

16. *Deutsch J.* The zaporozian cossacks of Nikolaj Gogol: In approach to God and man // Russian literature. – Amsterdam, 1987. – Vol.22. – № 3. – P. 359-377.

17. *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. Гоголь. – М., 1994. – С. 366.

18. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1984. – Т. 3. – С. 171.

19. *Jung C.* Symbols of Trasformation (Collected Works, 5). – London, 1956.

20. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1984. – Т. 3. – С. 171.

21. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний. – М., 1994. – С. 64.

Аркадий Гольденберг

Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля

Определяя своеобразие гоголевского стиля, Ю.М. Лотман про- ницательно заметил, что «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» [1]. Эти специфические средства входят в гоголевские тексты как стилеобразующие элементы и тесно друг с другом связаны. Театральная эстетика становится важнейшей составляющей прозы Гоголя – от ранних «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до позднейших «Размышлений о Божественной литургии» [2]. А своей живописностью гоголевское слово может поспорить с колоритом великих мастеров кисти.

Мало кто из русских писателей сможет соперничать с Гоголем по богатству и яркости цветовой палитры. Содержательный анализ цветописы Гоголя предпринял в свое время Андрей Белый. Однако проблема изобразительности гоголевского стиля имеет еще одну важную грань. Характерной чертой поэтики писателя является экфрасис, представляющий собой в прямом терминологическом смысле, как его понимали со времен античной риторики, «украшен- ное описание произведения искусства внутри повествования, кото- рое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [3]. Для нас этот поэтический прием имеет более узкий смысл и относится в первую очередь к произведениям живописного искусства, описани- ями которых изобилует творчество Гоголя. Они включены в пове-

ствование на правах внутренних микросюжетов, оказывающих существенное влияние на семантику и стилистику гоголевского текста. Сюжеты эти могут быть как секулярного, так и религиозного характера. Особенно значителен у Гоголя удельный вес живописных сюжетов на сакральные темы, но их интерпретация редко укладывается в рамки канонической традиции. «Торжеством искусства» кузнеца Вакулы в «Ночи перед Рождеством» стала картина на апокрифический сюжет изгнания святым Петром адского духа в день Страшного Суда. В одной из глав неоконченного романа «Гетьман» «на длинной деревянной доске нарисованы сцены из священного писания: тут был Авраам, прицеливающийся из пистолета в Исаака <...> и другие подобные» [4]. Несмотря на то, что библейские персонажи здесь больше похожи на украинских казаков, экфрасис вводит в произведения писателя архетипические сюжетные модели, которые придают бытовому или историческому повествованию универсализирующий характер [5].

Живописные версии сакрального сюжета могут, однако, входить в гоголевский текст и неявно, на уровне символического подтекста, причем связь словесного и живописного дискурсов выявляется лишь на метатекстовом уровне, как, например, в немой сцене «Ревизора». Одной из разновидностей экфрасиса является жанр «живых картин», на который Гоголь ориентировал исполнителей пьесы в «Отрывке письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору». Поэтика живых картин основана на уподоблении «сцены картине» или на «имитации живописного произведения» [6]. В авторском описании немой сцены картина-референт не названа, но как бы нарисована с помощью точного изображения поз и фигур всех ее участников.

Ю.В. Манн первым обратил внимание на сходство поэтических принципов немой сцены с эстетическим манифестом Гоголя эпохи «Арабесок» – статьей «Последний день Помпеи» [7], представляющей собой развернутый экфрасис [8]. Сама же картина К. Брюллова была, по мнению исследователя, пластическим выражением «сильного кризиса», чувствуемого современным человечеством, идею которого воплотил Гоголь в финале «Ревизора». Эсхатологическая составляющая немой сцены (идея Ревизии как Страшного Суда) была соотнесена ученым с иконографией Страшного Суда в средневековом изобразительном искусстве [9]. Этот ассоциативный живописный ряд был значительно расширен Гоголем в ходе переработки «Ревизора» для третьего издания в составе

последнего прижизненного собрания сочинений. В гоголевский метатекст, как показывает анализ творческой истории и поэтики «немой картины», должно быть включено, помимо творения К. Брюллова, и знаменитое полотно А. Иванова «Явление Христа народу» [10]. Замысел нравственного преображения персонажей комедии и ее зрителей как результат чаемого автором катарсиса находит отражение в композиции немой сцены, которая «многими своими деталями прозрачно имитирует картину распятия» [11]. Иными словами, поэтика немой сцены представляет собой «обратный» перевод словесного текста в изобразительное искусство.

Экфрасис у Гоголя выражает одну из ключевых эстетических идей писателя: о силе воздействия искусства, о его главной задаче – способствовать преображению человеческой души. Гоголевский текст не только хочет стать живописью, он стремится превысить, преодолеть силу ее визуального воздействия. Он обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку. Именно в «Арабесках» была сформулирована концепция «невидимого, «внутреннего» произведения искусства, которое доступно лишь внутреннему, духовному глазу» [12]. По словам Сузи Франк, «Гоголь ожидает, что художественный текст сильнее картины подействует на внутреннее зрение, т.е. на воображение, с помощью которого увиденное еще и оживляется» [13]. Эффект «оживления» персонажей становится конечной целью экфрастического стиля «Мертвых душ» [14]. Его систематический анализ требует отдельного разговора. Мы же рассмотрим такой тип отражения живописного сюжета в гоголевском тексте, когда его присутствие может быть выявлено лишь на уровне исторической типологии стилей. Именно этот извод поэтики писателя и будет предметом нашего внимания.

