



УДК 821.161.1.09-31+929[Гоголь+Мережковский]

ГОГОЛЕВСКИЙ СЛОЙ В РОМАНЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «АНТИХРИСТ (ПЕТР И АЛЕКСЕЙ)»

В. Ш. Кривонос

Самарский государственный социально-педагогический университет
E-mail: kafedralit63@ya.ru

В статье рассматриваются роль маркированных повторов образов, мотивов и тем Гоголя в романе Мережковского, способы проникновения автора романа в скрытые смысловые пласты гоголевских текстов.

Ключевые слова: гоголевский слой, пространство литературы, художественные миры, новые смыслы.

**Gogol's Layer in the Novel *Antichrist (Peter and Alexey)*
by D. S. Merezhkovsky**

V. Sh. Krivonos

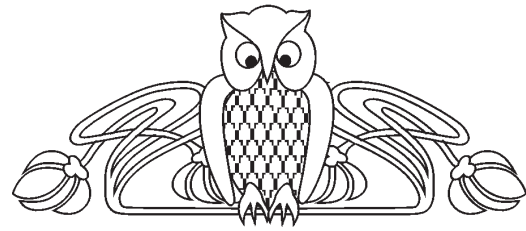
The article discusses the role of the marked repetitions of Gogol's images, motifs and themes in Merezhkovsky's novel, the ways the novel penetrates to the hidden layers of meaning of Gogol's texts by the author.

Key words: Gogol's layer, space of literature, artistic worlds, new meanings.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-70-74

Говоря о гоголевском слое в романе «Антихрист (Петр и Алексей)», мы имеем в виду маркированные повторы образов, мотивов и тем Гоголя, вводящие их в «новый контекст» и вызывающие «резонантное усиление, которое собственно и генерирует соответствующее пространство как некое единое целое»¹. Речь о «резонантном» пространстве русской литературы, где, как и в специально интересующем нас случае Мережковского, «каждый отзыв-отклик, каждое эхо преформируют новые смыслы»². Рассмотрению таких новых смыслов, откликающихся на гоголевские смыслы и их усиливающих, и посвящена предлагаемая статья.

Мережковский, подобно другим своим современникам, вступившим в полемику с позитивистским подходом к Гоголю, особый интерес проявлял к иррациональному, страшному, аномальному в его творчестве³. Нарративная стратегия автора романа «Антихрист (Петр и Алексей)», активно использовавшего семантически значимые отсылки к гоголевским произведениям, предполагала проникновение в их скрытые смысловые пласты. В системе гоголевской образности Мережковским угадывалась универсальная мистическая матрица с заложенным в нее знанием об *ином* и распознавалась универсальная мифопоэтическая символика,



освоение и усвоение которой позволило бы высветить отмеченные в романном повествовании точки пересечения перекликающихся художественных миров.

Приведем показательный пример подобной переклички.

Герой «Вия» не сумел различить в старухе, глаза которой сверкали «каким-то необыкновенным блеском»⁴, черты нечеловека. Лишь тогда, когда, оседланный «против воли», понесся он «быстрее черкесского бегуна», когда «перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам в себе: “эге, да это ведьма”» (II, 186). В полете Хома испытывает не чувство страха, которое могли бы вызвать злокозненные действия демона, а «какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение» (II, 187). Переживания, превращающие ведьму в «объект вожделения»⁵, подчеркивают похотливость героя, проявляющуюся и в других эпизодах. Находясь в плену у запросов своей плоти, но осложненный сюжетно мотивированным «личностным запросом», он в итоге не выдерживает испытания, требующего от него «внутренней силы»⁶.

Отзвуком ситуации, описанной в «Вие», служит в романе Мережковского сцена, предрешившая сюжетную судьбу Алексея, не подозревавшего об участии Евфросиньи в направленной против него интриге; ее поведение вызывает у царевича знаменательную реакцию, объясняемую и ослепившей его любовной страстью, и ужасом от услышанного: «Он смотрел на нее и не узнавал. В сиянии огненно-рыжих волос, бледное, точно нестерпимым блеском озаренное лицо ее было страшно, но так прекрасно, как еще никогда. “Ведьма!” подумал он, и вдруг ему почудилось, что от нее вся эта буря за стенами, и что дикие вопли урагана повторяют дикие слова...»⁷

Хома изо всех сил колотит ведьму, заставив ее с помощью заклятий спуститься на землю, чтобы сойтись с ней потом, в финале повести, в смертельном поединке; Алексей, распознав в любовнице ведьминские черты, чуть не до смерти избивает ее, чтобы тут же вновь оказаться во власти ее чар:

«Она потушила свечу и обняла его всего одной бесконечною ласкою, глубокою и страшною как смерть.

