



УДК 821.161.1.09''18''

ББК 83.3(2=Рус)Б

## МНОГОМЕРНОСТЬ И «ЗИГЗАГИ» ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ Н.В. ГОГОЛЯ

(Рец. на кн.: Фаустов, А. А. Эстетическая теология Н.В. Гоголя  
(шесть лекций о повестях «третьего тома») [Текст] : учеб. пособие  
/ А. А. Фаустов. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. – 131 с.)

Ю.Н. Ковалева

А.А. Фаустов рассматривает в своем пособии так называемые повести «третьего тома» – повести, включенные Гоголем в третий том его «Сочинений» 1842 года. Из семи повестей анализируются «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Рим». Вне поля зрения остаются две – «Нос» и «Колыска», так как, утверждает автор, эти повести находятся в стороне от магистрального тематического русла пособия.

Объясняя в предисловии название книги, А.А. Фаустов пишет: «С самого начала эстетический дискурс в творчестве Гоголя переплетен с дискурсом онтологическим... Универсальные эстетические категории служили для писателя одновременно универсальными категориями мироустройства и человеческого существования. В силу этого эстетическое с неизбежностью оказалось у Гоголя порождающей моделью для религиозного... но, сформировавшись по эстетическим канонам, религиозное восстало против них, и кризис начала 40-х годов как раз и свидетельствует об этом. Поэтому “эстетическая теология” – метафора внутренне противоречивая. С одной стороны, она указывает на эстетизм гоголевской теологии, а с другой – на принципиальную конфликтность эстетического и религиозного, на нестабильность их тандема» (с. 4–5).

В первой лекции «Мечта и истина (“Невский проспект”))» А.А. Фаустов, рассматривая присутствующий в повести оптический код («для Гоголя вообще крайне важный» –

с. 9), приходит к убедительному выводу: с помощью этого приема писатель зашифровал одну из важнейших особенностей художественного мира «Невского проспекта» – «расхождение между внутренней и внешней точками зрения» (с. 10), характеризующее свойственное героям повести восприятие действительности.

Внимательно и тонко анализируя текст, исследователь показывает, что вся связанная с Пискаревым сюжетная линия – это история ослеплений. Сначала это было ослепление мечтой, потом ослепит Пискарева ужаснувшая его действительность, «и, безнадежно потеряв из виду свой мечтательный идеал, герой наложит на себя руки, отгородит себя от зримого завесой смерти» (с. 15). В истории Пискарева, отмечает автор пособия, «все делится надвое между сном и явью, между мечтой и существенностью, и движение событий напоминает раскачивание маятника, прервать которое может только смерть» (с. 21). И Пискарев погибает, он «не может смириться с *раздором* (здесь и ниже выделено автором. – Ю. К.) этих несводимых к общему знаменателю состояний жизни» (там же). Но, подчеркивает А.А. Фаустов, реальность, открывшаяся Автору (словом «Автор» с прописной буквы «А» обозначается в данной работе образ автора в «Невском проспекте». – Ю. К.), подобной двузначностью не исчерпывается и имеет, по меньшей мере, еще один план: «Если Пискарев с безысходностью

убеждается, что мечтательное *кажется* таит за собой существенное *есть*, то Автор узревает за ними *истину*, которая может обнаружиться и в одном, и в другом, и повсюду. И для того, чтобы ее усмотреть, взгляд должен быть не раздвоенным, но *полным*, очерчивающим горизонт, в котором одинаково ясно видно и вдаль, *во все концы света*, и “вблизи”» (с. 21).

В финале повести, подчеркивает А.А. Фаустов, «словно не выдержав узнанной им *странной* истины (а странное во многом синонимично у Гоголя не только *двусмысленному*, но и *страшному*), Автор вывернет эту истину наизнанку, объявив *все* обманом и вообще отказавшись смотреть на лживую реальность» (с. 21–22). Однако, справедливо считает исследователь, это нечто иное, чем просто жест слабости и отчаяния: «В творчестве Гоголя после 1840 года встречаются не только призывы хорошенько осмотреться *вокруг себя*, но и признания в том, что он теперь ослеп для внешнего и весь мир заключил в свою душу. И это для Гоголя отнюдь не равносильно стремлению Пискарева затвориться от существенности в мечте. Две эти визуальные стратегии – видеть все и не видеть ничего, кроме истины (и Истины олицетворенной), до конца будут находиться друг с другом в противоречии и даже в конфликте. И в последние годы, после катастрофы “Выбранных мест...”, Гоголь с разочарованием удостоверится в нереализуемости для человека их обеих» (с. 22).

