

ZOLTÁN HAJNÁDY  
Tarján u. 66.  
H – 4032 Debrecen

## Палинодия<sup>1</sup> Гоголя

И книги раскрыты были,  
и иная книга раскрыта,  
которая есть книга жизни.  
(Откровение Иоанна  
Богослова, 20: 12)

В последнее десятилетие жизни у Гоголя появились сомнения относительно целесообразности и социальной пользы литературы, поэтому он, отклоняясь от эстетизма, обратился к религиозной мистике. То душевное состояние довело его до раздвоения личности, до палинодии (подобным образом апостол противопоставлен гению), что, в конечном счете, заставило писателя отречься от своих ранних произведений, изъять их или собственноручно сжечь. Что подтолкнуло Гоголя к сожжению второго тома *Мертвых душ*? Трудно поверить в то, что геростратовские мелочные цели склонили эту духовную величину к столь отчаянному шагу, к уничтожению продолжения главного труда своей жизни, над которым он работал целых 17 лет. Мы считаем, что его поступку содействовали и историко-метафизическое содержание, и коммуникативная недостаточность литературной речи того времени. Целью нашего исследования как раз и является разгадать, найти шифр-ключ к пониманию причин сожжения Гоголем рукописи. В своей статье мы даем обзор художественно-философского и религиозно-философского начал, на фоне которых настали произведения Гоголя, и единственно в контексте которых их можно интерпретировать. Мы пришли к выводу, что Гоголя искусство перестало удовлетворять, он томился и стремился к вечности, к абсолюту. Его кризис по природе не только эстетический, но и метафизический. Он верил в то, что обращается к миру с последним посланием, осознавал, что литература больше не абсолютна, не целостна. Тщетно Гоголь пытался пропитать свою эпопею цельностью жизни, ему никак не удавалось сложить распадающиеся детали в органическое целое. Вот когда Гоголь обратился к вере, единственной, по его убеждению, обладающей чертами утилитарности. Вот в чем причина намерения заменить жизнь писателя жизнью

---

<sup>1</sup> "Палинодия" (греч. *Palinodía*, буквально – "отречение", от *pálin* – "обратно, против" и *odé* – "песнь, лирическое стихотворение") – такое произведение, автор которого опровергает, аннулирует утверждения и мысли своих прежних произведений. Сожжение рукописей восходит к древним временам. Согласно легенде, Вергилий перед смертью хотел сжечь *Энеиду*, над которой работал 11 лет, так же как Овидий – свое главное произведение – *Метаморфозы*. Перед смертью Кафка оставил завещание, чтобы все его неизданные рукописи были уничтожены. В русской литературе, начиная с Гоголя, архетипическая парадигма сожжения рукописей всплывала не один раз, пусть и по иным причинам, так поступали Булгаков, Голосовскер и другие.

священника. Он считал, что язык Евангелия универсальнее языка литературы: он сообщает общие истины, в отличие от частных, высказываемых поэзией, а посему цивилизацию нужно подвергнуть евангелизации.

Гоголь намеревался изображать героев-образцов, а получилось нечто другое - образцовые герои, что означало полный или частичный отход от воспроизведения отрицательных черт, действительность приукрашена, обрисована буколически. Как любой великий художник он осознал, что в поэтическом произведении воспитательный компонент не должен быть налицо. Этим и объясняется то, что Гоголь бросил в камин вторую часть своего романа, в которой приукрасил русскую жизнь и действительность, и где роман мог превратиться в лживую декорацию существующей системы.

Ключевые слова: *Гоголь, Мертвые души, палинодия.*

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ.

Рационализм XVIII века отгородил человеческий ум от всего, что находится выше и ниже его. Грандиозная метафизика, развивающаяся в русской религиозной литературе, сняла эту преграду. Ее иное эзотерическое своеобразие – психологическая глубина – открыла путь к постижению подсознательного. В XIX веке русская "метафизическая литература" после долгих исканий – через голову скептических мыслителей предыдущей эпохи – вернулась к христианским традициям. Результатом этого стала не агиография, еще не отмежевавшаяся от религии, а проникнутая христианской этикой теургическая литература, давшая художнику сознание помазанничества нового типа и его назначения в мире. Русские писатели относились к слову весьма своеобразно, с религиозным благоговением. Они хотели сформулировать божественный Глагол (Логос), чтобы с его помощью служить людям. Творчество для них означало не слепое копирование действительности, а установление связи с трансцендентальным. Они полагали, что посредством творчества сами станут творцами, проникнутся божественным. Творчество было для них не артистической, а культовой деятельностью. Понятое таким образом искусство призывало не к зеркальному отображению, а к вовлечению человека в религиозное деяние. Величайшие русские писатели считали, что слово должно обладать активизирующей силой евангельского послания. Писатель должен осознавать свое избранничество. По их мнению, литература не зеркало, а проводник нравственной жизни, жизненный опыт, ориентированный на христианскую *метаную*<sup>2</sup>.

Гоголь был первым пророком возвращения русской литературы к христианской традиции, сакрализации призвания художника. Он первым в русской литературе обратил внимание на раздвоение эстетической и этической жизни человека. Все это привело Гоголя к доказательству "утилитарности" искусства. Он верил в магическую силу искусства, способную установить органическое единство и порядок в хаосе жизни, способную наладить связь между земной и Вышней действительностью. Он сознавал, что искусство должно быть теургией, а его задача – служение вечной жизни, одухотворение жизни божественной истиной. Значение своего творчества он оценивал выше простой писательской деятельности. Его *ars poetica* имеет

<sup>2</sup> Историю внутренних душевных перемен в человеке, чувства вины и покаяния евангелист Матвей называет греческим словом *metanoia*.

