

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН
Санкт-Петербургский государственный университет

ФЕНОМЕН ГОГОЛЯ

Материалы Юбилейной международной научной конференции,
посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя

Москва – Санкт-Петербург
5–10 октября 2009 года

Под редакцией М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова

Санкт-Петербург, 2011

УДК 82/-1/-9
ББК 80/84

Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. — 850 с.

В сборник вошли материалы конференции, проходившей 5–10 октября 2009 г. в Москве и Петербурге. В статьях российских и зарубежных участников конференции рассматриваются различные аспекты биографии и творчества писателя, а также проблемы рецепции его художественных произведений.

УДК 82/-1/-9
ББК 80/84

Сборник издан при финансовой поддержке общества «Пушкинский проект»

ISBN 978-5-9676-0365-5

© Коллектив авторов, текст, 2011

А. М. Грачева

(Санкт-Петербург)

ГОГОЛЕВСКИЙ КОНЦЕПТ КРАСОТЫ И РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ

Познание и аккомодация русским модернизмом эстетических категорий гоголевского творчества — обширная литературоведческая проблема. Общеизвестно, что из трех великих праотцев — «вечных спутников» новых направлений русской литературы рубежа XIX – начала XX века — Пушкина, Достоевского и Гоголя — именно последний был безоговорочно воспринят модернистами как прямой предшественник, до них адекватно не понятый и не принятый. Остановимся на ракурсе истолкования модернизмом¹ одной из ключевых категорий гоголевской эстетики — концепта «красоты».

Вспомним, что многие модернисты по образованию были филологами. Они основывали свое понимание творчества и эстетики Гоголя на «преодолении» стереотипов, сложившихся в российской позитивистской критике и литературоведении XIX века. Так, традиционно при исследовании гоголевской категории «красоты» рассматривались образы героинь его произведений. Далее логичным было обобщение — осмысление гоголевского представления о проявлении прекрасного в облике женщины как таковой и истолкование в этом ключе известных фактов писательской биографии.

Основным материалом этой статьи будут преимущественно вы-

¹ В данном случае под понятием «модернисты» подразумеваются «старшие» и «младшие» символисты и близкие к ним писатели и философы.

ступления модернистов, вызванные празднованием 100-летнего юбилея Гоголя в 1909 году. Однако, как далее будет видно, 1909-й год только ярко проявил тенденции, сложившиеся ранее и завершившиеся много позднее. Для максимально корректного определения параметров исследуемой проблемы сосредоточимся на восприятии модернистами одного из центральных произведений Гоголя — повести «Вий».

В позитивистской традиции это произведение анализировалось в основном с точки зрения роста художественного мастерства писателя и его движения или уже прихода к реализму.

Общей стороной модернистских интерпретаций повести «Вий» была акцентуация ее эстетической и эротической составляющих. Внимание большинства было сосредоточено на символическом осмыслении взаимоотношений Хомы Брута с панночкой, предстающей в обликах то живой старухи-ведьмы, то мертвой прекрасной девушки. При этом в своих истолкованиях авторы зачастую прибегали к прямой цитации одних и тех же отрывков текста, а именно описаний ночного полета героя с ведьмой и первого взгляда Хомы на панночку в гробу. Гоголевское определение «страшная сверкающая красота» в модернистской традиции обрело значение многосоставной категории, сформированной на основе пересечения теологических, эстетических и эротических составляющих, обозначенных словами-символами «красота», «страх» и «сверкание — свечение — свет».

Для писателей нового искусства знаковым было и то, что «красота» героини была явлена в «смерти» и неотделима от нее. Их трактовки мертвой, или потусторонней, красоты у Гоголя носили двойственный характер. С одной стороны, у модернистов воспринятая от романтизма эстетизация Смерти была связана с отторжением от традиционных христианских представлений о смысле и формах существования души и тела. Адептов нового искусства привлекала изначально заложенная в произведениях Гоголя, и в частности в повести «Вий», возможность истолкования романтической антитезы внешней красоты и зловещего внутреннего содержания в де-

кадентском — имморалистском, прежде всего антихристианском, духе. «Страшная красота» гоголевской ведьмы — служительницы дьявола — прочитывалась модернистами в одном контексте с пленительностью «цветов зла», расцветших в новейшей европейской литературе.

