

THE
NEW REVIEW
Новый Журнал

Основатель М. ЦЕТЛИН

Пятнадцатый год издания

Кн.
XLV
1956

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ О ГОГОЛЕ

В то время как отношение к Пушкину по Писареву теперь уже совершенно немыслимо и может вызвать лишь чувство неловкости и недоумения, отношение к Гоголю по Белинскому — далеко еще не редкость и за границей и, в особенности, в СССР, где Белинский объявлен «одним из величайших корифеев мировой науки», опередившим «эстетическую мысль Западной Европы его времени»¹.

Такое отношение к Гоголю кажется нам главной причиной неполного и одностороннего представления о его личности и творчестве, представления неверного и несправедливого. В частности, большинство читателей Гоголя совершенно игнорирует тот подход к нему, который нашел себе выражение в критических отзывах русских символистов в эпоху краткого русского ренессанса «на рубеже двух столетий».

Целью моей работы о Гоголе в истолковании русских символистов², отрывок из которой приводится ниже, было исследовать одну из перестановок в русском Пантеоне, характерную для эпохи. Выбор пал на Гоголя, как наиболее загадочного и таинственного русского писателя и при жизни, и после смерти окруженного «вихрем недоразумений» (выражение самого Гоголя).

С истолкованием Гоголя символистами можно не соглашаться. Можно и даже нужно относиться к нему критически, принимая во внимание характерные черты этой литературной школы и черты эпохи, которой они были выразителями. Но, вдумываясь во всё то, что сказали символисты о Гоголе, трудно не признать, что они разглядели в нем многое, оставшееся чуждым и непонятым прежним поколениям, и внесли в изучение и оценку Гоголя значительный вклад. Этот вклад не только

¹ «Белинский и современность», передовая статья, *Новый Мир*, VI (1948), 6.

² Zoya Yurieff, "Gogol as Interpreted by the Russian Symbolists" (unpublished P.H.D. dissertation, Dept. of Slavic Languages and Literatures, Radcliffe College, 1955) pp. iv + 336.

вызвал многочисленные отклики в научных работах о Гоголе последующих десятилетий и в новом духовном толковании его личности и творчества, но он может послужить и дальнейшей ступенью в познании Гоголя, которое еще далеко неисчерпано и, вероятно, неисчерпаемо.

* * *

Новое появление Гоголя в России произошло в начале нашего века, на гребне одной из тех волн, ритм которых определяет постоянную смену стилей в литературе и искусстве. Согласно т. н. «теории волн»³, романтизм, с которым связан Гоголь, и символизм, которому мы обязаны его новым появлением, близки друг другу по духу, мироощущению и целому ряду черт, характеризующих их как литературный стиль одного и того же типа.

Сродство символизма и романтизма было рано замечено современниками. Эпоху символизма называли иногда неоромантизмом (чаще на Западе, чем в России); Г. П. Федотов считал даже символизм «новым, более глубоким и в России даже первым изданием романтизма»⁴. И символизм, и романтизм начались с оппозиции «просвещенству», с «метафизической жажды» и «религиозного голода» (выражение Г. Флоровского), с желания найти утраченную целостность в восприятии жизни. И символизм, и романтизм хотели быть не только литературной или эстетической школой, но новой школой жизни, «жизненно-творческим методом» (выражение В. Ф. Ходасевича), который привел бы к разрешению всех противоречий, всех «проклятых вопросов». Мир воспринимался и символистами, и романтиками лишь как отражение другого, высшего бытия, действительность ценилась ими лишь постольку, поскольку она указывала на бесконечное или преломлялась в сознании поэта. И для романтиков, и для символистов «художественное изображение мира... было одновременно его пре-

³ Эта теория была развита швейцарским историком искусства Генрихом Вельфfliном для стилей изобразительных искусств и применена к истории литературы швейцарским романистом Т. Шперри. В истории славянских литератур у нее есть такие серьезные приверженцы как Ю. Кржижановский и Д. Чижевский.

⁴ Г. П. Федотов, «Борьба за искусство», *Новый Град*, X (1935), 39.

ображением и богопознанием»⁵. «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» — великого вдохновителя немецких романтиков Гёте — было излюбленной формулой и цитатой и для русских символистов. Возможно, что у романтиков было больше веры в этот иной, божественный мир, чем у символистов, и что символизм вырождался порой в «тайнопись без тайн», по выражению Д. И. Чижевского. Но и среди символистов, как и среди романтиков, несомненно были настоящие «посвященные», кто не только верил, но и имел доступ в другие сферы бытия. «Ночная сторона души и мира», открытая немецкими романтиками, очень влекла к себе русских символистов. Недаром Тютчев, «поэт темного корня жизни» (выражение Владимира Соловьева) был вполне прочитан и оценен лишь в эпоху русского символизма и считается одним из его родоначальников.

