

Донецкая Народная Республика  
Министерство образования и науки  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Донецкий национальный университет»

*Литературоведческий сборник*

*Основан в 1999 году*

*Выпуск 57–58*

**ЛЕСТНИЦА ГОГОЛЯ**

**Первые  
Донецкие филологические чтения  
24 –25 мая 2013 года**

Донецк  
ГОУ ВПО «ДонНУ»  
2017

УДК 82.0

**Редакционная коллегия:**

Кораблев А. А., доктор филологических наук, профессор (гл. редактор);  
Федоров В. В., доктор филологических наук, профессор (зам. гл. редактора);  
Квашина Л. П., кандидат филологических наук, доцент (отв. секретарь);  
Сенчина Л. Т., кандидат филологических наук, доцент;  
Сорокин А. А., кандидат филологических наук, доцент;  
Миннуллин О. Р., кандидат филологических наук, доцент;  
Белоконь С. А., кандидат филологических наук, доцент;  
Шепелева О. А., ст. преподаватель (техн. секретарь)

**Рецензенты:**

Зырянов О. В., доктор филологических наук, профессор;  
Курьянов С. О., доктор филологических наук, доцент

**Лестница Гоголя** : Первые Донецкие филологические чтения, г. Донецк, 24–25 мая 2013 // Литературоведческий сборник. – Вып. 57–58. – Донецк : ГОУ ВПО «ДонНУ», 2017. – 150 с.

В сборнике помещены материалы первых Донецких филологических чтений, посвященных творчеству Н.В. Гоголя.

Для научных сотрудников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

**УДК 82.0**

*В оформлении обложки использованы рисунки Александра Лаврухина «Лестница Гоголя» и «Птица-тройка».*

© ГОУ ВПО «ДонНУ», 2017

# СОДЕРЖАНИЕ

Восхождение к целостности (А. К.).....	5
--	---

## Раздел I. ЛЕСТНИЦА ГОГОЛЯ

<i>Моторин А. В. (Великий Новгород)</i> Творческое сознание позднего Гоголя.....	7
---	---

<i>Гольденберг А. Х. (Волгоград)</i> Поучение смехом: Гоголь и традиция пастырского слова.....	34
---	----

<i>Кравченко О. А. (Донецк)</i> Гоголь о пределах слова .....	47
--	----

<i>Иваницкий А. И. (Москва)</i> Рим Гете и Рим Гоголя: эволюция антитезы «Север – Юг» .....	56
--	----

<i>Федоров В. В. (Донецк)</i> Ревизор в «Ревизоре» .....	69
---	----

<i>Кораблев А. А. (Донецк)</i> Лестница Гоголя .....	80
---	----

## Раздел II. ГОГОЛЬ В ДОНЕЦКЕ

Гоголь в пространстве и во времени (А. К.) .....	91
--	----

I. Путеводитель по вертикали (вопросы и ответы) .....	95
---	----

II. Демиург из Диканьки (дискуссия).....	116
--	-----

III. Поиски идентичности .....	134
--------------------------------	-----

<i>Tikos L. (Amherst)</i> Introduction to Gogol's art: a search for identity (2nd edition, 2016) .....	134
---	-----

<i>Nechiporenko Yu. (Moscow)</i> Three ways – three alternatives: of identity for Ukraine.....	137
---	-----

<i>Korablev A. (Donetsk)</i> Gogol's mirror .....	140
--	-----

# CONTENT

Ascent to wholeness (A.K.).....	5
---------------------------------	---

## Part I. GOGOL'S STAIRWAY

<i>Motorin A. V. (Veliky Novgorod)</i> Creative consciousness of the late Gogol.....	7
---	---

<i>Goldenberg A. H. (Volgograd)</i> Lesson with laughter: Gogol and the tradition of pastoral words .....	34
--	----

<i>Kravchenko O. A. (Donetsk)</i> Gogol about the limits of words .....	47
--	----

<i>Ivanitsky A. I. (Moscow)</i> Gothe's Rome and Gogol's Rome: the evolution of the antithese «North – South» .....	56
--	----

<i>Fedorov V. V. (Donetsk)</i> The Inspector in «The Inspector».....	69
---	----

<i>Korablev A. A. (Donetsk)</i> Gogol's stairway.....	80
--	----

## Раздел II. ГОГОЛЬ В ДОНЕЦКЕ

Gogol in the space and in the time (A. K.).....	91
---	----

I. Vertical guide ( <i>questions and answers</i> ).....	95
---	----

II. Demiurge of Dikanka ( <i>discussion</i> ).....	116
--	-----

III. The search for identity.....	134
-----------------------------------	-----

<i>Tikos L. (Amherst)</i> Introduction to Gogol's art: a search for identity (2nd edition, 2016) .....	134
---	-----

<i>Nechiporenko Yu. (Moscow)</i> Three ways – three alternatives: of identity for Ukraine.....	137
---	-----

<i>Korablev A. (Donetsk)</i> Gogol's mirror .....	140
--	-----

## ВОСХОЖДЕНИЕ К ЦЕЛОСТНОСТИ

Донецкие филологические чтения – это опыт живого литературоведения, попытка практической целостности, моменты соединения науки, искусства и жизни. К целостному мироотношению наставляет сама история русской культуры, которая всегда, даже в самые несвободные времена стремилась сопрягать мирское и неотмирное, родное и вселенское, совмещать злободневные, исторически-актуальные цели и непреходящие, вечные ценности. Русская литература была больше, чем литература: она была и вероисповедание, и публицистика, и философия, и филология. К целостному мировосприятию предрасполагает и география России: ее огромные просторы, крестообразно соединяющие разные ментальности и мироощущения – Север и Юг, Запад и Восток, ее имперское сознание, побуждающее мыслить этническое и национальное разнообразие как сверхнациональное единство.

О необходимости целостного мировоззрения, спасительного для всего человечества, писали русские религиозные философы рубежа XIX-XX, объединенные идеей всеединства: В.С. Соловьев, П. А. Флоренский, М. М. Бахтин и другие.

В работе «Критика отвлеченных начал» (1877-1880) Соловьев показывал, что кризисное состояние человечества происходит оттого, что современное сознание раздроблено: нравственная деятельность, теоретическое познание и художественное творчество осуществляются порознь, расчлняя внутренне и самого человека. Выход из кризиса – движение к «великому синтезу», к целостности человеческого бытия, к триединству блага, истины и красоты.

Бахтин уже в первой своей опубликованной работе «Искусство и ответственность» (1919) обозначил цели современного гуманитарного сознания:

«За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов».

Так уж сложилось, что научным центром изучения бахтинских идей и интенций стала Донецкая филологическая школа. Достаточно сказать, что здесь работает непосредственный ученик и продолжатель Бахтина профессор

В. В. Федоров. Поэтому закономерно и естественно, что именно в Донецке идея целостности стала объединяющей и стимулирующей.

Одна их характерных особенностей донецких филологических конференций – их продуманно-спонтанная драматургичность, которая впоследствии может быть оформлена в своеобразные *стенодрамы*, где научные выступления и дискуссии приобретают качество художественных образований и жизненных событий, что позволяет воспринимать и осмысливать те или иные теоретические идеи более целостно, разнопланово, и не только осмысливать, но и переживать, соучаствуя в совместном онтологическом действе.

Чтения, проведенные в мае 2013 года, это апробация нового формата донецких конференций, более направленно и определенно реализующий принцип практической целостности. Успешности задуманного предприятия способствовали несколько условий:

тема – творчество Н. В. Гоголя, которое в самой своей сути было последовательно целостным самоосуществлением – стремлением к религиозно-духовному, художественно-творческому и жизненно-нравственному единству;

формат – небольшое количество докладов с последующим обсуждением; театральное представление, связанное с темой чтений; поездка в Святогорскую лавру;

участники – прежде всего, это известные российские гоголеведы А. Х. Гольденберг, А. В. Моторин и А. И. Иваницкий, а также донецкие теоретики литературы В. В. Федоров, А. А. Кораблев и О. А. Кравченко; кроме того, это донецкие филологи, а также представители смежных гуманитарных дисциплин: литераторы, историки, религиозные служители, философы, культурологи, журналисты и др.

В названных компонентах нет ничего неординарного – в сущности, это организационная основа любой полноценной конференции, которая, однако, не всегда, по разным причинам, может реализоваться цельно и целостно. Донецкие филологические чтения – это опыт осмысленного, рефлектирующего проведения подобной акции.

Предлагаемый вниманию читателя сборник – приглашение приобщиться к нашему пиршественному столу.

**А. К.**

## ТВОРЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ПОЗДНЕГО ГОГОЛЯ

*Аннотация.* В статье рассматривается позднее творчество Н.В. Гоголя, в частности, «Выбранные места из переписки с друзьями» в аспекте декларируемой Гоголем творческой доктрины. Утверждается генетическая связь поэтики Гоголя с традицией древнерусской литературы, подразумевающей самоумаление автора, отсутствие произвольного вымысла, рассматриваются отличия поэтики позднего Гоголя от общих закономерностей литературы Нового времени.

*Ключевые слова:* воображение, вымысел, художественное слово, художественный образ.

Motorin A. V.

## CREATIVE CONSCIOUSNESS OF THE LATE GOGOL

*Summary.* This article deals with the work of N.V. Gogol, in particular, «Selected places from correspondence with friends» in the aspect of the creative doctrine declared by Gogol. The genetic connection between Gogol's poetics and the tradition of Old Russian literature is implied, implying self-abnegation of the author, the absence of arbitrary fiction, and the differences in the poetics of the late Gogol from the general laws of modern literature.

*Keywords:* imagination, fiction, artistic expression, artistic image.

После выхода в свет первого тома «Мертвых душ» (1842) Гоголь в течение девяти завершающих лет своей жизни переживал трудный, болезненный, одновременно невольный и глубоко осознанный, переход от новоевропейского, светского типа художественного мировосприятия к древнерусскому, православному. Он совершал этот переход как в самом художественном творчестве, так и в теоретическом его осмыслении.

Читатели и бывшие поклонники познакомились с новым состоянием художественного сознания Гоголя сначала по статье «Об “Одиссее”»,

переводимой Жуковским», появившейся в трех изданиях («Современник». 1846. Т. 43.; «Московские ведомости». 1846. 25 июля. № 89; «Москвитянин». 1846. № 7. Отд. 5), затем по краткому предисловию автора ко второму изданию первого тома «Мертвых душ» (1846) и, наконец, по вышедшей в начале 1847 года книге «Выбранные места из переписки с друзьями» (1843–1846), в которую в качестве VII главы вошла и статья об «Одиссее». Другие большие произведения в новом роде – <«Авторская исповедь»> и «Размышления о Божественной Литургии», – к сожалению, остались неизданными при жизни писателя. Впрочем, их появление вряд ли бы разрушило глухую стену непонимания и неприязни, которую общество воздвигло между собою и новым Гоголем.

Одним из первых перемены в писателе с неодобрением отметил В. Г. Белинский – в отклике на второе издание первого тома «Мертвых душ». Собственно, его раздражил тот новый авторский голос, который еще раньше местами слышался в первом томе поэмы, а теперь громко раздался в предисловии «К читателю от сочинителя». Критик сокрушался: «<...> к несчастью мистико-лирические выходки в «Мертвых душах» были не простыми случайными ошибками со стороны их автора, но зерном, может быть совершенной утраты его таланта для русской литературы <...> Всё более и более забывая свое значение художника, принимает он тон глашатая каких-то великих истин <...> Так, например, в прошлом году вдруг появилась статья Гоголя о переводе «Одиссеи» Жуковским <...>. Второе издание «Мертвых душ» испугало нас еще больше знаменитой в летописях русской литературы статьи об “Одиссее”» [1, с. 51-52]. Белинский проницательно подметил проявление в слогe Гоголя некоторых коренных особенностей древнерусского типа художественного сознания, в частности, «неумеренного смирения и самоотрицания»: «Вы думаете, это начало предисловия к “Путешествию московского купца Трифона Коробейникова с товарищи в Иерусалим, в Египет и к Синайской горе, предпринятому по особливому соизволению государя царя и великого князя Ивана Васильевича в 1583 году”? – Нет, ошибаетесь, это

начало предисловия ко второму изданию поэмы “Мертвые души”» [1, с. 52]. Здесь уловлено также пока еще смутное намерение писателя каким-то образом перевести дальнейшее действие поэмы в род неопределенно длительного хождения благочестивого автора по Руси с описанием всего встречающегося по дороге. Прямое вторжение автора с его личной жизнью в художественную ткань воображаемого повествования освоил еще Пушкин в «Евгении Онегине» (особенно в «Отрывках из путешествия Онегина»), но Гоголь собирался пойти в этом направлении гораздо дальше.

Тем же голосом, что и предисловие «К читателю от сочинителя», написаны «Выбранные места...», и П. А. Вяземский в отклике на книгу в 1847 г. заметил: «Вдруг ни с того, ни с другого, так сказать не прерывая речи, заговорил он совсем другое. <...> Многим не верится, что перед ними тот же человек, что слышат они тот же знакомый и любимый голос» [2, с. 175].

Непонимание между Гоголем и большинством его бывших поклонников достигло крайних степеней. Нисколько не преувеличивая, он обобщил в «<Авторской исповеди>»: «Почти в глаза автору стали говорить, что он сошел с ума, и прописывали ему рецепты от умственного расстройства» [3, т. 6, с. 208]. Позднее, в 1912 г., оптинский старец Варсонофий заключил: «Гоголя называли помешанным. За что? – За тот духовный перелом, который в нем произошел, и после которого Гоголь твердо и неуклонно пошел по пути богоугождения, богослужения» [4, с. 50].

Гоголь, конечно, предвидел читательское непонимание, и поэтому едва приступив к освоению нового способа творчества, он тут же попытался объяснить читателям смысл того духовного преображения, которому подверглось его художественное мировосприятие.

Будучи опытным педагогом, понимающим значение образования в росте народного самосознания, он захотел прежде всего посредством собственного учебника донести до подрастающего поколения свои новые взгляды на словесное творчество. В «Учебной книге словесности для русского юношества», написанной к середине 1840-х писатель отказывается видеть

разрыв между художественной изящной словесностью в современном ее понимании и любой иной словесностью: «Письменностью или словесностью называют сумму всякого духовного образования человека, которое передано было когда-либо словом или письмом» [3, т. 6, с. 304]. Уже в этом общем определении требование «духовного образования» понижает значимость изящной словесности, основанной в Новое время, главным образом, на вымысле, играющем воображении, – и дальнейшее рассуждение подтверждает такое понижение: «Она (словесность – А.М.) не есть также сама в себе что-либо существенное. Она есть только *образ*, которым передает человек человеку всё им узнанное, найденное, почувствованное и открытое, как в мире внешних явлений, так и в мире явлений внутренних, происходящих в собственной душе его» [3, т. 6, с. 304-305]. Писатель считает, что подлинный художник должен передавать в слове лишь то, что опытно постиг сам или узнал из опыта других, достойных доверия людей. Указание на *несущественность* словесного «образа» в свете других высказываний позднего Гоголя следует понимать не в том смысле, что словесный образ есть лишь некий условный значок, лишенный силы, а в том, что он становится подлинной и существенной (животворной) силой лишь передавая опыт человека, смиряющегося перед миром и Творцом мира, а не противопоставляющего свою творческую силу Богу, людям и сотворенному Богом мирозданию. Здесь же писатель и говорит об этой силе словесного образа, но кратко (ведь это учебник), без углубления в непостижимую «тайну такого живого передавания» «в виде яснейшем, живейшем, способном остаться навеки в памяти» [3, т. 6, с. 305]. Вообще он считает, что эта тайна художественного слова в главном не поддается изъяснению и не передаваема посредством обучения: это дар Божий, талант, данный человеку для преумножения: «Но научить этой тайне не может наука словесности никого <...>» [3, т. 6, с. 305].

Рассматривая словесность народа как единое целое, устремленное во всех своих проявлениях к наиболее точному, живому и в то же время прекрасному, привлекательному изображению Истины, Гоголь по сути возвращается к

древнерусским представлениям о художественном творчестве. Всякое слово стремится к художественности, то есть к передаче Истины в привлекательном, воздействующем на других людей виде. Подлинная художественность, по исходному корневому смыслу слова – это превосходное качество любого творения. Для древнерусского сознания «художьный» или «худогый» человек [5, с. 1414–1416; 6, с. 359] – это творец, способный производить нечто лучше других и тем привлекать, увлекать, покорять их внимание и сознание. В основании художественных способностей лежит опытность, искушенность, искусность в каком-либо деле. Художественность и искусность – это двуединый признак удачного творения. Истину художник должен постигать, добывать в личном жизненном опыте. Таким образом, Гоголь восстанавливает исконное значение слова «искусство».

«Учебная книга...» не была завершена и не вышла в свет при жизни автора. Основные усилия в середине 1840-х годов писатель переключил на создание «Выбранных мест из переписки с друзьями». Книга явила собой живой пример нового художественного произведения, в понимании Гоголя. Она насыщена и теоретическими суждениями о природе подлинного, с точки зрения писателя, словесного искусства. В «Предисловии» автор переоценивает всё свое прежнее творчество, а вместе с ним, по сути, и всю художественную словесность Нового времени. Предлагая читателям «Выбранные места...», он замечает: «Мне хотелось хотя сим искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного <...>, – этих необдуманных, незрелых сочинений», возникших вследствие «неразумия <...>, поспешности и торопливости» [3, т. 6, с. 7-8].

Однако общественное мнение впало в глубокое заблуждение, посчитав на основании данной книги, будто бы Гоголь отверг вообще художественную словесность Нового времени. В действительности он отверг лишь некоторую часть ее, следуя своим новым оценочным установкам на правду и неизмышленность. Из 32 главок книги 9 прямо посвящены определенным областям словесного искусства, которые оцениваются положительно. По страничному объему это около трети всей книги. Писатель в значительной мере

признает ценность лирической поэзии (включая и православные богослужебные песнопения, народные песни), частично – театральной драматургии и древнего мифологического эпоса. Он признает также художественную прозу на примере творчества Карамзина, имея в виду именно те сочинения, в которых без всякого вымысла передается личный жизненный опыт писателя, либо же опыт всего народа, исторически засвидетельствованный: прозаические «Письма русского путешественника», «История государства российского» (сам Карамзин указывал на художественность своей «Истории...»).

Осмыслив многочисленные отклики на «Выбранные места...», Гоголь решил написать пространное обоснование и оправдание своих новых творческих взглядов. В письме к П.А. Плетневу от 10 июня н. ст. 1847 г. он сообщил: «<...> я готовлю теперь небольшую книжечку, в которой хочу, сколько возможно яснее, изобразить повесть моего писательства, то есть в виде ответа на утвердившееся, неизвестно почему, мнение, что я возгнушался искусством, почел его низким, бесполезным и тому подобное» [7, т.13, с. 320]. Это сочинение, в основном написанное, но всё-таки незавершенное, уже после смерти автора С. П. Шевырев условно назвал «Авторской исповедью».

Накануне давно намеченной поездки ко Святым Местам, в письме к В. А. Жуковскому от 29 декабря 1847 г. / 10 января 1848 г. Гоголь излагает основное содержание <«Авторской исповеди»>, видимо, уже написанной, по крайней мере, вчерне. 16 апреля 1848 г. писатель вернулся в Россию. Однако и по возвращении он, вероятно, продолжал работать над своей «книжечкой», так как ближе к концу ее говорится о хождении в Палестину как о деле совершенном: «Одною из главных причин моего путешествия к Святым Местам было желанье искреннее помолиться и испросить благословений на честное исполненье должности, на вступленье в жизнь у Самого Того, Кто открыл нам тайну жизни <...>» [3, т. 6, с. 232].

Позднее он пытался издать переработанные «Выбранные места...» с изъятием «Завещания» и помещением вместо него в начале книги письма к

Жуковскому от 10 января н. ст. 1848 г., дав ему название «Искусство есть примирение с жизнью». Письмо это, содержащее изложение основных суждений <<Авторской исповеди>>, став начальной главой книги, должно бы было предупредить и снять возможные читательские недоумения. Но и этот замысел не осуществился. В 1851–1852 гг. Гоголь намеревался напечатать статью «Искусство есть примирение с жизнью» (всё ту же выжимку из содержания <<Авторской исповеди>>) в задуманном пятом томе собрания своих сочинений, о чем свидетельствует сохранившееся «Оглавление <пятого тома собрания сочинений>» [3, т. 6, с. 246].

Размышляя о природе художественной словесности, словесного творчества, Гоголь сосредоточивает внимание на вопросе о возможностях и разумных границах творческого воображения, о силе его воздействия, направлении, целях и последствиях такого воздействия. В этом осмыслении он отправляется от личного творческого опыта и, прежде всего, признает неполное соответствие своих прежних сочинений высоким требованиям православной духовности. Поступая так, ему пришлось преодолевать сопротивление не только читательской и писательской среды, но и собственной души, воспитанной в духе светского искусства и мировосприятия Нового времени: «Образы мои были соблазнительны <...> как честный человек, я должен положить перо <...>» (<<Авторская исповедь>>) [3, т. 6, с. 227-228]. Он признался, что художественное творчество в обычном современном понимании – это соблазн не только для читателей, но и для самого художника: «Мне не легко отказаться от писательства: <...> едва ли есть высшее из наслаждений, как наслажденье *творить*» [3, т. 6, с. 228]. Он сомневался, смог бы сам остановиться в соблазнительном и ложном, с православной точки зрения, сочинительстве, если бы помимо его воли не оставила его сама творческая сила (не вообще сила творчества, а способность творить в прежнем роде): «Не знаю, достало бы у меня честности это сделать, если бы не отнялась у меня способность писать...» [3, т. 6, с. 228].

Вместе с тем Гоголь утверждал, что изначально в творчестве он направлялся к нынешнему состоянию своего художественного сознания, но только постепенно, отчасти из боязни встретить еще на взлете то самое непонимание читателей, отчасти по неполной своей готовности к этому высшему виду творчества. Когда с. Т. Аксаков в письме от 9 декабря 1846 г. упрекнул Гоголя: «Не нравится мне ваше религиозное направление», – и добавил мнение О. Сенковского: «Новый Гомер впал в мистицизм», – Гоголь ответил: «От ранней юности моей у меня была одна дорога, по которой иду. Я был только скрытен, потому что был неглуп – вот и всё. Причиной нынешних ваших выводов обо мне <...> было то что я <...> отважился заговорить о том, о чем следовало бы до времени немного помолчать, покуда слова мои не придут в ту ясность, что и ребенку стали бы понятны. Вот вам вся история моего мистицизма» (письмо к с. Т. Аксакову от 20 января н. ст. 1847 г.) [7, т.13, с. 186]. Та же мысль звучит и в его более раннем письме к с. Т. Аксакову (от 16 мая н. ст. 1844 г.): «Но внутренно я не изменялся никогда в главных моих положениях. С 12-летнего, может быть, возраста я иду тою же дорогою, как и ныне, не шатаюсь и не колеблюсь никогда во мнениях главных, не переходил из одного положения в другое <...>» [7, т.12, с. 301]. То же говорится и в письме Гоголя к П. А. Плетневу от 10 июня н. ст. 1847 г.: «Путь мой, слава Богу, тверд. <...> дорога моя всё одна и та же. Она трудна, это правда, скользка, и не раз уже я уставал, но сила святая, о нас заботящаяся, воздвигала меня вновь и ставила еще крепче на ноги» [7, т.13, 319].

Действительно, еще в ранней юности, не ступив на поприще писателя, Гоголь уже выражал в своих письмах осознанную веру в единство и единственность жизненного пути, назначенного ему свыше, – пути служения Богу.

Вместе с тем в 40-е годы писатель признает, что лишь теперь он подступил к прямому выражению изначальной сокровенной основы своего художественного мировосприятия. Пытаясь перестроиться в ходе работы над продолжением «Мертвых душ», он еще и в 1848 г. отмечает незавершенность

перехода к новому способу сочинения: «О, если бы то, о чем любила задумываться [душа моя] еще со дня младенчества, передать звуку и живому, определенному образу, доступным всякому, и в них была одна чистая истина!» [3, т. 6, с. 242] (<Письмо по поводу «Мертвых душ»>). Хотя в общем-то в других произведениях он уже успешно осваивал новый способ.

О затяжном кризисе, наступившем по завершении работы над первым томом «Мертвых душ», Гоголь пишет в XXIII главе «Выбранных мест...», помеченной 1846 г.: «В продолжение более шести лет я ничего не мог работать для света. <...> А существовал я дотолы, – не позабудьте, – единственно доходами с моих сочинений. Все <...> были уверены, что это происходит от собственного моего упрямства, что мне стоит только присесть да написать небольшую вещь, чтобы получить большие деньги; а я не в силах был произвести ни одной строки, и когда, послушавшись совета одного неразумного человека (Погодина. – А.М.) вздумал было заставить себя насильно написать кое-какие статейки для журнала, это было мне в такой степени трудно, что ныла моя голова, болели все чувства, я марал и раздираю страницы, и после двух, трех месяцев таковой пытки так расстроил здоровье <...>, что слег в постель, а присоединившиеся к тому недуги нервные <...> до того меня изнурили, что был я уже на краю гроба. И два раза случилось почти то же». Говоря «два раза», Гоголь, вероятно, вспоминает, во-первых, упадок сил 1840 г., но в большей степени рассуждает здесь о втором приступе телесно-душевного недомогания, вновь поставившем его на грань смерти – уже в 1845 г. Этот кризис разрешился вместе с сожжением уже готового, но неудавшегося, по мнению автора, второго тома «Мертвых душ». Сожжение, его обстоятельства и причины описаны в четвертом письме из состава XVIII главы «Выбранных мест...».

Созданные в ходе кризиса и способствовавшие его преодолению «Выбранные места...» – это для Гоголя именно новый виток художественного творчества, прямо воздействующего на души читателей и через них – на всю жизнь общества. О превосходстве этого произведения над всеми прежними

автор прямо говорит на первой же странице. В основе этого произведения – последовательный и полностью осуществленный отказ от произвольной игры творческого воображения при полном сохранении всей силы воздействия художественной образности. Произведение оказывается, прежде всего, прямым выражением жизни, переживаний автора, но также и жизни, переживаний тех людей, с которыми автор общается, описывая это общение. Поскольку автор – верующий христианин, в область его художественного (искусного, ярко и глубоко переживаемого и передаваемого) мировосприятия входит и недоступное телесным чувствам невещественное, духовное, сокровенное, таинственное бытие, которое передается символически.

По сути Гоголь возвращается к основной творческой, художественной установке древнерусской словесности XI–XVII веков [см.: 8, с. 94-99]. Виды словесного творчества, в которых искони осуществлялось таинственное (православно-мистическое) направление нашей древней словесности, были весьма разнообразны: от краткой молитвы и краткой славы, хвалы Богу до пространнейшей, способной тянуться до скончания Света летописи, включая в этот ряд боговдохновенные видения, жития, хождения, путешествия ко святым местами, сказания, слова, послания, повести – и все что угодно, лишь бы оно отвечало неизменным установкам на смиренное богообщение, предельную искренность, точность в передаче внешних событий и внутреннего духовного опыта.

Таинственное христианское направление словесности зародилось посреди пестрого языческого магизма и, расширившись вместе с евангельской проповедью, затем, на исходе Средневековья, стало вновь уступать место магии. Коренной особенностью новой магической словесности, возобладавшей на Западе со времен Возрождения, а в России – с XVIII века, стала опора на игру самочинного творческого воображения, представляющего события, предметы, лица, переживания, не случавшиеся с самим художником или знакомыми ему людьми, а если и случавшиеся, то получившие совершенно произвольное толкование, переосмысление. При такой творческой установке

вымысел, или игра воображения, оказывается основным признаком художественности.

Описание того, чего не было, но что могло бы (и должно бы) с точки зрения художника и его почитателей, быть, преломляется в человеческом восприятии и осознании и оказывается особого рода действительностью, влияющей на мировоззрение и поступки людей и становящейся не менее значимой, чем любое другое проявление действительности. Сотворенные образы становятся завязью новых жизненных явлений, подчиненных воле человека-творца. В этом суть словесного магического вторжения в богоустановленный порядок бытия. Касаясь опасных возможностей произвольного воображения, Гоголь в <<Авторской исповеди>> заметил, что создаваемые силою словесного искусства образы «как полные хозяева входят в души людей» [3, т. 6, с. 226] и в случае авторского произвола могут принести «вред»: «Известная французская писательница (Жорж Санд – *А.М.*), больше всех других наделенная талантами, в немного лет произвела сильней измененье в нравах, чем все писатели, заботившиеся о развращении людей. Она, может быть, и в помышленьи не имела проповедовать разврат, а обнаружила только временное заблужденье свое <...> А слово уже брошено. Слово – как воробей, говорит наша пословица: выпустивши его, не схватишь потом» [3, т. 6, с. 227]. В IV главе «Выбранных мест...» «О том, что такое слово» автор соглашается с мнением Пушкина о том, что «слова поэта суть уже его дела» [3, т. 6, с. 19], и заключает от себя: «Опасно шутить писателю со словом. Слово гнило да не исходит из уст ваших» [3, т. 6, с. 21].

Гоголь считает, что писатель не имеет права творить «под влиянием страстных увлечений» [3, т. 6, с. 21], иначе богоданную силу слова он извратит во вред себе и людям: «Обращаться со словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку» [3, т. 6, с. 21]. Своим словесным творчеством писатель должен с благодарностью служить Богу, не пытаясь занять место Творца всего мира, не пытаясь поучать других людей без особого на то Божьего соизволения.

Основанное на произвольном воображении творчество внутренне всегда замешано на своеволии, на гордыне, тщеславии и желании увлекать, покорять другие сердца и умы во имя каких-то собственных, пусть даже и самых гуманных устремлений.

Согласно мистической православной вере, человек вправе творить только личную жизнь, спасти он должен прежде всего свою душу. Он не вправе навязывать свою волю другим. Вот почему великие подвижники избегали, яко льва рыкающего, охоты учить других. В крайнем случае, они делились своим личным опытом, своим пониманием, но не навязывали его. Богословствуя, они стремились опираться на Слово Божие из Священного Писания. Поучая в проповедях – то же самое: опирались на Божие Слово, делились личным опытом и опытом предшественников в духовных подвигах. Но, главное, всегда и везде, избегали духовного насилия над другими людьми, управления ими, их свободным выбором, следуя в этом примеру Самого Господа, который даровал людям свободу и любовь. «Все великие воспитатели людей, – пишет Гоголь, – налагали долгое молчание именно на тех, которые владели даром слова, именно в те поры и в то время, когда больше всего хотелось им пощеголять словом и рвалась душа сказать даже много полезного людям» [3, т. 6, с. 22].

Есть некая особая запретная тайна в словесном духовном творчестве. Словом можно созидать целые миры, но именно в этом человек, с мистической христианской точки зрения, не должен и не может уподобляться Богу без того, чтобы не согрешить попыткой стать Богом. Здесь явная угроза демонизма и крайней его степени – сатанизма. Гоголь это чувствовал уже в юности и в статье «О поэзии Козлова» (1833 г.) показал, как подобное художественное мировосприятие, явленное в творчестве Байрона, увлекло на время Ивана Козлова и как русский поэт попытался с помощью христианства преодолеть магическое увлечение: душа Козлова «в изумлении остановилась перед Байроном, так чудно обхватившим гигантскою мрачною душою всю жизнь мира и так дерзостно посмеявшимся над нею, может быть, от бессилия передать ее индивидуальную светлость и величие. Душе нашего поэта желалось

обвиться около этой гордо-одинокой души, исполински замышлявшей заключить в себе в замену отвергнутого собственный, ею же созданный, нестройный и чудный мир и, обвившись около нее, горько улыбнуться уже не существующей для нее прежней Илиаде жизни» [3, т. 7, с. 69].

Многоразличные проявления магического воображения древнерусское книжное сознание относило к области «бесовского мечтания» или «мечтования». Это считалось «прелестью», искажающей богоданную правду бытия, – отображением и выражением бесконечно иссякающего, умирающего бытия. В прелести человек может предаваться каким угодно призрачным мечтаниям, созидать собственные миры, незаконно уподобляясь Богу-Творцу. Ему даже может частично открываться правда жизни, он может показаться ясновидцем, пророком (всё это, с точки зрения православного сознания, – благодаря лукавой помощи нечистых духов, чтобы тем больше в итоге обмануться и обмануть других людей, своих читателей и почитателей).

Крайности, опасности и по сути богоборческую природу произвольного воображения Гоголь изобличал в собственном художественном творчестве изначально, когда сам еще находился во власти такого воображения. Писатель словно бы исподволь готовился к полному отказу от этой творческой магии.

Уже в первом своем произведении – поэме «Ганц Кюхельgarten – Гоголь сознательно прошел искушение играющим воображением и показал его опасность.