пророческий характер и не может быть отождествлена с каким-либо легким чтивом, беллетристикой. Он проповедовал, что отрицание правомерно только от имени идеала, что построенную на апокалипсическом видении сатиру может создать только верующий человек. Поэтому он был твердо убежден в своей избранности. Он был призван к тому, чтобы свидетельствовать и учить. Никто не разил грехи русского общества более горькими словами и с более едкой насмешкой. Никто не бичевал с такой беспощадностью вырождение и взяточничество помещиков и чиновников. Однако Гоголь был больше, нежели просто сатирик, ибо вскрывал не только социальные проявления зла, но и его метафизические глубины. То, что на первый взгляд кажется историко-общественной сатирой, при пристальном рассмотрении оказывается сатирой с метафизическим ядром. Он критиковал не только злоупотребления властей, но поставил под вопрос и смысл самого человеческого существования, в случае когда к власти приходят силы зла.

И все же в последнее десятилетие жизни им овладели сомнения и неуверенность относительно "утилитарности" литературы, поэтому он повернулся от эстетики в сторону религиозной мистики. "Старайтесь лучше видеть во мне христианина и человека, чем литератора" (1994: 9/246). Такое состояние души привело к разочарованности, к палинодии, противопоставило апостола гению, что привело к отрицанию созданного прежде и к сожжению рукописей. Что заставило Гоголя сжечь второй том *Мертвых душ*? Только геростратовские<sup>3</sup> причины вряд ли привели бы великий дух к такому отчаянному шагу – подвергнуть сожжению продолжение своего главного произведения, которому было отдано 17 лет жизни. Этому содействовало все историко-метафизическое содержание эпохи и недостаточность литературной речи как средства коммуникации с читателями. Цель настоящего исследования – нахождение *chiffre-ключа* к раскрытию причин сожжения рукописи. Для начала рассмотрим ту сферу философии искусства, на фоне которой сформировался "пре-" и "посттекст" гоголевских произведений, которые могут быть истолкованы только в этом контексте.

#### КУЛЬТУРНЫЙ И РЕЛИГИОЗНЫЙ КОНТЕКСТ

Для русских писателей, переступивших ту грань, за которой заканчивается искусство, процесс создания литературных произведений был ничем иным, как трансляцией божественной мудрости, которая стоит гораздо выше любой философии. К творчеству они подходили серьезно: стремились к изображению не иллюзии действительности, а к отображению сущности. На литературу они смотрели не как на *belles-lettres*, а как на предсказание, находящееся по ту сторону прекрасного. Можно привести длинный список русских писателей, у которых возникли сомнения и неуверенность относительно "утилитарности" для общества красноречия и беллетристики: "ритор и философ не может быть христианином" (Аввакум, 1991: 284). По мудрому замечанию Ивана Посошкова, русскому человеку, покусывающему перо, приходят в голову набожные мысли, и богословское изречение течет из-под пера. Об этом свидетельствуют богатая агиографическая литература,

<sup>3</sup> Герострат из тщеславия и сохранения своего имени навеки поджег храм богини Артемиды, который он сам не строил.

жития святых мучеников, легенды *старцев*<sup>4</sup>. Эти жанры ореолом окружают русского инока, христианского героя, стоящего над светским героем. Часто даже нерелигиозные рассказы заканчиваются уходом главного героя в монастырь и духовным его очищением (*Повесть о Горе-Злосчастии*, *Повесть о Савве Грудцыне* и т. п.). Киреевский называл монастыри "духовными университетами". Множество выдающихся русских писателей и мыслителей считали монастырь самой древней и самой истинной формой русской жизни: "монастырь был всегда един с народом" (Достоевский). Лесков, Леонтьев, Достоевский, Толстой восхищались святыми старцами, в которых безоговорочно признавали духовных вождей в нравственных вопросах. (Ср. старцев Достоевского и Толстого – Тихона, Макара, Зосиму, отца Сергия, Федора Кузьмича). Старец – это пророк, призванный наставлять, вдохновлять и утешать словом. Гоголь тоже признавался: "Нет выше званья, как монашеское, и да сподобит нас бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей" (1984: 269). Он воспринимал монашеское подвижничество как путь очищения и высветления в человеке образа Божия.

Писание для русского писателя является не профессией или специальностью в западно-европейском ее понимании, свою деятельность он воспринимает как пророчество, откровение. Поэзия была для них не поклонением перед женщиной, а служением Церкви. И Достоевский жаловался друзьям, что мыслитель подавляет в нем художника, что суть его произведений заключена не в эстетике, а в этике. Соловьев заметил: "Мне кажется, что на Достоевского нельзя смотреть как на обыкновенного романиста, как на талантливого и умного литератора. В нем было нечто большее, и это большее составляет его отличительную особенность и объясняет его действие на других" (Соловьев, 1990: 63). Толстой никогда не относил себя к художникам слова. Уже будучи всемирно известным писателем он заявил: "Лермонтов и я не литераторы". Русского писателя народ считал своим духовным вождем, отцом. За правду он готов был принять мученичество как самое высокое нравственное спасение. О Толстом у Б. Эйхенбаума есть следующие строки, характеризующие и других русских писателей, включая и Гоголя: "Самое искусство для него – замена чего-то другого, уже невозможного: не профессия, не 'артистическая' специальность, а одно из дел, явившееся взамен других и на ряду с другими. В другом веке, в другой эпохе Толстой был бы, конечно, не писателем. В этом – особая его власть, особая сила, выделяющая его среди всех других явлений русской литературы второй половины XIX века" (Эйхенбаум, 1928: 12).

