



С. К. ШАМБИНАГО

Гоголь и Гойя

Ко мне становился человек вовсе не тою стороною, какою он сам хотел стать передо мной; он становился противувольно той стороною своей, которую мне любопытно узнать в нем, так что он иногда, сам не зная как, обнаруживал себя передо мною больше, чем он сам себя знал.

*(Письмо Гоголя к Плетневу из Неаполя,
24 дек. 1846 г.)*

Вольтер всю жизнь боролся против суеверия, Гете сказал, что суеверие — поэзия жизни. Вот два различных мирозерцания, столкнувшиеся в последней четверти XVIII в. Уходящая расщепленная цивилизация уступала место романтическому чудесному. Теория романтизма вменяла в обязанность переплетение реального с демоническим и чудесным*. Сверхъестественное должно было служить не только украшающим дополнением (как греческие мифы в ложноклассицизме), но и символом единства мира, выражающимся в соединении прошедшего и настоящего. И романтика отправилась в поиски за чудесным. Оно нашлось прежде всего в наследии Средневековья, еще во все глаза глядевшего со стен замков и шпицов готических соборов. Материал доставила фантастика народных преданий и сказок (романтизму обязана разработка фольклора). Претворенные сказания давали простор и для личных композиций**.

Эпоха перелома характеризуется, прежде всего, стремительностью; недаром носит она название «периода бури и натиска». Романтики спешили спуститься в самые тайники страшного и чудесного: адские перспективы, шабаша ведьм, темнота могил, замки, полные привидений — вот излюбленные места, куда

* Как собирались материалы для «романтического чудесного», и как сложилась теория романтизма, см. у ак. Веселовского — «Жуковский» (С. 468 и сл.).

** Таковы, наприм., повести Шписса, в зависимости от которых стоял Жуковский, романы Радклиф, Льюиса, Мэтьюрена¹.

поэтов нес порыв вдохновения. Средневековое чернокнижие стало предметом тщательного изучения*. В страшном и дьявольском не видели ужаса.

Это отсутствие чувства страха замечается, однако, лишь на первых порах. Сгоряча романтики искали в чудесном только украшения. Разыскивая покойников, чертей и ведьм, они не обратили внимания, что с дьявольщиной церковь еще продолжала бороться реально. Инквизиция была на высоте своего призвания. В 1790 г. в Испании еще пылали костры, сожигавшие ведьм. Церковь не прекращала борьбы с чертовщиной, потому что, наученная опытом Средневековья, она смертельно ее боялась, как злейшего врага своей догмы.

Как ни старалось христианство возвысить духовное в ущерб телесному, связь Пана с природными инстинктами человека прошла нетронутой по всему Средневековью, и церковь с ужасом увидела, что земные духи засели в тонких извилах готических соборов. Готику, это порождение средневековья, мало объяснять только моментом в истории архитектуры. Она — целое мирозерцание, отразившее культ таинственного в природе. Готика явилась вызовом, брошенным аскетизму церкви, инстинктивным стремлением к телесному. Отсюда понятно, почему с такой стремительностью разлилась она по средневековой Европе. Нет города, где не возвышалось бы замысловатое здание готического собора. И вот на стенах, башнях и внутри этих домов Бога непостижимо странно пришлось стать лицом к лицу с каменными чертями и страшилищами. Словно «испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтоб поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там»**. Так и остались, на соблазн мирянам и на смущение и страх духовенству. И поныне на углах крыш собора Парижской Богоматери возвышаются каменные дьяволы, с любовью и любопытством смотрящие вниз, на город. Свита их — козлы, свиньи, странные птицы, люди со звериными лицами и звери — с человеческими. Они — уже реальность: если окаменеет поэтическая метафора, она также делается реальностью.

* Гёте изучал «*Maleus maleficarum*» (Молот ведьм)², которым пользовался для сцен Вальпургиевой ночи.

