

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ Н.В. ГОГОЛЯ В
ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. БРЮСОВА

Н. Салма

27 апреля 1909 года на торжественном заседании Общества любителей российской словесности В. Брюсов выступил с посвященным жизни и творчеству Гоголя докладом, чтение которого вызвало резкие протесты части слушателей. Столичные газеты на другой день, отметив, что речь Брюсова была "оригинальной", объявили ее неуместной в дни юбилея. Что же собою представлял брюсовский нетрадиционный взгляд на творчество и личность писателя, воспринятый большинством широкой публики как кощунственный, а критикой как неуместный, хотя и "оригинальный", что звучало почти как "чудаческий"?

Прежде всего, Брюсов выступил с опровержением школьного мнения о том, будто Гоголь был последовательным реалистом, но поскольку форма доклада не позволяла обстоятельного доказательства этого положения, Брюсов лишь иллюстрирует его отдельными примерами, отсылая читателей к критическим работам В. Розанова и Д. Мережковского, после которых, как он считает, уже невозможно смотреть на Гоголя как на писателя, в чьих произведениях необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Брюсов утверждает, что хотя Гоголь и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, он всегда в своем творчестве оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Исследователь не находит различий между фантастическими повестями Гоголя и его, так называемыми, реалистическими поэмами: "К каким бы страницам Гоголя ни обратились мы; ... везде мы видим крайнюю напряженность тона, преувеличения в образах, неправдоподобие изображаемых событий, иступленную неумеренность требований. Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного - он знает только безмерное и безгра-

ничное"¹. В "Ревизоре" и в "Мертвых душах", по мнению Брюсова, нет изображения живых лиц, а есть лишь "безудержный полет в мире небывалого и невозможного"², но Гоголь переходит все пределы не только в изображении пошлого и нелепого, что еще можно было бы объяснить сознательным приемом сатирика; в такие же преувеличения впадает он и тогда, когда хочет рисовать ужасное и прекрасное, изображая не то, что прекрасно по отношению к другому, но абсолютную красоту, не то, что ужасно при данных условиях, но что должно быть абсолютно страшно. Первая часть выступления Брюсова заканчивается мыслью о том, что хотя Гоголь много работал над собиранием документов для своих повестей, все тщательно собранные им материалы совершенно преобразались под его пером, превращаясь в "неслыханное" и "не-человеческое", но сила его дарования была такова, что он сделал созданный им особый мир как бы реальнее самой реальности, заставив ближайшие поколения забыть действительность, но помнить созданную им мечту.

Во второй части доклада Брюсов показывает, что стремление к крайностям, к преувеличениям, к гиперболе сказалось не только в творчестве писателя, но что всю свою жизнь Гоголь прожил в мире сменяющихся иллюзий. Прекрасным сном, например, оказалось неожиданно овладевшее Гоголем убеждение в том, что он историк по призванию - убеждение, которое увлекало его к неосуществимым по своей грандиозности планам создания "Истории Малороссии" в шести томах, "средней истории" в девяти томах и "всеобщей истории" /заодно Гоголь обещает Погодину написать и "всеобщую географию"/. Но Гоголь тешил себя не одними светлыми мечтами: он знал и немало черных призраков. Ему постоянно казалось, что все его создания исполнены ужасных недостатков. Он переделывал их, заботясь о каждом слове, о каждой мелочи, иногда почти переписывал все заново, превращая писательский труд в мученичество.

Конец доклада Брюсова /последние 2-3 страницы/ особенно интересен, т.к. именно здесь реализуется заключенная в названии /"Испепеленный"/ идея брюсовского "общего очерка", сводя-

щаяся к тому, что каждое чувство грозило разгореться в Гоголе в такое пламя, которое способно в одно мгновение обратить человека в прах. К концу творческого пути Гоголь, по мысли Брюсова, перестал владеть собой: одной из страстей, которой он позволил вырваться наружу, была его безмерная любовь к России. Если в заключительных строках "Мертвых душ" Гоголь воспевает Россию как страну небывалых возможностей, то в "Переписке с друзьями" уже как выношенную истину он утверждает, что Россия - государство особое, единственное, избранное, находящееся, как и сам Гоголь, под особым покровительством Божиим. К России - как она есть - писатель предъявляет суровый счет, требует чуда, немедленного осуществления идеала, полагая, что его книга послужит этому, и отказывается от писательства, убедившись, что чуда не произошло.

