, и достиг в своей манере чтения удивительного мастерства. Но когда он излагал собственные свои мысли, он был одержим таким глубоким убеждением, говорил с такой напряженной внутренней силой, что буквально приковывал к себе внимание слушателей. В речи Достоевского на Пушкинских торжествах все эти качества достигли своего предела. То он говорил почти шепотом, и это без малейшего нарушения естественности, то голос был усилен до крика, так что, порой, почти жутко становилось его слушать, и это изнуренное, маленькое тело было тогда охвачено какой-то магнетической силой. Это все почувствовали. «Толпа, давно зарядившаяся энтузиазмом, — пишет Страхов, — вдруг увидела человека, который сам был весь полон энтузиазма, вдруг услышала слово, уже, несомненно, достойное восторга, и она захлебнулась от волнения, она ринулась всею душою в восхищение и трепет.»<sup>14</sup>

Как и Тургенев, но вероятно с бóльшим убеждением, Достоевский подтвердил, что Пушкин явился великим народным писателем. «И никогда, — говорил он, — никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после него, не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин.»<sup>15</sup> Разбирая тип Татьяны, Достоевский великодушно отдал должное своему идеологическому противнику, признав даже, что Тургенев является своего рода преемником великого поэта:

Татьяна, это тип положительный красоты, это апофеоз русской женщины, и ей предназначил поэт высказать мысль поэмы в знаменитой сцене последней встречи Татьяны с Онегиным. Можно даже сказать, что такой красоты положительный тип русской женщины почти уже и не повторялся в нашей художественной литературе — кроме разве образа Лизы в «Дворянском гнезде» Тургенева.<sup>16</sup>

Этот неожиданный отзыв глубоко тронул Тургенева. Можно было подумать, что исчезли все разногласия, что вчерашние противники помирились в обоюдном преклонении перед Пушкиным, что Достоевский лишь с бóльшим красноречием подтвердил то, что накануне говорил Тургенев. Но тут вдруг разразилась буря.

---

<sup>14</sup> Н.Н. Страхов, ук. соч., 351-52.

<sup>15</sup> Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в 10-и томах* (М.: «Художественная литература», 1956-58), X, 453.

<sup>16</sup> Там же, 447.



С поразительной силой, Достоевский стал утверждать всемирность пушкинского гения. Здесь не было уже и тени сомнения в том, что русского поэта не только можно поставить на уровне Гёте — которого, впрочем, Достоевский даже не упомянул — а рядом, если не во главе с величайшими мировыми поэтами:

В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспиров, Сервантесы, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такую способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин... И не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде ни в каком поэте целого мира такого явления не повторялось.<sup>17</sup>

Тогда как Тургенев накануне говорил, что под *Скупым рыцарем* Шекспир с гордостью бы подписался, Достоевский определенно дал понять, что такая похвала отнюдь недостаточна и что Пушкин во многом превышает английского поэта. «Даже у Шекспира, — воскликнул Достоевский, — его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладал свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность.»<sup>18</sup> Все это было сказано с особым пылом, передающимся в каждой строке этой взволнованной речи.

Но самые сильные моменты в ней безусловно были те, где Достоевский воспевал смирение и чаяние всечеловеческого братства, две темы, которые, с немалым искусством, но и с искренним убеждением, он приписывал пушкинскому вдохновению и мирозерцанию. Можно сказать, что эти утверждения, эта внутренняя связь, которую Достоевский попытался провести между своим и пушкинским творчеством, пронизывают всю блестящую его речь.

Успех ее был потрясающий, невероятный. Любимов вспоминает:

Думаю, никогда стены московского Дворянского собрания ни до, ни после не оглашались такою бурей восторга. Кричали и хлопали буквально все — и в зале и на эстраде. Аксаков бросился обнимать Достоевского. Тургенев, спотыкаясь, как медведь, шел прямо к Достоевскому с раскрытыми объятиями.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Там же, 454-55, 456.

<sup>18</sup> Там же, 455.

<sup>19</sup> Д.Н. Любимов, ук.соч., 377-78.

Однако, после лирического, вдохновенного выступления Достоевского, давешние оговорки Тургенева касательно мирового значения Пушкина показали кощунством. Выходя из залы, Тургенев натолкнулся на группу лиц, несших венок Достоевскому. Одна из дам этой группы оттолкнула Ивана Сергеевича со злобным презрением и произнесла: «Не вам, не вам!»

С тех пор прошло больше ста лет. Что можем мы сегодня вывести из содержания этих двух памятных речей?

Тургенев, в своем выступлении, и слова не вымолвил относительно какого бы то ни было призыва к смирению в пушкинском творчестве, призыва, который в своей речи выявлял Достоевский и так страстно проповедывал. Но предположим даже, что эта тема — хотя бы подсознательно — вдохновляла Пушкина; все же мы должны сегодня над ней серьезно призадуматься. В статье, озаглавленной «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», Дмитрий Мережковский, вспоминая речь Достоевского на пушкинских торжествах, прекрасно разъясняет, мне кажется, именно этот вопрос:

«Смирись, гордый человек!» — воскликнул Достоевский в своей пушкинской речи, но с полной ясностью не сумел определить, чем истинное Христово смирение сынов Божьих отличается от мнимохристианского рабского смирения. Кажется, чего другого, а смирения, всяческого — и доброго и злого — в России довольно. Смирению учила нас русская природа — холод и голод; русская история: византийские монахи и татарские ханы, московские цари и петербургские императоры. Смирял нас Петр, смирял Бирон, смирял Аракчеев, смирял Николай I; ныне смиряют карательные экспедиции и ежедневные казни. Смиряет литература. Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться.

И с явной болью Мережковский восклицает:

Где же, где, наконец, в России тот «гордый человек», которому надо смириться? Хочется иногда ответить на этот вечный призыв к смирению: куда же еще смириться?<sup>20</sup>

Что касается всемирного значения Пушкина, Достоевский видел его, во-первых, в даре поэта перевоплощаться в своих

---

<sup>20</sup> Д.С. Мережковский, «Лермонтов — Поэт сверхчеловечества», в сб. *Лермонтов* (Letchworth-Herts, England: Prideaux Press, 1979 [Russian Titles for the Specialist, No. 202]), pp. 11-12.

творениях в чужую национальность и, во-вторых, в глубоком сознании у Пушкина всемирного братства.

Но в этих ли двух чертах заключается всемирное значение художника? Сегодня существуют сотни переводов произведений Пушкина. И все же — лично я в этом убежден — сознание, осязание его гения остаются во многом неуловимы, недоступны иностранному читателю. Помнится, как лет двадцать тому назад, когда переводил я *Бориса Годунова* на французский язык<sup>21</sup>, я все время сознавал, что больше половины содержания пьесы исчезает, как бы *испаряется* в переводе. Здесь есть совсем особая загадка. Чтобы понять и вполне оценить Пушкина, думаю, необходимо не только освоить русский язык, но и впитать в себя всю русскую культуру. Только тогда станет очевиден гений Пушкина. Но это, надо признаться, условие необыденное.

Поэтому, что касается всемирного значения Пушкина, то быть может оказался прав тот, кого грубо оттолкнули в коридоре при выходе из зала московского Дворянского собрания.

---

<sup>21</sup> А. Pouchkine, *Boris Godounov*, tr. Alexis Guédroïtz (Bruxelles: ed. Houyoux, 1962). (Prix de l'Académie Royale de langue & littérature française.)

Публикация Д. Г. Андреевой

## К вопросу о судьбе иконы Казанской Богоматери

Николай Андреев\*

*Публикуемая ниже статья из личного архива покойного проф. Н. Е. Андреева (1908-1982) была прислана в редакцию Записок его вдовой, Д. Г. Андреевой, которая в сопроводительном письме сообщает, что в 1982 г. Академия Наук СССР готовила сборник на тему «Проблемы изучения культурного наследия» в честь 75-летия академика Д. С. Лихачева, одного из крупнейших специалистов по истории культуры Древней Руси. АН СССР пригласила Н. Е. Андреева участвовать в сборнике, приняла его рукопись, а затем, отменив сборник, отказалась от его статьи.*

*Д. Г. Андреева добавляет, что проф. Андреев долго воздерживался от публикации этого материала, т.к. надеялся, что обнаружатся какие-либо дополнительные данные о судьбе Казанской иконы после 1904 г. Поскольку при осмотре иконы владелец не разрешил Н.Е. провести полную ее экспертизу, данная статья является рабочей гипотезой и не претендует на исчерпывающее решение проблемы. Некоторые стилистические шероховатости следует отнести за счет того, что автор написал лишь черновой вариант.*

Ред.

\* \* \*

Казанское ханство было присоединено к Московскому царству в 1552 г. Реально это означало, что берега Волги в ее среднем

---

\* Николай Ефремович Андреев — историк, литературовед и искусствовед. Директор Института имени Н. П. Кондакова в Праге. Экстраординарный профессор Кембриджского университета. Член литературного сотрудничества «Скит». Редактор, автор, литературный критик. См. биографию и библиографию в фештшрифте *To Honor Nikolay Andreyev. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, eds. William Harrison and Avril Pyman (*Canadian-American Slavic Studies*, vol. 13 [1979], Nos. 1-2).

течении были отныне открыты для русских переселенцев и для внедрения русской культуры. Как в самой Казани, так и на территориях Казанского царства, количество православного населения начинает быстро возрастать, строятся церкви и возникают монастыри. Крепнет православное воодушевление, вообще свойственное той эпохе, здесь же усиливается еще ожесточенным настроением некоторых мусульманских кругов. В 1579 г. происходит чудесное обретение иконы Божией Матери, ставшей под именем *Казанской Божией Матери*, знаменитой на всю Россию святыней.<sup>1</sup>

По преданию, в 1579 году в Казани девятилетней девочке Матрене, дочери стрельца Даниила Анучина трижды явилась во сне Пресвятая Дева, повелевая разрыть землю на месте сгоревшего дома родителей и взять оттуда находившийся там образ Богоматери. Раскопки сначала не дали результатов, и только когда сам ребенок взялся за лопату, была обнаружена икона, завернутая в рукаве вишневого цвета и сияющая как новонаписанная.<sup>2</sup> Сначала икона была установлена в приходском храме Св. Николая Чудотворца и затем в Казанском Богородицком (женском) монастыре, построенном по приказу царя Ивана IV Грозного,<sup>3</sup> которому точная копия иконы, непосредственно после ее обретения, была отвезена в Москву.<sup>4</sup> След этой копии утерян. По сказанию, составленному казанским митрополитом Гермогеном (позднее — в Смутное время — ставшим патриархом всея Руси), икона Казанской Божией Матери вскоре стала являть чудеса, и в 1595 году был установлен особый праздник в честь явления иконы: 8 июля.

---

<sup>1</sup> И. Покровский, *Явленная чудотворная Казанская икона Божией Матери* (Казань, 1904), стр. 254-285.

<sup>2</sup> А. А. Славин, *Сказание о чудотворной иконе Пресвятой Богородицы Казанской* (Москва, 1885), стр. 6-18.

<sup>3</sup> *Православная богословская энциклопедия* (СПБ., 1906), т. 7, ст. 689, 695, 752-53.

<sup>4</sup> Иван IV придавал большое значение иконописанию. См. Н. Е. Андреев, «Иоанн Грозный и иконопись XVI века», *Анналы института имени Н. П. Кондакова*, X (Прага, 1938), стр. 185-200.

Нужно отметить, что, по крайней мере до XVIII века, «копия» не была таковой в современном смысле этого слова, т.е. не была точным воспроизведением оригинала. Речь шла прежде всего о правильности композиции. Каждая икона имеет свою строгую традиционную композицию, в иконе Казанской Божией Матери — особый поворот Богородицы и особое положение Младенца, но трактовка Лица не преследовалась строго. Таким образом копии могут быть похожи или, как в данном случае, очень не похожи на оригинал, поскольку иконописец желает лишь воспроизвести тот же самый тип композиции.

Первой задачей исследователя является установление места пребывания подлинника образа, т. е. явленного образа, ибо и Москва, и Петербург, и Казань — все приписывали себе обладание подлинной иконой, так как во всех трех городах находились одинаково чтимые иконы Казанской Божией Матери, которые все считались одинаково чудотворными. Однако, И. Покровский, ссылаясь на мнение профессора Г. З. Елисеева, основательно и убедительно доказывает, что подлинная икона не покидала города Казани с 1579 года, где она хранилась в женском монастыре.<sup>5</sup>

Икона Казанской Божией Матери получила национальное значение в начале XVII века, когда в 1612 году, в Смутное время, новая копия иконы прибыла в Москву вместе с казанским ополчением и находилась в стане князя Пожарского, где стала особо чтиться, ибо заступлению Божией Матери «ради Казанской иконы ее» было приписано освобождение Москвы от поляков, — в память чего установлено новое празднество — 22 октября.<sup>6</sup> Именно эту копию иконы князь Пожарский нес на руках в новопостроенный Казанский собор на Красной площади. А в 1812 году, оставляя Москву, фельдмаршал Кутузов вошел в собор, взял икону на грудь под шинель и так вывез ее. Впоследствии икона эта, по-видимому, так и оставалась в соборе до сноса его в 1934 году. Об этой московской иконе пишет Н. П. Кондаков:

Масса списков, но исключительно поздних, т. е. с XVII века, и только редкие конца XVI, существуют всюду с Казанской Божией Матерью, — не с древней чудотворной, чтившейся в Казани и ныне бесследно исчезнувшей после грабежа, но с *ее Московского списка* [курсив мой — Н.А.] в Казанском соборе, хотя затем этот список был до неузнаваемости поновлен и таким остался. Списки Казанской продолжают сохранять прежний старинный характер, что может служить лучшим показанием, насколько редко иконописцы заглядывают на оригиналы чудотворных икон.<sup>7</sup>

Третья копия иконы была привезена из Москвы в Петербург в 1708 году<sup>8</sup> по повелению императора Петра I. Об этой иконе Н. П. Лихачев пишет, что она является «поздним списком и не в

---

<sup>5</sup> И. Покровский, ук. соч., стр. 267-274.

<sup>6</sup> *Полный Православный богословский энциклопедический словарь* (СПб., 1913), т. II, ст. 1143.

<sup>7</sup> Н. П. Кондаков, *Русская Икона* т. IV, ч. 2 (Прага, 1933), стр. 338.

<sup>8</sup> А. Аплаксин, *Описание Казанского Собора* (СПб., 1911), стр. 1-4 и лист I (стр. 85), приложение 1-16. Автор — архитектор-реставратор собора.

меру подлинника».<sup>9</sup> Она находилась сначала в деревянной часовне на Петербургской стороне. В 1712 году часовня была обращена в церковь. Икона в 1737 году, по выстройке каменной Рождество-Богородицкой церкви на Невском проспекте, была в нее перенесена и находилась там до 1811 года, когда был построен ныне существующий Казанский собор, где икона сейчас и находится.

Между тем явленная икона, получив известную историческую славу, уже была определена как национальная святыня. С течением времени появлялось все больше и больше копий иконы Казанской Богоматери, ставшей одним из самых популярных вариантов местной национальной богородичной иконы,<sup>10</sup> воспроизведение которой можно было найти в сотнях городских приходских храмов и в сельских маленьких церквях. Когда Екатерина II посетила Казань весной 1767 года, она одарила икону бриллиантовой короной<sup>11</sup>, специально изготовленной по приказу самой императрицы и считающейся одним из замечательнейших образцов работы XVIII века. 30 мая 1798 г. император Павел слушал литургию в «теплой соборной церкви Рождества Пресвятой Богородицы со изнесением явленной Богородичной иконы»<sup>12</sup>, из чего явствует, что оба монарха считали целесообразным демонстрировать свое поклонение всероссийской святыне. Традиция продолжалась, и в течение всего XIX века монастырь посещался верующими, вплоть до 1904 года, когда произошла кража иконы вместе с двумя другими иконами, сосудами и кружками из Казанского Богородицкого монастыря.

Событие описано в *Новом Времени* от 30 июня/13 июля 1904 г. Любопытная деталь, что лишь казанское «Общество трезвости» сочло нужным назначить награду в 300 рублей тому, кто укажет место нахождения похищенной иконы. Уже к 8/21 июля воры были пойманы и главный виновник был обнаружен в Нижнем Новгороде, некий Чайкин, рецидивист, имевший в совокупности 43 года каторги, хорошо известный уголовной полиции и «носящий многочисленные фамилии». Специальностью Чайкина были по преимуществу церковные кражи.<sup>13</sup> Драгоценности с риз краден-

---

<sup>9</sup> Н. П. Лихачев, *Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон* (СПб., 1911), стр. 16.

<sup>10</sup> Н. П. Кондаков, ук. соч., стр. 334 и 335.

<sup>11</sup> I. de Madariaga, *Russia in the Age of Catherine the Great* (London, 1981), стр. 150. Стоимость похищенной ризы оценивалась на суде в 1906 г. в 100.000 рублей.

<sup>12</sup> И. Покровский, ук. соч., стр. 283.

<sup>13</sup> В. А. Симонович, *В новом Шлиссельбурге* (Москва, 1934), стр. 126.

ных икон частично удалось найти, но Чайкин на следствии сначала утверждал, что икону Богородицы разрубил, а затем, что он ее сжег. Суд, по-видимому, ему не поверил, и *Новое Время* справедливо комментирует, что «можно сомневаться в правдивости его показаний о сожжении иконы ввиду опытности преступника, знающего большую ее ценность». Тем не менее до своей смерти в 1917 году каторжанин Чайкин продолжал уверять, что он Казанскую икону сжег.

Таким образом, вопрос о местонахождении иконы остался открытым, и народная молва утверждала, что кража иконы есть зловещее предзнаменование: «Богородица уходит от земли русской». <sup>14</sup> Известно, что количество паломников в монастырь резко уменьшилось, <sup>15</sup> пока в 1906 году Вселенский патриарх Иоаким III не подарил женской обители <sup>16</sup> новую икону, после чего доходы монастыря значительно поправились. Таким образом поиски иконы перестали быть насущной потребностью для благополучия монастыря, хотя он давал деньги на розыск, и настоятельница монастыря упрекала полицию в ее чрезмерной осторожности в розысках. <sup>17</sup> Установить, какие именно усилия прилагали тогдашние сыщики, теперь трудно.

Однако, по сведениям <sup>18</sup>, шедшим из духовных сфер, икона Чайкиным не была спалена, а похищена для продажи старообрядцам, м. б. даже по их заказу, ибо среди них бытовала старая, связанная с этой иконой легенда о том, что до той поры, пока она не будет в руках старообрядцев, последние не получат полной свободы в исповедании своей веры. <sup>19</sup> Невозможно определить, создалась ли легенда по первопутку событий, но такой вариант объяснил бы невразумительные ответы на допросах: с одной стороны, Чайкин не мог знать, если он передал икону старообряд-

---

<sup>14</sup> П. П. Стремоухов, «Моя борьба с епископом Гермогеном и Илиодором», *Архив русской революции*, т. XVI (Берлин, 1925), стр. 45. Воспоминания б. сенатора.