В образе немецкого романтика Ганца Кюхельгартена запечатлено распространенное в то время, особенно в Германии, упование на магию творческого воображения – с опорой на всебожие в духе философии тождества Шеллинга. В имени Ганц (Hans) усилен призыв слова «ganz» («ганц» – «весь, полный, целый»). Ганц действительно стремится заключить в своей будто бы божественной душе весь мир: он «как будто мир желал обнять» [3, т. 7, с. 20]. В его домашней библиотеке есть Л. Тик [3, т. 7, с. 30], который выражал в своих произведениях мысль о том, что мир существует, поскольку мы его себе представляем, воображаем, создаем «мечтою». Ганц и живет в мечтаниях,

вживаясь своим воображением в то, что до него изобразили («вообразили», с его точки зрения) выдающиеся творцы и целые народы с их мифологиями:

О, как чудесно вы свой мир  
Мечтою, греки, населили!  
Как вы его обворожили! [3, т. 7, с. 19]

Ганц учится у древних и современных писателей соучаствовать в творении общего человеческого духовного мироздания. Он мечтает в духе древнегреческой, исламской, западноевропейской мифологии. В общем магическом растворе его мечтаний смешиваются христианство, ислам и язычество. Он отправляется в путешествие по землям древних верований, чтобы получить еще больше пищи для своего воображения [см. об этом: 9, с. 55-58].

Магический мечтатель Ганц усмирен жизнью. Сам Гоголь, показавший это усмирение в образах (но пожелавший еще и лично испытать его), в своей собственной жизни при создании, и затем издании «Ганца...» претерпел не просто усмирение, но настоящее посрамление творческой гордости. В поэме он попытался магически вообразить свое путешествие на Запад и стяжать через это славу и деньги для действительного путешествия (как это попробовал сделать в 1827 году П. Мериме, задумав путешествие в Италию и решив прежде описать его, чтобы на полученные от издания деньги отправиться и проверить силу своего воображения; во исполнение этого замысла он написал и выпустил безымянно в Париже свою книгу «Гузла, или сборник иллирийских стихотворений, собранный в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине», – в чем и признался Пушкину [10, с. 378-379]). Жизнь наказала юного Гоголя насмешками критиков. Он вынужден был скупить и сжечь книгу, изданную на деньги матери (без ее ведома). С тех пор он стремился полагать в основу произведений действительные события, народные предания, жизненные

происшествия, личные переживания и наблюдения (так в значительной мере созданы «Вечера...», другие повести, «Ревизор», «Мертвые души»).

Главное искушение и прельщение словесного творчества, основанного на играющем воображении – это созидание образов других людей и управление, игра ими, будто бы ты сам Бог.

Это Гоголь опять же разоблачил в начале творческого пути – в образе горохового панича, сочинившего две повести из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Панич рассказывал свои «истории», подбоченясь, глядя на кончик пальца, не различая слушателей и героев собственного повествования.

Однако есть в цикле «Вечеров...» и другие рассказчики, которые духовно противостоят паничу. Уже здесь, в противопоставлении разных по характеру рассказчиков, выразилась та трещина в творческом сознании автора, которая с течением лет углублялась и в 40-е годы привела к рождению нового Гоголя – великого писателя, возвращающегося к великим – христианским – истокам родной словесности. Уже по «Ганцу...» и «Вечерам...» стало видно, что писатель изначально был к этому предрасположен. Он не любил выводить истории из пальца и обводить читателей-слушателей вокруг пальца (в отличие от своего панича).

Гоголь в «Вечерах», еще оставаясь в границах воображаемого мира, попытался описать и представить, каково слушать и записывать будто бы подлинные рассказы будто бы настоящих людей. Три рассказа от имени дьячка так и названы в подзаголовках «былями», хотя повествовалось в них о самых сверхъестественных событиях (вообще, с точки зрения таинственной древнерусской словесности, сверхъестественные события не исключают правдивости повествования). Известно, что во время работы над «Вечерами...» писатель пользовался этнографическими материалами, просил родных и близких поделиться жизненным опытом, наблюдениями. Событийную основу «Ревизора» и «Мертвых душ» он, по собственному признанию в «Авторской исповеди», получил от Пушкина, а тот – из жизни. В 1840-е годы Гоголь стал

уже целеустремленно, хотя и не без труда, отходить от привычного способа воображаемого повествования.

Предисловие ко второму изданию первого тома «Мертвых душ» (1846) запечатлело переходное состояние творческого сознания писателя. Он еще переиздает в неизменном виде первый том, но уже подвергает его сильнейшей критике именно с точки зрения верности отображения русской действительности, объясняя это отсутствием личного опыта: «В книге этой многое описано неверно, не так, как есть и как действительно происходит в Русской земле, потому что я не мог узнать всего: мало жизни человека на то, чтобы узнать одному и сотую часть того, что делается в нашей земле» [3, т. 5, с. 7]. И Гоголь просит читателей поделиться с ним их личным опытом, чтобы он смог использовать обретенные знания при доработке первого тома и при создании «последних томов <...> сочинения» [3, т. 5, с. 9]. Он ждет именно живых свидетельств, от людей, «которые богаты опытом и познанием жизни», просит, чтобы каждый из них «припомнил бы себе всю жизнь свою, и всех людей, с которыми встречался, и все происшествия, случившиеся перед его глазами, и все, что видел сам или слышал от других подобного тому, что изображено в моей книге» [3, т. 5, с. 8].

Можно догадываться, что «последние тома» поэмы автор мыслит иными по слогу и художественному своеобразию. Предполагаемых добровольных помощников он предупреждает: «О слоге или красоте выражений здесь нечего заботиться; дело в *деле* и в *правде* дела, а не в слоге» [3, т. 5, с. 8]. Предельное соответствие действительности, причем, вероятно, с сохранением речевого своеобразия «свидетелей» – вот его цель на будущее. И только имея в виду переиздание (уже третье, предполагаемое) первого тома он просит от читателей поправок и дополнений с подключением их играющего воображения, поскольку художественный мир этого тома все-таки создан таким играющим воображением, столь привычным для светской словесности Нового времени: «Недурно также, если бы кто-нибудь такой, кто наделен способностью воображать или живо представлять себе различные положения людей и

преследовать их мысленно на разных поприщах, <...> проследил бы пристально всякое лицо, выведенное в моей книге, и сказал бы мне, как оно должно поступить в таких и таких случаях, что с ним, судя по началу, должно случиться далее, <...> и что было бы хорошо прибавить к тому, что уже мной описано; все это желал бы я принять в соображение к тому времени, когда воспоследует издание новое этой книги, в другом и лучшем виде» [3, т. 5, с. 9].

В течение всех 40-х годов Гоголь работал над вторым томом «Мертвых душ», пытаясь постепенно перейти от предельно обобщенных, а потому и предельно воображаемых слияний признаков многих действительных людей в одном художественном образе – к точному изображению внешних и душевных черт знакомых ему людей. В частности, его духовник о. Матвей Константиновский узнал себя в образе представленного в одной из глав поэмы священника. Изображение ему не понравилось, показалось искажающим, и это будто бы послужило одной из причин очередного сожжения второго тома. Однако основная причина недовольства писателя продолжением своей поэмы крылась, очевидно, в другом. Судя по отдельным сохранившимся главам он так и не смог или не решился выйти на качественно новый уровень художественного повествования – уровень таинственного направления, на котором надо было сделать главным героем себя самого, а не отвлеченно воображаемого автора, и описывать собственное путешествие по России, собственные встречи с настоящими, а не вымышленными людьми, передавать разговоры с ними, услышанные от них поучительные рассказы и мысли. Если бы Гоголю этот переход удался – это было бы единственное в своем роде произведение мировой словесности.

Наметка такого творчества явилась в подлинных письмах и статьях «Выбранных мест». Однако переписка как вид словесного выражения лишена подлинного драматизма, свойственного живой беседе. Лишена она и упругой напряженности событийного ряда, присущей, например, повестям о путешествиях. Между тем, в «Выбранных местах...» есть главка-письмо «Нужно проездиться по России». Той же мыслью проникнуты многие

подлинные (не включенные в книгу «Выбранных мест») письма Гоголя 1840-х годов. Писатель явно готовил себя к новому способу накопления жизненного опыта и новому способу творческой обработки его – способу, явно противоположному тому, как он это делал, находясь несколько лет в Италии и сочиняя первый том «Мертвых душ» по воспоминаниям, с использованием произвольного воображения. Судя по смыслу теоретических высказываний Гоголя, по разбросанным в его письмах и в самой поэме намекам, во втором томе он должен был постепенно перейти от описания воображаемых отрицательных характеров к изображению живого общения с положительными, действительно встреченными им лицами из разных общественных слоев, включая и белое духовенство. Соответствующий опыт Гоголь усиленно черпал из общения с лучшими представителями славянофильского и охранительного направления, которые сами были читателями и писателями таинственного направления. Опыт общения с белым духовенством предоставлял ему духовник, о. Матвей. В начале 1850-х Гоголь стал сближаться с оптинскими старцами, пролагая, тем самым, дорогу к третьему тому своей поэмы, который должен был явить достижение высших степеней духовного совершенства. Однако возможное содержание этого тома явно вышло бы в противоречие со смыслом первоначального названия. Уже одно это обстоятельство (помимо всех прочих) могло сдерживать развитие замысла, и писатель должен был выражать свою склонность к таинственному направлению в других доступных для себя видах творчества: писал аскетические наброски о сокровенной духовной жизни и работал над книгой «Размышлений о Божественной литургии» (с 1844 года до конца жизни).

Теоретические рассуждения Гоголя о природе художественного воображения подтверждают смысл и направленность его творческого развития в последнее десятилетие жизни.

В <<Авторской исповеди>> писатель утверждает, что воображение обязательно должно основываться на личном жизненном опыте автора. При четком и полном соблюдении этого условия воображение уже не может быть

произвольно играющим. Согласно убеждению Гоголя, «писать о высших чувствах и движениях человека нельзя по воображению: нужно заключить в себе самом хотя небольшую крупицу этого» [3, т. 6, с. 214]. 18 декабря н. ст. 1847 г. Гоголь писал С. Т. Аксакову: «Поэты (художники-творцы, в исконном смысле греческого слова – *А.М.*) лгут иногда невинным образом, обманывая сами себя. Рожденные понимать многое, <...> они часто думают, что уже вмещают в самих себе то, что могут только несколько оценить и с некоторой живостью выставить на глаза другим, и величаются чужим, как своим *собственным* добром» [7, т.13, с. 416]. Об этом и в «Авторской исповеди»: «Я думал, что лирическая сила <...> поможет мне изобразить так эти достоинства» [3, т. 6, с. 213]. В «Учебной книге словесности для русского юношества» отмечено: «Поэзия лирическая есть портрет, отражение и зеркало собственных высших движений души поэта <...>. Она есть, начиная от самых высших до самых низших ее родов, не что иное, как отчет ощущений самого поэта. <...> Словом, она есть чистая личность самого поэта и чистая правда» [3, т. 6, с. 306]. Впрочем, Гоголь видит, что художник может впасть в прелесть мечтания даже при описании собственной душевной жизни. Об этом он писал о Матфею Константиновскому 21 апреля 1848 года: «Дух-обольститель так близок от меня и так часто меня обманывал, заставляя меня думать, что я уже владею тем, к чему только еще стремлюсь и что покуда пребывает только в голове, а не в сердце» [7, т.14, с. 62-63].

Лирическое начало писатель считал одним из основных в «Мертвых душах». По его признанию, в первом томе этой поэмы он воплощал в героях дурные качества собственной души, то есть творил, в своем понимании, именно как лирик (см. «Выбранные места...», главу XVIII, письмо третье). Точно так же как лирик он пытался в продолжении повествования, опираясь на собственный душевный опыт, на собственные возможности и достоинства, описать положительные качества русского человека. Однако, как он убедился, благих внутренних возможностей для лирического изображения положительных героев в его душе не хватило, поэтому он и занялся духовным самопознанием и

самоусовершенствованием. Можно, таким образом, сказать, что даже первый том поэмы Гоголь перетолковывает как притчевое, условное, но в подсысле правдивое, невымышленное повествование о собственных душевных переживаниях (в первом томе – преимущественно греховных).

Этот притчевый путь своего дальнейшего творчества писатель теоретически вполне наметил. В таком духе он попытался перетолковать другое (наряду с «Мертвыми душами») большое свое произведение – «Ревизора» (в «Развязке Ревизора»). В виде подобной притчи он, видимо, пытался какое-то время продолжить и свою прозаическую поэму. Казалось бы, и сам Господь в Евангелии дал образцы притчевого осмысления действительности, представляя события своих притч почерпнутыми из жизни. Казалось бы, как это и подчеркивал Гоголь, событийная основа «Ревизора» и «Мертвых душ» взята из самой жизни. Однако данное направление творческого развития не удовлетворило Гоголя, поэму он сжег, и сам пошел совсем по другому пути. Он не мог не почувствовать, что в словесной ткани большого повествования творческое воображение неизбежно совлекается в игру произвольного вымысла, с которым трудно совладать, и автор неизбежно оказывается неким богом-творцом, созидающим людей и управляющим их судьбами. Как заметил кратко Гоголь в <<Авторской исповеди>>, даже в обновленном продолжении поэмы по сравнению с «Выбранными местами...» «гораздо меньшая определительность в главных основаниях, мысль двигательней, а уже много увлекательности в частях, и герои были соблазнительны» [3, т. 6, с. 228]. Видимо, Гоголь понял, что в отличие от Бога Христа человек-писатель не может не погрешая творить в слове новую действительность, даже если это будет вымысел лишь частных подробностей.

От типа играющего произвольного воображения Гоголь четко отличает иной тип, который он усматривает в глубине своего творческого метода с самых ранних произведений: «Я не совращался с своего пути. Я шел тою же дорогою. Предмет у меня был всегда один и тот же: предмет у меня был – жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в

мечтах воображения, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни» [3, т. 6, с. 216]. Такое осмысление глубинной природы творческого метода служит теперь обоснованию его дальнейшего существенного преобразования как развития и совершенствования изначально заложенных свойств.

«Мечты воображения» – это «мечтование», мечтательное воображение в отрицательном древнерусском смысле. Гоголь колеблется в употреблении слова для ключевого понятия. Часто слово «воображение» он употребляет только в отрицательном смысле: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. <...> Я никогда не *писал* портрета в смысле простой копии. Я *создавал* портрет, но создавал его вследствие *соображенья*, а не *воображенья*» [3, т. 6, с. 217]. И все-таки он признает, что его «соображенье» – это род воображения, только иного по отношению к обычному, мечтательно-играющему, создающему небывалое или не бывшее. По его словам, у него нет «такого воображения, которое может само творить и производить»: «Но воображенье мое до сих пор не подарило меня ни одним замечательным характером и не создало ни одной такой вещи, которую где-нибудь не подметил мой взгляд в натуре» [3, т. 6, с. 217]. В этих суждениях Гоголь стремится подчеркнуть второстепенную роль творческого, произвольного воображения в своих прежних произведениях и, тем самым, вскрыть естественность, поступательность своего развития от ранних произведений к поздним.

Вместе с тем, писатель утверждает, что смиренно-мистическое воображение («соображение») не менее гордо-магического наделено художественной силой, то есть силой создания живых проникновенных образов: «Почти у всех писателей, которые не лишены *творчества*, есть способность, которую я не назову воображеньем, способность представлять предметы отсутствующие так живо, как бы они были перед нашими глазами» [3, т. 6, с. 219]. Это именно художественная сила «воображения» и «соображения». Эта сила проявляется в «великих дарах»: в «картинной

живописи слова», «орлиной силе взгляда», «возносящей силе лиризма» [3, т. 6, с. 226]. Благодаря этой силе «изображенный образ преследует нас повсюду так, что нельзя и оторваться» [3, т. 6, с. 226].

Итак, по Гоголю, в одних случаях творческое воображение является гордым и богоборческим, служа, как то показал он еще в «Портрете», воспроизведению, воплощению демонических сил, развитию этих сил в самом человеке-художнике и выражению их в произвольных самочинных и бесчинных образах; в других случаях оно является смиренно-сотворческим с Богом-Творцом: «<...> писатель-творец творит творенье свое в поученье людей. <...> Нужно, чтобы в создание его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его» [3, т. 6, с. 225]. 22 февраля н. ст. 1847 г. Гоголь признается в письме к А. О. Смирновой: «<...> у меня есть постоянный труд: эти самые “Мертвые души”, которых начало явилось в таком неприглядном виде. Друг мой, искусство есть дело великое. Знайте, что все те идеалы, которых напичкали в головы французские романы, могут быть выгнаны другими идеалами. И образы их можно произвести так живо, что они станут неотразимо в мыслях и будут преследовать человека в такой степени, что львицы возжелают попасть в другие львицы. Способность создания есть способность великая, если только она оживотворена благословеньем высшим Бога» [7, т. 13, с. 224].

Высказывания позднего Гоголя о театральном искусстве (особенно в главе XIV «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности») наиболее ясно представляют всю сложность и противоречивость переходных теоретических размышлений писателя о художественности, соответствующей высоким требованиям православной духовности. Гоголь отвергает театр, развращающий души, восходящий к древнему язычеству с его магией, но он приветствует новый христианский театр, развивавшийся в качестве сопровождения священного литургического действия: «Мир весь перечистился сызнова поколениями свежих народов

Европы, которых образование началось уже на христианском грунте, и тогда сами святители начали первые вводить театр: театры завелись при духовных академиях. Наш Димитрий Ростовский, справедливо поставляемый в ряд святых отцов Церкви, слагал у нас пьесы для представления в лицах» [3, т. 6, с. 54]. Действительно, с конца XVII в. Киево-Могилянская академия, Славяно-греко-латинская академия в Москве, а также духовные школы Новгорода, Ростова Великого, Тобольска допускали постановку драм, основанных на Священном Писании. Своеобразным звеном между школьной драмой и собственно Литургией были литургические драмы, непосредственно сопровождавшие богослужение, например, «чин пещного действия», который исполнялся перед Рождеством и был основан на повествовании о трех отроках в пещи огненной (книга пророка Даниила, гл. 3). Этот чин был запрещен только в XVII в. В сущности, и вся Литургия представляет собой сложный «чин», дополняемый по разным случаям самыми разнообразными «чинами» и «последованиями», в частности, помещенными в «Требнике», и представляющими собой соединения поочередных молитв, песнопений и обрядовых символических действий, исполненных мистического смысла. С внешней точки зрения, все эти чины в той или иной мере проникнуты зрелищно-игровым началом. Таковы «чин явления Св. Даров народу», «чин посвящения во пресвитера», «чин коронования», «чин на разлучение души от тела» и многие другие. [11, с. 256, 350–351, 314–318].

Однако в этих случаях воображение как явление, выражение неких смыслов в образах переставало быть игрою и оказывалось самой жизнью действующих людей без всякой условности. Богослужение как прямое выражение духовной действительности Гоголь рассматривает в «Размышлениях о Божественной Литургии». В литургическом действе всякое играние воображения и всякая условность слова, всякий разрыв между давно прошедшим событием и его воспоминанием в настоящем отменяется таинственным и чудесным образом благодаря силе и помощи Бога: «Благословив, произносит священник: *Преложив Духом Твоим Святым;*

тремякратно произносит диакон: *аминь* – и на престоле уже Тело и Кровь: пресуществление совершилось! Словом вызвано Вечное Слово. Иерей, имея глагол вместо меча, совершил закланье. <...> в его лице Сам Вечный Архиерей совершил сие закланье, и вечно совершает Он его в лице Своих иереев, как по слову *да будет свет*, свет сияет вечно <...>» [3, т. 6, с. 359]. «Божественная Литургия есть вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося» [3, т. 6, с. 329]. Всякий художник должен стремиться к этому бесконечно высокому идеалу творческого богослужения с помощью благодатной Божьей силы. Всякое искусство, как и театр, должно служить «незримой ступенью к христианству» [3, т. 6, с. 56], и «нет такого орудия в мире, которое не было бы предназначено на службу Бога» [3, т. 6, с. 63].

Напоминая о школьной драме, Гоголь внушает мысль о том, что и современный театр может быть видом христианского богопочитания при должной мистико-символической насыщенности содержания (истолкование собственного «Ревизора» в подобном духе Гоголь предпринял в «Развязке Ревизора»).

Театр, по Гоголю, «это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» [3, т. 6, с. 54]. Подобная мысль высказана еще в «Петербургских записках 1836 года»: «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок <...>» [3, т. 7, с. 489]. Слово «кафедра» у Гоголя намеренно двусмысленно. В более раннем наброске «Петербургская сцена в 1835 – 36 г.» в соответствующем месте употребляется слово «школа» [3, т. 7, с. 479]. «Кафедра» (греч. *καθέδρα* – «сиденье») – это не только возвышение для преподавателя в светских учебных заведениях, но и возвышение с креслом для епископа в христианской церкви, с которого произносятся проповеди; означает это слово и должность епископа, управляющего епархией (отсюда выражение «кафедральный собор», то есть собор, в котором совершает богослужение местный епископ). В связи с этим и слово «мир» употребляется Гоголем также двусмысленно: оно означает не

только мироздание, но и «мирян», “прихожан” театра как храма искусства. Таким образом, Гоголь развивает здесь свое излюбленное с ранних творческих лет сближение (но не уравнивание) искусства с храмом и художника со священнослужителем. Ниже Гоголь особо уточняет, что светское искусство и, в частности, театр может служить «незримой ступенью к христианству», ступенью, а не кафедрой в действительной Церкви.

В душе писателя в последние годы жизни непрестанно звучит моление к Богу о помощи в творческом служении Ему. 28 / 16 февраля 1848 г. он пишет В. А. Жуковскому: «О! да поможет нам Бог, и тебе и мне, собрать все силы наши на произведение творений, нами лелеемых во глубине душ наших, в добро земли нашей, и да просветит нас светом разума святого Евангелия Своего!» [7, т. 14, с. 52]. «О, если бы Он не оставил меня ни на минуту и сказал бы мне путь мой! Как бы хотелось сердцу поведать славу Божию! Жду, как манны, орошающего орошенья свыше <...>. Видит Бог, ничего бы не хотелось сказать, кроме того, что служит к прославлению Его святого имени. Хотелось бы живо, в живых примерах, показать темной моей братии, живущей в мире, играющей жизнью, как игрушкой, что жизнь – не игрушка» [7, т. 14, с. 178-179], – признается Гоголь в письме к отцу Матвею Константиновскому в апреле 1850 г.

Живые примеры здесь – это живые примеры, почерпнутые именно из жизни, которая не должна быть игрушкой для произвольного творческого воображения.

Уже накануне смерти, в письме к В. А. Жуковскому от 2 февраля 1852 г., Гоголь также просит молитв о себе: «Помолись обо мне, чтобы работа моя была истинно добросовестна и чтобы я хоть сколько-нибудь был удостоен пропеть гимн красоте небесной» [7, т.14, с. 269].

Позднее художественное творчество Гоголя говорит само за себя. Избранное им направление и четкое следование в данном направлении очевидны. Гоголь, как мог, пытался теоретически обосновать для себя и читателей свое творческое преображение. Здесь ему приходилось преодолевать

сильнейшее сопротивление светского общественного самосознания и выражающего это самосознание современного русского языка.

До самого конца жизни в теоретических рассуждениях о сущности художественного слова писатель пытался сохранить для себя возможность свободного воображения, пусть и ограниченного в духе его понятия о «соображении» действительно пережитого. До конца жизни он пытался продолжить свое художественное творчество не только в новом, непривычном для читателей, да и себя самого, ключе, но и в прежнем, принесшем ему некогда успех, но в прежнем ключе так и не смог, точнее, смог, но отказался от написанного. Зато он оставил в наследие потомкам совершенно новый (вернее, позабытый древнерусский) способ художественного творчества: изображение жизненной Правды не в том виде, как она мыслится гордо возносящимся идеализирующим и типизирующим умом человеческим, а в том, как она в любви и страдании проживается каждым человеком в его бытии.

На этом пути у Гоголя были выдающиеся спутники и последователи. Своими творениями они доказали, что невымышленное духовно-мистическое повествование может быть еще более ярким, увлекательным, захватывающим, чем вымышленное, основанное на магии воображения. Вот лишь некоторые отдельные явления этого до сих пор мало изученного направления новой русской словесности: книги А. Н. Муравьева, особенно его путешествия по святым местам, лирический путеописательный стихотворный цикл П. П. Ершова «Моя поездка», безымянное сочинение «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», «Дневник писателя» Достоевского, книга епископа Феофана «Что такое духовная жизнь и как на нее настроиться? Письма», книги с. Нилуса, сборник художественно обработанных и по-особому замыслу выстроенных свидетельств о жизни православного подвижника 20 века «Отец Арсений», менее известный, но составленный и обработанный в том же роде сборник «Старорусский пастырь архимандрит Агафангел». И, конечно же, самое прямое, искреннее, верное изображение душевной жизни всегда выражалось и продолжает выражаться в стихотворной лирике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / В.Г. Белинский. – М., 1953 – 1959. – Т. 10.
2. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. / П.А. Вяземский. – М., 1984.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. / Н.В. Гоголь. – М. : Русская книга, 1994.
4. Варсонофий, схиархимандрит оптинского скита : Беседы... с духовными детьми. – СПб. : Приско; Свято-Троице-Сергиева лавра, 1991.
5. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка : В 3 т. / И.И. Срезневский. – СПб, 1893–1913. – Т. 3.
6. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : В 2 т. / П.Я. Черных. – М., 1994. – Т. 2.
7. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Н.В. Гоголь. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
8. Моторин А. В. Гоголь, Мотовилов и таинственное направление в русской словесности / А. В. Моторин // Духовные начала русского искусства и образования : Материалы III Всероссийской научной конференции. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2003.
9. Моторин А. В. Духовные противоречия Гоголя. / А. В. Моторин – Великий Новгород : Издательство НовГУ, 1999.
10. Пушкин А. с. Собр. соч.: В 6 т. / А. с. Пушкин. – М., 1969. – Т. 1.
11. Дебольский Г. С., протоиерей. Православная Церковь в ее таинствах, богослужении, обрядах и требах / прот. Г. С. Дебольский. – М. : Отчий дом, 1994.

**ПОУЧЕНИЕ СМЕХОМ:  
ГОГОЛЬ И ТРАДИЦИЯ ПАСТЫРСКОГО СЛОВА**

*Аннотация.* В статье рассматривается гомилетическая природа гоголевского смеха как продолжение святоотеческой традиции и художественной дидактики русской и мировой литературы.

*Ключевые слова:* Гоголь, смех, дидактика, проповедь, диалог.

Goldenberg A. H.

**LESSON WITH LAUGHTER:  
GOGOL AND THE TRADITION OF PASTORAL WORDS**

*Summary.* The article deals with the homiletic nature of Gogol's laughter as a continuation of the patristic tradition and artistic didactics of Russian and world literature.

*Keywords:* Gogol, laughter, didactics, sermon, dialogue.

Гоголевский смех необычен для культуры его времени. Он уходит своими корнями в архаические пласты словесного искусства и одновременно устремлен к самым жгучим проблемам современной жизни. Он, по словам писателя, «излетает из светлой природы человека... потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его» [6, т. 5, с. 171] и может духовно преобразить носителей самых темных человеческих пороков, ибо «создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека...» [6, т. 4, с. 132]. Миросозерцательный и универсальный характер гоголевского смеха М.М. Бахтин возводил к карнавальной традиции народной смеховой культуры: «Этот смех, несовместимый со смехом сатирика, и определяет главное в творчестве Гоголя» [2, с. 491]. Для современников писателя более очевидной

была связь его смеха с просветительской сатирой. Пушкин писал о первой книге Гоголя: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» [13, т. 6, с. 108]. И сам Гоголь, размышляя о природе своего комического таланта, не раз подчеркивая серьезность своего смеха, его дидактическую направленность.

Смех как поучение был укоренен в русской литературной традиции с первых веков ее существования. Важное место в древнерусской учительной литературе занимает обличение недостойного поведения духовных лиц и мирян, не соблюдающих нормы христианской морали. Она вырабатывает особые сатирические приемы и способы изображения как самих пороков, так и их носителей. На совмещении серьезного и смешного строит свои проповеди в XVI веке московский митрополит Даниил. Сатирического пафоса он достигает благодаря особой композиционной структуре своих учительных слов, или «наказаний». Сначала автор подробно разъясняет то или иное требование христианской морали и его сущность, а затем противопоставляет по принципу антитезы реальному положению вещей. Используя в качестве комических приемов гиперболу, гротеск, язвительную насмешку, проповедник создает колоритные сатирические образы носителей нравственных пороков – обжоры, пьяницы, корыстолюбца, женского угодника и пр. Крайняя натуралистичность в изображении самих пороков призвана вызвать у слушателей и читателей отвращение от них. Примером может служить сатирический портрет щеголя, «угождающего блудницам», из первой части его знаменитого двенадцатого «Слова»: «Завидев красивую блудницу или другое смазливое женское лицо, устремляешься туда, обнюхиваешь белое и мягкое тело, и обнимаешь, и целуешь его, и ерзаешь около него, и руками ощупываешь. И так бесстыден и безумен бываешь, разгоревшись бесовской любовью, что готов как бы в себя вобрать блудницу. И настолько помрачен ты, как только бессловесные бывают: как жеребец некий, сладострастно ржет и похотью распалается, как от огня сторая; как кабан, совокупляясь со свиньей своей потеет и пену выпускает, – так и ты, подражая бессловесным тварям, человеческое естество животному

подчинил...» [15, с. 271-272]. Даниил сознательно стремится к тому, чтобы выставить объект своего обличения в смешном и уродливом виде. Эта традиция находит свое продолжение в «кусачем стиле» посланий Ивана Грозного, а затем в сатирических портретах никониан «Жития протопопа Аввакума».

Вопрос о роли дидактических жанров в творчестве Гоголя традиционно увязывают с поэтикой «Выбранных мест», построенных по жанровой модели учительного сборника, и восходящей, по мнению Ю.Н. Тынянова, к проповедям XVIII века [19, с. 205]. Между тем, начиная с «Ганца Кюхельгартена», дидактическое начало неизменно проявляется в художественных текстах писателя. В них, как заметил В.В. Зеньковский, присутствует «несомненно ранняя у Гоголя *дидактическая тенденция*, частое у него навязывание читателям своих оценок» [8, с. 162 – курсив Зеньковского]. Она особенно ощутима в гоголевских финалах, которые по жанровой традиции учительных «слов» и притч подводят некий моральный итог рассказанному или представленному на сцене (посрамляющая чёрта новая картина Вакулы в «Ночи перед Рождеством», диалог бурсаков в «Вии», авторское «Скучно на этом свете, господи!» в «Повести о ссоре», немая сцена «Ревизора» и др.).

Если рассматривать творчество Гоголя как метатекст, то его специфической особенностью является постоянный диалог с читателем, стремление сформировать у него тот уровень восприятия художественных смыслов, который был заложен в творческом задании художника. Отсюда – многочисленные комментарии писателя к своим текстам, вплоть до создания самостоятельных произведений, разъясняющих подлинный их смысл (Развязка Ревизора, Театральный разъезд, Четыре письма разным лицам по поводу «Мертвых душ» и др.). Отсюда же и повышенный дидактизм самой структуры художественных текстов Гоголя.

В поэтике «Мертвых душ» наиболее существенную роль он играет на уровне системы отношений автор – читатель – герой. С ним напрямую связан проповеднический пафос прямых авторских обращений к читателю, которые завершают в первом томе поэмы характеристики его основных героев («А кто

из вас, полный христианского смирения, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» [6, т. 6, с. 245]. Непосредственно примыкают к ним и авторские обращения к своим персонажам, обычно принимающие форму нравственного укора. Так, описание трогательных отношений супругов Маниловых включает в себя следующее авторское отступление: «Конечно, можно бы заметить, что в доме есть много других занятий, кроме продолжительных поцелуев и сюрпризов, и много бы можно сделать разных запросов. Зачем, например, глупо и бестолку готовится на кухне? зачем довольно пусто в кладовой? зачем воровка ключница? зачем нечистоплотны и пьяницы слуги? зачем вся дворня спит немилосердным образом и повесничает все остальное время?» [6, т. 6, с. 26].

Эти формы авторской речи стилистически маркированы переключением иронической повествовательной интонации на серьезный дидактический тон, свойственный учительному «слову». Гоголевские «запросы» Маниловым перекликаются с целым рядом древнерусских поучений на тему «како достоин челядь имети» из сборников «Златоуст», «Измарагд» и высоко ценимый писателем «Домострой».

