

DOI 10.37386/2305-4077-2021-2-74-86

В. Д. Денисов¹*Российский государственный гидрометеорологический университет***«АРАБЕСКИ» Н.В. ГОГОЛЯ И ТВОРЧЕСТВО
«ЛЮБОМУДРОВ»**

Статья посвящена переключкам с творчеством «любомудров» в сборнике Н. В. Гоголя «Арабески» (1835). Большинство таких реминисценций связано с двумя частями «Сочинений Д. Веневитинова» – это «Стихотворения» (1829) и «Проза» (1831) – как средоточием эстетических и философских идей «любомудрия». Однако видимые связи с ним не исключали своеобразия гоголевских решений, не только развивавших и преобразовывавших романтическую концепцию, но в чем-то и противоречивших ей.

Ключевые слова: сборник «Арабески» Н. В. Гоголя, наследие «любомудров», «Стихотворения» и «Проза» Д. Веневитинова, романтизм, драма, исторический роман.

V. D. Denisov*Russian State Hydrometeorological University***«ARABESKUES» BY N.V. GOGOL AND CREATIVITY
OF «LYUBOMUDRS»**

The article is devoted to the correlations with the works of “lyubomudrs” (“wise men”) in N. V. Gogol’s collection of “Arabesques” (1835). Most of these reminiscences are associated with two parts of the “Works of D. Venevitinov” – “Poems” (1829) and “Prose” (1831), which became the focus of the aesthetic and philosophical ideas of “lyubomudriye” (“love to wisdom”). However, visible connections with him do not exclude the originality of Gogol’s decisions, which not only developed and transformed the romantic concept, but in some ways contradicted it.

Keywords: the collection “Arabesques” by N. V. Gogol’, the legacy of “lyubomudrs”, “Poems” and “Prose” by D. Venevitinov, romanticism, drama, historical novel.

Наша предшествующая статья [Денисов, 2021] была посвящена тому, как Гоголь осваивал наследие бывших «любомудров»: налаживал с ними личные и творческие связи, по-своему развивал и преобразовывал их романтическую концепцию и даже называл свои произведения так же или почти так же, как они. Вместе с тем, в произведениях сборника «Арабески» [Гоголь, 1835] история и современность изображались в чем-то иначе, нежели это ранее представляли поэт-философ и его единомышленники «любомудры». Для них переходный характер времени означал и обещал новую норму, другую ступень и степень развития, принципиально новые формы литературы – ее будущий «драматический» период, который должен стать «золотым веком». В одном из своих «Парадоксов» В. Ф. Одоевского предполагал: «Мы, русские, последние пришли на поприще словесности. Не нам ли определено заменить эпопею, теперь невозможную, драмою, соединяющею в себе все роды словесности и все искусства?» [Одоевский,

¹ Владимир Дмитриевич Денисов, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Российского государственного гидрометеорологического университета (РГГМУ, Санкт-Петербург).

1827]. И пока человечеству суждено духовно совершенствоваться, несмотря на все срывы, ошибки, временные разочарования, этот процесс не предполагает завершенности, окончательной формы, ибо *завершение* – в нем самом, в круговороте цикла. И ни одно произведение или литературный цикл не способны исчерпывающе полно и точно передать сам процесс, а могут лишь в какой-то мере приблизиться к его воплощению, обозначить этапы и перспективу развития. Здесь каждая форма искусства предварительна и не может стать окончательной как ступень восхождения к дальнейшему совершенству *драмы* или *романа*.

И потому на рубеже 1820-х – 1830-х годов бывшие «любомудры» И. В. Киреевский и В. Ф. Одоевский анонимно публикуют **отрывки романов**² о современности [Одоевский, 1829; Киреевский, 1834], не имевшие продолжения и лишь намечавшие контуры потенциальной «формы времени». Тогда же Одоевский на основе опубликованных отрывков и повестей задумывает цикл «Дом сумасшедших». В одном из своих писем 1832 г. знавший о таком замысле Гоголь назвал его проектом «собрания... повестей» о «психологических явлениях, непостижимых в человеке! Они выдут под одним заглавием *Дом сумасшедших*» [Гоголь, 1937–1952, т. X, с. 247–248]³, – то есть цикл составили бы истории мнимого или настоящего помешательства гениальных натур – музыкантов, архитектора Пиранези... Контуры большой эпической формы были обозначены и сборниками бывших «любомудров»: М. П. Погодина «Повести» (1832), В. Ф. Одоевского «Пестрые сказки» (1833; как известно, Гоголь их редактировал), Н. А. Мельгунова «Рассказы о былом и небывалом» (1834), которые характеризовали различные стороны действительности в фольклорном, реальном и/или фантастическом плане.

