

# Вера Белоусова

---

## "Он в Риме был бы Брут"

---

Studia Rossica Posnaniensia 31, 19-23

---

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„ОН В РИМЕ БЫЛ БЫ БРУТ...”

“HE WOULD BE BRUTUS IN ROME...”

ВЕРА БЕЛОУСОВА

ABSTRACT. The attempt to hermeneutically analyze Nikolay Gogol's *Viy* has been taken up in the article. In the capacity of interpreting, the allusion to the image of the philosopher P. Chadayev was used. It enabled to read the story as an imaginary dialogue – a duel both with Chadayev and philosophy as a form of artistic works.

Wiera Bielousowa, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn, Polska.

Мысль о загадочности творчества Николая Гоголя – общее место гоголеведения, его „фигура фикции”<sup>1</sup>, лежащая в основании образа, дает повод для самых разнообразных интерпретаций. Пожалуй, наибольший интерпретационный разноречивый характеризует повесть *Вий*, в которой основополагающие образы – Вия и Хома Брута – трактуются не только противоречиво, но зачастую диаметрально противоположно<sup>2</sup>. Но при всем многообразии и разносторонности подходов к прочтению смысла повести, остается в тени игровая сторона творчества Гоголя, его роль фокусника и фигляра, владеющего даром проникновения в мир окружающих его людей, даром пародирования и окрикуатуривания. То есть остаются недостаточно увиденными не дальние (религиозные, мифологические, архетипические), а близкие к конкретно-исторической действительности смыслы, люди, факты, намеки на которые можно использовать в качестве интерпретанты гоголевских фикций. Представляется, что одной из интерпретант художественного смысла *Вий* может служить аллюзия на образ философа П. Чаадаева, что и является предметом данной статьи. Предпосылками подобной герменевтической аналитики служит, во-первых, душевная организация писателя, который „... не открывал себя в своем творчестве, он прикрывал себя”<sup>3</sup>, любил „сладость тайны”, „водить за нос”. К тому же, его смех разбирал до „«пупика»... при виде «утвержденного автори-

<sup>1</sup> А. Б е л ы й, *Непонятый Гоголь*, „Вопросы философии” 1990, № 11, с. 96.

<sup>2</sup> См.: В. Б е л о у с о в а, *Нетрадиционные связи литературы и философии (Николай Гоголь. Василий Розанов)*, Олштын 1999; А. Т е р ц, *В тени Гоголя*. В: его же, *Собрание сочинений в 2-х томах*, т. 2, Москва 1992 и др.

<sup>3</sup> Н. Б е р д я е в, *О русской философии*. В: его же, *Сочинения в 2 частях*, ч. 1, Свердловск 1991, с. 38.

тета», и особенно морального и эстетического»<sup>4</sup>, о чем свидетельствуют многие современники Гоголя. Во-вторых, то молчание, которым окружено имя П. Чаадаева в творческом наследии Гоголя, что создает ощущение культурно-исторической недостоверности: идеи Чаадаева, само экзистенциальное присутствие философа в общественно-литературной жизни своего времени играло скрыто доминирующую роль в русской культуре 30–50 годов, чего не мог не понимать Гоголь. Возможность предложенного истолкования кроется в тех ассоциациях, значениях, смыслах, которые вытекают из созданных современниками противоречивых образов философа. Так, А. Пушкин оставляет потомкам броский образ-метафору, сравнивающий Чаадаева с *Брутом* и Периклом:

Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес  
А здесь он офицер гусарский!<sup>5</sup>.

Денис Давидов же окрашивает этот образ гневом и иронией:

Старых барынь духовник  
Маленький аббатик,  
что в гостиных бить привык в маленький набатик<sup>6</sup>.

Герой произведения, вокруг которого разворачивается все действие повести *Вий*, определяет себя как „...черт знает что”<sup>7</sup>. Эта мнимость, эта фикция Гоголя сама указывает на одно из своих решений именем Хома Брут, если его включить в исторический контекст. Зачем на малороссийской земле рядом с украинским вариантом имени Фома (Хома) появляется фамильное добавление Брут, закрепившееся за Чаадаевым после образа Пушкина? Употребляемое писателем имясочетание напрашивается на внутреннее сопоставление, которое, по-моему, содержит один из возможных ответов на авторскую тайну, заключенную в повести. Крупнейший толкователь имен Павел Флоренский указывает, что Фома – „символическая фигура в философии”<sup>8</sup>. Он – удивляющийся. По древним толкованиям это имя означало также „Близнец” и с таким именем Фома, на которое наслаивается и „Близнец”, входит в *Евангелие*, которое Гоголь прекрасно знал. „Другое имя Фомы было Иуда”<sup>9</sup>, что также нашло отражение в *Евангелии*. В народном сознании закрепляется два выражения этого ключевого имени: во-первых, „Фома неверующий”; во-вторых, „Фома – простота”, „простодушный”, „простодумный”. Это специфическое поле включает в себя и шекспировский смысл известной фразы „И ты, Брут?” из

<sup>4</sup> В. Розанов, *О происхождении некоторых типов Достоевского*. В: его же, *Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского*, Москва 1996, с. 575.