Гибель Гоголя как писателя Брюсов трактует в духе основной идеи бальзаковского рассказа "Неведомый шедевр": стремление к совершенству, к абсолюту приводит к белому листу, к художнику без картины, к писателю без книги.

Другой гибельной страстью Гоголя, по мнению Брюсова, был с детства горевший в его душе огонь религиозного восторга. Он устремился в аскетизм с той же мистической экзальтацией, которую вносил в свое отношение к писательству, к России. Стремясь в совершенстве исполнить заповеди Христа как в то время понимал их, он довел свое смирение, свое усердие в посте и молитве до абсолюта, перейдя положенные смертному пределы.

При знакомстве с выступлением Брюсова нельзя не заметить, что исследователь рассматривает творческий путь Гоголя вне какого-либо культурно-исторического контекста. Правда, в одном месте своего доклада Брюсов отмечает, что Гоголь не умел видеть людей, в которых смешное соединялось бы с благородным, красота с безобразием, героизм с ничтожеством, - тех людей, которых умел видеть Пушкин, а также указывает в примечании на разницу между гиперболическими описаниями украинской природы у Гоголя и гармонической стройностью аналогичных описаний в

пушкинском стихе, однако эти редкие сопоставления не только не отменяют общего взгляда исследователя на Гоголя как на некую самодовлеющую монаду, но скорее подтверждают его. Описывая феномен гоголевского творчества, Брюсов убедительно показывает, как мало общего имел он с явлением пушкинского классического восприятия и изображения действительности, но нигде не называет Гоголя романтиком, хотя такой вывод напрашивается из его доказательств.

Отмечая присущую натуре Гоголя страстность, граничащую с визионерством, склонность к фантастическому преобразению действительности, но не связывая эти особенности с романтическим видением жизни, Брюсов говорит не о том, что, пользуясь определением иенских романтиков, можно назвать "энтузиазмом" художника, а о мистической экзальтации, о стремлении броситься в пропасть, в ту бесконечность, в ту беспредельность которой, как утверждает Брюсов, всегда жаждала душа Гоголя. При таком освещении Гоголь превращается в художника-символиста, в душе которого всю жизнь Дионис боролся с Аполлоном, чтобы одержать в конце пути величественную победу, превратив своего жреца в свою жертву. Но Гоголь не был неоромантиком.

Творческий путь Гоголя можно условно разделить на два периода. В "Авторской исповеди" Гоголь пишет, что в юности он стремился к тому, чтобы развлекать себя всем смешным, что только мог выдумать, когда на него находили припадки тоски, но Пушкин заставил его взглянуть на дело серьезно. Внимание Гоголя обратилось на "низкие свойства русской природы", и с этого момента его намерением становится написать такое произведение, которое осмеяло бы то, что достойно осмеяния всеобщего. 1838 год, как это отмечает и автор монографии о Гоголе Зеньковский, был кризисным в эстетическом сознании писателя. До этого времени Гоголь стоял на позициях, близких к эстетическому гуманизму, выработанному Шиллером и Гумбольдтом и подержанному и развитому всей немецкой романтикой. В "Письмах об эстетическом воспитании" Шиллер, обратив внимание на "необ-

ходимую физическую зависимость" человека, почувствовал потребность в доказательстве свободы человеческого духа, обеспечивающей идеальное мышление. Как это следует из изложения Шиллера, только Красота, являющаяся одновременно и формой, т.к. мы ее созерцаем, и жизнью, т.к. мы ее чувствуем, т.е. и объектом, и состоянием нашей субъективности, доказывает, что страдание не исключает действия, что чувственная зависимость ни в коей мере не отвергает сверхчувственной свободы, т.е. с красотой дан тот случай, когда одно в совершенстве уживается с другим. Поскольку только красота служит доказательством духовной свободы человека, поскольку правда по своим возможностям кроется в красоте, которая ее создает, эстетика не может исходить из этики, у нее не может быть морального источника, и эстетическая настроенность души является, таким образом, тем всеобъемлющим даром, который дает человеку природа. Мысль Шиллера о безусловном приоритете эстетики была подхвачена немецкими романтиками. Ф. Шлегель отделяет эстетику от философии и этики, чтобы подчеркнуть ее самоценность: "Философия поэзии вообще начинается с самоценности прекрасного, с того, что оно отделено и должно быть отделено от истины и нравственности"³. Вакенродер считает чувство прекрасного одним и тем же для всех небесным лучом, преломляющимся в разных землях тысячами разных цветов, и, говоря о музыке, отмечает, что она "пробуждает в нас истинную ясность духа, ... при которой все в мире представляется нам естественным, истинным и добрым, при которой мы находим прекрасный смысл в самом диком людском хаосе, при которой мы с чистым сердцем ощущаем все существа родными и близкими нам"⁴. Новалис утверждает, что "поэзия - есть все и вся"⁵, а философия является лишь теорией поэзии, показывающей нам, что она /т.е. поэзия/ собою представляет. Новалис же, развивая мысль Шиллера о необходимой физической зависимости человека, связал рождение романтизма с современностью: с тем, что людской круг расширился, что между людьми стало меньше равенства