Другим таким родоначальником стал для символистов Гоголь. Русские символисты впервые ощутили призрачность созданного Гоголем мира, населенного глазами и носами, мертвыми ведьмами и утопленницами, бурями свиньями и лошадьми с розовой шерстью... Они почувствовали и оценили всё своеобразие его удивительного видения мира, его проникновение в иные миры. Они узнали в Гоголе своего предшественника, который не хуже, а подчас, может быть, и лучше их умел разлагать на мельчайшие части так называемую реальную действительность и смешивать их по закону-произволу всеисильного художника. Тончайший узор гоголевской словесной ткани со всеми ее украшениями и хитросплетениями впервые предстал во всем совершенстве глазам этих мастеров и художников слова, поражая их невиданными замыслами и ослепительной расцветкой. Мало того: эта ткань превратилась в музыкальную симфонию для того, кто первый посмел применить к языку правила гармонии и контрапункта⁶.

К сожалению, я лишена возможности привести здесь разбор работ Андрея Белого, посвященных Гоголю. В частности, его замечательное исследование, «Мастерство Гоголя», появилось в СССР посмертно, в 1934 г., и не получило там надлежащего распространения, а за рубежом стало известно лишь специалистам и является библиографической редкостью. Я не коснусь здесь также статей о Гоголе В. Брюсова, Элліса (Ко-

⁵ Г. П. Федотов, «Борьба за искусство», стр. 39.

⁶ В. Пяст, «Андрей Белый», *Книга о русских поэтах последнего десятилетия*, ред. М. Гофмана (СПБ-Москва, 1909), стр. 144.

былинского) и Б. Садовского. Не буду анализировать работ В. В. Розанова и Д. С. Мережковского, которые легли в основу кардинальной переоценки духовного и творческого облика Гоголя русскими символистами. Здесь я возьму только один отклик на творчество Гоголя — отклик Иннокентия Анненского, как очень интересную иллюстрацию суждений «писателей о писателях», создавших ценную традицию в истории русской литературной критики именно со времен символизма.

Анненский менее известен как критик, более — как поэт и переводчик Эврипида. Это вряд ли справедливо, так как критик он исключительно тонкий, пронизательный и очень своеобразный, а потому с трудом поддающийся изложению. В критическом творчестве Анненского легко различить все черты, характерные для литературной критики символистов: субъективизм, т. е. вторжение личных тем в критические замечания о писателе (достигший крайнего выражения в писаниях В. В. Розанова), блестящее и тонкое словесное мастерство, заменившее «журнальный волапук» (выражение Анненского) традиционной русской критики, «отраженность» чужого литературного творчества в собственных глубинах, живой и «творческий комментарий», то диалог, то монолог... Этот диалог и монолог сопровождается у Анненского присущей только ему одному поэтической дикцией. Эту дикцию Анненского учишься ценить лишь постепенно, стараясь следовать тому методу «симпатического» чтения, который так убедительно защищает автор в предисловии к своей «Книге отражений», где помещены его этюды о Гоголе.

Надо сказать, что этот метод дает у Анненского в применении к Гоголю прекрасные результаты, помогая ему создать ценные критические замечания на полях гоголевских произведений. Без всякой погони за эффектом, но и не без элементов игры, которую он ценил как художник, Анненский стремится проникнуть в сокровенную суть двух гоголевских произведений и в глубину творческих замыслов автора «Носа» и «Портрета».

Гоголевская новелла «Нос», вызвавшая столько толков при ее появлении и впоследствии, предстает в новом свете благодаря тому, что Анненский переносит наше внимание с майора Ковалева на Нос, считая его законным героем повести. Вся повесть представляется Анненскому историей мести Носа, обиженного грубым обращением с ним, своим обидчикам — цирюльнику Ивану Яковлевичу и потворствовавшему грубости

цирюльника майору Ковалеву. Мечь Носа и восстановление им своей «законнейшей неприкосновенности» происходит путем ряда превращений, которые кажутся Анненскому очень поучительными.