** В повести «Вий». С завязшими в дверях и окнах чудовищами церковь осталась «навек», — говорит Гоголь.

Под сводами Толедского собора находится украшенная искусной резьбой кантория³. Длинной лентой протянулся по ней оргиастический шабаш. Вот звероподобные существа, сплетаясь сладострастно, несутся в подобии хоровода. К нему слетаются на помелах ведьмы, в одиночку или в сопровождении черта, или примостившись на спинах чудовищ. Странные лица столпились вокруг котлов; два петуха в бешенстве заводят драку; обезьяна дует в трубу, дикая свинья играет на органе. Вот черт надевает на монаха рясу. Вот несется на диком коне кто-то голый, обросший волосами. Вновь музыка: на органе играет полуобезьяна-полусобака. Тупое чудовище, у которого руки растут из лба, вцепилось в собственный палец на левой ноге. Осел с козлиной бородой и одним рогом умильно положил копыто на колени дамы. Тут же полужверь-получеловек кормит с ложки филина.

Эта черная месса, этот гнусный шабаш ведьм не были даже известны глубине Средних веков. Их вызвали те монахи, которые изобличили ведьм впервые*. Они сами говорили, что раньше христианский мир не видал подобных ужасов. И вот, предаваемые огню на площадях, ведьмы навеки засели в храмах. Готика** сохранила в пластических образах фантастику Средневековья. Поэты просветительной эпохи отворачивались от нее с брезгливостью и, кто знает, может быть, со страхом. Романтики потянулись к ней с жаждущим сердцем***.

Но страшные «свинные» рыла демонов, странные изгибы их получеловеческого, полужвериного тела были занимательны не одной оригинальностью очертаний. В них лежало нечто более страшное, на что не обращали внимания представители раннего романтизма. Два величайших живописца — испанский художник Гойя и русский писатель Гоголь — только они сумели увидеть, что ужасное внешнее должно отражать и ужасное внутреннее, что в чертовщине мало видеть плод одного воображения, она уже — сверхвоображение, она — страшная действительность.

* Процессы начинаются только с XV в. См. об этом у Н. Сперанского — «Ведьмы и ведовство» [М., 1906].

** О готике как воплощении чудесного также см. у Berteis — «Francisco Goya» [1909].

*** Попытка объяснения мистики собора Парижской Богоматери была сделана романтиком Гюго. Дикая оргия толедской кантории должна была произвести громадное впечатление на Гойя и отразиться на его композициях.

Романтический поэт в то же время был музыкант и живописец. Он работал над благозвучием слога и картинностью изображений. Описания природы и фантастика заполняли часто все содержание произведения. Такова и была «смелая и резкая пища немцев», которую пересадила на русскую почву поэтический дядька чертей и ведьм английских и немецких *. Туманный мистицизм переводов Жуковского внушал недоверие даже его современникам, они говорили: «под этим туманом не таится свет мысли».

Для нас, в данном случае, Жуковский важен как «чертописец»; он сам преимущественно так аттестовал себя. Чертопись и романтика, таким образом, сливаются, и если первая не заполняла собой всей романтики, то, несомненно, являлась ее важнейшим атрибутом. Кельнский собор — типичное создание готики; взгляните, и вы заметите знакомых вам чудовищ.

Друзья называли Жуковского «гробовых дел мастером», дамы — «гробовым прелестником». Сам он любил вызывать привидения из могил и ада. Вот его выходец:

Старик с шершавой бородой,
С блестящими глазами,
В дугу согнутый над клюкой,
С хвостом, костями, рогами.

Адские силы влекут роковым образом своих жертв в могилы. Не всегда помогают раскаяние и молитвы. Жениху упал в объятия бледный труп Доники, —

А мрачный бес, в нее вселенный адом,
Ужасно взвыл и улетел.

Страшные спутники реют в лунных лучах, много ужасов предстоит переживать героям. Жуковский признавался: «Люблю я страшное подчас», и желал, чтобы его путь в потомство «был конвоирован чертями». Старуха-ведьма чует свою страшную кончину. Она просит сына, известного своим благочестием, молиться три ночи над ее грешной душой. — «Закуйте свинцовый гроб обручами, закройте церковь наглухо, зажгите все свечи и соборно молитесь, — стонет она, отгоните тех, кто придет за моей душой».

* Слова кн. Вяземского, см. у ак. Веселовского — «Жуковский» (С. 300).