С другой стороны, понятие Красоты связывалось с ее трактовкой как формы проявления Бога. Всевластие «красоты» панночки — красоты Женщины виделось модернистам в связи с переосмысленными Вл. Соловьевым идеями Платона и Гёте о Божественной природе Вечноженственного. «Подтягиванию» русского классика к Вл. Соловьеву немало способствовал неоднократно цитируемый адептами нового искусства гоголевский отрывок «Женщина» (1831), представляющий собой диалог между Платоном и его учеником Телеклесом. Соловьевские ноты звучали в речи гоголевского философа: «Что женщина? — Язык богов! <...> Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. <...> Что такое любовь? — Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, <...> где всё родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного Бога, своих братьев — дотолем не выразимые землю чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь, развивая ее до бесконечности...»²

Подобные «двойные мысли» о гоголевских концептах «красота», «женщина», «любовь» отразились в интерпретациях модернистами повести «Вий», во многом представлявшейся им сконцентрированным выражением этих идей в форме художественного иносказания.

Д. С. Мережковский в работе «Гоголь: Творчество, жизнь и религия» (первая публикация 1906 г. озаглавлена «Гоголь и черт») интерпретировал сюжет «Вия», прибегая к своей излюбленной оппозиции древнего язычества, боготворившего красоту, и отри-

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 238–239.

цавшего ее «старого» христианства, которое, по мысли писателя, должно было смениться христианством иным, проповедуемым им и его единомышленниками в области нового религиозного сознания. Если Короленко использовал сюжет «Вия» в качестве художественной метафоры судьбы Гоголя, то у Мережковского сам факт создания повести был осмыслен как явление визионерской практики — как запись пророчества писателя о своей судьбе. «Мы знаем, — писал Мережковский, — что в последние дни преследовали Гоголя какие-то ужасные видения. <...> Не проносились ли перед ним снова те видения, которыми в юношеских сказках своих, особенно в самой страшной и вещей из них — “Вие”, напроорочил он себе судьбу свою?»³ Соответственно «ведьма, <...> мертвая ведьма в черном гробу среди церкви — не языческая ли красота, не сладострастная ли плоть мира, убитая и отпеваемая Гоголем в старой церкви <...>?»⁴ В трактовке Мережковского образ Вия — это воплощение языческой «бездушной плотскости», противостоящей «бесплотной духовности» «старого» христианства. По мысли писателя, следование Гоголя старохристианской аскезе вело к отказу от Красоты, воплощенной в мире плотском в Любви-Эросе, а в мире духовном — в творчестве. В заключение Мережковский дал окончательное истолкование символики повести: «Каковы бы ни были предсмертные видения Гоголя, таков именно должен был быть их пророческий смысл: его собственная им самим убитая муза, сверкающая страшной красотой, ведьма в гробу, среди церкви, и уставленный на него, убийцу, железный палец Вия»⁵.

В докладе В. Я. Брюсова «Испепеленный» (1909) трактовка гоголевского концепта «красоты» была органично включена в последовательную интерпретацию всего творчества писателя как явления романтизма. Если у Мережковского гоголевская «красота» пред-

³ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1911. Т. 10. С. 277.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 279.

ставала в виде разорванного двуединства ее Земного и Небесного проявлений, истолкованного в религиозно-философском духе, то у Брюсова эта категория оставалась всецело эстетической. Проследив на примере всего творчества писателя присутствие романтической дихотомии «прекрасного» и «ужасного», поэт утверждал панэстетическое значение составляющих ее категорий, значение, не зависящее от их этической наполненности. По Брюсову, Гоголь «изображает не то, что прекрасно по отношению к другому, но непременно абсолютную красоту; не то, что страшно при данных условиях, но то, что должно быть абсолютно-страшно»⁶. В качестве примера поэт приводил гоголевское описание трансформации безобразной старухи-ведьмы в юную красавицу. Романтическая категория «красоты», являющая себя в творчестве Гоголя, прочитана в «Испепеленном» через призму философских построений Вл. Соловьева и Фр. Ницше. Весь жизненный и творческий путь писателя осмыслен Брюсовым как волевое движение к недостижимому идеалу, одним из составляющих которого была «красота». Писатель концептуально объединил творчество Гоголя (начиная с раннего отрывка «Женщина») и его биографию — факт отсутствия в его жизни «обычных романов любви»⁷. По Брюсову, восприятие писателем проявлений Красоты в прекрасных женских обликах — как реальных, так и созданных его воображением, — манифестировало его тягу к грани идеала — к недостижимому Вечноженственному. Последним волевым актом движения Гоголя к Абсолюту была его свободно избранная смерть.