Ему казалось, что он летит с нею, ведьмою, белою дьяволицею, в бездонную тьму на крыльях урагана.



Он знал, что это – погибель, конец всему, и рад был концу» (5, 64).

В книге о Гоголе (работа над ней шла параллельно с работой над романом⁸) Мережковский так интерпретировал эротические ощущения героя «Вия»: «Здесь предел сладострастия, за который так же страшно переступить, как за предел смерти» (15, 238). Это наблюдение с большим основанием может быть отнесено к сцене из романа, акцентирующей зависимость Алексея от чувственного наваждения: переступив за предел сладострастия, он готов переступить и за предел смерти.

Фатализм Хомы, убежденного, «что чему быть, того не миновать» (II, 181), указывая на привычное для него равнодушие ко всему, что выходит за границы плотских потребностей, объясняет его неспособность противостоять демонической нечисти. Чувство неизбежного конца, подчинившее себе Алексея, мотивируется не столько фаталистическим настроением, сколько ясным пониманием, что борьба с отцом, сторону которого взяла Афрося, демонстрирующая поистине ведьминское оборотничество, теряет теперь всякий смысл и что он «все равно погибнет» (5, 59).

Особую роль играет в романе проекция картин Петербурга на гоголевский образ столицы, наделенный значимой для историософских представлений Мережковского мифологической и апокалипсической семантикой.

Отметим, что Мережковский не просто подключается к заложенной Гоголем традиции изображения петровского града как «обители теней, призраков и фантомов»⁹. Если у Гоголя происходящее в Петербурге может приобрести свойства сна, из которого нет выхода¹⁰, то у Мережковского таким непроницаемым сном оказывается сам Петербург. Предельный случай здесь – история Марфы Матвеевны, вдовы царя Федора Алексеевича, которой все, что она видела «из окон своей комнаты», представлялось «как страшный и нелепый сон. А сновидения казались действительностью» (4, 85). Будучи порождением ее больного ума, представление царицы о городе, где сон невозможно отличить от яви, служит лишь крайней степенью нормы восприятия Петербурга, свойственного и другим героям романа.

Изображение Петербурга у Гоголя настолько погружено в особую сновидческую атмосферу, что герой, став жертвой «необыкновенно странного происшествия», сомневается, «не во сне ли это всё» (III, 19); ему кажется, будто случившееся с ним «или во сне снится, или просто грезится» (III, 53). Тому, что происходящее принимается за сонную грезу, способствует специально нагнетаемая атмосфера семантической неопределенности, придающая петербургской реальности свойства фиктивного сна.

В «петербургском» романе¹¹ Мережковского Петербургу приписываются черты города-

сна, где героям снятся сны, полные городской мистики, так что их трудно отличить от граничащей с фантастикой яви. Со сновидческой сущностью Петербурга сталкивается Тихон, которого северная столица поразила «видом своим, столь не похожим на Москву», настолько здесь «все было плоско, пошло, буднично и в то же время похоже на сон. Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что весь город подымется вместе с туманом и разлетится, как сон» (4, 81–82). Призрачный город, где «видимо то, чего нет», рождает в нем «жуткое чувство, которого он уже давно не испытывал, – чувство конца» (4, 81). Петербург потому и кажется городом-сном, предельно обостряющим *чувство конца*, что здесь, как и во сне, *видимо то, чего нет*, что может только присниться, но в реальности не существует.

Мережковский акцентирует сходство городского пейзажа именно с образами сна: как сон *разлетится*, так *разлетится* и город. Это *чудится* Тихону, богоискателю, наделенному зрением мистика-визионера, но и царевич Алексей, носитель допетровского православия, к мистическим прозрениям не склонный, замечает в привычной для глаз картине с «желтым, грязным туманом» и «грязным небом» черты и приметы, присущие городу-сну: «...что-то плоское-плоское, пошлое, вечное в пошлости, то, что всегда есть и что все-таки призрачнее самого дикого бреда» (4, 218).