Однако *исторический роман* оказывается, как правило, вне сферы подобных творческих исканий. Бывшие «любомудры» исследуют историю и культуру, осмысливая результаты в разнообразных «малых» (журнальных) формах: в статьях, стихах, парадоксах и афоризмах, оригинальных и переводных фрагментах, – на основе форм, которые были выработаны в определенный культурно-исторический период. И авторы используют их, чтобы найти главные закономерности всеобщего развития и обозначить перспективу **будущего**. **Прошлое** уже было в свое время воплощено и нуждается в изучении, переработке, осмыслении – как основа для последующего движения, оно актуально в том плане, что помогает понять «сегодняшнее» и «завтрашнее». Хотя бессмысленно, с этой точки зрения, отражать прошедшее в формах, потенциально характеризующих современность, иное дело повесть – «живой» рассказ, связующий прошлое и настоящее. Но эта форма у бывших «любомудров» сложилась не сразу, иногда явно складываясь из различных фрагментов. И все же **будущее** занимало их гораздо больше, нежели **прошлое и настоящее**. Сама современность была важна для них постольку, поскольку входила во всеобщий цикл, определяя грядущее. В ней скрывались

² Здесь и далее выделено нами. – В. Д.

³ Далее в тексте везде цит. по этому изд., указывая в круглых скобках том – *римской* цифрой, страницу – *арабской*.

поразительные возможности дальнейшего, еще не достигнутого совершенства. Разглядеть и приблизить его – вот задача художника-ученого. В представлении «любомудров» философ Платон мог утверждать: «Жить не что иное, как творить будущее – наш идеал. Но будущее есть произведение настоящего, т.е. нашей собственной мысли» [Веневитинов, 1980, с. 127]. Вероятнее всего, эта, понятая бывшими «любомудрами» как «переходная», *неопределенность* того времени, когда еще только намечаются тенденции следующего культурно-исторического периода, и была причиной, что их литературное творчество стремилось воплотить некие «предугаданные» формы.

Так, намеченная в предисловии к «Прозе» Д. Веневитинова перспектива романа как естественного художественного воплощения действительности «сейчас» предполагает и дальнейшую «незамкнутость» ряда, его продолжение и совершенствование – вслед за жизнью. В самой «Прозе» действительность еще только осмысливается и поэтому «недовоплощена»: ей недостает оригинальности, конкретных живых мелочей, она еще «привязана» ко всяким историческим **целым**, составляя лишь малую **часть** их, она «производна», ибо передана разнообразными формами на основе распространенных методов и концепций. Но каждое произведение добавляет действительности какую-то верно изображенную черту и тем самым приближает к новой ступени ее воплощения искусством, а значит – к совершенству.

Начиная с «Арабесок», Гоголь пишет так, как будто завтра же мир постигнет катастрофа, если его не запечатлеть в формах подлинного искусства, не воплотить в Слове, в целостном, завершенном произведении. Это предполагает дальнейшее совершенствование искусства повествовательного – вместе с жизнью, деятельностью автора: в этом плане появление научно-художественно-публицистических «арабесок» вслед за целостным народным эпосом «Вечеров» предвещает иное художественное единство (цикл «Миргород») и на других основаниях. Теперь каждая новая книга Гоголя будет опираться на предшествующие и пополнять вместе с ними некую Книгу-Мир, выступая при этом как последнее Слово о мире и человеке.

В «романтических рассказах» Веневитинова всеобъемлющий образ-«эмблема» вмещал «и действительность тоже» – отчасти, опосредованно, «добавляя» ее в общий цикл развития [об этом: Денисов, 2021, с. 22]. «Арабески» же *обоснованы* современной им русской жизнью и на нее *ориентированы*, будь то характеристика Средневековья или эволюция искусств, жизнь художников или изображение Невского проспекта. В гоголевской статье «Скульптура, живопись и музыка» есть то, чего не было (да и не могло быть!) в одноименной статье Веневитинова: непосредственная и вполне конкретная оценка **современной действительности** «через» искусство: это «юный и дряхлый век», и только «могущественная музыка» противостоит его раздробленности, «меркантилизму» и «холодно-ужасному эгоизму» (VIII, 12–13). Так же критически изображали в сборнике российское «сегодня» относительно целостные «петербургские» повести – самые распространенные тогда художественные «формы времени», тяготевшие в своей совокупности к большому эпическому циклу **о современности**.

Наоборот, популярнейший тогда жанр *исторического романа* здесь представляли две разрозненные и разностильные главы-«арабески» (в примечании они были отнесены к раннему творчеству Гоголя). То есть «обратная» перспектива полного изображения **прошлого** оказывалась сомнительной: по словам автора, изначально воссозданное **историческое целое** он затем уничтожил, разрушил как несовершенное – сжег все написанное, оставив лишь опубликованные, проверенные печатью отрывки. Но, с другой стороны, такая перспектива была отчетливо связана с книгой «Вечеров» и статьями исторической проблематики. Сожжение *исторического романа* подчеркивало особенности *нового целого*, которое создавали циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Арабески» и «Миргород», по-разному сочетая историческое и современное.

