

## ЗАМЕТКИ О ГОГОЛЕВСКОМ «ПОРТРЕТЕ»



17 марта 1842 г. Гоголь писал издателю «Современника» П. А. Плетневу:

Я силился написать для «Современника» статью, во многих отношениях современную, мучил себя, терзал всякий день и не мог ничего написать, кроме трех беспутных страниц, которые тот же час истребил. Но как бы то ни было, вы не скажете, что я не сдержал своего слова. Посылаю вам повесть мою «Портрет». Она была напечатана в «Арабесках»; но вы этого не пугайтесь. Прочитайте ее, вы увидите, что осталась одна только канва прежней повести, что все вышито по ней вновь. В Риме я ее переделал во-все, или, лучше, написал вновь, вследствие сделанных еще в Петербурге замечаний. Вы, может быть, даже увидите, что она более, чем какая другая, соответствует скромному и чистому направлению вашего журнала.

[Гоголь: XII, 45]

Гоголевский «Портрет», впервые напечатанный в сборнике «Арабески» (1835), был встречен критикой весьма сурово. Прежде всего упоминаются слова В. Г. Белинского в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «“Портрет” есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде. <...> Вообще надо сказать, фантастическое как-то не совсем дается г. Гоголю...» [Белинский: I, 303] (последняя фраза звучит нелепо, но Белинский гнул свою линию). Возвращаясь к «Портрету» семь лет спустя, Гоголь, конечно, имел в виду эту критику, однако для переработки повести существовали и более серьезные причины.

Во-первых, изменились имена героев. Поначалу главный герой был назван Чертковым — фамилия, явно говорящая о связи с чертом. Во второй

редакции связь эта несколько ослаблена: теперь фамилия художника Чартков<sup>1</sup>, вдобавок он назван по имени и отчеству — Андрей Петрович. Ростовщик Петромихали, сохранив свою inferнальную сущность, вообще утратил имя. Таким образом, фантастическое начало оказалось как бы замаскированным. Что еще? Анет, дочь первой заказчицы художника, стала Lise. Трудно сказать, зачем это понадобилось Гоголю. Анонимные квартальный и хозяин дома, где квартировал живописец, получили имена: Варух Кузьмич и Иван Иванович, что сообщило их физиономиям более индивидуальный характер. Именно устами Варуха Кузьмича писатель проговаривается об одном источнике, питавшем замысел его повести:

А это чей портрет? — продолжал он, подходя к портрету старика, — уж страшен слишком. Будто он в самом деле был такой страшный; ахти, да он просто глядит! Эх, какой Громобой! С кого вы писали?

[Гоголь: III, 95]

С кого писал Гоголь — известно. Комментаторы обычно ограничиваются указанием на источник имени — «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского. «Старинная повесть в двух балладах» была опубликована Жуковским отдельной книгой в 1817 г., хотя интересующая нас первая баллада — «Громобой» — увидела свет в «Вестнике Европы» еще в 1811-м. Сочинение в целом восходит к прозаическому роману немецкого писателя предромантической эпохи Хр. Г. Шписса «Двенадцать спящих девушек, история о привидениях». Баллады Жуковского пользовались широкой популярностью, вокруг них разворачивалась весьма острая литературная полемика.<sup>2</sup> Молодой Гоголь использовал фабулу Жуковского, обойдясь с источником так же вольно, как Жуковский с романом Шписса.

Бедность главного героя, искушение золотом, продажа души дьяволу, явившемуся в облике старика «с хвостом, когтями, рогами», — все это находит явное соответствие в судьбе Черткова.

Вот Громобой:

Сидит с поникшей головой  
И думает он думу:  
«Печальный, горький жребий мой!  
Клянусь судьбу угрюму;

<sup>1</sup> Возможно, Гоголь изменил фамилию главного героя из уважения к известному историку, археологу и нумизмату А. Д. Черткову, с которым у писателя сложились дружеские отношения. Эту мысль высказал еще Н. Г. Машковцев [Машковцев 1955: 44], см. также: [Джулиани 2009: 11–12, 26–27].

<sup>2</sup> См. об этом, например, во вступительной статье и подробных примечаниях Н. В. Измайлова: [Жуковский 1956: 33–34, 815–816].