С первой ночи начинаются страхи: нечисть ломится в храм, грызет замки, ломает затворы. От ужаса свечи темнеют. Только пение петуха прогоняет страшилищ. На другую ночь — еще хуже; на третью — погасли все свечи, и рухнула на пол дверь храма:

И он предстал весь в пламени очам
Свирепый, мрачный, разъяренный...
И с громом гроб отторгся от цепей,
Ничьей не тронутый рукою;
И вмиг на нем не стало обручей,
Они рассыпались золою.
И вскрылся гроб. Он к телу вопиет:
Встань! иди во след владыке!
И проступил от слов сих хладный пот
На мертвом, неподвижном лице.
И тихо труп со стоном тяжким встал,
Покорен страшному призывью,
И никогда здесь смертный не слышал
Подобного сему стенанью.

Посылая Жуковскому «Вечера на хуторе», автор «Вия» выражает желание поскорей повидать чертописца, чтобы из уст его жадным ухом ловить «сладчайший нектар, приуроченный самими богами из тьмочисленного количества ведьм, чертей и всего любезного нашему сердцу»*.

Однако Жуковский отправился в потомство без желанного «конвоя». Главным образом потому, что он сам, внутри себя, побаивался этой компании. Полушутя, полусерьезно он считал себя достойным адских мук «за ведьм, за привидения, за чертей, за мертвецов»**.

Он пишет стихотворное послание графине Шуваловой, после ее дебюта в маскарade в роли мертвеца, где просит снять с прелестного лица столь страшную обнoву. Эта шутка — для него разительный урок, урок «для сердца и рассудка»:

* Вышеприведенная «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди», подражание Саути⁴, была написана в 1814 г., но, не пропущенная цензурой, ходила по рукам и была напечатана только в 1831 г. Цитированное письмо Гоголя к Жуковскому от 10 сентября 1831 г. Цензурное разрешение «Миргорода» (где — «Вий») последовало 29 декабря 1834 г.

** Письмо к Воейкову от 21 декабря 1814 г.

Нет! так шутить бесчеловечно,
И это будь в последний раз!

Когда вместо «прелести молодой» перед поэтом предстала графиня, костюмированная мертвецом, он искренне испугался:

...Ваше превращенье
Меня в сей бросило испуг,

он испугался символа — «переменчивости счастья». Поэт умоляет:

Забудьте страшное искусство,
И — в сердце зарождая чувство,
Не убивайте головы *...

Что страшит, то невольно притягивает к себе. Немецкий поэт Бюргер⁵, основываясь на широко распространенном народном предании о женихе-мертвце, написал балладу «Ленора». Неоднократное возвращение Жуковского к этой балладе весьма поучительно. Полный перевод он дал значительно позже двух первоначальных переделок **. В «Леноре» мертвец-жених мчит невесту к брачному ложу-могиле; по пути на пир он сзывает всю нечисть:

Вот у дороги над столбом,
Где висельник чернеет,
Воздушный рой, свеясь кольцом,
Кружится, пляшет, веет.
Ко мне! За мной, вы, плясуны!

Вот — конвой из чертей, которого так желал Жуковский. Однако в «Людмиле» он не решился пригласить его так определенно, и все это место передал сентиментально-мягко:

Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой,

* Послание писано в 1819 г.

** Перевод «Леноры» относится к 1831 г. Переделки: «Людмила» — к 1808 г. и «Светлана» — к 1811 г.

Прах оставя гробовой,
С поздним месяца восходом
Легким, светлым хороводом
В цепь воздушную свились;
Вот за ними понеслись...

В «Светлане»⁶ все страшное совершенно затерто: действие перенесено в сновидение, и все ужасы и привидения — лишь греза Светланы, разрешающаяся радостным свиданием с женихом. Даже и такая трактовка казалась страшной Жуковскому:

О! не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана...

Троекратное возвращение к одному и тому же сюжету, столь трагичному у Бюргера, указывает на некоторое смущение у Жуковского. Что же его смутило? Он впервые почувствовал здесь, что чертовщина романтики — не один риторический прием. Эгоистическое отчаяние сделало душу Леноры мертвой, и поступками ее начинает руководить нездешняя сила. За воображением проглядывает действительность. Пошлая действительность страшна, как чертовщина. Эту туманную проблему, перед которой остановился Жуковский, разрешили Гойя и Гоголь.

