

РИТА ЦУЛИЈАНИ

IMAGO URBIS И GENIUS LOCI У ПРИПОВЕТКИ „РИМ”

„О Риме! О Риме! Чини ми се, у теби нисам био пет година!
Осим Рима, другога Рима нема на свету.”

*Н. В. Гогољ, Писмо С. П. Шевирјову
од 25. августа 1839. г.*

На Гогољевом стваралачком путу „фрагмент” Рим и друга редакција „Портрета” обележавају прелазни моменат између година стваралачке зрелости, у којима су створена истинска ремек-дела (1835–1842), и година ћутања.

„Рим” је веома необичан текст и не личи на остала Гогољева дела. За проучаваоце књижевности он је „неугодан”; тешко му је наћи одређење, сврстати га у било какву категорију (због тога га, по свој прилици, понекад нису ни одређивали!).

Општеприхваћено је мишљење да је „Рим” – дело јединствено, издвојено, дело које нема готово никакве везе са другим пишчевим остварењима, дословце биљка која није имала корен у претходним текстовима и чији плодови нису утицали на оно што је касније написано. Често су проучаваоци Гогоља заборављали на тај текст – на пример, од готово стотину чланака које је у XX веку о Гогољевом животу и стваралаштву објавио Покровски, ниједан није посвећен „Риму”. Ј. М. Лотман је 1962. године приметио да у совјетска времена фрагмент готово да и нису узимали у обзир, зато што га нису разумели. У другим земљама, укључујући Италију, „Рим” су веома слабо познавали, премда се не можемо пожалити на одсуство превода. Тек је последњих година у Русији и изван њених граница интересовање за приповетку почело муњевито да расте.

„Рим” је јединствено Гогољево дело, чији се утицај шири у иностранству. Иако, по већ утемељеној традицији, проучаваоци Гогоља ову приповетку стављају на периферију пишчевог стваралаштва, многи, а међу њима Ањенков¹, Шенрок², Л. Пачини Савој, Е. Ло Гато – не једанпут су нагласили огромну улогу коју је Вечни град одиграо у пишчевом животу и стваралаштву. У наше време све више истраживача дели гледиште које је формулисао В. Ивљов: „Гогољев живот у Риму је најважнија епоха за његов поглед на свет.”

Ипак остаје питање: какав је Рим приказан у приповетки? Град у који је хрлила „туристичка елита” првих деценија XIX века? Рим руских путника и интелигенције? Један од великог броја „Римова” које је опевала и проклињала руска књижевност тих година. Да ли је у праву Американац Роберт Мегир када каже да је Рим колаж општих места? Зар Гогољ није у опис Рима унео своју душу, заузевши најбаналније и – да не кажемо – највулгарније гледиште? Зар он није успео да пронађе своје речи када је говорио о граду који је сјајно познавао и који је тако снажно волео? Будући да нам је познат Гогољев однос према Риму, тешко је узимати та питања за озбиљно. У „Риму” Гогољ показује да Вечни град дубоко познаје и разуме. Многе његове претпоставке најављују закључке до којих ће у XX веку доћи специјалисти за урбанистику и историју архитектуре. Напокон, Гогољ ће, са својим укусом и виђењем света, постати весник наше епохе.

„Рим” заузима централно место у Гогољевом стваралаштву, иако то на први поглед можда није тако очевидно. Ј. Маљцев је наглашавао да се у приповетки „преплићу или овлаш дотичу сви основни проблеми Гогољевог сложеног и загонетног стваралаштва”. Богата полисемија „фрагмента” и њоме условљена засићеност естетичке мисли омогућили су Хипијусу да „Рим”, заједно са „Портретом”, назове пишчевим „естетичким манифестом”. Напокон, „Рим” ваља посматрати као веродостојно сведочанство о Гогољевој тесној повезаности са римским миљеом, у антрополошком, културном или, најпросто, физичком смислу. Та тесна повезаност, као што је горе примећено и као што ћемо настојати да докажемо у наставку рада, прожима духовни и стваралачки живот писца, његова естетичка схватања и перцепцију света.

Гогољ напорно ради на коначној верзији „Рима” крајем 1841. и почетком 1842. године, брзо након што је била довршена редакција „Портрета”. То су били нарочито важни и, могуће, пресудни

¹ П. В. Анненков, Н. В. Гоголь летом 1841 года. // *IDEM. Литературные воспоминания*, Москва 1983, 77.

² В. И. Шенрок, *Материалы для биографии Гоголя*, Т. 3, Москва 1895, 171.

дани у пишевом животу и стваралаштву: у мају 1842. године излазе *Мртве душе*, Гогољ спрема *Дела* у четири тома, који ће бити објављени почетком 1842. године у тиражу од 5.000 примерака. Дотле је, након дуготрајног унутрашњег рада, у њему већ сазрело ново схватање уметности и уметничког задатка. Он осећа да је спреман да испуни узвишену мисију и да је позван да васпита руског човека. „Рим” је ухватио тренутак, фотографисао историјски моменат када писац, прослављен у својој домовини као нова звезда руске књижевности, ужива плодове напорног рада последњих година, и испуњен вером у сопствене моћи пише декларацију „о својим намерама”. То су дани непоновљиве стваралачке хармоније; врло брзо она ће се нарушити под тешким теретом стваралачке жаловости, коју ће Гогољ почети да осећа наредних месеци: рад на другом делу *Мртвих душа* не напредује, 1843. године он неће ништа написати ни одштампати. Гогољ већ стоји на прагу стваралачког ћутања. Међутим, смисао „Рима” није у томе што је ухватио тај историјски моменат. То је споменик који је Гогољ подигао Вечном граду, похвална химна и песма захвалности за личну и стваралачку срећу, какву он никада и нигде није доживео.

„Рим” се појавио у марту 1842. године, у трећем броју *Московљанина*, а 18. марта изашли су први примерци *Мртвих душа*, привукавши пажњу читаве публике и подстакавши живу дискусију међу књижевним критичарима, избацивши у други план римску приповетку. Касније је неславну улогу у судбини приповетке одиграла и та околност да јој је аутор дао поднаслов „фрагмент”, подвукавши „недовршеност” и уметничку незавршеност текста.

У почетку је Гогољ намеравао да напише цео римски роман под насловом „Анунцијата”. Међутим, 1841. он мења наслов у „Мадона деј Фјори”, а после годину дана излази приповетка „Рим”.

Сама по себи, промена назива шири сумњу да је приповетка „Рим” тако и остала недовршена. Да је Гогољ одлучио да штампа недовршени текст, могао би да остави последњу варијанту наслова – „Мадона деј Фјори”. И тешко да би га ставио на крај трећег тома сабраних дела (1842), подвлачећи самим тиме везу са првом приповетком тога тома – „Невским проспектом”. Дела из трећег тома служе као илустрација пута који је Гогољ прошао од „Невског проспекта” до „Рима”. Промена наслова значила је и промену у пишевом духовном стању и промену теме. У објављеном тексту Анунцијата силази са пиједестала. Она више није главна јунакиња, већ дражесни и бесловесни статиста. У њој више нема ни трага од претходне „Мадоне” цветова: „цветни” епитет, по свој прилици, требало је да подвуче њену небеску лепоту.

У извесној мери наслов „Мадона деј Фјори” био је данак књижевној моди распрострањеној у Русији тридесетих година XIX века. Тада је био обичај да се поетским текстовима дају наслови у којима постоји реч „Мадона”. Такве су песме Пушкина (1830), Баратинског (1832), Шевирјова (1840). Осим тога, тај наслов је говорио о Гогољевом познавању римског живота, јер су у Риму чак и руски сликари сликали „Мадоне”: Александар Иванов, А. Т. Марков (1802–1878) и, нарочито, Фјодор Бруни, кога су критичари уметности у Риму ценили више од осталих.

Промена наслова сведочила је о томе да се променила тема и преместило тежиште приповетке – прича није о жени него о граду. Гогољ се и раније служио топонимима у насловима својих дела: збирка *Миргород* (1835) и приповетка „Невски проспект” (1835). „Рим” затвара овај низ.

„Фрагмент” је означавао последње теме топонимског троугла: Миргород–Петербург–Рим. Ограничићемо се, засад, следећим запажањем: Назвавши приповетку „Рим”, Гогољ је и том приликом изабрао тачку иза које је била одређена област, околина са многим снажним, оригиналним карактеристикама. Осим тога, а то нипошто није безначајно, простор Рима је осетно прелазио границе градског простора, зато што Рим није само град него истовремено држава и цео свет. Латинска реч „urbs” по смислу и звучању блиска је речи „orbis” (свет). У називу пишчевог завичаја – Миргорода – сјединиле су се речи „мир” и „город”, створивши особити „град-свет”. Ако се руска реч „Рим” прочита уназад, добија се „мир”. Са своје стране, италијанска реч „Рома” чита се као анаграм, од којих је најпознатији – „amor” (љубав). Необична подударност, нарочито за таквог писца као што је Гогољ, који је волео каламбуре.

По речима Жерара Женета, наслов књижевног дела један је од оних елемената који су највише маркирани и он испуњава три функције: идентификује дело, указује на његов садржај и подвлачи његову вредност. У светлости идеја француског теоретичара, наслов „Рим” може се сматрати успешним, зато што он саопштава све што је неопходно да пробуди, али не да и сасвим исцрпи уобразиљу, сходно Лесинговој формули за садржај: „Наслов треба да личи на јеловник: што се мање говори о садржају, тим боље.” Решење на којем се Гогољ задржао сабира у себи максималну асоцијативност, многозначност (условљену њеним неодређено-општим карактером) и конкретност. По свему судећи, промена првобитнога назива приповетке сведочила је о Гогољевом одустајању од почетне замисли да фабулу изгради на причи о љубави између кнеза и Анунцијате, говорила је о намери да у том делу изложи своје мисли о граду, који је он волео коме је тежио срцем и душом

у дугим месецима проведеним у Русији. Писца је подстицала жеља да приповеда о сопственом духовном искуству, стеченом у Риму. Како је сам Гогољ признавао, „само је у Риму могао себи живо представити Русију” (ХИ, 46).³ Снагом тог истог оптичког механизма, само налазећи се далеко од Италије, у Русији, успео је да Рим сагледа у свој његовој величини и хармоничном савршенству.

