

Михаил Вайскопф

ПУТЕШЕСТВИЕ В ЕГИПЕТ Опыт истолкования гоголевского "Вия"

Как известно, фольклористическая трактовка "Вия" упирается в существенные затруднения, связанные с образом подземных демонов — гномов, певедомых украинскому фольклору, — что направляет исследования в сторону немецкого романтизма, деятельно эксплуатировавшего эту "соприродную" ему тему. Однако следует помнить, что у немецких романтиков (Новалис, Тик и др.) фольклорно-хтоническая топика неизменно интерпретировалась под углом герметической натурфилософской традиции, включавшей в себя популяризированную кабалу, алхимию и т. п. Со своей стороны, русские розенкрейцеры адаптировали натурфилософское наследие в конце 18 и затем в первые десятилетия 19 вв., и ту же традицию впитали русские шеллингянцы — ученые типа Велланского и, само собой, Любомудры, находившиеся под сильным влиянием масонской мистики. В новой, шеллингянской натурфилософии они вполне могли различить черты преемственности по отношению к давно знакомым концепциям Беме и его последователей — Сен-Мартена, Эккартсгаузена, Юнга-Штиллинга и пр. (преемственности, доходящей до прямых повторов, — например, в рассуждениях Шеллинга о стяжении и отгалкивании, о свете и тяжести и т. п.). Так или иначе, хтоническая тематика романтизма без труда усваивалась в России и продуцировала несколько упрощенные подражания, вроде "Черной курицы, или Подземных жителей" Погорельского (1829). Что касается Гоголя, то натурфилософские образы резко обозначились уже в "Вечере накануне Ивана Купала" с его символическими камнями и подземным "хрустальным светом", а также в "Страшной мести", изобилующей алхимическими и астрологическими мотивами.

В "Вие" эта линия отличается разве что значительно большим охватом. Я нахожу, что в повести негативно отразились характернейшие натурфилософские представления о панпсихическом единстве мира, о нерасторжимой связи макро- и микрокосма, жизни и смерти, света и тяжести, астральной и подземной сфер; что перенятое масонами алхимическое учение о подземном жизненном духе — *archaeus terrae* Парацельса (ср. *anima terrae, spiritus mundi*, Дух земли в "Фаусте"¹) — вместе с натурфилософской солярной символикой отозвалось в образе ночного подземного солнца; что, кроме того, облик самого подземного духа — Вия, — сочетающий в себе железо и "корни", был навеян алхимической верой в органическое, подобное древообразованию, прорастание металлов.² Всевозможные "амбивалентности" "Вия" прозрачно сопоставимы с негативно-теологической *coincidentia oppositorum*,³ модернизированной в системе тождества и затем в теософии Шеллинга. И вполне естественно, что для более адекватного понимания повести, основной текст которой был создан к концу 1834 г., необходимо обратиться к культурно-идеологическому контексту эпохи.

Именно тогда в России вновь усилился интерес к традиции Беме и к шеллингянской натурфилософии. В 1831 Велланский издал "Опытную, наблюдательную и умозрительную физику"; через несколько лет он присоединил к ней "Основные начертания общей и частной физиологии или физики органического

мира". В 1833 М. Павлов, другой русский последователь Шеллинга и Окена, опубликовал первый том "Оснований физики", состоящий из трех частей: "1) Свет как сила средобезная; 2) Тяжесть как сила средостремительная; 3) Вещество как сила, составная из двух первых".⁴ За этим сочинением последовала целая серия натурфилософских работ Павлова. В том же 1833 выходит русский перевод шеллинговского сочинения "Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie". Наконец, тогда же, в 1833, фольклорист и ботаник Максимович, земляк и добрый знакомый Гоголя, разделявший его украинофильские фольклористические и историографические увлечения, напечатал свои утрированно шеллингианские "Размышления о природе", одобренные будущим автором "Вия".⁵ Не остаются в стороне проза - ср. хотя бы повести В. Одоевского — и поэзия. В 1831 Жуковский начинает и в 1837 заканчивает работу над вольным переводом "Ундины" де ла Мотт Фуке с ее "кобольдами" (гномы у Жуковского) и прочими алхимическими образами, почерпнутыми у Парацельса.⁶ То была лирическая дань тенденции, выдвигавшей — в лице Соколовского, Тимофеева и др. — куда более громоздкие претензии. В тогдашней поэзии мысли доминировали натурфилософско-космологические темы,⁷ генетически связанные с 18 в., но непосредственно стимулированные новой идеологической ситуацией и, в частности, важнейшим культурным событием начала десятилетия — публикацией второй части "Фауста". Взору визионерствующего поэта 30-х гг. раскрывались "тайны бытия", являвшего в органическом единстве обе грани шеллинговского абсолюта — природу и искусство.

"Вий", в духе времени, был попыткой сюжетно связать шеллингианскую метафизику природы и творчества. Что касается последнего, то в эстетических декларациях "Арабесок" Гоголь не отступал от общей "синкретической" установки 30-х гг., безболезненно уживавшейся с романтическим убеждением насчет спиритуальной иерархии искусств; понятно, что в статье "Скульптура, живопись и музыка" (1834) их стадийность банально разворачивалась от грубых, "безобразных" архитектурных форм древности и "язычески-чувственной" скульптуры к "христианской" живописи и затем к музыке, возносящей душу в потустороннее. Ср. зато пафос синтеза искусств в заметке о "Последнем дне Помпей" (1834) — в картине Брюллова Гоголь обнаружил внутреннее сходство с оперой, некое синкретическое величие: "Скульптура (...) перешла, наконец, в живопись и, сверх того, прониклась какой-то тайной музыкой".

Нетрудно уловить эту синкретическую тенденцию и в "Вие". Полет Хомы Брута и портрет панночки комбинируют в себе скульптуру, живопись и музыку в трактовке, перенесенной из одноименной статьи того же периода. Так, легко сопоставить русалку из "Вия" — "Мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета (...) Облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем", — с описанием скульптуры в статье об искусствах, а также с пластической темой "Последнего дня Помпей": "Выпуклость прекрасного тела (...) как будто просвечивает и кажется фарфоровую; свет, обливая его сиянием, вместе проникает его". Ср., кроме того, "пронзающую" музыку, внушившую Хоме "бесовски-сладкое", "томительно-страшное наслаждение", со столь же оксюморонным определением в статье: музыка "сладкогласна" — и вместе "томительна"; заслышав ее, человек "уже не наслаждается,

он не страдает, он сам превращается в страдание", в "болезненный вопль". Последний мотив корреспондирует в повести с ощущением Хомя, увидевшего мертвую ведьму: "Душа его начинала как-то *болезненно ныть*, как будто бы вдруг среди вихря веселья (...) запел кто-нибудь песню похоронную". Ср. также семантику острого, пронзающего, в соединении с мотивом "вопля" и "визга" из "Вия", в статье "О малороссийских песнях", написанной все тогда же (1834), в период тесного сотрудничества с Максимовичем: "Слово этой яркой речи *проходит душу*. Визвизги ее иногда так похожи на крик сердца, что оно вдруг и внезапно вздрагивает, как будто бы коснулось к нему острое железо". Напомню, что это "железо" появляется одновременно с железным пальцем Вия. Наконец, такой набор образов, как старые, с почерневшей позолотой, иконы — "потемневшие лики" — и мертвая красавица с "мыслящим" челом и живым взором, заставляет вспомнить о панегирике живописи в статье о трех искусствах: "Из старинных позолоченных рам выказываешь ты себя *живую и темную* от неумолимого времени (...) Взгляните на нее, *задумчивую* (...) как (...) долгов ясный взор ее! Она длит (...) мгновенье, она *продолжает жизнь за границей чувственного*".