Однако у Гоголя мы видим своеобразную инверсию стилистических принципов русской проповеди. Помимо прямых обращений автора к своим читателям и героям, открыто ориентированных на дидактическую традицию и составляющих как бы ее верхний слой, в «Мертвых душах» есть и более глубокий внутренний уровень, на котором эта традиция представлена в поэме. В первом томе наблюдается устойчивая стилевая закономерность: «высокие» слова и понятия профанируются, как только они попадают в сферу речи гоголевских героев. Не стала исключением в этом плане и традиция пастырских поучений. Ее приемами и лексикой охотно пользуются Чичиков, Собакевич, Плюшкин, ряд персонажей второго тома.

Своеобразным дидактизмом проникнуты речи Собакевича, в которых звучат «обличительные» мотивы проповеднической литературы. Она сурово

осуждает пьянство, блуд, лихоимство, разбой, идолопоклонство и т.п. и рекомендует в повседневном быту избегать общения с носителями этих пороков. Аттестуя губернатора разбойником, председателя масоном (параллель идолопоклоннику), почтмейстера мошенником, прокурора блудником, за которого «все делает стряпчий Золотуха, первейший хапуга в мире» [6, т. 6, с. 146], Собакевич обвиняет их в антихристианском поведении: «Все хриstopродавцы» [6, т. 6, с. 97]. В одной из черновых редакций он говорит жене: «...опасно даже заезжать в этот город, потому что мошенник сидит на мошеннике и можно легко самому погрязнуть вместе с ними во всяких пороках» [6, т. 6, с. 632]. Между тем, доверие читателя к его морализирующей позиции подрывает одно странное обстоятельство: он и ест, и пьет с теми, кого обличает перед Чичиковым, никак не проявляя своей нравственной чужеродности в их обществе.

Наиболее суровые отзывы Собакевича относятся к Плюшкину: «восемьсот душ имеет, а живет и обедает хуже моего пастуха!.. Такой скряга, какого вообразить трудно. В тюрьме колодники лучше живут, чем он... “Я вам даже не советую дороги знать к этой собаке!” сказал Собакевич» [6, т. 6, с. 99]. В учительной литературе бранный эпитет «собака» тесно связан с образом богатого скупца, которого, как написано в «Измарагде», «яко пса смердящего гнушается Господь» [20, с. 222]. Эмоциональное обличение скупости богатых было одной из излюбленных тем русской проповеди, оставившей выразительные портреты носителей этого порока. Учительные «слова» обличают не богатство само по себе, а «златолюбие злое», рисуя сатирически сниженный образ человека, одержимого «лютым сим недугом». Разумеется, в смеховом контексте гоголевской поэмы происходит эмоциональная деформация пафоса этих учительных мотивов, но, даже попадая в уста Собакевича, они сохраняют свою основную жанровую функцию – быть средством нравственного поучения и укора.

Своего смехового апогея профанация «высокого» слова учительной литературы достигает в речах самого Плюшкина, уснащенных фразеологией

проповедей, направленных против лихоимства и стяжательства. «Приказные такие бессовестные! – жалуется он Чичикову. – Прежде бывало полтиной меди отделаешься да мешком муки, а теперь пошли целую подводу круп, да и красную бумажку прибавь, такое сребролюбие! Я не знаю, как священники-то не обращают на это внимание, сказал бы какое-нибудь поучение, ведь что ни говори, а против слова-то божия не устоишь» [6, т.6, с. 123]. Это снижение, травестирование учительных «слов» почти не затрагивает сферу авторской речи. В биографии Плюшкина, рассказанной автором, сохраняются и серьезность тона, и поучительность, и укор, присущие дидактической поэтике. Повествование насыщается специфической лексикой, в него вводятся характерные мотивы и образы поучений.

Усиление дидактического начала во втором томе «Мертвых душ» приводит к появлению героев с прямыми проповедническими функциями. Изменение способа «цитирования» учительных «слов» во втором томе идет двумя путями. Серьезность учительного тона из авторской речи перемещается в сферу речи героев, в нравственном облике и поведении которых нет зияющего разрыва между словом и делом, как это было у морализирующих персонажей тома первого. Выступления против праздности и лени принадлежат трудолюбивому «хозяину» Костанжогло, праведный откупщик Муразов осуждает несправедное стяжание Чичикова, честный генерал-губернатор произносит в собрании чиновников обвинительную речь против лихоимства. В этих речах в несколько перефразированном виде звучат излюбленные мотивы учительных «слов».

Размышляя о месте церковных элементов в светских произведениях древнерусской литературы, Д.С. Лихачев писал: «В церковной литературной традиции светский автор находил сильные слова осуждения, яркие краски и твердую почву для морализирования» [10, с. 33]. В известном смысле это суждение можно отнести и к автору «Мертвых душ».

Для комического писателя Нового времени проблема совмещения серьезного и смешного имела разные решения. Особенно острый характер она

приобрела в эпоху Просвещения [См.: 18, с. 63-70]. Известно, например, что Свифт и Стерн совмещали в одном лице писателя-сатирика и пастыря-проповедника. И если Свифт резко разводил эти виды литературной деятельности, не допуская использование сатирических приемов в своих церковных проповедях, то Стерн вовсе не чурался в них иронии и смеха. Более того, публикуя их, он назвал учительный сборник по имени героя своего комического романа – «Проповеди мистера Йорика». Стерну принадлежит теоретическое обоснование такой литературной позиции: главное желание автора – «сделать людей лучше, подвергнув осмеянию то, что, по моему мнению, этого заслуживало или приносило вред истинному просвещению» [17, с. 199]. Назначение проповеди Стерн связывал с необходимостью прямого воздействия на чувства слушателя, называя ее «богословским шлепком по сердцу» [17, с. 216]. Сочетание чувствительности (или сентиментальности) с остроумием и смехом во многом определило то широкое воздействие, которое писатель оказал на европейскую литературу в целом и на творческий метод Гоголя в частности. «Я смеюсь, – писал Стерн, – пока не выступят слезы, и в те же волнующие минуты плач мой кончается смехом» [17, с. 216]. Этот извод просветительской эстетики нашел преломление в творчестве русского писателя, определившего в «Мертвых душах» своеобразие своего комического таланта формулой «смех сквозь слезы».

В 40-е годы Гоголь все чаще задумывается о роли смеха в своей дальнейшей писательской судьбе. В этих размышлениях отразился опыт чтения святоотеческой литературы, которая различала собственно смех и духовный смех. Первый святые отцы именовали смехотворством, а второй – терминами смех души, душевный смех, радость и веселие. Они противопоставлены друг другу, прежде всего, по своей нравственной природе. Смехотворство стоит в одном ряду с такими бесспорными грехами, как ложь, сквернословие, пьянство, блуд и т.д. Духовный же смех, напротив, есть знак освобождения от греха.

Во-вторых, они имеют разные истоки: смехотворство привносится в человеческую жизнь дьяволом и его слугами, а духовный смех – это дар Божий.

Надежный совет, как избежать опасного влияния смехотворства, мы находим в «Лестнице» преподобного Иоанна Синайского: «Когда бесы увидят, что мы в самом начале стараемся отойти от смехотворных речей вредного рассказчика, как от губительной заразы, тогда покушаются обольстить нас двоякими помыслами: “Не опечаливай, – внушают они нам, – повествователя” или “Не выставляй себя человеком более боголюбивым, нежели прочие”. Отскочи скоро, не медли, а если не так, то во время молитвы твоей вообразятся помышления о предметах смешных» [12, с. 134].

В слове «О радостворном плаче» он объяснял, как и почему возможно соединение плача и веселья: «Размышляя о свойстве умиления, изумляюсь тому, каким образом плач и так называемая печаль заключают в себе радость и веселие, как мёд заключается в соте. Чему же из сего научаемся? Тому, что такое умиление есть поистине дар Господень. Нет тогда в душе бессладостной (вар. Аф. Критского – плотской) сладости, потому что Бог утешает сокрушенных сердцем сокровенным образом» [12, с. 112-113].

Преподобный Антоний Великий полагал, что дар духовного смеха получает тот, кто много плачет, потому что слезами душа очищается от греха, и Господь ниспосылает в очищенную душу теплоту (огонь), свет и радость. Вот эта радость и есть духовный смех: «Когда увидите, что по нерадению и лености души ваши охлаждаются, поспешите возбудить их, проливая над ними слёзы» [7, с. 36-37].

«Итак, – заключает преподобный Иоанн Синайский, – в бездне плача находится утешение, и чистота сердца получает просвещение. Просвещение же есть неизреченное действие неведомым образом понимаемое и невидимо зримое. Утешение есть прохлаждение болезнующей души, которая, как младенец, и плачет внутренно, и вместе радостно улыбается. Заступление есть обновление души, погруженной в печаль, которое чудным образом превращает болезненные слезы в сладостные» [12, с. 115].

О том, что святоотеческое понимание природы смеха было не только ведомо, но и близко Гоголю, свидетельствует его описание разных видов смеха

в «Театральном разъезде» 1842 г.: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным ... расположением характера; не тот также лёгкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, – но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из неё потому, что на дне её заключён вечно-биющий родник его <...> Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко-добрая душа <...> И почему знать, может быть, будет признано потом всеми, что в силу тех же законов, почему гордый и сильный человек является ничтожным и слабым в несчастье, а слабый возрастает, как исполин, среди бед, в силу тех же законов, кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» [6, т. 5, с. 169-171].

Однако, по святоотеческому учению, покаянные слёзы предваряют дар духовного смеха, а у Гоголя, как заметил еще В.Г. Белинский, слёзы и скорбь всегда следуют за смехом. На эту инверсию обратил особое внимание В.В. Розанов, писавший, что «лиризм Гоголя всегда есть только жалость, скорбь, “незримые миру слёзы сквозь видимый смех”, как-то мешающиеся с этим смехом: но, замечательно, не предшествуя ему, но всегда за ним *следующая*» [14, с. 244 – курсив Розанова].

Для Гоголя это свойство его комического таланта было предметом постоянной авторской рефлексии. Успех первой постановки «Ревизора», вызвавшей весёлый смех зрителей, произвел на него «тягостное впечатление». Гоголь ставил перед собой цель «произвести доброе влияние на общество, что, впрочем, не удалось: в комедии стали видеть желание осмеять узаконенный порядок вещей и правительственные формы... Я был сердит и на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшего виной тому, что меня не поняли» [6, т. 14, с. 34-35]. Гоголю нужен был смех, вызывающий слёзы, он, по словам В.В. Зеньковского, «надеялся на *очищающую силу* смеха... чтобы произвести определенное воздействие на русское общество» [8, с. 202 – курсив

Зеньковского]. От зрителей своей комедии он ждал всеобщего покаяния и духовного преображения.

Примечательно гоголевское описание реакции Пушкина на чтение автором «Мертвых душ»: «Пушкин, который всегда смеялся при моём чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться всё сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнёс голосом тоски: “Боже, как грустна наша Россия!”» [6, т. 8, с. 294].

Первым из современных Гоголю критиков на эту сторону гоголевского смеха указал В.Г. Белинский: «Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами, и которая, наконец, называется *жизнью*. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!» [5, с. 290 – курсив Белинского].

В художественных текстах писателя инверсия «смех-слезы» объективируется в «меланхолических», по выражению В.В. Зеньковского, финалах «Сорочинской ярмарки» («Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему») и «Повести о ссоре» («Скучно на этом свете, господа!»). «Этот меланхолический финал не зачёркивает всего того, что было в рассказе, но если после меланхолического финала снова перечитать рассказ, он перестанет вызывать смех и будет навевать самые грустные мысли» [8, с. 160].

Движение от комического к печальному, от удовольствия к горечи, которое фиксируется во всех этих случаях, соответствует, как полагает современный православный интерпретатор проблемы гоголевского смеха, «формуле развития греховного поступка, которую мы повсеместно находим как в святоотеческой литературе, так и в литургической практике Церкви» [9]. По общему мнению святых отцов, грехом делает смех извращённая грехопадением Адама природа человеческая: «Когда он послушался обольстителя, тогда все чувства его извратились, перешли в состояние противоестественное <...> Естественный гнев, без которого невозможно приобрести чистоту, если не

будем гневаться на всё, всеваемое в нас врагом, ... заменён в нас гневом на ближних по самым ничтожным, ничего не значащим поводам...» [17, с. 122].

Суждения многочисленных исследователей, начиная с Д.С. Мережковского, об одержимости смеха Гоголя дьявольским мороком в его попытках посмеяться над злом и «выставить чёрта дураком», подытожил Георгий Мейер: «Начав с высмеивания наших грехов, Гоголь скоро перестал отличать живого человека от порока и порок от того, кто его сеет и выращивает в нас. Чёрт разыграл своё дело чисто и пресёк-таки художеству Гоголя все пути к искуплению и спасению... А сраженные гоголевским смехом когда-то живые люди требовали от своего умертвителя оправдания и воскрешения» [11, с. 263]. Осознание этой трудноразрешимой в художественном творчестве антиномии во многом предопределило трагическую судьбу второго тома «Мертвых душ» и его автора. Работа над ним сопровождалась кардинальной перестройкой творческого процесса писателя в его стремлении следовать духовному опыту святоотеческой литературы. В письме В.А. Жуковскому от 26 июня 1842 г. Гоголь признавался: «Скажу только, что... чаще и торжественней льются душевные мои слезы и что живет в душе моей глубокая, неотразимая вера, что небесная сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне, хотя я стою еще на нижайших и первых ее ступенях... тогда только разрешится загадка моего существования» [6, т. 12, с. 69].

Это были ступени к «мирской святости» как особому опыту жизни и типу духовного творчества, связанные с мучительными раздумьями Гоголя о ее совместимости со «святыней искусства» [См.: 3, с. 592]. С.С. Аверинцев, полемизируя с концепцией М.М. Бахтина о карнавальной природе гоголевского смеха, заметил, что в русском языковом сознании «подлежащее “святой” отказывается соединяться со сказуемым “пошутил”, и это потому, что в народном языковом обиходе глагол “пошутить” систематически обозначает деятельность бесов <...> Очень русская проблема – тот конфликт между комическим гением и православной совестью, который буквально загнал в гроб Гоголя» [1, с. 341, 343].

Однако при всем аскетизме позднего Гоголя, он оставался прежде всего художником, а не монахом и святым. Он остро чувствовал мощный эстетический потенциал проповеднического слова и силу его преображающего воздействия. И если «стилистику Гоголя с ее специфическим построением периода можно описать как травестию традиций церковной элоквенции» [2, с. 364], то и смех его включает в себя весь арсенал художественных средств русской проповеди. Это смех, «родившийся от любви к человеку», «который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека... Таким же точно образом, как посмеялись над мерзостью в другом человеке, посмеемся великодушно над мерзостью собственной, какую в себе ни отыщем!» [6, т. 4, с. 132]. Обращенность гоголевского смеха не к внешнему, а к внутреннему человеку смыкается здесь с телеологией пастырского слова, которое писатель относил к одному из «самородных ключей русской поэзии» и называл замечательным «по стремлению направить человека не к увлечениям сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной» [6, т. 8, с. 369]. В нем смех и поучение не противостоят друг другу, а выступают как взаимообратимые эстетические категории, благодаря которым, по мысли Гоголя, его смеховое слово обретет художественную силу, способную преобразить мир и человека.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху / С. С. Аверинцев // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. – М., 1993. – С. 341–345.
2. Аверинцев С. С. Проповедь / С. С. Аверинцев // Аверинцев С. С. София – Логос: Словарь. – Киев: Дух и Литера, 2006. – С. 363-364.
3. Анненкова Е.И. Мирская святость как опыт жизни и предмет творческой рефлексии Гоголя / Е.И. Анненкова // Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. – СПб.: Росток, 2012. – С. 581-591.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

5. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 13 т. – Т. 1. – М., 1953. - 574 с.
6. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М., 1937-1952.
7. Добролюбие: В 5 т. – 3-е изд. – Т. 1. – М., 1895. – 638 с.
8. Зеньковский В.В. Н.В. Гоголь / В.В. Зеньковский // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 1997. - С. 142-264.
9. Инокания Татиана (Спектор). Опасная инверсия: смех Гоголя как способ борьбы со злом. К 200-летию Николая Васильевича Гоголя // Церковные ведомости русской истинно-православной церкви. – URL: <http://catacomb.org.ua/modules.php?name=Pages&go=page&pid=1557>
10. Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1970. – 178 с.
11. Мейер Георгий. Трудный путь. Место Гоголя в метафизике русской литературы / Г. Мейер // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М., 2002. – С. 250–277.
12. Преподобный Иоанн Преподобный Иоанн, игумен Синайской горы. Лествица. – М.: Ставрос, 2004. – 672 с.
13. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 6. – М.: ГИХЛ, 1962. – 575 с.
14. Розанов В.В. Как произошел тип Акакия Акакиевича / В.В. Розанов // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. – М.: Искусство, 1990. - С. 234-246.
15. Сатира XI – XVII веков. – М.: Советская Россия, 1986. – 512 с.
16. Святитель Игнатий (Брянчанинов). Отечник. – М.: Дар, 2010. – 768 с.
17. Стерн Л. Сентиментальное путешествие / Л. Стерн. – СПб.: Лимбус Пресс, 1999. – 414 с.
18. Строганова М.В. Жанр проповеди в творчестве английских литераторов XVIII века (Свифт, Джонсон, Стерн) / М.В. Строганова // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2008. – Т. 67. – №1. – С. 63–70.
19. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) /Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 198–226.
20. Яковлев В.А. К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования Измарагда. – Одесса, 1893. – 301 с.

## ГОГОЛЬ О ПРЕДЕЛАХ СЛОВА

*Аннотация.* В статье ситуация говорения и молчания осмысливается в ракурсе эстетического опыта как формирующий фактор гоголевского стиля. Размежевание красноречивого католического оратора и безмолвного православного пастыря у Гоголя соотносится с проблематикой чувственно-невыразимого идеала, полагающего пределы слову.

*Ключевые слова:* молчание, слово, эстетика Гоголя.

Kravchenko O. A.

## GOGOL ABOUT THE LIMITS OF WORDS

*Summary.* In the article the situation of speaking and silence is interpreted in the perspective of aesthetic experience as a forming factor of Gogol's style. Division eloquent Catholic speaker and silent of an Orthodox pastor in Gogol relates to issues of sensory and the ineffable ideal, believing the limits of the word.

*Keywords:* silence, word, Gogol aesthetics.

Характерной чертой Гоголя-писателя является его честность. Это качество, традиционно относящееся к сфере этической, обретает у Гоголя не только эстетическую, но и мировоззренческую значимость. В статье «О том, что такое слово» Гоголь пишет: «Обращаться с словом нужно честно. Оно есть высший подарок бога человеку» [1, т. 8, с. 231].

Утверждая слово как высшую ценность, Гоголь в то же время постоянно устанавливает ему предел, указывает на недостаточность, а порою и неуместность слова: «...слова могут придтись не совсем кстати, лучше не произносить их вовсе» [1, т. 8, с. 318]; «бывает время, когда даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном» [1, т. 8, с. 298]. Предельное

выражение указанной ситуации разворачивается в гоголевском сопоставлении католицизма и православия. В статье «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве» Гоголь соотносит истину веры не со словом, а с молчанием, и таким образом смыслы католичества и православия разворачиваются как риторическое красноречие и патетическое молчание. «Пусть миссионер католичества западного бьет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народом, чтобы <...> все бы подвинулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело, и в один голос заговорило бы к нему: Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей церкви» [1, т. 8, с. 246].

Приверженность Гоголя православию можно понять как такую причастность к истине, которая не стремится к внешним манифестациям и, подобно евангельской Марии, «отложивши все попечения о земном» [1, т. 8, с. 284], помещается у ног самого Христа, внимая его речам.

Аффектированная проповедь «миссионера католичества западного» как бы от противного доказывает гоголевскую максиму: «Церковь наша должна святиться в нас, а не в словах наших» [1, т. 8, с. 246]. Означает ли это, что «слова наши» лишены святости и принципиально неспособны возвестить истину? Недоверие к словам, неоднократно звучащее в «Выбранных местах...» («...язык наш есть наш предатель» [1, т. 8, с. 232]), открывает сразу два пути в осмыслении проблемы. Первый связан с гоголевским мотивом молчания как идущей от святоотеческой традиции установки «хранения уст». Е. И. Анненкова отмечает: «Гоголевское утверждение необходимого молчания побуждено той же потребностью – преодолеть власть невоздержанного слова» [2, с. 632–633]. В то же время аскетизм слова не объясняет, на наш взгляд, типичной для Гоголя ситуации чувственной атрофии, ослепления и онемения перед некой высшей правдой. Поэтому мы полемически воспринимаем тезис Е. И. Анненковой о том, что «в буквальном смысле безмолвие невоплотимо в литературе, для писателя – это не более, чем предмет постижения, описания»

[2, с. 631]. Мы полагаем, что безмолвие не только предстает у Гоголя мотивом рефлексии, но и воплощается, формирует закономерности его стиля.

Гоголевское противопоставление красноречивого католического оратора и безмолвного, по сути, православного пастыря отражает внутреннюю сложность эстетического опыта, а значит и ситуации писательства в целом. Суть встающей в связи с феноменом молчания проблемы состоит в том, что эстетическое не исчерпывается рамками постулированного А. Баумгартеном чувственного познания. Как отмечает Свен Шпикер, еще в античной философии «*aisthesis* подразумевало то мгновенное понимание или озарение, которое в русском языке ассоциируется с термином “прозрение”» [3, с. 20]. У Гоголя эстетическое парадоксальным образом превращается в анестетическое: внечувственное восприятие, моментальное схватывание истины как озарения. Показательно в этой связи гоголевское условие адекватного перевода «Одиссеи»: «прозирающий, углубленный взгляд на жизнь...» [4, с. 37].

Иллюстрацией внутренней эстетической полярности может служить не только различие между «позитивной» речью католицизма и православным молчанием, ощутимо исполненным божественного присутствия. Действенность речи на грани немоты раскрыта также в статье «Женщина в свете». Гоголь пишет своей корреспондентке: «Повелевайте же без слов, одним присутствием вашим; повелевайте самим бессилием своим, на которое так негодуете...» [1, т. 8, с. 227]. Подобная речь свидетельствует об утверждении «вертикального сознания» [5, с. 130], о переходе из житейского мира человеческих желаний и чувствований, в сферу высшей правды и любви. Так в «Женщине в свете» «бессильное» немое повеление открывается людям так, что «каждому кажется, как бы заговорила с ним какая-то небесная родная сестра» [1, т. 8, с. 227]. Православный пастырь говорит голосом, «в котором умерли все желания мира», но в то же время, это все-таки уже не голос, а «тихий, потрясающий глас», безмолвно возвещающий «святую правду» [1, т. 8, с. 246].

Немотствующая речь наряду с «бессилием» и отказом от «всех желаний мира» сопровождается особого рода бесчувствием, воспроизводя ситуацию,

переданную библейской максимой: «Не оживет, аще не умрет» [1, Т. 8, 297]. Это воскресение, на наш взгляд, равнозначно рождению внутреннего человека и пробуждению внутренних чувств, позволяющих слышать и повелевать без слов. Это приводит нас к мысли о том, что молчание у Гоголя – не только воспринятая от патристики этическая установка, препятствующая желанию «пощеголять словом» [1, т. 8, с. 232], но и укорененный в иной традиции опыт толкования ложных и истинных чувств. В данном случае следует говорить о постулатах моральной философии Григория Сковороды. Именно его идея «духовных» чувств является одним из значимых претекстов «Выбранных мест». Мы полагаем, что аналогом внутренней речи и слуха предстает внутреннее зрение, а гоголевская характеристика образов картины Александра Иванова «Явление Мессии» оказывается своеобразным развитием следующего сквородинского фрагмента: «...старое твое око никуда не годится. Пустое твое око смотрит во всем на пустошь. Но если бы ты имел истинного в себе человека, мог бы ты его оком во всем усмотреть истину»\*. Гоголь же в статье «Исторический живописец Иванов» пишет о том, что на картине Иванова «все, отправляя свои различные телесные движения, устремляются внутренним ухом к речам пророка» [1, т. 8, с. 330]. Можно предположить в этой связи, что защищаемая Гоголем медлительность Иванова, неспособность художника завершить картину происходит от невозможности дать внешнюю форму истине, созерцаемой лишь внутренним духовным оком. Достоинство художника, более восьми лет работавшего над единственным произведением, именно в его честности по отношению к тому, что невозможно взять «из головы», «создать воображеньем» или «постигнуть мыслью» [1, т. 8, с. 331], то есть, честности по отношению к истине, жизненность которой не подлежит человеческому удостоверению.

---

\* В собрании сочинений Гоголя 1937–1952 читаем: «...дабы приобрести тот презирающий, углубленный взгляд на жизнь, которого никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни» (VIII, 237). В современных же редакциях дано: «прозирающий взгляд». См., напр.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 5 кн. и 7 т. / Н. В. Гоголь – Т. VI. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – С. 34.

Следует подчеркнуть, что перед внутренним созерцанием открывается особая неисчислимая полнота, парализующая как чувственные, так и рациональные способности. Именно так Гоголю открывается предмет пушкинской поэзии: «Всё стало ее предметом...». Причем это «всё» не поддается ни перечислению, ни какому-либо мыслительному охвату: «Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов» [1, т. 8, с. 380]. Немога мысли, пожалуй, наиболее точная характеристика того состояния, которое переживает и Иванов, молящий Бога, «чтобы огнем благодати испепелил в нем <...> холодную черствость» [1, т. 8, с. 331], и даже те, описанные в статье «Женщина в свете», «наиразвратнейшие» молодые люди, не отваживающиеся сказать «не только двусмысленного слова <...>, но даже просто никакого слова» [1, т. 8, с. 226], видя в женщине прилетевшую с небес сестру свою. Полнота открывается не как результат старания или творческого усилия, но как чуткость внутреннего слуха к высшему побуждению. Так писатель чувствует свое «звание» и предпочитает его «выгоднейшим должностям <...> не вследствие какой-нибудь фантазии, но потому, что в себе услышал на то призвание божие...» [1, т. 8, с. 230]. Подобный зов стремится и православное моление, осуществляющееся в живом присутствии Бога, в отличие от представленной Гоголем католической проповеди как аффектированного выражения чувств внешних, и потому недолговечных и неискренних, как «быстро высыхающие слезы».

Осмысляемая ситуация говорения и молчания может получить и иную трактовку. М. Вайскопф пишет: «На клишированном противопоставлении шумного, говорливого католичества и апофатического православия зиждется вера в грядущий триумф последнего, воспринятая автором **ВМ**» [6, с. 645]. Мы же полагаем, что представленная Гоголем оппозиция внешнего и внутреннего импульсов в богослужении не столько характеризует триумфаторские перспективы конфессий, сколько обращает к проблеме подлинности религиозного опыта. На наш взгляд, смысл гоголевской статьи, как бы поверх всяческих клише, преломляется в парадоксальной максиме Ж.-Ф. Лиотара:

«Иисус неистинен, поскольку он прекрасен» [7, с. 60]. Прекрасное в данном случае предстает как такая манифестация эстетического, которая базируется на чувственном опыте, и потому ограничивается лишь внешней красотью, закрывающей путь к истине. Прекрасный Иисус, говоря по-гоголевски, – труп, он весь овнешнен и тем самым обезжизнен. В лиотаровском же утверждении мы видим не кощунство, но осмысление предела эстетического (айстесиса), профанирующего сакральное: «Айстесис может только вытеснять истину пафоса <...> как церковная пышность вытесняет присутствующего в сердце Христа» [Там же]. Суждение Лиотара, надконфессиональное по своей сути, оказывается созвучно гоголевскому принципу деления на молчание, исполненное пафосом веры, и риторическую «говорливую» пышность. Такая переключка через времена и культуры позволяет выявить родство эстетических установок, актуализирующих сферу внечувственного, анестетического, напряженно-духовного. Тот факт, что у Гоголя проявлением внутреннего чувства является телесно-рациональная атрофия, а у Лиотара – эмоциональный всплеск «...его (Христа – *О.К.*) воплощение не есть его присутствие в мире, оно – наши хлынувшие от радости слезы» [7, с. 74] не отменяет той самой «истины пафоса», вмещающей полноту божественного присутствия.

Мы полагаем, что гоголевское балансирование между эстетическим и анестетическим нельзя не учитывать при трактовке основных положений его статьи «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве». Противопоставляемые в ней жизненность и смертность («мы трупы») есть характеристики прежде всего духовные. Жизненность не определяется телесным активизмом. У Гоголя в этой связи действует библейская логика воскресения: через болезни и телесные изъяны посылается дар высшей мудрости и истинной жизни. В письме к Сергею Аксакову от 2 мая 1845 года Гоголь пишет: «Отнимая мудрость *земную*, дает он мудрость *небесную*; отнимая зренье *чувственное*, дает зренье *духовное*, с которым видим те вещи, перед которыми пыль все вещи земные...» [1, с. 12, с. 482–483]. Нам представляется, что эту особенность гоголевского художественного мышления не учитывает М. Вайскопф, не

принимая в расчет концептов телесной и духовной мертвенности. Воспринимая гоголевскую статью как публицистическое по типу высказывание, М. Вайскопф и оценивает в ней лишь историческую прагматику, отмечая, что православная церковь «...мало годилась для той роли, которую он (Гоголь – *О. К.*) пытался ей навязать. Отсюда и увещание: “Не произноси слов!”. Все дело в том, что Гоголь решительно не знает, какие, собственно, слова должна произнести эта Церковь» [6, с. 646].

Нам представляется, что дело совсем не в произносимых словах. Скорее, здесь само говорение, равно как и его чувственное отсутствие, было стремлением к невыразимому словом абсолюту. И православная церковь говорила об этом – главном – всем устройством своим: от одежды пастырей, до их «простого, некрасноречивого» [1, т. 8, с. 369] слова. Это слово исполнено той особой патетики, которая сродни не жизненной страстности, похожей на «неуместную, безумную горячку» [1, т. 8, с. 245], но восходит к страстям Христовым. Если слово есть «высший подарок бога человеку» [1, т. 8, с. 231], то струящаяся в молчании «святая правда» есть цель этого дара. Её внесловесное звучание не дискредитирует слово, но является порождающей его стихией.

Ценностным антиподом молчания предстает в гоголевской системе координат красноречивое слово католического проповедника. Его гипертрофированная искусственно-риторическая аффектация актуализирует идеи о подспудной лживости риторики («риторика может ставить себе целью выражать свои мысли образно, чтобы <...> вводить в обман или вызывать страсть» [8, с. 344]. Ритор, по сути своей, фигура профанная. Как отмечает украинский исследователь Библии С. Абрамович, «...античная риторику воспринималась в христианском окружении как лицемерие: ритор не допускался к крещению, если он не отречется от своей профессии» [9, с. 151]. При том, что риторические (или скорее гомилетические) приемы реализуются как в католической, так и в православной проповеди, в обсуждаемой ситуации риторику есть выражение внешнего слова и внешних недолговечных чувств.

Такое слово порождено не божественным даром, а стремлением к эффекту, и в силу этого оно «гнило» и лживо.

В заключение следует сказать, что рассмотрение статей «О нашей церкви...» в перспективе гоголевской эстетики представляется нам более релевантным, чем в перспективе собственно конфессиональной. Гоголевское отношение к католицизму гораздо глубже представленных здесь инвектив. Более того, мы полагаем, что позиция Гоголя в отношении католицизма и православия типологически сходна с ситуацией национального определения его собственной души. У Гоголя сильна общая тенденция к гармонизации, и подобно тому, как он снимает противопоставление душ «хохлацкой» и русской их слиянием, которое должно «составить собою нечто совершеннейшее в человечестве» [1, с. 12, с. 419], так и во «временном разделении церковей» Гоголь видит «всю мудрость божью» [1, т. 8, с. 284]. В размежевании же «римско-католических священников» и «наших пастырей» мы имеем дело с одной из граней художественного мышления Гоголя, а именно, с проблематикой чувственно-невыразимого идеала, полагающего пределы слову.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков– М. ; Л. : АН СССР, 1937–1952. – Т. VIII. Далее все цитаты приводятся по этому изданию, в скобках римской цифрой указывается том, арабской – страницы.
2. Анненкова Е. И. Гоголь и русское общество / Е. И. Анненкова. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – 751 с.
3. Шпикер С. Переворот мистического зрения: к вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя / С. Шпикер // Гоголевский сборник / под ред. С. А. Гончарова. – СПб. : Образование, 1994. – 183 с.
4. См.: Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры : учеб. пособие к спецкурсу / С. А. Гончаров; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб. : Образование, 1992. – 155 с.
5. Сковорода Г.С. Сочинения: в 2 т. / Г. Сковорода. – М. : Мысль, 1973. – Т. 1. – 511 с.

6. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М. : РГГУ, 2002. – 686 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и «евреи» / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб. : Аксиома, 2001. – 187 с.
8. Шеллинг В.-Ф. Философия искусства / В.-Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
9. Абрамович С. Біблія як джерело церковної риторики / С. Абрамович // Біблія як інтертекст світової літератури: колективна монографія / під ред. С.Д. Абрамовича – Кам'янець-Подільський : Аксиома, 2011. – 428 с.