Самим своим призрачным существованием, *призрачнее самого дикого бреда*, город-сон репрезентирует небытие, *то, чего нет*; отсюда наличие в визуальном образе Петербурга, порождаемом как субъективным восприятием героев, так и коррелирующим с ним авторским изображением, наряду с коннотациями сна и демонических коннотаций. Сновидческая сущность Петербурга так открывается героям, явно ощущающим присутствие демонических сил, что обнаруживается ее демоническая подкладка.

В книге о Гоголе черт, с которым борется автор «Ревизора» и «Мертвых душ», представлен как «отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная *пошлость*» (15, 187). Замечательно, что характеристика черта, воплощающего в себе «метафизическое зло»¹², не просто созвучна описанию Петербурга, каким его видят Тихон и Алексей, но почти буквально с этим описанием совпадает: *плоско, пошло, буднично; плоское-плоское, пошлое, вечное в пошлости*. Мережковский писал вскоре после выхода романа (в статье «О новом религиозном действии (Открытое письмо Н. А. Бердяеву)»), что «“дух небытия” есть дух вечной середины, пошлости, плоскости: ведь пошлость и есть не что иное, как абсолютное небытие, которое хочет казаться абсолютным, единственным бытием» (14, 178). Город-сон не только обретает и демонстрирует



признаки абсолютного небытия, лишь кажущегося бытием, но и выражает его дух.

Выбор ракурса, призванного акцентировать сновидческую сущность города, весьма характерен для авторского нарратива у Мережковского, где сопрягаются и взаимоосвещаются точки зрения героев и точка зрения повествователя на Петербург как на предмет описания. В том, как они видят этот предмет и как его оценивают, обнаруживаются черты показательного сходства. Ср. изображение похорон царского карлика, пробуждающее знаменательные демонические ассоциации: «Густел туман. И в мутно-желтом тумане и в мутно-красном свете факелов это шествие казалось бредом, наваждением дьявольским» (5, 98). В другом эпизоде, где речь идет о возвращении царевича в столицу и предчувствии неизбежной гибели города, налицо буквальное совпадение образных картин, возникающих перед взором повествователя, а ранее перед взором Тихона: «Туман густел. Все расплывалось в нем, таяло, делалось призрачным – и вот-вот, казалось, весь город, со всеми своими людьми и домами, и улицами, подымется вместе с туманом и разлетится, как сон» (5, 100).

Напомним, что у Гоголя туману, не только искажающему зрительные образы, возникающие перед взором героев или повествователя, но и затрудняющему понимание сюжетных событий, принадлежит существенная роль в создании фантастического образа Петербурга: «... всё перед ним окинулось каким-то туманом» (III, 19); «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом...» (III, 52); «...но здесь вновь всё происшествие скрывается туманом...» (III, 72) и т. д. Пространство, где все скрывает сгущающийся туман, наделяется свойством оборотничества, обнаруживая зависимость от действий демонических сил; так в мифологической преисподней, закрывая какую-либо возможность обзора, зримо уплотняется «сатанинская мгла»¹³.

Сны в Петербурге Мережковского, как и в Петербурге Гоголя, не отличить от яви, а явь от сна; границы между реальностью и снами намеренно не маркированы. И проснуться здесь по-настоящему невозможно, разве что из одного сновидения перейти в другое, как это происходит с Пискаревым в «Невском проспекте»: «Наконец, сновидения сделали его жизни и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне» (III, 28). Так и Алексей «...жил двумя жизнями – действительной и призрачной; и они перемежались, перепутывались так, что не умел он отличить одну от другой, не знал, что было во сне, что наяву» (5, 128). Две жизни, которыми он живет, действительная и призрачная, наяву и во сне, сливаются в сплошной сновидческий бред, не позволяя отличить сонные видения от тех, что мучат его наяву.

Чартков дважды просыпается в собственном сне, где внезапно оживает портретное изображение, причем всякий раз ему представляется, «что страшная живость явления не была похожа на сон» (III, 90). И даже тогда, когда он окончательно пробуждается, ему по-прежнему кажется, «что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности» (III, 92). Ситуация, подобная гоголевскому сну во сне, воспроизводится в романе. Алексей, будто «видел во сне что-то страшное, но не мог вспомнить что»; его состояние уподоблено состоянию гоголевского сновидца: «И ему казалось, что сон продолжается, что дверь сейчас откроется и в нее войдет то страшное, что он только что видел во сне и чего не мог вспомнить» (5, 37). События, отраженные во сне, тоже представляются сном, так как характер сна носит сама реальность; поэтому Алексей, вспоминая об увиденном, не уверен, было это наяву или во сне и действительно ли сон завершен.

