

РАЗМЫШЛЕНИЯ О БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ: ГРАНИЦЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Инга Видугирите

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

I. Введение в проблематику

Размышления о Божественной Литургии принадлежат к корпусу духовно-нравственных сочинений Гоголя, в котором они выделяются, с одной стороны, чисто религиозной тематикой, а с другой, высокими художественными качествами. Поэтому не случайно, что одно из первых монографических исследований этого произведения – публикация немецкого теолога Файри фон Лилиенфельд «Гоголь как автор *Размышлений о Божественной Литургии*»¹ – сочетало в себе как богословский, так и литературоведческий комментарий. Особенное внимание исследовательница обратила на языковую работу Гоголя, который, используя в своем тексте церковнославянские слова, обороты «высокого стиля» и русский литературный язык, сумел достичь совершенной стилистической цельности. На особый интерес Гоголя к языку литургии указал и швей-

царский исследователь Лоренцо Амберг в книге *Церковь, Литургия и благочестие в творчестве Н. В. Гоголя*². Амберг рассмотрел данное произведение в контексте всего творчества писателя и заключил, что именно в православной литургии Гоголь «находит адекватное выражение своего эстетического и нравственного идеала, к воплощению которого он стремился всю жизнь и который ему в то же время не удалось выразить ни в беллетристике, ни в публицистике»³.

В современной российской науке *Размышления* обычно рассматриваются в соотношении с идеологическим развитием писателя и в контексте православной христианской культуры⁴. Другой подход

² Lorenzo Amberg, *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol*, Bern: Lang, 1986.

³ Цит. по: Екатерина Тарасова, *Н. В. Гоголь в немецкоязычном литературоведении. 70–90 годы XX века*, Москва: УРСС, 2002, 121.

⁴ См.: Владимир Воропаев, «Духом схимник сокрушенный...», Москва, 1994; Сергей Гончаров, *Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры*, Санкт-Петербург, 1992; Елена Анненкова, «"Размышления о Божественной Литургии" в контексте позднего творчества Н. Гоголя», *Гоголевский сборник*, под ред. С. А. Гончарова, Санкт-Петербург, 1994.

¹ Fairy von Lilienfeld, "Gogol als Verfasser der 'Betrachtungen über die Göttliche Liturgie'", *Wegzeichen (Festgabe zum 60. Geburtstag von Prof. Biedermann)*, Würzburg, 1971.

к позднему творчеству Гоголя представляют работы Павла Михеда, для которого существенной кажется связь писателя с украинской барочной традицией XVII – XVIII веков, проявившейся, в частности, в синтезе духовной и эстетической сфер⁵. *Размышления о Божественной Литургии* исследователь включает в контекст эстетических поисков Гоголя, связанных с реализацией замысла *Мертвых душ*, и подчеркивает эстетический, художественный стержень произведения, который «выявляется в раскрытии эстетического феномена литургии и в своеобразной эстетизации ее. Весь эффект ее воздействия должен состоять в том, что литургия “нечувствительно строит и создает человека”, т.е. она должна выполнять ту же функцию, что и светское искусство»⁶. Согласно Михеду, «интерес Гоголя к православию, церкви был, скорее, эстетическим, нежели религиозным»⁷.

Цель предлагаемой вниманию статьи – конкретизировать представляемый Гоголем *эстетический феномен* литургии и ответить на не решенный пока вопрос: *почему Гоголь избирает именно этот жанр духовной литературы*. Исходная рабочая гипотеза исследования: Гоголь обращается к толкованию литургии потому, что сам жанр литургии ему близок своей реализацией, *представлением и исполнением* священнодействия, которое в этом аспекте сближается с таким явлением светского

искусства Нового времени как *театр*. *Театральность* литургии в последнем сочинении Гоголя и составляет основной объект предлагаемого исследования.