Ако је садржај „Рима”, размишљање о Вечном граду, пишчево одређење тога жанра удружено са сличним насловом рађа оксимо-рон. Сада је јасно зашто је Гогољ изабрао реч „фрагмент”; та реч нема везе са историјом стварања и прераде текста, него са особитом природом описаног предмета.

Године 1830. велики немачки научник Вилхелм фон Хумболт (1767–1835) писао је у својој рецензији за Гетеово *Путовање по Италији* да се у нашој уобразиљи и у нашим мислима Рим појављује као нешто завршено и истовремено бесконачно, при чему је он сачуван у живој стварности, могуће га је очима видети. Само ако се у обзир узме та особина Рима, која се тридесетих година ХИХ века појављивала у још јачем светлу него у данашње време, могуће је објаснити крај приповетке – то да се она завршава екстазом, прелазом у ванвременске димензије.

Тиме што приповетки дао поднаслов „фрагмент” Гогољ је признао да се о Риму не може испричати све. Човек може написати само фрагмент, минијатуру и у њој исказати задовољство посматрања града, „друго рођење”, које је у њему доживео сам писац. Још за време првог, кратког доласка у Рим (март–јуни 1837), Гогољ је тај град доживео као лек за све болести. Из Женеве је 19. септембра 1837. године писао Н. Ј. Прокоповичу:

Много се досађујем без Рима. Тамо сам био потпуно миран, здрав и могао сам се прихватити својих послова (ХИ, 110).

За време другог доласка (новембар 1837 – јуни 1838) Гогољ се дословце заљубљује у град. Другог новембра 1837. године он пише Плетњеву:

Каква је Италија земља! Ви је ни на који начин не можете себи представити! О, када бисте само погледали у заслепљујуће небо, што читаво тоне у снопове светлости! Све је прелепо под тим небом: и рушевине су попут слика; на човеку је неки блистави колорит;

³ Сви Гогољеви цитати су дати у заградама према издању: Н. В. Гогољ, *Полное собрание сочинений*, Т. I–XIV, Издательство АН СССР, Москва–Ленинград, 1937–1952. Римским бројевима су означени томови, а арапским странице.

грађевина, дрво, дело природе, дело уметности – све, чини се, дише и говори под тим небом (XI, 114).

У априлу 1838. године пише писмо Балабиној:

И када сам, на крају, по други пут видео Рим, о, како ми је изгледао лепши од оног претходног! Чинило ми се, као да сам видео свој завичај, у којем нисам био неколико година, а у којем су живе-ле само моје мисли. Али не, није ствар само у томе: не свој завичај, већ завичај своје душе – то сам видео, где је душа моја још пре мене живела, пре него што сам се родио. Опет то исто небо, све сребрно, огрнуто у неку атласну светлост. Опет ти исти чемпреси – ти зелени обелисци, који понекад изгледају као да плутају по ваздуху (XI, 141).

Опчињеност се продужује најмање до 1841. године, када Гогољ признаје Данилевском:

Ништа ти нећу писати о римским догдовштинама, за које ме питаш. Ја већ ништа пред собом не видим, а у погледу моме нема устрептале пажње новопридошлице. Све што ми је било потребно узео сам и затворио у дубини душе своје. Тамо Рим, као сведочанство чудесних појава које су ми се десиле, вечно пребива попут светиње (XI, 343).

Отада из Гогољевих писама нестају приче о било каквим спољашњим околностима из његовог живота. Ипак, још 1843. године, Смирнова и Јазиков налазе Гогоља веселог и очараног Римом⁴; године 1846. Ф. П. Толстој примећује да Гогољ добро изгледа, премда је ћутљив и затворен.⁵ Нада да се чудо волшебног сједињења личне и стваралачке среће може поновити натерала је Гогоља да се врати у Рим до 1846. године. Овде је конкретне обресе добила замисао *Мртвих душа*, триптиха сличног Дантеовој *Божанственој комедији*, овде је он завршио први део и створио мноштво дела, као што је „Одлазак из позоришта након представе нове комедије”, „Шињел”, „Ноћи у вили”, „Фрагмент” и друга мала дела, овде је написао комедије „Коцкари”, „Парница”, „Удворица”, овде је прерадио „Тараса Булбу”, „Портрет”, *Ревизора*, *Женидбу*. Овде је он почео писати „Анунцијату”.

⁴ В. Вересаев, *Гогољ в жизни*, подготовка текста и прим. Е. Л. Безносова, Москва 1990, 344–345.

⁵ Пушкин, Лермонтов, Гогољ, *Литературное Наследство*, Т. 58, Москва 1952, 689.

Рим је имао чудесну способност да помири писца са самим собом и целим светом, да га у буквалном смислу врати уз живот. Тема ренесансе, „друге ренесансе” у Риму, „повратка душе у за-вичај”, коју су за Винкелманом, пратећи један другог, непрестано понављали страни писци и уметници, била је за Гогоља искуство које је лично проживео, нада у будућност. Гогољ је искрено, до дна душе, проживео књижевни топос „другог римског рођења”. Истините су речи Андреја Сињавског:

Као најпоузданије пристаниште писца показала се Италија, која је његовој души и телу послужила као обетована земља. Нема потребе набрајати све предности те земље које су привлачиле Гогоља, који је током дугог периода прихватао Италију као своју, ако не и једину домовину.

Јануара 1842. године, у писму Жуковском он не крије да свим срцем жуди за Римом и жури да се тамо врати да живи, тамо „где ће моја мртва душа поново васкрснути, као што је васкрсла прошле зиме и јесени...” (XI, 271). У „Риму” Гогољ види, пре свега, хармонију града, стапање несличних елемената у хармоничном јединству, којем је дат дубоки смисао. Вративши се у Рим, јунак разоткрива родни град гледајући га новим очима:

...све му је било подједнако лепо; древни свет, који се помаља испод тамнога архитрава, моћни средњи век, који је посвуда оставио трагове уметника-исполина и велелепне папске штедрости, и, на крају, нови век, прилепљен на њих, са новим надолазећим становништвом. Допало му се то чудесно срастање у једно... (III, 234).

Утисак појачава анафора – три пута заредом Гогољ почиње фразу речима: „Њему се допало...”

Гогољ је поштовао хармонију: цео живот, до последњег дана, хармонија је остајала идеал, јасно исказан у чланцима о уметности, написаним између 1831. и 1834. Године 1837. признаје Смирновој: „Склад, хармонија у свему, ето шта је лепо”⁶ У Риму он налази отеловљење свог идеала. Није случајно да се у „Риму” појмови везани са хармонијом неретко прате одређењем „чудесно”, једним од најчешћих у приповетки. Сагласје и спајање елемената, њихово срастање у јединственој целину, њихов савез, Гогољ дефинише као „чудесно сагласје и спајање”, „њихово чудесно срастање у једно”, „чудесну везу међу њима”. Тих година то је било веома необично.

⁶ А. О. Смирнова-Россет, *Автобиографија*, подготвила к печати В. Л. Крестова, Москва 1931, 273.

Гогољеви савременици – и Руси и странци – задржали су приврженост култу руина, карактеристичном за епоху романтизма.

У „Риму” Гогољу је успело да истовремено улови појединачне црте својствене римском *genius loci* (генију места) и римски *Stimmung* – расположење, опште својство тог предела, тог пространства. Пространство као свеобухватна појава, несводљива на збир појединачних својстава. Суштина пространства је у карактеру његове средине, другим речима, у његовој „атмосфери”. У исто време, типично римско схватање *genius loci* треба тумачити као „дух места”, којим су стари називали оног „другог”, с којим би човек, да би живео са њим, морао да се споразуме. У исто време, то је дух-хранитељ: он дарује живот народима и води их по животном путу, од рођења до смрти; он одређује њихов карактер и суштину. Упркос неразумној политици подизања градова, која је Риму причинила немалу штету, у наше време његов гениј места је жив, као и раније, и, као и раније, надахњује песнике и уметнике.

Једно од главних архетипских пространстава Рима је класични пејзаж, са карактеристичним спојем појединачних, јасно издвојених елемената, јарком светлошћу и високим небом које, у дословном смислу речи, обастире посматрача. У таквоме пејзажу све су пропорције „људске”, и чине хармонију, свеопшту равнотежу. У њему човек налази себе, природа му открива знање о свету, чувајући га од саблазни свеопште апстракције и емпатије. При томе, сваки детаљ класичнога пејзажа, у оквиру целине, чува своје специфично својство. Изолована схема не преплављује човека, он не мора себи да тражи уточиште, већ природу посматра као пријатељско продужење и допуну самог себе. Северни свет присиљава човека да тражи безбедност и одређеност у сопственом унутрашњем пространству, које није слободно од тешкоћа; „јужни” односи са природом, слободни и стабилни, ослобађају животну снагу човека. Окрећући се лицем ка природи и постајући њен „партнер”, он преобраћа пејзаж у путоказ. Класични пејзаж поклања човеку измирење са светом и самим собом, као хармоничну равнотежу између неба и земље.

Три елемента сачињавају римски *гениј месџа*.

– Град лежи на граници два света – области јужне Етрурије са њеним дубоким долинама и „класичног” брдовитог пространства планина у околини Албана, природног средишта Лацијума. Због тога је прва компонента пејзаж, који се отвара северно од града, са долинама прошараним браздама увала, мноштвом пећина, које су настале на вулканском тлу и одредиле природни изглед насеља, добро заклоњених, која се и после много векова могу без

тешкоћа препознати. Долине човеку стварају утисак да се налази „унутра”. Касније ће то својство наследити урбанистички простор Рима.

