

**Ю. В. Манн**

**Повесть Гоголя «Рим»,  
или Преодоление  
канонов**



**1**

Замечательная оригинальность гоголевской повести заключена в параллелизме двух явлений: с одной стороны, развитие и углубление романтического начала; с другой – его переосмысление и разрушение. Казалось бы, одно исключает другое, но только не у Гоголя, сочетающего внешне несочетаемое и извлекающего из этого процесса сильнейшие эффекты.

Вначале повесть сосредотачивает внимание на римлянах как естественном народе, далёком от искусственности и выпренности. «Его не коснулось образование и не взметнуло вихрем сокрытые в нем силы. В его природе заключалось что-то младенчески благородное», – объясняет повествователь. В художественном мире повести роль этого народа примерно такая же, как в романтических поэмах Пушкина или Байрона – черкесов в «Кавказском пленнике» или албанцев в «Паломничестве Чайльд Гарольда».

На развитие коллизии в повести влияет и авторское присутствие, иногда как персонажа (образ автора), а иногда как реального лица вне текста. Так в повести «Рим» очень важно совпадение отражённых здесь событий с фактами авторской биографии. Речь идёт о той роли, которую в жизни главного персонажа, римского князя, сыграло возвращение в Италию, – оно с замечательной полнотой передаёт чувства и переживания самого

Гоголя, испытанные им также после возвращения в Италию, то есть вторичного приезда в Рим в октябре 1837 года<sup>1</sup>.

Найденное в процессе «переправки» окончательное название произведения: «Рим» вместо «Аннунциаты» и вместо «Мадонны degli fiori» (т. е. Богородицы цветов, – как одного из обозначений Богородицы; впрочем, возможно, как название повести оно было подсказано её слушателем – М. П. Погодиным) – это название усиливало линию романтической судьбы, ибо с очевидной непреложностью происходит переход от личной, персональной формы заголовка к заголовку топонимическому, причём в качестве топоса выступает город. Тем самым повесть включалась во всё расширяющийся контекст «городских» произведений со свойственным этому образу умножением смыслов, когда город как *pars pro toto* (часть как целое) представляет от имени других, в том числе самых крупных социальных образований. В данном случае семантическое обогащение достигалось ещё и тем, что Рим – не только город, но и государство, и тем что латинское слово *urbs* (город) по звучанию и смыслу близко понятию *orbis* (мир) [подр. об этом см.: Джулиани, 2009: 122].

Далее линия романтической судьбы продолжалась и усиливалась ещё и благодаря другому внетекстовому фактору – всё возрастающему интересу к темам Италии и Рима в западноевропейской и русской культуре. Этот интерес был увенчан двойным культом.

С одной стороны, Рим – как «благословенная страна искусства» («*das gelobte Land der Kunst*» – популярное выражение В. Г. Ваккенродера [см.: Zelinsky, 1975: 389]), прибежище поэзии, вдохновения, бескорыстного служения искусству<sup>2</sup>.

С другой стороны, на Гоголя влиял и связанный с Римом и Италией культ женщины-красавицы, её чарующей силы любви и чувственной энергии. Взгляд писателя, равно как и его героя, не знает здесь никаких ограничений, перед ним обнажённая натура, телесность во всей её определённости и подробностях, «от плеч до античной дышащей ноги и до последнего пальчика на её ноге» [III: 217]. Повествование, по справедливому замеча-

<sup>1</sup> В. А. Жуковскому, 30 октября 1837 года: «Если бы вы знали, с какой радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию! Она моя! <...> Я проснулся опять на родине...» [XI: 111]; М. П. Балабиной, апрель 1838 года: «И когда я увидел, наконец, во второй раз Рим <...> Мне казалось, что будто я увидел свою родину...» [XI: 141]. Ср. в повести «Рим»: «Трудно было изъяснить чувство, его обнявшее при виде первого италийского города...» [III: 230].