Первое превращение можно было бы назвать «грубо-материалистическим» (хотя Анненский этого не делает). Это — появление Носа в запеченном хлебе не только для того, чтобы уничтожить цирюльника в глазах его свирепой супруги, но и подвести его под действие закона для заслуженного (с точки зрения Носа...) наказания. Второе превращение Носа — самозванство с премедитацией. Он становится статским советником для того, чтобы терзать и без того больное самолюбие майора Ковалева, который напрасно старается доказать, что имеет какое-нибудь отношение к высшему чиновнику в шляпе с плюмажем. Во время третьего превращения, которое Анненский называет «мистическим», Нос является в то же время и носом, и чиновником — в зависимости от того, вооруженным или невооруженным очками глазом смотрит на него квартальный надзиратель. Блюстителю порядка хочет не только выслужиться своей «гибкостью» перед начальством, но, по возможности, получить взятку от истца. Последнее превращение Носа — «литературное». Сенсация, которую вызвало исчезновение носа майора Ковалева в Петербурге, скоро теряет свою новизну. Свежесть сюжета грозит превратиться в штамп. Метаморфозы Носа закончены его полной победой над обидчиками. Конец этюда о «Носе» так характерен для стиля Анненского, что хочется его привести: «Если только представить себе этих двух людей, т. е. майора и цирюльника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не поглотившую их существований, продолжают итти рука об руку. Куда? Зачем?.. Да и помимо этого, господа. Неужто правда прекрасна только, когда она возвращает Лиру его Корделию, и Корделии ее Лира?.. Разве, напротив, она не бесспорно прекраснее, когда она восстанавливает неприкосновенность, законнейшую неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только нос майора Ковалева».

Самое характерное здесь для Анненского — это внезапный переход от литературно-критического синтеза к вопросам вечным — «куда? зачем?»... Субъективный стиль символистов позволял такие отступления. Этюд Анненского «Нос» едва ли не больше говорит нам о самом Анненском, чем о Гоголе... Он

— такое же художественное произведение как повесть Гоголя, произведение, написанное по всем правилам литературного искусства и проникнутое тончайшим юмором, который приближается к тому «высшему, но для нас уже недоступному юмору творения» (курсив Анн.), о котором догадывается Анненский, как о возможном объяснении загадок бытия...

Юмор Анненского в какой-то мере созвучен юмору Гоголя. Интерпретация гоголевского «Носа» Анненским сообщает загадочной повести Гоголя новую прелесть. Это своего рода пример «остраннения» в литературной критике — совершенно новый взгляд на якобы давно известное и очевидное. Анненский не сразу придумал «Носу» такое объяснение. В своей ранней статье, посвященной этой же повести, которая мне, к сожалению, недоступна, он, по собственному признанию, «наговорил... весьма много различных слов о пошлости и юморе и разных других препоучительных и прелюбопытных литературных предметах». В «Книге отражений», на канве гоголевской повести, Анненский создал собственного литературного героя, наделил его чертами, которых нет в гоголевском оригинале, и даже миссией — защищать оскорбленное достоинство. Конечно, такая интерпретация отнюдь не может считаться обязательной. Она — очень интересный пример символистской критики, которая старалась вскрыть новые глубины в литературном произведении и заново осветить их.

Проблеме гоголевского юмора, которая, вероятно, особенно занимала Анненского, посвящен и второй этюд «Книги отражений» — «Портрет». Эта повесть представляется Анненскому очень значительной для понимания Гоголя, который очень полно себя в ней выразил. Ключом к повести кажется Анненскому то ощущение, которое вызывают глаза, изображенные на старинных портретах, приобщающие нас к забытому, таинственному миру. Глазам ростовщика Петромихали, написанным с большим мастерством недоставало того света, который отличает истинно-художественные произведения искусства и заставляет созерцающего их «участвовать в торжестве художника», в «победе духа над миром и я (курсив Анн.) над не-я» (курс. Анн.).

Гоголь объяснял ужас, который вызывали глаза ростовщика, отвращением художника к своему сюжету. Он различал два рода подражания природе: рабское, слепое, без внутренней склонности к сюжету и — творческое, проникнутое любовью к сюжету и потому одухотворенное. Анненский полемизирует

с Гоголем. Он согласен различать лишь между более или менее искусным подражанием природе, поскольку живописец не располагает теми же средствами, которыми располагает природа, и должен воспроизводить то, что видит, путем ряда сложных претворений. Чувство, которое он при этом испытывает, всегда — любовь, так как «для живописца смотреть и значит любить, как для музыканта любить значит слушать». Гений не боится изображать всё, что бы ни представилось его художественному зрению. Если гоголевский иконописец, привыкший изображать светлых духов как безусловных победителей над духами тьмы, не мог совладать с силой выражения глаз натурщика для образа дьявола, грозившей затмить «наивно-торжествующие улыбки» ангелов, то это значит, что он не сумел разрешить эстетически задачу, которая ему предстояла.