Театральность – «язык театра как искусства»⁸. В историческом исследовании *Театр* Филлис Хартнолл отмечает, что театр генетически восходит к ритуалу, от которого обособляется в тот момент, когда из массы всеобщего действия выделяются *актеры*, оформляется развивающийся конфликт *диалог* и появляется *зритель*, эстетически переживающий происходящее на сцене, но наблюдающий представление со стороны⁹. Для Юрия Лотмана и Бориса Успенского последний фактор кажется определяющим: «резкое членение на действующих и созерцающих – противопоставление их по типу эмоций и поведения – делает эти зрелища (юродство Ивана Грозного – И. В.) именно театром, а не действием»¹⁰. Там же исследователи указали и основной признак явления, «рассчитанного на внешнего наблюдателя», в том числе и наблюдателя театрального представления, – *зрелищность*¹¹. Непосредственно относясь к феномену *театра*, данный признак обосновывает его отличие от *драмы как рода литературы* и одновременно связывает его с обширным кругом культурных явлений, рассчитанных на представление, – от сольного концерта до спортивных соревнований, демонстраций и полити-

⁵ См.: Павел Михед, «Українсько-російські літературні зв'язки кінця XVIII – першої половини XIX ст. і творчість М. В. Гоголя», *Микола Гоголь і світова культура*, Київ – Ніжин, 1994, 116.

⁶ Павел Михед, «Гоголь на путях к новой эстетике слова», *Гоголеведческие студии I*, Ніжин, 1996, 42.

⁷ Там же, 43.

⁸ Юрий Лотман, *Об искусстве*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1998, 604.

⁹ Phillis Hartnoll, *Teatras. Trumpa istorija*, Vilnius: R.Paknio leidykla, 1998, 7.

¹⁰ Юрий Лотман, Борис Успенский, «Новые аспекты изучения культуры Древней Руси», *Вопросы литературы* 3, 1977, 160.

¹¹ Там же, 161.

ческих дебатов. *Зрелищность*, в свою очередь, подразумевает и такие специфические явления театра, как *особое построение пространства, перевоплощение актера, синхронизация времени* представления и его восприятия, отношения между сценой и *зрителем*.

II. Жанр литургии в представлении Гоголя

Можно выделить три существенных момента в толковании Гоголем жанра литургии.

Во «Вступлении» Гоголь определяет литургию как «вечное повторение великого подвига любви, для нас совершившегося»¹². Подвиг – *жест* – составлял предмет французского средневекового жанра эпической поэзии – *la Geste*. Литургическое действие, повторяющее Божественный подвиг, приближается к жанру драматическому, который, согласно Аристотелю, представляет «всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»¹³. Литургия призвана визуализировать евангельский сюжет. Гоголь неоднократно подчеркивает соотношение между литургическим ритуалом и определенными моментами жизни Христа:

Как первая часть, проскомидия, соответствовала первоначальной жизни Христа, Его рождению, открытому только ангелам да немногим людям, Его младенчеству и пребыванию в сокровенной неизвестности до времени появления в мир, – так вторая соответствует Его жизни в мире посреди людей, которых огласил он словом истины (27).

¹² Николай Гоголь, *Размышления о Божественной Литургии*, Москва: Художественная литература, 1990, 17. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в скобках после цитаты.

¹³ Аристотель, *Об искусстве поэзии*, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957, 45.

Одновременно Гоголь исходил из представления о *формальном совершенстве* литургической драмы, в которой «необходимый и правильный исход одного действия из другого» способствует тому, что «глубокое внутреннее значение ее раскрываться будет само собою» (17). *Осмысленность* и *авторитетность* формы – те предпосылки, которые позволяют писателю сосредоточиться на внешних проявлениях литургии. Сосредоточенность Гоголя на исполнительской (стремящейся к *полноте*) стороне священнодействия заявлена первым предложением: «Целью этой книги – показать, в какой *полноте* и внутренней глубокой связи *совершается* наша литургия» (17, выделено мною. – И. В.). В «Заключении» говорится о достаточности созерцания действия: «И если он [«кто хочет укрепиться в любви» – И. В.] чувствует, что недостойн принимать в уста свои самого Бога, который весь любовь, то хоть быть *зрителем*, как приобщаются другие, чтоб незаметно, нечувствительно становиться совершеннее с каждой неделей» (63, выделено мною. – И. В.).

Третий момент связан с присутствующими в церкви людьми. Гоголю важно участие в богослужении всех, объединенность общим молитвенным духом. Он часто пользуется выражением «собрание молящихся» и, как показала Лилиенфельд, нередко «заставляет» прихожан петь те молитвы, которые по уставу исполняются лишь хором, тем самым как бы объединяя всю церковь в едином молитвенном настроении¹⁴.

Таким образом, с одной стороны, текст Гоголя направлен на то, чтобы объяснить происходящее перед присутствующими в

¹⁴ См.: Тарасова 2002, 98.

