

характер і сенс цих постатей як для української літератури, так і в цілому для національного духовного життя. Чи можемо, чи маємо моральне й науково-історичне право дорікнути Франкові, що він мало не зі столітньої відстані не передбачив цього процесу? Натомість мусимо бути вдячними йому за те, своїми гоголівськими причинками він подає нам такі поради й методологічні знадоби, актуальність і значущість яких, без пересади, годі перецінувати.

## **Иван Мегела**

### **Человек и мир в творчестве Н.В. Гоголя**

Гоголь – один из самых загадочных писателей, великий мистификатор, творчество которого волнует уже не одно поколение читателей. Многослойность художественного изображения, сложная духовная биография, сочетание различных стилевых манер дают простор для выдвижения различных литературоведческих концепций. Традиционные методы: идейно-тематический, социологический, психологический и т.п. ныне себя исчерпали. Хотелось бы и мне поделиться некоторыми соображениями относительно возможных путей дальнейшего исследования творчества великого художника.

В числе острых дискуссионных вопросов гоголеведения можно выделить проблему соотношения художественной реальности и объективной действительности, ирреального и реального. Оппозиция "правды жизни" и "правды сознания" неправомерна, поскольку в гоголевском мире фантастика и реальность неразделимы. Гоголь создавал свои произведения по законам мифа и был обращен в более универсальные сферы человеческого бытия. Гоголевский мир необходимо исследовать как художественную реальность – уникальную, целостную, самодовлеющую, незавершенную. Поскольку всякий миф, по утверждению А.Лосева, "есть феноменально самоутверждение личности"[1], Гоголя следует рассматривать в единстве его "личной" и художественной прозы.

В этой целостной системе есть своя структура, построенная по специфическим законам логики мифа. Основное ее ядро составляет творческая сила воображения, или имагинация. Речь идет о специфической форме познания, имеющей свой язык, закодированный символами, знаками. Морфология воображения построена на мышлении идеями, образами, где образ одновременно является и

содержанием и значением. Сама логика мифологического мышления ведет к созданию "новой действительности", к космологическим и теогоническим теориям – описания и генеалогического объяснения мира.

Безграничность микромира человеческого "я" делает естественной в таком видении безначальность и бесконечность Космоса. В мифологическом мышлении скрыто предугадывание "законов" мира и неожиданных поворотов истории, но подано оно неосознанно, скорее как эстетическая игра, утверждающая творческую волю. Построенная на других принципах, чем индукция и дедукция, логика воображения раскрывает неожиданные повороты, пути истории, тайны бытия. Этот имагинативный мир мифотворчества имеет свое бытие, так называемое "мнимое бытие", отличное по своей логике от действительного бытия; в основе его лежат особенные категории, такие как игра и метаморфозы. Именно эти категории и создают ту систему действительности воображения, которая для нас является не чем иным, как "эстетической реальностью", выступающей одновременно и как онтологическая проблема. Гносеология воображения неизбежно приводит к так называемому эпигматическому, то есть загадочному знанию, граничащему с гениальностью, пророчеством.

Природа мифа связана с природой символа. Миф изображает сверхъестественное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти и символически связывает два мира.

Символическое сознание имеет освобождающее значение для духа, оно и есть достижение внутренней свободы духа от подавленности магией природы, конечного мира. Всепреходящее есть лишь символ. Ничто не завершено, не закончено, не закреплено в этом мире. Мир прозаичен. Грани его раздвигаются, он входит в иные миры, а иные миры входят в него. Все внешнее есть лишь знак внутреннего, все, что совершается в горном мире, совершается и в дольном мире. Мир, природа, история есть лишь пути духа, лишь моменты его внутренней таинственной жизни [2].

Образ мира у Гоголя создается из причудливого сочетания дохристианских напластований, основывающихся на традициях народной, карнавальской культуры, где смешное неотделимо от нижнего мира – страшного и непонятного; земных и водных сил, где источники и рождения и смерти, и сил плодородия, и сил разрушения. Нижний мир является как бы антимиром, в нем все наизнанку: он противостоит как Хаос, как нечто чуждое миру порядка, Космоса.

