

УДК 821.161.1 – 3.08

ВИКТОРИЯ ЛЮБЕЦКАЯ

(Донецк)

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ Н.В. ГОГОЛЯ

Ключові слова: художній стиль, зображувальність, бачення, відання.

В данной работе акцентируется внимание на художественном, потому что творческое развитие стиля Н.В. Гоголя происходит в сфере эстетической. Обратимся к особенностям многосмысленного стиля Н.В. Гоголя, который эволюционирует от *видения* к *ведению*. Гоголевская словесная живопись способствует художественному ясновидению, выведывающему внутренний облик человека и преобразующему его. Конечно, слово обладает «неполной наглядностью» (по А.Ф. Лосеву), но открывает сокрытое в представлении. Все никчемное и мелочное выводилось Н.В. Гоголем «внаружу» и «ощупывалось» в полноте и единстве. Отметим, что только созерцательное и творческое чтение раскрывает значимость «мелочей» и «собирабельности» в произведениях Н.В. Гоголя.

А.С. Пушкин зорко подметил новаторские черты стиля Н.В. Гоголя – юмор, поэтичность, лиризм и образность. Н.В. Гоголь был «захвачен силой слова», особое мастерство он проявлял в том, что зовется «меткостью», что отражалось в расстановке слов и в ритме речи, о чем не раз писалось уже в специальных исследованиях.

Немаловажная особенность гоголевского стиля – живописность. В.Г. Белинский одним из первых уточнил, как пишет Н.В. Гоголь – «рисует» мир с наглядностью образа. Критик утверждал, что художественный образ рождается на основе зрительных представлений: «Поэт-художник – более живописец, нежели думают... Какие бы ни были другие превосходные, возбуждающие восторг и удивление качества его творений, – все-таки главная сила его в поэтической живописи» [1, с. 805]. Н.В. Гоголь – мастер словесного изображения, путем внутренней душевной деятельности, посредством изображения внешних явлений он неизбежно выходит на уровень иного «объективного изображения». На этом уровне исторические частности не имеют значения, как и чисто субъективные особенности художника. Содержание художественного произведения развернуто у Н.В. Гоголя таким образом, что «явственно показана душа и субстанция изображаемого предмета» (по Г.В.Ф. Гегелю), в стиле раскрывается глубинный смысл, сокрытый внутри него.

Изобразительность гоголевского стиля – важнейший эстетический принцип, основанный не на простом синтезе искусств (поэзия и живопись); это и особенный слог, неповторимый язык, который таит в себе зерно живописности. Корни гоголевского языка в «созерцании», точнее, в двух противоположных особенностях «зрения». Андрей Белый заметил, что у Н.В. Гоголя нет «нормального» зрения: его глаз либо широко раскрытый,

расширенный, либо прищуренный, суженный» [2, с. 80]. Итак, первая отличительная гоголевская черта – видеть мир во всех его «значительных» мелочах. В повести «Старосветские помещики» мы наблюдаем особое внимание автора к изображению быта героев, прозаических мелочей их жизни. Это продиктовано тем, что предметы домашнего обихода играют активную роль в повествовании, они не просто двойники своих хозяев, но и ключ к их душам. Уединенный мир старосветских помещиков бережет частокол, окружающий их дворик. Земная жизнь героев представлена как «сказочный рай-сад», который Бог даровал человеку. В изобилии родит их земля, что никакое хищение незаметно. Пульхерия Ивановна – большая хозяйка, ее комната уставлена сундуками, ящиками. Она готовит «на запас»: «наваривалось, насаливалось» всего такое множество, что могло «потопить весь двор» [3, т. 2, с. 13]. Привычная и приятная работа Афанасия Ивановича, который мало занимался хозяйством, – поест и поспать. Он «закушивал» и выпивал из старинной серебряной чарки водку, «заедал грибочками, разными сушеными рыбками и прочим» [3, т. 2, с. 15], а «после ужина тотчас отправлялись... спать» [3, т. 2, с. 16]. Желания старосветских помещиков, находящихся в райском состоянии, ограничены. Их жизнь проходит в повседневных заботах, но это безмятежная, ясная и спокойная жизнь добрых людей.