Во второй лекции «Художник и “странная/страшная” действительность (две редакции “Портрета”)» редакция «Портрета» в «Арабесках» сопоставляется с редакцией 1842 года. Они обозначены автором работы как Р I и Р II. В процессе анализа А.А. Фаустов обращается к «коломенскому» мифу. Исследователь справедливо отмечает, что гоголевская Коломна характеризуется многомерным смысловым строением, причем оно воспроизводит в миниатюре смысловое строение гоголевского «Портрета» в целом. Портрет Коломны может восприниматься в качестве своеобразного метатекста повести. Автор пособия подчеркивает особый – промежуточный – статус Коломны (Гоголь писал, что она не похожа ни на столицу, ни на

провинциальный город) и делает важное наблюдение: в двух различных редакциях повести эта особенность Коломны по-разному объясняется Гоголем: «В Р I вторая из этих “непохожестей” объяснялась воздействием столичной *раздробленной*, появляющейся в *тонких мелочах* жизни, и это влияние словно предопределяло аналитическую, “физиологическую” манеру описания жителей Коломны – по *разрядам*, к которому дважды приступает герой-рассказчик. В Р II объяснение будет снято: классификаторские устремления рассказчика являются здесь не производными от разнообразия коломенской жизни, а питаются как бы исключительно энергией наблюдающего взора» (с. 24). А.А. Фаустов отмечает, что такое смещение акцентов как раз и отличает позднюю редакцию «Портрета» от ранней. Если в Р I под преимущественным ударением – объект, видимый мир, то в Р II – субъект, видящий взгляд, отношение к видимому миру: «Если в Р I иконописец укоряет себя за то, что избрал своим предметом адское создание, приник к реальности там, где она, как бы отступив за черту зримого, обнажила демоническую “нутрь”, то в Р II герой говорит о безлюбивом соприкосновении с миром. Пафос спасительной художественной дистанции остается здесь прежним, но кардинально меняется его направленность. Расстояние во втором “Портрете” – не означающее воображения, но означающее одушевляющего взгляда. И та действительность, которая открывается с “близкого расстояния” *ужасна* не потому, что доступна для Зла, но потому, что сама по себе лишена сердечного смысла, не освещена им» (с. 32–33). Только пройдя через «чистилище души» (Гоголь) художника, его создание обретет высокий смысл, без которого немислимо подлинное искусство. «Именно благодаря этому... и могут быть различны *созданье* и *простая копия с природы*. В первом художник уподобляется Творцу; во втором – едва ли не дьяволу, который, подражая Богу, способен создать лишь пустые, безжизненные имитации» (с. 34).

Сопоставляя редакции повести, А.А. Фаустов приходит к мысли о семиотической природе страшного портрета в окончательной редакции и о свойственной Гоголю «субъективной семиологии»: «То, что в ветхозаветном

мире имело чувственные (прежде всего визуальные) черты и ими исчерпывалось, в новозаветном становится лишь символическим средством, позволяющим человеку стать подлинным субъектом и открыть внутреннее пространство, в котором происходит встреча человека с Богом. Такая “субъективная семиология” (слова Ю. Кристевой) вполне соответствует антропологическим и эстетическим представлениям Гоголя после 1840 года, согласно которым именно *чистилище души* вступившего на путь святости человека – то место, где зримое преобразуется из отвратительного в прекрасное» (с. 58–59). Внимательное сопоставление двух редакций «Портрета» приводит исследователя к убедительному выводу: в 40-е годы Гоголю свойственно и недоверие к видимому, и любовь к нему. Их конфликтное сосуществование дает два особых рефлекса. Один из них – сублимация зрения, превращение его из физического в мистическое. Это имеет опору в давней мистической традиции одухотворения, спиритуализации человеческой сенсорики, но сопровождается у позднего Гоголя и другим – страхом перед видимым миром и перед его копиями. «Видимый образ, каким бы он ни был, таит в себе опасность и искушение, приковывая к себе взгляд, который должен быть направлен мимо, поверх мира. И это неснимаемое противоречие между влечением к видимому и страхом перед ним – одна из тех доминант, которыми определяется путь позднего Гоголя» (с. 61).