Встреча с нижним миром сопровождается смеховыми карнавальными действиями, смех снимает чувство страха. При этом часто возникает типографическая динамика, перемещение "верха в низ", соприкосновение противоположных начал, которое М.Бахтин называет амбивалентностью [3]. Смешивается бытовое и фантастическое, трагическое и комедийное, сатирический гротеск и светлый лиризм, порождая всеподчиняющую власть общего, мистическое ощущение единства. Звездные просторы, луна и солнце входят в жизнь людей; герои повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки" оживают в космическом пространстве. Каждая картина природы в "Вечерах..." – не частность, не малая доля мироздания, а вселенная в целом.

И страшное дано с преувеличенной силой, и просвечивается в нем что-то лукавое и смешное. Веселый, светящийся, страшный черный мир, где все ежеминутно гибелью грозит – таково двоемирие Гоголя. М.Попович считает, что представление о мире у Гоголя строится на древнем языческом образе Бога – Неба и Богини – Матери Сырой Земли. Структуру мира, его пространственно-временную организацию и соотношение "верха-середины-низа" – "будущего-настоящего-прошлого" символизирует образ мирового дерева ("Майская ночь"). В "Заколдованном месте" эквивалентом мирового дерева выступает христианский образ лестницы, ведущей на небо [4].

Важным компонентом художественного мира Гоголя является пространство – промежуточная зона между космосом и землей, хаосом. Именно здесь имеет место переплетение реального и фантастического, волшебного и обыденного ("Заколдованное место"). Вступивший на него получает возможность перехода из одного в другой мир. Сказочный мир как бы притворяется обыденным, надевает его маску. Волшебный мир может быть вкраплен в бытовую или же как бы дублировать каждодневное пространство (дом сотника в "Майской ночи"). Анализ категории пространства основательно изложен в исследовании Ю.М.Лотмана [5].

Фантастические эпизоды "Вечеров..." протекают в пространстве, имеющем ярко выраженный характер театральности: они подчас расширяются до бесконечности – до Карпатских гор в "Страшной мести" – и наоборот: бытовые эпизоды происходят в закрытом ограниченном пространстве. Бескрайние степи в "Тарасе Бульбе" резко противопоставляются замкнутому быту "Старосветских помещиков". В "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" Миргород, объятый эгоизмом, пе-

рестал быть пространством – он распался на отдельные частицы и стал хаосом.

Согласно народным поверьям и древнеславянским представлениям силы нижнего мира действуют в ином просторе, ином измерении, контакт с ними губителен для человека ("Вий", "Портрет"). В космическом мире "Вия", где все качества амбивалентны, где смерть, жизнь, любовь, страдания и наслаждения, красота и безобразие оказываются синонимичными, человек не может существовать. Чудовища, убивающие Хому, совмещают в себе несовместимое, выступают как символы регрессивных, оргиастических желаний.

Особый тип пространства представлен в "Петербургских повестях". "Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота". Петербург приобретает черты нереального простора – антимира, в котором разыгрывается драма, смысл которой не понятен самому писателю: реальная будничность не противоостоит зыбкой призрачности ночи, бытовое пространство превращено в фикцию, в непространство. "Невский проспект", пространственно замкнутый в территориальной конкретности, раздробленный, забытый неподвижными вещами, место жизни "деревянных кукол", называемых людьми. Это мир особого бюрократического пространства, состоящий из знаковых элементов, имеющих план выражения, но принципиально лишенных содержания.

Это пространство обладает особым свойством: будучи непрерывным во вполне реальном смысле, на уровне обозначившегося, оно абсолютно пустое и образует "непрерывность пустоты": дыра, прореха, бездна – на уровне денотата (план "натуры"). Или, скажем, Нос сразу входит в два пространства – бытовое и другое – мнимое, фантастическое, в котором все предметы становятся фиктивными, ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами. Это пространство небытия и все в нем подменяется признаками, иметь которые одновременно можно только в состоянии небытия. Вхождение одного и того же одновременно в два типа пространственных отношений и порождает каламбурные ситуации.

Наиболее универсальной формулой организации пространства является дорога, дающая изоморфную картину жизни ("Мертвые души"), поскольку не принадлежит ни к одному виду пространства, она проходит через них. Герой дороги "не принадлежит никакой среде", что органически связано для Гоголя с вопросом: "как человек выбивается из своей среды".