в познаниях, опыте, нравах и обычаях, с тем, что современный человек уже знает материальные нужды "в этом мире потребностей, хотя и более простых, но зато и более сильных"⁶, обратив, таким образом, внимание на гуманную задачу приобщения к духовной жизни такого сознания, свобода которого кажется ограниченной.

Можно провести определенную параллель между отношением Шиллера и немецких романтиков к задаче искусства и отношением Гоголя к своему раннему творчеству. Не трудно заметить, что признание Гоголя о развлекательном характере своих произведений восходит к положению Шиллера об игровом характере творчества, которое призвано создавать "живые фигуры", охватывая с помощью инстинкта игры единство реальности /этого предмета инстинкта чувства/ и образа /этого предмета инстинкта формы/. Гоголь, на которого наводила глубокую тоску - вызывая подлинное страдание - "растрепанная действительность"⁷ со всем тряпьем, кружащимся "ежедневно вокруг человека"⁸, почувствовал, что он должен, чтобы не стать ее жертвой или тираном, найти такое видение, при котором жизнь получила бы осмысленность. Этой задаче и служил "инстинкт игры", сохраняющий эстетическую дистанцию от "частного" чувства и впечатления, от "частного" человека, - фантазия, живое воображение художника, его увлеченность, его "энтузиазм" - создавший особый романтический стиль с характерной для него гротескностью, с романтической иронией, экспрессивностью, обостренным лиризмом и т.д.

Замысел "Ревизора" и "Мертвых душ", однако, свидетельствует о том, что Гоголю уже становится трудно видеть жизнь в романтическом свете и верить в то, что "дух дышит, где хочет", что время уже начинает зажимать его в свой "железный кулак"⁹. Эстетическое переживание осмысливается им не как самоценность, а как средство для морального воздействия на русских людей. Сосредоточенность внимания на низких свойствах исключительно русской природы требует обличительного, сатирического изображения, характерного для классицизма и просвещения, предполага-

ет учительскую позицию, от которой романтики сознательно отказались. "По моему, упадок нашего театра вообще начинается с того времени, когда высшею, даже единственною целью сцены стали признавать нравственное улучшение человека, обращая, таким образом театр в какое-то дисциплинарно-исправительное учреждение. Тогда и самое веселое уже перестало радовать зрителя, так как за всякой шуткой виделась розга старого школьного учителя, поднаторевшего по части морали, которому больше всего хочется наказывать детей именно тогда, когда они всецело предаются удовольствию",¹⁰ - рассуждает у Гофмана лес Берганца с позиции нового романтического сознания. Чтобы избежать отжитого морализма, Гоголь делает ставку на эстетическую сферу, когда рассчитывает на то, что можно как бы магически произвести благотворное действие на нравы, "представив в ярких красках все мерзости жизни и все лучшее, что в ней есть"¹¹. Создавая "Мертвые души", Гоголь полагался, прежде всего, на стихию смеха, достаточный запас которого, несмотря на грозившую ему утрату романтического видения /утрату "юности" и "свежести"¹², он еще чувствовал в себе. "Я думал, - говорит он, - что смешной проект Чичикова наведет меня сам на разнообразные лица и характеры, что родившаяся во мне охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными"¹³. Гоголь часто признавался в том, что его творчество имеет бессознательный, стихийный характер. "Кто-то незримый пишет передо мною могущественным пером", - говорится в его письме 1835 года. "Чувствую, что не земная воля направляет путь мой", - пишет он в 1836 году. Особенно определенно выражается он в письме Данилевскому в 1841 году: "Создание чудное творится и совершается в душе моей... Здесь ясно видна мне святая воля Бога..."¹⁴. Так и Новалис записывал свои мечтания о таком искусстве, где бы поэт от начала до конца оставался зрителем, сам бы не писал, а, собственно, читал написанное ему и для него силой свыше. Шеллинг, с филосо-

