



Иннокентий АННЕНСКИЙ

Художественный идеализм Гоголя

(Речь, произнесенная 21-го февраля 1902 г.)

Сегодня день смерти Гоголя. Последняя страница его жизни так загадочна и страшна и умирание великого писателя было столь тяжело, что нужно некоторое усилие воли, чтобы настроить себя на праздничный лад, оттолкнув от себя картины, которые назойливо рисуются уму, когда начинаешь говорить о Гоголе 21 февраля. Но попробуем сделать это усилие — обратимся от смерти если не к жизни, то к вечности, к бытию того духа, который веет, где хочет. Один из его бессмертных атомов некогда стал душой Гоголя, и от его земного существования нам остались произведения великой творческой силы.

Дать вам сегодня хотя бы беглую характеристику этих творений так, чтобы вы могли почувствовать и умственно измерить всю их силу и значение, было бы слишком высокомерной задачей, и не потому, чтобы Гоголь написал очень много, — он, напротив, никогда не был особенно плодовит и обрабатывал и переделывал гораздо чаще, чем творил. Но дело в том, что сила и красота гоголевского творчества вовсе не исчерпываются тем, что этот поэт написал. Я хочу дать вам *праздничное уподобление*.

Представьте себе великолепную залу и яркие бальные огни, но в зале — никого: только в зеркалах отражаются темные пальмы да печально дрожит в хрустале бесполезное пламя. Но вот начался, вот разгорелся бал. Посмотрите опять на огни, и вам покажется, что они стали другие: теперь они играют красками цветов, щек, тюлей, лент, волос и кружев; они дробятся гранями алмазов и блеском глаз, а вокруг самих источников света дрожит неосязаемая волна ароматных испарений. Таковы и огни поэзии. Не будь вокруг

них восприимчивых умов, восторженных глаз, жарко бьющихся сердец, — они догорели бы и печально погасли, а между тем проходят, как мгновения, года, а огни все продолжают радовать глаз вечной сменой своих живых форм. Вся русская литература, господа, даже более, вся широкая область наших художественных восприятий в сфере русского творчества, это та же оживленная бальная зала, в которой горят огни гоголевского гения: поэт дал нам свет, а мы дробим, множим, разнообразим и оживляем эти дивные огни, унося их в блеске глаз, в слезе и улыбке, в воспоминаниях, мечтах и надеждах.

Говорить о значении Гоголя значит говорить о Достоевском, Гончарове, Тургеневе, Писемском, Островском, Салтыкове, говорить о Гаршине, Чехове, Горьком и знать, что живые русские поэты прядут нити, которые свяжут с гоголевским творчеством и будущую русскую литературу; но этого мало, — это значит говорить и о русском актере, и о живописце, и о постоянно возрастающих запросах русского читателя, самосознание которого ярко отмечено впервые сыгранным «Ревизором», впервые прочтенными «Мертвыми душами».

Я ограничусь более скромной попыткой — выяснить моей аудитории *одну из главных причин непрерывного и вечно живого обаяния гоголевского творчества — его идеализма.*

Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением.

В силу стремления, вложенного в нас создателем, мы вечно ищем сближать в себе мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя и возвышая свою брэнную телесную жизнь божественным прикосновением к ней мира идеального, и в этом заключается вся красота и весь смысл нашего существования: стремимся ли мы к совершенствованию или жертвуем собою для блага других — это творится веяние мира идей, это значит, что в нас созвучно затрепетала наша душа, атом бессмертного духа. Чувствуем ли мы радостный трепет, угадав иную вечную красоту в творческом подборе звуков или красок, значит нам удалось на миг освободиться от ига вещей и созерцать вечное, или, как говорил Лермонтов, «видеть Бога».

Та область жизни, где вещи наиболее покорены идеями и где идеальный мир захватывает нас всего полнее, благодаря тому,

что он заключен лишь в обманчивую, символическую оболочку вещественности (она может быть хоть каменной: это все равно), называется искусством. Всего целостней, ясней, совершенней и разумнее мир идей передается искусством слова или поэзией: ибо здесь самый материал — язык — есть, в свою очередь, искусство. Из всех искусств поэзия является самым образовательным, и она теснее всех связана с умственной и нравственной жизнью человека; да и влияние ее при этом особенно живо и продолжительно, благодаря бесконечно разнообразным формам, которые поэзия принимает в душах отдельных людей.