<sup>15</sup> М. Ф. Паозерский, *Чудотворные иконы* (М.-П., 1923), стр. 68, 71, 76.

<sup>16</sup> *Православная богословская энциклопедия*..., там же.

<sup>17</sup> Временное правительство. Чрезвычайная Следственная Комиссия. *Падение Царского Режимы: Стенографические отчеты допросов и показаний, данных в 1917 г.*, под ред. П. Е. Щеголева, т. IV (Л., 1925), стр. 268. Показания С. П. Белецкого от 24 июня.

<sup>18</sup> Там же, стр. 267.

<sup>19</sup> П. П. Стремоухов, ук. соч., стр. 44. В известном смысле это сбылось, потому что в следующем 1905 году был издан указ о веротерпимости, и с этого времени права старообрядцев были восстановлены.



цам, в какой из множества скитов она была направлена, а с другой стороны, ему бы не сдобровать в случае, если бы он проговорился об истинной судьбе иконы. Подполковник корпуса жандармов Прогнаевский, непосредственно производивший розыски,<sup>20</sup> не отрицал теорию о сбыте этой иконы Чайкиным старообрядцам, так как воспитанница Чайкина давала на суде несколько сбивчивые показания, как бы подтверждавшие полученные позднее сведения. Между 1904 и 1917 годами интерес к судьбе иконы не ослабевал, и она стала предметом дворцовых интриг и административной борьбы. По просьбе великой княгини Елизаветы Федоровны, Чайкина безуспешно допрашивал в Шлиссельбургской крепости князь А. А. Ширинский-Шихматов. Явствует из того, что последовало, что часть административного аппарата никак не хотела верить рассказам преступников круга Чайкина об уцелевшей иконе, в которые очень хотели верить церковные круги и, в частности, великая княгиня. Интерес к этой истории в придворных кругах не устраивал и Распутина, поскольку не он являлся инициатором этого дела. Он внушил А. А. Вырубовой, а через нее и императрице, что каторжане лишь хотят сфабриковать поддельную икону и что надо все дело затушить. Очень интересны показания по этому вопросу товарища министра внутренних дел С. П. Белецкого, в протоколах Чрезвычайной Следственной Комиссии Временного Правительства, и также воспоминания сенатора Стремоухова,<sup>21</sup> хотя следует отметить, что оба относились с большим подозрением к сообщениям каторжан.

Революция 1917-го года замела следы иконы.

\* \* \*

В ранние двадцатые годы, новый и до сих пор не описанный образ Казанской Божией Матери мельком всплывает в Советском Союзе и его видит один скупщик из Англии. В 1928 г. эта же икона вывезена — якобы поляком и якобы через Берлин — в Англию. Икона оказалась в руках целого ряда коммерсантов и путь ее нелегко проследить. Коммерсанты эти были несловоохотливы и не исключена возможность, что икона была нелегально вывезена из Советского Союза. Причиной молчания этих посредников, давших те скудные сведения, которые мы имеем, были

---

<sup>20</sup> *Падение Царского Режима*, стр. 268.

<sup>21</sup> *Падение Царского Режима*, стр. 267-272; П. П. Стремоухов, ук. соч., стр. 45-47; также В. А. Симонович, ук. соч., стр. 127-128.

будто бы неоднократно возбужденные против них судебные дела, вменяющие им незаконную продажу русских драгоценностей. Так как спрос на иконы чрезвычайно неустойчив, — высокий в двадцатых годах и низкий в тридцатых, — то владельцы иконы часто менялись — по крайней мере три раза за четверть века. Видимо, никто из них ничего не понимал в иконописании и мало что в ювелирном искусстве; тем не менее, они рассматривали икону и, тем паче, ее оклад как капиталовложение.<sup>22</sup>

В начале 1950-х гг. четвертый скупщик-антиквар, англичанин, предложил ее советскому посольству, но, по-видимому, требовал такую крупную сумму, что дело дальше не пошло. Затем он обратился в епархию Американской Православной Церкви в Сан-Франциско.

По просьбе архиепископа Иоанна (Шаховского), возглавлявшего тогда Сан-Францисскую епархию, автор этой статьи осматривал икону в 1954 г. и опять в 1955 г. Тогда же удалось сфотографировать ее в красках и без ризы. При осмотре, владелец мне нес невероятную ахиною: настаивал на том, что икона «тысячелетней давности, из Казанского собора в Ленинграде, а камни оклада — из складов драгоценностей царя Соломона». Я попытался объяснить ему, что, так как существует предположение, отождествляющее икону с украденной из Казани, необходимо точно установить, откуда и как икона прибыла в Англию. Здесь, к сожалению, я встретился с полным нежеланием понять суть дела. Владелец сначала заявил, что «лишь чудотворная икона могла быть снабжена таким богатым окладом». На мое возражение, что риза несомненно более поздней выделки, владелец сказал, что заявление такого рода равносильно стремлению снизить цену иконы, которую он желает продать. Подумав несколько минут, он мне предложил 500 фунтов за подтверждение, что икона «настоящая явленная из Санкт Петербурга». Отказ мой был ему так же непонятен, как и мои старания ему объяснить, что, вопреки его убеждениям, ценность иконы не в окладе, а в изображении на простой деревянной доске. Позднее, его заблуждение усугубилось благодаря предложению духовных лиц, к которым, как он мне писал, присоединилась великая княгиня Ксения Александровна, купить у него икону и оставить ему оклад с его драгоценными

---

<sup>22</sup> Характерен для судьбы иконы в руках коммерсантов рассказ одного скупщика: он купил икону за 12.000 фунтов в начале 1950-х годов, но, благодаря каким-то крайне запутанным торговым сделкам, заплатил за нее не наличными, а получил ее за счет разных убытков и за пачку акций, которые оказались позднее (по мнению продающего икону) ничего не стоящими.

камнями. Таким образом, он упорно и решительно отказался помочь проследить пути иконы в Англию и установить имя человека, привезшего ее из Советского Союза. Все, что удалось установить, — это то, что из-за ее темного лика, икона приобрела в Англии название «Черной Казанской Богородицы» и что, хотя оклад как будто богатый, камни часто имеют трещины и что риза, по сличению ряда фотографий, во время своего пребывания в Англии потеряла часть своих драгоценностей.<sup>23</sup> После смерти владельца икону перевезли в Сан-Франциско, где архиепископ Иоанн возбудил подписку, чтобы церковь могла ее купить, но так как новый владелец запрашивал — по газетным данным — 500.000 долларов, подписки не хватило. В начале 1970-х годов икона была куплена униатской церковью и в настоящее время находится в городе Фатима в Португалии.<sup>24</sup>

Икона уже обросла литературой и множеством фотографий. Любопытно, что весь этот эпизод находит своеобразное отражение в талантливо написанной книге Д. Д. Бреговой *Дело о Казанской Чудотворной*.<sup>25</sup>

\* \* \*

Для любого, хотя бы предварительного, решения вопроса о тождественности иконы, появившейся в Англии, с иконой, украденной из Казани в 1904 г., необходимо провести сравнительный анализ трех основных вышеупомянутых икон.

На иконе Казанской Божией Матери, хранящейся в Ленинграде, изображение менее чем поясное. Эту икону можно безошибочно распознать, поскольку через весь правый глаз иконы вплоть до верхней губы проходит вертикальная трещина. Богоматерь левой рукой держит Младенца (руки Богоматери не видно ни на монастырской, ни на Московской иконах), десница которого со сложенными перстами приподнята для благословения. Икона писана на кипарисовой доске. Размер иконы 13½ вершка в длину и 12 вершков в ширину, то есть икона является скорее храмовой, а не личной. Самое письмо и размер иконы говорят за

---

<sup>23</sup> См. Cyril G. E. Bunt, *Russian Art* (London, 1946), стр. 146. См. также *The Antique Dealer and Collector's Guide*, II, No. 12 (New Series, July 1957). См. фотографию на обложке журнала.

<sup>24</sup> Archpriest John J. Mowatt. *The Holy and Miraculous Icon of Our Lady of Kazan* (Fatima, Portugal: Centro Bizantino, 1974, p. 18.

<sup>25</sup> Д. Д. Брегова, *Дело о Казанской чудотворной* (М.: «Детская Литература», 1969).

то, что она является списком, быть может по указанию Прасковьи Федоровны (вдовы царя Иоанна Алексеевича, брата Петра I), но не с иконы, находившейся в Казани, а, вероятно, с Московской.<sup>26</sup> В 1894 г. ее чрезвычайно богато украшенная риза



Илл. 1 Икона из Казанского собора в Ленинграде

<sup>26</sup> И. Покровский, ук. соч., стр. 282. Вершок — 44,45 мм. — *Ред.*

оценивалась в 35.450 рублей.<sup>27</sup> Автору неизвестен снимок этой иконы без ризы.



Илл. 2 Икона, которая хранилась в Казанском соборе в Москве

<sup>27</sup> СПб. Духовный вестник, № 25 (1895), стр. 550. См. также статью «Казанская икона Божией Матери» со ссылкой на «Историко-статистическое описание Санкт-Петербургской епархии» в *Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона*, т. 13 А (1894), ст. 901.

На Московской иконе изображение также погрудное. Лик Богородицы удлинён, он мало приклонен к Младенцу и далеко не доходит до его головы. Христос-Младенец изображен с очень большим лбом и с недетским выражением лица. Глаза его явно преуменьшены. Благословляющая десница, с совершенно правильным именованным благословением, удалена от шеи Богоматери. Обе фигуры выпрямлены и более отклонены одна от другой. Волосы на голове Младенца имеют пробор справа налево; лик несколько обращен к Богоматери. Величина иконы в длину —  $6\frac{1}{4}$  вершка, в ширину —  $5\frac{3}{8}$  вершка.

Икона, находившаяся в Казани до 1904 г., описывается И. Покровским так:

Икона письма древне-греческого, цвета темного. Божия Мать изображена с преклоненною главою к Божественному Младенцу. Изображение Богоматери, так называемое грудное, а потому не изображено ни одной руки ее. Богомладенец представлен стоящим, по одежде препоясанным и с десницею несколько склоненною в правую сторону, благословляющая рука пред грудью и нижнею частью шеи Богоматери. Глава Богоматери с круглым ликом склонилась почти к самой главе Богомладенца с волосами без пробора. Лик Богомладенца — обращен к молящимся совершенно прямо. Величина ее в длину: в ширину — 5 вершков.<sup>28</sup>

Мы знаем из слов И. И. Срезневского, что «явленная икона Казанской Божией Матери, хотя тронутая реставраторами, но этим самым оною надобностью сделать ее более ясною, указывающая на свою относительную древность».<sup>29</sup> Покровский о реставрации ничего не пишет и, судя по всему, он описывает икону в ризах — в Казани она носила двойной оклад и была еще покрыта бархатом и тесьмой; поэтому, точный размер иконы может быть иным, чем дает Покровский. По-видимому специалисты-иконоведы никогда не осматривали икону, а фотографический снимок ее вряд ли существует, т. к. полковник Прогнаевский искал икону не по снимкам, а по приметам, данным ему настоятельницей монастыря.

Образ Казанской Божией Матери, появившийся в Англии, во многом совпадает с описанием иконы, исчезнувшей из Казани, но

---

<sup>28</sup> И. Покровский, ук. соч., стр. 283.

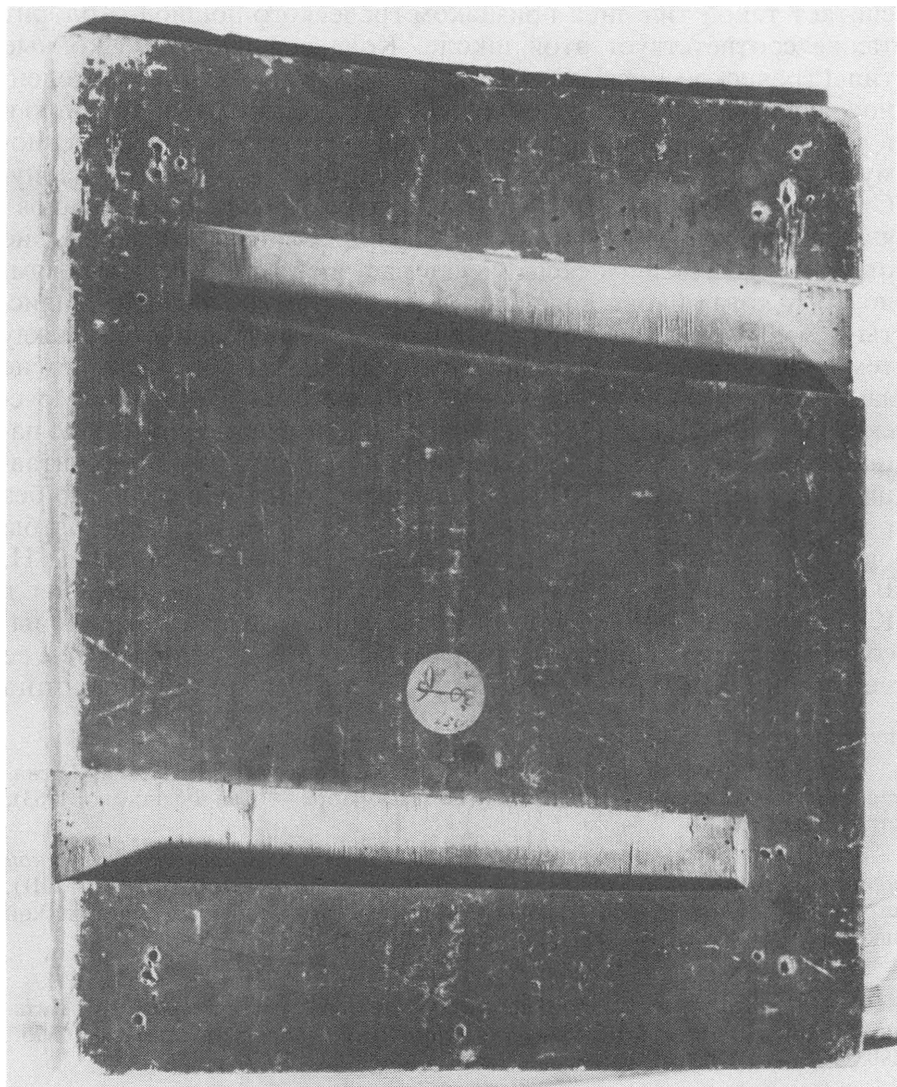
<sup>29</sup> И. М. Срезневский, «О русских древностях Казанской губернии и среднего Поволжья до XVI века», *Труды IV-го археологического съезда в России*, т. 1 (Казань, 1877), стр. 18.

размеры ее несколько иные: 7 вершков в длину и 6 в ширину (т. е.  $12\frac{1}{4}$  дюйма на  $10\frac{5}{8}$  дюйма, или  $31 \times 27$  см). Лик Богородицы прекрасен, действительно темноват, и несомненно является работой мастера. Написана она в итало-критской манере. Лик Младенца в плохой сохранности, и на лице Богородицы нет поновления, как показывает царапина. В глазах празелень — черная, абсолютно круглая точка зрачка находится в центре радужки, прожилки глаз — белые, под носом заметна празелень. Нос подчеркнут полутонами, с празеленью под губой. Лик Младенца



Илл. 3 «Английская» икона без ризы

написан той же техникой, при этом верхние его веки отмечены белилами, глаза светло-зеленые, а зрачок — круглая черная точка в центре глаза. Брови едва намечены. Мафорий Богоматери — алый с черными описями складок, кайма мафория и две звезды его — золотые. Чепец писан темной празеленью с золотыми орнаментальными полосами. Хитон Младенца — зеленый, а алый гиматий писан киноварью, оба с золотым ассистом. Нимбы



Илл. 4 *Оборотная сторона «английской» иконной доски*



прографлены одной линией. Фон — темно-красный, поля — черные. Доска — липовая,<sup>30</sup> толщина ее  $\frac{7}{8}$  дюйма или 2,2 см; шпонки, которые отсутствуют, — две врезных встречных.

Фигуры Богоматери и Младенца полностью соответствуют описи украденной иконы, как и положение благословляющей десницы. Лик Богородицы полнощекый, что также соответствует описанию украденной иконы как греческой. Н. П. Кондаков<sup>31</sup> считает такой тип лика признаком греческого пошиба. Колорит также соответствует этой школе. Кондаков пишет: «Иконные типы греческой Богоматери имеют зачастую столь неопределенное выражение, что поклонник их может по своему настроению и в них находить то выражение, которое отвечает его собственно-му»,<sup>32</sup> что очень точно характеризует и рассматриваемую икону. Судя по их книгам, ни Н. П. Лихачев, ни Н. П. Кондаков<sup>33</sup> явленную Казанскую икону не видели. Чудотворные иконы не охотно показывались скептически настроенным исследователям, поэтому когда икона появилась в Англии, некоторые специалисты в Америке и в Европе усумнились в ее подлинности. Между тем они не только не видели снимок иконы без ризы, но не заметив замечания Кондакова, они ожидали видеть икону русского письма. Видимо, они искали по другим ассоциациям и не нашли сходства с более поздними копиями. Один из ранее считавших икону работой XVII века,<sup>34</sup> увидев фотографию, снятую без ризы в 1955 году, написал мне, что «она — икона — могла бы быть, и вероятно и есть, XVI века».<sup>35</sup> И весьма знающий Н. В. Лазарев, когда я ему показал во время его пребывания в Кембридже в 1956 г. цветной диапозитив «английской» иконы, согласился, что она написана не позднее XVI века. Между тем ее теперешняя риза несомненно является работой конца

---

<sup>30</sup> Архиепископ Иоанн Сан-Францисский и Западно-американский, *О святом Казанском образе Божией Матери* (Нью-Йорк — Сан-Франциско, 1963), стр. 12-14. Дюйм — 2,54 см. *Ред.*

<sup>31</sup> Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения* (СПб., 1911), стр. 102. См. также: В. Н. Лазарев, «'Манера Грека' и проблема критской школы», *Византийская живопись* (М., 1971), стр. 378-399.

<sup>32</sup> Н. П. Кондаков, *Русская Икона*, т. III, ч. I (Прага, 1933), стр. 167.