Русские писатели утверждали, что поэзия нуждается в идеале и в страстно поднятом указующем персте. Только имеющее пророческую силу слово может спасти человечество. Они приняли на себя роль совести своего поколения, за что русская литература называла их старозаветными пророками<sup>5</sup>. Мистерию просветления поэта, его теургическую метаморфозу Гоголь видел в стихотворении "Пророк", именно за это он назвал Пушкина "нашим первоапостолом". Русские писатели думали, что, если Бог раскрыл перед ними правду Евангелия и наделил властью слова, то они не имеют права молчать. Творчество является для них обязанностью,

<sup>4</sup> *Старец* независимо от церковной иерархии является сакральным субъектом. Его призвание, как учителя жизни, заключается в том, чтобы словом дать человеку назидание, вдохновение и утешение. Он должен научить человека пассивному прощению обид.

<sup>5</sup> *Prophetes* – слово греческое и означает "говорящий вместо кого-то, заступник".

цель которой продолжение Божьего творения в интересах усовершенствования мира. Русские писатели хотели бы создать книгу жизни, в которую непосредственно можно поместить результаты опыта бытия. Для них творение было актом самой жизни, жизнетворчеством. "Дело мое – душа и прочное дело жизни" (Гоголь, 1984: 266). Такой менталитет можно проследить от Гоголя до Пастернака: "Искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает" (Пастернак, 1959: 107). Задача искусства – пророчество о конечной цели жизни. Цена избранности – страдание и борьба пророка, что часто приводит его к "трагедии творчества". "Художественное творчество вступает в борьбу с жизнью – пишет Андрей Белый – в этой борьбе художник или разрушается как художник (Толстой), или он разрушается как человек (Достоевский), или он гибнет и как художник, и как человек (Гоголь)" (Белый, 1994: 1/399).

#### ПРОЕКТИВНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

После всего сказанного мы можем прийти к выводу, что в русской литературе второй половины XIX века возросло внимание к этическим проблемам. Это проявилось и в том, что их удельный вес увеличивался за счет образности. Поскольку перед глазами писателей стоял образ чистого идеала, они не находили радости в украшении его поэтическими образами и символами. Они не чувствовали в себе склонности к орнаментированию жизни, к декоративности искусства. Они искали не красоту, а нечто более существенное, нравственно более ценное. Красота нужна была только потому, что предмет был святым. Русский идеал не античный идеал красоты, не европейские честность и честь, "русский идеал – святость" (К. Леонтьев). Сакральность означает нечто иное и большее, чем моральный героизм. Суть его заключается в "обоожествлении" человека (*divinatio*), потому что человека можно возвысить над самим собой только в плоскости божественного. Нашли русские писатели и красоту, хоть и не занимались ее поисками и растолковывали ее как образ божественной мудрости. В религиозно-метафизической плоскости самоусовершенствование означает "дивинацию" человека. В эстетическом толковании это означает, что художник божественное превращает в человеческое, а человеческое возвышает до уровня божественного. Задача художника – соединить божественный Логос с логосом человека. Поэт-демиург использует слова таким образом, чтобы они превратились в магическое средство посвящения в мистерию, чтобы человек видел не "сквозь тусклое стекло, гадательно", а "лицом к лицу". Открытие истины подобно снятию святой завесы над ковчегом завета, святынями алтаря, когда вдруг проявляется непостижимое и невысказываемое. Явление истины – епифания. Истина покрыта пеленой. Задача художника – сорвать ее, раскрыть наши глаза истине, скрытой в слове<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Хайдеггер удачно перевел греческое слово "правда" (*alethea*) как "незапрятанность существующего" – die Unverborgenheit des Seienden (H e i d e g g e r, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes". // *Martin Heidegger: Holzwege*, Frankfurt am Main, 1977, 21).

Слово должно разоблачать глобальную ложь и лицемерие эпохи. Задача поэта – назвать вещи своими именами<sup>7</sup>, показать человеку путь, направление. В этом скрыт характер "годегетики" Гоголя. (Ср. с иконами Богоматери-Одигитрии. Не усилием направляет она на путь истины, а только показывает его. *Одигитрия* переводится с древнегреческого как "Путеводительница".) В одном из писем Гоголь четким образом объясняет, что функция литературы заключается не в эстетическом наслаждении, а в побуждении к действию, в "проективности": "Нет, бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости; бывает время, что даже вовсе не стоит говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе *Мертвых душ*, а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен" (1984: 266). Гоголь порвал с той точкой зрения, по которой язык предназначен исключительно для описания мира. Он проповедовал, что слово не просто средство "констатированного" сообщения о чем-нибудь, а само "перформативное" действие. Он знал силу слов, был полностью согласен с мнением Пушкина, цитируя его в статье "О том, что такое слово": "слова поэта суть уже его дела" (Гоголь, 1984: 194–95). По мнению Гоголя, моральный писатель не может быть удовлетворен совершенностью формы. Руководящим принципом художественного творчества должно служить нравственное действие. Эстетическая оценка жизни сменяется у Гоголя убеждением в том, что художник может не только познать бытие, но и корректировать его. Он хотел не только "изображать" жизнь, но и "творить" ее.