– Друга компонента је „класични пејзаж” планина у околини Албана, величанственог планинског масива са јасним обрисима, на коме се налазе два језера. Стари су те планине држали за обитавалиште богова и није случајно то што овде има тако много паганских храмова.

– На крају, трећа компонента је света схема *cardo decumanus*, која постоји и у природном крајолику: прва оса пресеца планине око Албана и Лепина као *cardo* (оса север–југ), друга се протеже преко римске Кампање као *decumanus* (оса исток–запад).

На први поглед може изгледати чудно то што је римски гениј места, који сумира наведене компоненте – идила. Али његова суштина се управо и састоји у осећању припадности „познатом” природном окружењу. Без обзира на монументалност и величанственост, поједини делови римског простора стварају утисак затворености, што условљава осећање заштићености и припадности нечем већем, објашњава сеоску непосредност, која град зближава са околном природом. Ни у једној другој европској престоници град и природа нису тако тесно повезани, нигде се природа не појављује тако очовечена.

Својим фрагментом Гогољ је успео, давно пре савремених стручњака за урбанистику, да осети и особине римског генија места, и општу атмосферу Рима, изражену у идили. И у очима приповедача, и у очима самог аутора, Рим је место где је *идила* још могућа:

Допала му се неугледност улица тамних, несређених, одсуство жутих и светлуцавих боја на кућама, идила усред града... (III, 234).

Истовремено, Гогољ је уловио сложени карактер римске архитектуре, која открива присуство моћног неумирућег генија места и читује се, на пример, у нарочитом „својству” градског простора. За римске улице карактеристичне су непрекидност и затвореност, које су повезане са одсуством тротоара и степеница. Таква улица не дели већ сједињује грађевине и код пролазника ствара утисак да се не налази унутра већ споља. Тако настаје унутрашњи градски простор, простор жив у пуном смислу те речи. Архетип римске улице приказао је уметник Еторе Реслер Франц (1845–1907), осликавши низ акварела под насловом *Ишчезли Рим*. На њима видимо град уочи промена, које су његов лик измениле готово до непрепо-

знатљивости: „Старинар на Вија деле Азимеле у Гетоу” или „Вија де Капелари”. Занимљиво је да је Реслер Франц неретко своје слике називао „идилама”.

Такву улицу Гогољ приказује у „Риму” – са суседима који вечито вире кроз прозоре, са мужићима-згубиданима који сатима бесциљно стоје прислоњени уза зид куће, окружени мирном децом и козама:

Ту се чује звонко ћакулање Римљанки: одасвуд, са свих прозора, чују се разговори и чаврљања. Ту је све отворено и пролазник може да потпуно упозна све домаће тајне; чак и мајка и ћерка разговарају једино тако што промоле главе на улицу; тамо су мушкарци неприметни. Чим јутро осване, отвара се прозор и помаља се сињора Сузана, а затим се на другом прозору указује сјора Грација, која намешта сукњу (III, 251).

Опис улице и њених житеља заузима неколико страница. Гогољ тај пејзаж није могао да осматра у рејону Трастевере, будући да је тек на крају своје тихе шетње са Пепеом кнез пресекао Тибар. Највероватније је описао једну од уличица из кварта у којем је сам живео. То, на крају крајева, доказује блискост између аутора и приповедача. Ево како је квартал описан у „фрагменту”:

Једна од оних забачених улица, каквих је много у Риму, где чак нема ни кардиналскога дворца са изложеним украсним грбовима на дрвеним овалним таблама, где се види број над сваким прозором и вратима узаног кућерка, где се пружа грбави коловоз, и где од странаца сврати једино можда неки немачки уметник – прописвет са столицом на расклапање и бојама, и коза што је заостала за стадом у пролазу, и застала да са чуђењем види каква је то улица коју он никад није видео.

Овде им куме, које по цео дан вире са прозора, почесто послуже као сликарски модел:

Овамо нису залазиле никакве каруце, осим тек једне тандркалице на два точка која пекару доноси брашно сањивог магарца. Ту нема никаквих продавница, осим дућанчета где се продају хлеб и конопци, са стакленим боцама, и замрачене кафанице на самоме углу улице.

Последњи детаљ је нарочито занимљив. На раскрсници страда Фриче и вија Капо-ле-Казе донедавно је радила омања кафаница.

У гогољевској епохи тамо је власник био неки Луиђи, који је кувао врхунску кафу. Познато је да је Иван Фјодорович више волео да пије кафу овде него у много знаменитијим установама. Ево шта у писму Данилевском од 5. фебруара 1839. године Гогољ приповеда о своме кварту, који се у то време налазио на самој периферији:

Као што сигурно знаш, ја живим у истој оној кући, у истој оној улици, Via Felice, бр. 126. Иста она позната лица око мене, исти они немачки уметници са уским риђастим брадицама и исте оне козе, такође са уским брадицама; исти они разговори, и о томе исто говоре, промолввши главе са прозора, моје сусетке. Исто се онако раздаје вриска и ћакулање Анунцијата, Роза, Дида, Нана и других...

На једном од својих акварела Реслер Франц приказао је улицу суседну са вија Систина – вија Сан Николо-да-Толетино. Сада је то сам центар, а тада, 1876. Године, она је изгледала сасвим другачије. Пуста, непоплочана улица, по којој терају стадо оваца.

Археолог и историчар Г. П. Л. Оранж покушао је да одреди „обједињујући” карактер римскога простора „затворени, самодовољни свет улица, простор у себи, микросвет, Рај, из којег се северни човек осећа изгнаним, *идилу* улице. Писма, успомена и дела писаца и уметника који су дошли у Рим из северних земаља сведоче о супротном; такав посетилац често се осећао као код своје куће. Тако је било са Гетеом, који је писао у *Пућовању њо Италији*: „Радујте се због мене што сам остао у Риму! Потпуно сам се навикао на њега.” Тако је било и са Гогољем, који 1837. године признаје у писму Прокопјевичу: „Колера, која сада пустоши Рим, пореметила је све моје замисли и планове. Ја сам се већ био средио и своје послове тако распоредио да могу да живим у Риму као да сам код своје куће” (XI, 110). Тако је било и са К. П. Брјуловом, који је тим поводом смислио каламбур и поставио га као епиграф за једно од својих римских писама – „Рота, и ја дома”. Тако је било и са Јосифом Бродским, који је готово поновио речи Норберга-Шулца: „У Риму, када изађеш у град, идеш кући. Град је продужење гостинске и спаваће собе. То јест, када изађеш на улицу, опет се нађеш код куће.”

Но, вратимо се Гогољевом тексту. Класичном пејзажу планине у околини Албана, другој компоненти римског генија места, у „Риму” је такође додељено почасно место. Приповетка се отвара описом Анунцијате, која је на почетку приказана у првом плану, а затим на фону градића Албано. Испрва се приповедач присећа „чудесних линија планина Албана”, а затим свој поглед зауставља

на жанровској сцени која се одиграва у Албану, а у чијем се центру налази лепа Анунцијата:

И све: и сама фонтана, где су се на мраморним степеницама у гомилу стопиле Албањанке, једна изнад друге, разговарајући снажним, као сребро звонким гласовима, док, наизменце, вода, у алмазном луку, снажно истиче у подметнуте металне каце... На празнични дан, кад тамну дрвену галерију, што из Албана води у Каstell-Гандолфо, целу испуни празнично одевени свет, када под сумрачним њеним сводовима просевкују кицоши-миненти у руху од сомота, са сјајним појасевима и златастим цветићем на паперјастој капи, када магарци јуре скоком жмиркајући, сликовито носећи на себи стасите и снажне жене из Албана и Фрасканта с марамама што блистају надалеко, или вукући са собом, нимало сликовито, с муком и спотичући се, непомичног Енглеза у грахорастом, непрозирном мекинтошу... (III, 218).

Немогуће је Рим извући из природног контекста, из римске Кампање која га окружује, те – по речима Павла Муратова – „легендарне земље”. Због тога, да би се град разумео, ваља напустити њене капије и видети величанствени, уздржани ритам брегова који се смењују, сједињени слободним током равница.

Стигли смо до треће компоненте римског *денија месџа*: пресека *cardo i decumanusa* карактеристичног за римску Кампању и оријентације *axis sacra* – свете осе, грандиозне конкретизације космичког поретка целокупног пејзажа. У староме Риму, док је водио церемонију освећивања парцеле, аугур је седео у њеном центру и кривим штапом цртао две основне осе, делећи на тај начин простор на четири области. Притом су се означиле кардиналне тачке, а целокупни простор до линије хоризонта називао се *templum* (храм).

Гогољу се допадала римска Кампања – то једногласно потврђују и његови савременици. Он је могао да сатима, до самозаборава, лежи у пољима, уживајући у високом небу и чудесном пејзажу. У „Риму” он томе пејзажу посвећује опширан и сликовит опис: на заласку сунца, у потпуној самоћи, кнез посматра римску Кампању с висине, обухватајући је погледом и следећи линије које воде ка кардиналним тачкама. Слично древном аугуру, приповедач се поставља у центар простора и, дословце спроводећи церемонију освећивања, погледом га дели на четири дела:

Лепа су била та нема, пуста римска поља, засејана остацима древних храмова, са неописивим спокојством што се ширило околно. (...) Она представљају четири чаробна погледа на четири стране

света... С једне стране, сједињавали су се са хоризонтом једном оштром, правом линијом лукови водовода као да су лебдели у ваздуху и као да су били прилепљени уз блиставо сребрно небо. С друге – над пољима су се модриле планине; (...) Озарене чаробним прозрачјем, само што нису у небо улетеле. У њиховом подножју ширила се дугачка аркада водовода, налик дугачком темељу, и врх планина изгледао је као продужетак чуднога здања, а над њима небо већ није било сребрно, већ неизрециве боје јесењег јоргована. С треће стране, та поља су такође овенчана планинама, које су се већ ближе и више уздизале, иступајући упадљивије предњим венцима и удаљавајући се благим избочинама. (...) Када се наједанпут осврнуо натраг, указала се четврта страна видокруга: поља су се завршавала самим Римом (III, 289).