Если одной из главнейших сторон романтики является элемент чудесно-страшного, то другой — являлось указанное стремление ее к живописанью. Романтики стихами рисовали картины⁷, на картины они могли писать стихи. Художественными способностями, в буквальном смысле, был весьма одарен Жуковский*. Он не только умел хорошо рисовать, но и гравировал. С поразительной быстротой зачерчивал он пейзажи: в бытность в Риме он, по словам Гоголя, в одну минуту рисовал виды «по десяткам и чрезвычайно верно и хорошо»**. Замечательно, что Жуковского не привлекали фигуры и лица: культ природы тянул его к ландшафту. Чем сентиментальней был последний, тем он более удавался поэту.

* «Жуковского-поэта нельзя представить себе без карандаша, — говорит ак. Веселовский. — Где бы он ни был, куда бы ни явился, он всюду брался за него и рисовал. Местами его дневник им же иллюстрирован».

** Письмо Гоголя к Данилевскому от 5 февраля 1839 г. у Жуковского — до 270 видов окрестностей Москвы в сохранившихся доныне альбомах.

В дневнике Жуковский досказывал свои пейзажи или описывал так, что их можно было нарисовать*.

Гоголь выступил со своими произведениями в эпоху расцвета романтизма. Теория была обязательна и для него. Чудесно-страшное, с одной стороны, и живописное — с другой, являлись неперменными условиями литературной композиции. Эти две стороны Гоголь и ценил в Жуковском: «Жуковский наша замечательнейшая оригинальность! — восклицает он. — Чудною, высшею волею вложено было ему в душу, от дней младенчества, непостижимое ему самому стремление к незримому и таинственному. В душе его, точно как в герое его баллады “Вадиме”, раздавался небесный звонок, зовущий вдаль. Из-за этого зова бросался он на все неизъяснимое и таинственное повсюду, где оно ни встречалось ему»... Свойство Жуковского, продолжает Гоголь ниже, «разбирать и оценивать отражается в его живописных описаниях природы, которые все его собственные, самобытные произведения. Взявши картину, его пленившую, он не оставляет ее до тех пор, покуда не исчерпает всей, разъяв как бы анатомическим ножом ее неуловимейшую подробность. Его “Славянка” с видами Павловска — точная живопись»**.

Если Гоголь ставит фантастическое «Вечеров» в прямую связь со страшным поэзией Жуковского, — пасечник Панько старается «выкопать старину, нанести каких-каких страхов», — то он следует своему учителю и в изобразительности. Сам недурный рисовальщик, Гоголь описывает природу, а главное, лица так, что забываешь, читаны его картины или видены в каком-либо музее.

Дар реализма и своеобразное понимание романтического страшного дали, однако, особое направление гоголевской живописи. В этом отношении Гоголь далеко опередил Жуковского. Он был, прежде всего, портретист; и в фантастических картинах он на фоне пейзажа рисовал хоть и кошмарные, но человекоподобные фигуры.

В литературе уже указано, какое особое представление связалось у Гоголя с чертом***. В вечном страшном он увидал действи-

* Примеры подобного рода см. у ак. Веселовского, *Op cit.* С. 478.

** Из «Переписки с друзьями»: «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

*** Д. С. Мережковским («Гоголь и черт»).

тельную пошлость, оболочку мертвой души. В ведьмах, чертях и нечисти Гоголь столкнулся с тем, что грезилось не романтике, а скорее перепуганному католицизму, — с победоносным шествием враждебной силы.

С ней он вступил в борьбу. Он работал пером как писатель ножом как анатом и резцом и кистью как художник. Гоголь как художник имеет весьма близкое и поразительно странное сходство со знаменитым испанцем Гойя, умершим в год, когда русский писатель только что начал свою литературную деятельность*.