В своей работе "Проективное определение литературы. О *Мертвых душах*" Николай Фёдоров потому рассматривал роман Гоголя парадигматическим примером, что он пронизан желанием воскресения; не пассивное отражение, а побуждающий к действию "проект". В его интерпретации вторая и третья части поэмы являются двумя стадиями претворения одного единственного плана, который на вид кажется повторением, а на самом деле это толчок в сторону будущего. Вторая часть – искупление вины дворян за те преступления, которые совершены ими против народа, третья – начало всеобщей братской любви. "С *Мертвыми душами* русская литература начинает делаться самостоятельной, т. е. Россия начинает узнавать дорогу, путь, по которому она должна идти, начинает понимать, что ей или ему (русскому народу) нужно делать. Говорим 'начинает', потому что *Мертвые души* – произведение неоконченное. Открытие пути, познание того, что нужно делать, и есть точное определение литературы. Подражательная литература тоже указывает путь, только не свой, а чужой. Самостоятельная же литература есть не истина лишь, но и путь к благу, не просто слово всего народа, а слово об общем отеческом деле..." (Фёдоров, 1988: 287).

Насколько большое место в мышлении Гоголя к концу жизни занимало религиозно-общественное деяние, свидетельствует его обширная переписка и многочисленные памфлеты, спорящие с действительностью, а также эссе, объясняющее его духовное завещание. В нем свирепствовали тяжелые душевные бури: на самом ли деле все нужно испытать самому, чтобы писать о жизни достоверно, или достаточно только черпать из фантазии. Общеизвестно, что во время создания второго тома Гоголь вел

---

<sup>7</sup> "Мне кажется, я только называтель вещей" (О л е ш а, Ю., *Ни дня без строчки*, Москва, 1965, 257).

обширную переписку по всей России и буквально умолял читателей посылать ему материал, помочь закончить поэму. "Кто бы ты ни был, мой читатель, [...] я прошу тебя помочь мне. В книге, которая перед тобой, [...] 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 это, чтобы узнать одному и сотую часть того, что делается в нашей земле. Притом от моей оплошности, незрелости и поспешности произошло множество всяких ошибок и промахов [...]: я прошу тебя, читатель, поправить меня" (1988: 1/18). Гоголь хотел вступить с читателями в коммуникацию в оригинальном латинском значении этого слова (*communicare* – "делать вместе"). Все это говорит о том, что свое произведение он хотел создать не только на основе своего писательского опыта и личных впечатлений, но и почерпнуть их из коллективной памяти народа.

Задачу писателя он хотел бы ограничить ролью поэта эпоса. Он хотел только придать форму материалу сказителей. Так работает автор народного эпоса, стремящийся к тотальному изображению действительности, романист же опирается на собственный опыт. Замысел Гоголя современники не поняли, так же как и определение жанра "поэмы" (малая народная эпопея), к которому они никак не могли подступиться, поэтому это часто служило мишенью для издевательств критики. Однако Гоголь должен был убедиться в том, что эпопеическая космическая полнота больше уже не достигаема. С помощью искусства уже нельзя восстановить потерянную полноту жизни народного коллектива. Он допустил ошибку, когда начал объяснять свою поэму в письмах, забывая о вечной истине, что пример убедительнее всякой аргументации. Он опубликовал свои "Выбранные места из переписки с друзьями", в которых главные идеи романа развил не средствами художественной литературы, а средствами публицистики, за что его осуждали даже друзья, например Аксаков: "Вы совершенно сбились, запутались, противоречите сами себе беспрестанно и, думая служить Небу и человечеству, – оскорбляете и Бога и человека" (Переписка Н. В. Гоголя, 1988: 2/80). На все обвинения Гоголь отвечал так: "В ответ же тем, которые попрекают мне, зачем я выставил свою внутреннюю клетку, могу сказать то, что все-таки я еще не монах, а писатель" (1984: 442). В ясные моменты он признавал, что сами по себе истина и красота имеют воспитательное воздействие: "не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье" (Гоголь, 1988: 1/214).

Гоголю были присущи одновременно космизм и локальность. Его преследовали неосуществимые желания, он желал достичь недостижимого идеала. Ему хотелось бы создать эпопею бытия, а вместо этого он вынужден был писать сатиру. Он хотел изобразить жизнь во всей ее полноте (*вся Русь явится в нем*) и верил, что создает идеально красивое, полезное. Однако ему пришлось вдруг осознать парадоксальный характер прекрасного: настоящей гармонии нет даже в самой красоте. Гоголевские герои и в красоте видели полярность, раскол метафизических основ бытия, что вызывало у них беспокойство, более того чувство страха. Одним из возможных источников шизофренического раздвоения сознания гоголевских героев является раскол эстетической и этической жизни человека: несовместимость опустошенной, опошленной жизни с идеалами высшего порядка. В его произведениях смерть везде налицо, даже в моменты наивысшей красоты и счастья. "В нашей 'ужасной жизни'

сама красота, эта небесная гостья находится во власти злых сил; обреченная на гибель, она губит всех, кто к ней приближается" (цит. Мочульский, 1934: 32–33).