Пресек оса *cardo-decumanus*, које је Гогољ повукао, тачка осматрања, лежи на Апијевом путу. У односу на римску *axis sacra* осе су закривљене за неколико степени: код Гогоља оне су усмерене на северозапад/југоисток и североисток/југозапад. Тај додаток геометрије светих оса римске Кампање томе фрагменту и целој приповетки даје космичке размере, као конкретно оваплоћење свеопште хармоније коју је Гогољ успео да открије у познатом и удобном простору Рима.

У „Риму” Гогољ такође истиче основно значење неутуђиве компоненте римског простора – светлости, која предметима и фигурама даје скулптуралну рељефност.

Нина Каухчишвили је истраживала скалу боја у Гогољевим причама и приповеткама („Рим” се није узимао у разматрање) и одредила учесталост термина за означавање боја.

Каухчишвилијева је стигла до закључка да је палета боја „У вечерима на салашу код Дикањке” богатија од палете касније прозе, премда не у оноликој мери како се могло очекивати. У „Вечерима” доминира црвена (15%), за њом иде црна (10%), бела (9%), златна (8%), модроплава (8%). У „Петербуршким приповеткама” боје су овако расподељене: бела (10%), црвена (9%), златна (5%), жута (5%) и црна (5%).

Ми смо у тексту „Рима” извршили аналогне прорачуне, укључивши у означавање боја нијансе боја метала (према критеријумима које је увела Нина Каухчишвили) и израчунавши њихов процентуални удео у односу на број речи које означавају боју. Резултати прорачуна потврђују суштинску разлику „Рима” од других Гогољевих приповедака. По учесталости, на првом месту су бела (17%) и црвена (16%), следе црна (14%), златна (12%), модроплава (9%), жута (7%), сребрна (4%), бакрена (3%). На полихромна значења

(„шарен” „шаренети се”, „разнобојни”) одлази 9%. Друге боје (румена, љубичаста, „боја јесењег јоргована”, сива) помињу се само једанпут.

Палета боја „Рима” показује се још свеобухватнијом ако се урачунају речи за називе предмета, једнозначно повезаних са неком бојом (на пример, лимун, угљен, брашно). Тада се област беле пење на 20%, зелена нагло расте на 16%, следе црна (14%), црвена (12%), златна (9%) и модроплава.

Слика ће се још више изменити ако се у обзир узму не само светлосни полови различитих боја него и речи које означавају осветљеност и затамњеност. Као и у претходном случају, прорачуни су вршени на именицама, глаголима, придевима и прилозима. У области светлости (ако се употреба речи узима у пренесеном значењу), „блесак” и „блистати/блештати” појављују се 21 пут, „сијати” – 12 пута, „светла – светлост” – 22 пута (од којих 4 у пренесеном значењу), „сјати” – 5 пута, „обасјати” – 4 пута. На супротном полу резултати су следећи: „таман-тамнина-тамнети” – 27 пута, „сенка” – 2 пута, „тамнети” – једанпут, „згаснути” – једанпут, „неблистав” – једанпут. Гледано у целини, речи које се односе на светлост срећу се два пута чешће него речи које означавају „сенку”. Осим тога, укупан број речи које описују осветљеност-затамњеност неповезану са бојом више него двапут премашује број назива за боје.

Јаз између назива боја и означавања осветљености још ће се повећати ако се урачунају речи којима се називају светлећи објекти, електромагнетне појаве у атмосфери и извори топлоте. Поново се сусрећемо са значајним преовладавањем речи повезаних са јарком светлошћу: „сунце” (13 пута), „ватра-ватрени” (3 пута), „пламен-пламени-пламсати” (3 пута), „муња” (2 пута). Речи које означавају слабу светлост сасвим је мало: „сумрачни” (3 пута), „месец” (једанпут), „звезда” (једанпут). Пејзажи Венеције и римске Кампање на сунчевом заласку проширују палету златним, ружичастим и пурпурним одблесцима.

Гогоља је одушевљавала светлост Италије, њен прозрачни ваздух, дубоко небо и јарко сунце. О њима је он причао не једанпут у писмима с краја тридесетих година. „Рим” обилује сликовитим описима безданог неба, прозрачног ваздуха и сунчеве светлости. Док их чита, човек се не може отети утиску да су те слике саме аутору причињавале велико задовољство. На пример, следећи одломак:

У чудну лествицу боја одевао их је оштар, плаветни ваздух; и кроз тај њихов ваздушасто-плав застор просијавале су једва

приметне куће и виле Фраскатија, негде танано и лако окрзнуте сунчевим зрацима, негде губећи се у светлој измаглици једва приметних, праховитих шумарака. (III, 239).

Управо та блистава, заслепљујућа светлост објашњава јединственост места Рима на Гогољевој хроматској палети. У тексту приповетке (као, уосталом, и у природи) живост боја условљена је не толико светлошћу колико колоритом – тачније, контрастом светлости и сенке. Контраст који предметима даје волумен и пластичност присутан је дословце на свакој страници приповетке. Спознаја о улози коју светлост игра у природи и римском градском пејзажу, умешно репродуковање ефеката који она ствара падајући на зграде, улице и тргове града па чак и на људе, преобраћа Рим у блистави светлосни сноп који прожима целокупно пространство Гогољевих дела.

У супротстављању Рима и Париза велику улогу игра супротстављање разних видова и извора светлости. За Париз је карактеристично вештачко гасно осветљење, које опседа машту јунака, за Рим – јарка, чиста, сунчева светлост, појачана прозачним ваздухом. У опису Париза сунце се помиње свега једанпут. „Куће и улице Париза биле су несносне, а његови су вртови жалосно тамновали између кућа које је жарило сунце.”

Палета боја француске престонице крајње је оскудна. Гогољ је Паризу дао мало злата (четири употребе), црвеног (2), сребра (1), жутог (1), црног (1) и модрога (1). Модра боја се не односи на природу него на радничку одећу: „модре блузе”. Значајно је то да се придев „блед” среће само једанпут у опису Париза. Рим – то је град контраста боја, игре светлости и сенке. Скала сивог, карактеристична за Петербург, овде се не среће. У тексту је реч „небо” употребљена 9 пута, и то само у опису Рима и Италије. Над Паризом неба нема.

Гогољ је, уопште, волео контраст – не само контраст боје или светлости – и држао га за један од главних елемената градске архитектуре. Године 1831. у чланку „О савременој архитектури”, који је касније ушао у „Арабеске”, он је писао: „Истински ефекат је у реској противречности; лепота није никад тако јасна и видљива као у контрасту. Контраст само тада бива ружан када располаже грубим укусом, или, напротив, показује савршен недостатак укуса (VIII, 64).

Када је дошао у Рим, Гогољ је видео да му је идеал остварен:

Њему [кнезу – Р. Ц] су се допадала те непрекидна изненађења и неочекиваности које човека спадају у Риму. Као ловац који

изјутра иде у лов, као стари витез пустилов, сваког дана полазио је у потрагу за новим и новим чудесима и нехотице застајао када се одједном, из мајушног сокака, над њим уздигао дворац, који одише строгом, суморном величином. (...) Сада му се учинила још сагласнија са тим унутрашњим ризницама Рима његова неугледна, потамнела, укаљана спољашњост, која се код странаца толико осуђује (II, 234, 237).

Јунака не престаје да запањује контраст између „особина у исто време многољудне престонице и пустиње” (III, 234), која представља саставни део урбанистичког изгледа Рима.

Гогољ је физички осећао способност римског пространства да у себе унесе, окружи и, дословце, обгрли пролазника. У Риму је нашао пространство себи сразмерно – не само завичај душе него и завичај тела, средину коју је, чисто физички, осећао као своју, једном речју, свој дом. Он је признао: „У Рим се заљубљујеш полако и помало – а заправо за цео живот. Једном речју, Европа је за посматрање, а Италија за живот” – писмо Данилевском од 15. IV 1837. године (XI, 95). То говоре сви они који су остали да овде живе. Подсетимо да је, након доласка у Рим, Гогољ Жуковском написао: „Овде сам се родио” (XI, 111).

Како тврде урбанисти, „живети на одређеном месту” значи пре свега самоидентификовати се са његовом средином, то јест спријатељити се с њоме. Гогољ, који се родио на југу, и није могао да се одомаћи на северу, навикне на мраз, ветар, маглу, зато се он сместа одомаћио у италијанској средини. Као што је писао М. Хајдегер, живети значи бивствовати спокојно на заштићеном месту. Одговарајућа средина даје човеку осећање емоционалне заштићености. Сада је разумљиво зашто се Гогољ, који није имао мира, и био у непрекидном покрету, истински луталац, задржао у Риму много година, зашто се он изнова и изнова тамо враћао. Цео свој живот он је тражио себе као човека и као уметника, а у Риму се његово људско и стваралачко „ја” појавило са необичном хармонијом и снагом. У Петербургу Гогољ је био плодан писац, али несрећан и незадовољан човек. Он се није осећао својим у северној „престоници”, премда је уловио њен *Stimmung*, својеврсну петербуршку атмосферу. Петербург је за њега постојао само у равни отуђења. У Вечном граду осетио је *Übereinstimmung* – пуно сазвучје између човека и средине у коју је урођен. Ако се сложимо да је уметничко дело увек слика света, *imago mundi*, онда ће се Гогољева приповетка показати као идеалан *imago Urbis*.