Среди модернистов начала XX века Андрей Белый явился одним из главных литературных последователей Гоголя, претворившим в своем творчестве как тематику, так и поэтику учителя. В 1909 году в статье «Гоголь» он дал концептуальное истолкование творческой личности писателя как предшественника символистов, всю

⁶ Брюсов В. Испепеленный: К характеристике Гоголя. М., 1910. С. 25.

⁷ Там же. С. 49.

жизнь искавшего «*посвященного в тайны*»⁸. Среди набора образов-символов, через которые Белый обозначил параметры гоголевского художественного универсума, опорными были образы повести «Вий». По Белому, главным свойством красоты горнего мира, чаемого Гоголем, был свет, проявляющийся в лучах. Порождающим гоголевским текстом для описания этого света стало описание ночного полета Хома Брута. Идя вслед Мережковскому, Белый также увидел в сюжете повести автопредсказание: «...Хома Брут тоже *пошел писать* с панночкой на спине, а потом рев: “приведите Вия”. И Вий, дух земли, которую оклеветал Гоголь, указывает на него: “*вот он*”; и превращенные Гоголем в нечистой люди бросаются на Хому-Гоголя и убивают его; это потому, что имел Гоголь видение, Лик, но себя не преобразил для того, чтоб безнаказанно видеть Лик, слушать зов Души любимой, чей голос по слову Откровения “подобен шуму вод многих”; этот шум стал для Гоголя “*ревом*”, блеск преображения — “*волчьей шерстью*”, а душа — “*Ведьмой*»⁹. Таким образом, в интерпретации Белого, гоголевская история о бурсаке, не узнавшем в старухе-ведьме прекрасную девушку, стала вариантом гностического мифа о плененной Софии-Душе, постичь и освободить которую было дано лишь посвященным в тайны мистерий.

Модернистское истолкование повести «Вий» как сгущенного до эмблематики изложения идеи Красоты объединяет различных представителей новых течений как в литературе, так и в философии рубежа XIX–XX веков.

С одной стороны, эта идея была связана с философским истолкованием Любви Земной, соответственно с вопросами Эроса, а с другой — с пониманием Любви Небесной, то есть с христианской проблематикой. В. В. Розанов в книге «Темный Лик. Метафизика христианства» (1910) — первой части исследования «В темных религиозных лу-

⁸ *Белый Андрей*. Гоголь // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 366.

⁹ Там же С. 367.

чах» (1911) дал трактовку гоголевского произведения, во многом параллельную концепции Андрея Белого. В последней главе «Вместо послесловия. Тревожная ночь» автор представил картину своего сновидения о сути истинного христианства, которое одно способно видеть Лик Божий, и о состоянии Церкви в России. Текст-источником розановского сна стал гоголевский «Вий». В послесловии переосмыслен сюжетный мотив ночного чтения Хомой Брутом псалтыри по покойнице в пустой церкви. Розанов уподобил современную русскую Церковь, находящуюся в кризисном состоянии, гоголевскому герою, так и не смогшему переломить силу дьявола. Философ писал: «Священник был один в церкви. <...> Священник <...>, кадя перед образами, не оборачивался ни назад, ни по сторонам — совершенно как Хома Брут, читая псалтырь, — и потому мог сохранять наружность, что он вовсе не видит полного отсутствия молящихся в храме. <...> ...было очевидно, что священник проходит всю службу со смертельным страхом, гораздо сильнейшим, чем мелкое наружное беспокойство диакона. Как будто он знал тайну храма, которой не знал диакон. Ноги его едва передвигались. “Скорей! Скорей! Когда же рассветет утро”, — как бы вторили слова его словам Хома-Брута. Но наружно он истово кланялся и громко пел: “Хвалите имя Господне, хвалите рабы Господа”. Но рабов не было. Никого не было. Ничего не было. “Сгинь, нечистый!” — вздрогнул я во сне и проснулся»¹⁰. Для Розанова истинный Лик Господень — это воплощение Красоты Небесной, включающей в себя и земную любовь — лик Астарты-Луны. По мнению философа, современная Церковь видела только аскетический «Темный Лик», подобно тому как Хома Брут не смог разглядеть любовь прекрасной панночки за мерзкими приставаниями старухи-ведьмы.