**РИМ ГЕТЕ И РИМ ГОГОЛЯ:  
ЭВОЛЮЦИЯ АНТИТЕЗЫ «СЕВЕР – ЮГ»**

*Аннотация.* Статья посвящена изучению своеобразия восприятия и художественного воссоздания образов Рима в творчестве Н.В. Гоголя и И.В. Гете в аспекте противопоставления «Севера» и «Юга». Предложен сопоставительный анализ.

*Ключевые слова:* Н. В. Гоголь, И. В. Гете, образ Рима, антитеза «Север – Юг».

Ivanitsky A. I.

**GOTHE'S ROME AND GOGOL'S ROME:  
THE EVOLUTION OF THE ANTITHEASE «NORTH-SOUTH»**

The article is devoted to the study of the peculiarity of perception and artistic recreation of the images of Rome in the works of N.V. Gogol and I.V. Goethe in the aspect of opposing the “North” and “South”. A comparative analysis was carried out.

**Keywords:** N.V. Gogol, I.V. Goethe, the image of Rome, the antithesis “North – South”.

Беллетризованный очерк Н.В. Гоголя «Рим», над которым писатель работал в 1839 – 1841 годах и опубликовал в 1842 году с определением «отрывок», во многом переформатирует римский и шире итальянский «текст» европейского предромантизма и собственно романтизма, организуя заново его основные оппозиции. В конце XVIII – начале XIX веков античная культура была перекаленифицирована из универсальной и вневременной культурной нормы Европы в плод южной «пассионарной» культурной почвы, а главным ее содержанием был фактически утвержден гедонизм. В рамках движения «Буря и натиск» и так называемого романтического эллинизма, в том числе русского, античный или при-античный Юг (например, крымский – у Пушкина) явился

земным раем и областью паломничества северянина ради восполнения телесных и духовных творческих сил\*.

В то же время в поэзии Гете (сначала штурмера, а затем классика) традиционный немецкий мотив «томления по Югу» (“Sehnsucht nach Sueden”) преобразуется в тему межальпийского синтеза южной «пассионарной» почвы и северного (германского) духовного порыва на основе разумной и нравственной самоидентичности:

– Ты знаешь край лимонных рощ в цвету,  
...Где негой юга дышит небосклон,  
Где дремлет мирт, где лавр заморожен...

(«Миньона», из «Вильгельма Майстера», 1783.

Перевод Б. Пастернака [1, с. 176])

Одним из отправных пунктов этой линии выглядят «Римские элегии» (1788-1790), созданные в ходе и по итогам итальянского путешествия и во многом предопределившие ключевые значения периода т. н. «веймарского классицизма» в творчестве поэта.

В элегиях Гете отдал дань мотивам безоговорочного превосходства италийского юга как «классической почвы» над заальпийским, в том числе родным германским Севером:

...Помню, серый меня северный день обнимал.  
Небо угрюмо и грузно давило на темя: лишенный  
Красок и образов мир перед усталым лежал.  
...Ныне мне лег на лоб светлейшего отсвет эфира,  
Феб – жизнедавец призвал к жизни и форму и цвет.  
...Ярче, чем северный день, южного месяца свет... [1, с. 187]

---

\* См. подробнее: Д.П. Якубович *Античность в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии АН СССР. – Кн. 6. – Л., 1941. – С. 129; Г.А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1995. – С. 204-205. Ср.: А.А. Смирнов. Романтическая лирика А.С. Пушкина. – М., 1994. – С. 44-45; 103-105.*

Программный и сквозной мотив «Римских элегий»: эротическая природа римской культуры (плоть от плоти италийской почвы) делает любовь с римлянкой путем приобщения этой культуре. Для праздного путешественника «...душу таят стены священные Рима / Roma Eterna! Почто сковано все немотой?» [1, с. 183]. И –

...В одном только храме...

...Амура... пришлец кров вожденный найдет...

Сам Амур открывает поэту, что именно он, Амур, был источником всех художеств античности и потому ключом к приобщению ей:

...С благоговеньем ты смотришь развалины старых строений,

С чувством проходишь по всем достопочтенным местам.

Выше всего ты чтить обломки статуй – наследье

Скульптора, в чьей мастерской гащевал я, и не раз.

Образы эти – творенья мои... [1, с. 190]

В своей мгновенно-взаимной страсти немецкий «варвар» и увлеченная им «римлянка» подражают античным богам – повторяя путь рождения мира:

...Милая, каешься ты, что сдалась так скоро? Не кайся:

...В век героев, когда богини и боги любили,

К страсти взгляд приводил, страсть к наслажденью вела.

...Рея Сильвия, царская дочь, спустилась с кувшином

К берегу Тибра, и вмиг девою бог овладел.

Так породил сыновей своих Марс... [1, с. 184].

Той же любовью продолжается история Рима как такового: «...Вскормила волчица // Двух близнецов, и Рим князем земли наречен...» Эту римскую историю и продолжают нынешние влюбленные своей любовью: им

...Факел меж тем возжигает Амур, времена вспоминая  
Как триумвирам своим ту же услугу дарил...  
...Счастлив будь, и в тебе древний продолжится век... [1, с. 186].

Более того, северный поэт и римлянка не просто продолжают собою древний век, но заключают его в себе:

...Цезарь и Александр... / Мне бы щедрую часть отдали славы своей,  
Если бы каждому я хоть на ночь уступил это ложе:  
Только строго Орк держит властью своей... [1, с. 188]

Любовные восторги рождают эстетическое *обучение* и переплетаются с ним. Источником того и другого выступает прекрасное, рожденное «классической почвой» тело возлюбленной:

...я ль не учусь когда нежную выпуклость груди  
Взором слежу, а рукой вдоль по бедру провожу?  
Мрамора тайна раскрылась; закон постигаю в сравненьях:  
Глаз, осязая, глядит, чувствует, глядя, рука... [1, с. 186].

Любовно-эстетическое *обучение* рождает, в свою очередь, поэтическое *вдохновение*:

...Было не раз, что, стихи сочиняя в объятых у милой,  
Мерный гекзаметра чет пальцами на позвонках  
Тихо отстукивал я. Любимая дышит в дремоте –  
Мне дыхания жар грудь до глубин опалит... [1, с. 186].

В итоге круг замыкается: «извлеченные» из тела любимой «гекзаметры» и «пентаметры» - единственные, кому поэт готов доверить тайну своей любви:

...Вам, гекзаметры, я, вам, пентаметры, ныне поверю,  
С нею как радуюсь дню, с нею как счастлив в ночи!.. [1, с. 196].

Но любовное приобщение северянина италийскому Югу и его культуре переходит в форму межальпийского культурно-антропологического синтеза. Любящие друг друга немец и итальянка повторяют историю Рима как космополиса, чья «классическая почва» выросла из завоевательного синтеза всех национальных почв и их богов:

...Сходствуем в том с победителем римским: страну покоряя,  
Чуждым ее божествам в Риме давал он приют;  
Черным ли, строгим кумир из базальта иссек египтянин,  
Или же в мраморе дал белым пленительным грек... [1, с. 185].

В этом средиземноморском синтезе оказывается подспудный смысл италийской почвы. Римская подруга является Гете воплощением не столько римской «классики», сколько италийского Юга:

– Как-то девочкой смуглой она мне явилась. Обильно  
Падали волосы ей темной куделью на лоб... [1, с. 185].

В конечном счете любовь римлянки помогает немецкому страннику постичь Рим как мир в целом:

...Рим! О тебе говорят: «Ты мир», но любовь отнимите,  
Мир без любви не мир, Рим без любви не Рим!.. [1, с. 183].

Искомым идеалом выступает не вакхическая италийская «почва», а гармонический союз взаимодополняющих «почв» севера и юга. Так, обманывая многих, олицетворенная в итальянке Фортуна благосклонна к «деятельному и

решительному» «варвару», то есть самому Гете, которому и является в лице его римской подруги:

...Но уступает охотно тому, кто скор и напорист:  
Станет, игривая, с ним ласкова так и мила!.. [1, с. 185].

Наследница древнего космополиса, становится римлянкой лишь в объятиях «варвара»: «...Любимая вправду / Римлянка складом – таких бешеный галл не страшит...».

Любовная встреча немца и римлянки – встреча двух равноправных национальных «автохтоний», которые обогащают друг друга, снимая в то же время недостатки обоих. С одной стороны, Гете в Италии докучны его соотечественники:

С вами... прощусь я, большого и малого круга  
Люди, чья тупость меня часто вгоняла в тоску;  
В политиканстве бесцельном все тем же вторые суждениям,  
Что по Европе за мной в яркой погоне прошли... [1, с. 183].

Если соотечественники Гете не могут и в Италии отрешиться от своей доморощенной чепухи, то и римлянка не только узнает от чужеземца о неведомом прежде германском севере:

...Он ей забавен, дикарь свободный и сильный, чьи речи  
Горы рисуют и снег, теплый бревенчатый дом...

– но может оценить его щедрость – не свойственную ее соплеменникам:

...Что не как римлянин он – золоту счет не ведет...  
Лучше стол обставлен теперь, и богаче наряды...

В итоге «варвар» вновь, как в древности, но на этот раз мирно и животворно овладевает «римским сердцем и плотью»:

...Северным гостем своим и мать и дочка довольны...

Варваром покорены римское сердце и плоть... [1, с. 184].

Поэтическая миссия «римского» Амура для северянина оказывается относительной:

...Был и остался плутом Амур. Доверься – обманет!..

...Он же предательски слово сдержал: дал предмет, но для песен

Времени не дал. Никак мысли собрать не могу!.. [1, с. 190]

Этим подспудно готовится мотив необходимой «дисциплины чувств», свойственной северянину, с помощью которой он способен поэтически осмыслить античный мир, то есть сделать его своим\*.

Эта идея «взаимопитания» двух равноправных национальных «почв» разовьется у Гете в «Эпиграммах», посвященных Венеции (1790), образующих с «Римскими элегиями» своеобразную «дилогию». В финальной эпиграмме Гете объявляет, что лишь италийская почва способна породить гекзаметры и пентаметры – но извлечь их дано лишь северному пришельцу, который в своих песнях слил римские впечатления с мыслями и чувствами о своем собственном («немецком») прошлом и будущем:

...Сдабривал все, что встречал, я приправой воспоминаний

Или надежд. На земле слаще приправ не найти.

---

\*\* О гетевской концепции мировой литературы, призванной родиться из гармонического взаимовлияния различных национальных «почв», см., напр.: Верховский Н.П. Тема «Мировой литературы» в эстетических взглядах позднего Гете // Ученые записки Ленингр. гос. унив. Сер. филол. наук. – 1939. - № 46. - Вып. 3. – С. 122-150. Ср.: Тураев С.В. Гете и формирование концепции мировой литературы. – М., 1989.

Эти оппозиции кардинально меняют свои отношения в «Риме» Гоголя. Во-первых, князь, герой гоголевского «Рима», хотя и путешественник, подобно героям Гете и романтиков, но принадлежит не северному, а итальянскому миру. Во-вторых, в результате своего рода «двойного» путешествия (отъезда и возврата) он познает не чужой (северный), а свой мир. В-третьих, в качестве северного антитеза Рима и Италии выступает не Германия, а Париж, с совершенно иным набором значений. И, в-четвертых, набор значений его не просто иной в сравнении с романтической Германией, а абсолютно негативный. Духовный синтез севера и юга Европы не предполагается и невозможен, а свой, безоговорочно идеальный итальянский мир герой узнает «от противного».

Североевропейский («современный») мир является итальянцу бескорневой и, по сути, космополитической *цивилизации*. Париж воплощает Европу Нового Времени как цивилизацию одного мирового города, не питаемого страной, которую он представляет, а впитавшего, всосавшего ее в себя и сделавшего собственной безликой матрицей (самобытной и самоценной Франции вне Парижа в очерке Гоголя нет). Париж выступает окончательным общемировым плодом идей Просвещения; лежащий в его основе рационализм делает человека рабом не просто материальных эгоистических, но исключительно сиюминутных и бессодержательных интересов, превращая нацию в общество, а народ – в светскую толпу, которая не осознает ни своей исторической преемственности, ни исторической судьбы:

«...Дружба завязывалась быстро, но уже в один день француз выказывал себя всего до последней черты... далее известной глубины уже нельзя было погрузить вопроса в его душу, не вонзалось далее острие мысли... И нашел он какую-то странную пустоту даже в сердцах тех, которым не мог отказать в уваженьи. И увидел он наконец, что при всех своих блестящих чертах... вся нация была что-то бледное и несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почил на ней величественно-степенная идея. Везде намеки на мысли и нет самих мыслей, везде полустрасти и нет страстей; все наметано,

набросано с быстрой руки; вся нация – блестящая виньетка, а не картина великого мастера...» [2, с. 196–197].

Прообразом Парижа Нового Времени легко угадываются библейские Вавилон или Содом (а наследником в культурной символике XX века станет Нью-Йорк). Альтернативой Парижу для возвратившегося домой князя выступает не только Рим, но вся Италия. Открываемая Генуей, в которой «...принял он первый поцелуй Италии...» [2, с. 198], – она предстает самодостаточной и окончательной гармонией культуры и почвы. Поэтому Рим и венчает (куполом Святого Петра), и концентрирует эту почву в себе в качестве ее бурлящего чрева. При этом синтезом Рим выступает не только в пространстве, но и во времени – соединяя древнеримскую культуру с современной (а фактически вечной и предвечной) италийской почвой. При этом природа парадоксальным образом не предшествует римской культуре, а как бы наследует ей, поглощая ее собою и лишь исподволь обнажая ее следы:

«...он... принялся рассматривать Рим и сделался в этом отношении подобен иностранцу, который сначала бывает поражен мелочной, неблестящей его наружностью, испятнанными, темными домами, и с недоумением вопрошает, попадая из переулка в переулок: где же огромный древний Рим? И потом уже узнает его, когда мало-помалу из тесных переулков начинает выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где порфировой почерневшей колонной, где фронтоном посреди вонючего рыбного рынка, где целым портиком перед нестаринной церковью, и наконец далеко, там, где оканчивается вовсе живущий город, громадно воздымается он среди тысячелетних плющей, алоэ и открытых равнин, необъятным Колизеем, триумфальными арками... и уже не видит иноземец нынешних тесных его улиц и переулков, весь объятый древним миром: в памяти его восстают колоссальные образы цезарей; криками и плесками древней толпы поражается ухо...» [2, с. 201–202].

Во-первых, природа уравнивает нормативность культуры:

«...Теперь ему казалась еще более согласною с... внутренними сокровищами Рима его неприглядная, потемневшая, запачканная наружность, так бранимая иностранцами...» [2, с. 205],

– практически также, как это затем повторится в описании сада Плюшкина в первом томе «Мертвых душ»:

«...все было как-то пустынно-хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности».

Во-вторых, она выступает ее празднично-веселым и амбивалентным катарсисом римской современности, где «...самая нищета являлась в каком-то светлом виде, беззаботная, незнакомая с терзаньем и слезами...» [2, с. 198] и римского карнавала – который фактически продолжает «нормативное» поведение римлянина и продолжается им (что развернуто воплощено в финале в фигуре веселого прощельги Пепе).

И, в-третьих, наполовину покрывая и скрывая собою, и снова невзначай обнажая останки римской культуры, природа превращает ее в своего рода *предание / откровение* и укор современному бессодержательному (читай: «парижскому») человечеству:

«...самой ветхостью и разрушеньем своим он грозно владычествует ныне в мире: эти величавые архитектурные чуда остались, как призраки, чтобы попрекнуть Европу в ее ...мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли. И самое это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединения их с вечно цветущей природой – все существует для того, чтобы будить мир, чтобы жителю севера, как сквозь сон, представлялся иногда этот юг, чтоб мечта о нем вырывала его из среды хладной жизни... блеснув ему нежданно колизейскою ночью при луне, прекрасно умирающей Венецией, невидимым

небесным леском и теплыми поцелуями чудесного воздуха, – чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком...» [2, с. 210].

С другой стороны, сами формы итальянской общественной жизни Средневековья и Ренессанса, в противовес «нелепости правительственных постановлений» и «бессвязной куче всяких законов» [2, с. 212] северного мира, выступают формами витальности, «живости», имеющей цель в самой себе:

«...Его изумляло такое быстрое разнообразное развитие человека на таком тесном углу земли, таким сильным движением всех сил. Он видел, как здесь кипел человек... как разом возникли здесь все виды гражданства правлений: волнующиеся республики сильных непокорных характеров и полновластные деспоты среди их; целый город царственных купцов, путанный сокровенными правительственными нитями, под призраком единой власти дожа... сильные напоры и опоры в недрах незначительного городка, меценаты, покровители и гонители... храмы, воздвигающиеся среди браней и волнений, вражда, кровавая месть... и кучи романических происшествий частной жизни среди общественного вихря и чудная связь между ними... изумляющее раскрытие всех сторон жизни политической и частной, такое пробуждение в столь тесном объеме всех элементов человека...» [2, с. 208].

Именно антропологизм и витальность социальной жизни Италии снимают оппозицию не только «почва – культура», но и «культура – цивилизация», уравнивая их в собственном естестве. В северном же (парижско - вавилонском) мире почвы нет вообще, а культура – просто бессодержательное приложение к цивилизации.

Как и у Гете и романтиков, итальянский / римский мир у Гоголя синтезирует свое естество в женщине. Выдвинутую Гете сюжетную модель такого синтеза – путешествие немецкого поэта, музыканта либо художника в Италию – развили немецкие романтики и прежде всего Э.Т.А. Гофман. У Гофмана посвячительно-испытательное (то есть неявно инициационное) путешествие немецкого художника в Италию венчается встречей с итальянкой – подругой или музой, в которой и в увлечении которой немец

призван отделить вдохновение от соблазна и высоту от пошлости. Успех в этом делает успешным само путешествие как этап творческого становления, за которым следует возврат домой к подлинной творческой жизни. В очерке Гоголя, однако, женщина играет парадоксальную роль. Альбанка Анунциата, композиционно вынесенная в начало повествования, как будто бы венчает постижение князем Италии и духовное воссоединение с ним. Описание ее выступает синтезом античной красоты и страстной италийской, выражаемой в гипертрофированной экспрессии римского барокко XVII века: «...Все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы...» [2, с. 186].

Очи ее подобны молнии, «...когда раскроивши черные, как уголь, тучи, нетерпимо затрепещет она целым потоком блеска»; «Густая смола ее волос тяжеловесной косою вознеслась в два кольца над головой... мечется красота линий, каких не создавала кисть... Но чудеснее всего, когда глянет она прямо очами в очи, водрузивши хлад и замирение в сердце...» [2, с. 186].

Однако в финале в разгар затеянных князем поисков красавицы с помощью Пепе, Анунциата оказывается мостом возвращения героя к гармонии Рима в целом. А Рим, в свою очередь, – мостом погружения в бытийную гармонию мира в целом, чем неожиданно и в то же время внутренне логично оканчивается отрывок:

«”Что хочет эччеленца”, сказал опять Пепе. Но здесь князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудный сияющей панораме предстал вечный город... В это время раздались: пушечный выстрел и отдаленный слившийся крик народной толпы, – знак, что уже пробежали кони без седоков, завершающие день карнавала. Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Анунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» [2, с. 226].

Восхождение по ступеням красоты: «Анунциата – Рим – космос» отчасти напоминает платоновское восхождение к прообразам через последовательное обобщение идеала красоты – в чем и обнаруживается в финале очерка видимая Гоголю высшая миссия Рима в истории человечества.

Такое «переконфигурирование» Гоголем антитезы культура – цивилизация по оси Север – Юг, возможно, связано с тем, что для южанина (малоросса) Гоголя антитеза «Рим – Париж» накладывалась на антитезу «Малороссия – Петербург». Рим отчасти выступал идеальной Малороссией (как впоследствии для Марка Шагала уже Париж станет большим / идеальным Витебском). По крайней мере, прелести Анунциаты очевидно перекликаются с описаниями украинских красавиц «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Вия», а «кипящая» гражданственность Италии весьма напоминает в описании Гоголя Запорожскую Сечь.

В начале XX века, под гром пушек Первой мировой войны, Томасом Манн в своих «Размышлениях аполитичного» по-своему заново объединит значения старонемецкой оппозиции «Германия – Италия» и гоголевской «Рим – Париж». Антитезу «культура – цивилизация» Манн развернет по оси «Восток – Запад», где Германия воплотит гармонию почвы и питаемой ею культуры, а Франция унаследует значение «бескорневой» и потому бессодержательной цивилизации у гоголевского Парижа. Но это будет уже другая, а точнее, третья история.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гете И. В. Собр. соч.: В 10 томах. – Т. 1. – М.: Худ. лит., 1975. – 560 с.
2. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 3. – М.: ГИХЛ, 1949. – 252 с.

### РЕВИЗОР В «РЕВИЗОРЕ»

*Аннотация.* В статье произведен онтологический анализ комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Изложены основные положения онтологической поэтики. Главный герой пьесы осмыслен как средство разрешения конфликтной ситуации, в которой оказался Гоголь как субъект гротескного бытия.

*Ключевые слова:* онтологическая поэтика, «Ревизор», Хлестаков, коллективный герой, гротеск, «немая сцена».

Fedorov V. V.

### THE INSPECTOR IN “THE INSPECTOR”

*Summary.* The article made the ontological analysis of the comedy “The Inspector” by N.V. Gogol. The main provisions of ontological poetics are presented. The protagonist of the play is understood as a means of resolving the conflict situation in which Gogol appeared as a subject of grotesque existence.

*Keywords:* ontological poetics, “Inspector”, Khlestakov, collective hero, grotesque, “silent scene”.

Поскольку предлагаемая статья написана с позиций онтологической поэтики, будет нелишним изложить ее основные положения. Разумеется, в тезисном виде.

Первое и основное ее положение состоит в том, что предметом исследовательского внимания является поэт – не как субъект деятельности («поэтической», «художественной», «творческой» и под.), но как субъект бытия. Далее: поэт – составляющая целого человека, другой составляющей которого является субъект жизненного (= животного) существования. Поэт –

это собственно человек в высшей – словесной – форме его бытия. Словесная форма существования собственно человека – исключительная, обычной же формой является языковая. Поэт – субъект бытия, словесного по типу и превращенного (непрямого, опосредствованного) по способу его осуществления. Поэт, таким образом, существует как единая внутренняя форма всех тех, в кого и что он вообразил и превратил себя. Естественно, свое состояние поэт находит недолжным и стремится его преодолеть. Субъекты, причиной существования которых является именно превращенное состояние, в котором пребывает поэт, сопротивляются этому. Таким образом, поэт есть конфликтное онтологическое образование «по определению».

Поэт, естественно, превращает себя в субъектов себе подобного, т. е. человеческого, бытия. Например, Гоголь-поэт как автор «Ревизора» воображает и превращает себя в Городничего, Хлестакова и проч. Так как для Гоголя-поэта актуальной онтологической формой является словесная форма, то акт воображения в «человека» осуществляется как акт воображения в целое человека. Целое человека конкретизируется в бытии поэта как целое героя. Составляющие целого героя суть: фабульный персонаж – субъект «жизненно-прагматического» (М. М. Бахтин) существования и драматический (эпический, лирический) герой – субъект внежизненного бытия. Фабульный персонаж существует в пространственно-временной (фабульной) действительности; сфера бытия героя совпадает со сферой бытия поэта.

Фабульный персонаж и драматический герой – субъекты не только разного по типу бытия, они также преследуют различные и несовместимые друг с другом цели. Цель фабульного персонажа – сохранить свою жизнь и продолжить ее в потомстве; цель драматического героя – преодолеть свое превращенное состояние. Онтологический аспект характеристики этих субъектов дополняется ценностным (аксиологическим): главной ценностью для фабульного персонажа является жизнь, для драматического героя – любовь. У Гоголя как автора «Ревизора» – душа, однако душой является по-настоящему лишь любящая душа.

Событие поэтического бытия направлено на разрешение ближайшим образом конфликтного состояния поэта, отдаленным – конфликта целого человека. Внутренняя и внешняя формы преодолевают свою специфичность (односторонность), поэт становится субъектом непосредственно словесного бытия, т.е. перестает быть поэтом, событие поэтического бытия завершается.

\* \* \*

Даже не очень внимательный читатель «Ревизора» обратит внимание на обилие в нем нелепых фраз, предметов, ситуаций. Каким образом образуются эти нелепости? Автор однажды показывает, как они получаются, так сказать, «обнажает прием». Анна Андреевна читает записку мужа: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» (1, с. 38-39). Петр Иванович Добчинский поясняет, что Антон Антонович писал эту записку «по скорости» на каком-то счете, и, таким образом, недоумение рассеивается. Важным обстоятельством в этой ситуации оказывается пересечение двух разных контекстов (трактирного счета и записки); в точке пересечения и возникает эта нелепая фраза. В науке об искусстве слова подобные явления обозначаются термином «гротеск». В рассматриваемом случае контексты были смысловыми, но по большей части они являются бытийными: пересекаются две действительности. Ближайшей причиной для столкновения двух действительностей может быть любое обстоятельство. У Гоголя оно, как правило, является сатирически окрашенным, что и явилось причиной охарактеризовать его комедию как сатиру на злоупотребления чиновников. Но главное здесь – не в ближайшем обстоятельстве, хотя бы и важном, а именно, во-первых, в наличии другой действительности и, во-вторых, в их столкновении.

Мы, таким образом, сталкиваемся здесь с теоретической проблемой. Драматический герой, являясь субъектом внефабульного (внежизненного) бытия, может совершать его только превращенным образом – через

существование тех, в кого он вообразил и превратил себя. Таким образом, «параллельно» исходной (первичной) фабульной действительности, созданной Гоголем-автором, возникает вторичная фабульная действительность, автором которой является драматический герой как составляющая целого героя.

Обратимся к вопросу о причине столкновения этих действительностей. Городничий, отдавая распоряжения чиновникам по случаю приезда ревизора говорит: «Да если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела» (1, с. 233). Городничий намерен обмануть ревизора; он пытается выдать мнимое за действительное. Эта ложь вполне объяснима и она тоже, конечно, может быть объяснена сатирическим замыслом автора. Ложь Городничего легко опровергается, и самая поверхностная проверка (ревизия) ее обнаружит. Причина, заставляющая Городничего лгать, и является тем самым внешним обстоятельством, за которым следует весьма важное следствие. Высказываясь, человек непременно воображает себя в тот предмет, о котором он говорит. То, что для Городничего как фабульного персонажа является высказыванием (притом ложным), то для Городничего как драматического героя является событием его бытия. Воображая себя в персонажа, существующего во вторичной фабульной действительности (строившуюся, но сгоревшую церковь), Городничий онтологически обосновывает ее существование: эта церковь существует (существовала) на самом деле, но во вторичной действительности. То, что является ложью в первичной фабульной действительности, оказывается правдой (обоснованной онтологически – реальным бытием Городничего как драматического героя) в поэтической сфере.

Вторичная фабульная действительность оказывается не просто соположенной с первичной (например, в первичной фабульной действительности «Юрия Милославского» написал «господин Загоскин», но во вторичной фабульной действительности есть другой «Юрий Милославский» – Хлестакова), но опровергает ее, а Городничий как драматический герой,

следовательно, опровергает Гоголя как автора первичной фабульной действительности. Городничий как драматический герой оказывается отрицательным двойником (оборотнем) Гоголя-автора. Таким образом, ложь оказывается подкрепленной онтологически, что, конечно, весьма усугубляет серьезность ситуации. Городничий как драматический герой оказывается отрицательным существом – субъектом отрицательного бытия.

В весьма сложной – онтологически и ценностно – ситуации оказывается и Гоголь-автор. Поскольку он является автором также и Городничего как драматического героя, то он вынужден считаться с его бытийной волей и осуществлять Городничего как онтологически отрицательную величину. Однако он не просто «принимает» Городничего как отрицательного субъекта, он сам претерпевает онтологические изменения. Конкретно: Гоголь-автор становится гротескной величиной. Как автор «Ревизора», он – первичный гротеск – не потому, что изначально был таким, но потому, что он воображает и превращает себя и в субъектов, обладающих своей волей, проявляющих эту волю, и принимает последствия их своеволия.

Итак, гротескным является состояние Гоголя-автора. Это состояние он находит недолжным и стремится его преодолеть. Здесь нужно заметить одну «тонкость»: мы говорим «автор» и тем самым невольно мыслим его как субъекта, противостоящего героям; отдельные слова: «автор» и «герои» - провоцируют на отдельное же представление тех, кого они обозначают; однако такое представление является некорректным: Гоголь-автор не имеет «своего» бытия; он существует, как мы уже говорили, в качестве внутренней формы всего того, во что он превратил себя. Воля автора проявляет себя как «нудительное» (М. М. Бахтин) состояние поэтического мира, к которому отдельные субъекты могут быть просто невосприимчивыми, другие же могут ему противиться.

Указанное обстоятельство и потребовало такой фигуры, как Хлестаков-ревизор. Хлестаков-ревизор – гротескное образование, соединение несоединимого: «елистратишки» и крупного чиновника, держащего в страхе

государственный совет. И ревизия, которую он осуществляет, есть гротескная ревизия: чиновники, совокупными усилиями которых и создается Хлестаков-ревизор, сами себя «обревизовали», – точно так, как унтер-офицерская жена сама себя высекла.

Поставим вопрос: почему ревизор, которого ожидают чиновники города, является инкогнито? С фабульной точки зрения все, конечно, понятно: эффект неожиданности. Городничий узнает, что Хлестаков уже две недели как в городе:

«Городничий. Две недели! (*В сторону.*) Батюшки, сватушки, выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии! В городе грязь, нечистота! Позор! Поношенье! (*Хватается за голову.*)» (1. с. 230).

Но ясно и другое: инкогнито должно быть обосновано поэтически, т. е. иметь какое-то отношение к ревизии «душевного города», о котором говорит Гоголь в «Развязке «Ревизора»».

Здесь мы снова должны сделать отступление. Выделившись из природы, человек захотел устроить свою жизнь на «человеческом» основании. Человек, однако, субъект внежизненного бытия, и он не знает жизненных потребностей. Человеческий принцип, экстраполированный на жизненную сферу, становится совокупностью запретов, причем запрещается именно то, что поощряется жизнью. Такая отвлеченно человеческая форма совместного существования обозначается как «государство нового типа». «Новизна» этого государства, творцом которого в России был Петр Великий, и состояла в том, что вместо рода Петр в основу государственного устройства положил закон. В государстве нового типа значительную роль стал играть чиновник. (В. О. Ключевский называл Петра «царем-чиновником».) Чиновник – не только организатор и блюститель «государственной жизни», но и ее субъект.

Чиновник оказывается в весьма сложном положении: с одной стороны, он государственный человек, субъект государственной, т. е. отвлеченно человеческого, существования, с другой – субъект жизненного существования,

т. е. гротескное существо. Жизненное существо рассматривает «чиновника» как своего рода помощного зверя; «чиновник» для жизненного существа – то же самое, то щука для Емели. Но Емеля пользуется помощью щуки наивно, как выпавшим на его долю случаем. В государстве ситуация меняется весьма радикальным образом. Во-первых, «чиновник» - составляющая субъекта жизненного существования, т. е. не внешнее по отношению к жизненному субъекту существо, которое, сослужив свою службу, покидает своего временного хозяина. Во-вторых, ситуация расценивается в перспективе «от чиновника». Ни для щуки, ни для серого волка никакой проблемы в служении языческому герою не было. Но для субъекта отвлеченно человеческого существования такая проблема существует и называется она искушением. Серый волк ничего не предает, чиновник предает человеческое в себе (хотя и отвлеченно человеческое). Жизненное существо тоже теряет свою наивность, искушая чиновника, оно определяется по отношению к нему как «искуситель». Таким образом, в человеке появляется нечто темное и нечистое, которое постепенно оформляясь, обретает очертания внутреннего беса.

Гоголь почувствовал эту гротескность государства нового типа, а вместе с ней и фундаментальную проблему, а не повод для сатиры на злоупотребления чиновников. Он, в отличие от «художника», не изображает чужое бытие с его проблемами и конфликтами, но осуществляет свое поэтическое бытие, становится субъектом поэтического (превращенно-словесного) бытия. Гротескность государства нового типа он переживает как свое – субъектное – состояние и стремление преодолеть это состояние, а также ресурсы для этого он находит в себе как субъекте поэтического, т. е. словесного по типу, бытия. Как поэт, Гоголь не может относиться к тому, что происходит в сотворенной им действительности как последствию каких-то, допущенных им, ошибок, но как к необходимой стадии его поэтического бытия. Хлестаков как ревизор-инкогнито и является средством разрешения той конфликтной ситуации, в которой оказался Гоголь как субъект гротескного бытия.