Как ни тонка вещественная оболочка поэзии, как ни ограничена она смыслом изображаемого, с одной стороны, метафорой и ритмом — с другой, и, наконец, качеством самого материала — с третьей, но значение ее в искусстве очень велико.

Как искусный ваятель режет и бьет глину, пока она послушно передаст весь сложный мир ощущений, вызванных в нем замыслом и моделью, так и поэт ищет придать своим символам не только общее обличье жизни в ее контурах и красках, но и самую жизнь с ее теплом, движеньем и дыханьем. Только благодаря символичности самого материала, из которого он творит, т. е. *слова*, эта жизнь не может, конечно, отлиться в формы столь же устойчивые, наглядные и, так сказать, безусловные, как на картине. Но иллюзия впечатлений жизни бывает и от хорошей поэзии — полная: такова уже сила *символа*, который магически¹ возбуждает в нас ту же работу мысли и фантазии и те же волны чувства, что переживал и создавший его поэт, хотя, конечно, отраженно, т. е. слабее. Вещественная сторона поэзии остается неизменной, *идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве и во времени. Творение* не умирает вместе с поэтом, *не умирает даже творчество* в той же внешней вещественной оболочке. Мы понимаем и чувствуем, т. е. частично воссоздаем теперь Чичикова, вероятно, и тоньше, и глубже, и полнее, чем делали это самые чуткие современники Гоголя, потому что душа наша, благодаря росту общественного сознания, утончению эстетического чувства и увеличению художественных запросов, стала *более совершенною призмой*, но зато даже для детей, которые в наши дни прочтут историю русского Одиссея, не может уже повториться то свежее непосредственное впечатление, которое получали современники Гоголя, хотя бы они ко времени появления «Мертвых душ» давно утратили юношескую восприимчивость.

При первом впечатлении от гоголевского творчества нам кажется, что его главная сила заключается именно в *полноте иллюзии жизни*, т. е. совершенстве вещественной оболочки. Гоголя так и называют обыкновенно отцом русского реализма. И действительно, любая страница Гоголя поражает нас его стремлением не только к *правдоподобию*, но и к *наглядности* в передаче жизни, а кроме того, какую-то *страстной чуткостью и хищной, если можно так выразиться, зоркостью* наблюдателя. Посмотрите только на это лицо, на крючковатый, тонкий и характерно опущенный нос, пристальный взгляд, свесившуюся скобку волос... Письма Гоголя, особенно первые петербургские, полны просьбами о документах для творчества. Он собирает слова, песни, обычаи, анекдоты, описания костюмов, роется в летописях и архивах, изучает тяжёбые дела, записывает термины, то охотничьи, то кулинарные. Влияние на Гоголя случайных рассказов, даже мимолетных впечатлений, пришедшихся кстати, было иногда необычайно. Работа его над языком, с тем расчетом, чтобы фраза выходила как можно выразительнее, метче и ярче, хорошо известна тем, кто заглядывал в мириады его разночтений, терпеливо подобранных Шенроком и покойным Тихонравовым². Рисунки Гоголя тоже во многих отношениях замечательны, а его любовь к природе и передвижениям давно стала общим местом в суждениях о Гоголе. Действительность в самых мимолетных из ее оттенков Гоголь умел передавать как никто, но, может быть, нигде это не проявлялось так ярко, как при изображении *дороги*: поля, пестрая застава, тихий городок с каланчой и церковью, залитой лунными лучами, въезд в усадьбу; классическая запряжка Чичикова, его Селифан, чубарый, даже бричка с двумя горячими калачами, засунутыми в ее кожаный карман, круглое стеклышко, сквозь которое Чичиков смотрел на гроб бедного обладателя косматых бровей, даже колесо, которое до Москвы доедет, а до Казани не доедет, — стали бессмертны, как самые совершенные из типов Гоголя: такую яркую жизненность умел разливать Гоголь на все, до чего ни касался он своим магическим пером.

Но правда изображений вырабатывалась у Гоголя постепенно, как и их высокий *идеализм*. Гоголь начал со сказок, где черты повседневной жизни еще не искрятся на солнце, как в «Мертвых душах», а стоят, как яблони весной, осыпанные таинственным серебром легенды.