Этот фон позволяет понять, какую роль играл в сборнике художественно-исторический фрагмент «Жизнь», близкий статьям по своему охвату и осмыслению истории, а по форме и творческому методу – главам исторического романа. В нашей предыдущей статье показано, **как** фрагмент изображал само начало нового христианского мира на фоне всего предшествующего развития мира Древнего [Денисов, 2021, с. 25–27]. Это как бы начало некоего большого «синтетического» повествования о «жизни», сочетающего науку и искусство, историю и современность. Но контуры такой формы и ее содержательные возможности только намечены, что заставляет вспомнить о грандиозных замыслах Гоголя: например, о «началах двух огромных творений, на которых лежит печать отвержения...» (X, с. 278) или о проекте написать (по смыслу сказанного, наверное, **пересоздать**) Историю – всемирную, средневековую, украинскую и всего «юга России». А статья «Шлецер, Миллер и Гердер», следовавшая за фрагментом «Жизнь», теоретически подтверждала и обосновывала перспективу такого повествования и заранее требовала от него «высокого драматического искусства». Однако всю вторую часть сборника «Арабески» – вместо целостного «драматического» повествования – составляли такие разрозненные «формы времени», как статьи, отрывки исторического романа, повести.

Заметим, что в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки» повесть о Шпоньке – обособленная от других повестей, современная, книжно-фрагментарная – тяготела к романическому «стернианскому» типу повествования [см.: Виноградов, 1976, с. 254; Дмитриева, 1992], но «не поднималась» до него. Сама изображенная действительность не давала для этого оснований: она была «бедна» психологическими движениями и даже формально «недотягивала» до запечатления полноценной повестью, что было иронически оговорено. Но всё это делало непригодной и **перспективу современного малороссийского романа**.

В художественных произведениях сборника «Арабески» изображение современной действительности является уже вполне «полнокровным» и своеобразным, хотя и несколько отрывочным. В дополнении же теперь нуждаются ранние исторические фрагменты. Отчасти это компенсируют статьи историко-эстетической проблематики: они на данном этапе соединяют историю и современность, имеют личностное, авторское начало, осмысливают прошедшее

и настоящее, представляя их в ярких, чувственно воспринимаемых образах. В контексте этих статей древние культурно-исторические периоды во фрагменте «Жизнь» соотносятся с последующим развитием – вплоть до современной автору действительности. Так господство скульптуры в «языческом мире» сменяется в Новое время главенством «живописи и музыки, которых христианство воздвигнуло из ничтожества и превратило в исполинское» (VIII, с. 10).

По существу, гоголевские статьи и фрагмент обнаруживают не только знакомство автора с романтической историографией, квалифицированное освоение ее трудов [об этом: Машинский, 1971, с. 152–161], но и применение той историософской циклической концепции, что лежала в основе произведений Веневитинова и других Любомудров [см.: Черняева, 1979, с. 6]. Гоголь уточняет и объективирует эту универсальную схему, учитывая исторические противоречия. Как показывает соположение фрагмента «Жизнь» с другими статьями, каждый период Древнего мира «зеркально» отражается по «возрасту» и тенденциям развития в культурно-историческом периоде христианского времени: Рим и движение народов до средних веков – «детство», Древняя Греция и Средневековье – «юность» [Денисов, 2021, с. 27].

Что касается изображения современной автору действительности, то показанные в *петербургских* повестях разрушение веры, утрата обществом идеалов и ориентиров напоминают «старческие», «скептические» черты мира Египта. Та же *отрицательная* (регрессивная) тенденция современности отражается в искусстве, хотя его эволюция не может быть остановлена. Как сказано в статье «Скульптура, живопись и музыка», дух современности теперь воплощает **музыка** – высший, по романтическим представлениям, этап развития искусства. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» огромное значение придается естественному разнообразию форм самого близкого к природе искусства. Картина «Последний день Помпеи» объявлена «светлым воскресением живописи», вобравшей в себя «поэзию и музыку» (VIII, с. 107, 114). Очевидно, «старческое» разрушение и скепсис, предвещающие конечный распад мира и грядущий **хаос**, по мысли Гоголя, сопровождаются усилением роли искусства, дальнейшим синтезом его форм в современности.

Привлекают внимание особенности такого синтеза, изображенные в гоголевских статьях и фрагменте. Для Д. Веневитинова синтез был идеалом, высшей и конечной точкой в ряду метаморфоз всеобъемлющей изначальной **идеи**, приводящей к «золотому веку». Гоголь же понимает синтез как степень воплощения первоначальной идеи – Божественного Промысла. И каждой ступени истории и соответствующей ступени развития искусства присущ особый вид синтеза, по-своему воспроизводящий основные черты историко-эстетического идеала.