Хлестаков-ревизор есть продукт коллективного воображения чиновников города во главе с Городничим. Городничий-драматический герой и Хлестаков-ревизор соотносятся как автор и вторичный фабульный персонаж. Данная ситуация формируется и становится актуальной в том самом секторе, который образуется в результате взаимного проникновения первичной и вторичной фабульных действительностей.

Что можно ожидать от этой ревизии? – Если то, что чиновники – взяточники и казнокрады, то об этом читатель знает с самого начала комедии. Эта ревизия заканчивается немой сценой, но что такое немая сцена? – Представление о ней дает сцена окаменения нечисти в проемах окон и дверей церкви – на границе тьмы и света из «Вия»: «Раздался петушиный крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги» (2, с. 449). Такое же окаменение (онемение) происходит и с чиновниками. Очевидно, что здесь действует онтологический фактор, восходящий к бытию Гоголя-поэта, а не к деятельности Гоголя-художника.

Мы говорили, что Городничий и чиновники оказываются фактически коллективным автором Хлестакова-ревизора. Хлестаков-ревизор является фабульным персонажем вторичной фабульной действительности. Эта действительность есть отрицательный двойник первичной фабульной действительности, автором которой является Гоголь-поэт. Городничий и чиновники оказываются коллективным драматическим героем, фактически противостоящим Гоголю-автору. Чиновники не стремятся овладеть автором и подчинить его своей воле; их намерения гораздо скромнее: им нужно, чтобы Хлестаков-ревизор как фабульный персонаж вторичной фабульной действительности («оборотня» первичной) убедился в том, что церковь

началась строиться, но сгорела, что унтер-офицерская жена сама себя высекла, что в больнице у Земляники больные выздоравливают как мухи, и под. Если все идет таким предполагаемым образом, то коллективный драматический герой находится в позиции венаходимости по отношению к вторичной фабульной действительности, следовательно, их авантюрный замысел имеет шанс на успех.

Однако происходит нечто, что нарушает этот замысел и приводит к катастрофе. Если ограничиться уровнем фабульной действительности, то результатом оказывается разоблачение лжи и восстановление истины, что, разумеется, важно, но, во-первых, здесь нет интриги (зрители знают об этом); во-вторых, разоблачение не способно произвести такой эффект, как онемение (род окаменения) чиновников. Для этого нужно, чтобы имел место ценностный момент, аналогичный тому, что присутствует в сцене из «Вия», т. е. нужно онтологическое основание для того, чтобы чиновников мыслить нечистью. Такой аспект Гоголем вводится. Городничий в своем монологе после прочтения письма Хлестакова говорит, что видит какие-то рыла свиные вместо лиц. Свинья – традиционное место обитания бесов, так что намек Гоголя предельно ясен. Но событие поэтического бытия дает онтологическое обоснование для того, что за всем этим видеть не только моральную оценку, но и бытийный финал.

На уровне фабульной действительности провал замысла Городничего и чиновников объясняется тем, что они несколько «заигрались», и их собственная ложь начала втягивать их в себя. На уровне целого (поэта и его бытия) онемение чиновников как онтологический эффект объясняется тем, что Городничий и чиновники как коллективный драматический герой утрачивают позицию венаходимости.

Хлестаков как целое героя, составляющими которого являются фабульный и драматический герой, проявляет онтологическую инициативу: чувствуя, что его принимают за какую-то важную персону, он начинает эту персону разыгрывать. Таким образом, Хлестаков как драматический герой воображает себя во вторичного фабульного персонажа уже по отношению к вторичной фабульной действительности, воображенной чиновниками города как

коллективным драматическим героем. Этот фабульный персонаж, созданный Хлестаковым как драматическим героем, оказывается крупным чиновником и влиятельным литератором; он на одной ноге с Пушкиным и держит в страхе государственный совет:

«...бывало, как прохожу через департамент – просто землетрясение, всё дрожит и трясётся, как лист. (*Городничий и прочие трясутся от страха. Хлестаков горячится сильнее.*) О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится. Да что в самом деле? Я такой! Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: «я сам себя знаю, сам». Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут в фельдмарш... (*поскальзывается и чуть-чуть не шлепается на пол, но с почтением поддерживается чиновниками*).

Городничий (*подходя и трясясь всем телом, силится выговорить*). А ва-ва-ва... ва...

Хлестаков (*быстрым отрывистым голосом*). Что такое?

Городничий. А ва-ва-ва... ва...

Хлестаков (*таким же голосом*). Не разберу ничего, всё вздор» (1, 257-258).

Хлестаков незаметно (инкогнито) для самого себя и чиновников переходит из вторичной действительности, созданной им самим, во вторичную действительность, созданную Городничим и чиновниками (коллективным драматическим героем). А из этого следует, что Хлестаков как драматический герой заместил собой этого коллективного драматического героя. Из коллективного автора чиновники и Городничий становятся фабульными персонажами вторичной фабульной действительности, созданной Хлестаковым как драматическим героем. Таким образом, они теряют позицию вненаходимости и оказываются онтологически беззащитными перед Хлестаковым как драматическим героем.

То «темное и нечистое», которое появляется в «душевном городе» человека потому, что он не устоял перед искушением, постепенно возрастает онтологически. В Хлестакове оно уже персонифицируется и отделяется от Городничего и чиновников. Хлестаков оказывается своего рода «носителем»

этой темной и нечистой силы, имя которому дьявол. Чиновники теряют человеческие лица и становятся нечистыми в сакральном значении этого слова (Городничий видит рыла свиные вместо лиц).

В «Вие», кроме окаменения нечисти, происходит другое, не менее важное, событие – запустение церкви по причине осквернения святого места. Мы полагаем, что происходит это потому, что две односторонности сошлись и парализовали друг друга. В «Ревизоре» причиной онемения чиновников является «наложение» первичной и вторичной фабульных действительностей: «сектор» общей территории, все более расширяясь, достигает полного совпадения. Будучи онтологически и ценностно односторонними, они не могли преодолеть свою односторонность, но, так сказать, обезвредили друг друга.

Фабульные действительность парализовали друг друга вследствие того, что Хлестаков-черт и Гоголь-автор также сошлись и взаимно друг друга нейтрализовали. Чиновник из Петербурга выполнил роль «бога из машины». Гоголь это почувствовал, потому он так заботился о том, чтобы немая сцена длилась как можно дольше (минута и более). Суть, мы полагаем, в том, что немая сцена должна заморозить и зрителей. Этот эффект должен быть последним, и его ничем нельзя было снять.

Согласно логике свершения события поэтического бытия, конфликт Гоголя-поэта мог быть разрешен не победой одной из односторонностей (желательно, положительной), но взаимным преодолением односторонностей. В «Ревизоре» этого не случилось. Поэтому и событие поэтического бытия Гоголя осталось незавершенным.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М. – К.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. – Т.4. – 688 с.
2. Гоголь Н.В. Миргород // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М. – К.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. – Т.2. – 664 с.

## ЛЕСТНИЦА ГОГОЛЯ

*Аннотация.* В статье рассматривается одно из главных самоопределений Н.В. Гоголя – концепт «лестница», в котором выражены онтологические аспекты его жизненного и творческого призвания: вектор духовных интенций и ступени нравственных трансформаций.

*Ключевые слова:* лестница духовного восхождения, онтология творчества, герменевтика призвания.

Korablev A. A.

## GOGOL'S STAIRWAY

*Summary.* The article deals with one of the main self-determination of N.V. Gogol – the concept of «stairway», which expressed the ontological aspects of his life and creative vocation: the vector of spiritual intentions and the stage of moral transformation.

*Keywords:* stairway of spiritual ascent, the ontology of art, the hermeneutics of vocation.

Среди сохранившихся текстов Гоголя, разных по характеру и назначению, но объединенных личностью автора и составивших ему славу самого таинственного писателя, есть один, который хоть и не включен в полное собрание, но, может быть, более других обращен к сути, производящей всю эту совокупность.

Этот текст уникален тем, что избежал авторской цензуры, которая была куда более взыскательна, нежели государственная: автор тщательно и по многу раз отделявал свои сочинения, а черновики безжалостно сжигал; так же продуманно писал и письма, заранее готовя их к публикации, даже свои появления на публике и разговоры с друзьями превращал в запоминающиеся

перформансы. Казалось бы, все свои тайны писатель держал под контролем, и чем становился старше, тем контроль был строже.

И все-таки он возник, этот текст, неподконтрольный, краткий и внезапный, как трещина на глянцевой поверхности, и мы теперь в нерешительности, как с ним быть: не замечать его, как не замечаем мы благородные изъяны на старинных картинах, или, наоборот, вглядеться в него, надеясь увидеть в нем начало какого-то особого, потаенного понимания – суть, нить, путь?

Этот текст небольшой, всего одна фраза, произнесенная в предсмертном бреду. Ее услышал и зафиксировал врач А. Тарасенков, находившийся рядом с умирающим: «Лестницу, поскорее, давай лестницу!..» [1, с. 27].

Прежде чем ухватиться за этот проступивший сквозь обвалы сознания предмет, который тут же, под нашим сверхъестественным филологическим взглядом, превращается в артефакт, а то и в архетип, попробуем вначале удивиться и, может быть, откорректировать свои представления о таинственности Гоголя.

В самом деле, какая же это тайна, если вместо того, чтобы ее скрывать, Гоголь чуть ли не во всех своих сочинениях, начиная с самых ранних и заканчивая самыми поздними, либо толкует о некоей лестнице между небом и землей, либо встраивает ее в текст, либо сам текст строит как лестницу в небо.

Вот как рассказывает о ней козак Левко в повести «Майская ночь, или Утопленница» (1829): «...у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли, и ставят ее перед Воскресением святые Архангелы, и как только Бог ступит на первую ступень, и все нечистые духи стремглав полетят от земли и кучами попадают в пекло...» [2, т. 1, с. 156].

«Майская ночь» - юношеская повесть. Автору всего 20 лет. Но и в 33, по окончании первого тома «Мертвых душ», Гоголь напишет Жуковскому (26.VI.1842): «Живет в душе моей глубокая, неотразимая вера, что небесная сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне, хотя я стою еще на низайших и первых ее ступенях» [2, т. 12, с. 69].

Исследователи творчества Гоголя, конечно же, не могли не заметить эту лестницу. О ней написаны статьи, даже книги, ей посвящаются научный конференции, о ней даже школьники пишут сочинения. «Лестница Гоголя» сделалась эмблемой духовного восхождения, авторским символом, собирающем и выстраивающем в один восходящий ряд и все другие гоголевские образы – от хуторской нечисти, посягающей на души людей, до взлетающей к небесам Птицы-Тройки.

Сказать, что, таким образом, тайна Гоголя раскрыта и тема закрыта, не позволяет наша филологичность, однако стоит приостановиться на этом повороте мысли, чтобы лучше осознать, что происходит, когда тайное становится явным. Тайна, которая манила, магнетизировала, изменяла устремленный ум, превращается в собственное подобие, архетип подменяется стереотипом, зияния иного бытия становятся непроницаемым глянцем. Коротко говоря, это происходит тогда, когда духовная лестница становится лишь объектом созерцания или анализа, вместо того чтобы использоваться по прямому назначению – быть средством восхождения или нисхождения по ступеням познаваемого бытия.

\* \* \*

Давно замечено, что «Мертвые души» - русский аналог «Божественной Комедии». Авантюра главного героя, его посещения поместий, производящих все более удручающее впечатление, - это такая же винтовая лестница, ведущая на дно Ада, чтобы оттуда началось восхождение на гору Чистилища и далее, к сферам Рая. Правда, для православного христианина такая аналогия несколько сомнительна, особенно как пример для подражания. По остроумному замечанию И.А. Есаулова, Гоголь оттого и сжег второй том, что он соответствовал Чистилищу, которого нет в православном представлении о загробном мире [3, с. 79]. Возможно, для того, чтобы нейтрализовать эту нежелательную реминисценцию, Гоголь предпочитает о ней умалчивать, а в противовес настоятельно рекомендует друзьям и знакомым читать знаменитую «Лестницу»

Иоанна Лествичника, о чем вспоминает тот же доктор А.Т. Тарасенков: «...он указал мне на сочинение Иоанна Лествичника, в котором изображены ступени христианского совершенства, и советовал прочесть его» [1, с. 13]. Как поясняет мемуарист, сочинение Лествичника нравилось Гоголю «своими строгими правилами, он старался достигать высших ступеней, в нем описанных...» [1, с. 31].

Эта ссылка важна еще и для того, чтобы уточнить конфессиональную позицию Гоголя в период написания «Мертвых душ». Лествичник – объединяющая фигура, почитаемая как в Православии, так и в Католичестве. Надо полагать, такой ориентир не случаен, хотя бы потому, что в письме матери (22.XII.1837), не стесненный умозрительной догматикой, он высказывается более чем определенно, утверждая, что православная и католическая религия – «*совершенно одно и то же*» [1, т. 11, с. 118].

По этой логике, следовало бы поискать в его поэме, для полного комплекта, и протестантскую лестницу. Долго искать не придется – это, можно сказать, центральный концепт в трактате Карла Эккартсгаузена «Ключ к таинствам Натуры», который, может быть, только ради этого и упомянут поэме Гоголя, чтобы читателю его открыть и прочесть: «Все твари, от первой до последней, идут друг за другом и составляют лестницу творения – от червя до человека, от человека до Ангела, от Ангела до Херувима» [4, с. 34]. Отсюда следует назидание, которое мог бы повторить и автор «Мертвых душ»: от самого человека зависит, будет ли он подниматься к ангельскому состоянию или опускаться к скотскому: «Утончение чувств есть приближение к таинствам Натуры, - восхождение по лестнице творения в мир Духовный» [4, с. 19-20].

Во избежание цензурных трудностей и последующих духовно-критических взысканий, Гоголь счел за благое не обнажать и не комментировать свою конструкцию, которая предстает как *общехристианская* дидактика духовной аскезы.

Когда Гоголь утверждает, что истинная цель его творчества – *не литература*, а «душа и прочное дело жизни», это можно понимать и как

непрямое определение духовной лестницы: как последовательное восхождение души по уровням бытия. В этом самоопределении значима не только связка таких важных понятий, как «душа», «дело» и «жизнь», но и *противопоставленность литературе*. Как ни высокодуховны произведения Данте и Эккартсгаузена, и самого Лествичника, но это все же литературные источники. А в «Мертвых душах», если читать внимательно, содержатся ссылки и на *первоисточники*, в которых тоже говорится о некоей лестнице между небом и землей, только в них это не образ и не концепт, а действительная, и не материальная, лестница, предстоящая, по христианскому преданию, каждому умершему.

Это посмертная шкала, по которой определяются душевные качества. Это путь, по которому душа, когда приходит срок расстаться с телом, поднимается с земли к небу, проходя нелегкий, а для кое-кого и непреодолимый ряд испытаний, называемых «*мытарствами*». Каждое мытарство – идентификация определенного душевного свойства, на основании прижизненных поступков, слов и помышлений. Чтобы двигаться дальше, количество совершенного добра должно преобладать над количеством совершенного зла.

Учение о мытарствах не является каноническим. Несмотря на многовековую традицию его толкования, остаются неопределенными ни число мытарств, ни их последовательность, ни содержание, ни сама процедура прохождения. Но эта неопределенность, нежелательная для подвижника, благотворна для художника: чем таинственней путь, тем больше работы воображению. Неканоничность «воздушных мытарств» оставляла Гоголю достаточную творческую свободу, вплоть до построения собственной «лествицы».

Непререкаемое для христианина свидетельство, удостоверяющее истинность и реальность небесной лестницы, - сновидение Иакова, одно из самых загадочных мест Священного Писания: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт. 28: 12).

Другое известное видение, о котором Гоголь тоже не мог не знать, если читал Четьи-минеи, имеет сложное авторство: это посмертная информация от блаженной Феодоры, переданная во сне иноку Григорию по молитвам старца Василия Нового (X в.). Проверим, насколько рассказанное Феодорой соотносится с последовательностью, установленной в «Мертвых душах»:

1-е мытарство – *празднословия* – о чем многие, как и сама блаженная, даже не подозревают, что это тоже грех. А Манилов не только празднословен, он весь сплошное воплощение праздности.

2-е мытарство – *лжи*. Казалось бы, этот порок характернее для Ноздрева, а не для Коробочки, с которой Чичиков встречается после Манилова. Но есть и у нее такой грех, хоть и незаметный. В том-то и трудность духовного дела – подмечать незамечаемое. Гоголь показывает весь диапазон человеческой лживости: от лжи самопроизвольной, самозабвенной, безудержной, бесцельной, лжи ради лжи, которая сродни чистому искусству, а значит, прощительная в глазах общественности, – до лжи бытовой, привычной, повседневной, тоже как бы самопроизвольной, производной от различных извинительных обстоятельств и оттого тоже вроде бы прощительная. Ноздрев врет ярко, гиперболично, эксцентрично, в отличие от Коробочки, которую, кажется, никто из критиков особо не корил за лживость, обращая внимания на другие ее несовершенства. И в этом тоже видна хитроумная авторская уловка, та же аскетологическая закономерность – отслеживание малозаметных, но от этого не менее пагубных для души грехов. Заметил бы читатель, что старушка солгала, если бы это не заметил Чичиков? Отметил бы, что это *грех*, если бы Чичиков не произнес это слово? А если читатель этого не замечает и не отмечает, то, стало быть, и он тоже не идеально честен, и у него тоже, когда придет срок, будут проблемы на этом посмертном этапе, особенно если он коммерсант или политик, или, как сказано в поэме, «государственный даже человек», т.е. тот, для кого ложь – почти профессиональный навык. Образчик привычной коммерческой лжи следует в тексте почти сразу же после сравнения Коробочки с государственным мужем:

«Ну, признайтесь, почему продали мед?»

«По 12-ти руб. пуд».

«Хватили немножко греха на душу, матушка. По двенадцати не продали».

«Ей-Богу, продала» [2, т. 6, с. 53].

Кстати, «за напрасное призывание имени Господня» Коробочка тоже ответит – грешники держат за это ответ и тоже на этом рубеже.

3-е мытарство – *осуждения и клеветы*. Здесь тяжело приходится тем, кто, как рассказывает блаженная Феодора, «клеветает на другого, бесславит его, бранит, когда ругается и смеется над чужими грехами, не обращая внимания на свои собственные». Если даже Ноздрев сумеет каким-то образом обмануть мытарей лжи, то на этой заставе его точно остановят. А с ним и сурового обличителя Собакевича, которому, как и всякому иному сатирику, придется в этом месте объяснять свои инвективы благородным негодованием. Допустим, это ему удастся. Но какие высокие соображения он сможет предъявить на следующем, на 4-м мытарстве, отвечая за грех *чревоугодия*?

А вот Плюшкин оборвется не на 5-м мытарстве (*леность*) и даже не на 6-м (*кража*), а на 7-м, где карается *сребролюбие и скупость*.

Остальные мытарства – *лихоимства, неправды, зависти, гордости, гнева, злодеяния, убийства, чародейства, блуда, прелюбодеяния, содомитства, ересей, жестокосердия* – не представлены в поэме крупным планом. Возможно, потому, что такие грехи в силу своей очевидности не нуждаются в специальном обличении, а значит, и не столь художественно необходимы. Они не представляют для автора писательского интереса, по-видимому, по той же причине, что и «характеры большого размера», о которых повествователь говорит: «...там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ, – и портрет готов...» [2, т. 6,

с. 23-24]. Поэма Гоголя – об обычных людях и об их привычных грехах. О людской *пошлости* как состоянии повседневной, мелочной, незамечаемой греховности.

Многие странности гоголевской поэмы становятся понятнее, если, читая, видеть в ней не только дорогу, но и *путь*, не только уходящую вдаль бесконечность, но и уходящую ввысь вечность. Ее сюжет и композиция, ее сатира и ее пафос, ее подпитка духовными источниками – все это предопределено высочайшей, сверхлитературной, метахудожественной целью: оставить человечеству книгу, которая помогала бы осуществлять таинство перехода от земной жизни к загробной, - *книгу перехода*.

Допустив такое предположение, становится понятнее, почему автор так ответственно, так по-монашески относился к труду, который, если бы это было обычное художественное творчество, вовсе не требовал бы столь серьезного аскетического приготовления. Понятнее становятся и характеры персонажей, обусловленные ступенями, на которых они находятся.

А вот Чичиков, скрытный, загадочный, ускользающий от понимания, но подсвеченный этими смыслами, видится еще загадочней, потому что его служба на таможне теперь не кажется только эпизодом из темного прошлого. Если это и эпизод, то важнейший, являющий его жизненное призвание, его человеческую судьбу и художественную суть – об этом повествователь считает необходимым сказать определенно и внятно: «Надобно сказать, что эта служба давно составляла тайный предмет его помышлений. <...> Казалось, сама судьба определила ему быть таможенным чиновником» [2, т. 6, с. 234-235]. Чичиков был идеальным таможенником, настолько соответствующим своей должности, настолько проницательным, что вызывал прямо-таки inferнальный страх: «Подобной расторопности, проницательности и прозорливости было не только не видано, но даже не слышано. <...> Даже начальство изъяснилось, что это был чорт, а не человек...» [2, т. 6, с. 235].

Конечно, об inferнальности Чичикова кто только не писал, находя все новые и новые подробности. Но что делает этот черт в божественной поэме

Гоголя? Согласно святоотеческой метафорике, воздушные мытарства – это *духовная таможня*, а бесы, соответственно, – мытари. Для Гоголя эта аналогия была очевидной еще и потому, что по-малороссийски «таможня» – «митница». Интересно, что и в рассказе блаженной Феодоры (а это, заметим, X век!) отображены таможенные порядки: если трудно пройти мытарство, поможет взятка – некий «мещец», т.е. мешочек. Только в нем не золото, а молитвы живых. Благодаря такому «мешочку» с молитвами праведника Василия Нового и самой Феодоре удалось пройти тяжелые для нее испытания, отягощенные грехами юности. Вот и Николай Васильевич умоляет друзей молиться за него, предчувствуя, что участь его будет страшнее всех. Почему же страшнее?

К прохождению нижних ступеней он как будто готов – учась немногословию, искренности, смирению, умеряя аппетит и меркантильность, и, в назидание человечеству, изображая отринутые пороки в виде уродливых персонажей. Но могли остаться неискупленными – неизображенными – высшие, труднейшие ступени. Которой из них он более всего опасался? Это тоже тайна Гоголя.

\* \* \*

И в заключение – о том, что и так очевидно, и все же требует нескольких слов. Дело спасения, которое было для Гоголя главным делом жизни, – это дело *каждого*. Об этом он счел необходимым напомнить в письме, обращенном к своим соотечественникам, и тем самым разграничить жизненные цели и литературные. Он называет это делом, «о котором прежде всего должен подумать всяк человек» [2, т. 8, с. 298].

На языке гоголевской образности это означает, что каждый человек строит собственную лестницу спасения – своими поступками и помышлениями, а писатель, кроме того, призван строить ее и для других – как пример, образец, как путеводительный образ. Духовная лестница – это как мост между двумя берегами, между преходящей жизнью и жизнью вечной. А литературное произведение – тот же мост, только облеченный в слова. Поэтому важно

понять, почему Гоголь, вопреки надеждам и ожиданиям, вопреки логике и прагматике, которым он был не чужд, вдруг сжигает практически готовую вторую очередь своего грандиозного сооружения.

Это было бы объяснимо, если бы конструкция была несовершенна или если бы нужно было скрыть недострой, но, на взгляд тех, кому довелось слушать эту часть поэмы, - она прекрасна. Что же в ней так радикально не устраивало мастера? Если требовалась литературная доработка, то она, наоборот, предполагала наличие того, что следовало улучшить. Приходится предположить, что это прекрасное сооружение не отвечало главному и единственному гоголевскому критерию, если судить по тому, как писатель определял дело своей жизни, - оно не было *прочным*. А прочно, по Гоголю, то, что самым автором испытано, пройдено, изведано на его духовном пути. Как он сам рассказывал, каждый его персонаж – это он сам, только преодоленный, изжитый и осмеянный в назидание другим. Стало быть, каждое преодоление – это построенная ступень его духовной лестницы. Так что, выходит, во втором томе не все было должным образом пережито и могло скорее навредить душе, чем способствовать ее одухотворению.

Однако маловероятно, чтобы Гоголь изначально заложил в свою постройку что-то заведомо умозрительное, непродуманное, непережитое. Он мог по разным причинам затемнять, заговаривать, зашифровывать написанное, но он ничего не выдумывал, даже если пересказывал чьи-то выдумки. По-видимому, самым правдоподобным объяснением является самое фантастическое – авторское. Оно было высказано наутро после произведенного аутодафе: «Вот что я сделал! Хотел было сжечь некоторые вещи, давно на то приготовленные, а сжег все. Как лукавый силен, вот он до чего меня довел» [5, с. 854]. В аскетической литературе эта закономерность хорошо известна: чем выше поднимается праведник, тем сильнее и коварнее искушения. Пока автор, преодолевая себя, выстраивал лестницу восхождения, дух сомнения разрушил самый фундамент его строительства.

Гоголь сжег не просто рукопись, а свою жизненную основу, что-то экзистенциально важное, поддерживающее и продлевающее его жизнь. В современном эстетическом сознании этот гоголевский акт переосмыслен как семиотический минус-текст, как демонстративный огненный нарратив, как апофатическое утверждение и т.д. Несуществующий текст воспринимается как существующий, притом существующий даже лучше, чем если бы был написан, потому что адекватно выражает то, что невыразимо. Но в сознании умиравшего автора этот огонь виделся иначе. Мы не знаем, что ему виделось, но мы понимаем, что не радость и не эстетический восторг слышались в его голосе, когда он кричал в бреду: «Лестницу, поскорее, давай лестницу!..»

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасенков А. Последние дни жизни Н.В. Гоголя / А. Тарасенков. – М., 1902.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Н.В. Гоголь. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952.
3. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе / И.А. Есаулов. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. – 288 с.
4. Эккартсгаузен К. Ключ к тайнствам природы / К. Эккартсгаузен. – СПб.: [Тип. Шнора], 1804. – 347 с.
5. Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя: В 4 т. – Т. 4. - М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1898. – 978 с.

## ГОГОЛЬ В ДОНЕЦКЕ

### Гоголь в пространстве и во времени

Перемещения гения в жизненном пространстве воспринимаются символически, как будто они исполнены особого смысла, превосходящего их личное бытие. Сама природа гениальности, сверхличная и надындивидуальная, предрасполагает к такому восприятию. Частная жизнь, прожитая глубинно, чутко и ответственно, оказывается таинственно сопричастной множеству других частных жизней, не исключая и те, которые ей противоположны. Переезд Гоголя из Малороссии в Великороссию, его длительное пребывание в Италии, паломничество в Иерусалим и окончательное возвращение в Москву – все эти перемены места жительства, отражающие траекторию его духовных устремлений, обозначают и более общую, трансперсональную закономерность, которую можно осмыслить как путь.

Хронотоп научной конференции не предполагает включение в него событий ненаучного плана, но современная филология нередко намеренно выходит за пределы научности, размыкаясь в жизнь, в искусство, в философию и в другие сферы и тем самым раздвигая свои пределы. Филологическая экспансия, чтобы удержать свои позиции, вынуждает к установлению и развитию междисциплинарных отношений, к равноправному и взаимообращенному диалогу, к языковому многообразию, включая и невербальные языки общения, к гибкости и подвижности собственных трансформаций. Утончаясь и углубляясь, филология обретает свойства, позволяющие ей быть жизненно важным делом, службой духовных коммуникаций, обеспечивающей адекватность смысловых постижений.

Конференция – это возможность актуализировать в гуманитарном общении диалогичность гуманитарного познания. Диалог всех со всеми, заключенный в герметичный регламент последовательно звучащих монологов, всегда может обернуться античным симпозионом или средневековым

диспутом. Взорванный смысл подтверждает свое наличие, а дары одиночества опровергают потребность в другом. И только диалог, изначальный и неотключаемый, пульсирующий между полюсами безмыслия, удерживает умы в состоянии смысловой гармонии.

При диалогическом отношении объект осмысления становится полноправным *субъектом* коллегиального обсуждения, а поскольку продолжает оставаться и объектом, то обретает статус виртуального инспиратора этого процесса. Это уже не формальное соответствие предмета и метода познания, а личностное сопричастие познаваемого и познающего, когда изучаемый автор, по мере узнавания, коррелирует не только знание о себе, но и самое познание, предопределяет его принципы, стратегии и установки.

Гоголь идеально подходит для такого рода конференций. Во-первых, это безусловный классик, что доказывает высокую степень его посвященности в онтологию словесного творчества. Во-вторых, это рефлектирующий художник, стремящийся осознать природу создаваемых им произведений и природу искусства в целом. Наконец, в-третьих, это подвижник, устремленный не только к совершенству, к эстетическим пределам, но и к преодолению этих пределов, к творческому преображению жизни, к ее литургийности.

Творческая мысль Гоголя нацелена на изменение человека, на преображение человеческой природы, на восстановление в ней божественного образа. Она обращена не только к отдельным читателям, но и ко всей человеческой совокупности, разделенной на страны и народы. Категории пространства и времени были более чем формальными параметрами гоголевских национально-исторических конфигураций, они исполнены сокровенной, но художественно постигаемой содержательности, на которую гений Гоголя тоже дерзает воздействовать.

Реакция читательской публики или зрительного зала, литературной критики или научной конференции отражает не только силу и характер гоголевских воздействий, но также уровень, адекватность и диалогичность

ответных рефлексий. Филологическое собрание, которое ставит перед собой, помимо научных, экспериментально-онтологические цели, предрасполагает к целостному и действенному познанию, изменяющему представление о мире, а значит, в дальней перспективе, и сам мир.

Как ни фантастичны намерения изменить человека, социум, мироустройство, именно эти художественные направления, среди которых и *гоголевское*, оказываются причастными к реальным переменам в социальной жизни. Насколько это воздействие прогнозируемо и управляемо – вопрос большого времени, требующий разноракурсного и разноуровневого рассмотрения. Оставаясь в границах традиционного литературоведения, остается лишь наблюдать и констатировать факты несомненной, хотя и не прямой, генеалогии художественных идей и их социальных реализаций.

Художественный феномен, вызванный онтологической необходимостью, становится источником новой предопределенности. Причинно-следственная связь под воздействием творческой воли осложняется целостно-целевой, художественная феноменология, по мере своего самопорождения, обретает свойства естественно-символического высказывания. Для понимания таких явлений недостаточно их самих – важно знать обстоятельства и стадийность их осуществления. Важен, иначе говоря, их смысловой хронотоп.

Внешними признаками творимого бытия являются его непреходящая и даже возрастающая значимость, вневременная и внепространственная, а также всевозможные совпадения, узнавания, сближения и т.д., в которых проявляется их сущностное и художественно выраженное единство. Так, гоголевские типажи создавались как узнаваемые образы, побуждающие к самокритическим выводам и сообразным действиям, а содержащие их произведения как побудительные путеводители нравственно-духовного совершенствования.

Научная филология призвана уточнять и верифицировать значения, из которых образуется смысловое содержание, хотя сам смысл остается вне ее компетенции. Онтологическая филология, совмещающая, не смешивая, разные познавательные ресурсы, обращена именно к смыслу, способствуя его

прояснению и освоению, и конференция – один из самых распространенных опытов филологической онтологии. Живое соприсутствие участников, их общение, дискуссии, размышления, собранные в одном месте и в одно время и объединенные общим замыслом, образуют предпосылки для превращения монологических выступлений в драматическое действие, что иногда и происходит, самопроизвольно или при умелой организаторской режиссуре.

Сложившаяся традиция проводить конференции в памятных местах и приурочивать к памятным датам отражает не всегда осознанное, но все же и не всегда формальное стремление разомкнуть науку в жизнь, соотнести познавательные интенции с эмоциональными, эстетическими, этическими, политическими и т.д., преобразовать научный хронотоп в инонаучный, бытийный. При отсутствии или условности пространственно-временной привязки, но интенсивной и целенаправленно организованной онтологизации познавательных усилий возможен обратный эффект: отражение становится автономным источником творческого бытия, подлежащим последующим рецепциям и рефлексиям. Так, семинар «Лестница Гоголя», проведенный в Донецке, в городе, не отмеченном гоголевским присутствием, в неюбилейном 2013 году, выглядит, на первый взгляд, произвольной прихотью организаторов, но в перспективе последующих событий, когда этот город оказался в фокусе геополитической, а по сути, геопозитической, *гоголевской* проблематики, предопределенность такого семинара представляется более глубокой, чем это могли осознавать его устроители и участники.

**А.К.**

## 1. Путеводитель по вертикали (вопросы и ответы)

*Ведущий – А.А. Кораблев*

**А.А. Кораблев.** Мы открываем нашу конференцию. Хотелось бы думать, что мы ее открываем так, как открываем книгу: с надеждой, что она что-то откроет и в нас.