<sup>2</sup> Ср. у Д. В. Веневитинова: «Италия, отчизна вдохновенья!» (1827); у А. С. Пушкина: «Страна высоких вдохновений...» (1828) и пр. Ряд примеров здесь поистине бесконечен; напомним лишь песню Миньоны, персонажа романа И.-В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Перевод этой песни, выполненный В. А. Жуковским и опубликованный в 1818 году, мог повлиять на Гоголя, равно как и многочисленные другие произведения, воплотившие эстетический культ Италии [Томашевский, 1990; Zelinsky, 1975: 390–392; Манн, 2007: 525–533].

нию современного исследователя, все время движется по грани «эротической фавулы», но не переступает эту грань:

Желание лишь видеть нежный идеал означает отказ от обладания им [Lachmann, 2004: 411].

Между тем этот «нежный идеал» есть в то же время божественный идеал. Общее у того и другого культа – искусства и женской красоты – подразумеваемое участие высшей силы; впрочем, в отношении красоты женщины это участие дано в повести открыто, подчеркнуто евангельскими параллелями:

Разве для того зажжён светильник, сказал Божественный учитель, чтобы скрывать его и ставить под стол? Нет, светильник зажжён для того чтобы стоять на столе, чтобы всем было видно <...> [III: 250]<sup>1</sup>.

Так и красота женщины действует открыто и вне всяких запретов.

Соединение двух могущественных сил – искусства и женской красоты, божественное начало этого единства Гоголь отразил ещё в статье «Женщина» (1831). В «Риме» особенное внимание переключено на психологическое, душевное воздействие обеих сил, вытекающее из их божественной природы.

Красота поражает и объединяет, в тексте рассредоточено множество зафиксированных и литературой, и живописью, и скульптурой примет этого действия – взгляд красавицы как молния, очи полные, голос звенит, как медь, волосы густые и блистающие, движения гордые, – и всё это увенчивается характерной для стиля Гоголя сценой окаменения – «немой сценой»:

И, повстречав её, останавливаются как вкопанные <...> Поднявши шляпу, он [князь] поднял вместе и глаза и остолбенел: перед ним стояла неслыханная красавица <...> [III: 248].

Современный исследователь предложил выразительную формулу этого состояния – «молниенное действие женщины» [Бочаров, 2007: 167]. Его отличие – полная подчинённость надличной силе, неотвратимость этого подчинения, выпадение, временное или постоянное, из вседневного жизненного потока. Впрочем об этом – чуть позже, так как вместе с «молниенным действием» красоты мы входим в иное, неожиданное пространство.

Одно из предвестий «Рима» – возможно, знакомая Гоголю повесть А. В. Тимофеева «Преступление» (1835) с её центральным персонажем красавицей Аспазией. Как позднее Аннунциата, Аспазия «олицетворяет всю Италию (несмотря на своё греческое имя) – всё географическое пространство и весь облик чудесного края» [Вайскопф, 2002: 589]. Действие этого края невозможно предвидеть заранее.

---

<sup>1</sup> Ср. в Новом Завете: «<...> зажегши свечу, не ставят её под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме» (Мф. 5: 15).

Духовное преображение князя, потрясение, испытанное им при встрече с красавицей, – что означало встречу с божественной силой, – происходило на евангельском фоне превращения Савла (будущего апостола Павла), – превращения, случившегося на пути в Дамаск<sup>1</sup>.

В том же религиозном контексте – семантика «благовещения». О том, что именно это значение заключено в имени Аннунциата, напомнила М. Н. Виролайнен [Виролайнен, 2003: 368–369]. Значит, «благая весть» уже достигла ветхого Рима, показавшего «залог обновления» [Роговер, 2013: 337]. Что весть достигла Рима – очевидно, однако вопрос об её конкретном смысле обновления ещё остаётся открытым.

Вместе с возвращением в Италию наглядным и убедительным вырисовывается общее пробуждение и усиление в князе религиозного чувства, происходящее не без воздействия женского обаяния.