Написав портрет ростовщика-Антихриста, иконописец спасается бегством в монастырь и там замаливает свой грех и очищается строгим подвижничеством. Только под конец жизни он создает свою «Мадонну Звезды».

Анненский не останавливается на том, что написал Гоголь. Он ищет разъяснения более глубокого смысла повести в жизни самого Гоголя, и в смерти его. Параллель между концом создателя проклятого портрета и смертью создателя «Мертвых Душ» проведена довольно убедительно. И Гоголь, как несчастный иконописец, убежал в аскетизм, не дописав картины, на которой неожиданно для создателя темные духи вышли живее и ярче духов света. Однако, Гоголю пришлось отказаться от создания своей «Мадонны Звезды» на земле, если он не оставил ее «и здесь, только в лазурных красках невозможного, которое не перестанет быть желанным и святым для всякого, кто научился, благодаря сробевшему и побежденному живописцу, смело смотреть на намалеванного им дьявола».

Не побоялся, а оседлал чорта и герой более раннего произведения Гоголя кузнец-живописец Вакула, в изображении которого чорт вызывал скорее отвращение, чем ужас. «Малевание» Вакулы было скоро забыто, а портрет азиата-Антихриста никак не мог быть уничтожен, несмотря на завещание художника. В «Портрете» Гоголь как бы напроорочил свое собственное будущее, свой безрадостный конец, омраченный лицемерием и страхом. Гоголь испугался значительности своих созданий, понял, что никуда от них не уйдет, так как они часть его самого. «Эта пошлость свою возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из нее живительные

соки», как говорит Анненский. Пошлостью в «Портрете» пользуется дьявол для того, чтобы уничтожить художника. Сцена между Чартковым, домохозяином и квартальным в «Портрете» кажется Анненскому верхом запечатленной пошлости. Только «сила художественного юмора», которой был одарен Гоголь, делала эту пошлость и пошлых героев, Плюшкиных, Хлестаковых и Маниловых привлекательными для читателя, как просветленные создания гения. Однако, отрицательные типы особенно дорого обходились Гоголю, так как заставляли его разочаровываться в самом себе и болезненно усложняли и без того мучительный процесс самопознания.

Так «Портрет» дает Анненскому повод высказать свои мысли об искусстве и творчестве, иногда полемизируя с Гоголем, иногда оригинально отражая его образы и мысли. В частности образ художника, нарисованный Гоголем в «Портрете» довольно существенно отличается от отображения его у Анненского. У Гоголя сказано, что «это был художник, каких мало, — одно из тех чуд, которых извергает из непочатого лона своего только одна Русь» — «...И внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, высшей и последней ступени высокого». А у Анненского этот художник всего лишь «богомаз», в котором только во время работы над портретом ростовщика просыпается настоящий талант. Об этом переломе ничего не сказано у Гоголя. Наоборот, там художник под конец жизни осуждает роковой портрет следующими словами: «Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем».

Анненский — «поэт всегда и во всем»⁷ — знал, что «поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод»⁸. Он сам ценил, а поэтому и отобразил в своих литературно-критических этюдах то сотворчество читателя с поэтом, о котором так мечтали и романтики, и символисты. Как критик-импрессионист он не претендовал на объективизм или на знание всех фактов, которое необходимо, например, историку литературы. Чуткость и тонкость восприятия Анненского, который улавливал каждое биение творческой мысли и старался проникнуть в сокровен-

⁷ В. Иванов, *Борозды и межи*, с. 296.

⁸ И. Анненский, *Книга отражений I*, с. 111.

мый смысл литературного произведения, вознаграждают за недостаток объективизма. Его этюды всегда возбуждают мысль и направляют ее на иные, неистоптанные пути. Простенькая, казалось бы, «повестушка» или «шутка» неожиданно приобретает новое измерение. В творческих комментариях к литературным произведениям, в эстетической полемике с их автором Анненский старается не только выявить самую глубокую их сущность, но попутно и подойти к решению того «постылого ребуса бытия» (выражение Анненского), который всю жизнь занимал его. Так, противопоставляя повесть «Нос», посвященную эмблеме телесности, повести «Портрет», посвященной глазам — эмблеме духовности — Анненский указывает на несообразность нашего человеческого духовно-телесного существа, в создании которого, быть может, заметен высший «юмор творения», недоступный нашему теперешнему пониманию.