В третьей лекции «“Маленькие люди”»: невозможность преображения (“Шинель” и “Записки сумасшедшего”)) рассматриваются Акакий Акакиевич Башмачкин и Аксентий Иванович Поприщин. Хотя у Гоголя два этих персонажа «маленькими людьми» не именуется, традиционно они (и особенно первый из них) рассматриваются в качестве образчиков этого характерологического ряда. Создавая эти образы, подчеркивает А.А. Фаустов, Гоголь разработал «образно-смысловое поле», которое «определяет те магистральные линии, по которым будет достраиваться и перестраиваться столь востребованный русской литературой характер “маленького человека”» (с. 84). Исследователь отмечает, что названным персонажам свойственны обобщающие

черты. Во-первых, особое переживание времени, когда герой искушаем желанием, разомкнув то настоящее, в котором он чувствует себя как в скорлупе, добиться «права на биографию» (по выражению Ю.М. Лотмана), выйти в другое, движущееся время, где «старое» сменяется «новым». Во-вторых, особое переживание пространства, когда герой преследуем стремлением очутиться не в «своем», а в «другом» месте (и в этом смысле «маленький человек» противоположен «лишнему», у которого как раз «своего» места нет). В-третьих, озабоченность проблемами авторепрезентации, в различных ее семиотических режимах, прежде всего – в символическом (письмо, чин и пр.), но также и в неконвенциональном («одежном»). В-четвертых, повышенное внимание к «гендерной» тематике, связанное с мечтой «маленького человека» утвердить себя в своей «мужественности». В-пятых, характерологически отмеченная топика, ключевыми кодами которой выступают «энтомологический» и «орнитологический» и которая основывается на игре масштабами, несоответствием между «маленьким человеком» и «большим» миром. «Маленькие люди» – герои с неустойчивой самоидентичностью, считает А.А. Фаустов, и в гоголевских произведениях обозначились два полюса ее обретения, одинаково катастрофические. На первом находится Акакий Акакиевич Башмачкин, совпадавший с собой в полнейшей самозамкнутости; на втором – Поприщин, столь же абсолютно отождествивший себя с Другим. Но в обоих случаях такое равенство с собой оказывается ложным (один герой – «эмбрион» личности, другой – не более чем самозванец), а потому равно нестабильным и гибельным. «И весь этот гоголевский капитал, – справедливо заключает автор пособия, – будет пущен в оборот и канонизирован в первую очередь теми, кто будет объявлен наследниками Гоголя, писателями, вошедшими в литературу вместе с молодым Достоевским» (с. 85).

Четвертая лекция «Желание чудесного (“Записки сумасшедшего”))» посвящена интересному и убедительному анализу «интертекстуальной канвы», по которой «выстраиваются» «безумные поприщинские фантазии» (с. 86). А.А. Фаустов отмечает, что назван-

ная повесть «как ни одно из гоголевских художественных произведений, насыщена такими топонимами (и производной от них титулатурой), которые раздвигают референциальное пространство до фантазмагорических, никак не соответствующих фабуле пределов: от Англии до Алжира – с севера на юг и от Испании до Китая – с запада на восток» (с. 87). Это приводит исследователя к выводу, что подтекстом, пародической канвой «Записок сумасшедшего» явилась поэма Л. Ариосто «Неистовый Роланд». Географический мир поэмы отличается еще большей, чем в «Записках сумасшедшего», грандиозностью, однако общая его сетка координат почти совпадает с гоголевской. Только у Ариосто это – место реального действия.

А.А. Фаустов ставит перед собой задачу выявить функции в повести «ариостовского» подтекста, который «сам по себе, очевидно, есть не что иное, как выражение гоголевских представлений о духе средних веков – этого безраздельного царства чудесного» (с. 101). В результате исследователь приходит к выводу, что повесть Гоголя представляет собой карикатуру на торжество чудесного, самопародию, встроенную в состав «Арабесок». Повесть как бы заглядывает из давнего прошлого в современный мир, где воскрешение средневековья возможно лишь в голове безумца и в стенах сумасшедшего дома – такого лабиринта, выбраться из которого даже на волшебных конях невозможно. И чудеса этого «дивного нового мира» – совсем не отличающийся героикой чиновничий абсурд наподобие пишущих всякую «собачину» собак или говорящих рыб.