Из-за чуба седого «дида», перехватившего «горилки», выглядывает то рогатая голова черта, то морда мистической свиньи;

важеватые ведьмы в монистах угощают приятелей галушками, пока казак режется «в дурня» и не без хитрости крестит карты под столом.

Все эти чернобровые и белорукие Оксаны или женихи их, простодушные гиганты кузниц в смушковых шапках и с медленной речью, эти старые воеводы с непроницаемым взором и нависшими седыми усами; их роковые тайны и бледно-восковые, молчаливые жены — все это перемешалось в «Вечерах» с уморительными столкновениями бранчливых баб, подвыпивших резонеров да трусливых дьяков и слилось в картину, изумительную по свежести и оригинальности, и при этом — такова сила гения, даже юного, — все-таки не пеструю. Несмотря, однако, на все мастерство бытовых штрихов, «Вечера на хуторе близ Диканьки» представляются нам скорее прекрасным романтическим сном юности, чем законченным творением художника. Здесь все еще как бы зреет. Самая природа еще как бы боится выйти на Божий свет в будничном наряде. Почти все картины сказок одеты волшебным сиянием луны, и соловьиный рокот, не скупясь, осыпает чарующую майскую ночь. Самый Днепр создан скорее восторженным лириком, чем тонким мастером, и вы не найдете в «Вечерах» ни излома белоствольной березы, ни даже той цветистой и ароматной степи, по которой его Тарас позже повезет сыновей в Сичь.

Зато своеобразная смесь реального с фантастическим уже никогда не повторится после 1832 г. в такой наивной, почти детской прелести.

Все было светло в вышине. Воздух, в легком серебряном тумане, был прозрачен. Все было видно, и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо них, сидя в горшке, колдун; как звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки; как клубился в стороне облаком целый рой духов; как плясавший при месяце черт снял шапку, увидевши кузнеца, скачущего верхом, как летела возвращавшаяся назад метла, на которой, видно, только что съездила, куда нужно, ведьма. Много еще дряни встречали они...

Мы найдем у Гоголя и позже ту же свободную смесь идеального с реальным, но уже не в этой *непосредственной* фантастической форме. В «Носе» она дала такие своеобразные и небывалые сочетания, что эта фантазия остается одинокою едва ли не в мировой литературе. У нас форму «Носа» пробовали применять и Достоевский

(в «Крокодиле»), и Салтыков (не раз), но по различным причинам «Нос» все же остается одиноким, как форма чисто художественная. Есть предел, за которым действительный мир *бесполезен* для поэзии. Даже элемент национальности может оказаться ниже достоинства поэта. У поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание; все остальное — скучные подмеси, житейский шлак искусства.

Ступенью выше «Вечеров» в развитии идеализма стоят «Старо-светские помещики», «Тарас Бульба» и, особо от них, «Вий».

Сам Гоголь указывал на положительные и светлые элементы своей бессмертной идиллии и исторической повести. И, действительно, трудно представить себе идеализм более кристаллически-прозрачный и неотразимо-обаятельный, чем идеализм этих произведений. В основе обоих лежит *бессмертная любовь*, чистый и высокий *Эрос* Платона. Вспомните кончину Пульхерии Ивановны: как просто относится она к вопросу о своей близкой смерти и с какой тревогой — к вопросу об удобствах покидаемого ею спутника.

Этому чистому сердцу самое *бессмертие* представляется в форме загробных попечений о старом муже.

Смотри мне, Явдоха, — говорит она старой ключнице, — когда я умру, чтобы ты глядела за паном, чтобы берегла его, как глаза своего, как свое родное дитя. Гляди, чтобы на кухне готовилось то, что он любит, чтобы белье и платье ты ему подавала всегда чистое; чтобы, когда гости случатся, ты принарядила его прилично, а то, пожалуй, он иногда выйдет в старом халате, потому что и теперь часто позабывает он, когда праздничный день, а когда будничной. Не своди с него глаз, Явдоха, я буду молиться за тебя на том свете, и Бог наградит тебя. Не забывай же, Явдоха; ты уже стара, тебе не долго жить, не набирай греха на душу. Когда же не будешь за ним присматривать, то не будет тебе счастья на свете. Я сама буду просить Бога, чтобы не давал тебе благополучной кончины. И сама ты будешь несчастна, и дети твои будут несчастны, и весь род ваш не будет иметь ни в чем благословения Божия.