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголь с присущей ему обстоятельностью вглядывается в характеры своих героев, закадычных приятелей. Иван Иванович – человек богомольный: «Каждое воскресенье он надевает свою знаменитую бекешу и отправляется в церковь. А после службы он, побуждаемый природной добротой, обязательно обойдет нищих» [9, с. 110]. Правда, сердобольность Ивана Ивановича оборачивается лицемерием: поговорив с нищими, он пошлет их «с Богом» и обратится с расспросами к другому, третьему. «Очень хороший человек также Иван Никифорович» [3, т. 2, с. 195], доброй души человек. Только вот у Ивана Ивановича, не родового, а благоприобретенного дворянина, нет такой «хорошей вещи», как ружье, а у «всамделишного» дворянина Ивана Никифоровича оно есть. Ружье – «благородная вещь», его не променять на бурую свинью и два мешка с овсом, предлагаемых Иваном Ивановичем. И потому так вспылал Иван Никифорович и с языка его слетает злосчастный «гусак». Помимо главных героев описываются и второстепенные, со смешными именами и фамилиями (Дорош Тарасович Пуховичка, Антон Прокофьевич Пупопуз, в конце повести он – Голопузя). Они служат не только для создания внешнего комического эффекта, но как бы «подсвечивают» главных героев повести. Городничий Петр Федорович, судья Демьян Демьянович, подсудок Дорофей Трофимович, секретарь суда Тарас Тихонович, безмянный канцелярский служащий, с «глазами, глядящими скося и пьяна» [3, т. 2, с. 220], его помощник, от дыхания которого «комната присутствия превратилась было на время в питейный дом» [3, т. 2, с. 220], являют собой «почтенное дворянство» Миргорода. Эти чиновники, обретающие огромную силу художественного обобщения, – прообразы героев «Ревизора» и «Мертвых душ».

Самый обыкновенный предмет в художественном мире Н.В. Гоголя значим и одушевлен, самое заурядное событие приобретает под его пером та-

индивидуальную окраску. Эта особенность гоголевской поэтики нагляднее всего раскрывается в поэме «Мертвые души». Достаточно вспомнить описание жилищ помещиков, где «каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил...» [3, т. 5, с. 99]. Все гоголевские помещики произвольно создают свой вещный мир по своему образу и подобию, что лучше помогает узнать их характеры. Знаменитая беседка Манилова с голубыми колоннами и надписью над ней: «храм уединенного размышления» схватывает саму суть характера этого героя. Манилов манерен, сентиментально слащав, подчеркивает свою мнимую значительность. Однако Манилову всегда чего-то недостает: его кресла покрыты шелком, но два из них обтянуты рогожею; «в иной комнате и вовсе не было мебели» [3, т. 5, с. 26]; один подсвечник в его доме – щегольской, из темной бронзы, а другой – медный хромой инвалид. Некоторые вещи, наоборот, излишни по своей функциональности (бисерный чехольчик на зубочистку). Выразительными деталями, подчеркивающими неспособность героя к жизни, его абсолютную беспомощность, пустоту, служат жирная зеленая ряска на пруду его парка, книга, заложенная на четырнадцатой странице, горки золы, которые Манилов выбивал из трубки и аккуратными рядками расставлял на подоконнике.

Сумасбродное накопительство Коробочки также выражено через обилие предметных деталей, «вещиц», которыми заполняются ее комоды. Жизнь героини опутана «потрясающей тиной мелочей», все, чем Коробочка дорожит, составляет смысл ее существования, однако это всего лишь хлам. Сама «дубинноголовая» коллежская секретарша очень походит на своего петуха, который держит голову набок, смотря на мир под одним с Настасьей Петровной углом зрения: «Минуту спустя вошла хозяйка... в каком-то спальном чепце... одна из тех матушек... которые держат голову несколько набок» [3, т. 5, с. 46]. Мысли в голове Коробочки возникают «набок», и можно сказать, что ее голова и вовсе пуста, как голова чучела, на которое символично надеты чепцы хозяйки.