Живописные кружения покрывала женщин, чуть волнующие тёплым широко, их твёрдые походки, звонкий говор» приводят его к «отворённым дверям церквей». «Он вспомнил, что уже много лет не был в церкви <...> тихо вошёл он и стал в молчании на колени <...> и долго молился, сам не зная за что», но при этом «празднично было у него на душе <...>» [III: 230–231].

Не меньше воздействия оказывает на князя и другая сила – карнавал и карнавализация, совпадающие по времени с сюжетом повести. В описании этой силы всячески подчёркнуты духовные ценности – «высокое чувство справедливости в народе» [III: 245], «чувство собственного достоинства: здесь он [народ] il popolo, а не чернь» [III: 244]. Карнавал становится атмосферой, в которой зреет любовное чувство князя, а типично карнавальный персонаж Пеппе, обладатель огромного носа, нависшего над лицом как топор, избирается его помощником в установлении знакомства с воплощением божественной красоты – с Аннунциатой.

## 2

Как видим, развитие сюжета происходит под знаком усиления романтического начала, своеобразного, по-гоголевски оригинального, но находящегося в пределах разработанной типологии романтизма. И вдруг разрушающий эту типологию финал!.. Настолько неожиданный, что это обстоятельство, как правило, не обращало на себя внимание. Чуть ли не единственный, кто нарушил молчание – С. К. Шамбинаго в книге «Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь)» [Шамбинаго, 1911]. Слово «романтизм», по мнению Шамбинаго, естественно соотносится с произведениями Гоголя, подводя к существованию проблемы.

Чуть далее, на суперобложке, автор наглядно раскрывает объём трилогии, разделяя его на три составных части: 1. «Романтизм символический

<sup>1</sup> Проблема евангельского фона в «Риме» подробно освещена Рольфом Дитрихом Кайлем [Keil, 1986; см. также: Amberg, 1986: 135–136].

(Гоголь и Гойя)». 2. «Романтизм античный (Изображение любви у Гоголя)». 3. «Романтизм политический (Гоголь и Рим)». Согласно Шамбинаго, гоголевский аналитизм решительно проходит через второе измерение («любовь у Гоголя»), захватывая по пути все его значения. Приведя цитату о том, что князь позабыл «красоту Аннунциаты» [III: 259], Шамбинаго, поясняет:

Гоголь прежде не заставлял своих героев забывать тех, кого они раз полюбили. Его герой, если бы и хотел, не мог вырвать из сердца Алкинои [Шамбинаго, 1911: 133].

Невозможность измены и отказа от любви – следствие особого статуса последней в романтическом и постромантическом искусстве. Любовь сопряжена с высшими категориями бытия, с Богом и Божественным. И князь, отдаляясь от этого ряда ценностей, забывает многое: «и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа» [III: 259]. Народа, о котором прежде было сказано, что ему «готовилось какое-то поприще впереди» [III: 245]. Спрашивается: что же, теперь князь стал глубоко безразличен к этому «поприщу»? Тем временем авторское обобщение простирается всё дальше: князь позабыл «и всё что ни есть на свете» [III: 259]. Вспомним: «Всё что ни есть на свете» – формула гоголевской Вселенной («...Летит мимо всё, что ни есть на земле...» [VI: 247] – «Мёртвые души»).

Но отказано в действительности и карнавальному началу. Пушечный выстрел вдали свидетельствует о наступающем завершении «дня карнавала». Пеппе же, карнавальный персонаж с его судьбоносным поручением найти Аннунциату, – просто сходит со сцены.

Мир застывает во всех своих ипостасях – и бытовой, и культурной, и конфессиональной; в дальнюю даль погружаются знаковые памятники всех эпох – и античной («колизейская громада»), и Средних веков, и Ренессанса, и эпохи побеждающего Христианства («статуя апостола Павла» [III: 258]), и современности... Перед нами род немой сцены или немых сцен, проигрываемых не только персонажами, но и самим автором: вид с горы Альбано, как подметил современник, производил на Гоголя «непостижимое действие: на него ниспадал род нравственного *столбняка*...» [Анненков, 1983: 85]. А это значит – ощущения кризисного состояния, ещё невиданного и неожиданного смятения, от которого нельзя уйти, так как пройден роковой рубеж, достигнута точка невозврата.