Тем не менее, в "Вие" (как и в "Портрете") эстетика сверхчувственного бытия деформирована ужасом созерцателя, указывающим на наличие каких-то глубинных культурно-исторических и, конечно, метафизических ассоциаций. Они угадываются в описании хутора сотника, куда был насильственно доставлен Хома: "За амбаром, к самым воротам, стояли *треугольниками* два погребца, один напротив другого (...) Треугольная стена каждого из них была снабжена низенькою дверью". Ср. дальнейшее совмещение бинарности и зеркальной симметрии с мотивом треугольника: поседевший герой глядится в "треугольный кусок зеркала". Вообще, треугольники рассеяны по всему пространству "Вия": тут и острые — клинообразные — тени деревьев, и крутая гора с "высокой верхушкой", и треугольный же "острый и высокий фронтон" панского дома, с "окошком, похожим на поднятый кверху глаз". В последнем образе легко опознать знаменитый глаз в треугольнике, обозначение Святого Духа в Божественной Троице и важнейшую из масонско-герметических эмблем, наделяемую однако у Гоголя противоположным, inferнальным смыслом, — "поднятым глазом" предвзвешены взор Вия, вздымающегося из земли ("Подымите мне веки") и встречный взгляд Хомя: "Немного приподнял он глаз свой". Треугольник, всегда ассоциировавшийся также с Египтом, в "Вие" наводит на мысль о египетской пирамиде. Здесь можно сослаться не только на относимую к той же геометрической серии "грушу с пирамидальною верхушкою" — имелся и совершенно недвусмысленный образ пожирающей пирамиды, включенной было в сборище зооморфных демонов, обступающих в церкви Хомя: "Выше всех возвышалось какое-то странное существо в виде правильной пирамиды (...) Вместо ног у него были внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая" (вар. "Миргорода"). В "Жизни" (1834) Гоголь сравнивает Египет, "убранный таинственными знаками и (...) зверями", с "мумией, несокрушимой глением"; главной его идеей объявляется смерть и загробное бытие, которое "продлевается" в пирамидах, подобно тому как в статье об искусствах оно продлевается в живописи. Если от последней в повести представляет панночка, то олицетворением египетской архитектурной хтоники служит отчасти сам Вий.

В статье "Об архитектуре нынешнего времени" (конец 1833 — начало 1834) Гоголь писал:

"Есть еще особенный род архитектуры, совершенно отличный от всего, доселе показанного мною. Это архитектура катакомб индейских и египетских (...) *Главный характер ее — тяжесть. Здесь все должно соединиться в массу и толщ; здание тяжело ступает на коротких тяжелых колоннах, которых ширина своим диаметром равняется почти с высотой. Здесь уже совершенно все ширина и масса. На ней как будто отпечаталась тяжесть земли, внутри которой она скрывает тяжелое свое величие.*"

Позднее, пересматривая свои тексты для собрания сочинений (1842), Гоголь вернулся к этому образу для описания Вия:

"Раздались *тяжелые шаги*, звучащие по церкви. Взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то *приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле (...)* тяжело ступал он, поминутно оступаясь".

Для уяснения темы египетской архитектуры в ее соотносительности с Виём, этим, по словам Гоголя "колоссальным созданием простонародного воображения", необходимо обратиться к известной лекции Надеждина "О современном направлении изящных искусств", прочитанной им 6 июля 1833 на торжественном собрании Московского университета и дважды опубликованной в течение того же года. По стандартам романтической эстетики египетское творчество приобщено Надеждиным к "дикий", по сути, чисто хтоническим, памятникам "первобытной древности":

"Художественные произведения первобытных времен в своем колоссальном величии были безобразны, уродливы, чудовищны. Жизнь, пролитая в них (...) выражалась насильственным смещением разнородных форм, отвратительными гримасами искаженной физиономии (...) Первобытное зодчество проявлялось колоссальными громадами без образа и лица, прокапывая недра гор мрачными вертепами или врезываясь в облака бесформенными шпицами обелисков и пирамид; первобытная пластика иссекала безобразные чудовища или воздвигала *колоссальные трупы* (...) первобытная поэзия раздавалась глухим ропотом дикой гармонии, подобно *тяжелым ударам циклопов*".⁸

Семантику сатанинско-хтонической "троицы" и пирамиды получает у Гоголя сама церковь с трупом ведьмы — "почерневшая, украшенная зеленым мохом, с *тремя конусообразными куполами*". После того, как философ зажег в ней свечи, "вся церковь наполнилась светом. Вверху только *мрак сделався как будто сильнее*, и мрачные образы сделались как будто угрюмее". Ср. продолжение начатой выше цитаты из гоголевского рассуждения о подземной египетской архитектуре:

"Здание это, когда с него сбрасывали землю и оно выходило на свет, представляло всегда странный и вместе страшный вид; как будто бы земля выказывала свою глубокую внутренность, как будто бы *мрак очутился вдруг среди яркого света, мрак, только освещаемый светом, а не прогоняемый им, как египетская урна или мертвая голова среди пиршеств*".

В древнейших мистических системах, актуализированных в России барочным оккультизмом и масонской теософией, Египет оценивался двояко: это был символ язычества, материального, телесного плена и смерти⁹ — и, одновременно, вместилище древней сокрытой мудрости. История Хомы Брута акцентирует первое значение, причем необходимо принять во внимание, что, по иудео-христианской традиции, путешествие в Египет всегда носило провиденциально-сoterиологический характер — сосланному туда герою надлежало выступить в роли спасителя. Таково, например, назначение Моисея: после того, как он убил египтянина и бежал в пустыню, Бог отправляет его назад в Египет, чтобы освободить угнетенный народ. Видимо, из Библии в гоголевскую повесть, рассказывающую о вынужденном возвращении убийцы во владения жертвы, проникает известное замечание об "угнетенном народе", замененное потом "похоронной песней", но восстановленное редакторами ПСС. Подобно Моисею или Иосифу — героям, утратившим связь с родом, — безродный странник Хома призван произвести в чужой, враждебной земле определенные магические действия. Библейский сoterиологический подтекст проглядывает и в его диалогах с сотником, повелевшим Хоме спасти душу панночки:

"И с х о д "

Моисей сказал Богу: "Кто я, чтобы мне идти к фараону и вывести из Египта сынов Израилевых? (...) А если они не поверят мне, и не послушают голоса моего? (...) Человек я не речистый, и таков был и вчера и третьего дня (...) я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал: пойди и Я буду при устах твоих. Моисей сказал: Господи! пошли другого, кого можешь послать. И возгорелся гнев Господень на Моисея (3:10-11; 4:1,10-14).

"В и й "

"Кто я?" сказал бурсак, отступивши от изумления (...) "Сюда приличнее бы требовалось дьякона или по крайней мере дьяка (...) *Да у меня и голос не такой*, и сам я — черт знает что. Никакого виду с меня нет". "Читай, читай!" продолжал тем же увещательным голосом сотник (...) "Как ты себе хочь, пан, а я не буду читать!" произнес Хома решительно. "Слушай, философ!" сказал сотник, и голос его сделался крепок и грозен: "Я не люблю этих выдумок (...) Ступай, ступай, исправляй свое дело!"