На страницама „Рима” искрсава гостољубив, удобан, матерински нежан и брижан град: главни јунак осећа да га тај град

окужује и обгрљује као вољена жена. Њега обгрљује трг, који се у приповетки приказује као персонификован, при чему је персонификован као жена: „...и тако га загрли лепотица трга Piazza del Popolo” (III, 231). У гогољевском *imago Urbis* много је округлих форми: тргови, фонтане, кишобрани пина и, пре свега, купола.

У градском пејзажу који је Гогољ осликао куполи је додељено посебно место. Писац је увек волео тај архитектонски елемент. У чланку „О савременој архитектури” он подробно расправља о куполи:

Волим куполу, ону лепу, огромну, испупчену куполу коју је обновио раскошни укус Грка у александријском веку, и касније, у веку уживања и егоизма (...) увек је била видљива та попут небеског свода смело испупчена купола. Ништа не може тако сладострасно, тако дражесно да украси гомилу кућа као та купола... (VIII, 59–60).

Гогољ анализира разне видове купола, пише да је руска купола, постајући с временом све мања и мања, на концу конца постала „мајушна, мала”, а потом и сасвим ишчезла. А ево како он описује источну куполу коју још није видео својим очима:

Она мора стајати на таквом здању, које је по својој ширини неизмерно и захвата што је могуће више пространства. Она мора да легне на целу ту његову пространу платформу; она мора бити светлија од самог здања, а најбоље је ако је сасвим бела (VIII, 60).

Гогољ је у Риму видео римске куполе, под чијим је сводовима осетио спокојну и дубоку усредсређеност. То се објашњавало смислом за организацију унутрашњег пространства римских цркава епохе ренесансе и барока. У њима спољашњи изглед, са изузетком фасаде, има другостепено значење, главно је – дељење унутрашњег простора, израженог у свој својој скулптуралној пуноћи куполом, која се уздиже над крововима околних здања. За Рим је карактеристична купола у којој се хармонично слива покрет по хоризонтали и по вертикали. Барокне цркве обично чувају првобитни карактер римског простора – по томе се оне разликују од северноевропских цркава, које теже увис, по вертикали, желећи, дословце, да збаци окове материјалног простора и да се домогну другачије, мистичке димензије.

У Риму Гогољ заборавља на младалачко одушевљење према готској архитектури, приказано у чланку „Скулптура, сликарство и музика”, и открива за себе не само архитектонски већ – кроз архитектуру – и духовни значај простора римских цркава, о чему прича усхићено у својим писмима.

Главни јунак „Рима” враћа се вери отаца, пошто је у једној од италијанских цркава преживео прави потрес. То се дешава на повратку, у Ђенови:

...отворена црквена врата и кад који се одатле ширио – све га је то опахнуло нечим далеким, минулим. Сетио се да већ много година није био у цркви, која је изгубила свој чисти, узвишени смисао у оним умним земљама Европе у којима је боравио. Ушао је тихо и клекнуо ћутећи пред велелепним мермерним стубовима и дуго се молио, ни сам не знајући зашто (III, 230–231).

Након још неколико дана путовања, Рим ће дочекати кнеза куполом Катедрале Светог Петра:

...и када се, напokon, после шестодневног путовања указала, у јасној даљини, на чистом небу, чудесно заокруљена купола... о! Колико се осећања одједном слило у његовим грудима! (III, 231).

Слика куполе у „Риму” појављује се веома често, а и сама реч се често употребљава, „тешка разграната купола” (за куполу цркве у Фиренци) „чудесно заобљена”, „величанствена” „безмерна” (купола Катедрале Светог Петра у изради Микеланђела). У пејзажу Рима, којим се приповетка завршава, купола се помиње четири пута (међу њима „плосната купола” Пантеона), круна средоземне пине⁷ описана је као „куполаста”. Сачуван је Гогољев цртеж са две архитектонске фантазије, над којима царује величанствена купола. Женственост куполе код Гогоља толико је очевидна да је О. Л. Сенковски чак изнео претпоставку да је то била наметљива еротска фантазија – „мастоманија”.

За разлику од својих савременика, Гогољ је волео римски барок. Могуће је да је то било повезано са његовим украјинским коренима, а могуће и са тим да њему није био стран маниризам. У „Риму” он помиње дворце и архитектонска здања великих архитеката, не само епохе ренесансе (Микеланђело, Сангало, Браманте, Дела Порта, Вињола) већ и барока (Боромини и Бернини).

Презриви однос према црквама XVII века, изражен у чланку „О савременој архитектури”, уступио је место усхићењу, „симпатији”. Он је 1831. године писао:

Но, цркве изграђене у XVII и почетком XVIII века још мање изражавају идеју своје сврхе. Док их посматраш, осећаш, чини се,

⁷ Врста италијанског бора (прим. прев.).

баш као да се сирови човек прилагођава аристократској рафинираниости. Код њих се права линија без икаквог укуса сједињује са увијеном и кривом... (VIII, 58).

Тада је Гогољу изгледало да је њихов главни недостатак одсуство хармоније.

У Риму, његовим барокним црквама, Гогољ је почео да осећа да се у њему обнавља вера. Под утицајем римске средине његови погледи на свет и на уметност почели су постепено да се мењају. Неколико година пре тога, 1830, исто се догодило са великим пољским песником Адамом Мицкјевичем, с којим се Гогољ зближио док су живели у иностранству. Како је писао Р. Пикју, за Мицкјевича „је откриће римског барока постало позив за повратак старопољском бароку”. У Риму је Мицкјевич, захваћен дубоким религиозним осећањем, почео да чита књигу Томе Кемпијског *О угледању на Христа*, одушевљен старим пољским прозним писцима. У његовом животу и стваралаштву започела је нова етапа.

У Гогољевој љубави према римском бароку нема ничег чудног. Он се родио у Украјини, која је прошла кроз барокни период у архитектури, ликовним уметностима, књижевности, народној култури. Гогољ је волео да црта архитектурне скице, и у њима су неретко присутни барокни детаљи. Многе црте, карактеристичне за барок – драматична напетост, церемонијалност, монументалност, обиље декорација – били су блиски пишчевом карактеру. Барок је изражавао дух контрареформације и зато га писци протестанти нису могли прихватити.

Гогољу се допадао стил, у којем су се сјединили *genus loci* и дух епохе, допадали су му се барокни дворци – огромни, тешки, затворени, као у „Риму”:

...пред њим се уздизао дворац, које одише строгим, суморном величином. Његови неуништиви зидови беху изграђени од тамног травертина, а врх је био крунисан величанствено израђеним карнизом, велика врата обзидана мермерним гредама, а прозори су изгледали величанствено, одевени у раскошно архитектонско рухо (III, 234).

У Гогољевом укусу барокна компонента била је веома значајна. Подсетимо се одушевљавања видицима који неочекивано пуцају пред очима посматрача, који ништа не слути. О томе је он раније писао у чланку „О савременој архитектури”:

Због тога нови градови немају никакав видик: они су тако правилни, тако глатки, тако монотони, када прођеш једном улицом

већ осећаш досаду и напушта те жеља да зађеш у следећу. То је низ зидова, и ништа више. Узалуд поглед тражи да један од тих непрекидних зидова на неком месту одједном нарасте и узвине се у ваздух смелим преломљеним сводом или избаци неку циновску кулу... Не, није такав закон великог: грађевина мора да се уздиже неизмерно, готово над главом посматрача, да би он, одједном запрепашћен, једва био у стању да баца поглед на његов врх. И зато је грађевина увек боља ако је сазидана на малом тргу. К њему може да води улица која га показује у перспективи, али она мора да, изблиза, показује запањујућу величину (VIII, 61–62).

По мишљењу знаменитог историчара уметности Џ. К. Аргана, чар барокног Рима била је у томе што се, пред зачућеним посматрачем, перспектива изненада открива или изненада мења: то је била истовремено и лепота уметности и лепота пејзажа, која се мењала у зависности од периода у току дана и временских прилика. Гогоља је одушевљавала стална промена перспективе; док је водио по Риму пријатеље који су по први пут дошли у град, непрекидно се трудио да их изненади, да спреми неку неочекиваност, и као што смо видели, чак је тражио да затворе очи и не отварају их док изненађење не буде готово.

Зато је потпуно природно што се у „Риму” могу наћи пејзажи приказани подробно и с љубављу. Кнез, путник по чаробном свету, застаје нехотице пред перспективом која се изненада открива:

...сваког је дана полазио у потрагу за новим и новим чудесима и нехотице застајао кад би се, одједном, из мајушног сокака, над њим уздигао дворац, који одише строгом, суморном величином (...) час би се неочекивано заједно са омањим тргом указала живописна фонтана, која облива себе и своје стубове изгризене маховином; (...) час би се мрачна, прљава улица завршила неочекивано разиграном архитектонском декорацијом Бернинија, или обелиском који лети увис, или црквом или зидом манастира, или као угаљ црним чемпресима што горе на тамнолазурном небу (III, 234–235).

Гогољ је волео барокни Рим, зато што је он одговарао његовим представама о апсолутној, беспрекорној лепоти – волео га је због панестетизма, којим се тих година заносила његова душа. Рим је у XVII веку у живот спровео урбанистичке идеале своје епохе, чије су теоретске темеље ударили Лајбниц и други мислиоци, и постао образац за целу Европу. Архитекте и урбанисти XVII века сазидали су град који је у себи сачувао слику поља и вртова доводећи га до савршенства; град украшен вилама аристократа, са

елегантним грађевинама које испуњавају искључиво репрезентативну функцију: то нису биле стамбене просторије, већ места пријатног доколичарења. Архитектура се сјединила са природом, помирила се са тим да је природа своје неорганском делу почела да диктира форму, позајмљену од биљака и животиња.