Беспредельное расширение пространства, превращающегося из области простора и свободы в бездонность, невозможную для жиз-

ни, получает у Гоголя устойчивое пространственное изображение бездны, провала. В бытовом пространстве у него есть своя параллель: дыра, прореха ("Мертвые души"). Обе сферы (предельно застывшее и предельно раскованное) оказываются фантастическими, обе ведут к уничтожению пространства – расширению до бездны, другое – сужая до прорехи.

В особом мироздании Гоголя, начинающемся в глубине души его, главное место отводится макрокосму, символизирующему положение в универсуме человека как "меры всех вещей". Еще Ориген говорил: "Знай, что ты – иное мироздание в миниатюре и что в тебе – солнце, луна и все звезды". Однако достичь такого уровня понимания себя как символа человек может только тогда, когда он осознает свое бытие.

Понимание человека у Гоголя тесно связано с его внутренним миром, с особой натурой. Гоголь принадлежал к тем редким случаям, когда демонстративные качества психики соединяются с интровертностью – постоянным выработыванием собственного мнения, вследствие сосредоточения на внутреннем мире, на самооценке, на идеях, что борются в глубине личного "я". Обладая особым эмоционально-психологическим строем, Гоголь жил в постоянном страхе смерти, не раз переживал то, к чему нельзя привыкнуть.

Важным составным элементом художественного мира Гоголя является фантастическое, чудесное, демонология. Он отстаивал тот путь в художественном освоении мира и человека, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром. В глубине души Гоголя жило то первоначальное представление о силах зла, о бесовских наваждениях, которое было связано с его религиозным миром. Как не знал он сомнений в бытии Божьем, так не знал сомнений в реальности злых сил, царства зла. Воспитываясь на традициях украинского фольклора, испытывая влияние немецкой романтики, Гоголь ярко раскрашивает народные сказания, доводит до жути те или иные картины ("Вий", "Страшная месть"). Открытое вмешательство ирреальных сил в обыденную жизнь усиливали у Гоголя вкус к сближению реального и полуреального, фантастического и демонического бытия [6].

Гоголевская фантастика – это в основном фантастика злого. "Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому, что должен родиться сверхъестественным образом: в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке... Но земля наша – прах перед создателем. Она по его зако-

нам должна разрушиться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее" [7].

Божественное в концепции Гоголя – это естественное, это мир, развивающийся закономерно. Наоборот, демоническое – это сверхъестественное. Мир, выходящий из колеи, демоническое воспринимается Гоголем не как зло вообще, но как алогизм, как "беспорядок природы".

Гоголь считает "дьявольским наваждением" не земное начало, а как раз его разрушение – разрушение полнокровного течения жизни, ее законов. Никакое самое высокое искусство не в состоянии удержать на полотне живой образ. Поэтому видение Чертковым ("Портрет") чудесного старика предстает в форме полусна-полуяви, "другой жизни". Здесь следует говорить о таком важном моменте гоголевской поэтики как эмпатия, явление, указывающее на связь произведения искусства с его автором.

Начало алогизма и хаоса связывается с демонической силой и в последующих периодах творчества Гоголя. Вспомнить хотя бы пассаж из "Невского проспекта": "Какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла; без толку смешал вместе" [8]. Фантастическое приобретает новые формы: страшные потери человеком части своего "я", мотивы двойничества, соперничества, посещение персонажа его двойником, блуждающая душа ("Нос", "Шинель").

Объясняя человека, соотнося его с миром, Гоголь использует язык образов и эмоций, раскрывающий трансцендентальные истины, как внешние по отношению к человеку (космический порядок), так и внутренний для него (мысль, моральный порядок вещей, психическая эволюция, предназначение души). Этот язык обладает способностью одновременно выражать различные аспекты (тезис и антитезис) представлений или идей. Он использует аналогии между двумя планами реальности, основанной на наличии в обоих "общего ритма" (Шнайдер) [9], то есть согласованного, определенного динамического фактора, присущего персонажу или фигуре и передаваемый объекту из которого он эманурует. Это позволяет вещам преобразовываться друг в друга и быть связанными отношениями обмена ("Вий", "Портрет"). Здесь происходит исследование неведомого и, парадоксальным образом, коммуникация с некоммуницируемым, и таким образом осознаются сверхъестественные или "метафизические" истины.