«Боже! думал я, глядя на него: пять лет всеистребляющего времени — старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмущало ни одно сильное ощущение души, которого вся жизнь, — казалось, состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных рыбок и груш, из добродушных рассказов, — и такая долгая, такая жаркая печаль!»

Эрос Тараса и Остапа — холоднее; он безмерно дальше от нас, чем мир этих простых душ, и скорее изумляет, чем трогает нас. Беззаветная, страстная и в то же время грубо-стихийная, богатырская любовь к родине, любовь, полная ненависти и холодного презрения ко всему, что не исповедует Христа или исповедует его «не по-нашему», полная бурного кипения сил, вызова и безоглядного упрямства, эта любовь, конечно, и героична, и величественна, но Гоголь не скрыл от нас всей жестокости ее величия. Впрочем, верный поэтической правде и высокому идеализму, он не оставил своего Тараса с сыном в холодных контурах Ильи Муромца с богатырем Сокольниковым. С дивным художественным тактом он показал нам в своем старом герое не только сыновнего судью и палача, но и безумно нежного отца. Помните ли вы слова Остапа на лобном месте, когда муки уже превзошли меру даже казацкой твердости: «Батько! Где ты? Слышишь ли ты все это» — и ответное «Слышу» Тараса, которое раздалось среди всеобщей тишины, так что весь миллион народа в одно время вздрогнул.

Если в «Тарасе» устами Гоголя сказал последнее слово вдохновлявший его мир малороссийской думы, то в «Вии» (1834) поэт навсегда простился с чертовщиной народных сказок, которая еще так недавно нераздельно владела его фантазией. Хома Брут был как бы последней жертвой этого фантастического царства. Три дня и три ночи оно донимало несчастного философа, интеллигента, вышедшего из среды Вакул и Оксан.

Вспомните ступени ужаса в их фатальной смене: смутное предчувствие, гульба, угрозы ректора, сцена в корчме, свидание с сотником, неудачный побег, надвигающиеся сумерки, разговоры в застойной, лужайка перед церковью, первая ночь, вторая ночь; новая беседа с сотником и, наконец, Вий и смерть. А вот и конец Биева царства.

Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь; но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святости и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги.

Царство Вия кончилось. Но отчего же ведьмы и бесы были как-то добрее в «Вечерах», чем в «Вии»? Отчего там были удачливее те молодцы, которых они облюбовывали в жертву? Отчего Вакула проехался по небу и достал из залитого огнями Петербурга шитые золотом черевички царицы для своей переборчивой невесты, а Хома Брут, такой же сильный и бесстрашный, поседел от ужасов чертовского свитка и пал без дыханья перед чудовищем с железными веками? Отчего самый комизм был так светел и чист в «Вечерах» и стал так мрачен и так грозен в «Вии»? Уж не мелькает ли перед нами в гибели наивной сказки первый призрак *ужасов мистицизма*, не прозвучала ли в «Вии» первая угроза из того сурового царства кар и воздаяний, откуда позже полумертвого Гоголя оглушали анафемы ржевского Савонаролы?..³

Поднимемся еще на одну ступень в идеализме Гоголя. Как ни кристаллен он в «Старосветских помещиках», но сила его заключается не в кристалльности. Когда живописуются явления или удивительные по величию духа, в них изображаемого, или симпатичные по своему мягкому колориту, творческой силе идеализма еще вольготно. Но представьте себе, что перед ним встала каменная стена, да еще густо поросшая плесенью. Помните ли вы гоголевский «Портрет»? Вспомните безумную ночь живописца Чарткова, где бесовское так хитро сплелось с художественным, а болезненная галлюцинация с иллюзией и восторгом артиста перед творческим замыслом и его тайной — мы в самом центре идеального мира. Но вот волшебная ночь кончается: туманное петербургское утро глядит на неприятную, грязную и холодную квартиру нищего живописца, а в комнате, где только что скользили призраки, торчит при свете дня серая фигура домохозяина — этой живой эмблемы реальности, одного из тех бесчисленных и безыменных Виев когтистой жизни, которыми страшна уже не сказка, а действительность.