Дала мне крест тяжелый несть;  
 Всем людям жизнь отрада:  
 Тем злато, тем покой и честь —  
 А мне сума награда...»  
 [Жуковский 1956: 348]

А вот гоголевский Чертков:

При этом он обратился к карману фрака, но вдруг вспомнил, что все деньги свои оставил за портрет у лавочника. Мысленно начал он укорять себя в безрассудности...

[Гоголь: III, 407]

Еще более отчетливо звучит тема бедности во второй редакции «Портрета»:

— Да! терпи, терпи! — произнес он с досадою. — Есть же наконец и терпению конец. Терпи! а на какие деньги я завтра буду обедать? Взаимы ведь никто не даст.

[Гоголь: III, 86]

Вот искушение Громобоя:

Но всем бедам найти конец  
 Я способы имею;  
 К тебе нежалостлив творец —  
 Прибегни к Асмодею.  
 Могу тебе я силу дать,  
 И честь, и много злата  
 .....  
 А ты, мой друг, за то в залог  
 Свою отдай мне душу.  
 .....  
 Тебе я терем пышный дам  
 И тьму людей на службу;  
 К боярам, витязям, князьям  
 Тебя введу я в дружбу...  
 [Жуковский 1956: 349]

Искушение Черткова:

— Не бойся, — говорил странный старик, и Чертков заметил у него на губах улыбку, которая, казалось, жалила его своим ослаблением и яркою живостью осветила тусклые морщины его лица. — Не бойся меня, — говорило

странное явление. — Мы с тобою никогда не разлучимся. Ты задумал весьма глупое дело: что тебе за охота целые веки корпеть за азбукою, когда ты давно можешь читать по верхам? Ты думаешь, что долгими усилиями можно постигнуть искусство, что ты выиграешь и получишь что-нибудь? <...> Брось свою глупую мысль! Все делается в свете для пользы. Бери же скорее кисть и рисуй портреты со всего города! Бери все, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи; время летит скоро, и жизнь не останавливается. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы. Я тебя люблю и потому даю тебе такие советы; я тебе и денег дам, только приходи ко мне.

[Гоголь: III, 409]

Ряд аналогий легко продолжить: Громобой поклонился бесу-обольстителю, продал душу, вышел в люди, завел роскошный дом, зажил на широкую ногу; Чартков как бы случайно получил кучу золота, приоделся, переехал из бедной комнатки на Васильевском острове в великолепную квартиру на Невском проспекте, заказал журналисту рекламную статью, начал карьеру модного живописца и т. д. Разумеется, надо иметь в виду, что Громобоем у Гоголя назван старик, изображенный на портрете, то есть ростовщик из петербургской Коломны. В первой редакции повести сказано прямо: «это был сам антихрист» [Гоголь: III, 443]; во второй — это скорее слуга дьявола, его посредник, приносящий всем несчастье. Злополучный портрет наделен свойствами ужасного оригинала.

Так или иначе, и Чартков пожертвовал талантом, трудом, душой ради денег. Причем первый же его заказной портрет, имевший громкий успех в свете, оказался подменной: аристократическая девушка написана поверх эскиза Психеи. «Что мне с ними делать? — подумал художник. — Если они сами того хотят, так пусть Психея пойдет за то, что им хочется» [Гоголь: III, 105]. Собственно, это и значит — продать душу.

Еще один возможный источник гоголевского «Портрета» — «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина, на что неоднократно указывали исследователи [Виноградов 1976: 99; Алексеев 1977: 663–664]. Не исключены и другие связи, но здесь я не буду углубляться в эту проблему.

\* \* \*

Не так давно Жан-Филипп Жаккар предложил новое прочтение «Петербургских повестей» — как единого ансамбля [Жаккар 2011]. В основе его рассуждений — состав и порядок следования текстов, определенные самим Гоголем, когда писатель готовил третий том своего собрания сочинений в 1842 г. Выглядит это так:

1. «Невский проспект»
2. «Нос»
3. «Портрет»
4. «Шинель»
5. «Коляска»
6. «Записки сумасшедшего»
7. «Рим (отрывок)»

Нащупав нити, протянутые между повестями, Жаккар приходит к выводу о том, что они образуют единую смысловую ткань:

О чем же хотел сказать Гоголь? За пределами рассказанных историй, которые то неприхотливы, то невероятны, за пределами стилистической виртуозности, которая отодвигает эти истории на задний план, мы находим настоящий художественный манифест, применимый и к живописи, и к литературе, и основание его надо искать в искусстве религиозном. Недаром столь значительное место отводится в «Портрете» великим мастерам Возрождения с Рафаэлем во главе: уж они-то умели *видеть*.