Ноздрев, шарманка которого исполняет то мазурку, то вальс, сам, словно испорченная шарманка, такой же вздорный, неутомонный, готовый в любой момент и без всякой причины «нагадить ближнему»: «Чем кто ближе с ним сходил, тому он скорее всех насаливал: распускал небылицу... расстроивал свадьбу, торговую сделку...» [3, т. 5, с. 74]. Ноздрев – «многосторонний человек», «то есть человек на все руки» [3, т. 5, с. 74]. Каждая вещь для него – предмет мены, но менялся Ноздрев не с тем, чтобы выиграть, а от «бойкости» и «юркости» характера. Он покупает хомутов, свечек, платков, голландского холста, точильный инструмент и тут же спускает все купленное в игре. В его делах, как и в его жизни, царит хаос.

В доме Собакевича вещи вообще фактически срослись с их хозяином и удивительно напоминали его самого: это и стоявшее в углу гостиной пухатое ореховое бюро на нелепых четырех ногах, «совершенный медведь»; и необыкновенно тяжелые стол, кресла, стулья. Каждая вещь словно говорила: «и я тоже Собакевич!», «и я тоже очень похож на Собакевича!» [3, т. 5, с. 99]. Вещи предстают перед читателем словно живые, обнаруживая «какое-то странное сходство с самим хозяином дома», в теле которого, «казалось... совсем не было души, или она у него была... закрыта такую толстою скор-

лупую, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» [3, т. 5, с. 104].

Окружающую героев поэмы среду Н.В. Гоголь делает активной и одушевленной; в гротескных формах происходит извлечение необыкновенного из обыкновенного. Для Н.В. Гоголя мелочи, художественные детали значительны, потому как без них нет целого. При этом Н.В. Гоголь не смотрел простым зрением, «равнодушными очами», а вглядывался в самое малое, во весь «дрязг» жизни с участием. Ступая из эпоса в быт (повести «Тарас Бульба», «Старосветские помещики»; поэма «Мертвые души»), Н.В. Гоголь не утрачивает высоты переживания, сострадания, сочувствия к своим героям. Пристальное «вглядывание» оценивают не только как глубокое и созерцательное, но и как отрицательное. К.Н. Леонтьев в работе «Анализ, стиль и веяния», говоря о стиле Н.В. Гоголя, писал о проявлении «ненавистного ему всероссийского ковыряния». Под этим «ковырянием» К.Н. Леонтьев понимал сосредоточенность гоголевского стиля на отрицательных деталях и их нагнетании. На самом деле Н.В. Гоголь, останавливая свой взор на малом, открывает большее. Мы уже отмечали тяготение Н.В. Гоголя к широким обобщениям, которые возникают благодаря всеобъемности – противоположной особенности зрения. Каждая картина природы в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «Миргороде» представляет собой не малую долю мироздания, а вселенную в целом, космос. В «Заколдованном месте» волшебный мир, в который попадает герой, позволяет охватить взглядом все и сразу: «Начал прищуривать глаза – место, кажись, не совсем незнакомое: сбоку лес, из-за леса торчал какой-то шест и виделся прочь далеко в небе. Что за пропасть: да это голубятня, что у попа в огороде! С другой стороны тоже что-то сереет; вгляделся: гумно волостного писаря» [3, т. 1, с. 217]. На следующий же день это место меняется, и мы видим, как обширно пространство, которое одним взглядом охватил дед во вчерашнем, загадочном мире: «Вышел и на поле – место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно... Поворотил назад, стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось» [3, т. 1, с. 218]. В «Страшной мести» пространство расширяется до бесконечности, глаз видит от Киева до Карпатских гор: «За Киевом показалось неслыханное чудо... вдруг стало видимо далеко во все концы света» [3, т. 1, с. 179]. Бескрайние степи в «Тарасе Бульбе», «чудный Днепр», в котором отдаются все звезды, «всех их держит Днепр в лоне своем» [3, т. 1, с. 172], а с высоты, на которую поднимается Вакула на черте, «все было видно» [3, т. 1, с. 133], и небо, и землю. «Вий» в широком, всеобщем, зрительном смысле – повесть о страшном искушении и опасности увидеть незримое и запредельное, что отделяет простого человека от страшного Вия – «глазастой, всевидящей тайны»: «Повесть Гоголя, как целое, наэлектризована глазами и взглядами... исполненными борьбы между невозможностью видеть и жаждой прозреть... «Подымите мне веки!» и «Не гляди!» – между этими крайними полюсами разодрано повествование Гоголя» [10, с. 304]. Сфера повести – закономерности жизни, реализуемые в ряде зорко подсмотренных злободневных подробностей. Мир вступает в эпоху приоритета зрения: не на слух, а на глаз воспринимается слово. Открывание глаз, наверное, не всег-