Вртови су прављени ради тога да би се у њима уживало у посматрању (чак и велики појединачни паркови били су отворени за публику). Гогољ је уживао шетајући по вили Боргезе, вили Медичи (те су виле поменуте у „Риму”), вили Албани, вили Торлонија, у вртовима Салустија и другим вилама. Свакодневна шетња по парковима историјских вила била је обавезна тачка програма који је за њега саставила Смирнова, као лек за болесника. Задовољство с којим је Гогољ пратио живот римских улица одговара барокном схватању улице и трга: „...то је простор унутар којег живиш контемплативним животом, а не просто функционални простор који служи за *комуникацију*”. Разноврсност украса барокног града, као и то што је град био осмишљен за посматрање, у пуној мери је одговарало Гогољевој естетици, његовом стремљењу ка свеопштој хармонији, ка идеји која царује над целокупним градским пространством.

Као што смо могли да се уверимо, Рим је допринео томе да у Гогољевој души сазри јасно схватање уметности и њенога задатка. И више од тога; тај град је извршио пресудан утицај на његову естетику, преобразио ју је и потпуно изменио Гогољеву представу о појединим видовима уметности. Зато је у „фрагменту”, заједно са формулацијом општег задатка уметности („јер узвишено узвишава уметност човека, дајући племенитост и волшебну лепоту покретима душе”; III, 236), изложено ново схватање архитектуре – зрелије, и по речима самог аутора, дефинитивно: „...*схватао је он најокоп јасно* да се само овде, само у Италији, осећа присуство архитектуре и њена велика снага као уметности” (III, 235).

Размишљање кнеза о уметности – то је размишљање самога Гогоља, који се тих година надао да ће у другом делу *Мртвих душа* достићи свеопшту синтезу коју су у архитектури успели да достигну Бернини и Боромини. Као „урбаниста” Гогољ је презирао Париз због одсуства синтезе, обједињавајуће опште идеје. Он је у њему јасно разликовао црте савременог града, данашњег „метрополиса-макрополиса-екуменополиса”.

У приповетки се помињу саме „римске” тачке градског пространства, које постоје од памтивека. Колосеум, првобитно замишљен као место где се стиче цело човечанство, базилика Светог Петра и Пантеон (120 год. пре н. е.) савршено су оваплоћење римског схватања простора, где се „под небеском, етеричном куполом (...) сједињавају небо и земља, а римска 'идила' се схвата као одраз

свеопште космичке хармоније”. Ти споменици привлаче туристе, али је Гогољ према њима осећао истинску страст.⁸

У приповетки се помиње базилика Сан-Ђовани-ин-Латерано. Двапут је грубим потезима скициран и други знаменити споменик, чија је историја одраз промене изгледа града; портик Октавије у јеврејском гету. Он се не назива отвореним именом, али следећи цитати се односе управо на њега: „негде фронтонот насред воња-ве рибарнице” и „живахни узвик продавца рибе код портика” (III, 233, 234). Те скице су попут остатака „Ишчезлога Рима”, који се данас може видети на акварелима Реслера Франца *Трговци рибом крај Њорџије Октавије* (1887).

За Гогоља знаменитости Рима нису се исцрпљивале оним о чему су говорили туристички и археолошки водичи, које је он, између осталог, знао као својих пет прстију; за њега је овде све било чаробно и дивно. У приповетки се „чудо”, „чудан”, „чудесни” употребљава пет пута.

Чак и оне стране римског живота на које су странци (а заједно са њима и римски песник Ђ. Ђ. Бели) гледали са одвратношћу – прљавштина, беда, пропадање друштва – у „Риму” су део идиле, њих дословце обастире околна лепота:

Ту се и сама беда појављује у неком светлом обличју, безбрижна, стране су јој патње и сузе, пружајући руку ведро и сликовито... (III, 237).

У писму Жуковском, написаном у фебруару 1837. године читамо забаван опис римских улица (у то време још је било нормално изручити садржај ноћних судова пред вратима, а нужду вршити на отвореном):

Овде оно [пролеће – Р. Ц] делује на све: оживљава рушевине, оживљава плиш на јакни бирбачена⁹, оживљава сунцем посребрени зид сиротињске куће, оживљава дроњке просјака, оживљава ризу капуцина са капуцом која виси позади, па чак и онај производ којег смо налазили читаве плантаже које су марљиви Римљани разместили испод свих зидова и ограда, попримио је неку веома пријатну смеђу боју (XI, 22).

Занимљиво је упоредити тон Гогољевих приповедака са описом римског живота у римском дневнику браће Чорњецових. Иако су уметници Григорије (1802–1865), и Никанор (1805–1879) Чорњецов

⁸ А. О. Смирнова-Россет, нав. дело, 276, 283–284.

⁹ Birbaccio (итал.) – шалвивција.

довољно дуго живели у Риму (од септембра 1840. до јула 1842. године), свакодневни живот Римљана и градски фолклор уопште их нису интересовали. Они са гнушањем причају о беди и пропадању и надмено суде о савременој италијанској уметности. Напуштајући Рим и не осећајући ни најмањи жал због тога, Чорњецови су писали да је у Италији, наравно, лепо, али да су се они тамо пре-дуго задржали.

Друштвена и политичка заосталост Рима није спречавала Гогоља да воли тај град. Напротив, оронулост и непокретност града у његовим су очима представљали важну врлину. Тако се старо трајно задржало као супротност ефемерности новог. О томе он често говори у својим писмима из Рима, у којима Вечни град симболизује континуитет, стабилност, трајност вечног.

На супротном полу су – Париз и Санкт Петербург, с којима је повезана непотребна и банална новина. *Stabilitas loci* је једна од насушних потреба човека. У Риму налази ту стабилност, она му допушта да се навикне, нађе душевни мир, да се прихвати посла мирног срца. Сињавски је писао да је „стабилност Рима” одиграла главну улогу у томе што је Гогољ успео да дефинитивно формулише свој суд о Русији и целом свету.

По мишљењу Сињавског (који у сопственом књижевном стваралаштву доста тога преузео од Гогоља), овде писац „осећа каменито тле под ногама, као извор прошлости, садашњости и будућности”. Он је радио и одлазио у шетњу, размишљао и посматрао заједно са Дантеом и Хомером, јер је „прошлост уграђена у те камене рушевине налик акумулаторима, који хране данашњи дан”.

По мишљењу других истраживача, да се у Гогољевом животу није десио Рим, он не би успео да заврши чак ни први део *Мртвих душа*.

У „Риму” је стабилност места повезана са тежином и чврстином материјала, од којих су описана здања направљена.

Једно од најчешћих речи у тексту је „мермер”; помињу се разне врсте мермера и другог материјала – од базалта до травертина, од порфира до лазурита.

„Стабилност” се манифестује и на споменицима колосалних размера, у њиховој грандиозности, са којима су повезане често коришћене речи, „величајан”, „величанствен”, „величанственост” (14 случајева употребе).

Будући да је за кнеза, то јест за самог Гогоља, Рим – град леп у потпуности, они уживају у њему као у уметничком делу – и у појединачним детаљима, и његовом општем изгледу. У финалној сцени (да цитирамо само прве редове), јунак из Јаникула посматра град као слику, као „панораму”:

Али овде је кнез бацио поглед на град и застао: пред њим се, у чаробно блиставој панорами, појавио вечни град. Читаво светло обиље кућа, цркава, купола и шиљака обасјао је блесак спуштеног сунца. У групама или појединачно, једно за другим помаљале су се цркве, кровови, статуе, видиковци и галерије; онамо се шаренела и разигравала зашиљеним врховима маса звоника и купола са смишљеном својеволношћу светиљки; онамо се појављивао цео, тамни дворац; онамо равна купола Пантеона; онамо је очишћени врх Антонинијевог стуба са капителом и статуом апостола Павла; десно од тога издизала су своје врхове капитолска здања са коњима; још више десно, над блиставом гомилом кровова и кућа, величанствено и строго се дизала тамна ширина колосеумске громаде... (III, 258).

У том опису у потпуности се открива Гогољев урбанистички идеал, који је он формулисао у већ поменутом чланку „О савременој архитектури”, са непуне двадесет и две године:

Што је у граду више разнородних грађевинских споменика, то је он занимљивији и наводи људе да га чешће разгледају и да са уживањем застају на сваком кораку... Град мора да садржи разноврсне масе ако желимо да погледу пружа задовољство. Нека се у њему сакупи што више укуса. Нека се у једној истој улици уздиже и оно мрачно готско, и оно источно, претрпано раскошним украсима (VIII, 64, 71).

И у наставку:

Град треба градити тако да сваки део, свака засебно узета маса кућа, представља живи пејзаж. Гомилу кућа треба разиграти, да би она, ако се може тако рећи, заиграла оштринама и одједном се урезала у памћење и опседала уобразиљу (VIII, 72).

Гогољ је волео еkleктичност римске архитектуре, чињеницу да су у том граду хармонично сједињени разни стилови. У приповетки он пише о сједињењу древног, средњовековног и савременог: „Допадала му се та чудесна сливеност у једно.” У „развијаној гомили зидова, тераса и купола”, која искрава пред очима посматрача, он види остварење свог младалачког урбанистичког идеала. Зраци залазећег сунца дају, у потпуности, граду светлост и блесак, и јунак проживљава естетичку екстазу.

Концептуална опозиција Рим–Париз, која доминира у приповетки, у тексту се реализује на свим нивоима значења и манифестује на многим плановима – од урбанистичког до друштвено-по-

литичког, од типа уметничког пространства до искоришћеног грађевинског материјала и женских типова.

Рим је грађен од мермера, Париз је за свој грађевински материјал одабрао стакло и огледала – претходнике „кристалног дворца” којем ће се клањати и којим ће се заносити руска књижевност, почевши од друге половине XIX века.

Стакла и огледала Париза изражавају лакоћу, крхкост и вулгарну прозачност.

При волшебном гасном осветљењу – све су куће одједном постале прозачне, снажно узасјавши одоздо; прозори и стакла у радњама су, чинило се, ишчезли, сасвим су нестали, и све што је било на њима остало је незаштићено наред улице, блистајући и одсијавајући се на огледалима у удубљењу (III, 223).