Почему это «Донецкие филологические чтения» - как бы понятно. Потому что они совершаются в Донецке, а в Донецке есть филологическая школа, и это значит, что здесь можно проводить подобные конференции. Здесь возможно быть услышанным, возможно какое-то понимание.

Но почему Гоголь? Гоголь в наших местах не бывал. Правда, он певец степи, но, по-видимому, не нашей, а запорожской. Но давайте вспомним это описание: «Степь, чем далее, становилась все прекраснее...» Но куда он вглядывался? В какой-такой стороне она прекраснее?.. *(Смех.)* Словом, если не он сам, то взор его сюда проникал. И это одна из причин, почему мы сейчас всматриваемся в него.

Другая причина – может быть, главная – очень проста: так захотел один человек. Игорь Анатольевич Гранкин. *(Аплодисменты)*. И подошел к другому человеку – Сергею Анатольевичу Шаталову. *(Аплодисменты)*. Он подошел к нему так, как спичка подходит к пороху. И произошло то, что произошло. Мне оставалось только этот взрыв каким-то образом организовать.

Мне было поручено пригласить самых крутых гоголеведов. Но я подумал, что самых крутых – это будет много, а вот выбрать среди них живых... *(Смех)*. К счастью, у меня оказались такие знакомые, и как только они узнали, что дело будет происходить в Донбассе, то сразу же согласились. *(Аплодисменты)*.

Они очень разные – по темпераменту, по интересам, по взглядам. Что их объединяет – серьезность, профессионализм в отношении к своему предмету и глубина, которая нам, шахтерам, конечно, импонирует.

И, прежде чем начать, будет, наверное, правильно, если напутственное слово скажет автор идеи и главный организатор этого процесса.

**И.А. Гранкин.** Добрый день! Искренне и сердечно приветствую всех. Огромное вам спасибо, что нашли время прийти, несмотря на дождь с утра, но это, как мы посчитали, своего рода благословение. Конечно, ничего бы не состоялось без команды. Ну что может один человек?

А все началось с песен, которые нам посчастливилось услышать в одном замечательном донецком коллективе – в Центре религиоведческих исследований и международных духовных отношений. Это лемковские, бойковские песни из XVII, из XVIII веков... Это удивительное состояние, в которое ты попадаешь через эти звуки. Быть может, они пробудили когда-то и Гоголя. Поэтому, если позволите, мы начнем наш семинар с песни.

*Выходят красавицы в национальных украинских костюмах и поют: «Ішов козак потайком...», «Чи то іде дощик...», «Ой гиля-гиля...», «Гей, соколи...» (Аплодисменты).*

**А.А. Кораблев.** Замечательный камертон для нашей работы. Итак, начинаем...

**А.Х. ГОЛЬДЕНБЕРГ (Волгоград):**

**«Поучение смехом:**

**Гоголь и традиция пастырского слова»**

Прежде чем начать свой доклад, я хотел бы поблагодарить организаторов конференции за приглашение в замечательный город Донецк и за радушный прием.

Гоголевский смех необычен для культуры его времени. Он уходит своими корнями в архаические пласты словесного искусства и одновременно устремлен к самым жгучим проблемам современной жизни. Он, по словам писателя, «излетает из светлой природы человека... потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его» и может духовно преобразить носителей самых темных

человеческих пороков, ибо «создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека...» Миросозерцательный и универсальный характер гоголевского смеха М.М. Бахтин возводил к карнавальной традиции народной смеховой культуры: «Этот смех, несовместимый со смехом сатирика, и определяет главное в творчестве Гоголя». Для современников писателя более очевидной была связь его смеха с просветительской сатирой. Пушкин писал о первой книге Гоголя: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!». И сам Гоголь, размышляя о природе своего комического таланта, не раз подчеркивая серьезность своего смеха, его дидактическую направленность...

.....

**Е.Ю. Сокрута.** Бахтин в «Творчестве Франсуа Рабле» говорит, что природа смеха Гоголя стихийно-материалистическая и, несмотря на его эволюцию, остается такой до конца. Вы согласны с этим мнением?

**А.Х. Гольденберг.** Я не согласен с бахтинской оценкой гоголевского смеха как карнавального, как *risus paschalis*. Кстати, после выхода этой работы сразу же последовали возражения со стороны Лотмана, Успенского, а потом Ю.В. Манн дал развернутый анализ отхода Гоголя от карнавальной традиции.

**Л.П. Квашина.** Не говорит ли о внутренней борьбе Гоголя его работа с «Ревизором»?

**А.Х. Гольденберг.** Внутренняя борьба присутствует во всех произведениях Гоголя, начиная как раз с «Ревизора». Потому что Гоголь стремился серьезную сторону своего смеха довести до зрителя и до читателя, что я и хотел показать в своем докладе.

**А.И. Иваницкий.** Вот эта гоголевская инверсия, в отличие от ортодоксальной, когда смех заканчивается слезами, не означает ли, что финальные слезы фактически являются выходом за пределы ортодоксии?

**А.Х. Гольденберг.** В рамках художественного творчества, конечно, являются.

**М.А. Дикушин.** Как преподавателю итальянского языка, мне хотелось бы знать, Гоголь что-нибудь написал на итальянском?

**А.Х. Гольденберг.** Он перевел «Поучение» Агапита. Как раз учительное слово. Он изучал итальянский язык, еще когда жил в Париже, и потом, приехав в Италию, он свободно не только говорил, но и читал по-итальянски. Читал «Божественную Комедию» в оригинале.

**А.К. Кораблев.** И, в заключение: когда Гоголь перестал смеяться? *(Смех.)* Скажем, в «Выбранных местах» он смеется?

**А.Х. Гольденберг.** В «Выбранных местах» есть отдельные моменты, когда присутствует гоголевская ирония. Например, «Женщина в свете». Там традиция обличения бытовых пороков присутствует именно в гоголевском комическом ключе, но уже с иными обертонами.

**К.В. Першина.** Выходит, что основная трагедия Гоголя как личности и как писателя заключается в том, что он обманулся по поводу смеха?

**А.Х. Гольденберг.** Ну, как известно, Гоголь в конце жизни все свое творчество подверг пересмотру. И считал свои ранние произведения недостойными своего таланта. И, собственно, вся его внутренняя борьба была связана с проблемой второго тома «Мертвых душ», в котором он ставил задачу преобразования грешных героев. Ему надо было найти художественный способ их преобразить. И вот модель преобразования этих героев он нашел в христианской литературе (в житиях, учительных словах, притчах евангельских...)

**А.И. ИВАНИЦКИЙ (Москва):**

**«Рим Гете и Рим Гоголя:**

**эволюция антитезы «Север – Юг»»**

Я хочу присоединиться к Аркадию Хаимовичу со словами благодарности Донецку и организаторам этой конференции. И в качестве маленького добавления хочу сказать, что мне было очень приятно услышать приведенное

во вступительном слове признание Гоголя о том, что у него две родины – Россия и Италия, потому что в этом я вижу косвенное благословение моего сообщения о сопоставлении итальянского текста у Гете и Гоголя.

Беллетризованный очерк Н.В. Гоголя «Рим», над которым писатель работал в 1839 – 1841 годах и опубликовал в 1842 году с определением «отрывок», во многом переформатирует римский и шире итальянский «текст» европейского предромантизма и собственно романтизма, организуя заново его основные оппозиции. В конце XVIII – начале XIX веков античная культура была переквалифицирована из универсальной и вневременной культурной нормы Европы в плод южной «пассионарной» культурной почвы, а главным ее содержанием был фактически утвержден гедонизм. В рамках движения «Буря и натиск» и так называемого романтического эллинизма, в том числе русского, античный или при-античный Юг (например, крымский – у Пушкина) явился земным раем и областью паломничества северянина ради восполнения телесных и духовных творческих сил...

.....

**А.А. Кораблев.** Культурное паломничество на Юг, из России в Италию, – это как бы понятно. А обратное движение, с Юга на Север, - не наблюдается?

**А.И. Иваницкий.** Это можно отслеживать по южной и, прежде всего, по итальянской литературе. Италия как топос – это, с одной стороны, корень культуры, а с другой – образ соблазна, и то, что нужно отличить идеальное от соблазнительного, – это топос Севера. И я думаю, что здесь конфессиональный момент не так важен, потому что Юг в Европе – это все, что южнее Тироля, а у нас – все, что южнее Воронежа. Южный мир, с одной стороны, лишен движения, а с другой, обладает какими-то силами для движения северных народов...

**А.А. Кораблев.** В самой Италии есть оппозиция Юг и Север.

**А.И. Иваницкий.** Совершенно верно. Северный, заальпийский мир имеет свои позитивы и свои негативы, но сам комплекс признаков одинаков. Отчасти он выражен в стихотворении Лермонтова: «У Казбека с Шат-горою был

великий спор...» Деятельный Север и недеятельный Юг. Другое дело, что и то, и другое может иметь и позитивные, и негативные коннотации.

В рамках русского романтизма, если немножко шире на это посмотреть, это не совсем одно и то же. У нас в роли итальянцев могут быть и черкесы, и греки, и персы, и турки, и кто угодно. Здесь плюсы и минусы немножко по-другому комбинируются. Южане – это поэты, весельчаки, прекрасные кулинары, великолепные любовники и в то же время это дикари, лежебоки, жулики и сквалыги, которые за копейку удавят и удавятся.

А в германском мире Италия – это, в известной степени, определенные корни их собственной культуры, католической культуры. Томление по Югу в рамках германской традиции – это восполнение германского начала, оттого в Средневековье такое стремление германских императоров утвердиться в Риме.

**А.А. Кораблев.** А томления по Северу, значит, нет? (*Смех*).

**А.И. Иваницкий.** Да уж (*смеется*), откуда ему было взяться...

**С.А. Шаталов.** А что если в метафизическом плане посмотреть? Север – это точка жизни, а Юг – точка смерти. Значит, томление по смерти? После 40° южной широты начинает убывать энергия. У Эдгара По, кстати, путешествие Гордона Пима на юг – это путешествие в смерть...

**А.И. Иваницкий.** Я не исключаю, что в рамках немецкой романтической традиции, о которой я вскользь упомянул, момент смерти есть, безусловно. Путешествие в Италию имеет инициационные, т.е. просветительно-испытательные цели, и в этом смысле это временная смерть, которая может стать окончательной, если немецкий путешественник (художник, артист, музыкант) не сделает верного выбора. Если он чересчур увлечется южным миром, не отличив в нем добра от зла, то он, безусловно, погибнет. Это потусторонний мир и в этом смысле, действительно, мир смерти.

**А.А. Кораблев.** Кажется, наш итальянец хочет возразить... (*Смех*).

**М.А. Дикушин.** Я хочу сказать, что враждебный итальянцам мир фашизма и смерти пришел с Севера. И Габриэль д'Аннунцио взывал к героям Севера, к

Германии. Хотя он был патриот. Но он выразил то, что итальянцы в какой-то период хотели себя соединить с Севером Европы.

**А.И. Иваницкий.** Ну что ж, в союзе «Рим – Берлин» это, в известной степени, произошло.

**М.А. Дикушин.** Да, но сам д'Аннунцио не был агрессивен. Как известно, над Риекой, летя на самолете, он разбрасывал листовки со своими стихами, а не бомбы...

**А.В. МОТОРИН (Великий Новгород):**  
**«Творческое сознание позднего Гоголя»**

Позвольте и мне в начале моего сообщения поблагодарить организаторов за возможность участвовать в столь высоком ученом собрании, и собрании, как было сказано, необычном. Необычность проявилась и в создании совершенно роскошных условий для гостей, и, главное, в том, что при переносе этих чтений они совпали с днем памяти просветителей славян святых Кирилла и Мефодия. А Гоголь, конечно, был и остается, и останется одним из самых могучих просветителей славянских Нового времени.

В свое время он сказал о Пушкине, что Пушкин – это русский человек, который в своем полном развитии явился, в каком он явится, может быть, через 200 лет. Это значит, что те задачи и те решения, какие нам в творчестве явил Пушкин, мы только сейчас дозреваем понимать. И, может, еще в большей степени это относится и к самому Гоголю.

Недавно мы 200-летие его рождения отметили, и вопросы, которые ставил Гоголь, коренные, ключевые вопросы, только сейчас начинаем понимать. И в частности, он ребром поставил вопрос о природе художественного творчества и о том, может ли писатель и ученый, будучи православным по вере, продолжать использовать набор творческих методов, выработанных в течение XVIII-XIX веков, а применительно к нам, и XX века, как в искусстве, так и в науке. И для себя Гоголь уже на закате творчества, в последнее 10-летие, решил, что все-

таки не может, и надо православному писателю, как и ученому (мы знаем, Гоголь и ученым был, значительным, в романтическом духе), возвращаться к системе ценностей и творческих установок, и, по-современному выражаясь, методологии или направлению, какие были выработаны в течение первых семи веков развития русской словесности и науки.

И теперь я уже к тексту доклада непосредственно перехожу...

После выхода в свет первого тома «Мертвых душ» (1842) Гоголь в течение девяти завершающих лет своей жизни переживал трудный, болезненный, одновременно невольный и глубоко осознанный, переход от новоевропейского, светского типа художественного мировосприятия к древнерусскому, православному. Он совершал этот переход как в самом художественном творчестве, так и в теоретическом его осмыслении...

.....

**Т.П. Хайрулин.** Можно ли сказать, что с Гоголя начинается в русской литературе мысль, которая была продолжена, например, Толстым и Пастернаком, о том, что искусство изначально греховно?

**А.В. Моторин.** Нет, конечно. Это и не с Гоголя начинается, и мысль эта вообще православию не свойственна, и она и Гоголю не свойственна. С православной точки зрения, надо различать греховное искусство и истинное (благодатное, вдохновенное). В целом Гоголь никогда не мыслил об искусстве как о чем-то греховном. Это как раз людям вроде Толстого могло быть свойственно. Не знаю, у Толстого были сложные отношения с Православной Церковью.

**И.А. Гранкин.** Мы говорим о результатах, но не говорим о процессе. Вы бы не могли, в контексте вашего выступления, назвать духовных путеводителей Гоголя. Ведь писатель не просто сам принимает решения, кто-то ж его сподвигает на это, с кого-то он срисовывает эти образы, эту лестницу свою выстраивает с чьей-то помощью?

**А.В. Моторин.** Ну, конечно же, Гоголь был не только гениальным писателем, но и гениальным читателем, и именно такой вдохновенный читатель, он черпал материал для своего развития из книг. И это начиналось, конечно же, с детства. Он имел возможность урывочно пользоваться и библиотекой министра Трощинского, своего родственника, и в этой библиотеке, согласно каталогу, совершенно великолепная подборка была святоотеческой литературы, и, судя по всему, Гоголь уже с юности, если не с детства, со всем этим знакомился. Плюс, конечно же, как православный человек, участвующий в богослужении (семья была достаточно набожна), он испытывал влияние всех этих великолепных творений, начиная с ранних эпох Христианства, православных творений, которые так и вращаются циклически в православном богослужении, сотворчески воспроизводятся. Всё это, конечно, на сознание действовало: и набожность родителей здесь сказывалась, и общий дух эпохи, когда наметилось возвращение к православным корням, истокам. Тут важен и образ Третьего Рима, который с начала XIX века, а по сути дела, с XVIII века, от Ломоносова и Державина, стал вновь возрождаться, так, как он был явлен еще в древнерусской православной словесности.

Косвенно влияло и такие ситуации, как святой Серафим Саровский. Опосредованно, конечно, влияли, через людей из гоголевского окружения, которые общались со старцем. Влияли, конечно же, в последние годы жизни оптические старцы. Очень широкий был спектр воздействий, и Гоголь все это улавливал, впитывал...

**А.И. Иваницкий.** Уточнение, если можно. В символике «Развязки Ревизора», о которой вы говорили (где город – это наш душевный город, чиновники – это страсти, ревизор – это подлинная совесть), очевидно, можно увидеть не только православные корни, но и традицию польской и украинской барочной драмы XVII-XVIII веков, где в драматических сюжетах содержится метафора неких сакральных существ, и с этой польско-русской традицией Гоголь как малоросс не мог не быть связанным.

**А.В. Моторин.** Спасибо за уточнение. Но и эта польско-украинская барочная традиция корнями уходит в первые века христианства. У них общие истоки.

**С.В. Климань.** Можно ли говорить о своеобразии гоголевского православия?

**А.В. Моторин.** Я бы этого не сказал. Гоголь как раз отличался тем, что он вполне развивался в русле магистрального становления русского православия. Но при этом, так как у нас в первой половине XIX века это вообще было характерно для особо одаренных и писателей, и мыслителей, он старался вернуться к древнерусским истокам, их восстановить, как бы перепрыгнув назад через XVIII век и все эти смущения духовные, которые и в начале XIX века очень сильно по-своему продолжались, в связи с развитием масонского просвещения еще с середины XVIII века. Гоголь же через духовную мясорубку прошел тоже. Он представлял, что такое светское образование, так называемое, которое, в принципе, было посажено масонами на магическую духовную основу. В том числе и в Нежинской гимназии высших наук. И он потом это преодолевал.

**С.А. Шаталов.** К нам пришел главный художник нашего драматического театра, они приступают к «Женитьбе»... Подскажите ему, какая грань этой пьесы может быть повернута к сегодняшнему зрителю?

**А.В. Моторин** (*смеется*). У Гоголя разные могут быть грани, включая и по всему миру прокатившуюся волну... как бы восстановления как бы в правах всех сообществ нетрадиционных... и их требований образования семей, где родитель № 1 и родитель № 2... «Женитьба» Гоголя – это боязнь современного светского духовно обезоруженного человека. Боязнь перед этим институтом, древним и почтенным, жизнеутверждающим, семьи – она уловлена своеобразно.

**И.А. Гранкин.** Я буду, наверное, повторяться, но я хотел бы услышать, если возможно, о роли Иннокентия Херсонского в становлении Гоголя.

**А.В. Моторин.** Безусловно. Я просто забыл его упомянуть. Конечно же, его Гоголь почитал, ценил его благословение иконой перед путешествием по святым местам, успокоился духовно и, конечно, читал его сочинения, которые великолепны.

Так же, пусть и с некоторыми трениями, но с пользой, он общался со святителем Игнатием Брянчаниновым. Как раз святителя Игнатий в раннем Гоголе критиковал то, что сам Гоголь, зрелый, тоже пытался переосмыслить и для себя, и для читателей будущих. С точки зрения позднего Гоголя, как и Игнатия Брянчанинова, это творчество опасное, в котором свет и тьма смешаны, как выражался святитель Игнатий.

**А.А. Кораблев.** Есть ли достойные продолжатели позднего Гоголя?

**А.В. Моторин.** Ну, если из XIX века – это, конечно, Достоевский. Его «Дневник писателя» в значительной степени создавался под влиянием позднего Гоголя. Там Достоевский ставит опыты с новым типом творчества, условного говоря, светского и обращается, подобно Гоголю, к древнерусской системе ценностей.

**В.В. ФЕДОРОВ (Донецк):**

**«Ревизор в “Ревизоре”»**

Чтобы мой доклад не казался сплошной бессмыслицей, я вначале сформулирую несколько тезисов.

Человек – онтологическая общность трех субъектов: животного существа, собственно человека и целого человека, относительно которого первые два определяются как его составляющие.

Собственно человек существует как языковой (одинарный, обыкновенный случай) и словесный, от Слова, которое было вначале (случай исключительный). Поэт и является таким исключением. Он не описывает чужое бытие, каким бы значительным оно ни было, но осуществляет свое. Бытие поэта формируется из ряда онтологических усилий, следствием которых

являются ряд изменений, с ним (поэтом) происходящих. Последним из них является преодоление превращенного, т.е. поэтического, состояния и достижение прямой, т.е. должной, непосредственно словесной, формы бытия.

Собственно человек бывает одарен разной онкологической энергией, т.е. бывает более или менее мощным в бытийном плане. Поэт – это именно мощный в онкологическом плане субъект, а не человек, владеющий искусством словесного изображения. Тот, кто владеет подобным искусством, называется художником. Поэт всегда есть и большой художник, но большой, даже гениальный художник поэтом является далеко не всегда.

*(Пауза. Смех.)*

Теперь я перехожу к докладу...

Даже не очень внимательный читатель «Ревизора» обратит внимание на обилие в нем нелепых фраз, предметов, ситуаций. Каким образом образуются эти нелепости? Автор однажды показывает, как они получаются, так сказать, «обнажает прием». Анна Андреевна читает записку мужа: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» Петр Иванович Добчинский поясняет, что Антон Антонович писал эту записку «по скорости» на каком-то счете, и, таким образом, недоумение рассеивается. Важным обстоятельством в этой ситуации оказывается пересечение двух разных контекстов (трактирного счета и записки); в точке пересечения и возникает эта нелепая фраза. В науке об искусстве слова подобные явления обозначаются термином «гротеск». В рассматриваемом случае контексты были смысловыми, но по большей части они являются бытийными: пересекаются две действительности...

.....

**О.А. Кравченко.** Если говорить о том, что происходит некая метаморфозы, то что есть изначальная форма?

**В.В. Федоров.** Так... *(Смех)*. Ответить кратко на этот вопрос я не могу, приходится отвечать пространно.

Есть определенная аналогия между ремеслом Гоголя и «Медным всадником» Пушкина. Если в «Медном всаднике» Петр, стоя на берегу пустынных волн, эту жизненную действительность, которая перед ним простиралась и которая, по сути, была Нева, начинает переделывать, то Гоголь сразу же, без переделки, как бы застаёт именно эту действительность. Он сразу начинает как отрицательный субъект. Сразу же та первичная действительность, которую он воображает в себя, является отрицательной. Это чиновничий город. Если Метрополь в «Медном всаднике» сменяет Неву, то город как фабульная действительность, которую утверждает Гоголь-автор, сразу является первичной, она сразу является отрицательной.

**О.Р. Миннуллин.** Гоголь воображает себя в Хлестакова, но Хлестаков тоже по-своему поэт, потому что он воображает себя в ревизора – в того, кем он не является. Есть ли в вашей логике воображающего поэта какой-то смысл этой дидактики?

**В.В. Федоров.** Так в этом состоит пафос того, что я говорил! *(Смех)*. Человек, который является не только живым животным существом, но и собственно человеком, может существовать только как воображающий, потому что он по своей природе является существом смертным, или внежизненным, и всякое внежизненное существование обязательно должно осуществляться превращенным образом. Не только Хлестаков, но все мы являемся воображающими, и как воображающие, мы являемся субъектами, творцами того или тех, кого мы воображаем, и являемся потенциальными или соратниками, или противниками того, кто нас создал.

Что касается Хлестакова как драматического героя, то, естественно, все его монологи о том, какой он, так сказать, крутой писатель и чиновник, т.е. в кого он себя воображает, представляют его вторичным фабульным персонажем, контрастирующим с первичным фабульным персонажем, где он «елистратишка». И Хлестакова поддерживает вся онтологическая среда, куда он попал, потому что он, Хлестаков, такой же, как все: как чиновник, которого уточнила мамка, и от него стало пахнуть водкой, и т.д. Он аналогичен, подобен

городу, и поэтому он свой для него, для этого города, человек. И поэтому он как бы ее только самотворец – все чиновники, и грабители тоже в том числе, творят этого Хлестакова, драматического героя. И Хлестаков является очень мощным стимулятором того, чтобы этот гротеск, который соединяет противоположные моменты, дошел до своего завершения логического, где эти антиномии, односторонности являются равномошными, равносильными и парализуют друг друга. Это и есть финал. Космический финал, потому что «Ревизор» - комедия, в отличие, например, от «Медного всадника», где финал трагический.

**Е.Ю. Сокрута.** Есть такой полуисторический анекдот: Николай I не запретил «Ревизора» после постановки, но решил по-своему бороться с ним и заказал пьесу с аналогичным сюжетом, но в финале все чиновники-казнокрады были наказаны и, в общем-то, все решилось политически благонамеренно и правильно. Вот каков онтологический статус этой ситуации? Можно ли считать, что сам факт создания этого правильного «Ревизора» продолжением художественного воплощения Гоголя или это просто социальная ситуация?

**В.В. Федоров.** Дело в том, что та коллизия, которую заказал Николай I, была всего-навсего литературным произведением. В лучшем случае, это как бы публицистика. Известна же фраза Николая I: «Всем досталось, а больше всех мне». Вот он и решил наказать Гоголя. Но мощь гоголевского поэтического бытия оказалась настолько высокоэнергетической, что, конечно, никакое, даже пусть очень удачное, хорошее литературное произведение не могло ему противостоять – все равно результат был бы равен нулю.

**А.Х. Гольденберг.** Поддерживаете ли вы мнение Эйзенштейна, что «Ревизор» есть некая реприза травестийная на «Бориса Годунова» Пушкина?

**В.В. Федоров.** Я с ходу не могу не могу ответить на этот вопрос. Но это вполне вероятно. Я думаю, что их связывает идея самозванства. Дело в том, что, по Пушкину, любой субъект, посягающий на автора, а автор желает, чтобы на него посягали, является самозванцем. У нас создалась очень устойчивая коннотация, отрицательная, к самозванству, но институт

самозванства неискореним, потому что он требуется самим автором. На этом основании, конечно, можно сравнивать «Ревизора» с кем угодно и с чем угодно. Но, я думаю, что «Борис Годунов» здесь является одним из первых претендентов.

**А.А. Кораблев.** Гоголь, как известно, посчитал нужным написать замечания для господ актеров. А если бы вам пришлось писать замечания для господ актеров, что бы вы им посоветовали, чтобы они тоже участвовали в процессе обратного превращения?

**В.В. Федоров.** Для этого я должен был бы написать значительное теоретическое введение... Но я попробую вкратце. Может, за полчаса уложусь.

Природа актера вроде бы такая, и Станиславский это утверждал, что самое главное для него – ужиться в образ и, так сказать, стать его носителем. Но дело в том, что любой герой, самый что ни на есть значительный, который, допустим, умнее актёра в сто раз и в интеллектуальном отношении, и в каком угодно (например, Гамлет по сравнению со Смоктуновским), уступает ему онтологически. Онтологический статус Смоктуновского как актера гораздо выше, чем Гамлета, и поэтому здесь дело не в Гамлете, а в Смоктуновском, он является субъектом этого творческого бытия значительно в большей степени, чем фабульный персонаж, даже такой, как Гамлет, или такой, как Клавдий.

С этой точки зрения, советы Гоголя господа актерам подразумевают, что актер – это изобразитель. А мне думается, что актер – это субъект бытия более крупный, чем фабульный персонаж, и поэтому, я думаю, что Гоголь был правее, когда писал «Ревизора», а не когда советовал актерам, как им играть.

**О.А. КРАВЧЕНКО (Донецк):**

**«Гоголь о пределах слова»**

Характерной чертой Гоголя-писателя является его честность. Это качество, традиционно относящееся к сфере этической, обретает у Гоголя не только эстетическую, но и мировоззренческую значимость. В статье «О том, что такое

слово» Гоголь пишет: «Обращаться с словом нужно честно. Оно есть высший подарок бога человеку». Утверждая слово как высшую ценность, Гоголь в то же время постоянно устанавливает ему предел, указывает на недостаточность, а порою и неуместность слова...

.....

**Е.В. Тараненко.** По поводу вашей трактовки немой сцены. Если эта двойная отрицательность снята и онтологический статус обнажился, и полнота восстановилась, то мне стало понятнее, почему они смотрят друг на друга и себя самое, как будто бы впервые видят...

**О.А. Кравченко.** Там есть важный момент, что перед немой сценой появляется жандарм – некий чувственный образ, возвещающий присутствие нечувственного божественного Абсолюта. Ревизор, который должен явиться, это, в общем-то, некий Абсолют, высший Ревизор, сама Совесть человеческая. Поэтому ее показать невозможно. Она и предстает как ничто, как немота, как парализация всего. Но вводит ее такой конкретный, чувственный персонаж.

**С.В. Климань.** Вы сказали, что Гоголь полагал, что Православие и Католичество переживают временное разделение. Действительно ли это временное разделение? На мой взгляд, произошло не разделение, а отпадение Католичества от единой Церкви.

**О.А. Кравченко.** Я могу проиллюстрировать эту ситуацию. Когда Гоголь пребывал в Риме, там были активные попытки вовлечения его в Католичество. И в это время в письме матери он писал, что как Церковь наша, так и Церковь католическая, совершенно одно и то же. И, очевидно, это внутреннее не то чтобы игнорирование различий, но, наоборот, чувство родства, единства, некоего первого срока духовного для Гоголя всегда принципиальней, чем разговор о частностях.

**К.В. Першина.** Меня давно интересует вопрос-рассуждение по поводу темы молчания применительно к литературному творчеству. Мысль о том, что о чем невозможно говорить, о том следует молчать, естественно, подходит подвижнику, ею может руководствоваться как максимой для себя философ,

потому что можно двигаться таким путем поиска истины и обойти словарь, но художник, который пишет, что о чем невозможно говорить, о том следует молчать, это, мне кажется, либо случай лицемерия, либо стремление к творческому самоубийству. Может быть, вы проясните мне, можно ли это неразрешимое противоречие как-то разрешить?

**О.А. Кравченко.** Я думаю, что оно не разрешается, оно так и остается афонией своеобразной. Художник, действительно, обречен на чувственное выражение, поскольку находится в сфере эстетической.

**К.В. Першина.** Согласитесь ли вы со мной, что такие утверждения Гоголя – это такой акт самоубийства как художника?

**О.А. Кравченко.** Ну, в переживаниях кризиса, я бы сказала...

**А.А. Кораблев.** А ведь он таки и убил себя как художника...

**И.А. Гранкин.** Может, посмотреть с другой стороны? Если ты ее можешь понять моего молчания, то как ты можешь понять мои слова? Может, молчание лучше слова? Не самоубийство, а наоборот, прозрение?

**О.А. Кравченко.** Если мы говорим о молчании как художественном приеме, оно тоже должно быть выраженным – молчанием.

**С.В. Климань.** Может быть, молчание бывает разное – гоголевское, пелевинское?..

**О.А. Кравченко.** Не могу ответить на этот вопрос. Гоголь всегда как бы моделирует ситуацию, когда наступает предел чувствам. Словом невыразимую. И это не только в отношении разделения церквей, но и в художественном преломлении. Например в «Портрете» есть сцена, когда выставили в Академии картины, и реакция была такая: все слилось в *безмолвный гимн*.

**М.Н. Панчихина.** Вы различает понятия «пределы слова» и «границы слова»?

**О.А. Кравченко.** В общем, нет.

**В.В. Федоров.** У меня не вопрос, а реплика по поводу полемики. Есть утверждение Бахтина в «Проблемах поэтика Достоевского», что авторское слово композиционно не выражено, не имеет композиционного выражения. И здесь, по-моему, Бахтин с Витгенштейном сходятся.

**А.А. КОРАБЛЕВ (Донецк):**

**«Лестница Гоголя»**

Среди сохранившихся текстов Гоголя, разных по характеру и назначению, но объединенных личностью автора и составивших ему славу самого таинственного писателя, есть один, который хоть и не включен в полное собрание, но, может быть, более других обращен к сути, производящей всю эту совокупность...

.....

**А.А. Александров.** Как с низкой природой Чичикова можно увязать его русское происхождение?

**А.А. Кораблев.** Можно вопрос еще радикальнее поставить: как с его плутовской и авантюрной природой связать его грядущее преобразование? Поэма – об этом. О преобразении человека.

**Е.А. Мирошниченко.** В средневековой живописи существуют расхожие мотивы: на вышеупомянутой Лестнице праведнику наверх помогают забраться бесы...

**А.А. Кораблев** (*недоверчиво*). Помогают?

**Е.А. Мирошниченко.** Ну, праведнику стоят, опираясь на головы и плечи бесов... Можно ли сравнить этих бесов с персонажами «Мертвых душ»?

**А.А. Кораблев.** Это интересный аналог сатиры: возвышение на отрицательных примерах. Но в ранней редакции поэмы гоголевские персонажи, действительно, похожи на бесов.

**М.Н. Панчехина.** По одной из версий, Пушкин перед своей смертью говорил, что он хочет привести в порядок свой дом. А может ли этот «Пушкинский дом», отчасти актуализированный в битовском сознании, соотноситься с «лестницей Гоголя»? И, возможно, тогда правомерно утверждать какую-то словесно-пространственную концентрацию последних речей уходящих великих писателей?

**А.А. Кораблев.** Конечно, «дом» и «лестница» - это близко и соотносимо, но, по воспоминаниям, Пушкин в предсмертном бреду тоже видел лестницу. Хотя про его творчество писали, что он, в отличие от Гоголя, никакой лестницы не оставил своим читателям. Пушкин принял как неизбежность свое гениальное одиночество, не заботясь о том, как его будут читать, и даже декларируя творческое равнодушие к читательскому восприятию, но Гоголь не только собирал и внимательно читал читательских отзывы, он учитывал их и предвосхищал. Поэтому и его поэма, и книга наставлений построены в виде лестницы, по которой читатель мог бы подняться, насколько сможет и пожелает.