У Гоголя есть повесть «Портрет», герой которой, художник Чартков, приобрел необыкновенной работы портрет старика. Ужасом веяло от лица его, особенно от глаз, которые, казалось, были вынуты из живого человека и вставлены в холст. «Ужасная живость» изображения была скорей волшебством, чем искусством. Чартков, поборов первоначальное чувство страха, принялся размышлять, глядя на портрет, о границах, положенных человеку для воображения. Может быть, — думал он, — «за воображением, за порывом следует, наконец, действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком, — та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительного человека?»

Как далек этот «анатомический нож» от того, который Гоголь видел в руках у Жуковского! У последнего только и было одно воображение, не соскакивавшее со своей оси, Гоголь пошел дальше, — за изображенным воображением он увидал «ужасную действительность».

Признание важное. Это — не фантастика романтизма. Изображение, — картина, рисунок, возбуждающее чувство ужаса, должны рассматриваться как реальность, за которой стоит целая история. Картина должна вызывать повествование. За портретом стоит целая история, и он вызывает историю. Старик повести «Портрет» был ростовщиком, погубившим свою душу. Чтобы избавиться от мук, он хочет передать половину жизни своему

* Гойя умер в 1828 г., когда Гоголь осенью обработал идиллию «Ганц Кюхельгартен».

портрету. Он умоляет художника дорисовать портрет свой *. И как умоляет! Читатель вместе с художником испытывает чувство Хомы Брута: «Почти полумертвое тело ростовщика приподнялось с своей кровати и схватило его тощею рукою, приказывая продолжать работу»... От страха художник отказывается. «Тогда это ужасное существо повалилось с своей кровати, так что его кости застучали, собрало все свои силы, глаза его блеснули живостью, руки обхватили ноги»...

Но художник не имел духу взглянуть в лицо ужасной действительности. Тут он ее почувствовал, а раньше, приступая к работе, он ведь руководствовался одним воображением: «хотел он изобразить одержимого бесами, которых изгоняет могущественное слово Спасителя». Потрясенный, он «выбежал из комнаты».

Совсем иной процесс происходил у Чарткова, случайного владельца стариковского портрета. Будучи портретистом, он сначала пробовал руководствоваться воображением: он пытался было ловить на лицах художественные линии и краски, заманчивые для кисти. Но если бы он был знатоком человеческой природы, говорит Гоголь, то у пришедшей к нему барышни он вместо красоты прочел бы начало ребяческой страсти к балам, сплетням, начало тоски и жалоб на длину времени до обеда и после обеда, желание побегать в новом платье на гуляньях, тяжелые следы безучастного прилежания к разным искусствам, преподаваемым ей по настоянию маменьки.

Но Чартков — не Гоголь, он не был знатоком человеческой природы, он не увидал «ужасной действительности», не мог возвыситься над жизнью. Его погубило то, что он своеобразно добрался, «в чем было дело». Чартков прославился, войдя в пошлый круг пошлых представлений. И вот, «казалось, весь город хотел у него писаться». Дамы требовали, чтоб в портретах изображались только «душа и характер», и поэтому старались выражать на лице своем меланхолию, мечтательность, уменьшали во что бы то ни стало рот, сжимая его до такой степени, что он обращался в одну точку, не больше булавочной головки. Мужчины просили изобразить себя или в энергическом повороте головы, с поднятыми кверху вдохновенными глазами, или так, «чтоб в глазах был

* Весь рассказ о том, как писался портрет старика, ярче в первой редакции повести. Вторую редакцию Гоголь значительно смягчил: вспоминается работа Жуковского над сюжетом «Леноры».

виден Марс», или — «чтоб рука опиралась на книгу, где написано: «Всегда стоял за правду»».

Короче говоря, портреты его скоро стали «похожи на те фамильные изображения старых художников, которые так часто можно встретить во всех краях Европы и даже во всех углах мира». Но ведь это — портреты мастеров старой школы, которой, в сущности, поклонялся Гоголь * и от которой исходил Гойя. В чем же заключалась разница? Несомненно, в способности проникновения в натуру: Гойя как бы едва удерживался от смеха, видя чопорную ничтожность своих моделей, где знатные особы походили на лавочников, получивших большой выигрыш в лотерею **. В большом портрете Карла IV с семьей Гойя создал грандиозный по гримасе тип выродившейся породы людей со всей не то смехотворной, не то пугающей, как порождение ада, свитой. Это не портрет, а уничтожающая карикатура ***.