А у покривеним галеријама

...заглушио га је глуви шум неколико хиљада шумних корака згунуте гомиле, која се готово цела састојала од младих људи, и где га је заслепљивао трептави блесак радњи обасјаних светлошћу, што је кроз стаклену таваницу падала у галерију... (исто).

Кристал и огледала украшавали су излоге, кафетерије и ресторани, у којима је бивао кнез.

Са урбанистичке тачке гледања, Париз је описан као царство разједињености, дисхармоније, архитектонске извитоперености. По доласку у град, јунак је запањен

...кретањем, уличним блеском, неповезаношћу кровова, згунутошћу димњака, неархитектонским повезаним масама кућа облепљених збијеним мозаиком радњи, непривлачношћу голих забатних зидова, безбројном измешаном гомилом златних слова, (...) светлом прозачношћу нижих спратова, који су се састојали само од огледалних стакала (III, 222).

Маса кућа, која у опису Рима изгледа као „развијена гомила”, у опису Париза означена је речима са префиксима који изражавају одсуство, недостатак нечега:

И тако је он у Паризу, бесмислено обгрљен његовим чудовишним изгледом (...) неуређеношћу кровова (...) неархитектонским, збијеним масама кућа (...) непривлачношћу голих забатних зидова, безбројном измешаном гомилом... (исто).

То је било кнежево гледиште – овде опис Париза кроз негативна одређења припада приповедачу. Главни јунак је неко време ошамућен, обурван и омађијан париским „ждрелом”. Истраживачи се једнодушно слажу у томе да ни у једном другом Гогољевом делу дистанца између аутора и приповедача није толико мала и неодредљива.

Опозиција Рим–Париз отвара се и на другој равни. Уметнички простор Париза одликује ускомешаност (што је у Гогољевом систему вредности равно застоју делања и мишљења), раздробљеношћу, хаотичним нагомилавањем покретних и непокретних објеката. У Паризу преовладава пусто пространство кафетерија, где се воде банални разговори и читају исто тако баналне новинице и разноврсни листићи.

Гасно осветљење, најновије достигнуће технике, руши интимно појединачно пространство унутрашњих просторија, дословце их избацујући на улицу. У таквом пространству човек може само да „зева” и одаје се пустим забавама. Кнез је почео да увиђа да је „сва та многостраност и делатност у његовом животу ишчезавала без закључака и плодноних душевних талогова”.

Временом се однос кнеза према Риму радикално мења, ентузијазам уступа место другачијем погледу на град, јунак постепено долази до разочарања.

У кретању њене вечне ускомешаности и делатности, сада му се указала њему страна неделатност. „Страшно царство речи уместо дела” (III, 277).

Пространство свакодневног живота у Паризу постаје неправно, „не-пространство”; у том и у многим другим смисловима оно постаје слично пространству Петербурга у Гогољевим делима.

Гогољ је делио мишљење да специфичност географског пространства утиче на карактер и начин живота његових житеља. И то је разлог зашто се јунак, прелазећи из пространства једног типа у друго, преображава у складу са тамо присутним законима. У Паризу се кнез мења под утицајем пространства које га окружује и током четири дуге године дели његов начин живота и погледе.

Римско уметничко пространство испуњено је другачијим потенцијалом и кадро је да јунака измири са животом. У том смислу „Рим” представља опис пута са задатом коначном тачком; то је рај, место где остварује *идила*.

Ту, по дефиницији, нема места за смрт. Зато нема ничег чудног у томе што кнез равнодушно прихвата вест о очевој смрти, а сам Гогољ констатује: „Овде, у Риму, нису стизале вести о неком умирању” (III, 245).

Септембра 1839. године, у писму Балабиној, Гогољ каже да га је Провиђење „послало у земљу у којој га више не гризе савест, где је душу његову огрлио мир, чист попут неба што га сада окружује” (XI, 245). У Риму је писац нашао идилу, рајску димензију живота, која се осећа у „фрагменту” и у његовим писмима. Описујући живот у Риму, он често говори о томе: „Ту је супротно осећање; ту влада јасан, свечани мир”, „са неописивим миром”, „нека невидљива свеприсутност јасне, свечане тишине, која обузима човека”, „осећање, испуњено мирном свечаношћу тишине” (III, 245, 238, 234, 237). Угледавши Анунцијату, уметник узвикује кликтаво да ће се његов атеље претворити у „рај” ако у њега ступи нога лепог женског модела.

Идиличка димензија града повезана је са за Рим типичном синтезом природе и градске средине, коју је Гогољ осећао и којом се наслађивао сам јунак, уживајући „истовремено у обележјима престонице и пустиње”. Још је у чланку „О савременој архитектури” Гогољ позивао на синтезу природе и уметности:

Идеја градитељства генерално се црпела из природе... – зар не може он [човек – Р. Ц.] да своје идеје црпи из саме уметности или, боље речено, из хармоничног стапања природе и уметности? (VII, 114).

Стапање градске средине и цвагуће природе, уређене у вртovima и парковима, појачава Гогољеву перцепцију Рима као Едена. По мишљењу историчара религије „иза саме могућности да се на вештачки начин створи пејзаж ради провођења доколице, током које се постиже естетско задовољство, крије се архетип Едена, чија је мисија да човека врати у „тајну хармонију природе”. Није случајно то што је у својим писмима Гогољ често употребљавао реч „рај”. За њега је тај град „рај” у многим смисловима, егзистенцијалном, духовном, стваралачком, естетичком па чак и гастрономском. „У души су небо и рај” – пише он Данилевском 2. II 1838 (XI, 121), а ево шта каже нешто касније, 30. VI 1838, у писму такође њему упућеном: „Али Рим, наш чудесни Рим, у којем, мислим, и ти живиш мисаоно, у најлепшим твојим тренуцима, тај Рим ме је привукао и омађијао. Не могу никако да се искобељам из њега” (XI, 159).

У писму, написаном у априлу 1838. године, он пита Балабину: „Где ћете наићи на такву божанствену, такву рајску пустињу напред града?” (XI, 144). У јануару 1846. године, у писму из Москве, Гогољ признаје Жуковском: „...светао, васкрсле душе, одлазим у мој обетовани рај, мој Рим, где ћу се поново пробудити и завршити свој рад” (XI, 270). Неколико дана касније пише М. А. Максимовичу:

„Када би ти знао како је тежак мој живот овде, у мојој отаџбини! Чекам и не могу да дочекам пролеће и дан да отпутујем у мој Рим, у мој рај, где ћу поново осетити свежину и снагу, што се овде охладила” (XI, 272).

У јуну он пише Иванову из Беча: „...крајем августа или почетком септембра бићу у Риму, видећу вас, па ћемо одландарати до Фалкона да једемо *Vacchio agosto* или *girato* и осушимо фољету *Asciuto*¹⁰, и настаће нов рајски живот.”

У гогољевском „обетованом рају” свој одјек налазе Вакенродерове речи о обетованој земљи уметности („*das Gelobte Land der Kunst*”), како је он називао Италију. Јануара 1842. године, у Русији, Гогољ признаје Балабиној да се у својој домовини осећа странцем (XII, 32) и жели да се, што је могуће пре, врати у Италију.

Током рада на „фрагменту”, Рим је, као и раније, пружио Гогољу душевни мир, помиреност са животом, естетски ужитак: у њему човек може да ужива као у слици.

У естетском погледу на свет који преовладава у тој приповетки, и која је разликује од осталих пишчевих дела, јунакиња је описана, такође, као слика. Кнез у њој ужива дословце као у лепом платну. У опису Анунцијате главну улогу не игра толико боја колико контраст између светлости и таме. Само пурпур њеног костима из Албана „пламти”, осевкујући целу слику црвенкастим одблесцима.

Један од омиљених Гогољевих поступака је постварење људи и, обрнуто, очовечавање ствари. Опис Анунцијате, којим почиње приповетка, и опис Рима, савршено су симетрични. Кнез то признаје понављајући дословце ауторску метафору употребљену у првим редовима приповетке. „То је ’блесак муње’, а не жена.

По мишљењу Андреја Сињавског, лепотица „ступа као оживљена статуа, у којој глас прошлости одзвања са првобитном свежином”. Анунцијату треба посматрати и уживати у њој као у уметничком делу, као у самом Риму.

Очаран тим призором, кнез је упоређује са црквом:

Ја морам да је видим неизоставно. Желим да је видим не зато да бих је волео, не – желео бих само да је посматрам, да је посматрам целу, посматрам њене очи, прсте, њену блиставу косу. Не да је љубим, само да је гледам. И шта са тим? Тако и мора да буде, такав је закон природе. Она нема права да се скрива и са собом односи

¹⁰ Печење (*Arrostato*) јагњетине или јагњетина на ражњу (*allo spiedo*) – традиционална храна римске кухиње, а *foglietti*-ом су у Риму називали бокалчић – полулитрењак – вина. „*Asciutto*” – бело суво вино.

своју лепоту. (...) Зар величанствени храм архитекта гради у узаном сокачету? (III, 250).

У приповетки се са грађевинама пореде уопште све Римљанке, а не само Анунцијата: „Овде су жене наликовале италијанским грађевинама. Оне су или дворци или страћаре, или лепотице или ругобе; код њих нема средине; лепушкстих нема” (III, 246). Истовремено су Италија, неколико градова па чак и купола, палаци, Монте Пинчи, описани као жива бића. За кнеза је речено да је, на повратку кући, понео у свом сећању Ђенову као лепу станицу; у њој је он први пут примио пољубац Италије (III, 231). Мало ниже:

У таласима Јадранског мора одсликавају се угашени дворци Венеције а срце странца цепа се од жалости када га гондолијер, клонуо, чамцем пребацује испод пустих разрушених ограда бешумних мермерних балкона. Онемела Ферара, страшна због грозне натмурености херцошког дворца. На целом пространству Италије њене искошене куле и архитектонска чуда изгледају пусто усред поколења које је равнодушно према њима (III, 241–242).