Домохозяин Чарткова был

...одно из тех творений, какими обыкновенно бывают владельцы домов где-нибудь в Пятнадцатой линии Васильевского острова, на Петербургской стороне или в отдаленном углу Коломны, — творенье, каких много на Руси и которых характер так же трудно определить, как цвет изношенного сюртука. В молодости своей он был капитан и крикун, употреблялся и по штатским делам, мастер был хорошо высечь, был и расторопен, и щеголь, и глуп; но к старости своей он слил в себе все эти резкие особенности в какую-то тусклую

неопределенность. Он был уже вдов, был уже в отставке, уже не щеголял, не хвастал, не задирился, любил только пить чай и болтать за ним всякий вздор; ходил по комнате, поправлял сальный огарок; аккуратно по истечении каждого месяца наведывался к своим жильцам за деньгами, выходил на улицу с ключом в руке, для того чтобы посмотреть на крышу своего дома; выгонял несколько раз дворника из его конуры, куда он запрятывался спать; одним словом, человек в отставке, которому после всей забубённой жизни и тряски на перекладных остаются одни пошлые привычки.

Я не знаю у Гоголя более чистой, более беспримесной характеристики того пошлого человека, общего, безыменного тусклого человека, который гнездится в каждом из нас и от которого позже Гоголь остерегал читателей, рисуя им черствую старость Плюшкина. Существование без умственных интересов, искусства, привязанностей, будущего — точно, страшнее всех Виев сказки, а хозяин Чарткова есть самый страшный из его представителей. Мы видим в «Портрете» пошлость, уже не робкую и наивно тупую, как у Шпоньки, не бессменно торжествующую, как у поручика Пирогова, не амбициозно-щепетильную, как у майора Ковалева, не ухарски-наглуую, как у Кочкарева, а безыменную, почти мистическую, пошлость — пошлости. Чартков не узнал своего домохозяина, когда тот явился к нему потом под видом богатой и нарядной заказчицы и много раз являлся к нему затем в разных видах, пока не добился его гибели, — но пошлость была все-таки побеждена поэтом. Гоголь подписал ее приговор, но не своим знаменитым «*Скучно*», как в конце повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, — на этот раз он встревожил мысль читателя другим несказанным словом «*Страшно*».

После безразличного сказочного идеализма юности, после светлого идеализма «*Старосветских помещиков*» и «*Тараса*», после таинственного «*Вия*», после того как идеализм Гоголя сказал и «*скучно*», и «*страшно*», он создал еще две формы: первую я назову *карающей*, а вторую, высшую, *чисто эстетической*.

Мы найдем первую в «*Шинели*» и «*Ревизоре*», а вторую в «*Мертвых душах*».

Карающий идеализм Гоголя — это победный золотой луч солнца в затхлом подвале, все равно, упивается ли там поэзией канцелярского шрифта бедный Акакий Акакиевич или суетливо ворошатся слизняки и мокрицы «*Ревизора*». Луч найдет щель и в камне,

и хоть на миг он заставит слизняков и мокриц почувствовать, что они — дети тьмы, а полудиота Башмачкина прозреть в себе униженное и поруганное людьми подобие Бога.

Центр тяжести «Шинели» лежит, конечно, не в бытовой картине из жизни мелких столичных чиновников, и еще менее можно искать его в идеализации Акакия Акакиевича. По первоначальному замыслу повесть даже называлась «Повестью о чиновнике, крадущем шинели». Между героем Гоголя и Макаром Алексеевичем Девушкиным (из «Бедных людей» Достоевского) лежит целая пропасть. Недаром же старый покровитель Вареньки с таким горячим одушевлением восстает против этой обидной параллели. Нельзя не видеть, что тот идеализм Гоголя, который шепнул молодому чиновнику среди толпы издевающихся над Акакием Акакиевичем: «Это брат твой» и который потом с негодованием сорвал со «значительного лица» его бровровые лацкана, заставив этого департаментского Юпитера дрожать от ужаса на морозе, — этот идеализм отнюдь не стремился открывать в Башмачкине душевных сокровищ: он говорил читателю, но уже не «скучно» и не «страшно», а «стыдно». Так и в «Ревизоре» словами Городничего «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!» идеализм встревожил укором не одно дотоле спокойное сердце. Недаром же и сам поэт, когда увидел, как поняли «Ревизора» лучшие русские умы, так испугался своей новой роли в комедии жизни.