Так, первоначально идеал искусства складывается в древнегреческий период, когда есть определенное единство человека и природы, а среди искусств (в отличие от Египта) господствует скульптура. Этот идеал полностью осуществится на последней стадии развития – в будущем, когда все искусства

соединит их высшая духовная форма – **музыка** и будет достигнута **абсолютная гармония** человека, общества и природы. Промежуточный средневековый этап синтеза искусств – на основе живописи – связан и с предшествующим, древнегреческим идеалом, и с будущим, «музыкальным». Отзвуки грядущей музыкальной (Божественной) гармонии все больше проникают в современное Гоголю искусство, которое должно спасать душу человека в его раздробленном «меркантильном» мире.

Примечательно само расхождение пути человечества с эволюцией искусства. Оно обусловлено исходным положением романтической концепции, основанной на христианских представлениях: материальный мир конечен и движется к хаосу, распаду, катастрофе, но искусство и наука как проявления идеального, духовного – бесконечны! По представлению «любомудров», Платон должен гордиться тем, что «предузнавал» идею «золотого века» и «может быть, ускорил будущее. Тогда (в «золотом веке».– *В.Д.*) пусть сбудется древнее египетское пророчество! пусть солнце поглотит нашу планету, пусть враждебные стихии расхитят разнородные части, ее составляющие!.. Она исчезнет, но, совершив свое предназначение, исчезнет, как ясный звук в гармонии вселенной» [Веневитинов, 1980, с. 127]. Гоголь же, наоборот, полагал, что со временем противоречия духовного и материального только усиливаются. В повести «Портрет» художник-монах поведает сыну, что «земля наша – прах перед Создателем. Она по Его законам должна разрушаться и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное (здесь: явно дьявольское.– *В.Д.*), приступнее» (III, с. 443). Но сам художник-монах ценой подвижничества смог искупить свой грех, удалившись от общества, и создал уже в конце жизни невиданный шедевр. В этом ему не помешали ни «бес», ни старость.

Конкретный пример соотношения «возрастного» и духовного развития – Италия, какой ее ранее представлял романтично настроенный молодой Гоголь в стихотворении, «повторявшем» веневитиновское как названием, так и содержанием [Гоголь, 1829]. «Блистательный мирской пустыни сад» – так как возможности для общественного развития уже почти исчерпаны: начавшись в Древнем Риме, оно теперь достигло «старости». Тем выше развитие и синтез искусств, возможность гармонии творящего духа и природы. Для Италии, какой она изображена в этих стихах, явно наступила «эпоха наслаждения», когда все мирское разобщено, нежизненно, лишь «отзывается прошлым», а потому никем и ничем не стесненная личность получает здесь свободу духовного самовыражения. Так в повести «Портрет»: идеальный художник, уехавший в Италию, был одинок там, «терпел бедность, унижение, даже голод» (III, с. 421), однако при всём при том сумел создать **шедевр**. Такая гармония явно обусловлена противоречием духовного и «возрастного», разными «векторами» развития.

В отличие от представлений Веневитинова и «любомудров» о синтезе как результате и «вершине» развития – синтез, по Гоголю, свойствен каждому моменту эволюции. Это предполагает разнообразие, противоречие и, вместе с тем, временное динамическое равновесие множества неравнозначных начал.

Возможность развития обеспечивается непрерывным противодействием старого и нового, телесного и духовного, созидания и разрушения. А сочетание их в любой точке представляет лишь *прообраз потенциального единства*, естественную гармонию которого когда-то в будущем образуют «нынешние» разнородные начала. Пока же *целое* остается противоречивым, раздробленным, даже «мозаичным», сочетая разные, часто противоположные тенденции. Эту сложность синтеза и стремился передать Гоголь.

Видимо, потому «идея слияния почти незаметно для самого Гоголя подменяется смешением разнородного» [Виролайнен, 1980, с. 6]. Предложение о постройке улицы домов в стилях разных эпох и народов (вопреки «казарменному» стилю современности) действительно выглядит и утопично, и эклектично даже с точки зрения того времени. Вряд ли этого не осознавал сам автор. Но для него важнее была *идея* «архитектурной летописи», которая позволяла охватить предшествующее развитие зодчества как искусства и определить его дальнейшую перспективу. Именно смешение всех архитектурных форм «сейчас» и дает представление о будущем *целом* и пути его формирования. Но для этого необходимо если не синтезировать, то хотя бы совместить – пусть эклектически! – наличные элементы воедино. И тогда обнаружится (как много лет назад сформулировала Мария Виролайнен, перефразируя Гоголя по иному поводу) некий «предел, откуда видны одновременно во всех их несводимости конечное и бесконечное, гармония целого и раздробленность частей» [Там же, с. 10].