Постигая мир через его отношение с человеком, Гоголь переживает состояние эпифании, то есть откровения потаенного посредством скрытого, видения, сна, фантазии, мифа. Речь идет о преобразующей системе вибраций, являющихся отголосками единой базовой первоначальной модели, или иными словами (архетипами), не являющихся субститутами живых предметов или безжизненными изображениями, а плодами внутренней жизни, постоянно выходящими из бессознательного способом, который можно сравнить с непрерывным разворачиванием творения ("Страшная месть"). В противовес герою "трагедии рока" колдун знает, что делает, но не знает, зачем это делает.

Св. Афанасий Великий говорил, что Зло есть фантазмы, порожденные эгоцентризмом, то есть являются результатом перво-родного греха. В мире фантазмагорическом все реальности смещены со своих мест и извращены. Злые фантазмы исходят от первичного ничто и возвращаются в ничто. В человеке всегда присутствует "ничто". Злые фантазмы идут от изначальной, "добытийственной", меонической свободы, которая в бытии стала утверждать дух небытия. А они означают возврат к небытию, отказ от участия в Божьем творении. В них изначальная свобода теряется и переходит в рабство. Злой фантазмагорический мир есть создание небытийственного, пустого, адского мира. Так происходит возврат в небытие, но в небытие уже злое. Первичное, суммарное ничто не было злым [10].

Гоголь близок своими поисками работам Уильяма Блейка, в частности, это касается использования "неведомых образов" и "форм", предшествующих рождению и следующих за смертью человека: то, что окружает его, что его чувства и разум не в состоянии понять и осмыслить. "В современную жизнь вмешиваются фатальные силы, опровергающие плоскую альтернативу добра и зла, а также рационалистическое понятие индивидуальной вины. И вмешательство это трагично в той же мере, в какой трагично столкновение доисторической моральной категории общего "рода" с индивидуальной судьбой живого человека", – отмечает Ю.Манн [11].

Принципиально важное значение для понимания человеческой природы у Гоголя имеют такие понятия как страх, тоска и ужас. Страх – самый древний эффект, он всегда присутствует в подсознательном слое человеческой природы. Прежде всего – это страх экзистенциальный, перед магическими силами природы. В цикле "Вечера на хуторе близ Диканьки" человек, как частное, еще не

обособляется; преобладает изображение единства в пестроте и хаосе, в вечной, неистребимой, не знающей препятствий общей жизни утасает индивидуальная боль и страдания. По мере индивидуализации персонажей, выделении их из цельной общности, мы видим, как этот страх перерастает в ужас индивидуального существования. Бездна страха посещает Пульхерию Ивановну в образе кошки в полуденный час. Смерть страшна своим мгновенным переходом от жизни к небытию, смерть страшна, она и в малом и в великом человеке. Этот страх одного порядка с тоской и мистическим ужасом, являющийся "стоянием перед тайной бытия", от которого человек оторван. Тоска и мистический ужас неизвестно отчего происходит: причина тоски лежит не в нашем обыденном мире. Мистический страх, ужас переходит в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным, и которое Достоевский называет "минутой вечной гармонии", Ницше "подлинным безумием", Гоголь "подлинной смертью".

Но есть еще один страх, имеющий источником социальную обыденность, парализующий свободу совести и засоряющий ее чистоту. Гоголь возводит в некий глобальный закон, всеобщий обезличивающий магнетизм чина, рождающий силу всеобщего страха. Общий страх становится основой всего драматургического действия "Ревизора", им пронизана вся атмосфера "Мертвых душ".

Ведя художественное исследование дисгармонии человеческой жизни, Гоголь прежде всего хотел выявить возможности комического вне трагических конфликтов жизни, в области "скучного". Это широкая область – от внешне идиллического быта "Старосветских помещиков" – до анекдотической ссоры и тяжбы двух миргородских приятелей, рассказ о которых заканчивается знаменитыми словами: "скучно на этом свете, господа!". Скука означает отсутствие энтузиазма, восхищения.

Мир обыденности неотвратимо подвергается опасности опошления. Пошлость закрывает трагизм и ужас жизни, она порождает совершенную удовлетворенность, довольство, ведет к потере всякой оригинальности, определенности жизни. К сожалению, цивилизация создает благоприятную почву для пошлости, порождая бесконечную повторяемость и однообразие.