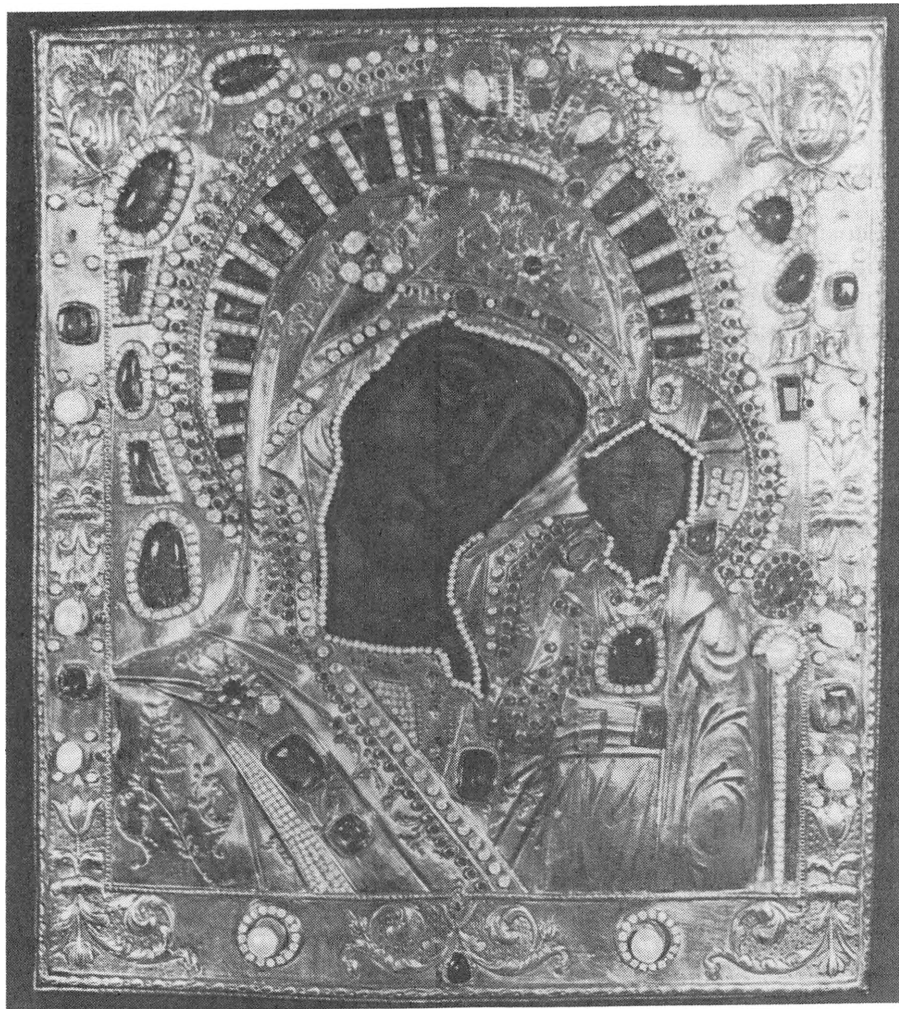
<sup>33</sup> Н. П. Кондаков. *Иконография Богоматери и Русская икона*. Н. П. Лихачев, *Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков*. (СПб., 1906).

<sup>34</sup> Cyril G.E. Bunt, *op.cit.*, p. 146

<sup>35</sup> Cyril Bunt, в личном письме автору статьи в апреле 1956 г.

XVIII века,<sup>36</sup> и если гипотеза, выдвинутая мною, верна, то икона была облечена ею уже после кражи.

Если принять весьма возможный вариант, что вновь найденная икона и есть украденная в 1904 г., то появляется возможность согласиться с мнением суда в Казани, что едва ли было в интересах Чайкина уничтожить икону и что скорее всего он ее



Илл. 5 «Английская» икона в ризе

<sup>36</sup> Отсутствие на ней пробы указывает, что она была сделана не позднее XVIII века.

передал старообрядцам, а в вихре революционных дней она была продана или вывезена за границу.

Восстановить историю иконы до ее «явления» в 1579 году возможно только гипотетически, но можно предполагать, что икона либо прибыла в Казань с русскими пленниками татар, либо была написана в Казани же, когда город еще принадлежал татарам, т. е. до 1552 года. Русских, находившихся в Казани, умерщвляли и в 1520-х годах, и непосредственно перед взятием города войсками Грозного,<sup>37</sup> и икона могла бы быть тогда спрятана. Не исключена также возможность, что среди множества пленных в Казанском ханстве находились и греческие иконописцы.

Если же это не есть Казанская явленная икона, то она несомненно представляет из себя превосходнейшую «копию»<sup>38</sup> с поражающей силой в ликах и в красках, до сих пор неописанную и почти одновременную с Казанской иконой и является хорошо датированным памятником, тесно связанным с событиями истории Московской Руси.

---

<sup>37</sup> К. Ф. Фукс, *Краткая история города Казани* (Казань, 1817; переизд. 1905), стр. 19: «Русские послы и купцы, находившиеся в Казани были по приказанию (хана) задержаны и вскоре потом умерщвлены» — (1521-30); стр. 25: «Казанцы... в 1552 г. умертвили русских, находившихся в городе».

<sup>38</sup> Из письма автора в 1956 г. к Н. П. Шеффер, заведующей русским отделом в Думбартон Окс (при Гарвардском университете).

# Andrei Sakharov — The Man and His Thought

*Nikita Moravsky\**

I was born in 1921 in Moscow into a cultured and close family. My father was a teacher of physics and the author of several widely known textbooks and popular science books. From childhood I lived in an atmosphere of decency, mutual help, and tact, a liking for work, and respect for the mastery of one's chosen profession.<sup>1</sup>

This is the way Andrei Dmitrievich Sakharov, Soviet academician, Nobel Peace Prize winner and human rights activist, describes his immediate family and the values it instilled in him. Sakharov also mentions his grandfather, Ivan Nikolaevich Sakharov, whose views and sentiments apparently left their mark on him as well. "I read with horror," writes Andrei Sakharov, "the remarkable collection of essays, *Against the Death Penalty*, published in Russia with the participation of my grandfather, I. N. Sakharov, in 1906-07 during the wave of executions following the 1905 Revolution."<sup>2</sup> I. N. Sakharov's political stance is illuminated by a commentary he contributed in November 1905 to the liberal Moscow newspaper *Ruskiia Vedomosti* on Tsar Nicholas II's October Manifesto. Issued at the height of the civil disorders in the fall of 1905, the October Manifesto promised civil liberties to the Russian people in order to prevent further anarchy and the downfall of the monarchy. But I. N. Sakharov

---

\* Formerly cultural attaché at the American Embassy in Moscow and Deputy Chief of the USSR Division of the Voice of America, N. Moravsky now lectures at the George Washington University in Washington, D.C., and represents the New York-based *Novyi Zhurnal* in the greater Washington area.

<sup>1</sup> Andrei Sakharov, "Introduction," trans. Guy Daniels, *Sakharov Speaks*, ed. and with a Foreword by Harrison E. Salisbury (New York: Alfred A. Knopf, 1974), pp. 29-30.

<sup>2</sup> "Andrei Sakharov on Capital Punishment," *A Chronicle of Human Rights in the USSR*, No. 28, (New York: October-December 1977), p. 16.

doubted the authorities' good faith in guaranteeing these liberties. "Freedom has only been promised but not yet granted," he warned and explained that "the power in the country is in the hands of the opponents of the liberation movement who lean upon a whole arsenal of laws and administrative directives authorizing them to carry out the most outrageous administrative abuses." He therefore urged all "progressive parties" not to allow the government to renege on the pledges of the Manifesto and demanded that the government "suspend the implementation of all laws which deny the freedom of conscience, speech, assembly, unionization, and inviolability of person."<sup>3</sup> Despite his distrust and criticism of the authorities, I. N. Sakharov did not call for the overthrow of the regime. His ideological beliefs and moderate approach to practical politics identify him with the liberal intelligentsia which, despite its small size, left a profound imprint on Russian thought prior to the October Revolution of 1917.

Andrei Sakharov's family and its moral and intellectual legacy may explain much about his commitment to human rights and democracy, but his personal qualities seem to have been no less important in shaping his view of the world. As described by his friends and other less partisan observers, Andrei Sakharov emerges as a man of unquestionable integrity, endowed with an acute sense of justice, high intelligence and courage. Dissident writer Lev Kopelev says that "Andrei unites absolute morality and tolerance. . . His is a very Russian character, righteous and modest."<sup>4</sup>

Robert G. Kaiser and Hedrick Smith, two American journalists who had frequent contact with Sakharov, reinforce this portrayal. Kaiser regards Sakharov as a man of "enormous intellect," and describes him as "a gentle, kind and reflective person. . . a man of remarkable inner strength, borne along by the unswerving courage of his convictions."<sup>5</sup> Smith writes that "private, reticent, and soft-spoken as he is, Sakharov is direct in his emotions. When moved, he has a vibrant sense of outrage at injustice, a quick and deep compassion for the suffering of others, a naive directness of action and speech, heedless of the personal consequences. . ."<sup>6</sup>

In order to trace Sakharov's evolution from a brilliant and privileged scientist to a human rights advocate and social critic, one must begin with his career as a physicist. Born in 1921, Sakharov was graduated from Moscow University's Physics Department in 1942. After graduating, he was eager to join the country's armed forces. The government, however,

---

<sup>3</sup> I. Sakharov, "Nashi Osnovnye Zakony i Akt 17-go oktiabria" [Our Basic Laws and the Act of October 17], *Russkiiia Vedomosti*, 2 November 1905, p. 4. Translation mine — N.M.

<sup>4</sup> Kevin Klose, "Moscow Salon Threatened," *The Washington Post*, 14 February 1980, p. A 21.

<sup>5</sup> Robert G. Kaiser, *Russia: The People and the Power* (New York: Atheneum, 1976), pp. 419, 420, 422.

<sup>6</sup> Hedrick Smith, *The Russians* (New York: Quadrangle/The New York Times Book Co., 1976), p. 442.

assigned him as an engineer to a war plant because of his impressive academic record. From 1945 to 1947 Sakharov did graduate work under the direction of physicist Igor Tamm, a future Nobel laureate, and received his Candidate of Science degree in 1948. He then joined Tamm's nuclear physics team to work on the USSR's hydrogen bomb, which was built in 1950. At the time, Sakharov had no misgivings about creating this superweapon for the Soviet Union because he felt that it was essential to his country's security and the world balance of power.<sup>7</sup> However, Sakharov and Tamm did not confine themselves to weapons development alone; in the early 1950s they also pioneered a project for the peaceful utilization of nuclear power.<sup>8</sup>

For his contributions to Soviet defense and science, Sakharov was awarded the Stalin Prize as well as three Orders of the Hero of Socialist Labor. Other privileges and perquisites conferred upon him included a salary of two thousand rubles a month, special housing, a chauffeur-driven automobile, access to restricted consumer goods, and a 24-hour-a-day bodyguard.<sup>9</sup> In 1953, at the age of 32, he was elected to full membership in the Soviet Academy of Sciences.

Sakharov's involvement in nuclear research made him part of the Soviet military-industrial complex and brought him into contact with those who ran it. He wrote:

I noticed that the control levers were in the hands of people who, though talented in their own way, were cynical. Until the summer of 1953 the chief of the atomic project was Beria, who ruled over millions of slave-prisoners. . . . Beginning in the late fifties, one got an increasingly clearer picture of the collective might of the military-industrial complex and of its vigorous, unprincipled leaders, blind to everything except their 'job.'<sup>10</sup>

Although well placed in the Soviet establishment, Sakharov was not a Communist Party member and thus was not bound by its ideological discipline. Standing apart from those in control, he became deeply concerned about the prospect of a nuclear war and the fate of mankind. Through introspection and the influence of such men as Albert Schweitzer and Linus Pauling, Sakharov came to regard himself morally responsible for the nuclear contamination from atomic testing and began to speak out against such tests.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> "Introduction," *Sakharov Speaks*, p. 30.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>9</sup> Harrison E. Salisbury, "Foreword" to *Sakharov Speaks*, p. 5.

<sup>10</sup> "Introduction," *Sakharov Speaks*, p. 31.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 32.

In 1961 at a meeting held by Khrushchev with a group of atomic scientists, Sakharov protested a planned series of atmospheric nuclear tests designed to bolster Soviet policy moves vis-a-vis Germany. Sakharov warned Khrushchev that the resumption of testing would violate the three-year moratorium, undermine the test ban talks with the United States, and escalate the arms race. Khrushchev rebuffed Sakharov, saying that military might was the cornerstone of Soviet foreign policy:

Only force — only the disorientation of the enemy would advance Soviet foreign policy objectives. . . We cannot say aloud that we are carrying out our policy from a position of strength, but that's the way it must be.<sup>12</sup>

A year later, Sakharov learned that the Ministry of Atomic Industry had decided to conduct a routine test explosion that was powerful enough to endanger the health of a great many people. For several weeks he tried to get the decision reversed and on the eve of the explosion telephoned Khrushchev, pleading with him to cancel the test.<sup>13</sup> Despite his failure to dissuade Khrushchev, Sakharov persisted. Later in 1962 he went to the Minister of Atomic Industry to help break the logjam in the ongoing US-USSR negotiations on limiting nuclear testing. The problems centered on the difficulty in monitoring underground explosions, and Sakharov pointed out that underground tests were not important because radioactive fallout was chiefly caused by tests in the atmosphere, space, and water. Banning tests in these three environments would thus solve the problems of contamination and monitoring. A similar proposal previously made by President Eisenhower had been rejected by the Soviets. Now, following Sakharov's urgings, the Soviet delegation accepted the idea and it was incorporated into the 1963 Moscow Treaty.<sup>14</sup>

The following year, Sakharov took his protests beyond the bounds of nuclear physics. At an Academy of Sciences conference he criticized the persistence of Trofim Lysenko's influence. Lysenko, who had dominated the biological sciences in Stalin's day and made a comeback in the early 1960s branded modern genetics as "pseudo science" and hounded those who opposed his theories. Sakharov's speech evoked a positive response and helped thwart the election of one of Lysenko's close associates to the Academy of Sciences.<sup>15</sup> His campaign against "Lysenkoism," Sakharov

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 33. Khrushchev confirms that Sakharov asked him to stop nuclear testing. See *Khrushchev Remembers: The Last Testament*, trans. and ed. by Strobe Talbott with a Foreword by Edward Crankshaw and an Introduction by Jerrold L. Schecter (Boston-Toronto: Little, Brown and Company, 1974), pp. 68-71.

<sup>14</sup> "Introduction," *Sakharov Speaks*, p. 34.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 35. Salisbury, "Foreword," p. 13.

says, was a matter of “great psychological significance” and helped him make new friends.<sup>16</sup> Among them were the Medvedev brothers, biologist Zhores and historian Roy.<sup>17</sup>

Sakharov’s next move involved him in political protest. In 1966, along with twenty-four others, he signed a letter to the Twenty-third Congress of the CPSU calling on it not to rehabilitate Stalin.<sup>18</sup> He also sent a telegram to the Supreme Soviet of the RSFSR opposing a draft law designed to facilitate the persecution of non-conformists (Article 190-1 of the RSFSR Criminal Code). Soon afterwards he wrote to Leonid I. Brezhnev, then CPSU General Secretary, protesting the arrest of four dissidents — Aleksandr Ginzburg, Yuri Galanskov, Vera Lashkova and Alexei Dobrovolsky.<sup>19</sup>

Until 1968 Sakharov’s thoughts and actions were known to just a handful of people and were confined to specific issues and cases. Only with the appearance of his essay, “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom”, first in *samizdat* and then in book form in the West, did his views on a broad range of subjects become widely known. The writing of the book coincided with the height of the “Prague spring” of 1968, which gave some Soviet intellectuals hope for liberalization in all of Eastern Europe. The general tenor of the essay reflects the notion that the time was ripe for an open and honest debate on the crucial issues of the times. The book deals with the issues of war and peace, dictatorship, Stalinist terror, freedom of thought, demographic and ecological problems, and the convergence of socialist and capitalist systems.

The gravest danger facing the world, Sakharov pointed out, was nuclear war, which was made tempting by the effectiveness and relative low cost of nuclear weapons. In order to avoid a nuclear confrontation between the United States and the Soviet Union, he proposed that the two superpowers base their foreign policies on the recognition of every nation’s right to determine its own destiny through a free expression of its will. More generally, Sakharov expressed the belief that the interests of all countries

---

<sup>16</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, p.35.

<sup>17</sup> “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom,” *Sakharov Speaks*, pp. 55-106. Eventually, Sakharov and Roy Medvedev parted ways, both ideologically and tactically.

<sup>18</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, pp. 35-36. In his “Foreword,” p. 14, Salisbury lists among other signatories of the collective letter: the physicists Tamm and Kapitsa, the writers Konstantin G. Paustovsky and Victor Nekrasov, the ballerina Maya Plisetskaya, the movie director Michail I. Romm and the retired diplomat Ivan M. Maisky.

<sup>19</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, pp. 35-36. Article 190-1 of the RSFSR Criminal Code, adopted by the Presidium of the Supreme Soviet of the RSFSR on September 16, 1966, reads: “The systematic dissemination by word or mouth of deliberately false statements derogatory to the Soviet state and social system, as also the preparation or dissemination of such statements in written, printed, or any other form, is punishable by three years of detention, or one year of corrective labor, or a fine up to one hundred rubles.” This article is quoted from Pavel Litvinov, *The Demonstration in Pushkin Square: The Trial Records with Commentary and an Open Letter*, trans. by Manya Harari (Boston: Gambit Incorporated, 1969), p. 13.



were best served by mutual help in economic, cultural, technical and administrative fields that were aimed at “eliminating painlessly all domestic and international difficulties and preventing a sharpening of international tensions and a strengthening of the forces of reaction.”<sup>20</sup>

Another source of danger that could destroy world stability, in Sakharov’s opinion, was the growing threat of overpopulation and concomitant hunger in the poorer nations of the globe. The only way to eradicate this problem was massive economic and technical assistance from the developed countries. But the necessary and concerted aid would demand cooperation among all developed nations. This would require a change of attitudes on the part of developed nations, as well as essential sacrifices, Sakharov argued, for the preservation of civilization: “Mankind can develop smoothly only if it looks upon itself in a demographic sense as a unit, a single family without divisions into nations other than in matters of history and tradition.”<sup>21</sup> As for the potential dangers of environmental pollution, Sakharov viewed the dumping of large quantities of industrial wastes, some of them carcinogenic, as reaching alarming proportions and urged the limitation of dumping to safe levels in every country. However, he viewed this problem as being highly complex and tied closely to economic and social issues, which in turn cannot be solved on a local or national level. Again, he saw international cooperation as the only answer to eliminating the root causes.