Однако путешествие Хомы корреспондирует преимущественно с рассказом об Иосифе Прекрасном, проданном братьями в Египет. О нем напоминает сама отсылка философа из бурсы, расположенной при Братском монастыре, в обмен на товары с хутора; казаки, конвоирующие Хому, как в Библии "купцы мадиамские", везут с собой припасы — "мешки с разною закупокою"; ср. также связь глубокой брочки, похожей на хлебный овин, с ямой и хлебом в истории Иосифа, тогда как сходство этого экипажа с печью для обжига кирпичей перекликается с *Исх.* 1:14; 5:6-19. Более того, сюжет об Иосифе намечен уже в зачине повести. Странствующие бурсаки в пути "разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или *Пентефрию*, *супругу египетского царедворца*", Мотив "Иродиады", затронутый ранее в "Вечере накануне Ивана Купала" (ведьма-упырь,

скачущая с отрубленной головой), здесь вторичен и вытеснен мотивом "Пентефрии". Эпоклоения Иосифа, преследуемого женой Потифара, преломились в эротические домогательства "бабуся", ночью проникающей к Хоме ("Эге, ге", подумал философ. "Только нет, голубушка, устарела!"), и затем в симптоматическое упоминание о "длинной хламиде", разорванной героем во время бегства от мертвой ведьмы.

Тему таинственного, магического Египта романтики унаследовали от 18 века, усердно разрабатывавшего ее в библейском, псевдоэтнографическом и натурфилософско-герметическом аспектах. Для Гоголя же таким посредующим звеном послужил фонвизинский прозаический перевод (1769) поэмы Битобе "Иосиф", в которой "жена Пентефриева", взывающая, наподобие ведьмы в "Вие", к помощи языческих сил, тщетно пытается соблазнить набожного еврея. На манер гоголевской ведьмы, с ее страшными объятиями и сверкающим взором, жена Пентефрии "отверзает" Иосифу "свои объятия, и вся любовь, владеющая ее сердцем, входит в ее взоры". Правда, у Фонвизина и у кургузого Битобе героиня стонет от неразделенной любви к герою, а не от его побоев, но в целом рисунок эротической встречи почти идентичен.

"И о с и ф"

Приступив к ней, поражен он стал удивлением. *Лежащая на дерне, где черные власы ее по цветам развевались, возвела она на Иосифа взор свой, в коем царствовало то восхищение пламенной души, то сладострастное изнеможение (...) Воздыхания, (...) прекрасную грудь ее отверзали (...) Тако изображается Наяда, одетая в единый кристалл колеблющихся вод [Ср. русалку в "Вие"]*. Иосиф взирает то на жену Пентефриеву, то на мрамор, нежностью дышащий, то на сии волшебные места (...) Но вдруг (...) *стремится бежать от сетей толиких*.¹⁰

"В и й"

Он стал на ноги и посмотрел ей в очи (...) *Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами, Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя вверх очи, полные слез. Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух*.

Последующие встречи бурсака с мертвой ведьмой-красавицей — сначала в светлице у сотника, а потом в мрачном храме с тремя коническими куполами — также восходят в ряде конкретных моментов к "Иосифу", чем, кстати, поддерживается довод о египетско-герметической символике церкви. Фонвизинский герой видит "три неизмеримые пирамиды", в совокупности образующие "дерзновенное здание"; создателем его был Гермес, "единный от царей, а ныне единый от египетских богов" (с. 529). Иосиф "подземными и тайными путями проникает вглубь пирамиды,¹¹ "сего мрачного лабиринта" (ср. треугольные погребки и — в черновиках "Вия" — "подземные лабиринты"), где находит мумию:

"Первый вид, поразивший его очи, был умашенный труп, освещаемый надгробным светильником, померкнути готовым; облеченный в порфиру,

коего чело венцом украшено было, живость в нем была толикая, что онный казался быть одушевлен и ничего жизненного не лишен, кроме единого движения" (с. 530).

Ср. зрелище, поразившее Хому:

"В углу, под образами (...) лежало тело умершей, на одеяле (...) убранном золотою бахромою и кистями. Высокие восковые свечи (...) стояли в ногах и головах, изливая свой мутный, терявшийся (...) свет". "Она лежала, как живая". И далее, в ночной полутемной церкви: "В ее лице ничего не было тусклого, мутного, умершего; оно было живо".

Объединив "Пентефрию" с мумией, Гоголь позаимствовал у Фонвизина и образ печального седоусого старца — сотника, скорбящего у праха дочери. Ср. продолжение цитаты в "Иосифе": "Близ трупа был старец, мало от смерти удаленный; согбенный древностию, *досязал он до земли белою брадою* и (...) подобен был смерти, корысть свою стерегущей" (с. 530). Подняв на прищельца "померклое око", он заводит унылый разговор о смерти, ожидаемой им с нетерпением. Облик старца — впрочем, вполне безобидного — впечатляет и очевидным сходством с Вием, веки которого "опущены были до самой земли". При этом старик "возобновляет в уме его (Иосифа) образ его родителя" (с. 531). Разбор мотива по необходимости смещается к известной идентификации Вия с *imago* отца, проводимой Ермаковым, Дриссенем, Карлинским, Ранкур-Лаферрьером и другими исследователями, находящими поддержку как в психоаналитических или близких предпосылках, так и в звуковой семантике: Карлинский говорит о созвучии *Вий* и *вуй* (дядя с материнской стороны); Ранкур-Лаферрьер — о переключке имен *Вий* и *Василий*¹² (имя отца Гоголя).

Этот вопрос, естественно, апеллирует к биографическому подтексту повести, насыщенной, как мне кажется, интимно-личностными интонациями. Я разделяю мнение Карлинского насчет того, что в "Вие" сказались гоголевские школьные впечатления, но, вопреки ему, не нахожу в них особых признаков усмотренной им "ностальгии по веселому мужскому товариществу" (*happy male camaraderie*)¹³. Нежинская гимназия (в своих отроческих письмах он называет ее "ненавистным жилищем", "мертвым усыплением", "глупым заведением" и т.п.) неизменно вселяла в Гоголя скуку и отвращение, усиливавшие неоступную тоску по дому. Так, в марте 1825, сетуя о том, что родители до каникул не позволяют ему приехать в Васильевку, он укоризненно замечает: "У нас почти все порозъезжались (*sic*), кроме тех, которые из самых дальних мест". Эта фраза вошла в повесть: "Все почти разбродились по домам и оставались те, которые имели родительские гнезда далее других". К числу не имеющих "гнезд" принадлежат, как мы помним, философ Хома и его друзья. Тут приходится отметить, что поездка Никоши Гоголя, о которой он говорит в письме, была отменена из-за предсмертной болезни отца, скончавшегося в том же месяце, когда было отправлено послание. Такое стечение обстоятельств, вероятно, должно было отложиться в писательской памяти Гоголя, связавшей последующее возвращение с сиротством, а родину — с отцовской могилой. Ее посещение несомненно включалось в поездку домой, состоявшуюся только в июне, — месяц "вакансий" для бурсаков из "Вия" и время действия

повести. Вернувшись из Васильевки в гимназию, Гоголь снова жалуется матери: "Мы живем теперь совершенно в глуши, никто не посещает наш бедный Нежин"; ср. в другом письме, отправленном во время пасхальных каникул 1826: "*Все разъехались, и я один бегаю по музеумам*" (помещения пансионеров). В "Вие" сквозит аналогичный мотив заброшенности в давно знакомом, но чужом доме: "Бурсаков почти никого не было в городе: *все разбрелись*". Голодный Хома рыщет по всем углам бursы, но вскоре находит временное убежище у молодой вдовы; однако странная "кибитка" — "*исполинская брика*" увозит его к страшным мертвецам и к Вио.