Но перейдем к «Мертвым душам». Русская литература не знает творения большей идеалистической энергии. То, что мы называем *реализмом* Гоголя, есть нечто высшее: это не столько точность, сколько *красота* изображений, их высшая разумность и *целесообразность*; это та исключительная сила художественного *внушения*, которая заставляет нас сосредоточивать вокруг проходящей мимо нас сцены множество фактов нашего собственного миропонимания и самосознания. Символы великой русской эпопеи слишком широки и прекрасны для реального мира.

Действительно, где, собственно, происходит действие «Мертвых душ»? Из какой полосы России взяты Коробочки, Митяи и Мняи? Какая среда, украинская или великорусская, выпустила Чичикова?

Поставьте рядом с этим русским Одиссеем мистера Пиквика Диккенса или Пекюше Флобера⁴ — и вы усомнитесь не только в стремлении Гоголя учить нас русской действительности, но даже в том, в какой мере он исходил из непосредственного общения с нею.

Пройдет каких-нибудь десять лет — и в «Записках охотника» мы будем иметь уже подлинное изображение крепостной России, памятник не только художественный, но исторический. А в «Мертвых душах» в какие годы происходит действие? Что это в сущности за страна? Есть ли в ней хоть какая-нибудь вера, обрывок исторических воспоминаний, обычай, живет ли в ее глубине какой-нибудь, хотя смутный идеальный запрос? Чьи дети, чьи внуки все эти Маниловы? И неужто же Митяи и Миняи действительно только тем и отличаются от бессловесных, что время от времени напиваются до бесчувствия? А куда же девалось вдохновенное бражничанье «Вечеров», все эти бесстрашные и независимые Вакулы, легенды, песни, малеванье? Вот вопросы, которые приходят в голову, когда видишь, что люди склонны мерить правду Гоголя на аршин современного реализма.

Но я, конечно, безмерно далек от того, чтобы думать, что вся эта романтическая неопределенность могла хоть на йоту ослабить художественное значение «Мертвых душ». Пусть вместо России он изобразил нам Атлантиду, но от этого стали еще ярче и еще великолепнее те дышащие жизнью символы, в которых светятся мириады наблюдений и умов, отразившиеся, как в зеркале, в чуткой творческой душе Гоголя. Один человек и не мог бы создать «Мертвых душ», как, в свою очередь, «Мертвые души» не могли бы уместиться ни в одну чисто реальную обстановку.

Гоголь впитал в себя умы, может быть, нескольких поколений, и едва ли кто и когда-нибудь разберется в чудовищной лаборатории «Похождений Чичикова».

«Мертвые души» — произведение совершенно исключительное не для одной России, и при этом оно гениально по своей грандиозности, может быть, еще более, чем по совершенству отделки, а обычность изображаемой жизни и правда самого изображения только ярче выделяются на фоне эпической фантастичности обстановки и дерзкой невозможности анекдота.

Эстетическая красота не обделила ни единой строки «Мертвых душ», по крайней мере, первой части поэмы, и заплесневелая корка сухаря у Плюшкина отнюдь не менее прекрасна, чем белоствольная береза в его саду.

Когда Пушкин прослушал чтение первых глав бессмертной гоголевской поэмы, то, как известно, он сказал: «Боже, как грустна наша Россия». Этих глубоких слов, я думаю, достаточно, чтобы формулировать второстепенное значение комического в «Мертвых

душах» и всю невыразительность смеха для художественной оценки самой поэмы. Но непосредственное суждение великого поэта о совершеннейшем из русских творений, несмотря на всю его глубину и меткость, тоже нас более не удовлетворяет. Эти плуты и шулера, кулаки, скряги и дуры так глубоко поняты в их сокровеннейшей сущности коллективным умом, который воплотился в Гоголе, мы до такой степени чувствуем торжество ума и идеала над их самодовлеющей ограниченностью, от самого творения, захватывая область наших наблюдений и самопознаний, так широко расходятся и такие светлые лучи, что мы уже не повторим с Пушкиным «Как грустна наша Россия». Да и сам великий вдохновитель «Мертвых душ», может быть, не сказал бы этого, если бы он увидел, дожив до наших дней, какую могучую и высоко просветительную для всего мира литературу создали «Мертвые души».

Нет, страна, которая родила Гоголя, никогда не будет грустной страной, хотя бы все тучи мира закрывали ее небо, потому что это великая страна.