Однако, считает А.А. Фаустов, «ариостовский» подтекст – это не только удобная пародическая канва. Поприщин – не просто сниженный, шаржированный до неузнаваемости двойник Роланда. Принципиально важно, что Ариосто в повести вытеснен в подтекст. Такое сокрытие высокого образца можно объяснить, по мнению исследователя, лишь невозможностью для Гоголя отказаться от желания самого что ни на есть подлинного чуда. Эти рассуждения приводят А.А. Фаустова к весьма важному и убедительному выводу: «В перспективе дальнейшего можно утверждать, что едва ли не весь художествен-

ный и идеологический проект Гоголя 40-х годов, рассчитанный на преобразование себя и мира, – это реализация надежды узреть чудо воочию, и надежды столь же тщетной, провалившейся. Судьба самого Гоголя до некоторой степени повторит судьбу его безумного героя» (с. 102).

Свою пятую лекцию «Метаморфозы прекрасного и возвышенного (“Рим”»)» А.А. Фаустов посвящает «истолкованию “отрывочного” статуса повести (понимаемого прежде всего не в композиционном или генетическом плане, а в плане авторского поведения Гоголя)» (с. 103). Как отмечает исследователь, в последние годы эта повесть привлекает пристальное внимание гоголеведов, при этом они почти единодушны в стремлении обосновать ее внутреннюю целостность и законченность. Однако автор пособия считает, что представление Гоголем читателю «Рима» в качестве «отрывка» не исчерпывается простым указанием на незавершенность произведения. Доказывая это, исследователь особое внимание уделяет образу Аннунциаты.

В повести Гоголя Аннунциата – олицетворение Рима. А.А. Фаустов впервые в гоголеведении подробно рассматривает повесть «Рим» в сопоставлении с романом Ж. де Сталь «Коринна или Италия» (исследователь считает, что этот роман является претекстом повести Гоголя), «для которого базовой была как раз та же, что и для Гоголя, метафора, уравнивающая женщину и город/страну» (с. 105). Обе героини уподобляются античным статуям и воплощают идеал классической целостности и универсальности. Но если совершенство Коринны заключается прежде всего в ее многообразных дарованиях, длинный перечень которых помещает в своем тексте Ж. де Сталь, то, отмечает автор пособия, Гоголь исчисляет не таланты своей героини, а составляющие красоты, присущие ее фигуре в высшей степени. А.А. Фаустов справедливо полагает, что «такое отклонение “Рима” от претекста ведет в самую сердцевину гоголевской эстетики и онтологии» (с. 106). Исследователь анализирует «скульптурную» метафоризацию героини, связанные с ее образом «живописный код» и «архитектурную» метафорику в контексте статей Гоголя («Скульптура, живопись и музыка», «После-

дний день Помпеи» и др.) и эстетических представлений «околоромантической эпохи» в целом (с. 108), а также в контексте тех представлений о прекрасном и возвышенном, которые отразились в художественных произведениях писателя. В результате А.А. Фаустов приходит к убедительному выводу о возникшей еще в пору «Арабесок» и постепенно усиливающейся в творчестве Гоголя тенденции к «ослаблению» и «десакрализации» (с. 115) красоты, – к ослаблению власти прекрасного в пользу возвышенного, к приоритету созерцания перед наслаждением. В повести «Рим» Аннунциата, по образному выражению А.А. Фаустова, «будучи не вполне картиной и не вполне статуей превращается в нечто третье – в произведение зодчества» (с. 116). Иными словами, от уподобления своей героини образам, дающим чувственное наслаждение, Гоголь переходит к сближению ее с образами, настраивающими на возвышенное созерцание: готическую архитектуру Гоголь в «Арабесках» воспринимает как выражение христианского духа, как порыв прочь от земли. Проследившая развитие взглядов Гоголя на архитектуру, исследователь делает убедительный вывод о присущей писателю «спиритуализации» зодчества, однако справедливо отмечает при этом, что она «не перечеркивает всех тех зигзагов, по которым движется гоголевская эстетическая мысль» (с. 117). Исследуя эти «зигзаги», А.А. Фаустов на основании внимательного и тонкого анализа – писем Гоголя, второй редакции «Тараса Бульбы», весьма неоднозначной повести «Рим» – приходит к выводу, что в последующие годы готика у Гоголя также «последовательно компрометируется» и в этом нельзя не уловить симптом инфляции возвышенного» (с. 119). Однако причина – не в возвращении к доминированию принципа красоты. Этого быть не могло, по мнению исследователя, так как «страх перед красотой, долгие годы определявший самую сердцевину гоголевского универсума, в 40-е годы будет вытеснен страхом Божьим» (с. 120–121).