В "Петербургских повестях" образ города приобретает гротескный характер, он весь соткан из художественных парадоксов. Воспроизводимые предметы теряют привычные очертания, внешний мир воссоздается в невероятных планах, комбинациях его



слагаемых. Важную роль играют здесь городская молва, слухи, "байки", "россказни" о загадочных происшествиях. Все это создает некую Фантастичность реального. Современный город соотносится с мифом об "антихристовом царстве". В "Невском проспекте" весь ход сюжета ведет от газетного "фельетона" к символу и мифу, к "демону" в финале [12].

Перемещая человека в новую урбанистскую среду, Гоголь изображает мир искусственных связей и отношений, где чин и карьера важнее человека. Власть денег губит человеческую душу, порождая меркантильность и продажность. Власть регламента, правил, "порядка" истребляет творческую и человеческую личность, ее самобытность. Человек обособлен от единого народного целого. Отсюда раздробление личности, устремившейся к самоутверждению любым способом, с помощью чина, звания... Две любви Акакия Акакиевича – к буквам, которые он механически переписывал, и к новой шинели, ставшей смыслом его жизни – ужасающе обозначили духовную стертость личности. Но вся бессмыслица и ничтожность жизни Башмачкина потому и есть трагедия пошлости, что в его скромной забитой душе все же смог пробиться эрос. Гоголь смог с такой силой описать пошлость потому, что ясно представлял себе ее противоположность – божественное начало в человеке. Гоголь верил в возможность изменения "природы" и "личности" человека – отсюда его отчаянный призыв к неприятию "земности", запятнавшей мир человека. Основной в эстетической антропологии Гоголя, в его представлениях о человеке была мысль о том, что в самом ничтожном человеке есть "поэтический огонь" [13].

Изображая человека в причудливо страшной атмосфере апокалипсического предчувствия, Гоголь использует принцип парадоксального смещения разнородного (Пирогов и Писарев в "Невском проспекте"), развивает мотив двойничества (подобие цели и подобие жизни). Этот мотив усложняется в "Записках сумасшедшего", где Гоголь использует прием оценки человеческих поступков через восприятие собачки Менджи.

Образы Гоголя – не сатирические карикатуры на определенных людей или даже на определенные типы. Это живые антиподы, двойники в нижнем мире. Гоголь не высмеивает кого-то, он пересаживает его в смеховой карнавалы мир, там прообраз живет другой жизнью, одновременно не будучи копией, и не лишаясь реальных черт. Поэтому Гоголь постоянно подчеркивал, что черты его персонажей присущи всем.

Герои его повестей – типичные представители массы, но в них вдруг обнаруживается сходство с исключительными личностями романтического искусства: при определенном повороте Поприщин, Башмачкин, Чертков могут быть сближены с трагическими, демоническими героями романтиков.

Но Гоголю не свойственно гармонизирующее преобразование "низкой прозы", в его творчестве трагическое и комическое не утрачивают резкой противоположности, а обретают взаимопроницаемость. Лишь иногда, в головокружительной диалектике великого и ничтожного возникают проблески какой-то правды о человеке и его конечной судьбе. Тогда сквозь индивидуальное, социально-типическое и прочие реалии проглядывает нечто универсальное. Гоголь потрясает тем, что, изображая современного человека, показывает и сохранность человеческого потенциала, человеческой природы и вместе с тем его "искаженность".

Гоголя интересовал прежде всего герой, не имеющий своего лица, своего дела, своей внутренней фантазии и мгновенно адаптирующийся под структуру окружающего пространства. Наряду с этим его интересовала мгновенная трансформация, резкое, беспереходное изменение человека, при котором нельзя говорить об изменении, то есть о внутреннем движении (Хома Брут из повести "Вий", многие персонажи "Петербургских повестей"). А Хлестаков уже не просто комедийный персонаж, он – "совершенный портрет своей эпохи", он – "никакой человек", подобно чистому листу бумаги, на котором каждый может написать, что хочет.

Будучи ничем, Хлестаков не просто раздувается. Раздуваясь, он заполняет собой ту общественную форму, которая была приготовлена для него общественностью провинциального города и в которую он попал случайно. Он стал для города всем, оставшись ничем. Гоголь гениально угадал "готовности" (Салтыков-Щедрин), которые есть или могут быть в человеческой натуре.