Одной из важнейших составляющих замысла последней поэмы Гоголя является сюжет духовного преображения ее протагониста – Павла Ивановича Чичикова. В многослойной структуре образа главного героя поэмы соединились полярные культурные парадигмы: плута и богатыря, антихриста и апостола. Многоликость Чичикова, неуловимость внутреннего облика делают его загадкой не только для других персонажей поэмы, но и для ее читателей вплоть до последней главы первого тома. В ней автор рассказывает биографию героя, которая призвана эту загадку разрешить, ибо с дальнейшей судьбой персонажа связан замысел продолжения поэмы. История плута, «рыцаря копейки» неожиданно для читателя меняет изобразительный ракурс героя. Делая акцент на неодолимой силе его

характера, необычайной воле в достижении своих целей, автор использует житийные краски и наделяет образ протагониста-грешника задатками и свойствами, из которых может вырасти будущий «великий человек», как выражается о Чичикове один из героев второго тома. Метаморфоза подобного типа была основой сюжетов кризисных житий, восходящих к легендарной биографии апостола Павла. Не только имя и характер гоголевского персонажа, но и его сюжетная судьба особым образом ориентированы на архетип этого евангельского героя [15]. История бывшего жестокого гонителя христиан – «изверга Савла», обращенного из грешника в ревностного апостола новой веры, возникает уже в «Страшной мести». В надежде на свое спасение ее вспоминает «великий грешник» – колдун: «Слышала ли ты про апостола Павла, какой он был грешный человек, но после покаялся и стал святым» [I, 262] .

Продолжая анализ символической темы апостола Павла в поэме Гоголя, обратимся к чрезвычайно важной для культурного контекста, в котором создавались «Мертвые души», художественной традиции изображения этого евангельского сюжета в европейском искусстве [16]. Мы затронем лишь тот ее аспект, который непосредственно связан с воплощением идеи духовного преображения человека.

«Обращение апостола Павла» – один из самых разработанных и популярных сюжетов европейской живописи. Достаточно назвать здесь имена Рафаэля и Микеланджело, Караваджо и Веронезе, Тинторетто и Мурильо, не говоря уже о десятках других, менее прославленных и известных.

Любопытно, что эпизод обращения апостола с XII в. стал изображаться как падение Савла, ослепленного божественным светом и потрясенного небесным голосом, с коня. В Деяниях апостолов ничего не говорится о том, что Савл и его спутники в момент обращения были на конях. Поэтому в старейших версиях сцены – византийских манускриптах IX в. и мозаиках XII в. – будущий апостол изображен пешим. Трудно установить конкретные причины, которые сформировали устойчивую художественную традицию объединять в эпизоде обращения коня и падающего или упавшего с него Павла. Связь Павла с конем необычна и имеет принципиальный смысл, который питается многозначной и разветвленной семантикой мифологемы «коня» [17]. В качестве мифо-религиозного символа конь, как минимум, двулик: «Одна ипостась его героическая, солярная. Другая – погребальная и хтоническая»

[18]. В культурной традиции европейского средневековья, которая питалась этой символикой, образ коня связан с триадой «смерть-возрождение-бессмертие» [19].

Контраст нисходящего с небес света и тьмы, окружающей Павла и его спутников, имеет отчетливый иносказательный смысл. «Чудесность» события подчеркнута всеобщим изумлением и страхом. Показательно, что живописная традиция зафиксировала несколько вариантов положения фигуры Павла в момент его потрясения. Особый интерес представляют картины, изображающие Павла падающим или упавшим вниз головой. Промежуточное положение героя – уже не в седле, но еще не на земле, уже не Савла, но еще и не Павла – отражает динамику его духовного преображения, а также своеобразный катастрофизм низвержения.

Позиция «вниз головой» в христианской культуре входит в состав символического языка: «... в галерее образов, представленных в такой позиции, можно найти Иуду и Пилата, многочисленных преступников и осужденных, а прежде всего архетип их всех – Люцифера, Сатану, Антихриста» [20]. Средневековье детализировало знаковую природу падения Савла, предполагая интерпретацию различных положений упавшего. Так Григорий Великий, рассуждая на тему падения Савла и о двух типах падения вообще, отмечает, что упасть лицом вниз означает признать свои заблуждения, которые смываются слезами покаяния. Противоположная позиция – упасть на спину и потерять зрение – это как бы низвержение неразумной гордости, падение, не приводящее к покаянию [21]. Падение вниз головой предстает как «перевертывание»: являясь «опознавательным знаком существ подземных и демонических» [22], оно в то же время несет в себе позитивную семантику «инициации», повторного рождения.

«Переворачивание ведет к повторному рождению. Символический механизм может иметь связь с биологией человеческого зародыша: предродовая позиция – позиция вверх ногами <...> Человек рождается вниз головой, обращенный к земле, после чего выпрямляется, чтобы снова войти вниз головой в темноту. Позиция плода приводит к общему знаменателю рождение и смерть, свет и мрак, переворачивание и возвращение. Эта мифология так распространена, что легко поддается пародированию <...> Всеобщее переворачивание – это основной элемент пророческих эсхатологий», – пишет в своем труде, посвященном различным традициям изображения апостола Павла в искусстве, Ежи Василевский [23]. Он по-

лагает, что в живописных версиях обращения евангельский герой находится на полдороге между демоническим архетипом (Сатана, Антихрист) и его противоположностью, в позиции, означающей «неустаннне искушения и вечные сомнения» [24].