С этой точки зрения, «Арабески» представляют попытку совместить художественный (интуитивно-образный) и научный (абстрактно-логический) методы познания, которые должны были органически дополнять друг друга в сборнике разноплановых произведений. Их автор видел мир как художник-ученый, опираясь на извечные законы бытия и на гармоничные законы искусства, и запечатлел в своих работах «дух времени» на «сегодняшнем» уровне искусства и миропонимания, на уровне современных научных методик. Таким же «собирательным» виделся Гоголю образ некоего идеального созидателя всеобщей истории, подобного Творцу, в статье «Шлецер, Миллер и Гердер» (VIII, с. 89). Таким же отчасти стремился предстать перед своими читателями и сам автор «Арабесок» [об этом: Самышкина, 1976, с. 45–48].

Гоголевская трактовка художника-ученого безусловно очень близка «культу творца» у Веневитинова и бывших «любомудров». Она предопределена романтической верой в идеальное (духовное, созидательное, Божественное) начало мира и человека: то, что «в идеале заложено в человеке вообще и что характеризует его как существо духовное, – особенно присуще поэту, художнику», и потому творческий акт признается основой познания и самопознания, высшим смыслом человеческой жизни [Маймин, 1980, с. 434–435]. По мысли Гердера, «вяателем наших мыслей, наших нравов, нашего общественного строя является художник» [Гердер, 1959, с. 289].

Однако в творчестве Веневитинова явно преобладала рациональная сторона: главным оказывалось **осмысление** Мира, а не **воплощение** (пластическое, чувственное отражение). Иными словами, прозу «питала» универсальная абстрактно-логическая схема, близкая «прозаическим формулам» просветителей, и потому развитие метафорических образов здесь, как правило, было умозрительным. *Научное* (здесь: историософское) упорно не желало становиться *художественным*, несмотря на провозглашенное их единство, и как-то соединить искусство и науку отчасти удалось только в «малых», журнальных жанрах. Мало того, преобладание абстрактно-логического плана обуславливало и некую *принципиальную* обособленность автора от действительности, даже при непосредственном ее осмыслении: некий «отрыв» от нее, вернее, «воспарение». Опора на общечеловеческое и всемирное приводила к недостоверности, «расплывчатости» изображения, утрате им конкретных характеризующих черт, прямой авторский диктат формы – к схематизму и «учительности». Такие тенденции были свойственны не только творчеству Веневитинова, но и всей русской философской прозе в конце 1820-х – начале 1830-х годов [об этом: Янушкевич, 1971, с. 8, 13]. Видимо, подобный разрыв плодотворной теории с художественной практикой Гоголь ощущал особенно остро...

* * *

Переключки с «Прозой» Д. Веневитинова по-своему повлияли на творческую историю «Арабесок». *Первоначально* их план объединял именно 12 произведений – как в «Прозе», где 12 вещей могут быть истолкованы как 12 звуков европейского музыкального ряда, то есть аллегория музыки – высшего, философичного искусства, близкого поэзии, – и/или же как аллегория *всей жизни* человека (12 часов, 12 месяцев), что было чрезвычайно значимым для поэта, философа, музыканта Веневитинова. Гоголь, несомненно, понял, а может быть, и узнал этот замысел издателей «Сочинений», которые хотели включить сюда и музыкальные работы поэта. Ведь почитаемый «любомудрами» Э.Т.А. Гофман применил подобный принцип для произведений литературно-музыкального сборника: в «Крайне бессвязных мыслях» (1814) было 12 фрагментов, в новелле «Музыкально-поэтический клуб Крейсера» (1815) герой брал 12 аккордов, и т. п.

Подобно «Прозе», гоголевский сборник отличала жанровая «пестрота»: статьи в его составе тоже перемежались художественными фрагментами, а среди них были «главы из романа». Эти соответствия подчеркивали сходство историко-эстетической проблематики обоих сборников и различия ее воплощения. Так, *первоначальный* план «Арабесок» должна была завершать статья «О естес<твенной?> истории» – по предположению В. В. Гиппиуса, она представляла «отклик» на книгу М. А. Максимовича «Размышления о природе» [VIII, с. 747] и была бы сопоставима со статьями «О средних веках», «Мысли о истории», «О Малороссии». В конце 1833 – начале 1834 годов Гоголь был всецело «погружен в Историю малороссийскую и Всемирную», предполагая «сделать кое-что не-общее во всеобщей истории» (X, с. 293–294), и потому исторические статьи, и следовавшие разработкам любомудров, и в чем-то переосмысливавшие их труды, стали «костяком» задуманной книги.