Сквозь все сны Алексея, повторяясь и варьируясь, просвечивают сквозные мотивы гибели, смерти и демонического оборотничества, связывающие персонажей, участников сновидческих событий, с реальностью; главным действующим лицом в этих снах и видениях неизменно остается Петр, внушающий царевичу столь же неизменные чувства страха и ужаса, впитанные еще в детские годы и закрепленные в детской памяти. Ср.: «Он смежил глаза, и душа его погрузилась в полузабытье, в ту темную область, между сном и явью, где обитают тени прошлого. Как пестрые тени проходят по белой стене, когда солнечный луч проникает сквозь щель в темную комнату, проходили перед ним воспоминанья-виденья. И надо всеми царил один ужасающий образ – отец» (4, 239). Как отношения Чарткова с изображенным на портрете демоническим ростовщиком, так и отношения Алексея с отцом есть главная тема снов. Посредством этих снов совершается в романе символическое портретирование Петра, *ужасающий образ* которого, не позволяя сыну узнать отца, вынуждает видеть в нем демонического оборотня.

Демонический этот оборотень появляется во сне, когда Алексей, решив удавиться, накидывает петлю на шею: «...вдруг, откуда ни возмись, большой черный кот прыгает ему под ноги, ластится, трется, мурлычит, выгибает спину; и, встав на задние лапы, передние кладет ему на плечи – и это уже не кот, а исполинский зверь. И царевич узнает в звериной морде лицо человечьё – широкоскулое, пучеглазое, с усами торчком, как у “Кота-котабыrsa”. И хочет вырваться из лап его. Но зверь, повалив его, играет с ним, как кошка с мышью, то схватит, то выпустит и ласкает, и царапает. И вдруг впивается когтями в сердце. И он узнает того, о ком было сказано: “Поклонились зверю, говоря:



кто подобен Зверю сему и кто может сразиться с ним?» (5, 129).

Цепь метаморфоз, происходящих с оборотнем, соответствует демонологическим представлениям, разделяемых царевичем: представ сначала в образе большого черного кота, он принимает далее облик исполинского зверя с человеческим лицом, похожим на лицо Петра, чтобы превратиться затем в зверя апокалипсического, которому люди поклонились как богу.

Распознавание Петра как нечеловека – таково содержание сна наяву царицы Марфы Матвеевны, неотличимого для нее от видения: «Вдруг – настезь дверь, и входит он. Я его сразу узнала. Рослый такой, да ражий, а кафтанишка куцый, немецкий; во рту пипка, табачище тянет; рожа бритая, ус кошачий» (4, 95). Признаки внешности, определяемые избыточностью (*рослый и ражий*) и недостаточностью (*рожа бритая*), наличием зооморфных черт (*ус кошачий*)¹⁴, характерный и узнаваемый костюм (*кафтанишка куцый, немецкий*), употребление табака, признаваемого «нечистой» травой, и использование трубки¹⁵, а также способность парализовать человека указывают на нечистого духа. Когда же вошедший объявил себя *царем* и назвал свое имя *Петр*, тогда царица, отождествив его с сатаной, сотворила в уме заклятие, после чего нечистый дух сгинул, а она, проснувшись, уразумела, что носитель имени *Петр* есть «антихрист» (4, 96).

Тема антихриста, разработанная в романе «на материале антипетровских (старобрядческих и др.) легенд»¹⁶, составляет особый предмет размышлений царевича, слышащего и вслушивающегося в эти легенды. Вспомнив как-то «слова одного раскольничьего старца» о церкви и полах, приобретшие для него «вдруг страшную силу», Алексей задумывается, не царствует ли в церкви антихрист – и «кто же антихрист?» (5, 123). И антихриста в образе зверя, с которым Алексей встречается в своем сне, он отождествляет, узнав в нем *лицо человека*, с тем, кто, как предсказано в Апокалипсисе, подчинил себе церковь и стал главой антихристианского царства.