Таким образом, живописное изображение обращения апостола Павла дает нам символическую картину, которая подразумевает двойственность универсального порядка: природы самого героя (Антихрист – Апостол) и пограничности ситуации (смерти и нового рождения, света и тьмы). В литературной традиции подобная двойственность восходит к мифологическому архетипу плутатрикстера, как связующего звена между профанным, шутовским и сакральным, серьезным, между смертью и новым рождением [25].

Вероятно, следует обратить внимание еще на такой характерный атрибут живописного облика Павла в «обращении», как **меч**. Он сопутствует апостолу Павлу и в других живописных сюжетах, нередко в сочетании с книгой в руке. Согласно преданию, Павел как римский гражданин был обезглавлен, а не распят. Изображение апостола с мечом есть символ его мученичества. Общая мифологическая семантика меча сводится к основному противопоставлению «жизнь – смерть» [26]. В христианской традиции появляется понятие «меч духовный», восходящее к Посланию к Ефессянам апостола Павла («меч духовный, который есть слово Божие» – Еф., 6: 17). Эта эмблематика получила широкое распространение при иллюстрировании русских духовных книг. Например, на фронтиспise сборника проповедей Лазаря Барановича «Меч духовный» (Киев, 1666) изображены царь Давид и апостол Павел, держащие каждый по мечу с надписями «Ветхий Завет» и «Новый Завет». В книге «Жизнь святого апостола Павла» (СПб., 1826) на фронтиспise дан портрет Павла (рисунки и гравюра С. Галактионова) с мечом в правой руке, который он прижимает крестом эфеса к сердцу острием вверх (к левому плечу). Такое последовательное изображение Павла с мечом, может, на наш взгляд, отчасти объяснить, почему повествователь дважды (в первом и во втором томах) обращает внимание читателей «Мертвых душ» на саблю Павла Чичикова, «которая ездил с ним в дороге для внушения надлежащего страха кому следует» [VI, 217].

Евангельская история обращения апостола Павла и способы ее живописной интерпретации в истории европейского искусства могут быть включены в интертекстуальный анализ «Мертвых душ», в которых идея будущего обращения Павла Чичикова порождает свой внутренний сюжет. Этот сюжет дает себя знать в первом томе

поэмы в серьезно-комических «катастрофах» Чичикова, образующих алгоритм движения его судьбы «верх–низ»; во втором томе масштаб жизненных неудач героя укрупняется и приводит к душевному потрясению, намекая на возможность действительного кризиса и перерождения. Цикличность ритма «верх–низ» тут как бы размыкается (но не отменяется окончательно), уступая место не только обостренному переживанию искушений, но, самое главное, мучительным сомнениям, мгновениям исповедального покаяния. В тюремном чулане Чичиков исповедуется перед Муразовым, рыдает, безжалостно рвет на себе одежду и волосы, «успокаиваясь болью, которою хотел заглушить ничем неугасимую боль сердца» [VII, 111]. Здесь впервые исповедь героя приобретает развернутый характер и соотносится уже не только с традиционными оправданиями плута, но и непосредственно с топикой религиозно-учительной литературы.

В сюжетно-композиционном строении поэмы многие эпизоды и отдельные сцены отмечены повышенной автономностью (свои эпические микросюжеты образуют даже развернутые, или гомеровские сравнения). Дидактическое начало и символический подтекст придают этим эпизодам оттенок иносказательности и притчеобразности. Соотносясь друг с другом по принципу метонимической метафоры, они составляют универсальный план эмпирического сюжета, его символическую ипостась. Замечено, что и автономность экфрасиса как выделенного места в художественном тексте «способствует сопоставлению текстовых элементов с макротекстом» [27]. С помощью экфрасиса «автор может незаметно открывать перспективу будущих событий» [28].

С учетом всего сказанного рассмотрим подробнее первую сюжетную «катастрофу» Чичикова – потерю «дороги» и падение в грязь после первой удачной сделки с Маниловым. Прежде всего, бросается в глаза ряд «странностей», непосредственно предшествующих указанному событию, – странное «предприятие» Чичикова, о котором читатель узнает впервые, неожиданное появление библейской стилистики в речевом поведении героя, не менее странное «родство» Чичикова с «чубарым», на которое намекают обращения Селифана к лошадям и др. Эти детали окрашивают повествование чудесным колоритом и постепенно подготавливают общую атмосферу «катастрофы». Резкая смена погоды («сильный удар грома», «дождь хлынул вдруг, как из ведра», «темнота была такая, хоть глаз выколи») и потеря дороги завершаются кульминационным моментом – падением Чичикова «руками и ногами

<...> в грязь» [VI, 41- 42]. Значима здесь реакция Селифана, которого «такой непредвиденный случай совершенно изумил» [VI, 42], недоуменное восклицание Коробочки, обращенное к Чичикову: «...да у тебя-то <...> вся спина и бок в грязи!» [VI, 46]. Последнее замечание символично: оно указывает на переворот героя во время падения на спину. В пределах комической ситуации «чуждость» события не разрушается; оно вызывает ассоциации с живописным сюжетом падения апостола Павла с коня, представляя перед читателем его трагический вариант. Сходны в обоих случаях ситуация дороги, неожиданное падение героев на землю, мотивы тьмы, слепоты, грома и дождя как метафор божественного вмешательства.