Но ее *первоначальный* план отличала более четкая, нежели в «Прозе», организация разнопланового материала по темам: всемирная история – история национальная, наука – искусство, история – современность («Мысли о истории» – «Глава из романа» – «О малороссийских песнях» – «Об архитектуре <нынешнего времени>...»). Чередующиеся тематические линии должны были своеобразно переплестись в контексте целого, в каждой из его возможных частей, в художественных и нехудожественных произведениях, напоминая композицию и тематические особенности несколько абстрактной «Прозы». Подобная симметрия, явное подчинение фрагментов статьям тоже, вероятно, указывало бы на главенство абстрактно-логического начала. Однако, в отличие от издателей Веневитинова, Гоголь изначально включил в свою прозу сюжетные изобразительные фрагменты как части **целого**, обозначив перспективу **художественного творчества**.

Композиционную установку «Прозы» Д. Веневитинова на то, чтобы отделить художественное от нехудожественного, противопоставив, в частности, статьям – отдельные фрагменты, их группировки, Гоголь применил в *предварительном* плане, когда количество произведений увеличилось. Там «Главу из исторического романа», повесть «Невский проспект» и фрагмент «Женщина» предполагалось порознь окружить статьями, а в конце сборника соединить «Отрывок из <исторического> романа», главу «Учитель» и «Записки сумасшедшего музыканта». В этом плане значительно менялось соотношение исторического и эстетического, исторического и современного, художественного и нехудожественного, фрагментарного и целостного. Так, если в *первоначальном* плане историю и современность характеризовали почти одинаково «недовоуплощенные» художественные отрывки, зависимые от статей, теперь современность была представлена **совокупностью** жанровых образований – распространенных художественных «форм времени»: главой «Учитель», повестью «Невский проспект» и «Записками...». Эти формы сопоставимы с целостными статьями, но различны по авторскому повествованию (от 3-го лица в главе, от «я» – в «Записках...»), наконец, «смешанное» – в повести). История же, как у «любомудров», находила свое художественное воплощение лишь во фрагментах, в одной форме авторского повествования. «Обратной» была и перспектива *исторического романа*, тогда как в «Прозе» Веневитинова намечался путь к роману *современному*.

Кроме относительно целостных повестей, в *промежуточный* план вошли историко-эстетические эссе, соотнесенные с проблематикой «Прозы» и журнала «Московский Вестник», – «О Пушкине», «Миллер, Шлецер и Гердер» и статья «Скульптура, живопись и музыка», которая открывала сборник. Теперь его возможная первая часть была бы обрамлена историко-эстетическими статьями («Скульптура, живопись и музыка» – «Об архитектуре»), а вторая – фрагментарными художественными произведениями об искусстве («Женщина» – «Записки сумасшедшего музыканта»). Так **искусство** начинает определять содержание новой книги Гоголя, а усложнение жанрово-тематической организации делает все менее значимым деление вещей на художественные и нехудожественные, исчезает и схематизм, свойственный *первоначальному* плану.

Наконец, в самих «Арабесках» фрагменты изображения прошлого дополняются современными *петербургскими* повестями, а каждое из этих художественных произведений окружают статьи – как бы уравнивают, образуя с ними один ряд. Одновременно ключевые места в композиции сборника занимают вещи, подобные венежитиновским по заглавию и содержательным особенностям («Скульптура, живопись и музыка», «Жизнь») или проблематике («Ал-Мамун», статья о Пушкине). Итак, чем дальше по количественному и жанровому составу, сложности его организации сборник отходит от *первоначального* плана (формально еще во многом ориентированного на «Прозу»), тем четче обозначается идейно-тематическая и творческая переключка с этим коллективным трудом Любоумров, как и другими их работами, основанная на понимании главенствующей роли искусства для жизни человечества.

На этом фоне ясно видны те стороны гоголевского таланта, которые фактически определяют особенности творческого метода писателя в **цикле** «Арабесок»: философичность и насущная актуальность его работ; попытка соединить искусство и науку, интуитивное и рациональное; внимание к личностному, индивидуальному в той мере, как оно «сейчас» отразило народное и – при этом – «вечное» и общечеловеческое; целостность, историческая достоверность, глубина и «лиризм» создаваемой картины; стремление отразить прошлое и настоящее в *адекватных* «формах времени».

Сам гоголевский сборник отличает от «Прозы» принципиальная *изобразительность*, которую потом лишь подчеркнул заголовок «Арабески». Именно субъективное, «лирическое», художническое начало обусловило яркую образность и взаимосвязь «разных сочинений» автора, в контексте которых форма повествования от «я» была четко соотнесена с иными формами повествования, уравновешена ими. Вероятно, чередование и совмещение «личной» / «неличных» (разноплановых, разновременных, представляющих другие методы познания) точек зрения на изображаемое должно было способствовать его достоверности, создавать пространство и глубину картины мира, объединять ее разрозненные части. И такое сопряжение объективного и субъективного, общечеловеческого и национального, прошлого и настоящего характерно для *художественных* вещей. Именно они в контексте сборника указывают на тяготение к некой «синтезированной» большой эпической форме, которая потенциально могла бы показать действительность в ее развитии, исторических взаимосвязях, имела бы черты **романа**, хотя и не была бы ему равна во всем (вспомним отзыв Гоголя о своих художественных опытах как о «бледных отрывках тех явлений... из которых долженствовала некогда создаться полная картина»).