фией которого, как известно, связан немецкий романтизм, писал в разделе, посвященном философии искусства, в книге "Система трансцендентального идеализма", что подобно тому, как художник безвольно, и даже вопреки своему внутреннему сопротивлению, как бы оказывается принужденным к творчеству /что выражают у древних такие словосочетания, как *pati Deum* - "претерпеть Бога" - и им подобные, а также вообще все представления о вдохновении, рожденном нантием извне/, так и объективное число объективным способом влагается в художественное произведение. Объективное, то, что по мнению Шеллинга нельзя выучить и чему нельзя научить, что даже и определить почти невозможно, и что Шеллинг называет поэзией искусства, само по себе, без вмешательства сознательной воли Гоголя вторгалось в его произведение. Поэтому юмор в "Мертвых душах" - это стихия смеха, как бы на самом деле забывающая, что и как ее призвало к жизни. Задуманные как носители низких свойств русского человека, гоголевские персонажи превращались под его пером в карнавальные маски масленичных игр - этого продолжения у новых народов античных дионисий, которые романтики находили не в греческой трагедии, как Ницше и вслед за ним русские символисты, а в греческой комедии, у Аристофана, и, как у Аристофана, из гоголевских комедий проглядывает веселый хаос, готовый все на свете перемолоть, чтобы все могло быть переустроено заново. Романтически окрашенный карнавально-масленичный характер гоголевского смеха, "несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца"¹⁵, от "Вечеров на хуторе близ Диканьки", через "Миргород", "Тараса Бульбу", "Петербургские повести", до "Ревизора" и "Мертвых душ" включительно. Знаменательно, что Гоголь, хотя и мечтает после 1836 года о серьезной, трагической и моральной литературе, становится и в своей публицистике на защиту поправленных прав "романтического" смеха: "... смех значительнее и глубже, чем думают, - пишет он в "Театральном разезде" - Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера,

не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, - но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека:.. Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представленным в наготу своей, но озаренное силою смеха, несет уже примирение в душу...¹⁶. Но Гоголь отдавался и другой стихии, когда писал "Мертвые души": это была стихия лиризма, которая так же, как стихия смеха забывала, что ее породило. Гоголь хотел с помощью лирики воссоздать все самое лучшее, что имеет в себе русская природа в сравнении с природой других народов, однако, в "Мертвых душах" романтическая традиция эстетики жизни, которая не нуждается в избранных предметах и избранных местах, преобразует этот замысел. В соответствии с этой эстетикой русская тройка превращается в фантастическую Птицу-тройку, Россия - в небывалую страну сказочных возможностей. Как истинный романтик Гоголь рисует метаморфозы, развоплощающие вещи и обнажающие жизнь с ее тайным поступательным движением, которую романтики называли музыкой. "Рождение звука с трудом поддается пониманию. Когда специфическое-внутри-себя - бытие, отделившись от тяжести, проступает наружу, это и есть звук. Это жалоба идеального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжество над этой властью, ибо оно сохраняет в ней себя"¹⁷, - писал Гегель, который хотя и не был романтиком, умел высказаться на темы романтиков порою сильнее их самих. В этом смысле Гоголь "воспевает" Россию, в этом смысле его роман - "поэма", этим обусловлено и то, что лирические части "Мертвых душ" строятся как стихотворения в прозе.

Надежда на то, что идеальное сохраняет себя в плену вещей, заставляет Гоголя говорить не столько о том, что есть, и о чем он хочет сказать, сколько о том, что возможно: "... пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором..., широким поприщем для дел"¹⁸, - пи-

шет Гоголь по поводу "Мертвых душ".