Божественное присутствие в живописной сцене обращения апостола Павла – важнейший элемент события. Это мог быть лик или фигура на небесах, нисходящий поток света и т. п. В «Мертвых душах» вторжение высших сил, естественно, передается иными средствами – через метафоры грома и дождя, оно звучит в метафорических определениях Селифана («время темное, нехорошее время») и, наконец, прямо объективируется сознанием Коробочки: «Какое-то время **наслал бог**: гром такой – у меня всю ночь горела свеча перед образом <...> Святители, какие **страсти!**» [VI, 45-46]. «Время» оказывается «наслано» Богом, и с этим соотнесен мотив «страстей».

Само переорачивание брочки, падение Чичикова и его «барахтанье в грязи» акцентируются повествователем, который неоднократно возвращается к этому эпизоду и его последствиям. Незначительное на первый взгляд дорожное происшествие неожиданно связывается с судьбой героя: «Но в это время, казалось, как будто сама судьба решила над ним сжалиться», в кромешной тьме появляется «свет», который «досягнул туманною струею до забора, указавши нашим дорожным ворота» [VI, 43-44]. Обратим внимание на символику «света», который исходит извне (он «досягнул... до забора») и связан здесь с мотивом потери и обретения пути. Дорожная «катастрофа» Чичикова становится первым звеном внутреннего символического сюжета обращения героя, именно с этого эпизода начинается крах его негодии.

Характерное не только для этой сцены, но и для поэтики Гоголя в целом сопряжение бытового и сакрального, обыденного и сверхъестественного, конкретного и символического с точки зрения исторической типологии стилей может быть соотнесено с барочной эстетикой Караваджо, в которой, по словам Б.Р. Виппера, «черты

реального быта» сочетаются «с иррациональностью образной речи» [29]. В основе таких картин художника, как «Обращение св. Павла», «Призвание св. Матфея», лежит принцип контраста света и тени. Ярко освещенный лучом света передний план этих монументальных полотен выделяется на погруженном в густую тень фоне. Этим достигается особая сила и ясность изображения и создается впечатление его непосредственной близости к зрителю. Эмоциональное напряжение возникает при неожиданном проявлении высокого трансцендентного начала в обыденной жизненной ситуации. Оно придает подчеркнуто бытовым, на первый взгляд почти жанровым сценам художника острую драматическую окраску, позволяющую передать экзистенциальный характер и метафизическую глубину духовного потрясения героев.

Будущий апостол Павел изображен художником на переднем плане картины лежащим на спине головой вперед. На нем одежда римского воина с мечом на поясе. Шлем упал с коротко остриженной головы. Руки широко раскинуты и протянуты вверх, к свету, куда устремлен его взгляд. Однако самого чудесного видения на полотне нет. Над Савлом стоит его крепкий конь. «Освещенная фигура коня развернута параллельно поверхности холста, контрастируя и с ракурсом, в котором дано тело Савла. Её тяжелые обобщенные массы и спокойная линия контура также оттеняют сложность, напряженность и взволнованность, присущие позе, положению, внутреннему состоянию Савла» [30]. Свет падает на лицо и обнаженные до колен мощные ноги крестьянина-слуги, держащего коня. Его взгляд устремлен вниз, на Савла. В сцене падения Чичикова фигуры расположены сходным образом. Селифан «стал перед бричкой <...> в то время как барин барахтался в грязи, силясь оттуда вылезть» [VI, 42-43]. У Гоголя дан процесс, у художника – результат. Если у Караваджо статичность композиции создает эффект прерванного движения, чтобы передать потрясение, «напряженное оцепенение Савла» [31], то в гоголевской сцене контраст между неподвижной фигурой Селифана и «барахтающимся» Чичиковым призван усилить остроту и динамику катастрофического низвержения героя. Энергичные попытки Чичикова *выбраться из грязи* в свернутом метафорическом виде воплощают биографический сюжет героя, дают модель его жизненной судьбы.

Искусствоведы отмечают замкнутость и исключительную логичность композиции этого полотна. Взгляд зрителя движется от находящейся «в сильном ракурсе» головы Савла в глубину,

«скользит по спокойным фигурам слуги и коня и снова возвращается к лицу Савла, чтобы острее почувствовать не только его потрясение, но и то, что причина этого потрясения ясна только ему, заключена в нем Самом. Благодаря этому композиция становится очень пространственной, а зритель оказывается как бы включенным в круг, образованный главной композиционной линией» [32]. В сцене падения гоголевского героя взгляд читателя совершает аналогичное круговое движение: от лежащего в грязи Чичикова к стоящему у брички Селифану и обратно.

Современники называли световые приемы Караваджо «погребным светом» и предполагали, что художник драпировал стены мастерской темной материей и пропускал свет через маленькое окошко в верхней части стены [33]. Типологически сходный прием наблюдаем у Гоголя: «Свет мелькнул в одном окошке и достигнул туманною струей до забора...» [VI, 43].

Мы уже упомянули о том, что падению гоголевского героя предшествуют странные разговоры Селифана с лукавым конем Чубарым, которого он сравнивает со своим баринном. Этот бессловесный персонаж словно бы выдвинут таким образом повествователем на авансцену. В словаре Даля «чубарый» означает пятнистую конскую масть [34]. Не исключено, что столь характерная колористическая деталь может быть аллюзией цветовых приемов Караваджо [35]. У Караваджо гигантское тело коня в *пегих пятнах* занимает почти все пространство картины. Такая интерпретация религиозного сюжета казалась современникам художника невыносимой провокацией. Служка церкви Санта Мария дель Пополо записал диалог прелата с художником: «Почему лошадь в середине, а апостол Павел лежит на земле?» – «Так надо!» – «Должна эта лошадь заменить Бога?» – «Нет, но она стоит в свете Бога» [36]. Гениальный живописец натуры, открывший новые способы изображения материальной природы, Караваджо в этой картине заставил их служить противоположной цели – воплощению торжества духовного начала. Зримой метафорой духовной трансформации будущего апостола становится «световой поток, опрокинувший и распростерший Павла», который, рождая «столь же интенсивный ответный импульс, пластически воплощенный в жесте героя, <...> наталкивается на неодолимое препятствие – громадную массу высящегося над Павлом коня» [37]. Конь, таким образом, становится ключевой фигурой в постижении сокровенного смысла изобраа-

женного события, своеобразным посредником между событием и его зрителями.