В творческом комментарии к гоголевскому «Носу» Анненского — пример синтетического подхода к литературному произведению, в критическом этюде, посвященном «Портрету» — дан анализ. И то, и другое очень хорошо, но при сравнении синтез кажется удачнее анализа. Однако, анализ дает больше для проникновения в глубины гоголевского произведения, а синтез больше говорит об Анненском, как художнике, чем о Гоголе.

Кроме двух этюдов в «Книге отражений» Анненский посвятил Гоголю еще одну статью, которая была напечатана посмертно в журнале «Аполлон»⁹. В этой статье, тоже синтетической, Анненский старается проследить гоголевскую линию в русской литературе, считая исходной точкой этой линии поэму «Мертвые Души». Возникновение «Мертвых Душ» Анненский возводит к «восторгу дорожных созерцаний» Гоголя, которые обусловили также импрессионистическую манеру его письма. Для Анненского, как и для многих других русских писателей, начиная с Пушкина, «Мертвые Души» — тяжелая книга. В ней Гоголь низвел человека до «ранга вещи», наделив своих героев поразительной телесностью за счет их индивидуальности и духовности. Гоголевские герои разрастаются бакенбардами (как Ноздрев), превращаются в одни брови (как прокурор) или в запах (как Петрушка), отражаются (как Собакевич) в избах и стульях, в еде и одежде. К ним трудно

⁹ Анненский, «Эстетика 'Мертвых Душ' и ее наследие», *Аполлон*, VIII (1911), с. 50-59.

предъявлять моральные требования, так как за их карикатурностью трудно разглядеть человеческую личность. За эту-то личность, за «сумеречную, неделимую, несообщаемую сущность каждого из нас» и вступает Анненский, который всегда жалеет человека. Анненскому жаль и Чичикова, который валяется в ногах у губернатора в своем новом фраке, жаль и «дубинноголовую» Коробочку, которую, быть может, «какой-то страстный инстинкт тысячелетней веры возносит... из ее мотков и талек на такую чистую, такую заоблачную высь, что туда не посмеет заглянуть, пожалуй, и иной философ...» Жалость, сострадание — один из основных мотивов в творчестве Анненского, который, благодаря субъективному стилю, находит себе путь и в его критические опыты. Вячеслав Иванов считает жалость даже «стихией всей лирики и всего жизнечувствия» Анненского, которая делает его «глубоко русским поэтом».

Уже в анализе «Портрета» Анненский отметил особый талант Гоголя наделять пошлость привлекательностью и даже очарованием. Гоголь умел «творить бытие», «открывать жизнь, достойную божественного смеха, там, где другой глаз не увидел бы ничего кроме плесени...»¹⁰ Может быть, объяснение этой замечательной способности лежит хотя бы частично, — в той «экстатической любви к бытию», которую отмечает Анненский у Гоголя. Секрет Гоголя и в его языке, которому он первый в русской литературе придал плоть и кровь.

«Что было бы с нашей литературой, если бы он *один за всех нас* (курсив Анненского) не окунул в *бездонную телесность* (курсив Анненского) нашего столь еще робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно воздушного Пушкинского слова».

Гоголевский гений глубоко запечатлелся в русской литературе. Особенно «Мертвые души» стали основной ценностью в наследии Гоголя. Оно перешло к Чехову и Достоевскому, к Островскому и Гончарову, к Толстому и Салтыкову-Щедрину. У Чехова мир Гоголя — «волшебнo-чарующе-слитный... мир — имя: мир-Коробочка или мир-Собакевич» распался на детали, потерял свою целостность. Чехов уже не мог как Гоголь «творить бытие» (курсив Анненского), а мог лишь «*делать литературу*» (курсив Анненского). В творчестве Чехова отразился дух 80-х годов с их искусственностью и литературно-

¹⁰ Анненский, «Эстетика 'Мертвых Душ...'», стр. 57.

стью. И всё-таки к Чехову перешла часть наследия Гоголя, и Анненский называет его «писателем гоголевской школы».

Достоевский во многом опередил Гоголя. В противоположность Гоголю он заботился не только о человекоподобии (вместо «вещеподобия» как у Гоголя), но о богоподобии человека, подчеркивал это богоподобие, заставлял им умиляться.

Островский научился у Гоголя слушать язык Замоскворечья и вводить его в диалоги своих драм. Но смех его отличен от смеха Гоголя, так как он старается рассмешить зрителей, сам сохраняя серьезность.