И даље:

Нигде... Италија не показује своје развенчано чело... Италија је себе затекла у бедним ритима; као прашњави дробци висе комадићи њене потамнеле царске одежде (III, 241–242).

Та персонификација Италије, нежна и жалосна, подсећа на тужну девојчицу Италију, овенчану ловоровим венцем, коју брижно грли и теши девојчица Германија на Овербековој слици *Италија и Германија* (1811–1828). Уметник се обратио срцу назарена драгој теми пријатељства између две земље под знамењем уметности.

Гогољев задатак је олакшало то што су многи италијански топоними женског рода. Захваљујући томе било му је једноставније да „оживљава и персонификује” италијанске градове. Али зато је руски назив града (Рим) мушког рода, па се због тога на руском метафоре и поређења граде именицама мушког рода. За то има много примера: „гигант” (Шевирјов), „отац народа” (Кјухелбрехер”), „див” (Вјаземски), „звер” (Фет), „тигар” (Мајков) итд. За разлику од других песника, Гогољ је осећао женственост, величанственост, скулптуралну лепоту, округлост архитектонских облика и читавог римског пространства и на све начине се трудио да нагласи женски принцип града. Сагласно томе мења се и Анунцијата: сада је

она не само потенцијални учесник љубавне приче већ и истински симбол града и природе чудесно сливених у једно.

Јуна 1837. године, у писму пријатељу Н. Ј. Прокоповичу, које је горе цитирано, писац италијанску природу пореди са женом (XI, 100). У „Риму” он се опет враћа лику лепотице-сељанке.

У приповетки људи, грађевине и природа дословце замењују места: Пјаца дел Пополо грли кнеза, „римска пина” названа је „лепотицом јужног дрвећа”. „Женствени” Рим је такође оваплоћен у лику лепе жене. У „Шињелу”, који је написао тих година (1842), пријатељица Акакија Акакијевича је његов шињел.¹¹ У „Риму” кнежева пријатељица није Анунцијата већ Рим цео, идеја лепоте, вечност мермера, хармоније и животне снаге. Савршенство, крепкоћа, снага и унутрашња лепота, које је он осећао док је живео у Риму, Гогољу су били преко потребни у оном тренутку када се, давши у штампу први део *Мртвих душа*, примио рада на другом делу.

Притом, загонетни лик Анунцијате, која, као што ћемо се касније уверити, неће изустити ни речи (ми чујемо само њен среброгласни смех), повезан је многим нитима са другим књижевним ликовима.

По нашем мишљењу, „Рим” није повест о љубави која се завршила а да није ни започела, и није текст „упућен искључиво самом аутору”. То је вишеслојно и за Гогоља кључно дело, у којем се он враћа проблематици из чланака о уметности које је написао сасвим млад – 1831. и 1842. године. Пре свега, то су радови „О савременој архитектури”, „Последњи дани Помпеје”, „Скулптура, сликарство и музика”.

Почетком четрдесетих година писац преиспитује теоријске ставове које је у њима изложио, ослањајући се на своје лично, дубоко познавање Рима, стилова, естетичких и урбанистичких вредности с којима се он непосредно сусретао. Чланци о уметности, штампани у *Арабескама*, одсликавали су не само пишчеве разноврсне интересе него и „погледе” распрострањене и „модерне” у то време. Сам је живот у њих унео пресудне промене. Проучаваоци Гогоља увек су пажњу усмеравали на недоследност Гогољеве естетике и то да у њој недостаје – сврховитост. Тако је било све до 1840–1842. године, а онда ће Гогољ формулисати своју естетичку теорију којој ће остати веран до самог краја. Зато се трећом и коначном редакцијом чланака о уметности могу сматрати поједина писма из „Изабраних места” (на пример, „Иванов, историјски сликар”) и писмо Жуковском од 10. јануара 1848. године (XI, 33–39).

¹¹ У руском језику реч „шинел” је женског рода (прим. прев).

У њима ће изговорити чувену фразу: „Уметност је измирење са животом.”

После пет година живљења у Риму, у Гогољевој се глави уобичава коначно схватање уметности и њених појединих родова. У „Риму” то поимање достиже необичну синтезу. Љубав према готској катедрали, изражена у чланку „О савременој архитектури” – сасвим уобичајена за романтизам, уступа место љубави према катедрали из епохе ренесансе и барока; усхићење масивном источњачком архитектуром (коју је Гогољ познавао само књишки) смењује се са усхићењем величанственим римским здањима. Што се тиче скулптуре, у „Фрагменту”, где се говори о предности класичне скулптуре, писац се веома често враћа на њу (он је о томе већ писао у чланку „Скулптура, сликарство и музика”, али главно је – што се да видети из текста приповетке – да Гогољ сада боље осећа „пластичну страну” уметности и средине које га окружују. То је била умногome заслуга римске светлости, која је свим предметима давала особену пластичну рељефност. Сликарство такође заузима у „Риму” сасвим посебно место, а Гогољ, писац – уметник, позајмљује многе стилске поступке и сијее.

На крају, као што је наглашавао Руф Хлодовски, Гогољ много громовитије него у „Риму” проглашава идеал уметника италијанске ренесансе, свестраног маистра, који достиже савршенство као Рафаел, Микеланђело и Леонардо. Са усхићењем и тугом, приповедач се присећа „свих плодотворних векова када је уметник бивао уједно и архитекта, и сликар, па чак и скулптор” (III, 235). Није случајно да љубав према делима Карла Брјулова, о којем су у чланку „Последњи дани Помпеје” изречене најусхићеније речи, у „Риму”, постепено слаби, а затим и сасвим пролази. Године 1838, у једном од својих писама, он Брјулова назива „познатом пијаницом” (XI, 148). У јуну 1839. године он пише: „...без даљњег сада наш најбољи сликар Фјодор Молер” (XI, 240). Молер, а не Брјулов! Крајем 1841. године, у разговору са Вером Аксаковым, тврди „да се на Брунијевим сликама види таленат зрелији него на сликама и самог Брјулова”, признајући, без обзира на то, да је Брјулов геније. Тих година расте његово уважавање Александра Иванова.

Гогољ на Рим гледа кнежевим очима и обрнуто, кнез гледа на Рим Гогољевим очима – погледом заљубљеним и необјективним. Пишчеви пијатељи су то разумели и многе од њих је то раздраживало. Ипак, тај поглед, свеједно, остаје необично оштар, а писац за читаво столеће претходи научницима – урбанистима. Уметност је познавање света, а Гогољев „Рим” је за то убедљив доказ.

Иако се о књижевним вредностима „Рима” изричу разна мишљења, има основа за тврдњу да та приповетка није колаж општих

места, ни сума баналности које су се обично говориле о Риму. Гогољ је у њој изразио необично оригинално гледиште, умео је да улови и уобличи „римски гениј места”, при чему је успео да то учини тада када је започето преуређење тек започело да мења изглед града.

Почетком XIX века немачки историчар Б. Г. Нибур (1776–1831) с муком је препознао вољени град и предложио је да се он, по примеру Њујорка, назове „Нови Рим”. Године 1840, вративши се у Рим после вишегодишњег одсуства, француски уметник Енгр је писао:

Рим више није оно што је био – споменици старе, на фрескама су се већ појавиле седе боје, које је мучно гледати, поворке и церемоније делом су изгубиле своју лепоту: више нема живописног народа, ни унутар Рима ни изван зидина. (...) Без обзира на то, у главама има много лепоте, древна уметничка дела велелепна су као и раније; небо, тло, здања – да се заљубиш, пре свих Рафаел, што блиста лепотом, божанствена творевина што је сишла људима. Уопште, све оно због чега Рим надсијава све остало...

Очито, гогољевски „Рим” је последњи споменик Вечном граду, подигнут непосредно пре него што је, због рађања уједињене Италије и преноса престонице државе у Рим, урбанистички и естетички изглед града почео судбоносно да се мења. Октобра 1870. године Григоријус је писао:

Рим ће изгубити атмосферу светске републике коју сам удишао овде пре 18 година... Као да је северни ветар однео средњи век а с њим и историјски дух прошлости. Да, тај Рим је потпуно изгубио своју чаролију.

Ипак, та чаролија осећа се и у наше време, иако је фашистичка политика подизања градова још више извитоперила историјски изглед града.

У једној од најбољих књига написаних о Риму, филозоф и специјалиста за теорију уметности Розарио Асунто повлачи разлику између „уметника у Риму” и „уметника Рима”. Ови други су умели да приповедају о Риму у својим делима, сваки од њих је створио идеалан лик Рима, образац лепоте, ванвременски и ванпросторни. Захваљујући дубоком разумевању појединих компонената и општег карактера естетске и урбанистичке природе, захваљујући сопственој уметничкој визији Рима, израженој у његовим делима, захваљујући томе што је управо Риму, као што ћемо видети, било поверено

да препороди руског човека, преобрази га у „лепог човека”, Гогољ се с правом може сматрати једним од последњих страних „уметника Рима”.

Ми смо пропратили како се мењао Гогољев естетички укус, уверили се у постојање дубоке унутрашње логике конструкције „Рима” и њене везе са оригиналношћу пищевог гледишта. Ипак, то не објашњава зашто „италијанска” приповетка не наликује на друга Гогољева дела. Суштина уопште није у томе што је она написана на тему Рима. Највероватније, одговор на то треба тражити у полисемији „Рима” и на другим нивоим значења „фрагмента”.*

Превео с руског
Павле Павловић

* Рита Джулиани, „Imago Urbis и genius loci в повести 'Рим'”, *Гоголевский сборник*, 2 (4), под ред. В. Кривоноса, Самарский государственный педагогический университет, Санкт-Петербург – Самара 2005, с. 91–102.