The most emotional chapter in “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom” deals with what Sakharov called “police dictatorships.”<sup>22</sup> Here the horrors of Nazism and the excesses of Maoism are reviewed, but the focus is Stalinism. Comparing Hitlerism and Stalinism, Sakharov points out that the latter “exhibited a much more subtle kind of hypocrisy and demagogy . . . with reliance on a progressive, scientific, and popular socialist ideology.”<sup>23</sup> Using this ideology as a smoke screen, Stalin and his henchmen deceived the workers, coerced or destroyed the intellectuals, and terrified or stupefied millions of others. Cataloguing Stalin’s crimes, Sakharov wrote:

At least ten to fifteen million people perished in the torture chambers of the NKVD from torture or execution, in camps for exiled kulaks and so-called semi-kulaks and members of their families, and in camps “without the right of correspondence” . . . People perished in the mines of Norilsk and Vorkuta from freezing, starvation, and exhausting labor, at countless construction projects, in timber-cutting, building of canals, or simply during transportation in prison

---

<sup>20</sup> “Progress, Coexistence . . .,” p. 71.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 78-87.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 80.

trains, in the overcrowded holds of “death ships” in the Sea of Okhotsk, and during the resettlement of entire peoples, the Crimean Tatars, the Volga Germans, the Kalmyks, and other Caucasus peoples. . . .<sup>24</sup>

Stalin’s ruthless policies, Sakharov continued, were especially harmful to the countryside where they resulted in “unlimited exploitation and predatory forced deliveries at ‘symbolic’ prices, in almost serflike enslavement of the peasantry, depriving the peasants of the simplest means of mechanization, and the appointment of collective-farm chairmen on the basis of their cunning and obsequiousness.”<sup>25</sup> Sakharov also accused Stalin of mistreating Soviet soldiers who as prisoners of war survived Nazi camps only to be imprisoned on their return. He charged Stalin with promulgating anti-worker decrees, on the one hand, and with instituting draconic laws protecting “socialist property,” on the other. Finally, he indicted Stalin for his anti-Semitism and Ukrainophobia.

Sakharov applauded Khrushchev for his criticism of Stalin at the Twentieth Party Congress and for his efforts to rid the country of Stalin’s legacy by releasing hundreds of thousands of political prisoners. But de-Stalinization should not stop there, Sakharov insisted, and called for a nationwide investigation of Stalin’s crimes because “only the most meticulous analysis of the past and its consequences will now enable us to wash off the blood and dirt that befouled our banner.”<sup>26</sup>

Speaking of threats to intellectual freedom, Sakharov assailed police dictatorships for their use of censorship that stifled the “living soul” of literature and social thought, which can only thrive in a climate of free discussion. The persistence of this attitude, he said, accounted for the intensification of Soviet censorship after the trials of Sinyavsky and Daniel, Ginzburg and Galanskov, Bukovsky and Khaustov, and the persecution of dozens of individuals protesting the arbitrariness of judicial and psychiatric agencies. Sakharov also recommended the “adoption of a special law on press and information that would clearly and convincingly define what can and what cannot be printed and that would place the responsibility on competent people who would be under public control.”<sup>27</sup> He called for a complete amnesty for political prisoners, for a review of all political trials, and for a wider international exchange of information and people.<sup>28</sup>

While not arguing against the government-controlled system of education, Sakharov saw another threat to intellectual freedom in the

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 93.

excessive standardization of education as reflected in the teaching process and curriculum of Soviet educational institutions, particularly in such fields as literature, history, civics and geography. He also criticized the excessive reference to authority and the limitation of free discussion.

In “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom,” Sakharov compared socialist and capitalist systems. Although he felt obligated to recognize that the Soviet Union “demonstrated the vitality of the socialist course, which has done a great deal for the people materially, culturally, and socially . . . ,”<sup>29</sup> he stressed that

there are no grounds for asserting . . . that the capitalist mode of production leads the economy into a blind alley or that it is obviously inferior to the socialist mode in labor productivity, and there are certainly no grounds for asserting that capitalism always leads to absolute impoverishment of the working class<sup>30</sup>.

On this basis, he concluded that “both capitalism and socialism are capable of long-term development, borrowing positive elements from each other, and actually coming closer to each other in a number of essential aspects.”<sup>31</sup>

Despite his harsh condemnation of Stalinism and some failures of the Soviet system, nowhere in “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom” does Sakharov see these ills as anything but aberrations. Some years later, however, Sakharov noted that the essay was “eclectic, pretentious in places, and imperfect (‘raw’) in terms of form.”<sup>32</sup> Nonetheless, he reiterated his deep commitment to the basic ideas expressed there.

A radical shift in Sakharov’s perception of socialism and the Soviet system is evident in a 1973 interview with Swedish radio correspondent Olle Stenholm, in which Sakharov declared:

Now, what is socialism? I began by thinking that I understood it and that it was good. Then gradually I ceased to understand a great deal—I didn’t even understand its economic basis; I couldn’t make out whether there was anything to it but mere words and propaganda for internal and international consumption. Actually, what hits you in the eye is the state’s extreme concentration—economic, political, and ideological—that is, its extreme monopolization of these fields. One may say, exactly as Lenin did at the beginning of our revolution, that it is simple state capitalism, that the state has simply assumed a monopoly role over all the economy. But in that case this socialism contains nothing new. It is only an extreme form of that capitalist path of development found in the United States and other Western countries but in an extremely

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 99.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid., p. 100.

<sup>32</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, p. 37.

monopolized form. Thus, we should not be surprised that we have the same kinds of problems—that is, crime and personal alienation—that are to be found in the capitalist world. But our society represents an extreme case with maximum restraint, maximum ideological restrictions, and so forth. . . . Moreover, and very characteristically, we are also the most pretentious—that is, although we are not the best society we pretend that we are much more.<sup>33</sup>

Sakharov attributed his disenchantment with socialism and the Soviet system largely to the changed circumstances of his life after 1968. When he wrote “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom,” his perceptions of global and domestic problems were theoretical and abstract rather than concrete and personal. This was so because his extraordinarily privileged position isolated him from the people and the country. But all of that changed once his book appeared abroad: he lost his security clearance and was demoted. At the same time his involvement with the country’s problems and the plight of those protesting abuses of human rights became more intimate.<sup>34</sup>

Prior to the Stenholm interview, in March 1970, Sakharov joined Roy Medvedev and physicist-mathematician Valentin F. Turchin in an open letter to Brezhnev, Kosygin, and Podgorny urging the Soviet leaders to undertake a wide-ranging democratization of the country. Otherwise, they warned, the Soviet Union would eventually lose the status of a first-rate power and fall behind other industrialized nations in science, technology and management. To buttress their argument, they pointed out that the USSR continued to trail the United States in such vital areas as the production of electric power, chemistry, drilling technology for natural gas, and cybernetics. In their analysis of the causes hampering Soviet development, the authors wrote:

Due to the increase in the size and complexity of economic systems, problems of organization and management have taken first place. These problems cannot be solved by one individual or even several individuals who possess power and who “know all.” They demand the creative participation of millions of people on all levels of the economic system. They demand a wide exchange of information, and this is what distinguishes contemporary economics from, say, the economics of the countries of the ancient East. But in the process of exchanging information and ideas in our country we face insurmountable difficulties. Negative phenomena and real information about our faults are kept secret because they might be “used for hostile propaganda.” The exchange of information with foreign countries is limited by the fear of “penetration of hostile ideology.” Theoretical conceptions and practical proposals that seem

---

<sup>33</sup> “Interview with Olle Stenholm, Swedish Radio Correspondent,” *Sakharov Speaks*, p. 167.

<sup>34</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, p. 38. “Interview with Olle Stenholm,” p. 166.

somehow too bold are suppressed instantly without discussion, out of fear that they may “destroy the foundations.”<sup>35</sup>

To correct that, Sakharov, Medvedev and Turchin proposed a 15-point program of democratization for the next four or five years. It called for: gradual availability of more information on the state of the country, a higher degree of independence for industrial enterprises, cessation of jamming of foreign radio broadcasts, free sale of foreign books and periodicals, amnesty for political prisoners and full disclosure of political trials, public control over prisons and psychiatric institutions, reform of the judicial system with the aim of freeing it from political interference, eventual elimination of the internal passport system, larger appropriations for primary and secondary schools, improvement of managerial training, nomination of several candidates for each Party and government position, widening of the Supreme Soviet’s real responsibilities, restoration of the rights of nationalities forcibly resettled by Stalin, and increased public disclosure of the “work of the leading organs,” the latter to be undertaken concomitantly with the establishment of highly qualified scientific consultative committees to work with the “leading organs at all levels.”<sup>36</sup>

In the fall of 1970, Sakharov, Valery Chalidze and Andrei Tverdokhlebov founded the Human Rights Committee. At about the same time Sakharov attended the trial of mathematician Revolt Pimenov and puppet-show actor Boris Vail, both charged with distributing *samizdat* material. Thanks to his academician’s status, Sakharov sat in a courtroom packed with KGB trainees, while the friends of the defendants were forced to remain in a hallway throughout the proceedings. Subsequently, Sakharov, too, was denied entrance to the courtroom. And at the 1971 trial of astrophysicist Kronid Lubarsky on identical charges, the practice of barring the defendants’ friends from the courtroom went even farther. “When the session began,” wrote Sakharov, “the ‘unknown persons in civilian clothes’ used force to push us out of the vestibule of the court into the street. Then a big padlock was hung on the door leading into the people’s court.”<sup>37</sup> As appalled as Sakharov was by the disregard for even a semblance of “open court” hearings, he was stunned all the more by the harsh sentences meted out to the defendants: five years of exile each for Pimenov and Vail, five years of imprisonment for Lubarsky.

The impact of dissident trials became increasingly evident in Sakharov’s writings. In his “Memorandum,” dated March 1971, he places a much stronger emphasis on human rights declaring that “the basic aim of the state

---

<sup>35</sup> “Manifesto II,” *Sakharov Speaks*, p. 122.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 127-129.

<sup>37</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, p. 41.

is the protection and safe-guarding of the basic rights of its citizens. The defense of human rights is the loftiest of all aims.”<sup>38</sup> He appealed to the Supreme Soviet, first in September 1971, for free emigration from the USSR and unobstructed return, and then in April 1972 for amnesty for political prisoners and the abolition of capital punishment. In the “Postscript to the Memorandum” of June 1972, Sakharov repeated his call for a halt to all political persecution in yet stronger terms:

The most essential condition for the cure of our society is the abandonment of political persecution in its judicial and psychiatric forms or in any other form of which our bureaucratic and bigoted system, with its totalitarian interference by the state in the lives of the citizens, is capable, such as dismissal from work, expulsion from college, refusal of residence permits, limitation of promotion at work, etc.<sup>39</sup>

Since the days of Stalin, he contends, “the basic class, social and ideological features of the regime did not undergo essential change” despite “a period of largely illusory liberalism” that followed Stalin’s death. “Restrictions on ideological freedom, efforts to suppress information not controlled by the state, fresh persecution for political and ideological reasons, and a deliberate aggravation of nationalities problems”<sup>40</sup> continue to be the order of the day.

As we have already seen in his interview with Swedish radio correspondent Olle Stenholm, Sakharov described the Soviet system as monopolistic state capitalism. In the same interview he also called the Soviet Union “a society of great internal inequalities” and cited as one example the disadvantaged position of the collective farmers versus the urban dwellers.<sup>41</sup> Deprived of internal passports, unauthorized to travel, collective farmers are virtually bound to their places of residence and thus denied freedom of movement and opportunity. Moreover, Sakharov notes regional disparities, pointing to the better living conditions and greater availability of foodstuffs and services in Moscow and other metropolitan centers compared to the provinces. He criticizes the extra-financial privileges of Communist Party members—access to the best sanatoria and medical services, for example—and attacks the *nomenklatura* system, which guarantees, in effect, that if a Party functionary fails in one job, he will be transferred to another one without losing the material advantages of his previous position. Sakharov also takes note of the privileges enjoyed by the Party’s upper strata: cash awards handed out in unmarked envelopes, access to so-called “closed shops” with a wide assortment of high-quality,

---

<sup>38</sup> “Memorandum,” *Sakharov Speaks*, p. 142.

<sup>39</sup> “Postscript to Memorandum,” *Sakharov Speaks*, p. 155.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, pp. 168-169.

often imported goods available at cut-rate prices.<sup>42</sup> Much more pessimistic than in his 1968 essay, Sakharov is skeptical about effecting positive changes in the Soviet system, which he sees as enjoying internal stability: "The less free a system is, the greater ordinarily its ability to maintain itself."<sup>43</sup> The weariness, apathy, and cynicism that permeate Soviet society, Sakharov contends, are the results of fierce political struggles and widespread bitterness that characterize the history of the Soviet state. Nonetheless, Sakharov believes that it is important to speak out on the issues for "there is a need to create ideals even when you can't see any route by which to achieve them, because if there are no ideals, then there can be no hope and then one would be completely in the dark, in a hopeless blind alley."<sup>44</sup> He also argues that a critical appraisal of Soviet society is important as a warning to the West and the developing countries not to repeat the mistakes of the Soviet Union.

The Stenholm interview brought about an immediate reaction against both parties: Stenholm was barred from working in the USSR and his entry visa revoked; Sakharov was strongly attacked in a *Literaturnaia gazeta* article, "A Supplier of Slander" and received numerous letters from "irate" Soviet citizens.<sup>45</sup> In August 1973, he was summoned by Soviet Deputy Procurator-General, Mikhail P. Malyarov, who accused him of seeing foreigners and providing them with anti-Soviet propaganda, of collaborating with the NTS, an anti-Soviet émigré organization, and of being used by foreign intelligence. Sakharov replied that he would gladly have his writings published in the Soviet press, that seeing foreigners was not illegal, that he was not divulging either military or any other secrets to them, and that he did not subscribe to the NTS program, although he felt that *Posev*, the NTS publishing arm, which had printed some of his works, was doing useful work.<sup>46</sup>

In order to put his views on record publicly, to protect himself from Malyarov's accusations, and to bring his cause to the attention of the West, Sakharov invited foreign correspondents to a press conference. He reiterated the statement he had made to Malyarov and warned the West about a détente which would be merely

. . . rapprochement without democratization, rapprochement in which the West in effect accepts the Soviet Union's rules of the game. Such a rapprochement would be dangerous in the sense that it would not really solve any of the

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 170.

<sup>43</sup> Ibid., p. 171.

<sup>44</sup> Ibid., p. 173.

<sup>45</sup> "Introduction," *Sakharov Speaks*, p. 49.

<sup>46</sup> "Interview with Mikhail P. Malyarov, First Deputy Soviet Prosecutor," *Sakharov Speaks*, pp. 180-192.

world's problems and would mean simply capitulation in the face of real or exaggerated Soviet power. It would mean an attempt to trade with the Soviet Union, buying its gas and oil, while ignoring all other aspects. I think such a development would be dangerous because it would have serious repercussions in the Soviet Union. It would contaminate the whole world with the anti-democratic peculiarities of Soviet society. It would enable the Soviet Union to bypass problems it cannot resolve on its own and concentrate on accumulating further strength. As a result, the world would become disarmed and helpless while facing our uncontrollable bureaucratic apparatus. I think that if rapprochement were to proceed totally without qualifications, on Soviet terms, it would pose a serious threat to the world as a whole.<sup>47</sup>

In addition, détente on Soviet terms “would mean cultivation and encouragement of a closed country, where everything that happens may be shielded from outside eyes, a country wearing a mask that hides its true face. I would not wish it on anyone to live next to such a neighbor, especially if he is at the same time armed to the teeth.”<sup>48</sup> Sakharov noted with satisfaction that the upcoming Helsinki Conference on Security and Cooperation in Europe seemed to suggest that détente would be linked to the termination of Soviet isolation. He also hailed the so-called Jackson Amendment, which in effect sought to tie granting of U.S. trade credits and most-favored-nation status to unrestricted emigration from the Soviet Union, as a step in the right direction. And in a letter to the United States Congress sent a few weeks later, Sakharov urged directly the adoption of the amendment.

The press conference sparked a nationwide newspaper campaign against Sakharov, which included a letter signed by forty members of the Soviet Academy of Sciences accusing him of undermining the Soviet policy of peace, friendship, and coexistence.<sup>49</sup> These attacks in turn produced indignation in the West. In response to the Soviet academicians, the American National Academy of Sciences warned its Soviet counterpart that “harassment or detention of Sakharov will have severe effects upon the relationships between the scientific communities of the U.S. and the U.S.S.R. and could vitiate our recent efforts toward increasing scientific interchange and cooperation.”<sup>50</sup> At the same time Soviet dissident writers Vladimir Maximov, Aleksandr Galich, Lydia Chukovskaya and the Nobel Prize laureate Aleksandr Solzhenitsyn nominated Sakharov for the Nobel Peace Prize.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> “Interview with Western Correspondents,” *Sakharov Speaks*, p. 204.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 204-205.

<sup>49</sup> “Introduction,” *Sakharov Speaks*, pp. 48-49. Stuart Auerbach, “Soviet Scored on Sakharov,” *The Washington Post*, 10 October 1973, p. A 1.

<sup>50</sup> “Text of U.S. Academy of Science’s Message to Soviet,” *The New York Times*, 11 October 1973, p. A 5.

<sup>51</sup> “Nobelists Nominates Sakharov,” *The Washington Post*, 10 October 1973, p. A 18.



Solzhenitsyn and Sakharov had supported each other vis-à-vis the regime and had not expressed disagreements openly. However, in March 1974 Solzhenitsyn released his *Letter to the Leaders of the Soviet Union*, and Sakharov responded to a number of its points. In his response, Sakharov sided with Solzhenitsyn in urging the Soviet leadership to renounce Marxism and give up control over Eastern Europe and the non-Russian republics within the Soviet Union, but disapproved of what he perceived as the novelist's "nationalist and isolationist direction."<sup>52</sup> Instead of isolationism, Sakharov advocated broad international contacts because "only on a global scale is it possible to draw up and carry out a strategy for development of human society compatible with man's continued existence on earth."<sup>53</sup> Sakharov considers "the democratic path of development the only favorable one for any country" and challenges Solzhenitsyn's implication that Russia is not ready for democracy:

In Russia's past there were many wonderful democratic happenings, beginning with the reforms of Alexander II. Because of that, I also do not recognize the argumentation of those people in the West who consider the failure of socialism in Russia a result of its specificity, the absence of democratic traditions.<sup>54</sup>

Although disagreeing with Solzhenitsyn on some issues, Sakharov agrees with his criticism of the Soviet regime. Like Solzhenitsyn, he considers the achievements about which Soviet propaganda is wont to boast so much to be insignificant in comparison with the resulting consequences of excessive strain, disillusionment and despondency over the loss of the normal kind of relations among people, manifested both externally and in their souls.<sup>55</sup> He calls Solzhenitsyn "a giant in the struggle for human dignity," a writer who provided uncompromising, accurate and deep insights into the sufferings of the people and the crimes of the regime, and praises his "great book," *The Gulag Archipelago*.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> A. Sakharov, "O pis'me Aleksandra Solzhenitsyna 'Vozhdiam Sovetskogo Soiuzu'," [About the letter of Aleksandr Solzhenitsyn "To the Leaders of the Soviet Union"], copy of the typewritten original, 3 April 1974, p. 7. Translated excerpts quoted from Hedrick Smith, "Sakharov Backs Non-Marxist View," *The New York Times*, 15 April 1974, p. A 1, and "Sakharov Criticizes Author," *The Washington Post*, 16 April 1974, p. A 6.