Скрытые возможности обнаруживает Гоголь и изображая своих "героев", переняв свою эстетическую антропологию от немецких романтиков. У Фр. Шлегеля можно найти эскизы таких художественных допущений: "Вы имеете дело с отрицательными, ущербными явлениями. Они вас угнетают и сердят, вы хотите отделаться от них смехом и сатирой невеселыми, но стоит совершить в сознании некоторую перестановку, и этот юмор досады сменится свободным, праздничным юмором. Вообразите, что ограниченная и убогая личность, с какой вы имеете дело, - это всего лишь первый подступ к тому человеку, и, углубившись в него, вы найдете кого-то совсем иного, сидящего за этой личностью, кого-то, полного творчества и движения сил..."¹⁹. Критика уже отмечала, что Чичиков у Гоголя, задуманный как трезвейший из трезвых мошенников, неожиданно оказывается способным к такому восприятию красоты, что, как пишет Гоголь, вдруг сделался чужим всему, что происходило вокруг него, и на мгновение обратился в поэта. Гоголь поэтому не смущается тем, что в его фантастическом экипаже, увлекаемом сказочной птицей-тройкой, сидит плут и мошенник, ведь ущербные "романтические" персонажи - есть "равноправные претенденты на существование", подобные "возможным мирам Лейбница"²⁰. Напомним также, что "Мертвые души" должны были стать трехчастной композицией, наподобие дантевской "Божественной комедии", так что Гоголь не считал законченными, "окончательными" ни свою поэму, ни своих героев. Стихия смеха и стихия лирики у Гоголя сближаются, поддерживают друг друга, выражая идеальное как то, что возможно, просвечивающее через то, что есть.

Нельзя, однако, не заметить, что моралистический в своей основе замысел "Мертвых душ" оказал существенное влияние на поэтику романа. Стремясь к типизации, к широким обобщениям, относящимся к русской действительности, Гоголь придал своим персонажам диковинный колорит такого почти нечеловеческого,

уродливого своеобразия, которое превращало все изображенное в "чушь" и "дичь", в "черт знает что"²¹, в нечто, до такой степени "странное"²², что и сам "катарсис пошлости", который Бахтин, например, усматривает в "Мертвых душах", становился фантастическим.

Как признается Гоголь, именно в пору работы над "Мертвыми душами" его начали мучить вопросы: "Зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление?"²³ Гоголь почувствовал, что "Мертвые души", с одной стороны, не отвечают моралистическому замыслу, что его поэма не "обличает" и не "прославляет", ведь романтическое произведение, как говорит Гофман, и не может "означать" чего-либо, а может лишь "быть"²⁴. Но, с другой стороны, и само бытие, сама жизнь, в которую верили романтики, в "Мертвых душах", где гротеск уже граничил с абсурдом, фантазия - с фантастикой, превращалась почти в призрак. Гоголь, если воспользоваться образными выражениями Блока, "озарил музыкой такую мрачную область", от которой "бежала цивилизация"²⁵. "Я увидел ясно, что ... следует хорошо объяснить прежде самому себе цель сочинения своего, его существенную полезность и необходимость. Словом, чтобы почувствовал и убедился сам автор, что творя творение свое, он служит в то же время также государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе"²⁶, - пишет Гоголь в "Авторской исповеди". "Какого художника, - спрашивает Гофман, - занимали когда-либо политические события дня? Он жил только своим искусством и только с ним шел по жизни"²⁷. Задача служения государству для романтического художника, осознавшего, что его свобода в повседневной жизни ограничена законами, обычаями, нравами и тысячью всяких мелочей, что только идеальная красота искусства обеспечивает свободу духа, абсурдна. Но Гоголь видит роль общественного деятеля не в том, чтобы способствовать преобразованию государства /прикрепляя всякого человека к его месту и положению, он не допускает и мысли о каком-либо

динамизме, историзме, развитии государственного организма/, а в том, чтобы достичь магического преобразования всей русской жизни через магическое преобразование души. Гоголь, однако, уже не полагается, как романтики, на катарсическую силу искусства, открывающего возможность идеально мыслить, не отказываясь от сознания физической зависимости человека; он ищет "научный" способ, как "сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши"²⁸, обращаясь к экспериментальной или практической магии. Как средневековый алхимик, Гоголь в "Переписке с друзьями" составляет рецепты для мгновенного обретения "крепости души" - этого философского камня, с помощью которого Россия мгновенно превратится в царство Божие на земле. Он взывает то к "крепкому" искусству - к "Одиссее" - которая должна напомнить людям о блестящих достоинствах древних героев, утраченных человечеством, но которые "должно возвратить себе человечество, как свое законное наследство"²⁹, то к русской церкви, которая должна заставить "у нас всякое сословие, звание, должность войти в их законные пределы"³⁰, то к монарху, который наконец "неминуемо должен сделаться одна любовь" и заставить всех увидеть, "что государь есть образ Божий"³¹, и т.д., и т.п.