Современником и в то же время наиболее близким «наследником» розановского «извода» толкования гоголевского наследия является А. М. Ремизов.

¹⁰ Розанов В. В. Темный лик // Розанов В. В. Религия и культура. М., 1990. Т. 1. С. 576–578.

Для Ремизова Розанов стал не только близким другом, но и непревзойденным авторитетом в философском «исследовании» Любви Земной и Небесной. Обе части труда «В темных религиозных лучах» — «Темный лик» и «Люди лунного света» (1911) — были известны писателю с момента их появления. Издания этих книг Розанова сохранились в составе его парижской библиотеки.

При работе над «Огнем вещей» (1954) Ремизов обратился к тексту сна Розанова в финале книги «Темный лик». Вспомним, что в нем появлялись образы Хомы Брута и Астарты-Луны. Тема, намеченная в финале «Темного лика», была подробно развита Розановым в книге «Люди лунного света». Ее открывает глава «“Бородатые Венеры” древности», в которой философ дал свое истолкование богини Астарты как божества *«лунного характера, вот этого не рождающего и светящего, грустного, манящего, нежного, влюбляющего в себя и как бы ласкающего влюбленных, но именно только влюбленных — до сближения»*¹¹. Розанов связывал лунное начало Астарты с христианским аскетизмом, который проявляется, в частности, в монашеском обете безбрачия, в отрицании Любви Земной ради Любви Небесной.

Символика Розанова стала для Ремизова ключом в его толковании сюжета гоголевского «Вия», представленном в ряде эссе о Гоголе (книга «Огонь вещей»). Так, в эссе «Лунный полет. Сон философа Хомы Брута, Вий и сон кузнеца Вакулы, Ночь перед Рождеством» писатель дал свою трактовку мифологической прасновы гоголевского произведения: «Панночка Луна-Астарта голубым лучом проникает, через плетеные стены, в хлев. Она появляется вдруг в образе старухи, она ловит лучами (ее руки — лучи), а блеском очаровывает свою жертву философа-кентавра»¹². Подробное истолкование «преступления», которое Панночка не простила Хоме, дано в другом эссе — «Сверкающая красота»: «Я видел, как философ, бормоча,

¹¹ Розанов В. В. Люди лунного света // Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. Т. 2. С. 14.

¹² Ремизов А. М. Огонь вещей. Париж, 1954. С. 97.

вертел головой, стараясь не смотреть на нее, — он избранный ею, бестия из бестий, песенный кентавр, посмевающийся наперекор ее воли смертельно прикоснуться к ней, избранной и вещи, и в свою первую мертвую ночь открывшей ему его вину...»¹³

Лунный полет Хомя и панночки-ведьмы (этот отрывок из Гоголя Ремизов постоянно читал на авторских вечерах) трактовался писателем как нарушение запрета плотского соединения существ разных миров, роковым образом стремящихся друг к другу, но изначально, по своей природе, обреченных на разлуку. Напомню гоголевское описание последней ночи Хомя: «Вихорь поднялся по церкви <...>. Все летало и носилось, ища повсюду философа» (II, 216). Как известно, в конце повести панночка находит Хомя, но их воссоединение означает смерть героя.