В центре "Мертвых душ" – антигерой, неуловимый, подобный Хлестакову "никакой" Чичиков. Через него и целую галерею ему подобных образов и раскрывается основное значение понятия "мертвых душ". "Мы сами тоже в какой-то мере мертвые души, пока не сможем реализовать скрытую в нас энергию, пока только живем-поживаем, как-то, кого-то любим, кого-то как-то ненавидим, вместо того, чтобы жить, любить, ненавидеть" [14].

Гоголь зорко подметил все те уродства, которые порождались действиями злых движений в душе. Духовное успокоение и есть

главная причина того, что силы зла вторгаются в нашу жизнь. Источник зла не в отдельной личности, а в чем-то, что стоит за нами, владеет всеми людьми. Привычные демонические образы из фольклора получают новое преломление в сознании Гоголя, приобретая форму бесовских наваждений: самолюбия, эгоцентризма, "обольщения богатством".

Пассаж о страстях, врожденных и приобретенных, является ключевым для понимания "мертвых душ", это дает возможность коснуться самых глубинных философских медитаций, вечных проблем бытия. Торгуя покойниками, Чичиков приобретает черты антихриста. Ведь христианство, в отличие от языческих верований, представляет покойников не безликой массой, а сохраняет за "душами" их земную личность. А законы Российской империи ставили знак равенства не только между крепостными, но и между живыми и мертвыми. Полная правдивость ужасающей "спекуляции" Чичикова заземляет его авантюру и придает описанию реальности апокалипсический характер.

Причину грустного положения человека писатель видит в упадке целостности в современной душе: "Как только энтузиазм средних веков угас и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и цельность исчезли, – вместе с тем исчезло и величие. Дело в упадке энтузиазма, то есть того эстетического вдохновения, которое собирает все силы духа и направляет в одно целое" [15].

Источником сопротивляемости пошлости, духовного упадка Гоголю служило глубокое убеждение в творческой мощи эстетических переживаний, в их способности освобождения духа от всего мелочного, узкого. Это и мысль о "девственных силах", изначально живущих в душе человека, это вера в магическую силу красоты над душой человека (исповедь Андрея прекрасной полячке, "бесовское сладкое чувство, странное наслаждение" Хомы Бруга от красавицы "припустившей" к себе сатану, чувство адского восхищения, зависти Черткова чудесным портретом).

Искусство могло бы затрагивать самые глубинные чувства, поэтому они мифичны: их мифическая природа наиболее видна в аналогии между казачеством и такой важной чертой образа божьего в православии как "множество-в-единстве", "троицы единой сущей и нераздельной": разрыв святых уз товарищества несет гибель одиночкам", – утверждает проф. Дейч [16].

Как указывает В. Розанов: "Гоголь изображает предметы и явления не в действительности, а в их пределах". Отсюда и "худож-

жественный платонизм" (определение проф. Зеньковского) с его огромной силой вхождения к "типическому" в людях, тому вечному, что лишь воплощено в плоть эмпирического бытия. Как в свое время алхимики в своих экспериментах, так и Гоголь преследовал единственную цель стимулировать наиболее глубоко лежащие слои и способствовать проекции психического в материальные вещи, другими словами, ощутить материальные феномены как символы, указывающие в направлении всеобщей теории о предназначении души. То, чем миф является для народа, конкретной культуры, для индивида предстает в виде символических образов, снов, видений, фантазий или лиризма.

В своих образах Гоголь уже перешел границы искусства: углубляясь в художественную стихию, он вышел за пределы своей личности, взлетев на крыльях экстаза, вылетел из мира, как безумная пани Катерина ("Страшная месть") [17], как чиновник Поприщин, совершающий бегство из мира чиновничьей пошлости в мнимый мир клинического безумия: "Дайте мне тройку быстрых как вихрь коней! Садись, мой ямщик, звени мой колокольчик, взвейтесь сани, и несите меня с этого света!" [18].