Трагедия его искусства заключалась в том, что он безнадежно боролся за выражение красоты жизни. В *Вие* и *Невском проспекте* он видел секрет красоты в этой двоячности: красота божественного происхождения; но в нашей "ужасной жизни" она извращена "адским духом". Красота не только энигматическая, но и дуалистическая: правда всегда красива, но красивое не всегда правда. Гоголь разделял магический идеализм немецких поэтов относительно двойной природы красоты. А именно, красота способна изменить и спасти мир, но если она окажется в руках сил зла, то покажет свое устрашающее лицо, вскроет свои темные аспекты. Красота дана человеку для того, чтобы не быть сломленным невыносимой правдой. Красота не в самой природе, а в наплыве трансценденции; она выражает желание, возвышающее к Богу, небесное влечение души, направленность асценденции. Красота на границе эстетики переходит в этику. Задача настоящего искусства заключается не в том, чтобы отвлечь человека от господствующего в мире зла и ослепить его красотой, а в том, чтобы вовлечь в великие вопросы бытия; красота же должна осветить темноту и спасти мир.

Гоголь хотел бы изображать ангельски белое, но видел вокруг только дьявольски черное. Поэтому глубокое значение получает ключевое предложение, прозвучавшее в разговоре Бетрищева и Чичикова в избежавшей огня части второго тома: *Полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит*. Гоголь любил человека и с его грехами, потому что видел в нем зачатки хорошего. Однако идеал и искаженная действительность не смогли примириться в поэме. "*Мертвые души* – незавершенное произведение, потому что оно не могло быть завершено, – отметил один из венгерских почитателей Гоголя. – Совершенствованию человека нет предела, только, на что мы надеемся, – есть предел его низменности. Окончание романа – тормоз. Гоголь останавливается на легу, внезапно. Он писал только то, в осуществление чего верил. Он хотел бы изобразить по-ангельски белое, но не мог видеть этого. Его язык надломился в ложном пафосе, а разум помутился от дьявольски черного" (Jókai, 1984/4: 129).

Гоголь верил в магическую силу поэзии, в то, что она способна изменить мир. Однако он переоценил воздействие поэзии и жизни друг на друга. Он полагал, что Россия, увидев в его произведении – как в зеркале – свои промахи и грехи, сразу же исправится и возродится. Когда же этого не произошло, пошатнулась его вера в силу художественного слова. Во всем этом он видел доказательство потери божьей милости и объяснял это так, что Бог уже не хочет дальше побуждать своих соотечественников к более достойной жизни, а "дело мое такого рода, что без ежеминутной, без ежечасной и без явной помощи Божией не может двинуться мое перо" (цит. Воропаев, 1994: 90). Трактровка Гоголя была близка к идеологии исихастов, считавших, что без помощи Бога человек не может творить. Творение — синергическая деятельность, для которой необходимо сосуществование божьей благодати и свободной воли человека. Художественное творение одновременно является теургией и софиургией, то есть совместным результатом идущей сверху и воздействующей на мир божьей воли и идущей снизу воли, направленной от человека к Богу. Собственные произведения и свою творческую деятельность он



считал средством спасения, своеобразной молитвой, с помощью которых может воздействовать на мир и спасти его.

### Причины и последствия творческого кризиса

Провал *Мертвых душ* имел и языково-коммуникативные причины. Гоголь хотел разрешить трагедию творчества, как антиномию между божьей волей и претворением ее в жизнь человеком. В центре его творческого кризиса стояла невозможность коммуникации, непредвиденная, своенравная власть слов; двуликий язык, показывающий столько же, сколько и скрывающий. "Боюсь нагрешить против языка" это – вечная боязнь Гоголя. Он характеризовал свою эпоху чрезмерным размножением текстов: "Страшное царство слов, вместо дел" (1937–1952: 3/227). В статье "О том, что такое слово" он пишет следующее: "Слово гнило да не исходит из уст ваших! [...] Все великие воспитатели людей 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. Они слышали, как можно опозорить то, что стремишься возвысить, и как на всяком шагу язык наш есть наш предатель. 'Наложи дверь и замки на уста твои, – говорит Иисус Сирах, – растопи золото и серебро, какое имеешь, дабы сделать из них весы, которые взвешивали бы твое слово, и выковать надежную узду, которая бы держала твои уста'" (1984: 197–198).

Гоголь первым в русской литературе осознал, что замена действительности знаками (все может быть замещено знаком) упрощает мир до автономных знаков и обесценивает то, что замещает. Вторичная знаковая система подминает под себя первичную, то есть саму действительность. Слово, которое в средневековье еще было самым божественным глаголом, во времена Гоголя полностью опустошилось. Некоторые представители романтической философии искусства и языка на основе дуализма выражаемого содержания и языковой невыразимости делали из молчания (бессловесности) культ, утверждая, что речь – запрятывание мысли. Они использовали несовершенство традиционного языка и неудовлетворенность им для выражения вещей, далеко стоящих от непосредственного человеческого опыта. "Апофеоз безмолвия", пафос невысказываемого в одинаковой мере пропитал и поэзию, и философию, и в этом можно найти связь с апофатикой ортодоксальной теологии, считающей, что в говорении нет никакого смысла, ведь: "*transcensus* мира не выразим на языке земных понятий" (Булгаков, 1911: 2/77); "Лишь молчание говорит понятно" (Жуковский); "Изреченная мысль – ложь. [...] Молчи." (Тютчев, "Silentium"); "О, если б без слова сказаться душой было можно" – "Как беден наш язык! – Хочу и не могу. –" (Фет); "Нет на свете мук сильнее муки слова" (Надсон). Философ на своем языке также говорит о том, что об этике и эстетике невозможно сказать словами, имеющимися в настоящее время в языке: "Ясно, что этику невозможно высказать. Этика трансцендентальна. (Этика и эстетика одно.) [...] О чем нельзя сказать, о том надо молчать" (Витгенштейн, 1963: 112). Художники слова и сторонники культуры речи воспринимали невозможность коммуникации как последнее последствие наказания вавилонского языкового столпотворения.