Определенная эпическая ориентация на «всеобъемлемость» подтверждается и тем, что среди «арабесков» были две главы *исторического романа*. Поскольку Гоголь изначально их уравнивал в будущем сборнике с другими фрагментами, то заявленный в примечании к этим главам отказ от *всего* романа, на наш взгляд, говорит о предпочтении *современной* «синтетической» жанровой формы, совмещавшей научное и художественное. В этом плане сборник

«Арабески» можно истолковать как **эквивалент** исторического романа, где художник-ученый восстанавливает как интуитивно, так и логически *весь путь человечества*, объединяя разные стороны и эпохи человеческого бытия – и скрепляя распадающийся мир Словом. Сюжетом книги становится вся духовная история человечества, которую автор отражает в своем духовном развитии и как ее наследник, и как художник-демиург, воссоздающий, в меру сил, фрагменты картины мира, и как представитель своего народа, воспроизводящий моменты национальной истории, и просто как один из героев общечеловеческого действия. Так *малороссийское* соотносится со *всемирным*. И потому отрывкам романа и статье «Взгляд на составление Малороссии» предпосланы примечания, указывающие, что разнородные фрагменты поэтической истории Украины (включая статью «О малороссийских песнях») – только *части*, отразившие лишь некоторые характерные черты ее *прошедшего*.

Современность же отражается **всем петербургским** контекстом «Арабесок», связанным со *всемирным* (в Северной Пальмире представлены все прежние эпохи и культуры, все виды искусства) и *малороссийским* (это столица православной славянской империи, в которую входит Украина, здесь решалась судьба козаков, а теперь служат их потомки). Есть и то, что объединяет два контекста, – темы распада семьи или ее несложения, влекущего за собой **одиночество человека в мире**. В патриархальном героическом прошлом Малороссии это объяснялось прямой агрессией и религиозной экспансией Речи Посполитой. Для современной автору действительности актуален тот же конфликт, обусловленный экспансией европейской буржуазной цивилизации, но вместе с патриархальной семьей рушится и **весь мир**, приближая **хаос**. Отчетливее всего эти сквозные темы «Арабесок» представлены в повестях, где звучат мотивы античной, средневековой и Новой западноевропейской и русской литературы, а эпическое включает лирические и драматические элементы. Это позволяет автору – на фоне «обобщающих» статей – дать в каждой *петербургской* повести своего рода «портрет» современности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Веневитинов, Д. В. Стихотворения. Проза / Д. В. Веневитинов / Изд. подгот. Е. А. Маймин, М. А. Чернышев. – Москва: Наука, 1980. – 608 с. – (Серия «Лит. памятники»).

Виноградов, В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды / В. В. Виноградов. – Москва: Наука, 1976. – 512 с.

Виролайнен, М. Н. «Миргород» Н. В. Гоголя (проблемы стиля): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.01. / М. Н. Виролайнен. – Ленинград, 1980. – 18 с.

Гердер, И. Г. Избранные сочинения / И. Г. Гердер. – Москва; Ленинград: ГИХЛ, 1959. – 392 с.

<**Гоголь, Н.**> Италия // Сын Отечества и Северный Архив. – 1829 (ц/р от 22 февраля). – Т. II. – № 12. – С. 301–302. – Без подписи.

<Гоголь, Н.> Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя: в 2 ч. / Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург, 1835. – Ч. I – 287 с.; Ч. II – 276 с.

Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений: т. I–XIV / Н. В. Гоголь. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

Денисов, В. Д. Наследие «любомудров» и сборник «Арабески» Н. В. Гоголя / В. Д. Денисов // Культура и текст. – 2021. – № 1 (44). – С. 14–30.

Дмитриева, Е. Е. Стернианская традиция и романтическая ирония в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» / Е. Е. Дмитриева // Известия РАН. Серия лит-ры и языка. – 1992. – № 3. – С. 18–27.

<**Киреевский, И. В.**> Y-Z. Отрывок из романа под названием Две жизни / И. В. Киреевский // Телескоп. – 1834. – Ч. XIX. – С. 377–390.

Маймин, Е. А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие / Е. А. Маймин // Веневитинов, Д. В. Стихотворения. Проза. – Москва, 1980. – С. 403–459.