[Жаккар 2011: 318]

Таким образом, по мнению Жаккара, «Портрет» занимает особое место в ансамбле «Петербургских повестей». Надо полагать, совсем не случайно именно этот текст был существенно переработан в то время, когда Гоголь объединил повести в одном томе (тогда же были опубликованы «Рим» и первый том «Мертвых душ»).

В связи с этим вспоминается Иннокентий Анненский, один из самых тонких интерпретаторов Гоголя. «Портрет» он истолковал как текст о глазах — вот «ключ к той чудной повести, которую Гоголь написал дважды и в которую он *вложил себя более, чем в какое-либо другое из своих произведений*» [Анненский 1979: 14. Курсив мой. — С. Д.]. Это утверждение не лишено серьезных оснований:

Сокровенный смысл повести был разъяснен нам только дальнейшей жизнью Гоголя, а самому поэту — может быть — лишь его смертью. Только история кончилась уже не так радужно, как повесть. Гоголь тоже убежал и тоже в аскетизм, и тоже от неоконченного портрета, который он писал, как ему казалось, тоже с рабской верностью.<sup>3</sup> Тут не было никакой рабской верности, но фигуры, по замыслу художника предназначенные лишь на роли побеждаемых детей тьмы и зла, вышли столь неотразимо-победными и многозначительно-властными, что Гоголь должен был сам убежать...

[Анненский 1979: 16]

<sup>3</sup> Подразумеваются «Мертвые души».

К наблюдениям Анненского можно добавить, что сожжение портрета в повести и сожжение второго тома «Мертвых душ» обусловлены, в сущности, одной и той же потребностью.

\* \* \*

Возвращение Гоголя к ранней петербургской повести и новая ее редакция были тесно связаны с обстоятельствами жизни писателя в Риме. С юных лет увлеченный живописью<sup>4</sup>, внимательно следивший за творчеством крупнейших русских живописцев-современников (Карла Брюллова, Алексея Венецианова, Александра Иванова, Федора Бруни, не говоря уже о других), в Италии писатель смог всесторонне удовлетворить свой интерес к работам старых мастеров<sup>5</sup> и современных художников.<sup>6</sup> В космополитическом Риме писатель чрезвычайно расширил круг художественных знакомств. Особенно привлекли его назарейцы с Овербеком во главе. Рита Джулиани, посвятившая специальную главу своей книги «Рим в жизни и творчестве Гоголя» теме «Гоголь и назарейцы», пишет:

Гоголь и назарейцы не только были соседями и завсегдаями одних и тех же заведений — кафе «Греко» и trattorie «Лепре» на виа дей Кондотти. Они встречались на выставках произведений искусства и в мастерских художников. Гоголь был лично знаком с назарейцами и относился к ним с большим уважением. <...> В интересе Гоголя к произведениям Овербека нет ничего удивительного. С 1829 г. немецкий художник полностью посвятил

---

<sup>4</sup> Образованию Гоголя в области пластических искусств более всех способствовали его близкие друзья — Жуковский и Александр Иванов. Разумеется, и Гоголь с его исключительной восприимчивостью влиял на них. К сожалению, богатейшая тема «Гоголь и живопись» до сих пор не стала предметом самостоятельного глубокого исследования, хотя по целому ряду вопросов накоплено немало ценных наблюдений (см., например, давнюю, но очень содержательную работу [Машковцев 1955]). Литература по теме собрана в [Джулиани 2009].

<sup>5</sup> Список художников прошлого, работы которых привлекли внимание Гоголя, очень внушительный: Фра Беато Анжелико, Джованни Беллини, Боттичелли, Филиппино Липпи, Тициан, Перуджино, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Корреджо, Микеланджело, Гвидо Рени, Доменикино, Поццо, Пиранези. Заметим, что все они — итальянцы, к французской школе Гоголь не испытывал интереса. В его представлении суетный Париж бесконечно уступал вечному Риму.