Ограниченность рамок настоящей статьи не позволяет рассмотреть весь круг восприятия гоголевского концепта «красоты» русским модернизмом рубежа веков. Надо, однако, отметить, что А. Блок, связанный с гоголевским наследием сложными художественными взаимосвязями, в юбилейной статье остановился на глубинном прочтении творчества Гоголя через Вл. Соловьева. Отметив основную тему писателя как стремление художественного сотворения, *рождения* новой России, Блок подчеркнул: «Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам»¹⁴. Здесь, несомненно, поэт протянул нить между сверхзадачей гоголевского творчества и соловьевским пониманием смысла творчества как «рождения в красоте». Неожиданный рефлекс гоголевского «Вия» можно найти в блоковском послании «Анне Ахматовой» (1913). Начало стихотворения: «“Красота страшна” — Вам скажут»; его концовка: «Я не так страшна, чтоб просто убивать»¹⁵. Неточная текстовая гоголевская цитата, данная в начале стихотворения, дополнена в его финале мо-

¹³ Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 20.

¹⁴ Блок А. А. Дитя Гоголя // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 295.

¹⁵ Блок А. А. Анне Ахматовой // Там же. Т. 3. С. 93.

тивным цитированием (вспомним, что в «Вие» панночка *убила* Хому Брута при помощи нечистой силы). Таким образом, отразившееся в послании блоковское прочтение «Вия» находилось в русле модернистских истолкований Гоголя.

Примечательно, что художественные и эссеистские интерпретации гоголевского концепта Красоты были сразу же аккумулированы молодыми представителями академического литературоведения начала XX века.

Так, в книге С. Шамбинаго «Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь)» (1911) глава «Изображение любви у Гоголя» представляет собой классический филологический анализ произведений писателя, «прочтенных» с учетом современных интерпретаций наследия Гоголя модернистами: писателями и философами. Начав рассмотрение заявленной темы с известного отрывка «Женщина» и далее проследив ее развитие в произведениях Гоголя вплоть до второй книги «Мертвых душ», ученый последовательно развивал тезис о том, что у Гоголя «любовь, являющаяся связью через красоту с божеством, не может иметь даже тени печали. Где Эрос — там светло и безмятежно. Горечь вливается в любовь только тогда, когда она столкнется с тем, что установлено людьми»¹⁶. В исследовании Шамбинаго прослеживается связь с работами о Гоголе Мережковского, Розанова, Брюсова. Таким образом, помимо самостоятельного научного значения, эта работа является ценным свидетельством активного взаимодействия академической науки с текущим литературным процессом.

После завершения эпохи Серебряного века и произошедших в России исторических катаклизмов изучение гоголевского наследия и его влияния на современную литературу претерпело значительные изменения. В СССР трактовка религиозно-мистических и связанных с ними эстетических постулатов творчества Гоголя во многом вернулась назад, к традиции XIX века. Тем не менее русский модернизм сумел подвести итог своего освоения гоголевского наследия в

¹⁶ Шамбинаго С. Трилогия романтизма: (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 60.

книге Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (опубл. 1934). Написанная к 100-летию юбилею появления *писателя* Гоголя, эта филологическая работа посвящена в основном вопросам поэтики и несет на себе печать автоцензуры. Андрей Белый вынужденно отказался от анализа религиозно-мистических аспектов гоголевских идей. Однако в конце пятой главы «Гоголь в девятнадцатом и двадцатом веке» Белый все же сумел в максимально сжатом виде обозначить основные линии восприятия гоголевского наследства модернистами начала XX века. «Наряду с натурализмом, — писал он, — в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма, переобремененного статикой; эти моменты у Гоголя долгое время не виделись; в начале века они явно бросились нам в глаза. <...> ...реализм Гоголя непроизвольно насыщен символизмом <...>. Когда это всплыло для глаз “модернистов”, иные из них, некогда следовавшие за плакатами западных бунтарей, оказались в круге влияния Гоголя, заменившего им семинарий по Ибсену, Метерлинку, Верхарну, Уайльду и Ницше; результат семинария тут же сказался, как рост “гоголизма”»¹⁷. В силу автоцензуры Белый не мог напрямую писать о развитии гоголевских идей, в особенности о трансформации их мистических составляющих. В связи с этим он воспользовался приемом метафоризации, зашифровывания идеологем в образном ряде. Так, в частности, он представил в иносказательном виде восприятие модернистами гоголевского концепта Красоты, связанного с декадентским изводом платоновских идей. Анализ идеи Красоты как синтеза Эроса и Танатоса, дан автором книги через номинативные описания аккумуляции повести «Вий» Сологубом и Блоком. В разделе «Гоголь и Сологуб»: «“Панночку” проследил Гоголь до стадии загнившего трупа; С<ологуб> проследил дальнейшее разложение его до пылей. Душа — ветерок, перегоняющий облачко “нежитей”:

¹⁷ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 310–311.