У Гоголя в первой редакции «Портрета» антихрист «показывается» в облике демонического ростовщика: «...это был сам антихрист» (III, 443). Во второй редакции данное указание снято, но сохраняется и даже усиливается апокалипсический смысл изображаемого¹⁷. Аномальные черты ростовщика, с его «непомерной высокой фигурой», которого отличают «непостижимо-страшный цвет» лица, «необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови» (III, 121), ясно намекают на его демонологическую природу. Прямо на нее указывает способность «страшного фантома», вышедшего во сне Чарткова из портретной рамы, буквально парализовать художника: «Чартков силился вскрикнуть и почувствовал, что у него нет голоса, силился

пошевелинуться, сделать какое-нибудь движение – не движутся члены» (III, 89).

Царевич в романе испытывает сходное чувство оцепенения, когда ранним и темным утром его зовут ехать к отцу: «Алексей хотел крикнуть, вскочить и не мог. Все члены точно отнялись. Он чувствовал тело свое на себе как чужое. Лежал, как мертвый, и ему казалось, что сон продолжается, что он во сне проснулся» (4, 221). В Петербурге, словно в продолжающемся сне, сне наяву, можно встретиться с самим основателем города, как Тихон встретил однажды на Троицкой площади «человека высокого роста в кожаной куртке голландского шкипера» и «тотчас узнал его: это был Петр. Страшное лицо как будто сразу объяснило ему страшный город; на них обоих была одна печать» (4, 81).

Тихону суть Петербурга как антихристово града становится понятной при встрече с Петром, *страшное лицо* которого в сочетании с высоким ростом и иностранным платьем обнажает в облике царя приметы демонологического существа, сходные с теми, какими наделен был принимаемый за антихриста демонический герой Гоголя. Апокалипсические переживания и настроения, пронизывающие сны, видения и сны наяву и Алексея, и других героев, актуализируют в романе тему «последних времен», которые приближает своими действиями и своим своим обликом царь-оборотень.

Наполненный отзвуками образов, мотивов и тем Гоголя, роман Мережковского оказался тем самым местом в «резонантном» пространстве русской литературы, где переключка миров писателей привела и к значимому усилению существенных гоголевских смыслов, и к порождению смыслов новых, принципиально для него важных, во многом определивших его художественно-историософское своеобразие.

Примечания

- 1 Топоров В. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary tradition and practice in Russian culture : papers from an Int. conf. on the Occasion of the 17th birthday of Yu. M. Lotman*. Rodopi, 1993. P. 19.
- 2 Там же. P. 21.
- 3 См.: Паперный В. В поисках нового Гоголя // *Связь времен : Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 1992. С. 31 ; Полонский В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков : история, поэтика, контекст. М., 2011. С. 220–221.*
- 4 Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. II. М. ; Л., 1937. С. 185. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию с указанием в скобках тома римскими и страниц арабскими цифрами.
- 5 Евзлин М. Об одном литературном источнике гоголевского «Вия» // *Slavica Tergestina*. 1999. Vol. 7. P. 80–81.
- 6 Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985. С. 134.



- ⁷ Мережковский Д. Полн. собр. соч. : в 24 т. Т. 5. М., 1914. С. 59. Далее цитаты приводятся в тексте по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁸ См.: Лавров А. Мережковский Д. С. // Русские писатели. 1800–1917 : Биографический словарь : в 4 т. Т. 4. М., 1999. С. 21.
- ⁹ Исупов Г. Историческая мистика Петербурга // Метафизика Петербурга (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1). СПб., 1993. С. 68.
- ¹⁰ См.: Пумпянский Л. Классическая традиция : Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 327–328. (Язык. Семиотика)
- ¹¹ Пайман А. История русского символизма : пер. с англ. М., 2000. С. 121.
- ¹² Лавров А. Указ. соч. С. 21.
- ¹³ Флоровский Г. Восточные отцы V–VIII веков. Париж, 1933. С. 67.
- ¹⁴ См.: Виноградова Л. Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях // Телесный код в славянских культурах / отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2005. С. 19.
- ¹⁵ Ср. «часто встречающиеся в быличках курящих трубки чертей» (Белова О. Табак // Славянские древности : Этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 5. М., 2012. С. 223).
- ¹⁶ Минц З. Комментарии к роману Д. С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» // Мережковский Д. Собр. соч. : в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 602.
- ¹⁷ См.: Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 67.

Образец для цитирования:

Кривонос В. Ш. Гоголевский слой в романе Д. С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 1. С. 70–74. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-70-74.

Cite this article as:

Krivosos V. Sh. Gogol's Layer in the Novel *Antichrist (Peter and Alexey)* by D. S. Merezhkovsky. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 1, pp. 70–74 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-7663-2017-17-1-70-74.