Оценивая картину Караваджо как, «возможно, самую революционную во всей истории искусства», Роберто Лонги связывал ее смысл с композиционным центром, и, «подобно тому, как Галилей перенес центр в своей системе мироздания», предлагал называть ее «Обращением коня» [38]. Воплощая свою идею превращения сверхъестественного в осязаемую реальность, – пишет другой историк итальянской живописи, – художник «делает центром картины огромное, гипнотически осязательное, ярко освещенное тело коня, как бы ослепляя зрителя отражением того света, который только что ослепил апостола Павла» [39]. Возникает эффект зеркальности, дающий возможность зрителю войти во внутреннее пространство картины и самому пережить чувство духовного потрясения, тот катарсис, который испытал Савл по дороге в Дамаск.

Оспаривая бытовавшую долгое время оценку художника как «грубого натуралиста», авторитетный исследователь творчества Караваджо обращает внимание на функцию света в его картине «Обращение св. Павла»: «Наше первое впечатление, что это реалистическая картина заурядного происшествия – человек, упавший с коня, – исчезает при осознании, что сам свет является причиной беспомощности человека, лежащего перед нами: руки его раскинуты, а глаза закрыты. Это свет чуда. Свет является самым мощным средством «магического реализма» Караваджо» [40]. В отличие от Рафаэля и Микеланджело, великих предшественников художника в трактовке сюжета, у Караваджо «нет неба». Поразительная смелость его художественных решений, отказ от идеализации религиозных персонажей и использования традиционных условных атрибутов в изображении сферы сакрального, волшебная сила света, способного приковать наше внимание к онтологическому смыслу религиозного сюжета, стали настоящим открытием для современников и оказали мощное воздействие на европейскую культуру Нового времени. По словам искусствоведа, «никто ни до, ни после Караваджо не сделал в этом смысле переживание обращения Павла подлинно человеческим, не прибегая к помощи сверхъестественной силы» [41].

Творчество Караваджо стоит у истоков великого художественного стиля – европейского барокко. Художник барокко изображает жизнь со всеми ее реальными земными подробностями, но эта картина «подсвечена» изнутри глобальными религиозно-мифологическими смыслами. Для поэтики Гоголя барокко было одной из важнейших

порождающих традиций [42], в которой требование «живописности» стиля стояло едва ли не на первом плане. Гоголя и Караваджо объединяет барочная тема иллюзорности внешней стороны действительности, барочный принцип совмещения видимого и невидимого. Их отражение мы находим и в петербургских повестях, и в драматургии Гоголя. В «Мертвых душах» изображение зримой поверхности жизни, ее вещественной материальной природы достигает предельной концентрации, видимой натуральности. Однако амбивалентность и онтологическая глубина гоголевского слова создают эффект остранения этой картины русской действительности: «как и в барочном искусстве, она освещена светом из другой сферы существования» [43]. Сквозь текст зримый проступает в поэме еще один, «невидимый» библейский текст.

Типологическая близость способов художественной интерпретации сакрального сюжета, сохраняющего свою универсальную значимость для Гоголя и Караваджо (при всех различиях природы их творчества), позволяет расширить круг произведений писателя, ориентированных на барочную эстетику Караваджо.

Микеланджело да Караваджо (1571-1610) по праву называют «первым современным художником» [44]. Его творчество оказало огромное влияние на европейскую живопись. Караваджизм стал одним из самых значительных направлений в искусстве XVII века. Он был важнейшим этапом в становлении художественного метода таких выдающихся художников, как Рубенс и Рембрандт, Веласкес и Рибера. Десятки европейских живописцев получили широкую известность благодаря творческому усвоению художественных открытий Караваджо. Для поэтики Гоголя эти открытия были не менее значимы. Об этом неоспоримо свидетельствует сам автор повести «Тарас Бульба», в «римской» редакции которой (1842) есть описание прохода Андрия и татарки через подземную часовню с образом католической Мадонны, «чуть-чуть» озаряемым светом лампадки: «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte» [II, 95]. Представляя описываемую сцену как картину, Гоголь использует любимый живописный прием Караваджо и его последователей-караваджистов, к числу которых принадлежал учившийся и работавший в Италии голландский художник Герард ван Хонтхорст (1590-1656). Он прославился картинами для римских церквей и за частое использование в своих композициях эффектов «погребного света», света свечей и

факелов получил прозвище «ночного Герарда» (Gherardo delle Notti). Можно указать и на другие примеры отражения в гоголевском тексте эстетики караваджизма. Описывая в романе «Гетьман» сцену ночной пасхальной службы в старой церкви, «автор просит читателей вообразить себе эту картину XVII-го столетия» [III, 277]. Гоголь представляет ее одновременно и как живописное полотно, и как «живую картину», построенную на резком контрасте искусственного света и тени, ставшем обязательным для последователей Караваджо: «Благоговейное чувство обнимало зрителя <...> Свет паникадила, отбрасываясь на всех, придавал еще сильнее выражение лицам. Это была картина великого художника, вся полная движения, жизни, действия и между тем неподвижная» [III, 278].