Машинский, С. И. Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – Москва: Просвещение, 1971. – 512 с.

Одоевский, В. Ф. Парадоксы / В. Ф. Одоевский // Московский Вестник. – 1827. – Ч. II. – № 6.

<**Одоевский, В. Ф.**> К. Утро ростовщика / В. Ф. Одоевский // Московский Вестник. – 1829. – Ч. II. – С. 147–159.

Самышкина, А. В. Философско-исторические истоки творческого метода Н. В. Гоголя / А. В. Самышкина // Русская литература. – 1976. – № 2. – С. 38–58.

Черняева, Т. Г. Литературно-эстетическая и журнально-критическая программа Н. В. Гоголя середины 1830-х годов (от «Арабесок» к «Современнику»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.01. / Т. Г. Черняева. – Томск: [б.и.], 1979. – 18 с.

Янушкевич, А. С. Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность: 10.01.01. / А. С. Янушкевич. – Томск, 1971. – 24 с.

REFERENCES:

Denisov, V. D. Naslediye «lyubomudrov» i sbornik «Arabeski» N. V. Gogol'a / V. D. Denisov // Kul'tura i tekst. – 2021. – № 1 (44). – S. 14–30.

Dmitriyeva, Ye. Ye. Sternianskaya traditsiya i romanticheskaya ironiya v «Vecherakh na khutore bliz Dikan'ki» / Ye. Ye. Dmitriyeva // Izvestiya RAN. Seriya lit-ry i yazyka. – 1992. – № 3. – S. 18–27.

Gerder, I. G. Izbrannyje sochineniya / I. G. Gerder. – Moskva; Leningrad: GIKHL, 1959. – 392 s.

<**Gogol' N.**> Italiya // Syn Otechestva i Severniy Arkhiv. – 1829 (ts/r ot 22 fevralya). – T. II. – № 12. – S. 301–302. – Bez podpisov.

<**Gogol', N. V.**> Arabeski. Raznyye sochineniya N. Gogol'a: v 2 ch. / N. V. Gogol'. – Sankt-Peterburg, 1835. – Ch. I – 287 s.; Ch. II – 276 s.

Gogol', N. V. Polnoe sobranie sochinenij: t. I–XIV / N. V. Gogol'. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1952.

<**Kireyevskiy, I. V.**> **Y-Z.** Otryvok iz romana pod nazvaniyem *Dve zhizni* / I. V. Kireyevskiy // Teleskop. – 1834. – Ch. XIX. – S. 377–390.

Maymin, Ye. A. Dmitriy Venevitinov i yego literaturnoye naslediyе / Ye. A. Maymin // Venevitinov, D. V. Stikhotvoreniya. Proza. – Moskva, 1980. – S. 403–459.

Mashinskiy, S. I. Khudozhestvennyy mir Gogolya / S. I. Mashinskiy. – Moskva: Prosveshcheniye, 1971. – 512 s.

Odoyevskiy, V. F. Paradoksy / V. F. Odoyevskiy // Moskovskiy Vestnik. – 1827. – Ch. II. – № 6.

<**Odoyevskiy, V. F.**> **K.** Utro rostovshchika / V. F. Odoyevskiy // Moskovskiy Vestnik. – 1829. – Ch. II. – S. 147–159.

Samyshkina, A. V. Filosofsko-istoricheskkiye istoki tvorcheskogo metoda N. V. Gogolya / A. V. Samyshkina // Russkaya literatura. – 1976. – № 2. – S. 38–58.

Chernyayeva, T. G. Literaturno-esteticheskaya i zhurnal'no-kriticheskaya programma N. V. Gogol'a serediny 1830-kh godov: (ot «Arabesok» k «Sovremenniku»): avtoref. dis... kand. filol. nauk. Special'nost': 10.01.01 / T. G. Chernyayeva. – AKD. – Tomsk: [b.i.], 1979. – 18 s.

Venevitinov, D. V. Stikhotvoreniya. Proza / D. V. Venevitinov / Izd. podgot. Ye. A. Maymin, M. A. Chernyshev. – Moskva: Nauka, 1980. – 608 s. – (Seriya «Lit. pamyatniki»).

Vinogradov, V. V. Poetika russkoy literatury: Izbr. trudy / V. V. Vinogradov. – Moskva: Nauka, 1976. – 512 s.

Virolaynen, M. N. «Mirgorod» N. V. Gogol'a (problemy stil'a): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Special'nost': 10.01.01 / M. N. Virolaynen. – AKD. – Leningrad, 1980. – 18 s.

Yanushkevich, A. S. Osobennosti prozaicheskogo tsikla 30-kh godov i «Vechera na khutore bliz Dikan'ki» N. V. Gogol'a: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Special'nost': 10.01.01 / A. S. Yanushkevich. – Tomsk, 1971. – 24 s.