церкви, раскрыть смысл зрелища. А с другой, показывает возможность личного в нем участия. Последнее связано с изменением точки зрения и предполагает другие отношения между участниками литургической драмы. В данные моменты особо наглядно выявляется *пограничный* характер литургического действия, которое колеблется между театром и ритуалом, переходя то в одно, то в другое состояние. Сначала обратимся к зрелищной – театральной стороне священнодействия.

III. Литургия как зрелище

Театральность как *зрелищность* присуща литургии изначально. Священнодействие, в трактовке богословов, ориентировано и на чувственное восприятие: «чтобы не одними словами напоминать Таинства нашего спасения, но представлять их сколько можно и нашему зрению; чтобы смотрение Христово, во всем Священнодействии повторяющееся, посредством наружных знаков сильнее действовало на души наши, и пробуждало не одну только холодную мысль в уме, но и трогало чувство»¹⁵. Литургические обряды, по свидетельству историков церкви, были введены не только по практическим, но и по эстетическим причинам, которые, например, Иваном Дмитриевским поставлены в первый ряд: «дабы чрез то сделать его [Богослужение – И.В.] не только *великолепнейшим*, но и возбудить веру-

ющих к большему благоговению и почтению Таинств»¹⁶ (выделено мною. – И. В.).

Связь между литургией и театральным представлением определена происхождением последнего: подобно греческой драме, развившейся из культа Диониса, средневековая драма выделилась из литургии, в основном из ритуала Пасхи¹⁷. В эпоху Нового времени, в XVI–XVII веках, уже церковь подвергалась влиянию светского театра¹⁸. Но театральная сторона литургии не интересовала богословов, и в ее толкованиях предшественниками Гоголя¹⁹, естественно, не раскрывалась. В то время как для писателя именно *представление* священнодействия составляло наиболее существенный его момент, и в своем сочинении он показал литургию, в первую очередь, как великолепное *зрелище*, обладающее средствами эстетического и эмоционального воздействия.

Можно утверждать, что организация гоголевского текста основана на структуре зрелища. Служба разделяется Гоголем на отдельные сцены, прикрепляемые к определенным частям церковного пространства, с четко маркированными началами и концами действий: «И наступает верховнейшая минута всей литургии: пресуществление» (48); «И сим кончаются моления о всех составляющих Церковь Христову, совершаемые перед лицом самого тела и самой крови Христовой» (51). Выделение зрелищного

¹⁵ Иванъ Дмитриевскій, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии*, С.-Петербург: Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1884, XXIV (полагают, что Гоголь мог пользоваться третьим изданием этой книги).

¹⁶ Там же, 19.

¹⁷ См.: Hartnoll 1998, 35.

¹⁸ См., напр.: Любовь Софронова, *Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. Польша, Украина, Россия*, Москва: Наука, 1981, 74–75.

¹⁹ См., напр.: Дмитриевскій 1884.

аспекта и членение на уровне визуальности стимулируют зрительное воображение читателя и способствуют восприятию текста как передающего непосредственный рассказ о происходящем *здесь и сейчас*. Например, описание Великого Хода:

Царские врата разверзаются на середине молитвы, так что иерей зрится еще молящийся с распростертыми руками. Диакон с кадильницей в руке исходит уготовить путь Царю всех и, обильно распространяемым куреньем подьемля облака кадильных благоуханий, посереде которых перенесется Носимый херувимами, напоминает всем о том, чтобы исправилась их молитва... [...] При пенье херувимской песни, подобясь небесным силам, выступает сей торжественный ход, называемый великим выходом. [...] Врата царские затворяются, как бы двери гроба Господня; занавес над ними задергивается, как кустодия, поставленная на страже (39–41).

Не менее эффективны *живые картины* или *немые сцены*, рассчитанные на исключительно зрительное восприятие:

Здесь торжественно открываются царские врата, как бы врата самого царствия небесного, и глазам всех собравшихся предстает сияющий престол (30–31).

Врата царские разверзаются, диакон возносит торжественный глас: «со страхом Божиим и верою приступите!» И всем предстоит преображенный серафим с святой чашей в руках – иерей, во святых вратах стоящий (56).

Диакон показывается в святых дверях с святым диском на главе, не произнося ни одного слова: безмолвным воззреньем своим на все собранье и уходом знаменует удаление от нас и вознесенье Господне (59).