<sup>5</sup> А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в 2 томах*, т. 2, Москва 1982, с. 11.

<sup>6</sup> Д. Давыдов, *Сочинения*, Москва 1985, с. 123.

<sup>7</sup> Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 2, Москва 1984, с. 157.

<sup>8</sup> П. Флоренский, *У водоразделов мысли*. В: его же, *Сочинения в 2 томах*, т. 2, Москва 1990, с. 140.

<sup>9</sup> Там же, с. 141.

трагедии *Юлий Цезарь*, которая стала крылатой для характеристики неожиданной измены друга. Таким образом, выстраивается семантическая цепочка: *философ-Брут-Близнец-Иуда*, создающая своеобразное семантическое поле, в котором символика Брута прочитывается и как близнец Иуды; оно оказывается амбивалентным: герой-изменник, загадка-отгадка, умствующий-простодушный, что вполне соотносилось с восприятием общественностью историко-философского смысла чаадаевских писем. То есть, указанное имясочетание, в котором не только псевдоантичный потенциал, не скрывающий этой „псевдодости”, но и образная ассоциативная перекличка, создают подтекст, просвечивающий пародийно-иронический пласт произведения, где глубокий образ Чаадаева показан „в разжалованном виде из генералов в солдаты”<sup>10</sup>.

В логике данного прочтения Хома Брут и Панночка – это две ипостаси одного и того же лица – Чаадаева, сложно зашифрованные украинским колдуном. Образ Панночки несет в себе идею оборотничества и того магнетического притяжения, которым обладал Чаадаев, на что неоднократно указывали современники. Ее завораживающая красота – аналог красоте и блистательности молодого Чаадаева („красавчик Чаадаев” – так называли его сослуживцы). Сверкающая страшной красотой ведьма в гробу может быть осмыслена и как образ той языческой красоты, которая так притягивала Чаадаева и ужас перед которой, хулу на нее он выражает в своем седьмом *Философическом письме*. Подобная интерпретация образа может быть обоснована и следующей аналогией: ощущение, испытанное Хомой во время скачки – реминисценция ощущений самого Чаадаева от соприкосновения с античностью. У Чаадаева читаем: „...какой-то неведомый инстинкт влагал в меня предчувствие исходящих от них *сладостных наслаждений*, которым суждено заполнить мою жизнь, – пишет философ”<sup>11</sup>; и „он чувствовал какое-то *томительное*, неприятное и вместе с тем *сладкое чувство*, подступавшее к его сердцу, – пишет Гоголь”<sup>12</sup>.

Вышеприведенная интерпретация может быть подкреплена и смыслом символа круга, которым окружает себя Хома. Согласно М. Поповичу, „Очерченное сакральным кругом пространство – иное пространство, чем то, которое вне. Это как бы два вложенных друг в друга пространства и те, кто вне, не видят тех, кто живет в замкнутом кругу”<sup>13</sup>. То есть гоголевский образ сакрального круга может быть прочитан и как способ отделения Чаадаева-человека от Чаадаева-философа, и как форма отношения писателя к философу: Гоголь как бы „не видит его”, накладывает на него табу.

Абрам Терц в уже указанной работе называет эту повесть самой загадочной, ибо, по его мнению, ее название посвящено не ему – Вию, в то время как

<sup>10</sup> Н.В. Гоголь, *Духовная проза*, Москва 1992, с. 129.

<sup>11</sup> П. Чаадаев, *Сочинения*, Москва 1989, с. 119.

<sup>12</sup> Н.В. Гоголь, *Вий*. В: его же, *Собрание сочинений в 8 тт.*, т. 2, Москва 1984, с. 183.

<sup>13</sup> М. Попович, *Гоголь*, Київ 1989, с. 52.