Душа, которая у романтиков как и у Гоголя была стремительной, динамической, невесомой, в "Переписке с друзьями" отвердевает: идеальное уже не просвечивает сквозь реальное, не живет в нем, а противопоставляется действительному как его осознанный, принудительный критерий, как застывшая мера вещей, трансцендентальное становится схоластическим, превращаясь из продукции в продукт. Государство же со всем его устройством, со всеми реальными должностями и местами в нем, претендует на то, чтобы стать трансцендентальным.

Но Брюсов не видит этой абсурдной перестановки. В его интерпретации между "Мертвыми душами", с одной стороны, и "Выбранными местами из переписки с друзьями" - с другой, если и

есть какая-либо разница, то разве только количественная: в этих произведениях, в брюсовском освещении, воплотились лишь разные степени накала обуревавшей Гоголя страсти к беспредельному.

Представление о том, что романтики не знали меры вещей, об их устремленности к бездне, о любви к гибели /"amor fati"/ было привнесено их интерпретаторами - символистами, читавшими произведения романтиков в символическом ключе. Замечание Розанова о том, что Гоголь все явления рассматривает не в их действительности а в их пределе, представляется нам более близким к истине, чем утверждение Брюсова о господстве беспредельного у Гоголя, хотя романтики, подойдя к "пределам предельного", безусловно знали о беспредельном. Говоря о Новалисе, исследователь романтизма в Германии Берковский приводит мечтания лирика о новой поэзии: "Рассказы без связи, однако с ассоциациями, как сновидения. Стихи на одном благозвучии и полные красивых слов, безо всякой связи и смысла - в лучшем случае понятны только отдельные строки, в них обломки самых различных предметов..."³². Но исследователь справедливо замечает, что у Новалиса поэзия такого рода существовала лишь как теория, которую он никогда не осуществлял на деле. Выступая против всякой застылости, против всего, что дано в пластическом искусстве навеки, романтики мечтали о новой мере, которая сама была бы гибкой и подвижной, но все же оставалась бы мерой. Категория жизни у романтиков, будучи полярной категории вечности, не отменяла ее, а входила с ней в со-существование. Идеал не мог существовать без вещей, он был их мерой и без них грозил превратиться в абстракцию. Когда же романтики почувствовали, что гнет быта, воспринимаемый ими в период расцвета романтизма лишь как алогизм, "беспорядок природы"³³, силен, что быт вьедается в бытие и профанирует его /"... черствее и черствее становится жизнь, все мельчает и мелеет и возрастает только в виду всех исполинский образ скуки. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире".³⁴/, это мироощущение привело к кризису

романа - жанра, в котором принцип живой жизни, развоплощающей вещи, выступал как универсальный. Немецкие романтики уходили либо в чистую лирику /Гельдерлин, Brentано, Эйхендорф/, либо разрабатывали по преимуществу жанр сказки, как Гофман, или драмы, как Клейст, т.е. обращались к тем жанрам, которые представляли те или иные принципы как условные и не всеобщие, наметив тем самым путь к разрыву между искусством и действительностью, осознанному впоследствии символистами.

Русские неоромантики делают то, чего никогда не делали романтики: они пытаются забыть о всякой вещности, превращая живую жизнь, постигаемую теперь уже только сверхчувственно, интуитивно, в абсолют - в безмерность, беспредельность, бесконечность. Тогда-то и возникло сформулированное В. Ивановым требование к человеку каждое мгновение жизни быть поэтом, находиться в состоянии "восторга и иступления", мистической экзальтации. Этот "выход из себя", нарушение всех положенных человеку земных пределов воспринимался как гибель обособленного предельного "я", а само стремление к такому выходу - как любовь к гибели, amor fati.