**С.В. Климань.** Нет ли у художника своего видения посмертной лестницы? Обязан ли он отображать ее такой, какой видел ее Лествичник, или он имеет право видеть по-своему?

**А.А. Кораблев.** В сравнении с Лествичником – да, потому что Лествичник не «видел», а «выстроил» свою «лествицу», руководствуясь больше логикой, чем наитием. Например, он сам объясняет: грех гнева я помещаю на этом месте, потому что мне кажется *логичным* поставить его здесь, после предыдущего греха. Он выстраивает педагогическую, дидактическую иерархию прегрешений – 30 ступеней по числу, как он считал, лет Христа. У Гоголя, как и у Данте, в основании их проектов число 33, но по той же причине. «Выбранные места» - 32 главы + предисловие; первый том «Мертвых душ» – 11 глав и, несложно сообразить, что столько же глав должно было быть во втором и третьем томах, чтобы три тома составили 33 главы. Но все это литература. А лестницы Иакова или Феодоры – видения.

**М.Н. Панчехина.** Можно ли говорить о христианском реализме Гоголя?

**А.А. Кораблев.** Думаю, да. Если говорить об изображении реальности в свете христианского воззрения.

**И.А. Гранкин.** А может быть, сожжение второго тома – это его внутренний исход? Попытка освободиться от чего-то. Не уйти от чего-то, а прийти к чему-то.

**А.А. Кораблев.** Я не уверен, что объяснение этому может одно и окончательное. Да, сожжение рукописи, в которой заключена его жизнь, – это самосожжение, освобождение не только от форм и смыслов, которые его уже стесняли, но и от себя самого, прежнего. Правда, почти сразу после сожжения у него возникло ощущение совершенной ошибки, слабости и даже греха. А может быть, это был продуманный расчет, разыгранный спектакль. Может, и никакого сожжения не было. А если и было, то, может, не было такого пафоса, каким оно потом окуталось, как дымом. Это загадка, одна из главных загадок Гоголя.

**А.Х. Гольденберг.** Видение Феодоры – это не единственный источник такого рода типологии грехов. В частности, «Божественная Комедия» Данте тоже возникла на основе традиции духовных видений и хождений, в том числе и апокрифических. И в этом смысле толкование персонажей «Мертвых душ» как лестницы грехов достаточно широко распространено. В частности, Марианна Шапиро в работе «Гоголь и Данте» сопоставляет выборку мертвых душ со ступенями смертных грехов грегорианского канона. Что здесь православного?

**А.А. Кораблев.** Вот именно. В «Мертвых душах» Гоголь выразил то, что не высказывал, по разным причинам, прямо (исключения – некоторые его письма). Он выстроил общехристианскую лестницу восхождения, не конкретизируя конфессиональных различий. Лествичник, на которого он ссылается, почитаем и в Католичестве, и в Православии. Мытарства – православный эквивалент католического Чистилища...

**А.Х. Гольденберг.** Гоголю идея Чистилища была чужда.

**А.А. Кораблев.** Почему же? Можно даже сказать, что ему не были чужды даже теософские идеи, которые тоже выражены в поэме. Судя по некоторым аллюзиям и прямым ссылкам, которыми насыщен его текст, он допускал, что не только Католичество и Православие, но вообще все религии говорят об одном и том же. И лестница восхождения встречается не только в разных религиях, но и в разных эзотерических школах, в том же масонстве, которое тоже обнаруживается в поэме. Духовная иерархия в его представлении так же объективна, как и природная, биологическая. Гоголь мыслил архетипично и пытался воплотить в своих текстах, в частности, архетип лестницы.

**А.Х. Гольденберг.** Вторым том не может быть аналогом Чистилища.

**А.А. Кораблев.** Он был аналогом Чистилища, и по разным причинам. Во-первых, самая общая – ориентация на мировые шедевры, стремление воспользоваться их матрицей, повторить их опыты, но по-своему. Во-вторых, более частная – особое отношение к итальянской культуре и к Данте, которого он воспринимал, как и Пушкина, своим наставником, только виртуальным. Было бы, наверное, нескромно, если бы Гоголь говорил об этом прямо. Но он указывал на это иносказательно, иронически, по-гоголевски.

Вспомним знаменитую шкатулку, которую возит с собой Чичиков. Вспомним ее описание – почему-то очень подробное. И это описание почему-то называется *планом*. И какой же там план? Шкатулка состоит *из трех разделов*: в первом – *лезвия*, во втором – *мыло*, в третьем – *перышки*... Это же план «Божественной Комедии» - лестница в небо: «Ад», «Чистилище» (мыльница) и «Рай»... (*Смех*).

И вот мы теперь эту лестницу разглядываем. Вместо того, чтобы подниматься вверх...

## 2. Демиург из Диканьки (дискуссия)

*Ведущий – С.А. Шаталов*

**С.А. Шаталов.** Мне вспоминается мой давний разговор Дмитрием Быковым, в котором мы сошлись с ним в том, что, наверное, неверно думать, будто Гоголь, наслушавшись фольклора, написал «Вечера на хуторе близ Диканьки». Мы пришли к тому, что на самом деле все наоборот: Гоголь придумал ту Украину, которую мы знаем. Он пытался придумать и Россию, но Россия не получилась. Потому он и сжег второй том своей поэмы.

Я говорю «придумал», хотя в поздний период он как будто бы шел к чистой правде, без придумывания. Но что значит *придумать*? Это значит создать другой мир, в котором ты можешь стать космической единицей и подключиться к вселенской грибнице. Собственно, искусство и выполняет эту миссию – чтобы человек почувствовал себя такой космической единицей. Об этом часто говорит в своих лекциях Игорь Анатольевич Козловский...

- ***Гоголь – это тот, кто задает вопросы***

**И.А. Козловский.** Я услышал провокацию. Хорошая провокация. Несомненно, что так уж сложилось в истории русской литературы, когда, особенно в начале XIX века, происходит изменение ситуации (всей – и политической, и внутренней), запрещается философия, то смещается акцент на глубинное самоосмысление. И вот большинство философов, размышляя на эту тему, говорили, что раз философии нет, необходимо, чтобы кто-то рефлексировал. И берет на себя эту миссию литература.

В чем величие русской литературы? В том, что она берет на себя дополнительную нагрузку. Часто, может быть, и мешающую самой литературе,

творческому процессу. Это и создает феномен, который мы называем Золотым веком русской литературы.

Сергей сказал, что Гоголь хотел придумать Россию. Это нормальный процесс. Но почему Гоголь начинает как холерично-сангвиничный тип, а завершает флегматично-меланхоличным? Это один из самых ярких примеров, когда меняется сам психологический тип, само восприятие его себя в этом мире и мира внутри себя.

На мой взгляд, Украину он *не придумывает*, потому что мы видим эту Украину и до Гоголя, у Котляревского, у других украинских авторов. Гоголь не придумывает, но как глубинно смотрит, как романтично! И, так уж складывается в этом пространстве, что украинская шляхта, украинское козачество, вспоминая себя и отстаивая свои права, начинает рваться в своих сундуках и находит свою историю. И он пытается рассказать в какой-то степени и свою историю, корневую историю. И его видение себя, его переживание себя в этот момент, на мой взгляд, представляет собой достаточно живую, яркую, многоцветную картину. По мере его движения, действительно, уходит тот смех, уходит тот цвет, та барокковая Украина – куда-то на задний план, и постепенно перед ним вырисовывается совершенно другой мир, и этот мир влияет на него. Он очень впечатлительный человек, он меняет, в том числе, и свой психологический тип.

На мой взгляд, его восхождение (если использовать понятие «лестница») – это постепенный уход от материально-телесного низа, уход от осязаемого пространства, которое он, действительно, конструирует. Он создает для себя какой-то внутренний мир, исповедуя православие, но, на мой взгляд, это православие, конечно, отличается от того православия, которое он постигал, обучаясь в Нежине.

Что характерно для украинской ментальности того периода времени? Акцент на смеховую культуру. Но это смех земледельческий. Есть такое выражение: «земледельческий смех» - смех от живота. Дальше он переходит к смеху от головы (сарказм недаром созвучен с понятиями «саркома»,

«саркофаг» - это плоть умирающая). Сарказм – то, что разрушает. Земледельческий смех созидает, а этот – разрушает. Происходит некое умирание низа, исчезает эротизм.

Эрос – это креативный, творческий момент. Без эроса нет творчества. И греки это понимали – это мы сейчас немного упрощаем. Для греков – это творящая, креативная сила. Сила творения. Космос возникает. Из хаоса, который был вначале. Эрос возникает. Это он творит.

Что исчезает? Исчезает радость, смех (земледельческий), исчезает взаимоотношение полов, исчезает то, что относится к пиршеству, к миру еды. Если в ранних произведениях Гоголя есть еда и взаимоотношение полов, достаточно активное, земное, и есть земледельческий смех, то дальше мы этого не видим.

Да, в русской культуре отношение к смеховому началу, начиная со Стоглавого собора, уже напряженное. Чего не было в барокковой Украине. Перед нами столкновение разных текстов. И Гоголь, принимая другой текст, что-то отдавая этому пространству, рефлексировав это пространство, соразмышляя, но вместе с тем и от чего-то отходя, он постепенно становится более аскетичным. Отсюда много дидактического, назидательного появляется, того, что мы знаем как «поздний Гоголь».

Я думаю, что он не придумывает. Он скорее в саморефлексии, в рефлексировании этого пространства, он пытается скорее понять смыслы, чем придумать. А эти смыслы он понимает, конечно, достаточно своеобразно. Скорее всего, это смыслы его внутреннего наполнения.

И вот русская литература, и, в частности, Гоголь, и дает тот самый момент размышления, не просто размышления как такового, а *смыслового* размышления.

Наука бессмысленна – по той простой причине, что она не ищет смысла. Она ставит вопросы «почему?», но не ставит вопросы «зачем?» А вопросы «зачем?» ставят либо духовно-религиозная, либо русская литература. Тот же Гоголь. «Зачем?» - это совершенно другие вопросы. Смысловые,

телеологические. И потому как в определенный период времени наука, уйдя в секулярное свое плавание, стала нетелеологична, она и не ставит вопросов «зачем?»

Сергей [Шаталов] сказал, что это выход на космический уровень. Я бы сказал: на смысловой уровень. Вопрос «зачем?» волнует Гоголя до самого конца. Он постоянно этот вопрос задает, в разных вариантах: «Зачем это всё?» Он уходит от корневых моментов, но и уходя, он одновременно вырастает вместе с этим вопросом: «Зачем? Какой в этом смысл?» На мой взгляд, это вопрос, который должен волновать каждого человека.

В этом вопросе – переход от мира потребностей, мира биологического, мира плотного в мир тонкий, в мир ценностей. А мир ценностей – это всегда вопрос «зачем?» И вот тогда и появляется *космический человек*.

Мы с вами прекрасно понимаем, что сам вопрос всегда важнее, чем ответ. Вопрос всегда важнее, чем ответ. И потому как ответы всегда индивидуальны, вопрос всегда больше, чем ответ.

И мы знаем, что любой текст внутри себя бесконечен. Потому что он всегда задает вопросы. Поэтому для меня Гоголь – это тот, кто задает вопросы. Эти вопросы он наполняет смыслом – а это то, над чем рефлексировала русская литература.

**С.Н. Заготова.** Сережа [Шаталов] рассказал, как они собрались с Димой Быковым, долго что-то обсуждали и пришли, как я думаю, к ложному умозаключению о придуманной Украине. А знаете, почему? Потому что с ними не было третьего. Прекрасный афоризм сидящего рядом со мной Вити Губарева: «Три дурных головы, собравшись вместе, начинают соображать». (Смех.)

- *Уроки Гоголя – это уроки великого художника*

**А.Х. Гольденберг.** Я все же хотел бы ближе к теме вернуться. Вот мы с Александром Васильевичем [Моториным] как раз обсуждали эти вопросы, что Украину Гоголь не придумал, а Россию – придумал. Почему? Потому что плохо знал. Хуже, чем Украину.

Я думаю, что это вопрос схоластический. Придумал, не придумал... Для нас важно, как это все воплотилось художественно. Для меня и Украина гоголевская, и Россия художественно убедительны. Так же, как и для многих поколений читателей Гоголя.

Речь идет о чем? Речь идет о природе его таланта. Гоголь – величайший комический писатель Нового времени. Потому что Гоголь – это прежде всего смех Гоголя. Не было бы смеха, мы бы здесь не собрались и не обсуждали его произведения.

И в чем специфика гоголевского смеха и гоголевского таланта? Мне кажется, что есть три важнейших составляющих. Во-первых, это театральность. Во-вторых, это живописность. И в-третьих, это слово. Вот эти три компонента породили великого писателя Гоголя.

Обратите внимание, вот сегодня Оксана Анатольевна [Кравченко] делала доклад и известное место привела из «Выбранных мест», где Гоголь сопоставляет католического проповедника и православного. Но ведь все это описано с помощью театрального кода. Православный священник выступает с опущенными глазами, говорит тихим голосом... Это определенная модель поведения, связанная с глобальными различиями между католической проповедью и православной. Две разные традиции. И что более убедительно? Актерство, риторика католическая или это особое православное говорение... Там же дело в том, какое впечатление производят эти священники на слушателей.

Для Гоголя характерен синтез этих трех начал. Он везде рисует картины, словесные картины. Человек специально живописи учился. Видимо, он и эту

стезю для себя как-то примеривал, выбирал. Он хотел быть актером, и это потом воплотилось в его не только драматических произведениях, но и в его прозе. Я думаю, если мы три эти начала не будем учитывать, мы не поймем, в чем природа такого мощного художественного воздействия Гоголя.

Я приведу один пример. Как известно, Гоголь – барочный писатель, это, так сказать, общее место. Барочная эстетика (естественно, украинская традиция, и не только, и европейская традиция) оказала сильное влияние на его стиль и на его мировоззрение. Но вот что интересно. Гоголь жил в Италии, 7 с половиной лет, и в Италии он изучал – *изучал*, подчеркиваю, – итальянскую живопись. Живопись, прежде всего, Ренессанса. Любимым художником был Рафаэль. Но ничего подобного в его художественных текстах отражения не получило. А что получило? А получила отражение барочная живопись, и прежде всего – Караваджо. Караваджо! Глубочайший художник эпохи барокко. Почему? Потому что Караваджо первый предложил европейской культуре категорию света, понятую в мировоззренческом смысле – как свет тварный и нетварный. Темнота – темные полотна Караваджо, которые прорезывает луч света, - это свет божественной энергии.

Мне как-то довелось попасть в церковь Санта Марии дель Пополо в Риме, где висит знаменитая парная композиция Караваджо: «Распятие апостола Петра» и «Обращение апостола Павла». Они друг против друга висят. И я вспомнил сцену из «Мертвых душ», когда Чичиков в темноте, при звуках грома и ударах молнии падает в грязь... Вспомнил о том, что Чичикова зовут Павел, и вспомнил о том, что именно это падение в грязь есть некий прообраз будущего возрождения. Это, можно сказать, модель его судьбы: он ведь все время пытается подняться из жизненной грязи...

А кто такой Чичиков? Это великий грешник. И этому великому грешнику говорится во 2-м томе: «Ведь вы богатырь! У вас есть великие задатки. Вы будете великий человек». Это те самые слова, которые имеют отношение к биографии апостола Павла. И превращение Чичикова должно было совершиться именно по такой модели. Великий грешник должен был стать

апостолом добра. Таков был замысел. Другое дело, что он оказался неосуществимым. По ряду причин, не будем сейчас к ним обращаться.

Но обратите внимание, что одним из главных действующих лиц этой сцены является конь. Который завез Чичикова в дом Коробочки. И композиция построена точно так же, как на этой картине Караваджо.

К чему я это все вспомнил? Вспомнил я это все к тому, что Гоголь впитал в себя несколько культурных традиций, очень мощных. И поэтому, прежде всего, он не учитель. Не учитель жизни, не учитель веры. Он художник. Все уроки Гоголя – это уроки великого художника в широком смысле слова.

- ***Непревращение остранения в освоение***

**А.И. Иваницкий.** В добавление к прозвучавшим выступлениям и отчасти в силу моего природного тугодумия (до меня туго доходят чужие вопросы), я попробую ответить на вопрос Сан Саныча [Кораблева], который спросил, не представляет ли творчество Гоголя взгляд южанина на северный мир? Так вот, ярчайшими примерами такого взгляда является взгляд Гоголя в «Риме» и в его петербургских повестях. В «Риме» - на Париж, в повестях – на Петербург.

С моей точки зрения, если чуть-чуть обозначить, что придумал и что не придумал Гоголь, Украину и Россию... Что касается «Диканьки», это не только связь с украинским фольклором, которая очевидна, но это связь – фундаментальная – с украинской изобразительной барочной традицией. В «Ночи перед Рождеством» он представляет таким художником Вакулу, который расписывает церковь. Это один из тех художественных кодов, который, собственно, и явился в «Диканьке». Гоголь не придумал Украину, он ее *перенес* из изобразительности в словесность.

А что касается «северного мира» («русского мира»), представленного в «Мертвых душах», то это взгляд, безусловно, южанина на север, но с совершенно иной идейной нагрузкой, нежели взгляд южанина на Северную Европу, где север – это, безусловно, негатив, а вот Северная Россия для

южанина, для малоросса, это, с одной стороны, мир абсолютно другой, неподобный ему. Если мы смотрим на фактуру, которая изображается в «Мертвых душах», то это взгляд путешественника, который приехал в другую страну.

Один из ключевых принципов в изображении Гоголем помещицкой фактуры центральной России – безусловно, *остранение*. Этот мир, с одной стороны, очень узнаваем и абсолютно не похож на реальный мир. Другое дело, что Гоголь не воспринимал северный (русский) мир идейно как чужой. Может быть, антропологически, как южанину, этот мир подлежал освоению. Остранение являлось для него средством и попыткой освоения этого мира, но эта попытка не удалась. Этот мир для него во многом остался чужим, остался непохожим внутренне на него как на малоросса. И, может быть, именно неудача этой попытки, *непревращение остранения в освоение*, и стало одной из причин отказа от второго и последующих томов. Он не смог освоить этот мир, сделать его своим.

**С.А. Шаталов.** Смотрите, немцы и славяне – варвары – изучают Рим как культуру в цивилизации. А Иерусалим?

**А.А. Кораблев.** Это «Юг»?

**А.И. Иваницкий.** Может быть, латентно – да, но для него это исполнение идейной программы, идейного проекта, говоря сегодняшним языком, духовной самоидентификации и самоопределения, когда для него религия в большой степени явилась средством освоения себя в мире и мира в себе. И, естественно, Иерусалим в этом плане был без альтернативы.

**А.А. Кораблев.** А может быть, это другая оппозиция: «Запад – Восток»?

**А.И. Иваницкий.** Не думаю... Я думаю, что это не работает для Гоголя. Потому что для него и оппозиция с Римом не была оппозицией «Запад – Восток», в том смысле, что он воспринимал себя в духовном смысле во многом как римлянина, где Рим – это идеальная Малороссия. Это идеальный Юг. Культурный берег, которого, может быть, нет в Малороссии, есть в Риме, но и то, и другое противостоит Северу. А Иерусалим – это, безусловно, моральный

вектор, идейный полюс, с которым он хотел отождествиться и от этого имени строить свою жизнь дальше в рамках его сугубо религиозного проекта.

**И.А. Гранкин.** Это вы подразумеваете, что Иерусалим – пуп Земли?  
(Смех.)

**А.И. Иваницкий.** В известной степени – да. Думаю, что да. В рамках православной ортодоксии – да. Но помочь освоить Россию ему этот город не помог.

**И.А. Гранкин.** Может, нужно было идти в Египет? (Смех.)

**А.И. Иваницкий.** Мы обсуждали в кулуарах с Аркадием Хаимовичем [Гольденбергом], что если бы Гоголь вернулся из Рима не в Москву и не в Питер, а в Киев, все было бы по-другому – не было бы душевного кризиса и не было бы такого контраста между своим и чужим, потому что украинский мир римскому гораздо ближе, чем Москва или Петербург.

**С.А. Шаталов.** А что, был вариант вернуться в Киев?

**А.И. Иваницкий.** Да, был такой вариант. Но, извините, кто угодно сбрендит, после Рима оказавшись в наших широтах... (Смех.) Москва – это вообще означает «болото» по-фински. Если бы в Киев – это был бы гораздо более плавный переход от одной ипостаси своего к другой ипостаси своего. Конфессиональные дихотомии могли быть гораздо мягче и со временем гармонизироваться.

- *Сверхчувство русского духовного пути*

**С.А. Шаталов.** Александр Васильевич, коль мы уже затронули Иерусалим, как изменила Гоголя эта поездка? Может быть, в еще больший тупик загнала?

**А.В. Моторин.** Гоголь, конечно, готовился к этой поездке внутренне долго и здесь он в русле русской традиции пребывал, потому что у нас, начиная с XI века, с одной стороны, благочестивые люди в Иерусалим стремились, а с

другой стороны, опасались этой поездки, и не только по условиям тягот пути, опасностей (тогда, в древности, это было смертельно опасное путешествие), но и, прежде всего, по духовным причинам, то есть рассматривали такую поездку как переход некой границы от своего прежнего бытия к новому, в некое такое дополнительное крещение. Но такое крещение уже опасное – если не переменишься полностью после этой поездки, то, как говорится, очень плохо будет... И во времена Гоголя, кстати, например, Серафим Саровский говорил своим ученикам, что не надо вам ездить в Иерусалим – вот вам есть у меня Иерусалим. Иерусалим – это понятие, он объяснял, духовное. В Иерусалим можно духовное совершать путешествие.

Или, например, в XII веке, наш новгородский святой, знаменитый как раз своим путешествием в Иерусалим на бесе, - вот он слетал, благополучно вернулся, но потом были у него в жизни достаточно серьезные искушения духовные, как его бес и предупредил... Тут на символическом уровне выразилась в этом путешествии на бесе опасность путешествия во Святую Землю и посещение Иерусалима. И вот Гоголь, он чувствовал, у него было такое сверхчувство русского духовного пути, он чувствовал эту традицию: с одной стороны, его влекло, а с другой стороны – он боялся. И особое его искушение было, когда он, как он сам признавался в переписке, он в Иерусалиме не почувствовал благодати. Т.е. он совершенно как будто мертвая душа был. Он, конечно, там натужно пытался описать, что все хорошо, но тут же признавался, что нет того чувства, которое ожидал получить. Точно так же потом Вяземский признавался, посетив Иерусалим...

**С.А. Шаталов.** Перегорел?

**А.В. Моторин.** Может быть... Трудно здесь сказать, почему это произошло. Для него это, конечно, было искушение духовное и потрясение – что не было ответа от Иерусалима на его ожидание. Но, тем не менее, он поехал туда уже внутренне преображенным – это уже проявилось к тому времени в перестройке его творческого сознания. Он не случайно хотел поскорее выпустить «Выбранные места из переписки с друзьями», где он уже закрепил

свою новую творческую позицию. И в это же время у него изменилось отношение к Риму. Рим западный, латинский, стал как бы внутренне закрытым, его туда уже не влекло, а после поездки в Иерусалим он все больше о Москве говорил. Его тянуло в Москву, в Москву...

**С.А. Шаталов.** А скажите, поездка Гоголя в Иерусалим насколько кардинально изменила его жизнь? Что было бы, если бы ее не было? Такой же финал был бы или какой-то другой?

**А.В. Моторин.** Сама эта поездка, если сравнить ее с искушением Иоанна Новгородского, не праздник и не радость, а тягчайшее испытание, духовное прежде всего. Когда-то в древности это было и физическое испытание, но по существу – духовное. Гоголь как раз это испытание прошел достойно. Он к нему подготовился, он уже фактически преображенным поехал, и там это всё закрепилось. Другое дело, что он там ожидал чего-то большего. Но жизнь потом показала, что это совсем уже другой Гоголь, изменившийся и духовно ориентированный уже на Москву как Третий Рим.

**И.А. Гранкин.** Вот эта тяга к Москве – не могла возникнуть после критики Игнатия Брянчанинова?

**А.В. Моторин.** Конечно, это все переживалось Гоголем одновременно. И, конечно же, святитель Игнатий очень мощный толчок для его дальнейшего внутреннего развития дал своей критикой «Выбранных мест». Гоголь-то считал, что это уже его совершенно новое по качеству творение, а святитель показал, что там свет и тьма перемешаны и дальше еще очень усиленно и долго нужно развиваться. Но, в принципе, Гоголь этой дорогой и шел, был настроен на такое подвижничество. Об этом говорило уже то, что он осмелился и решился пожертвовать всею своей славой, своей уже сложившейся популярностью (казалось бы, пиши том за томом «Мертвые души» и наслаждайся жизнью). Он всем этим пожертвовал и именно преобразился. И, конечно, святитель Игнатий именно своим нелюбезным, суровым, по-хорошему, отношением очень сильно помог.

**И.А. Гранкин.** А могло быть так, что и Москва, как Рим, впоследствии была бы оставлена?..

**А.В. Моторин.** Рим первый, Западный Рим, Гоголь начал критиковать гораздо раньше, в петербургский период жизни. Вместе с критикой Петербурга у него уже назревала критика Западного Рима. Хотя он потом туда поехал и там наслаждался, и как бы приравнивал Католичество и Православие (это где-то 37–38-е годы). Это у него сложный был период, когда он сильно-сильно увлекся Первым, Западным Римом, и был окружен там католиками, в том числе польского происхождения, которые его пытались обратить, и в его письме к матери из контекста видно, что он не древний Рим, который еще общий для всего христианства, а Рим уже отколовшийся сравнивает с православием. Он переживал в этот период и магические увлечения. Вообще, это было серьезно, это был другой Гоголь, по сравнению с собой прежним – даже прежним – и будущим. По письмам прослеживается, что это продолжалось где-то года два, когда он вместе с увлечением католичеством увлекся и магизмом. И если сравнить ранние слои работы над «Мертвыми душами» - там тоже, в черновиках, это заметно. Там не пророческое состояние авторского духа, а скорее такое магически-демиургическое, когда формируется бытие в духе его же горохового панича, которого он с осуждением изобразил в «Вечерах на хуторе».

- *Как жить на границах*

**Э.М. Свенцицкая.** Если говорить об уроках жизни и уроках искусства, то, в первую очередь, чему учит Гоголь? Он учит жить в ситуации пограничья.

Во-первых, между русской и украинской культурами и, соответственно, языками. Парадокс: «Вечера на хуторе» и «Миргород», написанные на русском языке, воспринимаются как малороссийские повести. Язык не все в литературе определяет.

У Гоголя провокативно спрашивали, кто же он – хохлик или русский? И он отвечал, что у него две души. Конечно, это был ответ, такой, смягчающий провокативность... Действительно, и язык, как дух, дышит там, где хочет, и как

определить национальность души? Но, безусловно, у каждого пишущего время от времени возникает необходимость, как это Бахтин говорил, объективировать свой собственный язык, то мировидение, тот *habitus*, посмотреть на него как бы со стороны, и сделать это можно с помощью другого языка, близкого. Тогда свое воспринимается как чужое, чужое – как свое. Это, собственно, и делал Гоголь, это делаем и мы – те, для кого возникает ситуация активного двуязычия.

Второй очень важный момент – я не знаю другого писателя XIX века, который был бы не просто художником, а художником слова, для кого слово само по себе было очень важно.

Придумал ли Гоголь Украину? Если ощущается придуманность, то это не вполне художественный текст.

Гоголь мыслит так, что сопрягает символическую птицу-тройку и реальную тройку, в которой сидит Чичиков. Он, по сути, мыслит не аллегорически, он мыслит символически, причем соединяя в одном образе абсолютно противоположные значения.

Любой писатель – творец смыслов, а смысл – это связь, в первую очередь. Вопрос «зачем?» - это вопрос «за чем?»: как это связано со мной и тем, что со мной происходит. У Гоголя эти связи имеют абсолютно антиномичный характер. Если в целом говорить, чему учит Гоголь, - и в жизни, и в искусстве, и во всех других сферах культуры, - он учит, как жить на границах, как жить в ситуации, когда, с одной стороны, во внешнем мире границы все сместились, но все они перешли вовнутрь человека. Как жить внутри этого, сохраниться, выжить, а не умереть.

- *Ствол русского древа*

**С.А. Шаталов.** А готово ли современное человечество стать учениками Гоголя? Сан Саныч!

**А.А. Кораблев** (*задумчиво*). Я пытаюсь понять, почему этот вопрос адресован именно мне... (*Смех.*) Наверное, потому, что мне приходится много общаться с молодыми авторами. Должен сказать, что я не замечал у них ученического отношения к чему-либо. Они предпочитают доверять своему таланту, вдохновению, уму, воображению – всему, что им дано. Они читают современных авторов, некоторые вызывают у них интерес, они могут спросить у себя и ответить себе, почему это вызывает интерес, но такого пиететного отношения, какое было у Гоголя к великим мастерам, я не замечал. Может, в этом причина того, что у нас Гоголи что-то давно не рождаются?

У нас рождается другая литература. Может, это постоянная наша потребность – новый отсчет начинать? Белинский ставил точку: закончилась пушкинская эпоха, начинается гоголевская. На какое-то время поверили ему, а потом оказалось, что Пушкин жив и продолжает влиять. Тогда царствие Пушкина продлили, назвав его Золотым веком. Потом решили, что время Пушкина затянулось: давайте сбросим его с парохода современности. Но Пушкин и эту эпоху пережил. Сейчас тех, кто пытается писать по-пушкински, называют, я слышал, «пушкиноидами». Но значит ли это, что Пушкин наконец умер и его эпоха закончилась?

Пушкин для русской литературы – некая константа, явление гармонии, с которой, хочешь не хочешь, приходится считаться. Может быть, он просто совпал с ней, повезло; может, гениально чувствовал ее; может, она сама его выбрала. Не важно. Теперь это ствол русского дерева, все остальное – ветви. И Гоголь – один из тех, кто это конгениально понял.

Если мы будем судить о русской литературе по ее вершинам (а времени прошло достаточно, чтобы эти вершины увидеть: в XIX веке это Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой... ну, и Чехов; про XX век говорить не будем – подождем еще лет сто...), то увидим, как они между собой соотносятся. Нельзя сказать, что это пиететно-ученические отношения. Гоголь преклоняется перед Пушкиным, но и спорит с ним, и еще как! И даже прямо говорит, что прошли те времена, когда можно было за Пушкиным идти. И многозначительно не

договаривает, за кем теперь надо идти, полагая, что это как бы и так понятно. А Достоевский борется с Гоголем всю жизнь. Но, борясь, он учится у него. Это тоже ученичество. Мне кажется, что начинающим авторам, если они хотят достичь таких же результатов, нужно учесть опыт этих взаимоотношений.

- ***Теория тотального непонимания***

**С.А. Шаталов.** А если не ученичество, то что? Чему доверяют молодые, как это назвать? Наверное, это знает Александр Сушинский – куратор многих современных арт-проектов...

**А.П. Сушинский.** Спасибо... Это особенно приятно потому, что неожиданно. Почти как на фестивале импровизационной музыки.

А вопрос: чему мы доверяем? Для меня эта тема имеет значение вот в каком ракурсе (я называю это теорией тотального непонимания): нельзя понять произведение автора другим субъектом, потому что нельзя полностью войти в то же русло, в котором находился автор. Что можно понять, придя в Лондонскую галерею и глядя на «Подсолнухи», если мы не можем знать, что чувствовал Ван Гог в Арле, пять месяцев дожидаясь Гогена. Зритель, читатель – любого творения – Ван Гога или Гоголя – всегда находится вне. А если вне, то до него не доходит 100-процентный посыл состояния творца. И это, в общем, много чего отменяет и в то же время много к чему приводит в конечном итоге. Если мы не можем понять целостного потока автора, то тогда нет смысла вообще говорить о каком-либо понимании в принципе. И в контексте ученичества это ведет к тому, что каждый должен стать творцом («по образу и подобию», да?) каждый должен стать человеком, который делает свое произведение. Это не профанация, а единственный, как мне кажется, путь к пониманию через себя.

В этом смысле ученик и учитель возможны, но до определенного предела, потом ученик уже идет сам. Он может что-то понять, что-то перенять – у Гоголя, у Достоевского – какие-то мысли, которые были ими изнутри поняты

ими самими, опять же, созерцая какие-то другие вершины, но дальше они шли сами. И мне кажется, каждый из читателей, кто идет этим путем и не останавливается, в дальнейшем начинает идти самостоятельно. И если он не идет сам, то пассивная истина просто не дает никакой пользы и преображения людям.