Гоголь хотел выразить невыразимое тогда, когда слово перестало быть равноценным выражаемому им внутреннему житейскому опыту. Можно ли

разрешить возникшую между ними антиномию тем, что имеет смысл говорить только о том, о чем говорить невозможно? Можно ли решить противоречие того, что мы вынуждены вступать в коммуникацию с помощью таких средств, которые затрудняют, и, в конечном итоге, делают невозможной коммуникацию? Отчасти это возможно, потому что невысказываемое может быть высказано наполовину, можно о нем умолчать, можно показать его. Язык не является безусловным требованием осуществления диалога, актом речи может быть и метакоммуникация. Жест, выражение лица, игра глазами, движение конечностями, плач, смех, тембр и характер издаваемого звука, то есть мимический язык чувств иногда сильнее, нежели речевой акт, воздействует на подтекст, передавая тем самым движения души более оттеночно. Невысказываемое, что не может быть переведено на язык внешней речи, появляется в видимом. Мимический язык чувств делает видимым внутреннее переживание. Гоголь с упорством Сизифа продолжал двигаться к своей цели, к наведению мостов между недостаточностью выразительных средств, к выражению мира словами. Если он чувствовал, что слова иногда вызывают ложные ассоциации, несогласуемые с онтологическим их значением, то смело обращался к неподдающемуся описанию словами, но тем не менее с их помощью становящимся доступными, ключам – к пре- и метавербальным средствам: к жесту как к исключаяющей слова пластической речи, к языку тела, артикуляции, акцентированию, которые менее лживы, нежели слова.

Живое слово, сказ, неотделимы от высказывающей их личности и перебрасывают мостик через возникшую пропасть между устной и письменной речью. Оживает дикция говорящего, мы слышим его голос, осязаем его кожу, волосы. У Гоголя часто "телесные обмолвки" говорят о настроениях, вкусах, запахах. Ведь написанное же слово всегда производно, поверхностно, "редуктивно". Он вырабатывает широкий репертуар языковой пантомимы. Метаязыковыми средствами он пытается сделать ощутимой такую сферу, постичь которую с помощью языка в принципе невозможно, будучи компонентом доречевой стадии мысли. Нерациональные чувственные проявления часто выводятся им на поверхность с помощью интонации. То, что он не может выразить содержанием слова, передает недоступными разуму элементами: ритмом, артикуляцией (боркотанием, лепетанием), жестикуляцией. Чтобы понять Гоголя, необходимо внимательно прислушиваться к его "внутреннему голосу", потому что там, где он хочет сказать "да", часто выражает это через "нет" и наоборот. Это не поедаящий разум сарказм, не ехидный смех Салтыкова (что нельзя выразить лучше, чем французским словом *ricaner*), а любвеобильная ирония сердца, пробуждающая в читателе сочувствие и симпатию.

Гоголь знал, как можно словами превознести то, что хотел умалить. Однако, irrelevantная ритмическая интонация часто не соответствует смыслу сказанного, потому что акценты он ставит на такие места, где читатель их вовсе не предполагает и не ожидает, а там, где ждет – они опущены, их нет. "У него комическое часто отделяется от космического лишь одним щипящим звуком" (Nabokov, 1973: 142). Несоответствие друг другу внешнего и внутреннего, "катахреза" мышления и речи сразу бросаются в глаза, хотя Гоголь и делает попытку преодоления антиномии звучания и смысла, попытку синтеза далеких друг от друга противоположностей.

## СОЖЖЕНИЕ КНИГИ КАК ПАРАДИГМА

Апологетический консерватизм и художественный эстетизм Гоголя не могли примириться, и, в конце концов, победил первый. Он полагал, что свои учения не сможет эффективно проповедовать иначе, как пожертвовав своим детищем, а потом и самим собой на "ауто-да-фе". В результате в камин был брошен второй том *Мертвых душ*, в котором не смогли примириться абсолютное и конкретное, общее и частное. Через десять дней он умер, истязаемый аскетической скромностью и преследуемый душевными мучениями (без признака возможной диагностики болезни), так и не досказав своего слова. С точки зрения религиозной конверсии все это может быть воспринято и таким образом, что перед смертью, подчеркнув из трансцендентальной глубины ее сущности, он признал до того только наполовину понятое свое призвание: на самом деле он не поэт, а пророк-мученик, жертвующий свою биологическую жизнь ради имагинального существования: "Затем сожжен второй том *Мертвых душ*, что так было нужно. 'Не оживет, аще не умрет', – говорит апостол. Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть. Нелегко было сжечь пятилетний труд, производимый с такими болезненными напряжениями, где всякая строка досталась потрясеньем, где было много того, что составляло мои лучшие помышления и занимало мою душу. Но все было сожжено, и притом в ту минуту, когда видя перед собою смерть, мне очень хотелось оставить после себя хоть что-нибудь, обо мне лучше напоминающее. Благодарю бога, что дал мне силу это сделать. Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра, и я вдруг увидел, в каком еще беспорядке было то, что я считал уже порядочным и стройным. Появление второго тома в том виде, в каком он был, произвело бы скорее вред, нежели пользу. Нужно принимать в соображение не наслаждение каких-нибудь любителей искусств и литературы, но всех читателей, для которых писались *Мертвые души*. Вывести несколько прекрасных характеров, обнаруживающих высокое благородство нашей породы, ни к чему не поведет. Он возбудит только одну пустую гордость и хвастовство" (Гоголь, 1984: 265).