<sup>6</sup> Наглядным свидетельством тому служит известный дагерротип: Гоголь в кругу русских художников в Риме. Среди русских знакомцев Гоголя в Риме были не только живописцы, но и граверы (например, Федор Иордан, автор знаменитой гравюры по картине Рафаэля «Преображение» и гравированного портрета Гоголя), и скульпторы (например, любимый Гоголем Пьетро Tenerani, тесно связанный с русской колонией), и архитекторы. Подробнее об этом см.: [Джулиани 2009].

себя религиозной живописи, стремясь к тому, чтобы его произведения стали для зрителя нравственным уроком, поучением и духовным наставлением. Для Овербека библейский текст и его нравственный смысл оказываются единственным ориентиром и в жизни, и в творчестве. В последующие годы, когда Овербеку выпадет роль последнего из назарейцев — последнего из этой группы художников, кто останется в Риме, — он не изменит себе и доведет до предела стремление объединить религиозную догму и искусство. В этом его взгляды были очень близки тем, к которым в те же годы постепенно приходит Гоголь. Хотя Овербек был католиком, а Гоголь — православным, духовные и творческие искания вели их в одном направлении.

[Джулиани 2009: 100]

Общение с назарейцами, их художественно-эстетические воззрения и живопись, безусловно, отразились в творчестве Гоголя, о чем свидетельствует прежде всего вторая, римская редакция «Портрета». Образ религиозного живописца, художника-отшельника, намеченный еще в раннем варианте повести, очерчен теперь со всей определенностью. Художник оставил свет, поселился в уединенной обители, постригся в монахи, вел жизнь исключительно строго, но и того ему казалось мало для очищения души:

Он удалился с благословенья настоятеля в пустынь, чтоб быть совершенно одному. Там из древесных ветвей выстроил он себе келью, питался одними сырыми кореньями, таскал на себе камни с места на место, стоял от восхода до заката солнечного на одном и том же месте с поднятыми к небу руками, читая беспрерывно молитвы. Словом, изыскивал, казалось, все возможные степени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых. Таким образом долго, в продолжение нескольких лет, изнурял он свое тело, подкрепляя его в то же время живительною силою молитвы. Наконец в один день пришел он в обитель и сказал твердо настоятелю: «Теперь я готов. Если Богу угодно, я совершу свой труд». Предмет, взятый им, было Рождество Иисуса.

[Гоголь: III, 133]

Итак, ко второй редакции портрета Гоголь пришел, обладая известной эрудицией в сфере изобразительных искусств. Предугаданный в ранней версии художник, один из прежних товарищей Черткова, посланный для усовершенствования в Италию, теперь связался с художником реальным — Александром Ивановым. Уже этого достаточно, чтобы по достоинству оценить глубину гоголевского понимания живописи. Тем смешнее звучит один пассаж блестящей (в целом) лекции В. В. Набокова, посвященной Гоголю:

Оба — и Гоголь, и Иванов — жили в постоянной бедности, потому что не могли оторваться от главного дела своей жизни ради заработка; обоих донимало нетерпение соотечественников, попрекавших их медлительностью; оба были нервные, раздражительны, *малообразованны*, до смешного неловки в мирских делах.

[Набоков 1998: 112. Курсив мой. — С. Д.]

Здесь высокомерие сыграло с Набоковым (а заодно и с его американскими студентами) очень злую шутку: надо совсем не знать Иванова и Гоголя, чтобы так выразиться об их образовании. Впрочем, как всегда в таких случаях, вопрос в том, *что* подразумевается в слове *образование*. Пусть нежинская гимназия, которую закончил Гоголь, в чем-то уступала московскому Университетскому Благородному пансиону и Царскосельскому лицей, но не будем забывать о том, что ее аттестат приравнивался к университетскому. Кроме того, образованию Гоголя немало способствовали такие люди, как Жуковский и Пушкин, не говоря о других его знакомцах. Александр Иванов, сын известного профессора исторической живописи, еще подростком был определен в Академию художеств, учился там целых десять лет, затем совершенствовался в Италии, так что небрежно брошенное Набоковым слово заключает в себе вопиющую нелепость.

Вернемся к «Портрету».