Гоголь, однако, не пошел тем путем, которым шли немецкие романтики. Поставив перед собой задачу служить России как общественный деятель на писательском поприще, Гоголь не мог отказаться от "большого жанра", обращенного, как он писал, не "к любителям искусства и литературы, а "ко всем читателям"³⁵. Но в пределах романтической эстетики, выросшей на основе признания необходимой физической, т.е. природной, а не социальной зависимости человека, задача общественного служения не могла быть осуществлена. Говоря о неудаче своего парадоксального произведения, о "Выбранных местах из переписки с друзьями", в котором Гоголь выступает как "романтик наоборот", писатель признается: "Я имел неосторожность заговорить вперед кое о чем из того, что должно было мне доказать в лице выведенных героев повествовательного сочинения"³⁶.
Чувствуя, что создать такое произведение, о котором он мечта-

ет, ему не дано, Гоголь вскоре отказывается от писательства.

Брюсов утверждает, что Гоголь с восторгом, с мистической экзальтацией устремился в аскетизм, однако и здесь это было не так, как это было не так и в его писательской деятельности. Отношения Гоголя с о.Матвеем, как на это указывает и Мережковский, и Зеньковский, были отнюдь не однозначными. "Известно, - пишет Зеньковский, - что после одного резкого разговора, когда о.Матвей требовал от Гоголя, чтобы он отрекся. от высокой оценки искусства, Гоголь оборвал этот разговор со словами: "перестаньте, я не могу вас слушать"³⁷. Но хотя Гоголь и признал, что "односторонние люди и фанатики - язва для общества", он все же продолжает оставаться под духовным руководством о.Матвея, односторонности взглядов которого не мог не видеть. Эта внутренняя раздвоенность писателя, разлад с самим собой и привели его к трагической гибели.

Брюсовская интерпретация личности и творчества Гоголя, как мы это пытались показать, является не чем иным, как талантливой стилизацией. Стилизуя Гоголя под неоромантика, Брюсов-исследователь продолжает традицию немецких романтиков, которые в свое время стилизовали под романтиков Гете, Шекспира, Сервантеса. Такой подход, конечно, больше говорит о самих стилизаторах, чем об исследуемых ими явлениях, и это надо иметь в виду, когда мы встречаемся с работами подобного рода. К безусловным же заслугам брюсовского доклада следует отнести то, что исследователь вскрыл такие особенности художественного видения Гоголя, которые позволяют рассматривать его творчество в русле романтизма.

Примечания

1. В. Брюсов. Собрание сочинений, т.6, М., 1975, с. 136.
2. В. Брюсов. Указ. соч., с. 146.
3. Ф. Шлегель. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". Изд. Московского ун-та, 1980, с. 56.
4. Вакенродер. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". Изд. Московского ун-та, 1980, с. 84.
5. Новалис. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". Изд. Московского ун-та, 1980, с. 94.
6. Новалис. Там же, с. 96.
7. Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений в 14 томах. АН СССР, 1937-52, т.VIII, с. 382.
8. Н.В. Гоголь. Там же, с. 453.
9. Э.Т.А. Гофман. Крейслериана. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков", 1980, с. 184.
10. Э.Т.А. Гофман. Известия о последних судьбах пса Берганцы. Там же, с. 190.
11. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428.
12. Н.В. Гоголь. Мертвые души. М., 1974, с. 111.
13. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428.
14. Цитируется по кн. В. Брюсов. Собр. соч., т.6, с. 155.
15. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 486.
16. Цитируется по кн. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 490.
17. Гегель. Сочинения, т.2, 1934, с. 184.
18. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 257.
19. В кн.: И.Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 56.
20. Fr. Schlegel - Minor, Bd, II, с. 208./Цит.по кн.Берковского/
21. Н.В. Гоголь. Мертвые души. М., 1974, с. 21, 24.
22. Там же, с. 171.
23. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428.
24. Э.Т.А. Гофман. Серапионовы братья. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". 1980, с. 203.
25. А. Блок. Собр. соч., Л., 1982, т.4, с. 342.

26. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428-429.
27. Э.Т.А. Гофман. Крейсериана. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков", 1980, с. 184.
28. Н.В. Гоголь. Собр. соч., т.6, М., 1978, с. 380.
29. Там же, с. 211.
30. Там же, с. 213.
31. Там же, с. 222.
32. Novalis - Minor, Bd, II, с. 308./Цит. по кн. Берковского/
33. Ю. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 13.
34. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 189.
35. Там же, с. 263.
36. Там же, с. 422.
37. Проф. Прот. Зеньковский. Н.В. Гоголь. УМСА-PRESS Paris, с. 252-253.