В одном из итальянских писем Гоголь писал о вечном городе: «На каждом шагу и в каждой церкви чудо живописи, старая картина, к подножию которой несут миллионы людей умиленное чувство изумления» [XI, 115]. А в составленном для А.О.Смирновой дневнике осмотра Рима («Путешествие Александры Осиповны») автор «Мертвых душ» делает запись: «*María del popolo* – надо вернуться» [IX, 490]. И кто знает, сколько раз возвращался в эту церковь писатель во время работы над своей поэмой [45].

Санта Мария дель Пополо была августинской церковью, которая следовала паулинской традиции. Представление о свете как эманации Бога, восходящее к Евангелию от Иоанна (Бог есть свет, который «во тьме светит, и тьма не объяла его» – Ин: 1, 5), получило свое развитие в стройном учении Августина о Божественном свете. Он ввел категории несотворенного (нетварного) и сотворенного (тварного) света, понимая под последним производное света нетварного. По его словам, «Бог есть истина, ибо сказано Бог есть свет». Если нетварный свет – это Бог, это истина в себе, то тварный – это истина явленная, религиозное озарение [46]. Именно в такой функции выступает свет в картине Караваджо, и, скорее всего, не случайно художник получил заказ на сюжет обращения Павла. Когда мы поднимаем глаза от картины, то видим свод вестибюля, где изображен Голубь Святого Духа. По Августину, Святой Дух был доверенным лицом Любви, которую апостол Павел поставил во главу добродетели, выше, чем Веру и Надежду [47]. Павел был единственным апостолом, восхищенным на третье небо. Этот сюжет получил живописное воплощение в одном из самых известных римских полотен Хонтхорста, подробный рассказ о воз-

несении вошел в апокрифическое «Видение апостола Павла». Оно стало одним из источников «Божественной комедии» Данте, постоянно перечитываемой в Риме Гоголем. У Данте третье небо Рая – жилище Любви, управляющей Вселенной, царство Божественного света.

В капелле Черазы церкви Санта Мария дель Пополо Гоголь мог видеть два полотна Караваджо: «Обращение апостола Павла» и «Распятие святого Петра», также изображенного в позиции «вниз головой» [48]. Согласно церковному преданию, он был распят головой вниз при императоре Нероне. Однако Гоголь ни разу не упомянул имя Караваджо в своих римских письмах и в экскурсиях для друзей по Риму. К началу XIX века творчество самого Караваджо было основательно забыто. Многие его картины были заново атрибутированы только в первой половине XX века. О них почти ничего не пишут даже такие ценители итальянской живописи, как Гете в своем «Путешествии в Италию» и Стендаль в «Прогулках по Риму», назвавший Караваджо «великим художником» и «злодеем». Скандальная репутация еще затмевает признание подлинной ценности его полотен. По версии Роберто Лонги, которому принадлежит едва ли не главная заслуга нового открытия Караваджо в XX веке и возвращения его в ряд великих европейских живописцев, обе картины из капеллы Черазы не были широко известны, «если не считать хорошей копии с «Распятия», которая вскоре попала в Севилью, где помогла формированию Веласкеса как художника, и хорошей акварели, сделанной юным Хонтхорстом с той же картины», и «всегда страдали от размещения в темной капелле» [49]. И это, по его мнению, стало главной причиной их забвения большой европейской культурой. Однако три десятилетия спустя Говарду Хибборду удалось доказать, что «свет, который ослепляет Павла на картине, соединяется после полудня с настоящим солнечным светом из окна поперечного нефа готического собора» [50]. Известно, что, показывая своим друзьям художественные сокровища Рима, Гоголь особенно заботился о световых эффектах, стремясь представить картины и скульптуры в наиболее выигрышном ракурсе. «Он выбирал время, час, погоду, – светит ли солнце, или пасмурно на дворе, и множество других обстоятельств, чтобы показать нынче то, а не это, а завтра – наоборот», – вспоминал М.П. Погодин [51]. Вряд ли была исключением и церковь Санта Мария дель Пополо.

Комментируя художественные предпочтения Гоголя, отразившиеся в его римском путеводителе для А.О. Смирновой, современный исследователь особо подчеркивает равнодушие писателя к искусству XVII века [52]. Прямая отсылка в «Тарасе Бульбе» к живописным приемам Хонтхорста и необычайный для эстетических вкусов эпохи интерес Гоголя к барочной архитектуре, высокая оценка ее достоинств [53] свидетельствуют об обратном. Известно пристрастие Гоголя к чтению итальянских исторических хроник и биографий художников. Автор «Мертвых душ» хорошо ориентировался в истории итальянского искусства и, скорее всего, знал имя Караваджо. По словам А.О. Смирновой, писателю было известно «все, что относится до исторического развития, искусства» [54]. Но дело даже не в этом. Художественные открытия Караваджо к этому времени уже вошли в плоть европейской культуры, определив важнейшие стилевые тенденции ее развития.

К сожалению, не сохранилось свидетельств современников о посещении Гоголем барочной церкви Санта Мария делла Виттория, важной для нашей темы не только тем, что за ее алтарем и по сей день хранится картина Хонтхорста «Восхищение апостола Павла на третье небо». Сотни ценителей искусства устремлялись сюда, чтобы увидеть общепризнанный шедевр барочного искусства XVII века – знаменитую скульптуру Лоренцо Бернини «Экстаз святой Терезы». Эстетика барокко тяготела к уничтожению границ между различными видами искусства, к синтезу, который понимался как слияние и растворение их друг в друге. Господство метафоры утверждало принцип всеобщей превратимости, всемогущество художественной иллюзии. Выдающийся зодчий и скульптор, Бернини более всего гордился тем, что смог в «Экстазе святой Терезы» уподобить скульптуру живописи.