Этот художник был один из прежних его товарищей, который от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной душой труженика погрузился в него всей душой своей, оторвался от друзей, от родных, от милых привычек и помчался туда, где в виду прекрасных небес спеет величавый рассадник искусств, — в тот чудный Рим, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника. Там, как отшельник, погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия. Ему не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий, о унижении, которое он причинял званию художника своим скудным, нещегоольским нарядом. Ему не было нужды, сердились ли, или нет на него его братья. Всем пренебрегал он, все отдал искусству. Неумоимо посещал галереи, по целым часам застаивался перед произведениями великих мастеров, лова и преследуя чудную кисть. Ничего он не оканчивал без того, чтобы не поверить себя несколько раз с теми великими учителями и чтобы не прочесть в их созданных безмолвного и красноречивого себе совета. Он не входил в шумные беседы и споры; он не стоял ни за пуристов, ни против пуристов. Он равно всему отдавал должную ему часть, извлекая изо всего только то, что было в нем прекрасно...

[Гоголь: III, 111]

Кажется, здесь все указывает на Александра Иванова, который как бы воплотил собой гоголевский идеал художника-отшельника (это особенно



очевидно при сравнении первой и второй редакций «Портрета»).<sup>7</sup> Если Гоголь придал одному из героев своего «Портрета» черты Иванова, то Иванов ввел портрет Гоголя в художественное пространство «Явления Мессии» — факты, говорящие сами за себя. При этом надо учитывать, что Иванов принципиально не принимал портретную живопись, tableaux de genre и «другую сволочь» (как он выразился в одном письме) [Мастера искусства 1969: VI, 280], а Гоголь отнюдь не был историческим писателем.

Существенное сходство есть и в методах работы с материалом. Гоголь в «Авторской исповеди» писал:

Нужно как бы шупать собственною рукою всякую вещь, не доверяя никому. Я не мог быть без этих сведений. Ныне избранные характеры и лица моего сочинения крупней прежних. Чем выше достоинство взятого лица, тем ощутительней, тем осязательней нужно выставить его перед читателем. Для этого нужны все те бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете. <...> Это полное воплощенье в плоть, это полное округленье характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, держа в голове все крупные черты характера, соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, — словом, когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши.

[Гоголь: VIII, 452]

В письме Жуковскому:

На всяком шагу я чувствовал, что мне многого недостает, что я не умею еще ни завязывать, ни развязывать событий и что мне нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров. Я принялся за них, начиная с нашего любезного Гомера.

[Гоголь: XIV, 35]

И еще, в письме А. С. и У. Г. Данилевским:

Эти беглые наброски с натуры мне теперь так нужны, как живописцу, который пишет большую картину, нужны этюды. Он хоть, по-видимому, и не вносит этих этюдов в свою картину, но беспрестанно соображается с ними, чтобы не напутать, не наврать и не отдалиться от природы.

[Гоголь: XIII, 262]

<sup>7</sup> О взаимовлиянии писателя и живописца наиболее обстоятельно говорится в [Машковцев 1955], см. также: [Алленов 1980: 35–42].

А вот Иванов, из письма Гоголю:

Я располагаю отправиться, во-первых в Перуджию, для наблюдения купающихся в Тибре лучшего класса людей, ибо в Риме купальни устроены в виде кабинетов, весьма плотно закрытых, где ни щелки не оставляется для глаза наблюдательного. Это все клонится к перемене или к улучшению первопланного срединного группа в моей картине. Первого августа надеюсь быть в Ассизи, видеть праздник отпущения грехов с надеждою почерпнуть что-нибудь для моих физиономий в сем религиозном торжестве. А второго или третьего отправляюсь в Синигалью на знаменитую ярмарку присмотреться к азиатским чертам лиц. Пробыв там два или три дня, отправляюсь во Флоренцию, для скопирования некоторых этюдов в галерее Питти. Тут пройдут две недели, после чего намерен странствовать в горах около Рима, чтобы к осени привезти этюды для первопланных камней реки.

[Мастера искусства 1969: VI, 301]

Или еще — из письма сестре Екатерине:

Я, как сказал выше, выехал из Рима для написания этюдов для моей картины в Субиако, городок, отстоящий от Рима в 40 верстах, он лежит в горах Сабинских. Дикие и голые скалы его окружающие, река чистойшей и быстротекущей воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалами. Я радовался, видя их сродство с теми идеями, какие я приобрел посредством книг о Палестине, о Иордане и окружающих его деревьях и горах.

[Там же: 302]

Подобные примеры легко умножить.