<sup>53</sup> Sakharov, "About the Letter . . .," p. 8.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 7. Translation mine—N.M.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 1. In 1975 (*My Country and the World*, pp. 44-45) Sakharov made the following comment regarding his ideological differences with Solzhenitsyn: "Some of Solzhenitsyn's thesis struck me as untrue and disturbing, and I considered it necessary to say as much in a brief statement that I published. Later Solzhenitsyn amplified his views and defined them more precisely. Today I see no reason for continuing the debate. But while not arguing with anyone in particular, I should nonetheless like to formulate my own viewpoint."

In July 1975 Sakharov finished his essay, *My Country and the World*, timing its appearance for the August opening of the Helsinki Conference on Security and Cooperation in Europe. The issues raised in the essay bear directly on the subject matter of the conference: human and political rights, free emigration, disarmament and security. Unlike “Progress, Coexistence and Intellectual Freedom,” *My Country and the World* is addressed primarily to the West. Sakharov dwells at length on the negative aspects of Soviet society, hoping that his analysis will help the West understand the real situation in the Soviet Union, since it so strongly influences the international relations of the USSR. Large-scale Soviet military expenditures and huge sums spent for overt and covert operations around the globe are made possible, he explains, by the monopoly of power in the USSR, by policy decision-making behind closed doors, by the absence of democratic processes and freedoms, and by the low standard of living. In periods of crisis, such a system engenders rule by terror, in quieter periods, the dominance of a bungling bureaucracy and the permanent militarization of the economy.<sup>57</sup> Genuine détente, he repeats, is inextricably bound to human freedoms.

Thus Sakharov takes issue with Western policies and actions that tend to downplay the importance of this relationship, while wholeheartedly supporting the Jackson Amendment: “I reject the claim advanced by the critics of the amendment that it constitutes intervention in the internal affairs of the USSR. The right to the free choice of one’s country of residence is confirmed in the covenants on human rights ratified by the USSR.”<sup>58</sup> Although very sympathetic to Israel and to Jewish emigration from the USSR, he is critical of those in the West, who, he claims, are trying to restrict free emigration from the Soviet Union to Jews alone. “To reduce this whole problem to one of Jewish emigration is a mistake,” writes Sakharov, because

such a concentration would emasculate the social and international significance of the right freely to leave one’s country and to return. It would mean that for people of other ethnic origins the right to emigrate was left undefended, and it would make possible the taking of reprisals. Finally, such exclusivity would enable Soviet authorities to support traditional anti-Semitism and utilize it, in particular, against the democratic movement.<sup>59</sup>

The humanitarian and social goals of détente should help “to democratize the socialist societies, to make them more open to free exchange of people

---

<sup>57</sup> Andrei D. Sakharov, *My Country and the World*, trans. Guy V. Daniels (New York: Alfred A. Knopf, 1975) p. 15.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 58.

and information, and hence less dangerous to mankind”—changes envisioned by Western European countries when they insisted on inclusion of these goals in the conference agenda—but he fears that the West will not put enough pressure on socialist countries to conform to these goals.<sup>60</sup>

Sakharov then turns to the problems of disarmament. He disputes the “widespread misconception” that for economic reasons the Soviets have a greater stake in disarmament than do their Western partners; any basic shift away from the militarization of the Soviet economy is impossible without overall political changes.<sup>61</sup> He sees the danger of an unstable strategic situation in which one side might find it advantageous and relatively safe to deliver a preemptive strike. In this regard Sakharov believes that a totalitarian state is prone to be more adventurous than a democratic one. Sakharov sees particular need for a better system of verification of all strategic agreements, including on-site inspection, and pleads for a much lower ceiling for offensive strategic weapons, as well as an outright ban on MIRVs. He also emphasizes that control over and diminution of thermonuclear arsenals are matters of the highest priority.

Time and time again, Sakharov returns to the theme that only the unity of the West can assure an effective détente with the Soviet Union. He is disturbed by the illusions “commonly entertained by the [Western] leftist-liberal intelligentsia as to the nature of society in the USSR and the other socialist countries.”<sup>62</sup> He warns that unilateral disarmament of the West is apt to upset the international equilibrium and seriously undermine the Western position vis-à-vis the totalitarian threat. Disarmament, he says, cannot be achieved from a position of weakness. The leftists, Sakharov observes, usually accept too trustingly the dogma of the advantages of the socialist system and avoid listening to anything that contradicts it.

In the same essay, *My Country and the World*, Sakharov offers a twelve-point program for reform of the Soviet system, going far beyond his previous proposals. He recommends a multi-party system. He advocates the right to strike and calls for a partial denationalization of the economy, especially in the service sector. As for agriculture, he says that “we must have partial decollectivization and government encouragement of the private sector as the most productive and the one best able to help restore social and psychological health to the rural areas, now under the threat of a complete lapse into drunkenness and torpor.”<sup>63</sup> He repeats his call for amnesty for all political and religious prisoners, whose number he puts at 10,000 or more. Among his other proposals are:

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 56.

<sup>61</sup> Ibid., p. 65.

<sup>62</sup> Ibid., p. 93. Brackets added—N.M.

<sup>63</sup> Ibid., p. 100.

a series of legislative acts guaranteeing real freedom of convictions, freedom of conscience, and freedom to circulate information. . . legislation providing that the adoption of most important [government] decisions be publicly disclosed and subject to public accountability. . . a law assuring the freedom to choose one's place of residence and of employment within the country. . . legislation guaranteeing the freedom to leave the country and to return to it. . . [a ban on] all forms of Party and official privileges not directly required by the performance of official duties. . . legislative confirmation of the right of Soviet republics to secede, and the right to discuss the question of secession. . . and currency reform: the free exchange of rubles for foreign currency [and] limitation of the foreign trade monopoly.<sup>64</sup>

As for the relationships between developed and underdeveloped nations, Sakharov reverts to the position developed in his "Progress, Coexistence and Intellectual Freedom," repeating that East and West must join forces in aiding the Third World. He adds, however, that "the developing countries themselves must restructure their national psychologies in the direction of greater responsibility for their own fates. . . It is time they stopped blaming their misfortunes on colonialism and neocolonialism."<sup>65</sup>

In the wake of *My Country and the World* came the announcement that Sakharov had been awarded the 1975 Nobel Peace Prize. As a year before, the Soviet media rushed to attack him. Again a group of Soviet academicians—this time seventy-two of them—issued a statement of condemnation: "Soviet scientists believe that the award of the Nobel Prize to Academician Sakharov is unworthy and provocative and a blasphemy against the noble ideas—dear to us all—of humanism, peace, justice and friendship among the peoples of all countries."<sup>66</sup> Sakharov's visa application to travel to Oslo for the award ceremonies was turned down, as explained by an official, "for reasons of security, because A. Sakharov is the possessor of exceptionally important state and military secrets."<sup>67</sup> This denial provoked an uproar in the West and drew official protests from, among others, the French and Swedish Communist Parties, the EEC, the European Parliament, 180 Christian Democratic deputies to the Italian Parliament, and thirty-seven U.S. Senators.<sup>68</sup> At home, thirty-seven dissident intellectuals gave foreign

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 100-102. Brackets added—N.M.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>66</sup> "Zaiavlenie sovetskikh uchenykh" [A Statement by Soviet Scientists], *Izvestiia*, 26 October 1975, p. 2. English translation published by the FBIS (Foreign Broadcasting Information Service), 30 October 1975, pp. R1-R2.

<sup>67</sup> Andrei D. Sakharov, *Alarm and Hope*, ed. Efrem Yankelevich and Alfred Friendly, Jr. (New York: Vintage Books, 1978), p. 18.

<sup>68</sup> Mark Hopkins, "Sakharov Reacts," *Voice of America* Correspondent's Report, 14 November 1975.

newsmen a statement congratulating Sakharov and criticizing the government's refusal to let him go abroad to accept the award.<sup>69</sup>

Sakharov's Nobel lecture was delivered by his wife Elena Bonner, who was undergoing eye treatment in Italy at the time and went to Oslo in his stead. Entitled "Peace, Progress and Human Rights," the lecture stresses that these three themes are "indissolubly linked" and that "it is impossible to achieve one of them if the others are ignored."<sup>70</sup> As in his previous writings, Sakharov says that international cooperation is vital to peace, but that it can only work if "based on mutual trust between open societies" and emphasizes anew that "international confidence, mutual understanding, disarmament and international security are inconceivable without an open society with freedom of information, freedom of conscience, the right to publish, to travel and to choose the country in which one wishes to reside."<sup>71</sup> He underlines the decisive significance of civil and political rights in molding the destiny of mankind. Reaffirming his belief in the virtue of scientific and technological progress, Sakharov warns that "any attempt to reduce the tempo of scientific and technical progress, to reverse the process of urbanization, to call for isolationism, patriarchal ways of life, and a renaissance based on ancient national traditions, would lead to the decline and fall of our civilization."<sup>72</sup> But progress is possible and beneficial only when conducted openly, subject to the control of reason and to an uninhibited public debate. Unfortunately, he notes, these conditions are in short supply in socialist countries, leaving ample room for the abuse of technological capabilities. For this reason, he cautions, if internal democratic reforms do not take place in Communist countries, the danger of military confrontation and nuclear disaster in the world will increase.

While praising the Final Act of the Helsinki Conference because it "contains far-reaching declarations of the relationship between international security and preservation of human rights, freedom of information, and freedom of movement," Sakharov remarks that since the signing of the accords "there has been no real improvement" in the Soviet Union regarding these rights and freedoms.<sup>73</sup> "In fact," he asserts, "there have been attempts on the part of Soviet hardliners to 'give the screw another turn,' " and he describes the inhuman conditions for the many "prisoners of conscience" in the USSR who

---

<sup>69</sup> "Sakharov Wins Citizen Backing," *The Christian Science Monitor*, 12 November 1975, p. 2.

<sup>70</sup> "Peace, Progress and Human Rights," The Nobel Peace Prize Lecture, 1975, *Alarm and Hope*, p. 4.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 13.

shiver from cold, damp and exhaustion in ill-lit dungeons, where they are forced to wage a ceaseless struggle for their human dignity and to maintain their convictions against the “indoctrination machine,” in fact against the destruction of their souls. Worst of all is the hell that exists in the special psychiatric clinics in Dnepropetrovsk, Sytchevka, Blagoveshchensk, Kazan, Chernyakhovsk, Orel, Leningrad, Tashkent . . .<sup>74</sup>

He mentions by name over a hundred prisoners whom he knows personally and says that they, with all those unknown to him, share with him “the honor of the Nobel Prize.”<sup>75</sup>

For Sakharov and other Soviet dissidents, the year 1976 marked the beginning of what could be called the “Helsinki period.” All signatories to the Helsinki Accords formally acknowledged that human rights were a matter of international concern and protection, and it was in this context that human rights activists in the USSR formed the Helsinki Watch Groups (the first was established in Moscow in May 1976) to monitor Soviet compliance with the human rights provisions of the Accords.<sup>76</sup> Sakharov himself did not join, although his wife did, but he strongly encouraged and supported the formation of the groups. He also expressed solidarity with Charter 77 in Czechoslovakia and the Workers’ Defense Committee in Poland, both of which sprang up in the wake of Helsinki.

The wave of arrests of Soviet Helsinki monitors began in February 1977, and with it came a string of appeals from Sakharov on their behalf. His “Appeal to the Parliaments of All Helsinki Signatory States” sums up Sakharov’s views on the Helsinki process: that the historical significance of the Helsinki Final Act “was the proclamation of an inseparable bond between international security and an open society—that is, freedom of conscience.” He then asks: “Is the West prepared to defend these noble and vitally important principles? Or will it gradually, in silence, acquiesce in the interpretation of the principles of Helsinki, and of détente as a whole, that the leaders of the Soviet Union and of Eastern Europe are trying to impose?” The West, Sakharov says, should have foreseen a confrontation with the Soviet bloc on Helsinki’s humanitarian provisions. Meaningful discussion had always been cut off on the pretext of non-interference in the internal affairs of sovereign nations—a posture which, Sakharov points out, contradicts the United Nations Charter, the Covenant on Civil and Political

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 15.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> “Statement of Lyudmila Alekseeva and Lidia Voronina, Accompanied by Edward Klein,” Hearings Before the Commission of Security and Cooperation in Europe, *On the Implementation of the Helsinki Accords*, 95th Cong., 1st sess., vol. 4 (Washington, D. C.: Government Printing Office, 1977), pp. 29-39.

Rights, the Universal Declaration on Human Rights, and the Helsinki Accord.<sup>77</sup>

The arrests and trials of Soviet Helsinki monitors, he contends, “are not simply routine violations of the right of freedom of conscience, but a defiant act by the Soviet authorities—a test of the West’s resolve to insist on the fulfillment of the principles of Helsinki.” He warns that “to ignore this challenge would be a faint-hearted capitulation to “blackmail” and “would probably have further negative consequences in all aspects of East-West relations without exception, including the fundamental issues of international security.”<sup>78</sup> Sakharov, therefore, requests the Western parliaments to instruct their representatives in Belgrade “to insist on the immediate release of those convicted or arrested for the expression of criticism, on the facilitation of emigration and foreign travel, and on the free sale of books, newspapers, and magazines published abroad.”<sup>79</sup>

Publication of the appeal in the Western media evoked strong Soviet attacks on Sakharov, particularly in Soviet publications intended for foreign audiences: a *Novosti* news service article declared that “the Soviet public cannot remain indifferent to Sakharov’s antipatriotic and antisocial activities which frequently contradict Soviet law,” and the *New Times* magazine charged him with “pathological individualism” and “unhealthy arrogance.”<sup>80</sup>

In a 1978 collection of statements, entitled *Alarm and Hope*, human rights developments are reviewed for the years 1977-78. As the title suggests, Sakharov believes there are both ominous and positive signs, which he outlines in the book’s “Afterword.” He sees promise in the growth of human rights groups in the USSR, Czechoslovakia, and Poland, which, he says, are bound by a spirit of tactical and philosophical kinship and represent a united movement. Among other positive developments, Sakharov points to the Belgrade conference, which, in his words, “gave human-rights questions a central place.”<sup>81</sup> But once again he details human rights violations in the USSR: the arrests and trials of Soviet Helsinki monitors; the continuing persecution of Seventh-Day Adventists, Baptists and Pentecostals; “the oppression of and discrimination against Crimean Tatars seeking only the right to live in the Crimea;”<sup>82</sup> and the stripping of Soviet citizenship from Major General Petr Grigorenko, cellist Mstislav Rostropovich and his wife, soprano Galina Vishnevskaya. Sakharov urges the Western public, its

---

<sup>77</sup> “The Helsinki Spirit,” *Alarm and Hope*, p. 157.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> “Afterword,” *Alarm and Hope*, p. 174.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 176.

“political leaders, and those involved in cultural, scientific, trade and technological contacts with the USSR and Eastern Europe to follow closely the reports on human-rights violations there and do all in their power to prevent and correct them,” and suggests steps that might be taken:

It is essential to employ all possible leverage—discreet and public diplomacy, the press, demonstrations and other means that strike at prestige, boycotts, cancelations of cooperative activities in one field or another, legislative limitations on trade and contacts similar to the Jackson-Vanik Amendment, prisoner exchanges—to save individual victims of tyranny and lawlessness and entire categories of people suffering injustice and discrimination, to reverse the practice of arbitrary rule.<sup>83</sup>

Sakharov contends that limitations on military outlays do not appear to affect the Soviets. “As far as I know,” he says, no agreed restraints “have been able to compel the Soviet military-industrial complex to renounce even one projected weapons system or cut back the numerical strength of its army, air force, tanks, artillery, and strategic missiles.” He warns against the “systematic build-up of [Soviet] armed strength” in order to gain military superiority in many parts of the world, expand its spheres of influence, and support “the most dangerous international forces.”<sup>84</sup>

Sakharov’s conflict with the authorities came to a head in the wake of the Soviet invasion of Afghanistan in December 1979. On January 2, 1980, he made a statement condemning Soviet actions and calling for the pull-out of Soviet troops.<sup>85</sup> On January 22, 1980, he was arrested on the street, notified of a decree passed by the Presidium of the Supreme Soviet twelve days earlier that stripped him of his awards, and told that he was being banished to Gorky, located some 250 miles east of Moscow and closed to foreigners. That same day he and his wife were put on a special flight to that city, and upon their arrival, the local deputy procurator informed Sakharov that he would be under constant surveillance and restricted to the city limits, prohibited from meeting foreigners and “criminal elements,” and even denied the right to correspond or have telephone conversations of any kind with foreigners or with his stepchildren now living in the United States.<sup>86</sup>

But Sakharov refused to be silenced. Through his wife, who was at first not barred from travelling to Moscow, he issued a statement disclosing the circumstances of his banishment and assailing Soviet foreign and domestic

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 172. Brackets added—N.M.

<sup>85</sup> Anthony Austin, “Sakharov Proposes Soviet Withdrawal,” *The New York Times*, 3 January 1980, p. A 13.