Проблему синтеза искусств Гоголь сформулировал для себя уже в статьях «Арабесок». Значение живописи он видел прежде всего в расширении границ искусства: «Она берет уже не одного человека, её границы шире: она заключает в себе весь мир <...> Она соединяет чувственное с духовным» [VIII, 11].

В теории экфрасиса его иногда рассматривают как одну из разновидностей мимесиса или, пользуясь платоновским пониманием этого термина, как «подражание третьей степени» [55]. Сначала художник подражает природе, а потом уже писатель создает свой мимесис, опираясь на живописное изображение. Но Гоголь отнюдь не подражает Караваджо или Хонтхорсту: он решает типологически

сходные художественные задачи. Его экфрасис, подобно магическому свету Караваджо, «может изобразить неизобразяемое» [56].

Рисуя словесную картину, Гоголь отсылает читателя прямо, как в «Тарасе Бульбе» или «Портрете» [57], либо косвенно, как в «Игроках», «Ревизоре» или «Мертвых душах», – к определенной живописной традиции. И не только живописной. Исследование роли экфрасиса в русской литературе показало, что метатекст русской культуры закрепляет за ним сакральные коннотации, даже если речь идет о секулярном сюжете, и воспринимает экфрасис как «выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл» [58]. Этот вывод в полной мере можно отнести к творчеству Гоголя. Переводя свои сюжеты на язык живописных образов, писатель стремился не только соединить «чувственное с духовным», но и выйти из словесного текста в иное художественное пространство, способное «заключить в себе весь мир». Изучение проблемы синтеза искусств, взаимобратимости словесного, живописного и театрального дискурсов в поэтике Гоголя, включение их в контекст мировой художественной культуры должны приблизить нас к пониманию огромной изобразительной силы гоголевского стиля.

Примечания:

1. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С.259.

2. Этот аспект гоголевской поэтики выносится за рамки статьи и требует специального рассмотрения. О театральности прозы Гоголя см.: *Шведова С.О.* Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» // Гоголевский сборник / Под ред. С.А. Гончарова. – СПб., 1993. – С. 41-54; *Видугирите Инга.* Театральный код в «Размышлениях о Божественной Литургии» Н.В. Гоголя // Гоголевский сборник. Вып.2(4). – СПб., Самара, 2005. – С.169-179.

3. Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5.

4. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т.3. – М.; Л.: АН СССР, 1937- 1952. – С. 294. *Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в квадратных скобках тома и страниц.*

5. См.: *Заславский О.Б.* Замысел «Гетьмана»: реконструкция сюжета и композиции // Гоголь как явление мировой литературы. – М., 2003. – С. 142.

6. *Лотман Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 638.

7. *Манн Ю.В.* Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». – М., 1966.

8. *См: Франк С.* Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. – С. 31-41.

9. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. – М., 1978. – С. 242.

10. *Лебедева О.Б.* Брюллов, Гоголь, Иванов (Поэтика «немой сцены» – «живой картины» комедии «Ревизор») // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна. – М, 2001. – С. 113-126. Ср. итоговый вывод этого исследования: «Таким образом, живая картина Гоголя, изображающая «явление Мессии» в конце времен перед Страшным Судом, стала своеобразным вербально-пластическим синтезом тех же идей времени, которые породили кульминационные явления русской живописи 1830-1850-х годов – «Апокалипсис от Брюллова» и «Евангелие от Иванова» (С. 125).

11. *Тюна В.И.* Анализ художественного текста. – М. 2006. – С.130. Впервые на эту значимую гоголевскую аллюзию было указано в работе: *Тюна В.И.* Художественность живописного произведения. – Красноярск, 1987. – С. 214. См также: *Виротайнен М.Н.* Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. – Новгород, 1997. – С. 232.

12. *Штикер С.* Переворот мистического зрения: К вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя // Гоголевский сборник / Под ред. С.А. Гончарова. – СПб., 1994. – С. 27. О концепции внутреннего человека у Гоголя и ее связях с моральной философией и барочной поэтикой Г. Сковороды см.: *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997. – С.120-150.

13. *Франк С.* Указ. соч. – С. 38.

14. *Там же.* – С. 41.

15. *Гольденберг А.Х.* «Житие» Павла Чичикова и агиографическая традиция // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX – начала XX вв. – Горький, 1981. – С. 111-118; Житийная традиция в «Мертвых душах» // Литературная учеба. – 1982. – №3. – С. 155-162. О внимании Гоголя к посланиям апостола Павла и его деятельности см.: Keil R.-D. Gogol und Paulus // Die Welt der Slaven. – 1986. – Bd. 31. – S. 86-99.