Мы снова вступаем в область биографических реминисценций. Обсуждая в письме к матери от 3 июня 1825 предстоящее путешествие домой — то самое, первое после смерти отца, — гимназист-Гоголь просит прислать за ним "желтую колясочку" из Кибинцев (место смерти Василия Афанасьевича), а не "какую-нибудь огромную *бричку*". Неизвестно, была ли тогда уважена его просьба, но с тех пор в Васильевку и назад, в Нежин, он всегда отправлялся в весьма "уместительном" экипаже; это лейтмотив его школьных корреспонденций. Скажем, в июне 1828 он напоминал матери: "Главное, мне нужен пространный экипаж, и лучше нет, как тот, в котором я возвращался прошлый год в Нежин. Это была *несобятная брика*, которую сзидили *кибинские* камергеры". Очевидно, Кибинцы, отягощенный памятью об отцовской кончине, коррелируют с *кибиткой* в "Вие", и громадная "*брика*" ассоциируется как с путем на родину, так и с возвращением в школу.

Биографические аналогии такого рода показывают лишь то, что распространенное сближение покойного отца Гоголя, как и неведомого отца Хома, с Виом, не лишено реальной подоплеки; но их изолированное изучение, автоматически выводящее анализ повести на банальный путь "вины перед отцом" или, допустим, сулящее заманчивое сопоставление сурового сотника с Д. Троцинским, а сюжета в целом — с какими-то житейскими ситуациями в Кибинцах, грешило бы наивным редукционизмом. Личностный слой в "Вие" сплетается с рядом других и набирает функциональную значимость только в их насущном взаимодействии. Психологические реминисценции сплавлены, среди прочего, с историческими, с гимназической темой античности и Рима (сенат, цензоры и т. п.), отчасти, впрочем, подсказанной Нарезным ("Бурсак"), отчасти — тогдашними профессиональными занятиями Гоголя-историка. Гуковский, вдохновившийся упоминанием о "Бруте" и приписавший Гоголю республиканские симпатии, справедливо подчеркнул, вместе с тем, контрастное соединение высокой античной темы с простонародно-украинской, связав эту оксюморонную комбинацию с общей установкой "Вия" на "дисгармонию" мира: "С одной стороны, бытовое, весьма "прозаическое" Хома (не Фома, а по-народному, по-украински — Хома) — и Брут — высокогероическое имя — символ подвига свободы, возвышенной легенды". По поводу имени спутника Хома — ритор Тиберий Горобець — Гуковский замечает: "Здесь древний Рим звучит в имени, а "проза" быта — в прозвище (Горобець значит Воробей); но вместо героя свободы (Брут) — имя тирана Тиберия"¹⁴. Почему, спрашивается, не имя народного трибуна Тиберия Гракха, прославленного "ритора"? Можно было бы добавить, что если имя Хома, напоминающее о туповатом герое комического фольклора, не сочетается с "Брутом",

то оно не слишком вяжется и с обозначением "философ", приданном персонажу, который крайне экономно наделен интеллектуальными склонностями. Проще всего тут будет обратиться непосредственно к портрету исторического Брута, каким он дан у его знаменитого биографа — Плутарха.

Тот же Гуковский вскользь указал на то, что Гоголь спародировал "Сравнительные жизнеописания" еще в повести о двух Иванах (где оба "мужа" воплощают трагикомическую историю вселенского града, выродившегося в Миргород). Конкретней, мне кажется, следовало бы говорить о биографии народных трибунов — братьев Гракхов. Ограничусь одним примером, позволяющим, кстати, лучше понять, почему Иван Иванович Перерепенко показан в момент ссоры "с поднятою рукою вверх, как изображались римские трибуны!"

"Сравнительные жизнеописания"

Как статуи и картины, изображающие Диоскуров, наряду с подобием, передают и некоторое несходство, так и эти юноши, одинаково (...) красноречивые, великодушные, в поступках своих и делах обнаружили с полной ясностью немалое различие (...)

Во-первых, выражение лица, взгляд и жесты у Тиберия были мягче, сдержаннее, у Гая резче и горячее (...) Гай говорил грозно, страстно и зажигательно, а речь Тиберия радовала слух (...)

Несходству в речах отвечало и несходство нрава: один был снисходителен и мягок, другой колюч и вспыльчив настолько, что нередко во время речи терял над собою власть и, весь отдавшись гневу, начинал кричать и сыпать бранью (...).

Таковы были различия между братьями, что же касается отваги перед лицом неприятеля, справедливости к подчиненным, ревности к службе (...) они не расходились нисколько.¹⁵

"Повесть о том..."

Несмотря на большую приязнь, эти редкие люди не совсем были сходны между собою. Лучше всего можно узнать характеры их из сравнения! Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно. Господи! как он говорит! (...) Слушаешь, слушаешь — и голову повесишь. Приятно! чрезвычайно приятно! как сон после купанья. Иван Никифорович, напротив (...) если влепит словцо, то держись только: отбреет лучше всякой бритвы (...) Иван Иванович чрезвычайно тонкий человек и в порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова (...) Иван Никифорович иногда не обережется (...) Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в (...) широких складках.

Впрочем, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди.

В "Вие" соединение "Брута" с "философом", скрыто инспирированное именно философской проблематикой повести, проясняется в свете того, что, согласно Плутарху, реальный Брут — убийца Цезаря — неустанно занимался философией; как к знатоку последней обращался к нему и Цицерон ("Брут", 31). Между тем, по чисто лингвистическим резонам, образ Брута-философа мог восприниматься

столь же комически, как в случае гоголевского персонажа: "brutus" — тупой, глупый. По свидетельству Плутарха ("Цезарь", 61), этой этимологией воспользовался Цезарь, обзывавший своих противника "Брутами и Куманцами" (*Βροῦτοις τε καὶ Κυμαίοις*), т.е. жителями Кум. Во всех изданиях "Жизнеописаний" к этому месту прилагался стереотипный комментарий, указывавший на синонимичность бранных прозвищ: обитатели города Кумы¹⁶ славилась тупостью. У Гоголя из "Кумы" и "Брут" составилась *Хома Брут*.

Но тема Брута имеет в "Вие" и другие, глубинные коннотации. Повесть актуализирует ключевые моменты его биографии, сопряженные с борьбой против Цезаря. В изложении Плутарха она носит черты фатальной и угрюмой симметрии: Брут и другие заговорщики убили Цезаря у статуи его врага Помпея, умершего в Египте и теперь как бы вернувшегося в роли загробного мстителя. В свою очередь, говорит далее Плутарх, гений-хранитель самого Цезаря "после смерти не оставил его, став мстителем за убийство". Ночью, в глубокой тишине, Брут услышал, "будто кто-то вошел. Подняв глаза, он разглядел у входа страшный, чудовищный призрак исполинского роста"¹⁷ ("Брут", 36). Ср. у Гоголя вторжение Вия (в варианте "Миргорода"): "Глаз его нечаянно отворился: перед ним стоял какой-то образ человеческий исполинского роста".