<sup>86</sup> “Sakharov’s Statement Carried from Gorky to Moscow by His Wife,” *The New York Times*, 29 January 1980, p. A8.



policies.<sup>87</sup> He accused the Soviet government of aggravating the international situation by buttressing its military superiority in Europe, upsetting peace prospects in the Middle East and Southern Africa, supporting terrorist regimes, such as the one in Ethiopia, maintaining military presence in Cuba and invading Afghanistan. Along with its aggressive stance abroad, the Soviet government tightened the screws at home, Sakharov contended, and noted, in this connection, the recent arrests of human rights activists Tatiana Velikanova and Victor Nekipelov, Orthodox priests Gleb Yakunin and Dmitry Dudko, religious writer Lev Regelson as well as the break-up of the *samizdat* journal *Poiski*. He declared that he was “prepared to stand public and open trial” and thanked all who supported him, asking them not to forget others “who have selflessly served and are still serving in the defense of human rights.”<sup>88</sup> And once again, Sakharov reiterated his principles and commitments:

My position remains unchanged. I am for a pluralistic, open society, both democratic and just; for convergence, disarmament and peace; for the defense of human rights in the whole world—in our country, in the countries of Eastern Europe, in Indonesia, China, Chile, everywhere; for a world-wide amnesty for prisoners of conscience; for doing away with the death penalty. I am for giving priority to the problems of peace, the problem of averting a thermonuclear war.<sup>89</sup>

In the wake of Sakharov’s banishment to Gorky, nineteen Soviet intellectuals issued a statement in his support. “The name Andrei Sakharov,” they wrote, “has become a synonym of nobility of spirit, heroism and humanism.” They dismissed as “a blasphemous lie” Soviet charges that Sakharov had engaged in “subversive” activities and accused those responsible for his exile of wishing for “a return to the dark ages of the Stalinists,” warning that “if today Andrei Sakharov can be persecuted, tomorrow it is the turn of our entire nation.”<sup>90</sup>

Sakharov’s banishment to Gorky early in 1980 and the almost total isolation imposed on him there have made it virtually impossible for him to communicate his thoughts, views or ideas to anyone on the outside. The situation is further aggravated by the fact that Sakharov’s wife, Elena Bonner, who until recently had been his only link with the outside world, at

---

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Craig R. Whitney, “19 in Sakharov Protest in Soviet; Several Not Known as Dissidents,” *The New York Times*, 30 January 1980, p. A3. The letter was signed, in addition to such well-known dissident writers as Lev Kopelev, Georgii Vladimov and Lydia Chukovskaya, by the novelist Vasily Aksenov and the painter Boris Birger, known for his portraits of the intellectual elite.

the time of this writing is sharing a similar fate. Thus, for all intents and purposes, Sakharov's exile to Gorky and the ever-growing pressures to which he is being subjected there have effectively interrupted, at least for the present, the powerful flow of his social, political and economic thought. One cannot say whether hope exists that at any time in the future he might be allowed to pick up again where he left off—or whether he would ever be in any physical or mental condition to do so.

\* \* \*

Although neither a politician nor an ideologue in the conventional sense, and certainly not an organizer, Sakharov has managed to acquire a moral authority that has enabled him to withstand the assaults of the all-powerful state and that has won him and his cause world-wide recognition and admiration. Among his fellow dissidents in the Soviet Union and in exile—even those who may not necessarily subscribe to his views—Sakharov has emerged as a unifying and highly respected figure. His impact on Western public opinion has been dramatic; individuals, groups, public and government leaders have spoken forcefully on his behalf.

Known primarily as a champion of human rights and a man of integrity and courage, Sakharov is no less important as a thinker. His ideas and beliefs have rekindled the Russian pre-revolutionary liberal tradition. Like a liberal member of the pre-revolutionary Russian intelligentsia, Sakharov advocates a free and democratic society and manifests an emotional and intellectual affinity with the West. Although not uncritical of Western society, he views it as the best model for true democracy and believes in the ultimate triumph of democratic ideas and institutions around the globe.

At the same time, as Soviet dissident writer Lev Kopelev points out, Sakharov is a very Russian type—"righteous and modest." He abhors injustice, brutality, and what the Russians call *khamstvo* (boorish and abusive behavior practiced particularly by those who relish pulling their rank). Surprisingly enough, some foreign observers tend to regard Sakharov as a non-Russian phenomenon, an alien maverick on the Russian scene, and as such, a figure that cannot truly influence Russian thought. Ironically, this view of Sakharov may be what Malyarov had in mind when he asked: ". . . who is supporting you anyway? Who needs you?"<sup>91</sup> Deputy Procurator-General Malyarov's "skepticism" is clearly belied by the Kremlin's reaction to Sakharov.

---

<sup>91</sup> "Interview with Malyarov," *Sakharov Speaks*, p. 188.

Sakharov is not a brilliant stylist. His prose is often dry and cumbersome. In terms of literary merit, he cannot be compared to Solzhenitsyn or others of that caliber. Nevertheless, his writing is forceful and convincing because of its integrity and candor. He takes pains to be specific in his facts. He is not afraid to show the evolution of his views. He readily admits his mistakes. He is compassionate and warm. He loves and respects his fellow human beings. The scientist Andrei Sakharov is indeed a humanist in the best sense of that word.

*Из архива К.К. Гершельмана*

*Реферат, прочитанный 29-го июля 1943 г.*

## **Достоевский. Записки из подполья**

*Публикация Темиры Пахмусс\**

Карл Карлович Гершельман (1899-1951), поэт, художник, писатель, критик и эссеист, принадлежал к ревельскому Цеху поэтов (1933-1938)<sup>1</sup>. Вопросы духовного содержания составляли самое главное во всех его произведениях. Его рассуждения об атеизме, пантеизме, о понятиях «Богочеловека» и «человекобог», о Священном Писании — все свидетельствуют о большой эрудиции писателя и интересе к «метафизической подоснове мира».

Многие произведения Гершельмана близки по замыслу к религиозной тематике творчества Достоевского.<sup>2</sup> В сочинении «Мифы и происхождение бытия. О законе»,<sup>3</sup> например, он исследует такие темы, как свобода воли, бытие, «Бог в Его единстве». Эти вопросы всегда занимали Достоевского. Так же как Достоев-

---

\* Temira Pachmuss — Professor of Russian literature at the University of Illinois, Urbana-Champaign. Authored books on Dostoevsky, Zinaida Hippus and Russian émigré literature before 1939.

<sup>1</sup> См. подробнее о К. К. Гершельмане в статье Т. Пахмусс «Из архивных материалов — К. К. Гершельман (1899-1951) — русский писатель и художник», *Russian Language Journal*, 36, № 123-124 (1982), pp. 205-222.

<sup>2</sup> См. работы Гершельмана в журнале *Опыты* [Нью-Йорк]: «О Царстве Божиим,» кн. IV (1955), стр. 76-88; «Игра,» кн. VI (1956), стр. 23; «Самоубийца и звезды,» кн. IX (1958), стр. 68-69; «Рассказ без заглавия», там же, стр. 69-75.

<sup>3</sup> *Вестник Р.Х.Д.* [Париж], № 137 (1982), стр. 108-116. Публикация Т.Пахмусс.

ский в фантастическом рассказе «Сон смешного человека», Гершельман в своем рассказе «Отпавший ангел. Выписки из дневника» показывает, что грех в раю — порождение человеческого разума. Беря в пример ветхозаветный сюжет грехопадения, Достоевский и Гершельман рисуют появление зла как последствие пробудившегося сознания. Падение человека начинается в тот момент, когда разум вытесняет чувство как этическую основу поведения. «Черный ангел» намерен употребить дарованные ему Творцом свободу и разум по своему собственному усмотрению — на разрушение гармонии и совершенства в мире.

«Сон, идиотизм, сумасшествие, смерть» — так начинается рассказ Гершельмана «Переход», в известной мере напоминающий «Бобок» Достоевского. На первом плане — человек в потерявшем Бога мире, человек, который не только перед лицом смерти, но даже и после нее не задумывается ни на одну минуту о духовной сущности мироздания, о своей органической связи с миром. «Переход», однако, заканчивается неожиданно теплой человеческой нотой: через понимание и жалость надо уметь помочь умершему мирно перейти в другой мир — в глубокий колодец, вдоль холодных каменных стен, по широким ступеням, покрытым зелено-серой плесенью. Как всегда в художественной прозе Гершельмана, ирония и серьезный тон повествования, фантастическое и реальное, сон и явь сливаются в рассказе в одну тональность и в один образ — грядущей смерти, тяжкого перехода, совершаемого в полном одиночестве из одной реальности в другую.<sup>4</sup>

В центре рассказа «Револьвер» стоят раздумья Гершельмана о бессмертии (о «всяческих загробных существованиях»), о самоубийстве, о смерти, о страхе перед нею и о потере памяти в момент физической смерти. Как Достоевский в рассказе-миниатюре «Самоубийца» и романах *Подросток* и *Бесы*, Гершельман здесь интересуется в первую очередь психическим состоянием человека, переживающего «конкретный, физически ощущаемый» страх и ужас перед смертью. Изображение этого состояния предвосхищает интерпретацию смерти у Набокова, который видит ее как потерю памяти. «Уничтожая память, смерть выдергивает нить — и ожерелье рассыпается» — такова картина смерти у Гершельмана. Как смешной человек у Достоевского, Андреев, герой в рассказе Гершельмана, доходит в своих парадоксальных

---

<sup>4</sup> Ср. также Hugo von Hofmannstahl, *Jedermann* (переделка англ. *Everyman*) и рассказ Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича».

высказываниях о сущности человеческого бытия (например, «Жизнь — это Платоновские тени на стене») до кантовского солипсизма: мир — это лишь нелепое порождение фантазии человека. Но, как и смешной человек, Андреев внезапно прозревает, ощутив свою нераздельную связь со всем окружающим его миром и с его постоянной, неразрешимой проблемой добра и зла.

Эти параллели и совпадения, конечно, не означают, что Гершельман слепо подражал Достоевскому. Замыслы рассказов Гершельмана всегда оригинальны и всегда сопровождаются афористическими, парадоксальными формулировками писателя о сущности видимого и воображаемого, о смысле всей человеческой жизни, о тайне смерти, о рае, о непостижимых для человеческого разума законах бытия. Столкновение фантастического с эмпирически-реальным создает в его произведениях живой, неожиданный эффект.

\* \* \*

Незадолго до занятия советскими войсками прибалтийских стран осенью 1940 г., Гершельман поселился со своей семьей в городке Ребрюке возле Берлина. Русская колония, знакомая с работами Гершельмана о творчестве Достоевского, попросила его прочесть доклад о мировоззрении великого писателя. Для своего реферата Гершельман выбрал тему «Достоевский. *Записки из подполья*». Текст этого доклада публикуется здесь впервые с любезного разрешения вдовы писателя, Елизаветы Бернгардовны Гершельман.

Т. П.

\* \* \*

Лев Шестов в статье «Преодоление самоочевидностей» (*Современные Записки*, №№ 8-10) проводит древнюю легенду: ангел смерти весь покрыт глазами; приходя за человеком, он не всегда берет свою жертву сразу с собой, иногда оставляет ее еще на некоторое время в мире. В таком случае ангел смерти оставляет ей пару своих глаз: человек приобретает способность двойного зрения; он начинает видеть мир не только глазами жизни, но и глазами смерти, становится как бы вне жизни, в стороне от нее, и поэтому может видеть ее во всей ее цельности.

По мнению Шестова, еще в *Записках из Мертвого дома* Достоевский воспринимает мир только одним обычным зрением: мир остается для него действительностью и при этом единствен-

ной возможной действительностью, жизнь мира — «реальной и окончательной жизнью.» Нет критики мира, как целого, данное принимается как *должное*.

В *Записках из подполья* весь мир, как целое, ставится под сомнение. Критикуются не отдельные стороны жизни, а жизнь по всей ее глубине; основные законы логики, естествознания и этики подвергаются пересмотру.

Двойное зрение дает возможность преодолеть кажущиеся самоочевидности жизни, т.е. все то, что не имеет под собой иной опоры, кроме своей *данности*. Таковы «законы»: они даны и поэтому якобы надо преклоняться перед ними. — «Помилуйте, — закричат вам, — восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивает: ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следственно и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т.д., и т.д. Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена, и у меня сил не хватило.» (*Зап. из подполья*)

Борьба кажется безнадежной. У человека болят зубы, он мечется взад и вперед по комнате и стонет. «В этих столах выражается, во-первых, вся для вашего сознания унижительная бесцельность вашей боли: вся законность природы, на которую вам, разумеется, наплевать, но от которой вы все-таки страдаете, а они-то нет. Выражается сознание, что врага-то у вас не находится, а что боль есть; сознание, что вы со всевозможными Вагенгеймами вполне в рабстве у ваших зубов: что захочет кто-то, и перестанут болеть ваши зубы, а не захочет, так и еще три месяца проболят; и что, наконец, если вы все еще несогласны и все-таки протестуете, то вам остается для собственного утешения только самого себя высечь, или прибить побольше кулаком вашу стену, а более решительно ничего.» (*Зап. из подполья*)

Науки имеют тенденцию распространить закономерность природы на всю глубину жизни, включая сюда и волю человека. Отсюда получается, что хотеть придется нам когда-нибудь не свободно, а «по табличке», по «календарю». — «А так как все хотенья и рассуждения могут быть, действительно, вычислены, потому что когда-нибудь откроют же законы так называемой нашей свободной воли, то, стало быть, и, кроме шуток, может устроиться что-нибудь вроде таблички, так что мы и, действительно, хотеть будем по этой табличке. Ведь если мне, например,

когда-нибудь расчислят и покажут, что если я показал такому-то кукиш, так именно потому, что не мог не показать, и что непременно таким-то пальцем должен был показать, так что же тогда во мне *свободного-то* остается, особенно если я ученый и где-нибудь курс наук кончил?» (*Зап. из подполья*)

Утешают, законы направлены к нашему благу; подчинившись «разуму» и «табличке», мы придем к собственному благополучию, к собственной «выгоде»: «Вы кричите мне (если только еще удостоите меня вашим криком), что ведь тут никто с меня воли не снимает; что тут только и хлопчут как-нибудь так устроить, чтобы воля моя сама, своей собственной волей, совпала с моими нормальными интересами, с законами природы и с арифметикой.

— Эх, господа, какая уж тут своя воля будет, когда дело доходит до таблички и до арифметики, когда будет одно только дважды два четыре в ходу? Дважды два и без моей воли четыре будет. Такая ли своя воля бывает!» (*Зап. из подполья*)

«С чего это непременно вообразили... что человеку надо непременно благоразумно-выгодного хотенья? Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела.»

«Свое собственное вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту.»

«Ведь я, например, нисколько не удивлюсь, если вдруг ни с того, ни с сего, среди всеобщего будущего благоразумия возникнет какой-нибудь джентельмен, с неблагородной или, лучше сказать, с ретроградной и насмешливой физиономией, упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с той целью, чтобы все эти логарифмы отправились к черту, и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» (*Зап. из подполья*)

Человек из подполья несомненно прав. Но *Записки из подполья* не решают поставленных в них вопросов. По мнению Шестова все дальнейшее творчество Достоевского представляет собою попытку решить эти вопросы. Увиденное «глазами ангела смерти» Достоевский пытается сделать доступным обыкновенному зрению, приспособить к «всемству» (выражение самого Достоевского, происходящее от слов «все мы»).

Шестов протестует против популяризации материалов, добы-



тых «вторым зрением,» считая, по-видимому, совмещение точек зрения смерти и жизни невозможным. Требования подпольного человека могут быть удовлетворены только в «настоящей», а не земной жизни, только за порогом смерти. «Там» преодолеваются законы, и мы вступаем в царство свободы; «здесь» мы навсегда зажаты в тиски законов логики, естествознания и морали.

Своим утверждением Шестов слишком резко отделяет «тот» мир от «этого», благодаря чему «этот» обесмысливается: поставленные им задачи решаются в «том» мире помимо него и независимо от него. Нужно решить их уже здесь. Если даже борьба и не увенчается успехом, ее все-таки надо начать: достойнее разбить себе голову о стену, чем примириться со стеной.

Возможно, однако, что дело не обстоит настолько безнадежно. Мы можем констатировать: среди слепой бессмысленности законов есть что-то сопротивляющееся им: само наше *хотенье*, хотение свободы и смысла. Наличие подпольного человека уже, в сущности, разрывает кольцо общемирового дважды два: хотя бы в одной точке мира царствует не закон, а «каприз», или, если сам этот каприз является своеобразным законом, то царствует закон *противоположный* мертвенной неизменности этого дважды два.

Что представляет собою наше хотенье? Строго говоря, требования подпольного человека совсем не являются одиноким капризом, за который он сам их выдает. Когда Достоевский высказывает положения: «человек любит не одно благоденствие, м.б. он ровно настолько же любит страдание» или «человеку надо одного только *самостоятельного* хотения» и т.д., то конечно Достоевский формулирует этим не свои собственные желания и не желания своего героя, а формулирует желания *каждого* человека, всего человечества, даже всего существующего. Только потому эти высказывания находят в нас отклик, что Достоевский говорит не от собственного лица, а от лица нас всех. Такова роль всякого искусства: если бы чувства писателя или поэта были только их личными чувствами, они не имели бы никакого значения. Писатель выступает как представитель, как «делегат» всего человечества, м.б. даже всей природы. Законы подполья такое же «всемство», как и законы природы. По Ап. Павлу: вся тварь мучится, ожидая спасения от человека. В своей глубине воля человека не противоположна, а параллельна воле остального мира. Человек только осознает и формулирует то, что бессознательно, смутно, стихийно желает сам мир.

Человек есть живая частица мира. Как в любой молекуле уже содержатся все основные свойства химического тела, которому она принадлежит, так и в человеке отражена вся глубина мировой

воли. Воля человека есть заострение воли мира. Можно сказать, перфразируя Достоевского и отвечая ему, что без моей воли дважды два не будет четыре. Наличие дважды два доказывает, что мир, а значит и я сам, как его часть, хочет не только каприза, свободы и своеволия, но и порядка, закона, самодисциплины.

И человек и природа хотят и того и другого: и закона и свободы, и сохранения всего достигнутого, и преодоления этого достигнутого в творчестве.

Законы природы совсем не являются *предписанием*, наложенным извне на мир, они только краткое *описание* того, что в мире фактически происходит. Они порождены самим миром: они *внутри* мира, а значит и *внутри* нас. Принципиально они, подобно законам юридическим или социальным, может быть, произвольно длительны, но не вечны. Один из известных математиков (кажется Пуанкаре) сказал, что формулируемые нами основные законы мира были бы другими, если бы нам приходилось иметь дело не преимущественно с твердыми телами, а с жидкостями или газами. Наши законы только *более или менее* постоянны, а значит при нужде могут быть *изменены*.

Законы логики и математики выражают только одну сторону действительности, именно неподвижную, консервативную ее сторону. В чистом виде законы математики являются абстракцией. Только в математике дважды два *вполне* равно четырем. В жизни возможен случай, что, положив на одну чашку весов два раза по два яблока, я должен буду уравновесить их не четырьмя, а пятью яблоками, т.е. дважды два будет равно не четырем, а пяти.

Кроме законов сохранения, есть также и законы творчества. Всякое движение, всякое изменение есть, строго говоря, уже нарушение закона противоречия, на который, как на характернейший закон нашего мира, многократно ссылается Шестов. Закон противоречия говорит «А» не может быть сразу и «В» и «не-В». Изменение вещи именно и сводится к тому, что будучи первоначально «В», она перестает им быть, становится чем-то другим, становится «не-В». Только на протяжении одного мгновения «А» с абсолютной точностью равно «В»: взятое во времени оно вопреки закону противоречия равно и «В» и «не-В».