Гоголь хотел показать не только круги Ада, но и Пургаторий (Чистилище), и Воскресение (Рай), подобно *Божественной комедии* Данте. В продолжении романа Чичиков должен был оказаться в Сибири за свое мошенничество, где бы с ним произошло возрождение. Большое корыстолюбие Хлобуева тоже нашло бы в нем поворот: он собирал средства на строительство церкви. Между русской красавицей Улинькой, и русским богатырем Тентетниковым завязалась бы любовная интрига.

Добрые помещики и идеальные персонажи второго тома поэмы не так интересны, как герои негативные, потому конфликт между ними не внушает доверия. Прекрасно удалась гротескные персонажи, но представленные образцом добродетельные характеры вышли из-под пера писателя бескровными и безжизненными, потому что их действия руководствовались не истинными стремлениями, а намерениями автора. Изображение обретенного рая никогда не может быть таким же успешным, как изображение его потери. Гоголь хотел показать идеальные образы, но вместо этого идеализировал их, что означало частичное или полное отречение от негативных черт и приукрашивание действительности, превращение ее в "буколическую пастораль".

Являясь великим художником, он осознавал, что наставнические помыслы не могут быть представлены в поэтическом творчестве, не будучи замаскированными. Поэтому-то он и бросил в огонь второй том, показывающий русскую жизнь приукрашенно и выставивший бы его творчество "лживой декорацией строя". Гоголь, подчиняясь голосу совести, сжёг дело своих рук. "Эти полчаса Гоголя у камина больше сделали для добра и против искусства, чем вся долготлетняя проповедь Толстого. Потому что здесь дело, наглядное дело рук, то движение руки, которого мы все жаждем и которого не перевесит ни одно 'душевное движение'. Может быть, мы бы второй частью *Мёртвых душ* и не соблазнились. Достоверно – им бы радовались. Но наша *та* бы радость им ничто перед нашей этой радостью Гоголю, который из любви к нашим живым душам свои *Мёртвые* – жёг. На огне собственной совести. Те были написаны чернилами. Эти – в нас – огнём" (Цветаева, 1994: 5/355–56).

## Выводы

Гоголя уже не удовлетворяло искусство, он стремился к бесконечному, абсолютному. Его кризис был не только эстетического, но и метафизического порядка. Он верил, что делает к миру последнее обращение, но между тем ему вдруг пришлось осознать, что литература уже не является абсолютом. Он напрасно стремился укладывать полноту жизни в "прокрустово ложе" своей поэмы, распадающиеся фрагменты которой не срослись органически. Правда части противоречила правде целого. Слово было обессилено. Тогда он обратился к религии, которая еще несла на себе знаки универсальности. Поэтому жизнь литератора он хотел сменить на монашескую. Он предполагал, что язык Евангелия более универсален, нежели слово художественной литературы: он высказывает универсальную истину в отличие от партикуляризма поэзии, следовательно евангелизация должна охватить цивилизацию.

Он вел аскетический образ жизни. Он не был женат, не имел семьи, у него не было постоянного места жительства. Оказавшись в 1848 году в творческом и личном кризисе, Гоголь совершил паломничество к Гробу Господню, а в 1850-м – в скит Оптиной пустыни, однако и это не принесло ему ожидаемого душевного успокоения. В 1852 году он познакомился с протоиереем Матвеем Константиновским, который посоветовал ему сжечь свои произведения во избежание их вредного влияния на читателя. Среди прочих произведений отец Матвей упомянул статью "О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности" и укорил за то, что писатель не показал вредность театра, отвлекающего человека от церкви и храма. Ответ Гоголя был следующим: "Я подал вам повод думать, что посылаю людей в театр, а не в церковь. Храни меня Бог от такой мысли!.. Я только думал, что нельзя отнять совершенно от общества увеселений их, но надобно так распорядиться с ними, чтобы у человека возродилось желание идти к Богу, а не идти к черту" (цит. Мережковский, 1991: 294). Если Гоголь в начале своего творческого пути думал, что искоренить зло из мира можно только путем заключения сделки с демоническими силами, то после его духовного-поэтического переворота он верил в божескую благодать. Он потерял веру в силу искусства творить миры. Для него осталась только одна возможность для спасения души – спиритуальное соединение с Творцом (*сommunio*), за которое он заплатил дорогой ценой, своей жизнью.