Увидев призрак Цезаря в другой раз, во время битвы при Филиппах, продолжает Плутарх, Брут "понял, что судьба его решена" и покончил самоубийством ("Цезарь", 69). Как убоявшегося гоголевского персонажа, Брута настоящего погубил взгляд, видение. Дополнительную значимость этой параллели сообщает то обстоятельство, что у Плутарха убийцу казнит призрак его покойного отца — ибо Цезаря считали отцом Брута ("Брут", 5).¹⁸

Тему контакта с загробной родовой, отцовской сферой Гоголь начал разрабатывать задолго до "Вия", причем безотносительно к проблематике вины и кары. Натурфилософия скрещивалась у него с шеллингянским тождеством субъекта и объекта, которое раскрывалось в романтико-пантеистической метафизике эроса, пропитывающего эстетическое начало. В прямом соответствии с этими схемами эрос у раннего Гоголя на деле выступает лишь в качестве своеобразной посредующей силы, обеспечивающей душе возвращение на потустороннюю отчизну: потонув "в эфирном лоне женщины", душа "отыщет в ней своего отца — вечного Бога" ("Женщина", начало 1831).

Много, и преимущественно в связи с фольклорной архаикой, писалось о семантике магического взгляда у Гоголя; однако нужно добавить, что в идеологическом плане эта тема зиждется у него на неоплатонической мистике созерцания, впитанной романтизмом и шеллингянством во всем масштабе его эволюции — от трансцендентального идеализма до теософских концепций об "отображении" абсолюта и самообнаружении Бога в человеке. Сама возможность созерцания обусловлена единичностью его субъекта и объекта; т.е. созерцатель отождествляется с созерцаемым, вбирая его в себя (отсюда мотив "пронзания", проникновения в душу) или причащаясь к нему в "зеркале души", с чем связана у Гоголя (манихейская по происхождению) тема субстанциального двойника. Она разработана и в написанном одновременно с "Женщиной" диалоге "Борис Годунов. Поэма Пушкина", и в эпистолярном творчестве Гоголя. Ср. в письме к Погодину от 10 января 1833: "Послал вам адрес, просил и молил

вас не забыть своего двойника, но вы позабыли" — и, гораздо раньше, в послании к Высоккому от 26 июня 1827: "Ты теперь в зеркале видишь меня". Друг, родная душа призван, видимо, до какой-то степени заменить умершего и сакрализованного отца, "этого небесного ангела, — говорит он в письме к матери от 24 марта 1827, — это чистое, высокое существо, которое (...) небесным пламенем входит в меня (...) Сладостно мне быть с ним, я заглядываю в него, т.е. в себя, как в сердце друга". Ср. в "Пропавшей грамоте": "Чудится (...) будто залез в прадедовскую душу или прадедовская душа шалит в тебе..." Негатив темы дает "Страшная месть", рисуящая ужас колдуна при встрече с загробным родовым прошлым: "Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его... Так страшно отдался в нем этот смех!"

То, что здесь стало "смехом", в других текстах остается "музыкой", также входящей в душу потусторонние силы или вырывающей ее из этого мира; но в статье о трех искусствах "желание вырваться из тела", овладевающее душой, само по себе болезненно, мучительно для человека. Пресловутая "боязнь эротики", занимающая некоторых исследователей "Вия", — лишь частное свидетельство вечного гоголевского страха перед отторжением души, уносимой в сферу созерцаемого абсолюта: "Молния очей исторгала душу..." ("Женщина"); "Она встретила с глазами Пискарева. О какое небо! какой рай! Дай силы, Создатель, перенести это! Жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!" ("Невский проспект"); ср. Хому, зачарованного панночкой: "Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою".

Так метафизическая ностальгия с поразительной легкостью переливается в бегство от потустороннего, "рай" — в "ад". Сообщая в известном письме к матери от 24 июля 1829 о своем решении "бежать" за границу, Гоголь ссылается на "душевные терзания" любви. Дриссен справедливо сблизил панночку из "Вия" с портретом этой "страшной" возлюбленной,¹⁹ наделенной столь же "произительными" глазами: "Их сияния, жгучего, проходящего насквозь всего, не вынесет ни один из человеков (...) Мне кажется, если грешникам уготован ад, то он не так мучителен (...) Я жаждал, кипел упиться одним только взглядом, одного только взгляда алкал я". И словно примеряя к себе участь будущих героев, Гоголь прибавляет: "Я увидел, что мне нужно бежать от самого себя, если я хотел сохранить жизнь".

Между тем уже персонаж гоголевского "Бориса Годунова", Поллиор, очерчивает ситуацию, при которой музыка небесного зова, звенящая в "творении поэта", отбрасывает беглеца назад, на метафизическую отчизну: "Люди, кажется, отбежавшие навеки от собственного, скрытого в самих себе, непостижимого для них мира души, насильно возвращаются в ее пределы!" Совсем под другим углом изображено это насильственное возвращение в "Страшной мести", дающей, как мы видели, негативную трактовку темы, по существу своему амбивалентной. Убегаящий колдун поневоле движется вспять. Тожество духа и материи, слияние субъекта с объектом, конечного с бесконечным, самосозерцаемое в шеллинговском абсолюте, для философски элементарного, гипотезирующего сознания Гоголя раскрыто здесь мертвыми глазами колдуна, буквально пожираемого материей и бесконечностью в лице бесчисленных мертвецов, похожих на потомка "как две капли воды". Но мертвые двойники, поднимающиеся из могил, функ-

ционально мало чем разнятся от тех величественных мертвецов, в которых резонер из "Бориса Годунова" мечтает опознать самого себя: "Когда передо мною медленно передвигается минувшее и серебряные тени (...) тянутся бесконечным рядом из могил (...) чего бы я не дал тогда, чтобы только прочесть в другом повторение всего себя?" Однако проступающее тождество рождает страх перед шеллинговским самораскрытием абсолюта в собственной душе визионера: "Душа дрожит в ужасе, вызвавши Бога из своего беспредельного лона". Этот постоянный страх, в конечном итоге, навевая темной обратной стороной пантеистического мистицизма и "слияния душ", сулящего безвозвратное растворение личности в надличной родовой стихии. Такой же ужас охватывает в концовке "Фауста" блаженных мальчиков (*selige Knaben*), когда — в согласии с учением Сведенборга о старших и младших духах — "серафический отец" вбирает (*nimmt*) их в себя в свои глаза:

Das ist mächtig anzuschauen,
Doch zu düster ist der Ort,
Schüttelt uns mit Schreck und Grauen.
Edler, Guter, lass uns fort!

В разбираемой повести магический треугольник наконец утыкается в Хому железным пальцем Вия, отразившего в своих зрачках, т.е. вобравшего в себя душу жертвы. "Вина" героя, усиленно нагнетаемая психологическими и историческими ассоциациями, была, по сути, такой же мотивировкой его подневольного и губительного возвращения в "мир души", как нелепая "вина" колдуна в "Страшной мести". Но при этом сюжет "Вия" заручился дополнительной концептуальной поддержкой в теософских воззрениях, бегло затронутых мною в начале статьи.