она — Недотыкомка»¹⁸. В разделе «Гоголь и Блок»: «Отрывок Гоголя “Женщина” — пересказ мистики, возводящей женщину в лоно божества, как “Софию” <...>. У Гоголя раздвоена женщина: ангел-ведьма, девушка-старуха, красавица-труп <...>. <...> Поэзия Блока — показ изменения облика “ангела” в “ведьму” по фазам: “Прекрасная дама”, “Незнакомка”, увы, “знакомая” многим. <...> Генезис блоковской женщины и в отрывке «Женщина», и в позеленевшем трупе “В<ия>”...»¹⁹ В целом же книга Белого является не только значимым филологическим исследованием поэтики Гоголя, но и полноценным отражением модернистской саморефлексии по поводу аккумуляции гоголевского наследия.

Историческую «память» об эстетической революции в восприятии гоголевского творчества, осуществленной русской культурой начала XX века, сохранил научный труд литературоведа-эмигранта К. Мочульского «Духовный путь Гоголя» (1934). Это исследование, созданное, как и книга Андрея Белого, к юбилею появления Гоголя-писателя, представляет собой подведение итогов различных интерпретаций гоголевского творчества в художественной практике и эссеистике Серебряного века. В связи с этим работу Мочульского также надо рассматривать как логическое завершение ряда текстов рубежа веков. «Гоголь, — писал Мочульский, — с различных сторон подходит к проблеме зла в любви и в красоте. Он остро ощущает трагизм любви и двусмысленность красоты в нашем мире и задолго до Достоевского знает о существовании двух идеалов — идеала Мадонны и идеала Содомского»²⁰. В исследовании Мочульского подробный анализ повести «Вий» всецело основан на ее трактовках, сформулированных в различных работах модернистов. «“Вий”, — отмечал Мочульский, — самое эротическое из всех произведений Гоголя. И псарь Микита, и Хома околдованы “чарой”,

¹⁸ Там же. С. 312.

¹⁹ Там же. С. 314.

²⁰ Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 28.

они горят темным, гибельным огнем сладострастия. <...> Красота страшна, потому что жива, потому что дана в своем предельном совершенстве. <...> В “Вие” Хома Брут гибнет не столько от чар красоты, сколько от мести ведьмы, в “Невском проспекте” в жизнь художника Пискарева злые духи не вмешиваются непосредственно: он гибнет от силы женской красоты, от *естественно присущего ей демонизма*»²¹. Мочульский последовательно проследил духовную эволюцию Гоголя как движение от Красоты Земной к постижению Красоты горней. «2 Февраля 1852 года Гоголь, — сделал вывод Мочульский, — достиг вершины своего духовного пути. В его торжественных словах — увенчание дела всей жизни: “пропеть гимн Красоте Небесной...”»²² В итоге своего труда ученый отошел от еретически-новаторских трактовок смысла духовного развития Гоголя, представленных в модернистских работах. Однако то, что он сделал осмысление гоголевского концепта Красоты ядром своего исследования, позволяет считать его работу развитием линии, берущей начало в трудах эпохи Серебряного века. В условиях эмиграции академическое литературоведение, не связанное установками нового режима, логично продолжило традицию анализа творчества и эстетики Гоголя, начатую в художественных произведениях и эссеистике русских модернистов.

Казавшиеся парадоксальными, вызывавшие споры трактовки философских и эстетических категорий Гоголя, принадлежавшие литераторам и философам Серебряного века, способствовали преодолению одностороннего позитивистского истолкования наследия писателя. Именно они стоят во многом у истоков современных литературоведческих концепций творчества и духовного пути Гоголя.

²¹ Мочульский К. Духовный путь Гоголя. С. 30–32.

²² Там же. С. 135.