все произведения Гоголя, „идут в лоб, напрямик: о чем пишет, то и называет”<sup>14</sup>. На мой взгляд, Гоголь и в этой повести выдерживает свой принцип: это повесть о Вие. Вий – это одна из авторских масок, метонимический образ глубоковидящего авторского взгляда, от которого ничто не утаится, которому (так же, как и древнеславянскому мифическому существу), если поднять ресницы (по-украински „вії”), дано проникать вглубь, видеть больше, чем обычным смертным. Знаком метонимичности гоголевского текста, указывающим на авторскую маску, является авторская астериксная сноска, дающая этимологическую расшифровку названия, в которой содержится явное смысловое несоответствие: „Вий есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которых веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал”<sup>15</sup> – замечает автор. Соединение малороссийской мифологии с западноевропейским мифологическим образом гнома, наличествующее в данной сноске, указывает на подводные пласты художественного смысла, его метафоризацию. Вий – в логике предлагаемого анализа оказывается намеком на признак самого себя – писателя, поднимается до уровня символа; а определение Вия как самого большого гнома – самопародированием, основанным на сочетании несочетаемого: малороссийского могучего старика с гномом, хотя и очень большим, – что перекликается с уже известным образом „маленький аббатик” и снижает если не сам оригинал, то его образ.

Возникающая перекличка образов – „маленького аббатика” и „самого большого гнома” – создает метаморфозу взаимопроникновения шаржевой, насмешливой интонации, перекличку пародии и самопародии. „А я знаю, почему пропал он, – оттого, что побоялся”<sup>16</sup> – говорит Тиберий Горобец, имя которого есть ни что иное, как самопародия; ведь Горобец – травестия *гоголя* – птицы редкостной и гордой („ходить гоголем” – общеизвестная русская идиома). А Тиберий? Смысл, стоящий за этим историческим именем, не только создает двусмысленность, саму себя пародирующую, но и повторно включает авторский образ в художественную канву – намеком на свое социальное самоощущение, так как Тиберий, как и Брут, римский император, но он пасынок Августа (как Гоголь пасынок в русской культуре), и к нему враждебно относится римская аристократия. К тому же Гоголь, несомненно, зашифровывает в тексте и свой автопортрет через присущее ему стилистическое сочетание несочетаемого – „свежие усы” (маленькие усики – непрменный атрибут его внешности 40-ых годов) через эффект неузнанного появления, столь свойственный писателю.

<sup>14</sup> А. Т е р ц, *Собрание сочинений в 2 томах*, т. 2, Москва 1992, с. 301.

<sup>15</sup> Н.В. Г о г о л ь, *Вий*, ук. соч., с. 147.

<sup>16</sup> Там же, с. 185.

Включенность образа Чаадаева в смысловой ареал повести фиксируется Гоголем не только семантически значащим именем, но и переносом явления, относящегося к одному образу, на другой. Речь идет о путанице, которую Гоголь вносит, описывая наказание, которым подвергались бурсаки. Наиболее неприятное доставалось богословам: „...им отсыпалось по мерке *крупного гороху*”<sup>17</sup>. Но это же наказание „сопрягается” с философом Фомой: „Он часто пробовал *крупного гороху*”<sup>18</sup>. Сам факт выделения писателем данного обозначения, что совершенно не характерно для творчества Гоголя, его привязка к образу Фомы, которого как философа должны были „обделывать деревянными лопатами по рукам”<sup>19</sup>, – ничто иное как ассоциативная отсылка, соединяющая богословие и философию, указывающая на образ религиозного философа, каким и является Чаадаев.

В сложной семантической цепочке имени-образа Фомы Брута главным для писателя становится определение „философ”, на что указывает количественный рисунок номинации: „философ” встречается в повести 95 раз, имя – 45 раз. Это определяет смысловую доминанту, выстраивает сопоставительно-оценочные нюансы, в которых именно образ философа как нечто обобщенное дает ключ к внутреннему смыслу. Таким образом, „игра” именем – *философ, философ Хома, философ Хома Брут* – задает различные смысловые точки, устанавливает ценностную иерархию для расшифровки закодированного антропонима.

Вся эта смысловая логика внутреннего плана делает возможными совсем иные, новые связи и единства, переводящие отмеченный комический план повести в трагикомический: писатель обыгрывает, „зашифровывает” и смех, и „невидимые миру слезы”. В иносказательном, воображаемом метафорическом плане он ведет диалог, который может быть прочитан как диалог-вызов, диалог-дуэль и с Чаадаевым, и с философией как формой творчества.

---

<sup>17</sup> Там же, с. 148.

<sup>18</sup> Там же, с. 143.

<sup>19</sup> Там же.