Речь идет о негативно-мистическом учении Якоба Беме, всегда глубоко почитавшемся в России. Под влиянием новой натурфилософии, Шеллинга и Баадера интерес к нему значительно усилился в 20-е и особенно в 30-е гг. В 1832, через год после того, как в Германии были переизданы сочинения "тевтонского философа" и появилась его биография, написанная де ла Мотт Фуке, в России были опубликованы послания масона С. Гамалеи (второе издание — в 1836-39 гг.) — главного переводчика и популяризатора Беме в России. Как известно, бемевско-гностическая концепция Троицы и темной "бездны в Отце" чрезвычайно импонировала православному иррационализму с его постоянной ориентацией на апофатическое — отрицательное — богословие. В 30-е гг. изучение Беме и Баадера стимулировало переход будущих славянофилов, наподобие И. Киреевского, к восточной святоотеческой мистике. Эта общая иррационалистическая, исихастская тенденция, контрастировавшая с нарождающимся гегельянством, вскоре вылилась в переиздание "Доброглюбия" (1840). Неудивительно, что православные богословы, включая ведущих преподавателей Московской и Киевской духовных академий, принадлежали к числу убежденных почитателей Беме и Баадера, и что этот пиетет всецело разделяли философствующие писатели (В. Одоевский, Шевырев и др.), с энтузиазмом и благодарностью следившие за соответствующей эволюцией Шеллинга. Давно доказано, что его трактат "Философские разыскания о сущности человеческой свободы" (1809) оказал огромное влияние на

русскую "поэзию мысли".²⁰ В самом Боге, утверждает Шеллинг вслед за Беме, есть некая темная природа, неопределенная основа Его существования — томление (*Sehnsucht*) или безотчетная воля к разумному самоосуществлению во всей полноте мира идей. Это безостановочное устремление от тьмы к свету. В Боге бездна основы полностью соприродна процессу Его самопознания, составляя с ним неразрывное единство. Но в мире и человеке, обязанным ей своим возникновением, основа отграничивается от разумного сознания, от света, выделяющегося из первозданной тьмы. Задача человека — преодолеть пагубное раздвоение, подчинив спиритуальному началу животную, слепую, эгоистическую природу основы и слив свою индивидуальную волю с просветленной мировой, устремленной к воссоединению обоих начал.²¹ Как видим, к этому — несомненно опосредованному — источнику восходят в "Вие" вполне "тютчевские" темы ночного хаоса, раздвоенного — ночного и дневного — сознания, резкого разграничения света и непроницаемой тьмы в "египетско-архитектурных" сценах, тогда как роковое подчинение индивидуальной воли Хомы воле темных "духов" скорее отдает полемикой по отношению к теософии, столь безрадостно совместившейся у Гоголя с натурфилософскими схемами.

Очевидно, под косвенным воздействием Шеллинга, сопоставившего темную основу с тяжестью, в повести потусторонняя "бездна" отождествилась с хтонической, с духом земли как субстратом стихий воздуха и воды, олицетворяемых панночкой и русалкой; ср. например, тезис Максимовича о том, что вода и воздух — два основных элемента, могущие "иметь своим началом одну общую земную стихию". Поражение Хомы предопределено как его неспособностью преодолеть свою темную земную природу и проникнуться светлой волей (ср. внутренний голос), так и тем фактом, что в окружающем мире безраздельно господствует злая, бесчеловечная сила. Мгла в "Вие" надвигается не только снизу, но и сверху — она "распространяется по небу", захватывает купол церкви. Если даже не считать, что Бог прямо совпадает с Вием как "князем тьмы", то нельзя не заметить, что именно на Него открыто возлагается ответственность за торжество демонов: "Бог уж знает, как нужно"; "Так уж воля Божия положила"; "Так ему Бог дал". В любом случае, по наблюдению Дриссена, сакральная альтернатива отсутствует: "В церкви недостает одного, а именно — Бога. Теперь, когда свершился суд земного отца (Вия — М.В.), небесное попечение исчезло".²² Что же до этого попечения, то Рут Собел принципиально указала на парадокс в замечании о заочном наставнике героя — "монахе, видевшем всю жизнь свою ведьм и нечистых духов".²³ Короче, негативно-теологическая тема трансформируется в антиклерикальную, и объяснение этому обстоятельству следует искать в ситуации, непосредственно предшествовавшей созданию основного текста повести.

1833 год для Гоголя был "ужасным" годом творческого кризиса; ср. в письме к Максимовичу от 9 ноября: "Если б вы знали, какие со мною происходили страшные перевороты, как сильно растерзано все внутри меня!" О смысле "переворотов" позволяет судить другое письмо, за месяц до того посланное матери. В нем Гоголь впервые намекает на свою грядущую религиозно-дидактическую миссию — сплотить мир созидательной любовью: "У меня болит сердце, когда я вижу, как заблуждаются люди. Толкуют о добродетели, о Боге и между тем не делают ничего. Хотел бы, кажется, помочь им, но редкие, редкие из них имеют

светлый природный ум, чтобы увидеть истину моих слов". Пока, впрочем, он ограничивается наставлениями приватными, родственными, выражая озабоченность характером своей сестры Лизы, весьма сходным с душевным обликом беспечного, равнодушного, насквозь "земного" Хомя; "У ней нет никакого сердца, ни доброго, ни злого; никаких признаков сильных чувств. *Никого она не любит. Никакой сильной привязанности!* (...) За пустую игрушку она забывает все на свете". Здесь, бесспорно, проступает тема эгоистического "внешнего человека", тема пошлых страстей — "задоров", глубоко проанализированная Чижевским в статье о "Шинели". Но в чем, по Гоголю, состоит надлежащее обучение? Церковные начетничество и обрядность решительно отвергаются: "Не учите ее какому-нибудь катехизису, который тарабарская грамота для дитяти. И это тоже немного ей сделает добра, если она будет беспрестанно ходить в церковь (...) Она привыкнет на это глядеть, как на комедию". В подтверждение Гоголь ссылается на себя: "Я помню: я ничего сильно не чувствовал (...) *Никого особенно не любил* (...) На все я глядел бесстрастными глазами (так Хома "глядел на приходивших и уходивших хладнокровно-довольными глазами". — М.В.); я ходил в церковь, потому что мне приказывали (...) но стоя в ней, я ничего не видел, кроме риз, попо и противного ревеня дьячков". И тут он предлагает матери поведать Лизе ту самую историю о рае и адских муках, которая в детстве так потрясла его самого.

Если при написании "Вия" у Гоголя и была какая-либо назидательная цель, то она свелась к совмещению "адских мук" с самой церковью, заполненной бесами. Этический центр повести — в отсутствии любви, подменяемой страшным, обезличивающим эросом или чисто биологической привязанностью сотника к дочери. У Шеллинга любовь — главенствующее условие грядущего воссоединения распавшегося мира, слияния природы и духа. Тема христианской любви, соединяющей, по ап. Павлу, вселенское тело церкви, соборное тело человечества, вообще доминировала в различных и конфессиональных и внеконфессиональных мистических спекуляциях. Ср. у русского масона Лопухина: "Непрестанно творится и растет тело таинственного человечества Христова, коего члены суть и разных степенях и различных дарованиях, одушевленные духом любви давшего новый любви закон".²⁴ У Гоголя так растет только тело чудовищного мертвеца в "Страшной мести"; а в другой повести отождествление "одушевленной" части тела со "степенью" приняло образ Носа-чиновника пятого класса; и в "Носе"²⁵ и в повести о двух Иванах изображена пустая, поруганная церковь, черствое средоточие разлагающегося мирового города, забитого безносыми и безрукими обрубками. В "Вие", примыкающем, вместе с демонологическим "Невским проспектом", к этой группе гностических и антиклерикальных произведений, порожденных кризисом 1833, церковь оборачивается агрегатом ущербных, разросшихся телесных образов, напоминающих "бесформенных Гермесов" — химерических уродов Надеждина. Поскольку, особенно в варианте 1834, упор сделан именно на зооморфной автономизации частей тела (бестиальные существа, состоящие из рук или "из одних ног", "только из головы", "из одних только глаз с ресницами" и т. д.), мы находим здесь, в отличие от сцены скачки, ситуацию, абсолютно обратную натурфилософскому единству мира — "одного общего организма, которого частные члены, — как писал Велланский, — суть все живот-

ные, а существенная целостность представлена человеком".²⁶ Трупное разложение мира равнозначно духовной гибели церкви:

"Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги."