Мир не только существует, он также еще и *меняется*. Возможно, что то, чего нет сегодня, осуществится завтра. Нельзя утверждать, что если в мире нет бессмертия, свободы, смысла, то это значит, что их никогда и не будет. Христианство, например, говорит не о бессмертии, а о *воскресении*, т.е. о чем-то, преодолевающем смерть не в настоящем, а в будущем. Воля человека не в силах, конечно, самостоятельно взрастить все то, к чему она

стремится, но это может быть достигнуто творческими силами самого мира. Сам мир растет, движется: мир — процесс, а не состояние. Человек только *угадывает* желание мира: человеческое *стремление* к бессмертию, свободе, смыслу — только *симптом движения* мира в том же направлении.

«Джентельмен» подполья, готовый столкнуть любую «гармонию», чтобы только «по своей глупой воле пожить», подсмотрен Достоевским совершенно верно: но значит ли это, что воля к разрушению является последней, наиболее глубокой волей жизни?

«Джентельмен» есть только принцип вечной неудовлетворенности. Сам герой подполья признается: «Знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого жажду, но которого никогда не найду». Разрушение играет *подчиненную* роль, оно нужно для того, чтобы все снова и снова преодолевать достигнутое, иногда даже целиком разрушая его, но только для того, чтобы иметь возможность построить что-то еще лучшее. Жизнь готова удовлетвориться только абсолютным совершенством. Только учтя и исполня все решительно требования своих участников, жизнь может успокоиться, остановится. Каждый каприз каждого своевольника должен быть удовлетворен, если только сам своевольник не откажется от него. Вся трудность в том и заключается, чтобы совместить противоречивейшие желания: если бы этого не было, мир вероятно давно бы уже закончился. Но рано или поздно все рассядутся и каждый найдет за столом удовлетворяющее его место.

В *Записках из подполья* высказана одна из глубочайших тенденций нашего мира — стремление к неограниченной свободе. Глубина этого стремления есть залог ее осуществления.

Когда б в покорности незнания  
Нас жить Создатель осудил,  
Неисполнимые желанья  
Он в нашу душу б не вложил.  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться,  
Он не позволил бы искать  
В себе и в мире совершенства,  
Когда б нам полного блаженства  
Не должно вечно было знать.

(Лермонтов)

## Рецензии/Reviews

George S. Pahomov. In *Earthbound Flight: Romanticism in Turgenev*. Rockville, Maryland: Victor Kamkin, 1983, 224 pp.

Книга Г. Пахомова имеет двоякую цель: с одной стороны, показать связь Тургенева с романтизмом, а с другой, выявить характер собственно тургеневского романтизма. На современной стадии развития литературоведческой проблематики в приложении к русской литературе, а также и в международном контексте, обе поставленные автором задачи очень актуальны. От правильной постановки этих и подобных проблем зависит многое в осмыслении процессов развития литературы в XIX веке.

Особый интерес книга Пахомова представляет в связи с тем, что она рассчитана на англоязычного читателя, которому многие аспекты романтической проблематики в применении именно к русской литературе могут быть мало известны. Как указано в авторском предисловии, «Тургенев традиционно рассматривается в качестве реалиста», что связано не только с тем, что Тургенев (особенно, на Западе) был известен, в первую очередь как автор романов, но и его собственными высказываниями. Англоязычный читатель найдет в книге обоснованный взгляд на Тургенева как именно на романтика, что, естественно, не противоречит тому, что Тургенев был мастером романа\*.

Читатель также найдет развернутую характеристику романтизма в его различных аспектах и по различным признакам. Проблематика романтизма подана на тургеневском материале свежо и достаточно полно, с привлечением многочисленных источников по теории романтизма на английском языке, что делает книгу особенно убедительной. Еще важнее, быть может, то, что автору удалось как бы обновить тему, заставить привычную романтическую проблематику и образность звучать в новом контексте, стоять под новым углом зрения; такое освежение частично достигается самой стихией английского языка, которым автор пользуется очень удачно.

Книга открывается исследованием словесно-образных закономерностей русской предромантической (сентименталистской) поэзии. С этой традицией автор справедливо связывает деятельность Тургенева-поэта. Автор устанавливает органическую связь между стихами Тургенева и лирикой Жуковского. Далее, Тургенев-поэт связывается также и с Лермонтовым. Автор переходит к разбору стихотворного наследия Тургенева, затем последовательно разбирает повести, рассказы и романы под углом зрения романтизма. На протяжении всей книги автор про-

---

\* Слова «роман» и «романтизм» — одного корня.

слеживает образно-тематическую общность между стихами и прозой Тургенева.

Концепция книги Пахомова и принятый им метод закреплены в характерных названиях глав, которых в книге десять. В них рассмотрены черты художественного мирозерцания Тургенева, трактовка им романтической любви, а также и основной конфликт Тургенева: конфликт между человеком и художником и разрыв между опытом художника-романтика и мастера-объективиста, привыкшего наблюдать людей в реальном жизненном контексте.

В задачу автора книги не входит определение романтизма как художественной школы или как образно-философской концепции, хотя в книге приведены многочисленные высказывания теоретиков романтизма, главным образом — английских, как эпохи романтизма, так и более поздних эпох, вплоть до нашего времени. Философско-теоретическое определение романтизма как явления — задача вообще очень сложная. Хотя книга Пахомова подводит к проблеме, она оставляет читателя как бы на пороге. Стоит заметить, что немецкая идеалистическая философия во всем своем объеме вплотную подходит к определению романтизма; однако, этого определения до сих пор нет, что может быть в связи с тем, что сам немецкий идеализм должен рассматриваться исторически. Следовательно, вопрос об определении романтизма должен сегодня ставиться заново на фоне немецкого идеализма.

Некоторое сомнение читателя вызывает трактовка автором стихотворного наследия Тургенева. Связь прозы Тургенева с его стихами не подлежит сомнению, что прямо вытекает как из книги Пахомова, так и из довольно многочисленной литературы по этому вопросу (см. библиографию, приложенную к книге). Несколько смущает лишь отсутствие в книге какой-либо *эстетической* оценки стихотворного наследия Тургенева. Тургенев, как известно, глубоко чувствовал поэзию — и в стихах, и в прозе. В стихах его есть отдельные значительные удачи. Эти удачи следовало бы выделить. Ведь очень многое в стихах Тургенева принадлежит скорее поэзии его времени, чем ему самому. Он, видимо, и сам чувствовал это и перешел на прозу. Оценочного анализа в книге недостает, а он был бы нелишним не только для полноты общего замысла автора, но и в целях периодизации русской романтической поэзии и прозы. Это касается как самого Тургенева, так и других авторов. Это особенно важно потому, что в книге все творчество Тургенева рассматривается в связи с его поэзией. Создается впечатление, что в глазах автора *все* стихи Тургенева имеют как бы одинаковое художественное значение. То же касается и некоторых его прозаических произведений. Так «Песнь торжествующей любви» — безусловно один из манифестов тургеневского романтизма, но, одновременно, она — одно из самых слабых его произведений. Движение и развитие художественных школ происходит на основе удач; неудачи, как правило, забываются.

Сомнение вызывает и тот факт, что автор до известной степени отождествляет Тургенева со стилем Бидермаер. Вполне соглашаясь с

автором, что Тургенев связан с Жуковским и традицией русского сентиментализма-предромантизма, можно, однако, заметить, что этим вполне объясняются все основные черты тургеневского романтизма. Стиль Бидермаер — мелкое и почти случайное явление в немецком искусстве. Бидермаер — явление эпигонское и по своей сути скорее враждебное романтизму. Это, всего навсего, приспособление элементов различных стилей к вкусу немецкого обывателя. Художественные категории Тургенева — совершенно иные.

Эти замечания, однако, имеют вполне второстепенное значение. Основной тезис книги — Тургенев как романтик, и связь прозы Тургенева с его же поэзией — аргументирован полно и убедительно. Одним из ценных аспектов книги является то, что она поднимает очень важную проблему о влиянии русской поэзии на русскую прозу в эпоху романтизма. Тема эта чрезвычайно плодотворна и в то же время нова для англоязычного читателя. Он найдет в ней для себя много ценного, а может быть и нового.

**Олег Ильинский**

**Russian Canadians. Their Past and Present (Collected Essays).** Ed. T.F. Jeletzky. Ottawa, Canada: Borealis Press, 1983. 258 pp., fig. 42.

На середину 1978 г. по данным ООН во всем мире насчитывалось 138,6 млн. русских по происхождению. Из них только за рубежом насчитывается всего 1.250 тыс., или 0,9%, подавляющее большинство находится в СССР. «Первая волна» русской эмиграции из Советского Союза осела в европейских странах, и частично в Азии (Маньчжурия).

В справочнике «Население СССР», выпущенном Политиздатом в 1983 г. отмечается: в 1920 г. по данным переписи численность населения (СССР) была меньше, чем в 1917 г. на 6,7 млн. человек. Примерно 2 млн. из этого числа приходится на белую эмиграцию. Большая часть эмигрантов осела во Франции и Германии, осталась в Польше, Прибалтике, в Бессарабии, и поселилась в Чехословакии, Болгарии и Югославии. Остальные рассеялись по всему миру. Вторая мировая война выплеснула «вторую волну» из Советского Союза и из стран, вошедших насильственно в состав советского блока. Начался и исход из Европы за океан. Главной страной русской эмиграции стали Соединенные Штаты Америки, где численность русских, принявших американское подданство составила свыше 800 тыс. человек или 63,5% всего русского зарубежья. На втором месте по численности русских иммигрантов стоит Канада, в которой в 1971 г. согласно данным, приведенным в рецензируемом сборнике *Русские в Канаде*, насчитывалось 64.475 русских, из которых только 12.585 человек, или 19,5% заявили, что в семье говорят по-русски.

Такая же «языковая» денационализация происходит повсюду, в частности и в США, где из 800 тыс. русских только 335 тыс., или 42% назвали своим родным языком язык своей национальности.

На середину 1970-х годов в Европе оставалось около 150 тыс. русских, в том числе во Франции — 40 тыс., в Румынии — 32 тыс., в Польше — 20 тыс., в

Великобритании — 15 тыс., в Чехословакии и Болгарии — по 10 тыс., в Югославии — 7 тыс., в других странах — менее 2 тыс. в каждой. Не указана в данных ООН численность русских в Западной Германии, но надо полагать, что русских в ней не менее 10-20 тыс. человек. Для русских в Азии даны цифры только по Монголии — 20 тыс. русских. Для Австралии указана численность русских в 15 тыс. человек. Для Африки данных нет, но во всяком случае, во многих ее странах осели, хотя и в незначительном количестве — в сотнях или тысячах человек — русские поселенцы.

Помимо Северной Америки русская иммиграция осваивала и Южную Америку. На первом месте по численности русских иммигрантов стоит Бразилия — 60 тыс., затем Аргентина — 50 тыс. и Уругвай — 10 тыс. человек.

\* \* \*

Чеховское общество в Оттаве выпустило под редакцией Тамары Федоровны Елецкой сборник статей на английском языке: *Russian Canadians. Their Past and Present*.

Этот ценный труд по русскому зарубежью первый, в котором всесторонне освещена история иммиграции русских в Канаду, их расселение, профессионально-трудовая структура, общественно-политические организации, религиозно-культурные и социально-бытовые особенности жизни выходцев из России, и позднее, из СССР.

К составлению сборника редакции удалось привлечь известных русских ученых и общественных деятелей, проживающих в Канаде, в том числе и членов Русской Академической Группы в США. Среди авторов, опубликовавших свои статьи в сборнике, мы находим представителей всех трех «волн».

Одна из трудностей, с которой встретилась редакция, это как определить, кого следует считать «русским». Как отмечено во вступительной статье, Канадское бюро статистики (цензов) классифицирует национальную принадлежность своих граждан по различным демографическим понятиям, как то: 1) бывшее подданство, 2) последнее местопребывание, 3) место рождения, 4) родной язык (материнский), 5) этническое происхождение, 6) религиозная принадлежность.

Пестрота в деле установления национальности приводит к разнобою в определении численности представителей той или иной этнической группы. Красноречивый пример приводит Т. Елецкая во введении к книге. Согласно переписи этнического состава населения 1961 г., в Канаде насчитывалось 119.168 русских, а по следующей переписи 1971 г., русских оказалось всего 64.475 человек. Прежняя высокая цифра объясняется тем, что к русским причислили нерусских меннонитов, прибывших в Канаду из России, а также поляков, украинцев и финнов по принципу их вхождения в состав Российской Империи (стр. XII). Можно, пожалуй, считать уместным включение в материалы сборника данные о евреях, немцах и меннонитах — выходцев из России, а позднее из СССР.

Книга делится на две части: в первой рассматриваются основные потоки русской иммиграции в Канаду, во второй — жизнь русских канадцев в стране. О первых русских поселенцах в Канаде рассказывает М.И. Могилянский (стр. 1-10). Он же — автор статьи о радиовещании на русском языке в Канаде, пионером которого он был (стр. 181-186). обстоятельная статья о переселении духовоборов в Канаду и об особенностях их быта написана Наталией Козачевой (стр. 11-48).

Константин Понамарев в историко-статистическом обзоре рассматривает проблемы иммиграционного потока русских между двумя мировыми вой-

нами, 1917-1939 гг., который состоял из ряда самостоятельных частей: «белая» русская эмиграция, староверы, духоборы, русские из Польши, русское крестьянство, украинцы, связанные культурными узами с Россией. Уделено внимание географии расселения русских в Канаде, профессиональному их положению, и немалым трудностям социально-экономического, политического и религиозного порядка, с которыми столкнулись новоприбывшие поселенцы (стр. 49-62).

С предыдущей работой связана статья проф. Н.В. Первушина, в которой автор рассматривает исторические предпосылки исхода русских из России после Первой мировой войны. (стр. 63-66). Проф. Первушин проводит грань между «эмиграцией» и «беженством». Нормальная эмиграция шла в поисках работы, земли для сельскохозяйственного труда, или, как в случае духоборов, в поисках религиозной свободы. К бегству вынуждало преследование политического и социального характера, смертельная опасность для дальнейшей жизни в стране при данном правительстве. После Октябрьской революции 1917 г. бежали из Советской России через порты, которые удерживались бывшими союзниками: на севере — через Мурманск и Архангельск, на востоке — через Владивосток, на юге — через Одессу и Батум. Поражение Белой армии в 1919-1920 гг. вызвало массовое бегство гражданского населения и эвакуацию остатков Белой армии из Крыма в Константинополь, исчисляемое в сотни тысяч человек. Не меньше бывших участников Белого движения ушло из Сибири в Маньчжурию. Несколько лет тянулось бегство русских через все внешние границы Советской России. Покидали родину представители всех слоев русского общества. Среди них не мало выдающихся представителей русской интеллигенции — писатели, ученые, музыканты, певцы, артисты и др. Они не желали подчиняться власти, которая отрицала свободу слова и творчества. Многие из них, уже в зарубежье, внесли значительный вклад в науку и культуру той страны, которая их приняла.

Как пишет Первушин, в лучшем положении оказались русские беженцы в тех странах, где русские проживали и до революции, как например, во вновь созданных независимых государствах, входивших в состав Российской Империи. В конце статьи автор приводит численность русских, проживавших в 1920-х гг. в таких странах. Согласно переписи 1920 г., в Бессарабии насчитывалось 40 тыс. человек, которые объявили себя русскими. В Польше, по переписи 1921 г., проживало 5.250 тыс. русских при общей численности населения в 27.177 тыс., в Латвии числилось 231 тыс., в Литве — 55 тыс., в Эстонии — 91 тыс., в Финляндии — 15 тыс. русских. В Китае, вдоль Восточно-Китайской ж.д. проживало 200 тыс. русских.

В хорошо документированной работе Т. Елецкой рассматривается русская иммиграция в Канаду после Второй мировой войны, та, которую иногда называют «второй волной» (стр. 67-88). Очень небольшая группа иммигрантов, признанных русскими, осела в Канаде в 1940-45 гг. Затем, после изменения правил иммиграции, увеличилось переселение русских из так называемых лагерей «перемещенных лиц» (Ди Пи). Среди этого потока русской иммиграции была «старая», или «белая», эмиграция, которой пришлось снова бежать за пределы стран, захваченных СССР. Вторая важная группа послевоенных иммигрантов состояла из советских граждан, вывезенных во время войны на работу в Германию («Остарбайтеры»), бывших военнопленных, которые вступили в части РОА, казаков и других групп русских, боровшихся против сталинской диктатуры, или бежавших на Запад и не пожелавших вернуться под советскую власть.

Елецкая рассматривает деятельность УНРРА и ИРО по оказанию помощи перемещенным лицам и историю борьбы против депортации эмигрантов в



СССР. Упоминается и «березовская болезнь», названная так по имени писателя Акульшина, который скрывался от выдачи под фамилией Березов. К статье приложено несколько статистических таблиц и ряд фотографий, иллюстрирующих содержание статьи.

Ф. Ярошевский рассматривает иммиграцию 1970-х гг., так называемую «третью волну» (стр. 89-97). Автор специально останавливается на еврейской эмиграции, объясняя причины, почему евреи покидают СССР и как они адаптируются в канадских условиях. Автор приводит интересную таблицу, в которой показана численность русских евреев в каждой союзной республике и число евреев, получивших визы на выезд в Израиль. Больше всего евреев выехало из Грузии — 51,8% всех, проживавших в этой республике. Затем идет Литва — 40,7% и Латвия — 22%.

Ричард Ф. Пиотровский, в своем очерке «Русские из Китая» (стр. 101-120), рассматривает историю поселения русских в Китае, условия их жизни там до и после японской оккупации Маньчжурии и затем в годы советской оккупации. Он же рассматривает довоенную и послевоенную иммиграцию в Канаду русских, проживавших в Китае.

Обзору Това Уедлина, «Немцы из России в Канаде» (стр. 123-26), предшествует пояснения редактора, почему в сборник был включен материал о русских немцах и меннонитах, переселившихся в Канаду. Среди эмигрантов из Советского Союза имеется много русских немцев различной религиозной принадлежности. Зарегистрированные по месту рождения и бывшего подданства, они ошибочно рассматривались как русские. К тому же, они много лет жили в России, вступали в брак с русскими. В связи с этим, в сборник включили два кратких сообщения: о русских немцах Уедлина и о меннонитах Франка Эппа (стр. 127-29). Меннониты выделены в самостоятельную этническую группу, так как часть меннонитов швейцарско-южногерманского происхождения, а большинство из них, находящихся в Канаде, вышли в эмиграцию из Голландии и северной Германии.

Одной из ключевых статей в сборнике надо считать статью проф. В.И. Гребенщикова (стр. 131-52), в которой он освещает историю православной церкви и русских приходов в Канаде. Автор подробно рассматривает довольно сложные вопросы о религиозной жизни русских в Канаде, такие как: «Кто — русские или православные люди?», «Православная церковь и русская этническая группа», «Русская православная миссия на Аляске», «Русская революция и русская православная церковь в изгнании», «Вторая мировая война и избрание Московского патриарха», «Русская или американская православная церковь?» В приложении к статье сообщается о русских православных баптистах в Канаде.