Гоголь совершил большую ошибку не тем, что сжег рукопись, которая даже в оставшейся ее части и фрагментарности излучает полноту и целостность, а в том, что он прожил только 43 года, и у него не осталось времени написать все заново, он унес тайну с собой в могилу. Но рукописи, как мы знаем, не горят. Испепеленная книга, подобно фениксу, возрождается из огня и начинает новую жизнь в произведениях Достоевского, Белого, Голосовкера<sup>8</sup>, Булгакова<sup>9</sup>, Набокова, Кафки, Ионеско и других. Говоря теоретически, слово Гоголя как бы просочилось в тексты его преемников и продолжателей, где вспыхнуло новым светом. С точки зрения психологии воспринимающего и эстетики рецепции, из этого следует, что на исходное значение произведения в ходе его понимания и толкования накладываются новые слои значения. Аллюзии, сохраняя оригинальное гоголевское толкование, в новом контексте получают новое освещение, и их воздействие проявляется вместе с наложенным на них дополнением. Тексты Гоголя и его метатексты вместе "живут свою вечную жизнь".

#### ЛИТЕРАТУРА

- Белый, Андрей, 1994: "Трагедия творчества. Достоевский и Толстой". // *Критика, эстетика, теория символизма* 1–2, "Искусство", Москва.
- Булгаков, С., 1911: *Два града. Исследования по природе общественных идеалов* 1–2, Москва.
- Воропаев, Владимир, 1994: *Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н. В. Гоголя в свете Православия*, Московский рабочий, Москва.
- Гоголь, Н. В., 1937–1952: *Полное собрание сочинений в 14 т.*, Москва.
- Гоголь, Н. В., 1994: *Собрание сочинений в 9 томах*, Москва.
- Житие Аввакума и другие его сочинения*, Москва, 1991.
- Мережковский, Д. С., 1991: "Гоголь и черт". // *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*, Советский писатель, Москва.
- Мочульский, К., 1934: *Духовный путь Гоголя*, YMCA PRESS, Париж.
- Пастернак, Б. Л., 1959: *Доктор Живаго*, Париж.
- Переписка Н. В. Гоголя в двух томах*, 1988, Москва.
- Соловьев, В. С., 1990: *Избранное*, Москва.

---

<sup>8[6]</sup> Я. Э. Голосовкер *Сожженный роман*. Москва. 1991.

<sup>9[7]</sup> Сергей Аксаков заказал из Крыма большой камень черного гранита, который хотел установить на могилу своего друга-писателя. Но этого не произошло, потому что, когда прах Гоголя перенесли из Данилова монастыря в Новодевичий, то там поставили новый памятник. Кусок гранита размером с Сизифов камень установили через сто лет на могиле Михаила Булгакова по просьбе его вдовы. Это стало как бы символом духовного родства двух великих писателей.

Федоров, Н. Ф., 1988: "Проективное определение литературы. О 'Мертвых душах'" // *Из материалов к третьему тому 'Философии общего дела' Н. Ф. Федорова. Вступительная статья и примечания С. Г. Семановой*, Контекст, Москва.

Цветева, Марина, 1994: "Искусство при свете совести". // *Собрание сочинений в 7 томах*, Москва.

Эйхенбаум, Б. М., 1928: *Лев Толстой. Книга 1*, 50-е годы, Ленинград.

Jókai, Anna, 1982: "Gogol". // *Szovjet Irodalom*, 1984/4, Budapest.

Nabokov, Vladimir, 1973: *Nikolay Gogol*, Weidenfeld and Nicolson, London.

Wittgenstein, Ludwig, 1963: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main.

## GOGOL'S PALINODE

### SUMMARY

In the last ten years of his life Gogol came to have insecurities and doubts about the social utility of literature and for this reason he turned from aesthetics to religious mysticism. This intellectual attitude led to a psychic split, a *palinode*, and turned the apostle against the genius, which resulted in the denial, renouncement and burning of his earlier writings. What made Gogol throw the second volume of *Dead Souls* into the flames? Petty, Herostratian motives could hardly have forced such a great spirit to make such a desperate move as to annihilate the sequel of his masterpiece, on which he worked for seventeen years altogether. The whole *historical-metaphysical* contents of the era and the *communicative* insufficiency of the literary language could have played a part in it. The present study aims at deciphering the causes of this book-burning.

In his article Zoltán Hajnáy gives an overview of the philosophy of art and religion, the *pre- and post-text*, which formed a background to the emergence of Gogol's works, and in whose context they can be interpreted. He comes to the conclusion that Gogol was not satisfied by art any more, he wanted infinity, *the absolute*. His crisis had not only aesthetic, but also metaphysical dimensions. He had believed that he would transmit the ultimate message to the world, but was forced to realise that literature is not a totality, not the absolute any more. He tried to condense the totality of life in his epic in vain: the scattered fragments would not form an organic whole. At this point he turned to religion, which still carried elements of universality in his conviction. It was for this reason that he wanted to exchange the life of a literary man for that of a monk. He thought the language of the Gospel to be more universal than that of literature: as opposed to the particular nature of poetry, it enounces the universal truth, *ergo* evangelization must permeate civilisation.

Gogol wanted to depict paragons, but ended up idealising characters instead, which meant the partial or total omission of negative features, the disproportionate beautification and *bucolic representation* of reality. As an outstanding artist he clearly saw that unveiled didactic intentions must not appear in a work of art. That is why he threw the second part of his work, which showed Russian life in a beautified form and which would have made his novel seem to be a *false decoration* of the regime, into the fireplace.

KEY WORDS: *Gogol, Dead Souls, paradigm of book's burning*