И Гончаров утратил спонтанность и гениальность гоголевской выдумки. Его Обломов «жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева, для самого Гончарова даже Обломов долго прояснялся, пока не нашел его тот на диване, на Гороховой и опять с ячменем на правом глазу...»¹¹

Очень удачно противопоставление Гоголя и Толстого. «Жизнь у Гоголя не боится сверкать бессмыслицей анекдота. У Толстого же самое нелепое стечение обстоятельств выходит необходимым и исполненным природою по заказу Яснополянского мастера». Анненский определяет Толстого как «Гоголевскую эссенцию», как Гоголя без романтизма, окруженного не стихией юмора, а стихией иронии. Это включение Толстого в гоголевскую линию довольно неожиданно, так как Толстой считается «пушкинцем», особенно по языку, из которого прежде всего исходит новая критика. Анненский также имеет в виду прежде всего языковую сторону гоголевского наследия, когда говорит о Салтыкове-Щедрине, что у него «...обращалась в тряпицу... ткань гоголевского ковра».

Наследником Гоголя Анненский считает и Писемского, несмотря на то, что он не сумел совладать со страстной эстетической его впечатлительностью и довел ее до «жуткой оголтелости». В творчестве современного Анненскому Арцыбашева он отмечает лишь тип Санина, как созвучный гоголевским героям по своей карикатурности и метафизичности. Подробнее останавливается Анненский на творчестве Сологуба, которого считает восприемником гоголевского чорта, особенно в «Мелком бесе». Сологуб усовершенствовал и отшлифовал гоголевских героев, которые родились «первым рождением» уже в

¹¹ Анненский, «Эстетика 'Мертвых Душ...'», стр. 55.

«Мертвых Душах». И герои Куприна порой напоминают Анненскому создания Гоголя своей выпуклостью и тварностью и присутствием нечистой силы.

Странно, что Анненский не упоминает ни А. Белого, ни А. Ремизова, этих самых законных наследников гоголевской эстетики. В то время, когда Анненский писал свою статью они были оба начинающими писателями, но уже появились рассказы Ремизова, симфонии Белого и даже его роман «Серебряный Голубь». Возможно, что Анненский предполагал сказать о Белом и Ремизове в дальнейшей части этой своей незаконченной статьи. Последняя ее часть посвящена влиянию Гоголя на поэтов. Это влияние кажется Анненскому менее значительным, чем влияние Гоголя на прозаиков. Только Некрасов в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо» приблизился к Гоголю безмерностью своего эпоса и дал нам представление о том, какой необъятный мир «когда-то дерзко задумал воплотить, то есть ограничить собою (курсив Анненского) Гоголь». Однако, Анненский тут же отмечает разницу между приемами Гоголя и Некрасова и в экспрессии, и в композиции и объясняет ее даже различным происхождением обоих художников. О влиянии, какое оказал Гоголь на Маяковского, — быть может, самый разительный пример влияния прозы на поэзию — Анненский не мог, конечно, написать, ибо Маяковский был в то время еще неизвестен, но влияние это очевидно.

Несмотря на незаконченный характер статьи, Анненский дал в ней ряд блестящих формулировок. Вся она особенно полна того утонченного понимания и бесконечно усложненного восприятия малейшего оттенка мысли и эмоции, которые так характерны для Анненского как художника и как критика. Анненский устраивает Гоголю в своей статье настоящий «последний праздник *золотого перебирания страниц жизни*» (курсив Анненского), стараясь стереть образ «трагического Гоголя», сжегшего свои рукописи перед смертью.

Анненский вполне отдает себе отчет в многосторонности, многопланности и многоликости Гоголя. Он не решается поэтому охарактеризовать его или его творчество одним каким-нибудь словом или причислить его к определенной литературной школе или группировке. Для него в Гоголе слились и «Гоголь-фантаст, и Гоголь-реалист, и Гоголь раздумья, и Гоголь смеха, и Гоголь-ястреб, и сентиментальный Гоголь». Анненскому дороже всего Гоголь, который любил и умел создавать

свои собственные миры, ограниченные лишь его гением, населять их «божественными карикатурами», рожденными его воображением, и наделять их неумирающей жизнью в ярком, звучном и полноценном слове. Анненский любил Гоголя, «безлюбного поэта» (выражение Вяч. Иванова) и хотя порою отталкивался от него, чаще влекся к нему, замороженный магической силой его гения.

Зоя Юрьева