Редакция сборника отвела место для информации о политической жизни русских в зарубежье. Отдельно рассматривается история НТС (Национально-трудового союза русских солидаристов). Перу Андрея Климова принадлежит краткий обзор истории создания СБОНРа (Союза борьбы за освобождение народов России) и его нынешнее положение в Канаде (стр. 159-162). Упомянута и Кронштадская группа.

Составители сборника не обошли вопрос об организации Федерации русских канадцев и уделили внимание освещению культурно-просветительской и общественной активности русских канадцев. Не забыто и бойскаутское движение (Р.В. Полчанинов, стр. 199-201).

В приложении приведены данные о русской печати в Канаде с 1915 по 1981 г. Поражает многочисленность всевозможных периодических изданий, особенно если учесть, что русская колония в Канаде расплывлена и не очень многочисленна.

Большинство табличного материала вынесено в приложение (10), как и иллюстративный материал (42 фотографии). Несмотря на, отчасти, случайный подбор иллюстраций, они дают известное представление о русской иммиграции в Канаде и об обстановке, в которой протекает жизнь русских в этой гостеприимной стране.

Русские ученые в Канаде выполнили большую работу по собиранию и обобщению самых различных материалов для более или менее всестороннего освещения причин эмиграции и бегства русских, главным образом из Советского Союза, и незначительной иммиграции русских из России в Канаду в до-революционное время. В подобном труде нуждается и русская иммиграция в США, где, как мы видим оказалась основная масса русских за рубежом.

**А. Иванов**

## **Н. А. Кормилев избран в члены Академии Наук города Нью-Йорк**

17-го ноября 1983 г. ученый совет Академии Наук города Нью-Йорк избрал **Николая Александровича Кормилева** действительным членом Академии, отметив его исключительные заслуги в области энтомологии.

Н.А. Кормилев, автор более двухсот работ по энтомологии, опубликованных в США, Европе и Южной Америке, состоит членом ряда энтомологических научных обществ и теперь работает над обширным научным трудом, порученным ему Смитсонским институтом в Вашингтоне.

Н.А. Кормилев проживает в Нью-Йорке, является многолетним членом Русской Академической Группы в США и в настоящее время состоит членом правления РАГ.

Сердечно поздравляем нашего коллегу с заслуженной им редкой честью и желаем ему долгих лет плодотворной научной деятельности.

**Ред.**

# Памяти ушедших/In Memoriam

**Fr. Alexander Schmemann**  
**1921-1983**

Fr. Alexander Schmemann, Dean of St. Vladimir's Seminary, died peacefully at his home on December 13, 1983 after a long illness. He was 62. It was only during the last days of his earthly pilgrimage that he had to interrupt his active ministry to the Church and the Seminary: on December 1, he even attended the annual meeting of the Seminary Board of Trustees.

Born in 1921 in Estonia to a family of Russian emigrés, he spent his youth, his student years and the beginning of his priestly and academic career in France. After completing his theological education at St. Sergius Theological Institute, where eminent representatives of pre-revolutionary Russian Orthodox scholarship were teaching, he himself joined the faculty as instructor in Church history. Soon afterward, in 1946, he was ordained to the priesthood by Metropolitan Vladimir (Tikhonitsky).

Invited to teach at St. Vladimir's in 1951, he spent over thirty years of his life providing the most dedicated, the most dynamic and truly inspired leadership to the Orthodox Church in America. At the Seminary, where he served as Dean since 1962 and taught liturgical theology, he was able to bestow upon his students not only knowledge, but also a vision of the Church in its saving wholeness. His teaching was concerned not so much with minutiae of the liturgy, but with its "theology," with the liturgy as the foretaste of the Kingdom, as victory over death, as communion in the Spirit.

Without exaggeration, it can be said that Fr. Alexander's teaching, and the cooperation which he succeeded in inspiring in his colleagues and students, served to revive the liturgical life of American Orthodoxy as a whole.

His activities included the publication of books which received wide distribution (*For the Life of the World; Ultimate Question; Church, World, Mission*, etc.) as well as lecturing widely in universities, seminaries and parishes throughout the country. Fr. Schmemann was a long-standing member of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A. For many years, and until the end of his life, he delivered sermons in Russian which were broadcast by "Radio Liberty." He gained a loyal following among Orthodox listeners, including Aleksandr Solzhenitsyn. Shortly after Solzhenitsyn was deported from the Soviet Union, he sought out Father Alexander for his advice and friendship.

A recipient of several honorary degrees, Fr. Schmemann was widely recognized as a most authoritative spokesman for Orthodoxy. He achieved this, perhaps, primarily because he always presented the Orthodox message with enough self-criticism, with enough openness to reflect a truly living witness.

The last months of his life were an example to all, not only of human courage, but also of true faith in the ultimate victory in Christ, of Life over death.

**Fr. John Meyendorff**

**Сергей Германович Пушкарёв**  
**1888-1984**

22-го января 1984 г. в возрасте 95-ти лет скончался долголетний член Группы и редакционной коллегии ее *Записок*, старейший русский историк зарубежом и один из последних абитуриентов российских императорских университетов, оставленных при них для подготовки к профессорскому званию, профессор Сергей Германович Пушкарёв. Правление и члены Группы выражают глубокое соболезнование сыну и невестке усопшего.

Обстоятельный некролог, посвященный жизни и трудам покойного Сергея Германовича, будет напечатан в следующем выпуске *Записок*.

*Ред.*

**Сергей Александрович Левицкий**  
**1908-1983**

В Вашингтоне, 24-го сентября 1983 г., скончался русский философ и публицист Сергей Александрович Левицкий. С.А. Левицкий родился 15 марта 1908 г. в Либаве (ныне — Лиепая), получил среднее образование в Ревеле (ныне — Таллин), а затем окончил Карлов университет в Праге в 1938 г. Получив степень доктора философии за диссертацию «Свобода как условие возможности объективного познания», Левицкий вскоре стал лектором Русского свободного университета в Праге. В 1945 г. С.А. переехал из Чехословакии в Западную Германию, а в 1949 г. он переселился в США, где, до ухода на пенсию, преподавал в Джорджтаунском университете в Вашингтоне. Педагогическую же деятельность и публицистические выступления он не прекращал до самой смерти.

С.А. Левицкий — выдающийся представитель современной русской философской мысли, автор ряда книг и многочисленных статей на философско-литературные и социально-идеологические темы. Его труды появлялись в русских и иностранных изданиях. Его статьи печатались на страницах *Посева*, *Граней*, *Нового журнала*, альманаха *Мосты*, *Записок* Русской Академической Группы в США, а также в *Новом Русском Слове*, *Русской мысли* и других зарубежных газетах.

Первым крупным трудом С.А. Левицкого была книга *Основы органического мировоззрения*, в которой, как отметил его профессор и учитель Н.О. Лосский, Левицкий «живо и талантливо изобразил сущность интуитивизма, персонализма и социально-этических учений солидаризма». Книга была издана во франкфуртском издательстве «Посев» в 1947 г.

В 1958 г. тем же издательством был выпущен его капитальный труд *Трагедия свободы*, в котором Левицкий излагает свое миропонимание, опираясь на основы гносеологии, онтологии и аксиологии. Как отмечает Н. Лосский,

«Свое учение Левицкий излагает в связи с удачными ссылками на весьма различных философов, — таких как Плотин, Шеллинг, Гегель, Кьеркегор, Вл. Соловьев, Шопенгауер, Франк и др. Нередко он ссылается также на художественную литературу, приводя из нее меткие цитаты» (стр. 7). Лосский справедливо считает Левицкого достойным преемником той линии русской философии, начало которой положил Вл. Соловьев.

Перу Левицкого принадлежит важное исследование «Вл. Соловьев и Достоевский», опубликованное в № 41 *Нового журнала*. Проф. Лосский приглашает С.А. Левицкого как человека, хорошо знающего философские взгляды Достоевского, написать предисловие к своей книге *Достоевский и его христианское миропонимание*, выпущенной издательством им. Чехова в 1953 г.

Одно время Левицкий увлекался философией Кьеркегора, Хайдеггера, Сартра и других экзистенциалистов, из знакомства с которыми «выросла» его статья «Достоевский и Кьеркегор», опубликованная в 1936 г. в чешском журнале *Кварт*. В другой статье, озаглавленной «Толстой и Шопенгауер», С.А. сопоставляет взгляды русского писателя и немецкого философа (*Новый журнал*, № 59).

Кроме названных выше статей, в *Новом журнале* был еще опубликован добрый десяток работ Левицкого на различные темы философско-публицистического характера. Среди них находится статья, посвященная его учителю: «Место Лосского в русской философии» (№ 79), а также и его «Воспоминания о Лосском» (№ 126), которого он считал «первым мыслителем в России, построившего стройную и глубокую систему мировоззрения, примирившего разум и веру в своем учении об интуиции».

Другой русский философ, привлечший внимание Левицкого — Н. Бердяев. Ему он посвятил статью «Н.А. Бердяев — философ трагической свободы», опубликованную в первом номере альманаха *Мосты* (1958, стр. 287-301). Левицкий отмечает глубокий религиозный перелом, пережитый Бердяевым под влиянием углубленного знакомства с творчеством Достоевского и Соловьева во время его ссылки в Вологду. Увлечение Бердяевым, как признался Левицкий, «было настоящей философской любовью» (*Новый журнал*, № 126, стр. 182).

Еще один русский философ оказал заметное влияние на С.А. Левицкого. Это был С.Л. Франк, влияние которого на С.А. уступало лишь влиянию Лосского и Бердяева. По собственному признанию Левицкого, «в социальной философии Франк был мне даже ближе, чем Лосский, и философия солидаризма (по крайней мере, в моей редакции) создавалась под непосредственным влиянием книги Франка *Духовные основы общества*» (*Новый журнал*, № 126, стр. 184). Значительно ранее, когда в 1954 г. в Мюнхене был выпущен *Сборник памяти Семена Людвиговича Франка*, в нем участвовал и Левицкий, поместив там обстоятельную статью об этике Франка (стр. 117-132). Левицкий признает, что эта тема «хотя и не попадает в самый центр его [Франка — А.Н.] учения, все же затрагивает важные жизненные центры целостного мировоззрения философа» (стр. 117). На столетие со дня рождения С. Франка в 1977 г., Левицкий откликается статьей «Памяти великого философа» (*Новый журнал*, № 127, стр. 151-59), в которой, как он пишет, ему «хотелось бы не только излагать идеи Франка, но и передать самый дух его философии, а также дать понятие об его человеческом облике». Со своей задачей Левицкий блестяще справился.

На страницах 7-го номера *Мостов* (1961, стр. 277-85), Левицкий выступает «в защиту» философии в остроумной статье — «почти фельетоне». Свою работу С.А. заканчивает такими словами:

Философия нуждается в наше время в реабилитации, не в своей самосуде, где она не нуждается в оправдании, но в своей общественно-культурной проекции, где она занимает незавидное положение. Философия должна обрести доверие к самой себе, она должна восстановить 'самодоверие разума'. Хотя бы потому, что утрата этого доверия приводит к торжеству сил воинствующего неразумия (стр. 285).

Интересы Левицкого к художественной литературе были очень широки. О Достоевском, например, С.А. поместил две работы в *Записках* Русской Академической Группы в США. В пятом томе (1971) была напечатана его статья «Фантастический реализм Достоевского. Об иерархической структуре его романов» (стр. 64-78), которая, по словам автора, является «новой попыткой анализа структуры романов писателя, в тесной связи с философским и психологическим значением его творчества» (стр. 64-65). Следуя Вячеславу Иванову, Левицкий в этой статье рассматривает романы Достоевского как психологические и философские трагедии, как «романы трагедии», а в лице писателя он видит «художника безграничных душевных возможностей, — как во зле, так и в добре» (стр. 67) и называет его «русским Дионисом», богом «страдальческих мистерий» (стр. 65).

В XIV т. *Записок* (1981) — юбилейном сборнике, отмечавшем столетие со дня смерти Достоевского — С.А. поместил статью под заглавием «Идея бессмертия у Достоевского» (стр. 244-260). В этой статье Левицкий проследил постановку вопросов о смерти и бессмертии в творчестве Достоевского, останавливая главным образом на *Бесах* (Кириллов и Степан Трофимович) и *Братьях Карамазовых* (Иван Карамазов). Тезис Левицкого — это то, «что Достоевский был сторонником идеи личного бессмертия» и что «Эта вера в личное бессмертие тесно связана с утверждением автором свободы индивидуальной человеческой воли» (стр. 258). Левицкий также приводит здесь интересное наблюдение о том, что Достоевский, в противоположность Толстому, почти не отразил в своем творчестве «самого процесса умирания». Он объясняет это тем, «что Достоевского всегда интересовало более всего, *что* ждет человека после смерти...» (стр. 259-260).

Однако, не только мировоззренческие взгляды русских классиков — таких, как Достоевский и Толстой — интересовали Левицкого. Он также откликнулся на творчество современных ему русских писателей. Его перу принадлежит актуальное исследование романа Бориса Пастернака *Доктор Живаго*, которое он назвал «Свобода и бессмертие. О романе Пастернака *Доктор Живаго*» (*Мосты*, № 2 [1959], стр. 224-236). Этот роман, по мнению Левицкого, является одним из живых доказательств того, что дух свободы и правды не умер в России. «Живаго — жив в России», — пишет Левицкий и продолжает: «Роман Пастернака находится на уровне моральных вершин царства Духа. В нем явлено редкое для нашей эпохи целостное морально-художественное видение мира. Эдмунд Вильсон, американский критик, до сих пор лучше всех понявший и оценивший дух этого романа, с полным основанием говорит, что *Доктор Живаго* может быть назван поэмой с таким же правом, с каким Гоголь назвал поэмой *Мертвые души*» (стр. 235). Нельзя не согласиться с оценкой произведения Пастернака, которую дает Левицкий в заключительном абзаце: «Весь путь романа — от почти символических похорон матери живого Живаго, через страстотерпства души к порогу Голгофы — путь религиозно-символический. Роман завершается мисте-

рией, переходом души в иной план бытия, на пороге которого 'можно только верить' » (стр. 236).

В заключение этого беглого обзора творчества С.А. Левицкого, хочу отметить, что в стороне от его внимания не прошел и 1984 Орвелла. В статье, посвященной «Кризису общения» в современном обществе (*Мосты*, № 9 [1962], стр. 258-67), Левицкий замечает: «Двомыслие, о котором писал Орвелл, в Советском Союзе стало в значительной степени совершившимся фактом». Люди научились с полным видом искренности повторять «своими словами» внушенное им свыше. Однако, «в русских людях остались и душевность, и непосредственность в общении, и ряд других исконных русских черт, которые режиму удалось подавить, но не выкорчевать. А 'свобода души', о которой говорил Пастернак, теперь важнее всех других свобод» (стр. 267).

Стремясь популяризовать идеи русской философии среди студентов и вообще интересующихся русской мыслью, С.А. Левицкий выпустил двухтомник *Очерки по истории русской философской и общественной мысли*, вышедший, как и большинство его трудов, в издательстве «Посев». Первый том был напечатан в 1968 г., в второй — в 1981 г.

С кончиной С.А. Левицкого, русская зарубежная философская традиция, восходящая своими корнями к «серебряному веку» русской творческой мысли на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, потеряла одного из своих самых ярких продолжателей, а мировая философская наука — полноценного и плодотворного мыслителя.

**А. Натов**

### **Профессор Ф.П. Богатырчук 1892-1984**

Федор Парфеньевич Богатырчук родился 27-го ноября (н. ст.) 1892 г. в Киеве. По окончании гимназии и медицинского факультета Университета Св. Владимира в Киеве, был короткое время на фронте в качестве врача 309-го Овручского пехотного полка. Во время гражданской войны на Украине служил врачом в дивизии Сечевых стрельцов.

После установления советской власти, проф. Богатырчук, оставаясь в Киеве, занимался медицинской практикой и научной работой. Был врачом рентгенологом в Киевском рентгеновском институте и также преподавал рентгенологию во 2-м Медицинском институте в Киеве. В последние годы перед Второй мировой войной он совмещал медицинскую практику и преподавательскую работу с научными изысканиями при Институте экспериментальной биологии, где директором в то время был академик А.А. Богомолец. В 1940 г. Федор Парфеньевич защитил диссертацию и получил звание доктора медицинских наук.

Во время немецкой оккупации Киева, Ф.П. Богатырчук был председателем Украинского Красного Креста, в задачу которого входило оказание помощи военнопленным. Однако, после своего ареста и закрытия Красного Креста немецкими властями, не допуская никакой помощи военнопленным, он вернулся снова к медицинской практике и исследовательской работе в области рентгенологии, в частности — к изучению влияния рентгеновских лучей на

злокачественные новообразования и к исследованиям проблемы роста и старения кости.

В 1943 г. Федор Парфеньевич вместе с семьей покинул Киев и, после беженских скитаний, попал в Германию. В 1944 г. он стал заведовать медицинской частью Комитета Освобождения Народов России и был председателем Украинской Национальной Рады.

Конец войны застал проф. Богатырчука в Байрейте, в Баварии, где он вскоре стал работать как врач рентгенолог в госпитале для беженцев. В 1949 г. он переехал в Канаду, где был принят в число преподавателей медицинского факультета Университета города Оттава, в начале в качестве лектора, а позже — как профессор анатомии. В университете Федор Парфеньевич продолжал заниматься научной работой, разработав микрорентгенографический метод изучения кости, за что удостоился золотой медали имени Баркляя от Британского общества рентгенологов и был избран почетным членом Канадского общества рентгенологов. Занимаясь научной деятельностью Федор Парфеньевич не оставался в стороне и от общественно-политических дел. В 1952 г. он возглавил Объединение украинцев федералистов демократов и был редактором изданий этой организации.

Федор Парфеньевич был также выдающимся шахматистом. Его карьера в шахматном мире началась еще до Первой мировой войны и продолжалась после его переселения в Канаду. В этой области он был много раз чемпионом, и среди шахматистов его имя обладает международной репутацией.

Федор Парфеньевич скончался 3-го сентября 1984 г. в Оттаве, немногим не дожив до 92-х лет. Покойный был долголетним членом Русской Академической Группы. После него осталась вдова, Ольга Владимировна и дочь с семьей.

Профессор Богатырчук прожил долгую, плодотворную и насыщенную событиями жизнь. Он был всегда в курсе всех самых новейших открытий в своей области, следил за событиями политического и общественного характера, равно как и за всеми выдающимися книжными новинками. Он любил Канаду и, став канадским подданным, всегда принимал участие в выборах. Уже будучи болен, он все же голосовал на последних выборах, подав свой голос через уполномоченного. Его голос был учтен за несколько часов до его кончины.

**Е. Александров**