По выражению Андрея Белого, «Гоголем был осознан приём умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину» [Белый, 2011: 216]. Проблема, однако, в том, что неизвестны и предел этого умерщвления, и непроходимая им черта, равно как и её местоположение. И ещё другая, более важная неопределённость: неизвестно, с чем эта черта граничит? что скрывается за её контуром?

Современный исследователь по поводу немой сцены в «Ревизоре», особенно поведения Бобчинского и Добчинского, говорит о «пароксизме ошеломления»:

Тело как будто деформируется, гротескно слясь выйти за свои пределы [Фаустов, 2006: 218].

«Ошеломление» как конкретный факт, продемонстрированный читателю *de visu*, – очевидное и наглядное явление. Сложнее обстоит дело с понятием «пароксизм», превышающим реальную картину и в то же время подсказанным, рождённым именно ею (пароксизм по др. греч. – озлобление, раздражение, невроз).


Вернёмся к Андрею Белому. Сформулировав тезис об «умерщвлении движений», он подкрепляет его ворохом подробностей: тут и «описание умерших жестов и поз», и рассуждение «об электрическом потрясении», и «тенденция посадить героев своих *на электрический стул*», и «*дерги Чичикова на электрическом стуле*», и «оборванная последняя фраза второго тома «Мёртвых душ»: *«потому что уже нам темно... и мы едва...»* «Что едва?» <спрашивает Андрей Белый самого себя. И отвечает:> «Едва не на... *электрическом стуле*». <И далее с красной строки следует только одна фраза.> «А результат – смерть» [Белый, 2011: 216–217].

Вывод суровый, но напрашивающийся: Андрей Белый, один из самых чутких гоголевских интерпретаторов, выводит его из словесной материи. И все же гоголевские тексты, как правило, не равны однозначным выводам, они сложнее, двойственнее, упрямее, беспощаднее. Таков и финал «Рима».

Перед нами больше, чем забвение (или, если говорить о процессе – *забывание*), больше, чем расчёт с прошлым на пороге нового. Прошлое погружается в вечность, настоящее переходит «во вневременное измерение» [Джулиани, 2009: 123]. Как будет выглядеть наступающее будущее – вопрос открытый; повесть, как Русь в «Мёртвых душах», «не даёт ответа», уравнивая под знаком неопределённости будущее с прошлым, существующее с нереальным, ответ с новым вопросом.

## Литература

- Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983.  
 Белый А. Мастерство Гоголя. М., 2011.  
 Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007.  
 Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.  
 Виролайнен М. Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.  
 Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: материалы и исследования. М., 2009.  
 Манн Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007.  
 Роговер Е. С. Творчество Н. В. Гоголя. СПб., 2013.  
 Томашевский Н. Об итальянизме Гоголя. Заметки к теме // *Itinerari di idee, uomini e cose fra est ed ovest europeo*. Udine, 1990.  
 Фаустов А. А. Маршрут зеваки. Из разысканий о гоголевском «Риме» // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 216–221.  
 Шамбинаго С. К. Трилогия романтизма. (Н. В. Гоголь). М., 1911.



*Lachmann R.* Город-фантазм. Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя. // *Studia Russica*. XXI. Budapest, 2004.

*Amberg L.* Kirche, Liturgie und Froemmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol'. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris, 1986.

*Zelinsky B.* Russische Romantik. Köln; Wien, 1975.

*Keil R.* – D. Gogol' und Paulus // *Die Welt der Slaven*. Halbjahresschrift fuer Slavistik. Jahrgang XXXI N. F. X 1986. Muenchen. S. 86–99.