Эта картина взята из надеждынских размышлений о плачевной судьбе, постигшей первобытное зодчество, когда оно утратило "религиозное благоговение". Тогда

"природа с неумолимою яростью опрокинулась на сии трупы, оставленные духом жизни, предала их в добычу разрушительными стихиям, заткала погребальной пеленою мхов и кустарников, обрела в покоище диким зверям и смертоносным гадам."²⁷

Тема беспомощного "Божьего слова", не защищающего от нечисти, контрастно соотносится с темой его претворения, развернутой в основном корпусе "Вечеров". Герой там, как в сказках, отправлялся на тот свет за магическим знанием, воплощаемом в чудесном даре типа царицыных "черевинок". Он обретал искомое при посредстве черта, но затем, как правило, подвергал себя церковному очищению, исповедовался попу и т.п. Антиклерикальная ирония в первых повестях "Вечеров" еще уживалась с почтением — пусть внешним, условным — к церковной премудрости, так что, например, украденная чертом грамота добывалась героем-«грамотеем» благодаря припоминанию им сакрального знания — т.е. грамоты духовной. Предварительным условием таких трансформаций являлась телесно-пространственная инверсия, запечатленная в "обратном" одевании; ср. "Майскую почь": "Я надену шапку на твои беленькие ножки". Шапка (голова) должна очутиться внизу, а черевички (ноги) — вверх, в том волшебном царстве, куда взлетает герой. Снятие прежнего облика, созвучное мистическому "совлечению ветхого Адама", обеспечивало выход в область инобытия, чтобы потом воссоздать мир на иной, метафизической основе; обретенная одежда — рукав свитки, шапка с деньгами и пр. — соединяла земную и потусторонние сферы в новый телесный образ, закрепленный пиром или свадьбой.

В "Вие", где церковная грамота явно стала "тарабарской грамотой" из цитированного ранее письма Гоголя к матери, мотив воплощенного слова дискредитирован с первых строк — с упоминания о "семинарском колоколе", которому вторят рыночные завывания. Церковная премудрость сдвинута в вульгарно-гастрономический план: "Аудиторы слышали (...) два урока: один происходил из уст, второй ворчал в (...) желудке". Странствия Хомя, Тиберия и вороватого, неразговорчивого богослова Халявы сопряжены с поисками провианта²⁸ и, как в "Вечерах", новой одежды — удачливые бурсаки-репетиторы получали "*новые сапоги*, а иногда и на шуртук". Следует обычная телесно-пространственная инверсия: богословы (а значит, и Халява) в пути вешали сапоги "на палки и несли их на плечах" — следовательно, *подошвами вверх* (соответственно, руки и ноги путников будто меняются ролями: Хома шарит ногами; Гиберий шупает руками доро-гу).

на страшных хуторах воспроизведена вся звуковая гамма семинарии — от "колокольчиков" до визга, воплей и т.п., и повествование дважды отбрасывается к исходной точке — бессмысленному звуку киевского колокола. Я подразумеваю издали увиденные Хомой высокие колокольни — "золотые главы (...) киевских церквей". На самой высокой из них звонарем стал богослов Халява. Дана непосредственно-телесная идентификация теологии, точнее, самого богослова с церковью как пространственно-вещественным образом, ибо рослый Халява несомненно причисляется к изображавшим Пентефрию богословам, "ростом мало чем пониже киевской колокольни", упомянутым в экспозиции повести. По наблюдению Вяч. Вс. Иванова, размыкание мирового тела, обрисованное в облике Вия и ночных демонов, задано уже в самом начале гротескными портретами убогих школяров,²⁹ штудирующих слово Божье. Тот же мотив актуализирован в финальной сцене — ср. замечание о постоянно разбитом (яввиду скверного устройства церковной лестницы) носе Халявы. Душу Хомы он с Тиберием поминает у хромого шинкаря — ср. "поминутно оступающегося" Вия. Хромота, возвращающая нас к образам ущербных, разорванных тел, — это знак хтоники, соотносенной с тем же "бурьяном", куда, как бы вслед за погибшей церковью, прячется молчаливый богослов-звонарь, не забыв "утащить старую подошву от сапога". Финал, пародийно стягивающий мотивы пира, обретенного братства и спасения души, построен на скрытом каламбуре: "халява" — это сапожное голенище; вместе с украденной подошвой оно как бы составит теперь целый сапог. Так, симметрически, замыкается рассказ о перевернутой обуви и о странствиях, предпринятых ради "новых сапог", а вместе с ним и вся тема пути, связующего в "Вечерах" небо и землю, — тема "черевигов".

Прожорливая бурса, хутора, шинки и церковь, отождествленная с демонической материей, "Пентефрией" и Египтом, объединены символикой пустого земного дома. Слово и смысл вынуты из мира, как из песни, которую поют в пути казаки — тюремщики Хомы, и "бездна" апофатического богословия съезжилась в образ немолчаливого богослова.

Поздний Гоголь, уже уверовавший в истины церковного православия, попытался взять на себя миссию, когда-то навязанную им злополучному герою. Автор "Выбранных мест" твердит о России как о "доме" или теле, соединяемом деятельной любовью. Всеобщее примирение принесет церковь — та самая, что умерла в "Вие". Теперь выясняется, что хотя католики и называют ее "трупом", она умерла только "на время" ("Просвещение"). Но новые упования прорастают из толщи старых ассоциаций, сохраняя с ними роковую преемственную связь. "Несмотря на мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие", церковь, как Вий, поднимется из глубин земли: "Есть примиритель всего *внутри самой земли нашей* — (...) наша Церковь. Уже готовится она (...) засиять светом на всю землю". Она должна не "осветить" тьму, как в "Вие", а своим Словом "всего насквозь высветлить человека" и русскую землю. А пока, увы, земля эта "гибнет" (второй том "Мертвых душ"); "все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!" ("Светлое воскресение"). В себе самом Гоголь по-прежнему не находит любви, он скорбит о своей "душевной черствости" и малодушии.³⁰ Через несколько лет после переработки "Вия" для собрания сочинений он воз-

вращается к теме Египта, растягивая страх, погубивший Хому Бруга, на "страхи и ужасы России":

"Вспомните *Египетские тьмы* (...) когда Господь, желая наказать одних, наслал на них неведомые, непонятные страхи и тьмы (...) Со всех сторон уставились на них ужасающие образы; дряхлые страшилища с печальными лицами стали неотразимо в глазах их; без железных цепей сковала их всех боязнь и лишила всего: все чувства, все побуждения, все силы в них погибнули, кроме одного страха" (Курсив подлинника. — М.В.).

"Выбранные места" издавались с оглядкой на предстоящее паломничество ко Гробу Господню — Гоголь надеялся, что оно исцелит его от душевного холода и вдохновит на спасение России. Но сама мысль о поездке сложилась у него однако еще в 1842, т.е. во время переработки "Вия". В августе, растолковывая свое намерение недоумевающему С. Аксакову, он привлекает свои юношеские темы — небесный зов поэта, слияние душ — и, главное, тему путешествия к отцовской могиле. То, что внушало ужас в тирадах о музыке, в "Борисе Годунове" и "Вие", здесь реабилитировано и окрашено религиозными чаяниями: "Разве это любовь не есть уже сам Христос? Разве все, что отрывается от земли и земного, не есть уже сам Христос?" И далее: "Мы движимся благодарностью к поэту, подарившему нам наслаждения души своими произведениями; мы (...) спешим посетить его могилу (...) *Сын спешит на могилу отца*".