Подобные описания представляют одну точку зрения – наблюдение со стороны. Действующие священники находятся по другую сторону черты, разделяющей церковное пространство на «сцену» и «зрителей», и не вступают в контакт с «собранием молящихся».

На такое же восприятие со стороны рассчитаны и диалоги между иереем и диаконом, наполняющие или соединяющие отдельные сцены. Особенность толкования этих мест у Гоголя заключается в акцентировании характера *исполнения* определенных движений и реплик. Например, в описании действий иерея: «поклоняется иерей, как бы он поклонялся самому воплощению Христову» (24); или в передаче диалога, завершающего проскомидию:

И помышляя диакон о предстоящем ему служении, в котором должно подобиться ангельскому летанью – от престола к народу и от народа к престолу, собирая всех в едину душу, и быть, так сказать, святой возбуждающей силою, и чувствуя недостойность свое к такому служению, – молит *смирненно* иерея: «Помолись обо мне, владыко!» – «Да исправит Господь стопы твоя!» – ему отвечает на то иерей. «Помяни меня, владыко святой!» – «Да помянет тебя Господь во царствии Своем, всегда, и ныне, и присно, и во веки веков». *Тихо и ободренным гласом* диакон произносит: «аминь», и выходит из олтаря северной дверью к народу. <...> и обратившись к олтарю, взывает еще раз к иерею: «Благослави, владыко!» Из глубины святилища возглашает на то иерей: «Благословенно царство...», и литургия начинается (26–27, выделено мною. – И.В.).

Объяснительные слова к репликам – *смирненно, тихо, ободренным голосом* – создают иллюзию непосредственного присутствия, гарантирующего *эстетическое* воздействие. Эстетические цели преследует и описание исполняемого хором символа веры:

Певцы *твердым мужественным* пеньем, больше похожим на выговариванье, читают *выразительно и громко*: «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым». И, *сохранив миг отдохновения*, чтобы отделилось в мыслях у всех первое лицо св.

Троицы – Бог Отец, продолжают, *возвышая голос*: «И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия [...]».

Твердым, мужественным пенем, водружая в сердце всякое слово исповедания, поют певцы; *твердо* повторяет каждый вослед за ними слова символа. *Мужествуя сердцем и духом*, иерей перед святым престолом [...] повторяет в себе символ веры, и все ему сослужащие повторяют его в самих себе, колебля святой воздух над св. Дарами.

И *твердой стопой* исходит диакон и возглашает... (45, выделено мною. – И. В.).

IV. Мотив перевоплощения

Статью «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» Лотман начинает цитатой из работы Петра Богатырева: «Одним из главных и основных театральных признаков всякого театрального действия является перевоплощение: актер свой личный образ, костюм, голос и даже психологические черты характера меняет на облик, костюм, голос и характер исполняемого им в пьесе лица»²⁰. И добавляет: «Перевоплощение происходит не только с актером: весь мир, становясь театральным миром, перестраивается по законам театрального пространства, попадая в которое, вещи становятся знаками вещей»²¹.

Для Гоголя данный мотив имеет первостепенное значение. Он выявляется на всех уровнях литургического представления – в языке, жестах, костюмах, «декорациях». Перевоплощение становится конструктивным принципом всего действия. Лилиенфельд отметила, что «символика Божественной Литургии как целого связана для Гоголя в первую

очередь с фактом пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы, в то время как Дмитревский видит в основе символики Литургии – принесение Христа в жертву за грехи людей»²². Чудесное превращение, составляющее смысл всего священнодействия и, что Гоголю кажется особенно важным, условие для приобщения человека к Христу, венчает цепь всех превращений, поддерживающих смысловую структуру литургии.

Часть «Проскомидия» начинается с описания переодевания священников в «священные одежды, чтобы отделиться не только от других людей, – и от самих себя, ничего не напомнить в себе другим похожего человека, занимающегося ежедневными житейскими делами» (18–19). Это первая ступень преображения, захватывающая не только внешний облик священника, но и внутреннее состояние мыслей и чувств: «Надевая их [поручи – И.В.], помышляет о всетворящей, содействующей повсюду силе Божией [...]». Воздевая на левую руку, помышляет о самом себе как о творении рук Божиих...» (19). И только после этого священнослужители принимают на себя роли литургической драмы: «Кто бы он ни был сам, – Петр или Иван, – но в его лице сам вечный Архиерей совершил сие заклатие и вечно совершает Он его в лице своих иереев» (49).