Повесть обрывается неожиданно. И это, по мнению А.А. Фаустова, справедливость которого доказывает проделанный им анализ, не случайность, а закономерный итог эстетических и религиозных исканий Гоголя. Иссле-

дователь пишет: «...князь, застыв, целиком отдастся двусмысленной “архитектурной стихии”, можно сказать, сам обратится в деталь архитектурного ансамбля... И то, что в этот момент повествование оборвется, знаменует окончательное отдаление Гоголя и от прекрасного, и от возвышенного. Бросив своего героя, он навсегда откажется от римской утопии, воплотившей для него ненадолго возможность счастья» (121).

«В конечном итоге, – утверждает исследователь, – можно говорить о сломе авторских стратегий, о переориентации с эстетического/художнического дискурса на религиозный/пророческий <...> 40-е годы являют собой неразрешимый конфликт между художническим и пророческим, который на новом – еще более безнадежном витке – воспроизвел предшествующий ему конфликт между возвышенным и прекрасным. Гоголь как художник не мог существовать без красоты, на которую как пророк он наложил теперь заклятие... Гоголь попытался отвергнуть старую истину, что все дороги ведут в Рим, и отправился из Рима в Иерусалим... Превратив Рим во фрагмент, в отрывок, Гоголь хотел этим рассчитаться с прекрасным и высоким и открыть для себя иную землю, но на деле лишь отрезал себе путь назад и вступил на ту стезю, которая приведет его к сожжению второго тома “Мертвых душ”» (с. 122–123).

В шестой лекции «Апология зевания (“Рим”» А.А. Фаустов спорит с теми исследователями, которые рассматривали «парижский» отрезок судьбы героя как сугубо отрицательный опыт, в конечном счете – как пребывание в inferнальном пространстве. Однако сам автор работы считает необходимым внести в это общее мнение корректив, и связан он с мотивом зевания. А.А. Фаустов уточняет: «зевать» в повести «Рим» – значит «глазеть», это слово в произведениях Гоголя имеет целый ряд смысловых оттенков и может обозначать напряженное внимание, потрясение увиденным. «Отсюда уже недалеко до гоголевской “формулы окаменения”, подробно описанной Ю.В. Манном. Почти непреременный элемент “немых сцен” – разинутый рот и выпученные или вперенные глаза» (с. 127), справедливо замечает исследователь. «Пребывание в Париже... делается для князя школой

воспитания взгляда, той науки видеть, слагающими которой на равных правах служат и упражнение в *беззаботном зеванье*, и образование внутреннего зрения. Не погрузившись в парижскую жизнь, герой не сумел бы всмотреться и увидеть Италию и Рим в истинном их обличьи, таящемся, подобно старинному кладу, за неприглядной внешностью» (с. 128).

А.А. Фаустов полагает, что мотив «зевания» в «Риме» – «синоним поглощенности видимым, полного слияния с ним» (с. 130). Одна из составляющих этой поглощенности, как считал сам Гоголь, – способность на-

слаждаться жизнью во всех ее проявлениях. Об этом, по мнению исследователя, свидетельствует одно из писем Гоголя к М.П. Балабиной, в котором он сожалеет «об утраченной полноте жизни, о том самозабвенном счастье *зевания*» (с. 130), которому Гоголь предавался в Риме так же, как герой гоголевского «Рима» – в Париже.

Наблюдения и выводы А.А. Фаустова, следующего за «зигзагами» эстетических и религиозных исканий Гоголя, убедительны и интересны. Его пособие, несомненно, будет полезно как студентам, так и литературоведам.