Наконец, и судьбы главных произведений Иванова и Гоголя — картины «Явление Мессии» и поэмы «Мертвые души» — оказались сходными. Иванов работал над своей картиной более двадцати лет, Гоголь — семнадцать. Оба шедевра остались незавершенными, да и не могли быть завершены, поскольку работа, по мере взросления авторов и углубления их замыслов, устремлялась в бесконечность. В 1842 г. (когда уже увидел свет первый том «Мертвых душ») Иванов писал Жуковскому:

Не думайте однако ж, чтобы я сколько-нибудь раскаявался, что начал и довел за половину огромное мое предприятие; напротив, я этим только и буду утешаться всю остальную мою жизнь. Кроме того, я бы желал, чтобы мои соотечественники-художники шли бы той же трудной стезей строгого учения; чтоб во всяком произведении заметна была жажда чистой идеи об искусстве лучшего времени Италии, чтоб не бросались они ни в шуточный жанр, ни в акварель, ни в радужный колер, ни в быстроту эскизного исполнения — заразительные введения наших пришлецов, ломающих

искусство в способ жить со всеми прихотями роскоши и забав, не думая о последствиях и не зная отечества<sup>8</sup>.

[Там же: VI, 303]

Посылая Жуковскому первый том «Мертвых душ», Гоголь сравнивал его с крыльцом, наскоро приделанным губернским архитектором к дворцу, «который задуман строиться в колоссальных размерах» [Гоголь: XII, 70]. Как известно, строительство не было завершено, и Гоголь много раз объяснял причины тому. Шевыреву он писал:

Верь, что я употребляю все силы производить успешно свою работу, что вне ее я не живу и что давно умер для других наслаждений. Но вследствие устройства головы моей я могу работать вследствие только глубоких обдумываний и соображений, и никакая сила не может заставить меня произвести, а тем более выдать вещь, которой незрелость и слабость я уже вижу сам; я могу умереть с голода, но не выдам безрассудного, необдуманного творения.

[Гоголь: XII, 45]

И несколько позднее в письме Прокоповичу по поводу второго тома своей поэмы:

Точно «Мертвые души» блин, который можно вдруг испечь. Загляни в жизнеписание сколько-нибудь знаменитого автора или даже хоть замечательного. Что ему стоила большая обдуманная вещь, которой он отдал всего себя, и сколько времени заняла? Вся жизнь, не больше ни меньше.

[Гоголь: XII, 187]

Поистине удивительно, что великим художникам приходилось все время оправдываться.

Итак, либо вся жизнь, превращенная в текст, будь то картина или поэма, либо судьба Чарткова, превратившего искусство в «способ жить со всеми прихотями роскоши и забав, не думая о последствиях». Третьего не дано — в этом Гоголь и Иванов полностью солидарны.

\* \* \*

Думаю, совершенно правы исследователи, трактующие римскую редакцию «Портрета» как художественно-эстетический манифест Гоголя (если не сказать «автопортрет»). Две теснейшим образом связанные

---

<sup>8</sup> Иванов имел в виду Брюллова и Бруни.

тематические линии повести — бедность и дьявольское искушение художника — требуют специального рассмотрения.

Деньги, обеспечившие безбедное существование Чарткова, были спрятаны в раму злосчастного портрета:

В одном боку ее был выдолбленный желобок, задвинутый дощечкой так ловко и неприметно, что если бы капитальная рука квартального надзирателя не произвела пролома, червонцы остались бы до скончания века в покое.

[Гоголь: III, 96]

Как известно, рама — межевой знак картины, ее предел и граница. Одновременно она — врата, дверь, окно в мир, сотворенный живописцем. В семиотических терминах можно выразиться так: рама совмещает в себе индексальную и символическую функции [Даниэль 1990: 64–74]. Символично, что ужасный портрет ростовщика вставлен в столь «богатую» раму; это предметное выражение соблазна, перед которым не смог устоять художник. Существенно и то, благодаря кому золото явилось на свет:

Квартальный пожал, видно, слишком крепко раму портрета, благодаря топорному устройству полицейских рук своих; боковые досточки вломились вовнутрь, одна упала на пол, и вместе с нею упал, тяжело звякнув, сверток в синей бумаге.