В этом отношении особенно выделяется образ диакона, который, «изобразуя ангела» (35, 38), с «ангельской быстротой и готовностью во служении» (19) руководит священнодействием. Мотив ангельских крыльев заимствован Гоголем у

²⁰ Петр Богатырев, *Вопросы теории народного искусства*, Москва: Искусство, 1971, 14.

²¹ Лотман 1998, 617.

²² Цит. по: Тарасова 2002, 97.

Ивана Златоуста, уподобившего им *орарь*, узкое длинное лентие, носимое диаконом на левом плече²³: «Ибо званье диакона, что званье ангела на небесах, и самым сим на него воздетым тонким лентием, развевающимся как бы в подобие воздушного крыла, и быстрым хождением своим по церкви изобразует он, по слову Златоуста, ангельское летание» (19). Визуальный акцент этого образа создается разными конфигурациями крыла: «поднятое крыло ангела» (28), «в подобье ангелов, крестовидно складывающихся на себе крылья и закрывающих ими лица свои перед неприступным светом божества» (54). Здесь выявляется важная черта подобных символических преобразений, мистическая сущность которых для Гоголя не отменяет возможности визуального контакта с ними:

Приобща вначале себя, потом диакона, служитель Христов предстоит новым человеком, как очищенный святынею приобщения от всех своих прегрешений, как святой истинно в эту минуту и как достойный приобщить других. [...] И всем предстоит преобразенный серафим с святой чашей в руках – иерей, во святых вратах стоящий (56, выделено мною. – И. В.).

Соответственно развитию литургического действия превращениям подвергаются церковные предметы и место отправления литургии:

И алтарь, изображавший вертеп, теперь уже горница, в которой была уготовлена вечеря. Престол, представлявший гроб, теперь уже трапеза, а не гроб (46).

...алтарь уже не горница Тайныя Вечери, престол не трапеза: он уже теперь жертвенник, на котором приносится страшная жертва за весь мир – Голгофа (48).

... боковой жертвенник, на котором совершилась проскомидия, который изобразует теперь не вертеп, видевший рождение Христово, но то верховное место славы, где совершился возврат Сына в лоно Отчее (59).

В подобных преобразованиях выявляется универсальность церковного пространства, его большие семиотические возможности. Присущая храму высокая степень символизации делает его идеальной «сценой» для представлений, о которых в XX веке мечтали художники – модернисты.

Принцип превращений достигает своего предела в *пресуществлении*:

На престоле – не образ, не вид, но самое тело Господне, – то самое тело, которое страдало на земле, терпело заушенья, было оплевано, распято, погребено, воскресло, вознеслось вместе с Господом (49).

«Тело Господне», венчающее цепь неизбежных превращений, – образ, достигаемый с помощью воображения и силой переживания пресуществления в мистерии, *здесь и сейчас* данной нашим чувствам. Реальность этого образа возможна только как реальность веры, которая возникает из отношений *доверия* между субъектом и объектом акта вероисповедания.

Поэтому для выделения специфики гоголевского описания литургии необходимо перешагнуть черту, разделяющую священников и всех присутствующих в церкви, и обратиться к состоянию последних.

V. Литургия как переживание

Роберт Магвайр по поводу *Размышлений о Божественной Литургии* писал, что «фактически все то, что Гоголь говорит о священнике, он где-нибудь говорит и о

²³ См.: Дмитриевский 1884, 74.

художнике, в частности художнике слова. Священник является устным исполнителем, как Гоголь чтецом собственных текстов, и нарратором в большинстве этих текстов»²⁴. Однако, несмотря на отмеченные совпадения, повествователь в *Размышлениях* выступает не в позиции священнослужителя, но в позиции наблюдателя и свидетеля, передающего свой личный опыт переживания тайнодействия.