Поэтому то, что вы сказали про современную молодежь, которая сейчас доверяет себе, воображению и прочему, это, я бы сказал, и правильно, и не совсем правильно. Просто происходит обмельчание современных авторов, и очень сильное, и в визуальном, и в литературном творчестве. Каждый начинает что-то снимать и выкладывать на ютьюб, каждый начинает в «Живом журнале» что-то писать, и все друг на друга как-то влияют, каким-то перекрестным огнем это действует, но, как мне кажется, таким образом никто никого не может ничему научить. Чему-то поверхностному – может, какой-то стиль задать – может, но к настоящим глубинам, к главным проблемам, к сущности, мне кажется, можно прийти только самому и только через единый проход – как в трубе сталкерской проходит Солоницын: это символ того, что для ответа на самые главные вопросы человек остается один на один с собой.

На меня Хлебников очень сильно повлиял. Когда ты читаешь, как он остался без света, проводка проплясала последнюю пляску смерти, и он остался один на один с книгой, и читал ее (вышел из положения), поджигая одну страницу и читая следующую... Или когда Маяковский встречается его на вокзале и говорит: «Витя, ты чего? Там же тебе гонорар за стихи должны...» А он говорит: «Какие стихи? Я в Крым еду, весну встречать». И залезает на крышу вагона. Такие вещи, действительно, переворачивают сознание. Кто-то распределяет дачи, кто-то пишет по утрам стихи, как упражнения, а кто-то едет в Крым встречать весну... Но дальше ты уже начинаешь сам у себя учиться.

**С.А. Шаталов.** Сан Саныч [Кораблев] назвал четыре главные фигуры русской литературы XIX века. А кого называют люди твоего круга? Назови четыре имени!

**А.П. Сушинский.** Ну, для меня, конечно, предел по смыслам и мощи Достоевский задает – «Бесами» и «Карамазовыми». Если нет бессмертия, то какой смысл вообще во всем? И тема бессмертия на Восток уходит, в религиозную традицию. Достоевский для меня – тот, кто ставит важнейшие вопросы. Мне кажется, после Достоевского просто уже заканчивается способ познания. Это граница, куда упирается западная цивилизация. Дальше там уже не слова, дальше там начинается процесс бессловесный.

Естественно, для меня Хлебников поворотный – как символ слияния жизни и поэзии, недостижимый по святости... И, конечно, мне близок Введенский и эта традиция: Бог, смерть, время и все это мерцание, достижение чуда хармсовского. Пожалуй, для меня – эти три фигуры. Четвертой я не назову, пожалуй. Достоевский, Хлебников и Введенский.

- *Услышать Слово*

**С.А. Шаталов.** Вы знаете, меня расстроил недавно Лимонов, который сказал: «Друзья! Чтоб мы были братьями, *нужна война*». Представляете? Нужна война! Он меня расстроил жутко. Это что же, человечество уже не умеет жить без войны? То оно готовится к ней, потом воюет, потом восстанавливает всё – и что? такой процесс бесконечен?

Я не историк, я не знаю, было ли такое время, чтобы в мире не было войны, но мы живем уже почти 70 лет без этих сумасшедших вибраций. Да, были военные операции, но глобальных губительных вибраций не было. И сейчас, как мне кажется, у нас возникла уникальная возможность выйти на новую тональность, на уровень более тонких отношений, на встречу с пространством, с Богом. Услышать Слово или хотя бы ощутить его движение, заметить хотя бы тень этого Слова.

Мне кажется, сейчас самое потрясающее время. Наверное, нужны какие-то инструменты, наверное, они уже придуманы, мы, может быть, о них забыли или, может быть, мы ими не пользуемся, а они совсем рядом. И мне кажется,

что Гоголь – это одно из тех явлений, которое позволит не только обратить наш взгляд в сторону попытки этого диалога, услышать его в себе, в ком-то, это эхо, но и как-то подготовить себя, настроить.

Я очень часто слышу, что молодежь уже не та... Она всегда не та! Мы читаем тургеневские «Отцы и дети» - там то же самое. «Вот у нас было время!» А время замечательное сейчас, и молодежь удивительная, как и должно быть, наверное. Она всегда удивительная. И у нас есть надежда, что она будет все удивительней и удивительней становиться.

Сегодня, может быть, никто особо не хотел заострять позиции, не хотел выходить на конфликтную ситуацию, когда искры сыплются, но при этом рождается какая-то молния, живая структура, живая матрица. Но я думаю, что сегодня у нас и в безыскровом, внутреннем салюте что-то все-таки получилось.

*Через год, словно в ответ на ожидания ведущего и на его призывы воспользоваться ситуацией мира для духовного восхождения, в Донецке началась война. Вертикаль Гоголя, вознесенная мыслями о ней, осветилась огнем горящих зданий, окуталась дымом вражды и пропаганды.*

*И все-таки на то и филология, чтобы прочитывать не только ветхие страницы, но и протупающую сквозь них жизнь, различая в прошлом настоящее и будущее, а в преходящем – неизменное и то, что подлежит изменению. Достаточно собраться вместе для сосредоточенных соразмышлений, как не только гоголевские откровения, но и собственные усилия приподняться над собой, над течением времени и над застенками пространства становятся ступенями насущного бытия. Какими бы частными и нечаянными ни казались высказанные в ходе дискуссии мысли и соображения, они были вызваны общей темой и, что еще важнее, осязаемой, объединяющей всех говорящих целостностью, сквозящей во всех явных и неявных недосказанностях и противоречиях.*

### **3. Восхождение к Гоголю: поиски идентичности**

*В 2016 году американский славист Ласло Тикос, готовя к переизданию свою книгу «Gogol's Art: A Search for Identity» (1996) и сознавая, что Гоголь оказался в центре политических дискуссий, обратился к двум коллегам – из Москвы и Донецка – с предложением написать к ней предисловие. Предполагалось, что такое двойное или даже тройное, считая и авторское, представление будет воспроизводить рецептивную ситуацию гоголевского присутствия в современных русско-украинско-американских отношениях.*

*Сложно сказать, насколько стереофоничной или контрапунктной оказалась такая увертюра, но можно с уверенностью утверждать, что она стала неожиданной кодой донецкой гоголевской конференции, поскольку оба приглашенные профессора – ее участники, включая и московского, который по личным причинам не смог приехать в Донецк. Этот незапланированный, но концептуально значимый эпилог в формате трехсторонних рефлексий, возможно, поспособствует более объективному, разноракурсному осмыслению гоголевского феномена.*

### **INTRODUCTION TO GOGOL'S ART: A SEARCH FOR IDENTITY (2nd edition, 2016)**

Some 25 years ago looking for an appropriate image for the cover page of my book: “Gogol’s Art – A Search for Identity” to express all the feelings that I thought Gogol's writing transmits, a fortuitous chance presented me with an insight. I was struck with the correlation between Andrey Rublev, the great 14th century Russian icon painter, his famous image of Christ the Redeemer and Gogol’s art: “Why, as there is a difference of five centuries between these two artists, Rublev and Gogol,

did I think they had any similarities? And furthermore, why would this image reflect my analysis of Gogol? The more obvious answer is that both artists sought to define and describe man's search for a place in life and history. Christ the redeemer and Gogol? How can they be compared?

Rublev's Christ – especially the adjective “redeemer“ entails the idea of a son, sent by his father to accomplish something fantastically important – the Redemption of Mankind. This image of Christ, emphasizes the humanness of Christ. He looks directly at the viewer with a somber, and perhaps disturbing face. His expression could be said to transmit an understanding and perhaps resignation to the mission he has been entrusted with, despite its impossibility and a clear result of self-sacrifice. There may even be a slight reproachfulness in the gaze, a hesitation and rebelliousness. Or are we left with an impression that the Father is aware of the consequences for his son? As the Father is God, is the logic and ultimate plan of this mission to be taken on faith? Or is the father really aware of the consequences, and if yes and how can he not – what is the logic of the mission, and what is God's ultimate plan? In other words – doubts, but also determination. Out of loyalty, or faith?

It is interesting to compare the historical context in which Rublev created stunning images which illuminated humanity in its iconic imagery was war, strife, cruelty and barbarism but also profound faith which reigned in the 14th and 15th century. How do I think that Gogol could be compared to the iconic work of Andrey Rublev? Could the times be similar? Perhaps not, except the artists in both cases appear to be talking about similar things: man's predicament in life and history.

“Gogol's Art – A Search for Identity”, was written some 30 years ago as a result of my teaching college courses on Russian Literature to American students and at historical times that appeared to be relatively calm on the international scene: “Perestroyka” was the buzzword of the day, Russia, having emerged from the long night of the Stalinist past, seemed to be moving into a more humanistic direction, and Gogol appeared to be just one of the great writers of “classical” Russian literature, and the historical connotations of his work seemed to be only a distant echo of the “past”. It didn't matter much or at least that's how it seemed to outsiders, that Gogol

was born in the Ukraine, but wrote in Russian was after all the common tongue of all the “brotherly nations” in the “indissoluble union”, making up the Soviet Union.

But during the last two decades history's wheels separated the two nations more and more. And by now a debate is raging whether Gogol was a Ukrainian who wrote in Russian or a traitor to the Ukrainian nation because he wrote in Russian and was he believed to be emotionally and intellectually like a Russian?

The purpose of the new edition of my book is to present Gogol as a writer, whose ideas went beyond the daily political significance, very much like world literature in general goes beyond daily confrontations. On the other hand, Gogol's position has plenty of ammunition for “both“ sides – even though, almost, in a visionary way, he created a word for his “national” adherence, when talking about his “homeland“ as *otechestvo* (fatherland) and the people and cultures that he is coming from as “*sootechestvennki*“ (fellow countryman).

In order to see the dilemma of Gogol's “nationality” and the artistic significance of his literary creation today in the given historical connotation, I have invited two colleagues from two different universities (and “countries” by now) Russia and Ukraine – to present their views of the dilemma: Professor Yuri Nechiporenko from Moscow University and Professor Alexander Korablyov from the University of Donetsk kindly agreed to present their views here.

**Laszlo Tikos**

*University of Massachusetts, Amherst, MA*

## **THREE WAYS – THREE ALTERNATIVES: OF IDENTITY FOR UKRAINE**

In connection with last years' tragic events in the Ukraine, the topic of cultural and historical identity has developed an urgent tone. The people of Ukraine find themselves looking at several alternatives under which a new Ukrainian identity could be constructed; each of them are separate paths inspired by well known figures of the past. For simplicity's sake, let's call them the way of Mazepa, Gogol and the path of Machno, the names of after three famous Ukrainian authors. They are separated from each other by some 200 years, Gogol was born about 100 years after death of the Machno.

Mazepa is an 18 c. political military hero, well known in the well known cultural hero in the (18 c.) West thanks in great part to Voltaire, Goethe and Byron. Let's remember that Mazepa faithfully served Peter I for twenty years, and had huge holdings in Russia and the Ukraine before he defected to serve Karl the XII, with disastrous personal and national consequences in 1708. He fought the *Zaporozhye Sech*, and earned the nickname "*moskal*" (Muscovite) among his countrymen (well represented in a recent book by Sergey Belyakov: "Mazepas Shadow"). When the "invincible" Karl XII appeared near the Ukrainian borders, Mazepa traitorously joined him. We will not discuss this decision, other than to note that thanks to him, Ukraine experienced a terrible massacre in the capital city of City Baturin, when the Russian army, under the command of Menshikov destroyed the arms depots, provisions, and slaughtered the inhabitants. Simultaneously, Karl XII was abandoned by Mazepa, who then refused the promised support, provided no food, no gunpowder, no fodder, and manpower, the numbers of Mazepa followers also have decreased dramatically, when his army came to fighting the "*moscals*". Mazepa deception of deceived Karl XII, which (just as much as the lack of Swedish gunpowder) led lead to his crushing defeat in the Battle of Poltava. Karl XII died soon thereafter and Mazepa perished in Bandera.

Not unlike the present rulers of the Ukraine today, Mazepa was fiercely independent. Mazepa was similar to the present rulers of the Ukraine in his fierce independence. He sought strength in the West, entering into an ultimately fatal alliance with Sweden. Mazepa found himself in a tribal-feudal paradigm, in which he betrays his overlord, only to be defeated after treacherously aligning himself with the enemy.

Mazepa's story alone could provide a historical precedence to the present rulers of the Ukraine, as well for Western leaders involved with the current crisis. The Ukraine grew up among three centers of power: Moscovia, the Rzecz Pospolita and the Ottoman Empire (with its vassal Crimean khan). Maneuvering among them became a national habit - as much as how to survive in the "Wild Field". The current situation is somewhat reminiscent of those times: once again there are three centers of power: Russia, Western Europe and the United States. The maneuvering among these powers has been evident particularly in the last twenty years and it would benefit the Kiev authorities to reflect on the proverb: "the nice calf suckled two mothers" which ultimately has led to a national catastrophe: the loss of the Crimea, and the war in the Donbass.

Machno was a revolutionary who successfully led a peasant revolt, seeking to build an independent and just society under with the doctrines of anarchism, not subject to the dictates of the Bolsheviks. After being defeated by the forces of the Red Army, he was forced into exile and died in Paris in 1934 at the age of 45. The path he chose, though ineffective, was nonetheless successful in briefly realizing the idea of independence through the creation of a Free Territory, not under the control of central authorities and in which simple peasants could defend themselves. The paradox, of course lies in the fact that this idealized, independent and powerful peasant was birthed in the hell of a civil war.

Gogol who as a child spoke and thought in the Ukrainian language made a "Russian turn", using the Russian language in his literary works. This allowed him to become recognized as a writer and gain worldwide fame. But Gogol himself, as Laszlo Tikos shows, along with his heroes was in a "search for identity", essentially

“homeless“ for much of his life, and perhaps it was only in the end he found “his place” - in heaven.

Gogol’s path was taken by many young people who realized their creative purpose in Russian culture, traveling the shortest route to world fame. The famous Soviet rocket scientist and lead space engineer Sergey Korovlev, identified himself as “Ukrainian” on his university application. He refused to be an apologist for Ukrainian nationality and independence and in this way supported the independence of the entire country (the country of the USSR existed since the beginning of the Cold War only because of the nuclear shield, missiles with warheads.)

Thus for every one of the citizens of the Ukraine there are at least three role models, three paths, and three possible life strategies. One: archaic, second: idealistic and third: pragmatic. I wrote once that Gogol's character, the blacksmith Vakula, is a rather pragmatic fellow, who doesn't care much about “Cossack Freedom”, he preferred the Tsarina’s slippers (Kammerton, April, 2014).

Gogol’s example is really needed by the people of today's' Ukraine as Laszlo Tikos' book demonstrates in a more than ample manner.

**Yuri Nechiporenko**  
*Moscow State University*

## GOGOL'S MIRROR

Laszlo Tikos, an American Slavicist, published a thoughtful and conceptually astute book on Gogol's art (*Gogol's Art: A Search for Identity, 1996*) in which he posed a seemingly unavoidable question: have recent political changes influenced the appreciation of this author? The question, obviously, contains another: has the estrangement between Russia and the Ukraine, which set in following their dis-union, and which has been growing since 1991, additionally affected the appreciation of this writer who after all, had a foot in both cultures, and who with his art confirmed the "mutually interdependent" nature of this relationship in his work. Judging by the voluminous and impassioned writing dealing with such questions, we must say that indeed, the attitude towards Gogol has changed: it has become more energized and personal. The new critics sound almost like exorcists, pelting the bronze statue of their idol with accusations and rebukes as if there was no distance between him and themselves in time, in daily life and in hierarchical merit.

Indeed, the essence of the accusations and justifications show that not much has changed since Gogol was alive travelling around in his carriage far and wide in his homeland, writing letters to friends, burning his manuscripts, thinking, creating his art, or saying his prayers. Even the illusions of his life like, but still secretive existence among us today resembles his similarly allusive presence in Russian society of his time.

What has changed are only the forms, the formulas, and their magnitude – the essential relationships are the same. For those who studied Gogol's personality, or his art deeply and seriously, Gogol has remained an enigma, a question mark, a challenge, a new word. For others, who concentrated on the literary essence of his art, he similarly remains a mysterious phenomenon, a complicated artist, a necessary moment in the historical- literary, and literary-historical development. For those on the third hand, whose judgment of his work was based on introductory surveys or popular literature, he is but a national and literary artifact that could nonetheless be effectively used as arguments in the confrontations of our contemporary life. And

finally, there are some others, for whom Gogol is nothing but a name, with no further significance.

During times of social upheavals, and disturbances, the ambiguity of the historical-philosophical situation leads to a natural and instinctive impulse and orientation towards spiritual authorities of the past who exist in the cultural memory of a nation in order to provide nourishment and guidance during these times. However in order for such a movement to be effective, there has to be a real need for an appropriate receptiveness to the meaning of the past. At this point again a certain gradation develops: profound and refined minds will be inclined towards deeper meditation and serious consideration of the vast repositories of history and culture, whereas others, quickly, decisively and sharply judging the information, grasp only the general meaning of it, and finally there are the pragmatic minds, for whom it is irrelevant “what really has been said” because for them only the social importance of the source of information is important, the rest of the meaning they can create themselves, and finally, those whose minds are satisfied with second hand information, provided to them from other second hand sources, such as commentators, manipulators and news interpreters.

For the writers of the past, on the other hand every new age also represents a new test: to discover if they are still relevant to their fellow citizens, or to the world in general, or if they will stay shut in their own time, in the system of their own ideas and imagination, in the dried up herbarium of their once blossoming life. To remain contemporary for the new generations is the meaning of being classic – there is no other proof of authenticity of art. In a society dominated by ideologies such guests from the past are a great problem. Especially if they are as multidimensional as Gogol. It is amusing to observe how different ideological systems of the past tried to adopt Gogol. During the 19th century imperial stage of Russian history a dualistic attitude developed: on the one hand he was considered to be a great writer, a critic of social injustices and moral turpitude, the leading democratic voice in literature, but on the other hand – a religious zealot, a defender of tyranny and an apologue of patriarchal populism.

This perception of a paradoxical Gogol was also cultivated during the Soviet period (from the Revolution of 1917 to the end of the 1980's). The new political system accepted Gogol as a satirical voice of the defeated "ancien regime", aligning with him whilst rejecting his identity as a "religious missionary", obviously in contradiction to the official atheistic state ideology. For this reason Gogol can be justly considered no less than Leo Tolstoy a "mirror of the Russian revolution". His art reflected the ideological essence of the post revolutionary identity not so much by reflecting its past identity, but rather by articulating similarities. Despite the radical social changes of the time, the reading public remained the same: it applauded Gogol's humorous or "scary" stories, but rejected the aesthetic of his spiritual life, it enjoyed the satirical Gogol but did not understand Gogol the ascetic, considering that his moral teachings were rooted in a "spiritual crisis" lack of artistic power, and sickness.

A restoration of a more integrated view of Gogol's work only came about in the post Soviet period. A closer analysis of his work, beginning with the earliest period, shows a progression of ideas and principles that dominated his later moralistic and religious writings, as well as in his much maligned and ridiculed "Correspondence with Friends" in which his special form of artistic and realistic program for social reforms is displayed.

Looking at the wholesomeness of Gogol's art was important to understand his more complete and inclusive world view, as a mirror of national identity, which soon was subject though to new upheavals and vulnerabilities. The break up of the Russian Soviet empire also fractured Gogol's image in the consciousness of both Russian and Ukrainian patriots, who each claimed him as part of their own intellectual heritage. As the political difficulties between Russia and the Ukraine have intensified the position of this Russian-Ukrainian genius who was able to clearly articulate the cultural symbiosis has become more urgent and more significant.

The "eincarnated" Gogol's answer to his irreconcilable readers, who have tried to divide him among themselves has been: "...I myself don't know what my soul really is Russian or Khokhlak" (Ukrainian). In a response to some ideologues who

sought to split up the Russian and Ukrainian peoples, he writes in a letter to A.O. Smirnova: “The only thing that I know is, that I wouldn’t give any preference to a Russian or a Little Russian (Ukrainian), or a Ukrainian to a Russian. Both of them are given rich qualities by God, as if each deliberately and separately contain qualities which are uniquely theirs, an obvious sign that they must complement each other. For this very same reason their past histories are different from each other, so that they would develop different powers and characters, which later united would produce something uniquely perfect in mankind” (December 4, 1844). His preference of using the Russian language he explained as a mere practicality based on a desire to “...support and develop one single dominant language for all of the people related to us”.

In his fictional works Gogol uses the basic foundation of the unity of the Empire, the designation as “Russia”. In his historical novel *Taras Bulba* the main hero of the story pronounces a pathetic monologue about the “*Russian people*”, but it is clear that he uses this term generically, as an integrating concept – if for no other reason than the fact that this pronouncement is made by a most typical “little Russian” (Ukrainian) person. In the “*Dead Souls*” there is also another similar pronouncement: about the “*bird like troika*” as a symbol of Russian trinity, symbolizing the unifying aspect of the three related nations: the Great Russian (actually Russian), Little Russian (actually Ukrainian), and the White Russian (Belorussian).

Of course, the problem of artistic identity is more complex and cannot be reduced to individual statements of the artist. Rather, it is expressed in the totality of the artist’s personality, in his art, in his public statements, in his everyday life, in his attitudes, etc. Actually, the overall appreciation of an artist’s work is defined by his personality, expressed by his words and his deeds. If the reader views Gogol as nothing more but a dumb idol, with whom there is no discussion, when he is nothing more than his Collected Works, which is incomprehensible without the commentaries of learned specialists, rather than being understood as the living words of real life, in which case the exchange with him also becomes real, personal and dialectic. For Gogol it is

important that his exchange with his readers be life like, the exchange of “living souls”. An emotional response to the “mirror”, which displays nothing but one’s ignorance or aggression, is but an illusion of a dialogue. Gogol’s own respectful approach to his great predecessors is edifying, it shows that in order for there to be dialogue it is necessary not only to admit truth as the basic equality between equal partners, but also the special status of the classical artist: his timelessness, therefore his contemporary truthfulness.

The total life experience, spiritual self education and self reconstruction presented in the life and art of Gogol, as well as the expanding universe of his fate, beginning with his first works (*Dikanka*) and the provincial *Mirgorod*, leading him to the capital of a great Empire, then even further to the capital of the world (Rome), and further still to some invisible Celestial City, allows us to predict that it might not be last time that Gogol finds himself in the center of public debates and private contemplations. Apparently, in accordance with Christ’s teaching of absolute equality in which there will be “no more Gentiles nor Jews, nor Slaves, nor Free man”, Gogol tried in his last works to overcome the schism of the Church. It is possible that the final meaning of his life can be interpreted as a calling to reuniting the Christian world, uniting the entire world.

Gogol was completely convinced that his uniqueness was predetermined, which he sensed in himself, and to which he devoted his life as reflected in his work. A directional map to follow Gogol’s art from the very first artistic experiments to the main works is presented in L. Tikos’ research. It is a compactly written analysis elucidating keys to the author's personality and most importantly, encouraging a dialogue with this Russian classic, to a debate about the fate of the world, and artistic identity.

**Aleksandr Korablev**  
*Donetsk State University*

## АВТОРЫ

**Гольденберг Аркадий Хаимович** (goldenberg48@mail.ru),  
доктор филологических наук, профессор кафедры литературы  
Волгоградского государственного социально-педагогического  
университета.

**Иваницкий Александр Ильич** (meisster@mail.ru),  
доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник  
Института высших гуманитарных исследований Российского  
государственного гуманитарного университета (Москва).

**Кораблев Александр Александрович** (dikoepole@rambler.ru),  
доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской  
литературы и теории словесности Донецкого национального  
университета.

**Кравченко Оксана Анатольевна** (1234oksana@bk.ru),  
доктор филологических наук, заведующая кафедрой мировой и  
отечественной культуры Донецкого национального университета.

**Моторин Александр Васильевич** (amotorin@yandex.ru),  
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой  
нравственного и эстетического воспитания Новгородского  
государственного университета им. Ярослава Мудрого, член-  
корреспондент Международной академии наук педагогического  
образования.

**Нечипоренко Юрий Дмитриевич** (nech99@mail.ru),  
доктор физико-математических наук, старший научный сотрудник  
Института молекулярной биологии Российской академии наук,  
преподаватель Московского государственного университета имени  
М.В. Ломоносова.

**Тикос Ласло** (lmtikos07@gmail.com),  
доктор филологии, профессор Массачусетского университета в  
Амхерсте.

**Федоров Владимир Викторович** (vagrikov@rambler.ru),  
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой  
истории русской литературы и теории словесности Донецкого  
национального университета.

## THE AUTHORS

**Fedorov Vladimir Viktorovich** (vagrikov@rambler.ru),  
*doctor of Philology, Professor, head of the Department of history of Russian literature and theory of literature of Donetsk National University.*

**Goldenberg Arkady Khaimovich** (goldenberg48@mail.ru),  
*doctor of Philology, Professor of the Department of literature of Volgograd State Socio-Pedagogical University.*

**Ivanitsky Alexander Ilyich** (meisster@mail.ru),  
*doctor of Philology, Professor, leading researcher at the Institute of Higher Humanitarian Studies of the Russian State Humanitarian University (Moscow).*

**Korablev Alexander Alexandrovich** (dikoepole@rambler.ru),  
*doctor of Philology, Professor of the Department of history of Russian literature and theory of literature of Donetsk National University.*

**Oksana Anatolievna Kravchenko** (1234oksana@bk.ru),  
*doctor of Philology, head of the Department of world and national culture of Donetsk National University.*

**Motorin Aleksandr Vasilievich** (amotorin@yandex.ru),  
*doctor of Philology, Professor, head of the Department of moral and aesthetic education of Novgorod State University named after Yaroslav the Wise.*

**Nechiporenko Yuri Dmitrievich** (nech99@mail.ru),  
*doctor of physical and mathematical Sciences, senior researcher at the Institute of molecular biology of the Russian Academy of Sciences, lecturer at Lomonosov Moscow State University.*

**Tikos Laszlo** (lmtikos07@gmail.com),  
*doctor of Philology, Professor at the University of Massachusetts at Amherst.*

## **ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В «ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ СБОРНИКЕ»**

Материалы для публикации представляются в текстовом редакторе MS Word; **шрифт** Times New Roman, **кегель 14, межстрочный интервал 1,5 pt.**

**Параметры страницы:** формат страницы — А4; поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2 см, левое – 2 см, правое – 2 см, абзацный отступ – 1,25 см, страницы не нумеруются, расстановка переносов не выставляется.

**Ссылки** на литературу в тексте оформляются в прямых скобках по образцу: [7, с. 19]; [8, с. 237–238], [9, т. 5, с. 19].

Примечания оформляются в виде постраничных **сносок**, которые ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками «\*» (Times New Roman, шрифт – 12 pt).

Между фамилией автора и инициалами, а также между инициалами выставляется неразрывный пробел. Неразрывные пробелы ставим также внутри сокращений (и т. д., и т. п., 12 кг, 2011 г., г. Лондон), после знаков номера (№ 1), параграфа (§ 5) и пр.

Купюра в цитате отмечается многоточием в угловых скобках: <...>.

В номерах страниц и годов при необходимости используем короткое тире – напр.: с. 124–126; 1856–1857 гг.

В тексте буква Ё не печатывается.

### **В начале статьи:**

- **УДК** (выравнивание по левому краю, без отступа, Times New Roman, жирный шрифт – 14 pt);
- **Фамилия, инициалы автора/авторов** (выравнивание по правому краю, Times New Roman, жирный шрифт – 14 pt);
- **Название** (выравнивание по центру, Times New Roman, жирный шрифт (заглавные буквы) – 14 pt);
- **Аннотация на русском языке** (Times New Roman, шрифт – 12 pt);
- **Ключевые слова на русском языке (Ключевые слова:** – Times New Roman, жирный шрифт – 12 pt; перечень слов через точку с запятой – Times New Roman, шрифт – 12 pt).

Через пропуск строки печатаются:

- **Фамилия, инициалы автора/авторов на английском языке** (выравнивание по правому краю, Times New Roman, жирный шрифт – 12 pt);
- **Название статьи на английском языке** (выравнивание по центру, Times New Roman, жирный шрифт, заглавные буквы – 12 pt);
- **Аннотация на английском языке** (Times New Roman, шрифт – 12 pt);
- **Ключевые слова на английском языке (Keywords:** - Times New Roman, жирный шрифт – 12 pt; перечень слов через точку с запятой – Times New Roman, шрифт – 12 pt).

### **В конце статьи:**

**Список литературы** оформляется после текста статьи под заголовком: ЛИТЕРАТУРА (заглавные буквы; Times New Roman, шрифт – 12 pt), в порядке цитирования согласно ГОСТ Р 7.0.5-2008. Обязательно указываются: редакторы сборников, название издательства, общее количество страниц (если ссылка на целое издание) или отдельные страницы (если ссылка на часть издания).

## Оформление выходных данных в списке литературы

*Для монографии (или иной авторской книги) указывается фамилия и инициалы автора, заглавие книги (при необходимости – том), область ответственности, город, название издательства, год, общее количество страниц.*

Пример:

Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. Абашев. – Пермь : Пилигрим, 2000. – 237 с.

*Для статьи в сборнике указывается фамилия и инициалы автора, заглавие статьи, область ответственности – затем, после двойной косой черты (двойной слэш), название сборника, инициалы и фамилия редактора, город, название издательства, год (при необходимости – том или выпуск), страницы статьи.*

Пример:

Шпикер С. Переворот мистического зрения: к вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя / С. Шпикер // Гоголевский сборник / под ред. С. А. Гончарова. – СПб. : Образование, 1994. – С. 20-38.

*Для статьи в журнале указывается фамилия и инициалы автора, заглавие статьи – затем, область ответственности, после двойной косой черты (двойной слэш), название журнала, год и номер, страницы (разделительными знаками служат точка и тире).*

Пример:

Адорно Т. В. К логике социальных наук / Т. В. Адорно // Вопросы философии. – 1992. — № 10. – С. 76–86.

*Для электронной публикации указывается фамилия и инициалы автора, заглавие работы, область ответственности – затем, после двойной косой черты (двойной слэш), название интернет-сайта, пишется: точка, тире, URL: – и указывается соответствующий электронный адрес.*

Пример:

Березкин Ю. Е. Свадьба Солнца отменена: балканский миф и его истоки / Ю. Е. Березкин // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – URL: [www.ruthenia.ru/folklore/berezkin25.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin25.htm)

\* \* \*

Отдельным файлом сообщаются **сведения об авторе/авторах** (если авторов несколько, информация указывается для каждого автора в отдельности).

### На русском языке:

- Фамилия, имя, отчество автора/авторов (полностью);
- ученое звание, ученая степень автора/авторов (если есть), научный статус;
- полное название организации – место работы автора/авторов (официально утвержденное и зафиксированное в Уставе название вуза);
- страна, город, корреспондентский почтовый адрес;
- телефон для контактов автора/ авторов;
- адрес электронной почты автора/авторов.

### На английском языке:

- Фамилия, имя, отчество автора (жирный шрифт);
- ученое звание, ученая степень автора/авторов, научный статус;
- полное название организации – место работы автора/авторов (официально утвержденное и зафиксированное в Уставе название вуза).

## Образец оформления статьи

УДК 82-94 Гоголь

Моторин А. В.

### ТВОРЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ПОЗДНЕГО ГОГОЛЯ

*Аннотация.* В статье рассматривается позднее творчество Н.В. Гоголя, в частности, «Выбранные места из переписки с друзьями» в аспекте декларируемой Гоголем творческой доктрины. Утверждается генетическая связь поэтики Гоголя с традицией древнерусской литературы, подразумевающей самоумаление автора, отсутствие произвольного вымысла, рассматриваются отличия поэтики позднего Гоголя от общих закономерностей литературы Нового времени.

*Ключевые слова:* воображение, вымысел, художественное слово, художественный образ.

Motorin A. V.

### CREATIVE CONSCIOUSNESS OF THE LATE GOGOL

*Summary.* This article deals with the work of N.V. Gogol, in particular, «Selected places from correspondence with friends» in the aspect of the creative doctrine declared by Gogol. The genetic connection between Gogol's poetics and the tradition of Old Russian literature is implied, implying self-abnegation of the author, the absence of arbitrary fiction, and the differences in the poetics of the late Gogol from the general laws of modern literature.

*Keywords:* imagination, fiction, artistic expression, artistic image.

[Основной текст]  
(высота шрифта – 14)

ЛИТЕРАТУРА  
(высота шрифта – 12)

Научное издание

**Литературоведческий сборник**

Основан в 1999 году

Выпуск 57–58

**ЛЕСТНИЦА ГОГОЛЯ**

Первые Донецкие филологические чтения

24–25 мая 2013 года

Подписано в печать \_\_\_\_\_

Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Печать — цифровая. Усл. печ. л. 8,72.

Тираж 100 экз. Заказ № 19авг100(а).

Донецкий национальный университет  
83001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.

Свидетельство о внесении субъекта  
издательской деятельности  
в Государственный реестр  
серия ДК 1854 от 24.06.2004 г.