16. *Гольденберг А.Х., Гончаров С.А.* Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // Русская литература и культура нового времени. – СПб., 1994. – С. 21-48. В этой работе был, в частности, поставлен вопрос о методологических принципах соотнесения поэтики «Мертвых душ» с традициями европейской живописи. См. также: *Гольденберг А.Х., Гончаров С.А.* Гоголь и Караваджо: к проблеме интерпретации символического сюжета // Восток-Запад: Пространство русской литературы и фольклора. – Волгоград, 2006. – С. 25-33.
17. Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т.1. – М., 1987. – С. 666.
18. *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства. – М., 1987. – С. 64.
19. Там же.
20. *Wasilewski J. S.* Święty Paveł – nawrocenie, odwrocenie i niepewność // Polska sztuka ludowa. – 1987. – № 1-4. – S. 179.
21. *Martone Th.* The Theme of the Conversation of Paul in Italian Paintings From the Early Christian Period to the High Renaissance. – N.Y.; London, 1985. – P. 169-171.
22. *Handwörterbuch des deutschen Altergläubens.* – Berlin, 1936-1937. –Bd. 8. – S. 1322.
23. *Wasilewski J. S.* Święty Paveł– nawrocenie, odwrocenie i niepewność. – S. 180.
24. Там же. – S. 182.
25. *Мелетинский Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 173-180.
26. Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т.2. М., 1988. – С. 149.
27. *Ходель Р.* Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе. – С. 23.
28. Там же. – С. 24.
29. *Виппер Б.Р.* Статьи об искусстве. – М., 1970. –С. 464.
30. *Знамеровская Т.* Микеланджело да Караваджо. – М., 1955. – С. 47.
31. Там же. – С. 48.
32. Там же.
33. *Виппер Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII –XVIII веков. – М., 1966. – С. 39.
34. *Даль В.И.* Словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т. IV. – С. 610.

35. Приносим благодарность М.А. Александровой, обратившей на это наше внимание.
36. *Ламбер Жиль*. Караваджо. – М., 2004. – С. 69.
37. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. – М., 1989. – С. 63.
38. *Лонги Роберто*. От Чимабуэ до Моранди. – М., 1984. – С. 292.
39. *Bunper Б.Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. – М., 1966. – С. 48.
40. *Friedlaender W.* The Conversion of St. Paul: An Introduction to the Art of Caravaggio // *Friedlaender W. Caravaggio Studies*. – N.Y., 1969. – P. 10.
41. Там же. – P. 27.
42. См.: *Парфенов А.Т.* Гоголь и барокко: «Игроки» // *Arbor Mundi*. Вып. 4. – М., 1996. – С. 142-160. В этой статье четко обозначены барочные черты художественного универсума Гоголя, отмечено его типологическое сходство с творчеством Караваджо и, в частности, указано на параллель между комедией Гоголя и картиной Караваджо «Игроки». В обширной литературе по теме «Гоголь и барокко» см. одну из последних обобщающих работ: Хомук Н.В. Художественная проза Н.В. Гоголя в аспекте поэтики барокко. – АКД. Томск, 2000.
43. *Парфенов А.Т.* Указ соч. – С. 146.
44. *Свидерская М.* Караваджо. Первый современный художник. – СПб., 2001.
45. Сохранилось несколько свидетельств о посещении этого храма Гоголем: 18 декабря 1838 г. с В.А. Жуковским, 11 марта 1839 г. с М.П. Погодиным и его женой, в январе 1843 г. с А.О. Смирновой. См: Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. – М., 2004. – С. 524, 527, 644.
46. См.: *Данилова И.Е.* О свете и тени в живописи кватроченто // *Данилова И.Е.* Искусство средних веков и Возрождения. – М., 1984. – С. 91.
47. *Hibbord Novard.* Caravaggio. – N.Y., 1983. – P. 129.
48. Об отождествлении повествователем себя в ряду других сакральных персонажей с апостолом Петром в автобиографическом римском произведении Гоголя «Ночи на вилле» см.: *Вайсконф М.* Сюжет Гоголя. – М., 2002. – С. 584.
49. *Лонги Роберто*. От Чимабуэ до Моранди. – С. 292.
50. *Hibbord Novard.* Caravaggio. – P. 128.

51. *Погодин М.П.* Отрывок из записок // Русский Архив, 1865. – С. 887-894. Цит. по: *Вересаев В.В.* Гоголь в жизни. – Харьков, 1990. – С. 249.

52. См.: *Джулиани Р.* Гоголь в Риме // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1997. – № 5. – С. 22.

53. Там же.

54. См.: *Смирнова–Россет А.О.* Дневник. Воспоминания. – М., 1989. – С. 50. В галерее Боргезе, которую Гоголь посещал вместе со Смирновой, творчество Караваджо представлено такими значимыми работами, как «Больной Вахх», «Юноша с корзиной фруктов», «Пишущий Иероним», «Мадонна со змеей», «Давид с головой Голиафа», «Иоанн Креститель».

55. *Ходель Р.* Указ. соч. – С. 24.

56. *Франк С.* Указ. соч. – С. 36.

57. Проблема экфрасиса в «Портрете» относится к числу наиболее изученных в гоголеведении. См. об этом: *Барабаш Ю.Я.* Європейське малярство чи візантійський іконопис? // Гоголеведческие студии. Вып. 7. – Нежин, 2001. – С.14-26; *Джулиани Р.* Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна. – М., 2001. – С. 127-147; *Лепяхин В.В.* Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // *Лепяхин В.В.* Икона в русской художественной культуре. – М., 2002. – С.164-199; *Кривонос В.Ш.* Портрет в «Портрете» Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2(4). – СПб., Самара, 2005. – С. 73-80.

58. *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории// Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 349.

Владимир Воропаев

Гоголь и Московский университет

Николай Васильевич Гоголь не учился в Московском университете, не занимал там никакой кафедры, хотя одно время этого желал. В 1834 году он раздумывал, искать ли ему кафедры всеобщей истории во вновь открывшемся тогда Киевском университете Святого Владимира (по совету М.А. Максимовича) или места адъюнкт-профессора в Московском университете (как рекомендовал М.П. Погодин). Из переписки Гоголя с последним мы знаем, что