Гоголь уже в начале оговаривает двоякую деятельность присутствующих на литургии – наблюдение и личное участие: «всякому со вниманием *следующему* за литургиею, *повторяя* всякое слово» (17, выделено мною. – И. В.). По мере приближения литургии к моменту пресуществления молящиеся вовлекаются в единое переживание действия, разворачивающегося перед глазами: «Собрание молящихся взирает на евангелие, несомое в руках смиренных служителей церкви, как бы на самого Спасителя [...]. Собрание молящихся, воздвигаясь духом, вместе с хором взывает...» (31). Но эмоциональная вовлеченность в церковное действие еще не устраняет посторонней точки зрения. Описание переживаний и впечатлений участников литургии – исключительная черта текста Гоголя, которая явствует из сравнения с сочинением Дмитревского. Например, у последнего читаем: «Певчие в заключение сих молитв и всей *Литургии оглашенных*, восклицают: *Аминь!*»²⁵. В то время как у Гоголя:

Лик *гремит*: «Аминь». [...] диакон возглашает громко: «Оглашенные, изы-

дете!» И вслед за тем, возвысив голос, возглашает в другой раз: «Оглашенные, изыдете!» И потом в третий раз: «Оглашенные, изыдете! да никто от оглашенных, одни только верные, вновь и вновь Господу помолимся!»

От слов этих *содрагаются* все, чувствующие свое недостойнство (37, слова передающие сильное впечатление, выделены мною. – И.В.).

Для передачи реальности переживания Гоголь драматизирует отдельные эпизоды. Например, у Дмитревского: «Этим и оканчивается *канон*, или молитва *Евхаристии*»²⁶. В то время как Гоголь вводит обстоятельство, передающее полную погруженность в тайну происходящего: «И сим кончаются моления о всех составляющих Церковь Христову, совершаемые *перед лицом самого тела и самой крови Христовой*» (51, выделено мною. – И. В.).

О вовлеченности в литургическое действие *зрителей* свидетельствует и мотив *исполнения* молитв, в начале относимый только к священникам:

Горя желанием Бога, сгорая любовным пламенем к Нему, сложив руки крестом на груди своей, один за другим подступают к нему приобщающиеся, и, преклоня главу, повторяет всяк в себе сие исповедание Распятого: «Верую, Господи, и исповедую [...]». И, остановившись на одно мгновение, дабы объять мыслию значение того, к чему приступает, продолжает глубиной сердца своего повторять последующие слова:

«Вечери Твоя тайны днесь, Сыне Божий [...]». И, совершив один миг благоговейного молчания в себе, продолжает: «Да не в суд или во осуждение будет [...]».

И, прочитав сие исповедание, уже не так, как к иерею, но как к самому огненному серафиму, приступает каждый... (56–57).

В момент *причащения* зрителей в церкви уже нет. Каждый углублен в себя и одно-

²⁴ Robert A. Maguire, *Exploring Gogol*, Stanford, California: Stanford University Press, 1994, 308.

²⁵ Дмитревский 1884, 180.

²⁶ Там же, 252.

временно охвачен чувством единения со всеми. Гоголь описывает причащение как очищение – *катарсис*:

Приемлет он тело и кровь Господа, и в них приемлет минуту свиданья с Богом, становясь лицом к лицу к Нему самому. *В минуте этой нет времени*, и ничем не отличается она от самой вечности, ибо в ней пребывает Тот, Кто есть начало вечности. Приняв в теле и в крови сию великую минуту, *исполненный святого ужаса* стоит приобшившийся: святым воздухом осушаются уста его при повторении серафимских слов пророку Исаие: «Се прикоснуся устам твоим, и отымет беззакония Твоя, и грехи Твоя очистит». *Сам святой*, возвращается он от святыя чаши, поклоняясь святым, их приветствуя, и поклоняясь всем предстоящим, как ближайшим в несколько раз своему сердцу, чем дотоле, как связавшихся теперь с ним узами святого, небесного родства, и становится потом на свое место, исполненный той мысли, что принял в себя самого Христа и что Христос в нем [...]. Сияет светом сего духовного воскресенья вся церковь, и воспевают певцы сии ликующие песни (57–58, выделено мною – И. В.).

Казалось бы, достигаемое посредством причащения душевное состояние должно вернуть литургию в ее привычные пределы. Но происходит обратное. *Катарсис*, переживаемый человеком в церкви, в описании Гоголя подобен тому, который Аристотель включает в определение трагедии, совершающей «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»²⁷. *Ужас* и чувство *очищения* («сам святой») – доминирующие эмоции как при эстетическом воздействии древнегреческой трагедии, так и в отправлении христианского ритуала. Как полагают представители культурной антропологии, искусство, религия и магия удовлетворяют множество отчасти совпа-

²⁷ Аристотель 1957, 56.