В этом плане показательны частые сцены полетов, путешествий, являющихся не просто пересечением пространства, сколько выражением страстного желания открытий и перемен. По Юнгу – это символ страстного стремления, неудовлетворенного желания, в принципе недостижимого, но могущего быть искомым [19]. Это своеобразная инициация, испытание, поиски, нащупывание света (заключительная сцена с птицей-тройкой в "Мертвых душах"). Архетипом путешествия является поиск центра или святого места, что олицетворяет путь из мрака. Человек пути, как всякий пророк не может возгласить программу, он проповедует движение в бесконечность, в мистический Центр, где нет ни вращения, ни беспокойства, ни импульсов, ни страданий. У Гоголя была "нравственная гениальность" (Мочульский), была чуткость ко всякой неправде в себе и в других людях. Все больше понимания, что главное зло – это то, которое живет и развивается в душе человека, в конце концов, он выбирает радикальный путь духовного преобразования и обретения геоцентризма, духовно-просветленного взгляда на жизнь. Теперь его самосознание, его оценку определяют не общие принципы морали, а то, что переживает душа в своем "стоянии перед Богом". "Мы призваны на битву с духом зла, со злой силой, опутывающей сердце людей и заглушающей строгую тайну жизни и сокровенную небесную музыку этой тайны" [20].

Поскольку жизненный принцип связан со злом, принцип добра может опираться только на аскетическую духовность. И Гоголь принимает максиму, "отрекаясь от себя", в зеркале его чистого сердца, не затуманенного страстями уже нет ничего человеческого и "образ божий в нем отражен один" ("Божественная литургия").

В этом произведении теургическая природа мифа необходимым образом сочетается с культом, как системой сакральных и теургических действий, богодействием и богослужением. Молитвы, песнопения, обряды, иконография подготавливают к главному (в культе) – евхаристии, к таинству, являющемуся переживанием трансцендентного в имманентном, сообщении "благодати" творения в определенных таинственных актах [21].

Далекое прошлое и далекое будущее соединились в изображении настоящего, в которое великий писатель вложил неведомую силу. Прозрев завесу неизведанного, он приблизился к Тайне тайн, оставив нам свою неразгаданную загадку.

#### Примечания:

1. *Лосев А.* Проблемы символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – С. 7.
2. См. об этом подробнее: *Бердяев Н.А.* Философия свободного духа. – М., 1994. – С. 50-69.
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – С. 236.
4. *Попович М.* Микола Гоголь. – К., 1987. – С. 45.
5. *Лотман Ю.* В школе поэтического слова. – Л., 1988.
6. *Зеньковский В.* Н.В. Гоголь. – Париж, С. 195.
7. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1984. – Т. 3. – С. 247.
8. Там же. – С.18.
9. *Schneider Marius.* El origen musical de las animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas.– Barselona, 1946.
10. См. об этом подробнее: *Бердяев Н.А.* О назначении человека. – М., 1993. – С. 155-172.
11. *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – М., 1978. – С. 38.
12. *Маркевич В.М.* Петербургские повести Н.В.Гоголя. – Л., 1990.
13. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1986. – Т. 4.
14. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1985. – Т. 5.
15. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1986. – Т. 6.

16. *Deutsch J.* The zaporozian cossacks of Nikolaj Gogol: In approach to God and man // Russian literature. – Amsterdam, 1987. – Vol.22. – № 3. – P. 359-377.

17. *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. Гоголь. – М., 1994. – С. 366.

18. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1984. – Т. 3. – С. 171.

19. *Jung C.* Symbols of Trasformation (Collected Works, 5). – London, 1956.

20. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7-ми тт. – М., 1984. – Т. 3. – С. 171.

21. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний. – М., 1994. – С. 64.

## Аркадий Гольденберг

### Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля

Определяя своеобразие гоголевского стиля, Ю.М. Лотман про- ницательно заметил, что «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» [1]. Эти специфические средства входят в гоголевские тексты как стилиобразующие элементы и тесно друг с другом связаны. Театральная эстетика становится важнейшей составляющей прозы Гоголя – от ранних «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до позднейших «Размышлений о Божественной литургии» [2]. А своей живописностью гоголевское слово может поспорить с колоритом великих мастеров кисти.

Мало кто из русских писателей сможет соперничать с Гоголем по богатству и яркости цветовой палитры. Содержательный анализ цветописы Гоголя предпринял в свое время Андрей Белый. Однако проблема изобразительности гоголевского стиля имеет еще одну важную грань. Характерной чертой поэтики писателя является экфрасис, представляющий собой в прямом терминологическом смысле, как его понимали со времен античной риторики, «украшен- ное описание произведения искусства внутри повествования, кото- рое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [3]. Для нас этот поэтический прием имеет более узкий смысл и относится в первую очередь к произведениям живописного искусства, описани- ями которых изобилует творчество Гоголя. Они включены в пове-