Но гений Гойя и Гоголя был далек от карикатуры. От изображений обоих художников веет ужасом: игла гравера Гойя и перо писателя Гоголя и были тем анатомическим ножом, который вскрывал из-под чудовищно-отвратительной внешности страшное содержание.

Гоголь никогда не смеялся сквозь слезы, и, хотя часто говорил о смехе, но сам никогда не смеялся. Его поэзия — поэзия ужаса. В «Вечерах на хуторе» уже разлиты печаль и страх, испытанные самим Гоголем перед вызванной им чертовщиной.

Какая разница с Жуковским! В «Пропавшей грамоте» Гоголь рисует «воздушных рой»: «Что за чудища? рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда

* Идеалом живописца для Гоголя были Иванов и Брюллов. Герой «Портрета» испытывает мучительную зависть, когда «чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника». Оно было прислано из Италии, куда русский художник был послан «совершенствоваться». На картине лежала печать изучения Рафаэля и Корреджио. Здесь Гоголь разумеет Иванова, про картину которого говорит, как про «явление небывалое», а про самого художника, как про предмет глубочайшей зависти профессоров Академии художеств. См. «Исторический живописец Иванов». У Брюллова, по словам Гоголя: «многогранность и обширность гения». Его картина «может назваться полным, всемирным созданием». См. «Последний день Помпеи» в «Арабесках».

** Сравнение, приведенное Мутером⁸ в характеристике творчества Гойя.

*** Портрет относится к 1801 г. Указание на уничтожающую карикатурность и «демонизм» свиты принадлежит Бенуа⁹.

на Рождество выпадет снегу: разряжены, размалеваны, словно панночки на ярмарке. Черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек, а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны... Свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла — все повытягивались и вот так и лезут целоваться».

Картина шабаша напоминает соответствующую готического собора. В метели, в туманах, в лунном свете, в пламени восковых свеч вьется чудная лента. Вакула летит на черте. «Все было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно, и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо их, 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, увидавши кузнеца, скачущего верхом; как летела возвращавшаяся назад метла, на которой, видно, только что съездила, куда нужно, ведьма. Много еще дряни встречали они».

Среди этой чертовщины двигаются и действуют люди, и на них на всех «страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: “А что вы тут делаете, добрые люди?”» Но и «добрые люди» повестей Гоголя в большинстве случаев отвратительны и страшны. «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» — эпитафия Ревизора. Басаврюк, Пацюк, колдун «Страшной мести» — полузвери, полулюди; утрированные фигуры персонажей «Сорочинской ярмарки», всех повестей «Миргорода» тянутся вплоть до «Мертвых душ», где среди ужасных изображений зловещим пятном красуется портрет старика Плюшкина. В самой красоте женщин чувствуется иногда что-то «страшно пронзительное». При взгляде на панночку душа Хомя «начала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню похоронную». Другие женские из общества лица похожи на «фамильные портреты», встречающиеся во всех краях Европы: они ужасны своею общностью.

Когда друг того художника, который нарисовал старика-ростовщика, выпросил себе у автора этот странный портрет, на него навалилась словно какая-то тяжесть, что-то фатальное заключалось в этом портрете. Он поспешил сбросить его с рук, передав племяннику, и тотчас же почувствовал, что будто свалился с плеч

камень; вернулось прежнее веселье. «Ну, брат, состряпал ты черта!» — говорит он художнику.

Последний состряпал черта тем, что под страшной формой воображения, т. е. в романтическом чудесном, он разглядел ужасную действительность, т. е. мертвую душу человека, погибшую в суетной пошлости. Это процесс постижения у художника.

У Гоголя процесс обратный: одаренный способностью видеть кругом себя «свиные рыла вместо лиц», т. е. пошлых участников того шабаша, который зовется жизнью, великий писатель в романтическом чудесном нашел форму, в которую облек он мертвые души. И вот «сквозь смех, который никогда еще во мне не проявлялся в такой силе, читатель услышал грусть», — говорит сам автор о «Ревизоре»*.



* «Авторская исповедь».