дающих психологических потребностей человека, так как предлагают человеческий смысл и ценность индифферентному миру, не обладающему человеку понятными смыслами и ценностями. И чтобы люди им поверили, они пользуются одинаковыми средствами²⁸. Присущее Гоголю тонкое эстетическое чувство улавливает те особенности религиозного переживания, которые сближают религию и искусство. Доказательством этого служат *Размышления о Божественной Литургии*.

В контексте гоголевского дискурса о театре, в котором театр – «незримая ступень к христианству», «такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра», место, где толпа из несколько тысяч человек «может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами»²⁹, литургия осознается как идеальное представление, «нечувствительно строящее и создающее человека» (63).

VI. Выводы

Текст *Размышлений* показывает, что в литургии Гоголя привлекло не только ее суть составляющее таинство, но и ее *представление*, в котором он выделил зрелищность, исполнение, цепь преобразований и особый тип переживания священнодействия. Посредством данных черт в литургическом действе проявился эстетический феномен театра в его эмоционально воздействующей и преобразующей функции.

²⁸ См.: Marvin Harris, *Kultūrinė antropologija*, Vilnius: Tvermė, 1998, 257.

²⁹ Николай Гоголь, *Собрание сочинений в семи томах VI*, Москва: Художественная литература, 1978, 234–235.

В перспективе культурной антропологии, полагающей, что каждая культура склонна повторять традиционные и похожие элементы, поощряя таким образом ей свойственное звучание, зрелище и чувство³⁰, обращение Гоголя к толкованию литургии может быть объяснено влиянием *украинского барокко*, с которым связаны первые эстетические впечатления Гоголя: посещение церкви, развитая культура проповеди, поездки к святым местам, представления странствующих дячков – проводников карнавального мировоззрения, как отметил Бахтин³¹, малорусский вертеп, домашний театр Дмитрия Прокофьевича Трощинского, в котором ставились украинские комедии отца Гоголя, театрализованный быт этого екатерининского вельможи, неотъемлемой частью которого были домашние шуты – устойчивая форма карнавала в повседневной жизни, в бахтинском толковании³². Театральность в системе барокко выявилась как ориентация всей культуры на театр, который «вошел во все виды искусства как тема или метафора, наделил их своими худо-

жественными приемами, театрализовав литературу, архитектуру, живопись»³³.

Исследователи отмечали принцип театральности в построении художественных текстов Гоголя, особенно ранних, связанных с украинской тематикой³⁴. *Размышления* показывают, что театральность может быть признана постоянным качеством гоголевского творчества, возникающего на скрещении фундаментальных традиций прошлого.

Однако мысль Гоголя, писавшего о литургии, была направлена не только в прошлое, но и в будущее. По сути дела, Гоголь написал текст об *идеальном представлении*, которое он увидел в литургии православной церкви. И здесь интересна одна параллель. Адам Мицкевич в XVI-ой лекции в *College du France*, рассуждая о славянском театре будущего, вспомнил как величайшие образцы для подражания греческую трагедию и средневековые мистерии³⁵. Думается, что Гоголь, показавший театральные возможности церковного пространства и христианского ритуала, был на том же пути.

³⁰ См.: Harris 1998, 256.

³¹ Михаил Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990, 86, 528 и др.

³² Там же, 13.

³³ Софронова 1981, 55.

³⁴ Юрий Лотман, *В школе художественного слова*, Москва: Просвещение, 1988, 251–293; Simon Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, 33–34; С. О. Шведова, «Театральная поэтика барокко в художественном пространстве *Вечеров на хуторе близ Диканьки* Н. В. Гоголя», *Гоголевский сборник*, под ред. С. А. Гончарова, Санкт-Петербург: Образование, 1993, 43–52.

³⁵ См.: Adam Mickiewicz, *Literatura Słowiańska, Rok trzeci, 1842–1843*, Poznań: Nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, 1865, 182.

Inga Vidugirytė

Santrauka

Teatras kyla iš ritualo. Kai iš bendro ritualinio vyksmo išsiskiria aktorius ir žiūrovas, galima kalbėti apie teatro steigimą. Teatrališkumas kaip teatro kalba pirmiausia implikuoja *reginį*, skirtą stebėjimui.

Dieviškosios liturgijos apmąstymuose Gogolis remiasi trimis prielaidomis: (1) liturgija – tai dramatinė evangelinio siužeto forma, (2) liturgijos išorinis vyksmas yra tobulos formos, kuri atskleidžia jo prasmę, (3) liturgijoje pasiekiami sielų ir jausmų vienybė. Visos šios prielaidos leidžia liturgijoje išvelgti teatro galimybę.