Путешествие в Египет должно было освятиться путешествием в Иерусалим. Итог того и другого известен.

Примечания

- 1 Подробней об этом см. Eudo C. Mason. *Goethe's Faust. Its Genesis and Purport*. Univ. of California Press, 1967, pp. 132-36.
- 2 См., в частности, М.Н. Лонгинов. *Новиков и московские мартинисты*. М., 1867, с. 50-52, 171. Сквозной разбор масонских тем у Гоголя — от *Вечеров до Мертвых душ* и *Переписки* — см. в моей статье "Путь паломника. Гоголь и масонский мистицизм" *Russian Literature and History: In Honour of Professor Ilya Sezeman*. Jerusalem 1989, с. 52-61.
- 3 На материале гоголевского стиля принцип *coincidentia oppositorum* замечательно продемонстрировал Д. Чижевский в работе "Gogol: Artist and Thinker". *Gogol. Turgeniev. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München, 1966, S. 95 ff.
- 4 Цит. по П. Милокову. *Главные течения русской исторической мысли*. СПб, 1913, с. 273. (Разрядка подлинника. Курсив во всех цитатах в статье, кроме особо оговоренных, мой. — М.В.).
- 5 См. его письмо к Максимовичу от 2 июля 1833. С Максимовичем Гоголя связывало также общее желание перебраться на родную "гетьманщину", в Киевский университет. Это главная тема их переписки конца 1833 — начала 1834, видимо отозвавшаяся в киевском колорите "Вия".

6. Заимствую пример у Карлинского, обнаружившего любопытное сходство между некоторыми мотивами "Вия" и "Ундины" в передаче Жуковского. См. Simon Karlinsky. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Harvard Univ. Press, 1976, pp. 98-102.
7. См. Лидия Гинзбург. "Поэзия мысли" — в ее кн. *О лирике*. М.-Л., 1964, с. 102 и сл.
8. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.*, т.2. М., 1974, с. 425-26. Не вдаваясь в подробности, можно добавить, что лекция Надеждина вообще оказала существенное влияние на гоголевские статьи об искусстве. Относительно "циклопов" ср. выводы В.В. Иванова, связавшего образы "Вия" с одноглазыми мифологическими персонажами, применительно к бахтинской концепции гротескного тела. — Вяч. Вс. Иванов "Об одной параллели к гоголевскому Вию". *Труды по знаковым системам*, 5. ТГУ, 1971, с. 133-42.
9. Hans Jonas. *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press, 1958, p. 118. См. там же о теле как "Египте".
10. Д.И. Фонвизин. *Собр. соч. в двух томах*, т.1, М.-Л., 1959, с. 492. Далее цитаты из Фонвизина даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.
11. Из "Иосифа" взято также контрастное сочетание мрачного и цветущего ландшафтов (с. 532 и сл.), впечатлившее Хому на хуторе сотника. Налицо присутствует в поэме и мотив подземного огня, примыкающий к общегерметической топике Египта. Итуриил, ангел Египта, вводит Иосифа в подземные "бездны", где "огнь приятнейший солнца сияет и лучи его, из средины земли испущенные, семена жизни отверзают" (с. 588 и сл.).
12. S. Karlinsky. *Op. cit.*, p. 102; Daniel Rancour-Laferrriere. "The Identity of Gogol's Vij". *Harvard Ukrainian Studies*, 2, 1978, p. 230. Там же, с. 232, см. тонкое замечание о связи малороссийской песни у Гоголя с представлением об "отцовской могиле".
13. S. Karlinsky. *Op. cit.*, p. 87.
14. Г.А. Гуковский. *Реализм Гоголя*. М.-Л., 1959, с. 191.
15. Цит. по совр. переводу: Плутарх. *Сравнительные жизнеописания*, т.3, М., 1964, с. 112-13.
16. Только в последних советских переводах, начиная с вышеприведенного, *Кумы* заменено на *Кимы*.
17. Там же, с. 334. Другой источник этих сцен в "Вие" — известная баллада Р. Саути в переводе Жуковского. См. С. Шамбинаго. *Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь)*. М., 1911, с. 14-15. Ю. Манн, со своей стороны, интересно связал повесть с пушкинским сюжетом о мстящей статуе в интерпретации Р. Якобсона, а также с понятием "нарушения границы", выхода "за черту". См. его выступление на симпозиуме "Логос Гоголя", проходившем весной 1988 в ун-те Уэсли (в печати).
18. На последний мотив обратила внимание Р. Собел в связи с двупланностью и "низкой" топикой "Вия". См. Ruth Sobel. "Gogol's Vij". *Russian Literature*, 7, 1979, p. 575.
19. См. F.C. Driessen. *Gogol as a Short-Story Writer*, trans. Jan F. Finlay. The Hague: Mouton, 1965, p. 161, n. 59.

- 20 Подробней обо всем этом см. Zdenek V. David. "The Influence of Jacob Boehme on Russian Religious Thought". *American Slavic Review*, 1962, Mar., pp. 55-58; А.А. Галактионов, П.Ф. Никандров. *Русская философия 11 — 19 вв.* Л., 1970, с. 146, 208, 237; И. Киреевский. "Деятнадцатый век". *ПСС*, т.1. М., 1861, с. 69; см., кроме того, статьи Э. Каменского о И. Киреевском и Ю. Манна о Шеллере в *Философской энциклопедии* (т.2, с. 510; т.5, с. 449); Вл. Орлов. *Пути и судьбы. Литературные очерки.* Л., 1971, с. 471-73; В.В. Гиппиус. *От Пушкина до Блока.* М.-Л., 1966, с. 216; И.Е. Усок "Философская поэзия Любомудров". *К истории русского романтизма.* М., 1973, с. 109 и сл.; Sarah Pratt. *Russian Metaphysical Romanticism.* Stanford Univ. Press, 1984, pp. 21-29; ее же "Boratynsky's "K chernu nevol'niju mechtaniya svobody?": a Short Survey of Russian Romanticism". *Ullbandus Review*, 5. Fall 1987, p. 27.
- 21 F.W. J. von Schelling. *Sämtliche Werke*, Abth. 1, Bd. 7. Stuttg.-Augsburg, 1860, S. 357 ff.
- 22 F.C. Drissen. *Op. cit.*, p. 165.
- 23 Ruth Sobel. *Op. cit.*, pp. 577-78.
- 24 И.В. Лопухин. "Духовный рыцарь". *Материалы по истории русского масонства 18 в.*, вып. 1. М., 1913, с. 9.
- 25 Аналогию между телесным распадом в "Носе" и "Вие" отметили П. Майер (Meyer) и С. Бочаров на вышеупомянутом симпозиуме в ут-те Уэсли.
- 26 См. П. Милюков. *Op. cit.* с. 275. Соотнесение животных с человеческими органами и частями тела было шаблоном натурфилософии.
- 27 Н.И. Надеждин. *Op. cit.*, с. 426.
- 28 Это обстоятельство подало Н. Мойл неудачную мысль объявить нехватку провианта исходной "недостачей", чтобы подогнать повесть под пропповскую морфологическую схему. См. Natalie Moyle. "Folktales Patterns in Gogol's Vii". *Russian Literature*, 7, 1979, p. 669.
- 29 Вяч. Вс. Иванов. *Op. cit.*, с. 138.
- 30 Ср. К. Мочульский. *Духовный путь Гоголя.* Париж, 1934, с. 82-83.