[Гоголь: III, 95]

Квартальный заодно с домохозяином, от которого бедный Чартков слышит: «Нет, я вам скажу: нет хуже жилья, как живописец: свинья свиньей живет, просто не приведи бог» [Гоголь: III, 94]. В замечательной речи Анненского «Художественный идеализм Гоголя» домохозяин предстает самым страшным представителем пошлости [Анненский 1979: 222]; от него недалеко ушел и квартальный, сам того не зная служащий орудием нечистого. Как бы то ни было, топорному усилию квартального Чартков обязан неожиданным богатством, хотя это служит лишь внешним средством совращения художника.

Безымянный художник, картина которого открыла Чарткову глаза на ужасающую пошлость его существования, напротив, беден, но ничуть не унижен постоянной нуждой. Связь этого героя с Ивановым и самим Гоголем проясняется книгой, опубликованной вместо ожидаемого продолжения «Мертвых душ» и стоившей Гоголю многих страданий. Понятно, что речь идет о «Выбранных местах из переписки с друзьями». Начиная с хрестоматийного письма Белинского, критика изничтожала эту книгу с энергией, достойной лучшего применения. Смысл критики сводится к следующим общим местам: писатель, младший соратник Пушкина, от-

крывший новую область литературы, великий реалист, основатель целой школы и т. п., — вдруг изменил себе и выступил как «проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов» (если воспользоваться риторикой неистового Виссарiona) и т. д. Об этом очень много написано, и здесь не место обсуждать инвективы критики. Не удержусь только от одного примера сравнительно недавнего времени. Сергей Довлатов, замечательный писатель и тонкий ценитель словесного искусства, так охарактеризовал Гоголя в своей лекции «Блеск и нищета русской литературы»:

Гоголь обладал феноменальным художественным дарованием сатирической направленности, обладал не совсем обычным для русского писателя тотальным чувством юмора, написал лучший роман на русском языке — «Мертвые души», затем углубился в поиски нравственных идеалов, издал опозорившую его книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой пришел к оправданию рабства, загубил в себе художника и умер сравнительно не старым и абсолютно сумасшедшим человеком.

[Довлатов 2010: 101]

Забавно, что скепсис Довлатова в отношении к известной критической традиции (Белинский, Чернышевский, Добролюбов) ничуть не мешает ему оценивать творчество Гоголя на удивление сходным образом.

Между тем одного письма «Исторический живописец Иванов» из «Выбранных мест» вполне достаточно, чтобы отнестись к поздней книге Гоголя гораздо более серьезно. И здесь становится совершенно ясно, что для писателя поиски нравственных идеалов неотделимы от искусства. Так, было бы в высшей степени странно отделять живописные достижения Иванова от его христианского идеализма, рассуждая по принципу: вот если бы художник не держался за устаревшие религиозные сюжеты, а написал бы что-нибудь актуальное и поменьше размахом. Иванов, как и Гоголь, был художником универсальным, а не актуальным, — актуальным художником был гоголевский Чартков, со всеми вытекающими последствиями. Если рядом с Гоголем и после него были безусловно великие русские писатели, то близко к Иванову не стоял ни один русский живописец XIX века — это абсолютная вершина. Вот почему его творческое содружество с Гоголем оказалось столь важным для всего русского искусства. И надо сказать, что Гоголь, как никто, понял Иванова, глубочайшим образом проник в смысл его исканий и ответил тем, кто находил его работу над «Явлением Мессии» слишком медлительной:

Достоинство картины уже начинает обнаруживаться всем. Весь Рим начинает говорить гласно, судя даже по нынешнему ее виду, в котором далеко

еще не выступила вся мысль художника, что подобного явления еще не показывалось от времен Рафаэля и Леонардо-да-Винчи. <...> Устройте так, чтобы награда выдана была не за картину, но за самоотвержение и беспримерную любовь к искусству, чтобы это послужило в урок художникам. Урок этот нужен, чтобы видели все другие, как нужно любить искусство. Что нужно, как Иванов, умереть для всех приманок жизни; как Иванов, учиться и считать себя век учеником; как Иванов, отказывать себе во всем, даже и в лишнем блюде в праздничный день; как Иванов, надеть простую плисовую куртку, когда оборвались все средства...

[Гоголь 2005: 175–176]

О себе самом Гоголь мог сказать то же самое, и он действительно сказал. Разумеется, он понимал, что в высоком искусстве заключается достоинство, которому нет цены, и поэтому принимал бедность художника как должное и даже (со свойственным ему гиперболизмом) как «блаженство, которого еще не раскусил свет» [Гоголь 2005: 177].