Gogolio aprašoma liturgija įgyja spektaklio bruožų. Ji segmentuojama į scenas, atkuriamos dvasininkų dialogų, choro bei susirinkusiųjų maldos intonacijos. *Atlikimo* motyvas yra originalus Gogolio liturgijos aiškinimo bruožas.

Teksto požiūrio taškas yra išorinis liturgijos vyksmui. Pasakotojas stebi aukojimą, aptardamas abi puses – tiek ritualo veikėjus, tiek jo stebėtojus. Kartu

jis yra ir mišių dalyvis, galintis iš vidaus perteikti patiriamą efektą ir jo sukeltus jausmus. Komunijos sakramento priėmimas aprašomas naudojant Aristotelio terminus, skirtus apibūdinti katarsiui – *baimė* ir *apvalymas*. Todėl galima sakyti, kad vėlyvojo Gogolio diskursas apie moralinį teatro vaidmenį buvo vainikuotas išpūdingo stačiatikių ritualo aprašymu.

Religinės ir estetiškos sferų sintezė, pasireiškusio liturgijos teatralizavimu *Dieviškosios liturgijos apmąstymuose*, artina Gogolį prie ukrainietiško baroko tradicijos, su kuria esmiškai susiję jo pirmieji meniniai išpūdžiai. Todėl nėra atsitiktinė ir kita jo estetinių ieškojimų paralelė. Adomas Mickevičius, svarstydamas apie slavų teatro ateitį 1842–1843 metų paskaitose College du France, nurodė du sektinus pavyzdžius – senovės graikų tragediją ir viduramžių bažnyčioje susiformavusią misteriją. Gogolis, išryškindamas estetines bažnytinės erdvės bei stačiatikių ritualo galimybes, mąstė tais pačiais dydžiais.

MEDITATIONS ON THE DIVINE LITURGY:

BOUNDARIES OF THE THEATRICALITY IN THE CREATIVE WORK OF NIKOLAY GOGOL

Inga Vidugirytė

Summary

The purpose of the present article is to demonstrate the theatricality of Gogol's *Meditations on the Divine Liturgy*. Theatricality is “the language of theatre as art”, as Jurij Lotman has stated. Phillis Hartnoll points out three aspects, viz. an actor, a dialogue, and a spectator, that separate theatre from its origins – the ritual. The birth of the spectator seems to Lotman and to Boris Uspenskij to be the decisive factor to establish a situation of the *performance*. The *visuality* of the performance is the main feature of theatre as art.

There are three presumptions Gogol has about liturgy: (1) liturgy is a dramatic form of the evangelical plot, (2) the forms of worship in liturgy are so perfect that watching them is enough to understand the meaning of the ritual, (3) in liturgy, it is possible to achieve the unity of souls and feelings of all participants of the ritual.

Gogol presents liturgy as performance. The narrative is based on separate scenes with clearly marked beginnings and ends. Gogol even renders intonations of dialogues between a priest and a deacon. The motif of *performing* distinguishes Gogol's work from his predecessors.

The only point of view in the text is from the outside. The narrator is one of the spectators of liturgical performance. On the other hand, the narrator is also a participator of the worship. Gogol shows the effect the performance makes on people and also renders their praying. Taking the sacrament is described as *catharsis* and in the same terms as Aristotle has done, viz. the horror and the purging. So even at this moment the theatrical nature of liturgy is retained.

In the context of the Gogol's discourse of theatre, liturgy seems to be the ideal performance. One can

presuppose that the writer's wish to explain the role of the theatre has ended with describing the most spectacular performance of the orthodox ritual. In doing this the writer was most likely influenced by the Ukrainian baroque tradition which shaped Gogol's artistic imagination. The theatricality of the baroque aesthetics found its place in the visual nature of Gogol's texts.

Получено: 2004, май

Принято: 2004, май

In his search for new creative forms Gogol was not alone. In 1842–1843 Adam Mickiewicz pointed to the Greek tragedy and to the mysteries of the Middle Ages as possible examples to follow in the future Slavonic theatre. By demonstrating the theatrical possibilities of the Christian ritual Gogol was close to these ideas.

Адрес автора:

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии
ул. Университето 5
01513 Вильнюс
E-mail: inga.vidugiryte@flf.vu.lt