да благо; открывая глаза, мы развеиваем фантазии и сталкиваемся со страшной наглядностью: бурсак посмотрел, охваченный бесовско-сладким соблазном, а увидел Вия. «Читателю не дано знать, что увидел Хома Брут в глазах самого Вия, но можно предположить продолжение этого немыслимого для бурсацкого (как и для христианского) сознания «соседства» дьявольского и Божественного. Скрытое взаимодействие высших сил, перед которым бесильно любое заклятие, ставшее «открытием» персонажа, пронизывает весь художественный мир этого произведения...» [5, с. 134]. Мания зрительного чувства становится собственно-гоголевской темой повести. «Вий» – звучит как глагол в повелительном наклонении («виждь»), и оттого это наименование «приобретает непроясненную до конца, жуткую томительную власть» [10, с. 303].

Запредельное зрение мы находим и в сцене колдовства в «Страшной мести», где внутренность башни меняется и «чудится» иной мир: «Чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо, и холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо» [3, т. 1, с. 160]. Фантастические произведения Н.В. Гоголя наделены могучей изобразительной силой. Магия зрения в ранних повестях изменяет пространство, то расширяя, то сужая его. Часто в изображаемых пейзажах просматриваются контуры иной реальности: таков овраг в «Вечере накануне Ивана Купала», таков и пруд со старым домом в «Майской ночи, или Утопленнице». Яркая наглядность пейзажей активизирует зрение, являя собой потрясающие картины (украинская ночь – «Майская ночь, или Утопленница»; зимнее ясное небо – «Ночь перед Рождеством»; летний, упоительный день в Малороссии – «Сорочинская ярмарка»). Иногда Н.В. Гоголь даже изображает описываемую им сцену как картину: «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собою картины Жерардо della notte. Свежее, кипящее здоровьем и юностью, прекрасное лицо рыцаря представляло сильную противоположность с изнуренным и бледным лицом его спутницы» (экфрасис в повести «Тарас Бульба») [3, т. 2, с. 81], – использует и живописные средства изобразительности (например, превращение сцены в картину в конце «Ревизора»). Но в основном Н.В. Гоголь не «имитирует живописное произведение» и не «имитирует» жизнь, он «живо созерцает» ее во всех проявлениях.

В поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголь показал нелепость и никчемность бесчисленных жизненных мелочей русской повседневной жизни – и тут же дал «общерусский» масштаб. А. Белый считает, что Н.В. Гоголь ограничивается двумя категориями: «все» и «ничто», благодаря чему наше эстетическое восприятие при чтении Н.В. Гоголя отличается яркостью и красочностью. Глобальное, символичное видение Руси, прозрение непонятого и таинственного ее будущего выражено в образе птицы-тройки: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться... Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? ... Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это сброшенная с неба? ... Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа» [3, т. 5, с. 258-259]. В потоке образов Н.В. Гоголя и пророческая суть, и ослепительное видение действительной жизни. В поэме Н.В. Гоголь мыслит

«общенациональными категориями», ведущими уже к «всечеловеческому» масштабу [8, с. 281]. Остановившись на деталях, Н.В. Гоголь не «затемняет» и не «искажает» целое. Наглядно представляя многообразные действия, события и характеры, которые он «изведывает до первоначальных причин», Н.В. Гоголь не теряет главного, сокровенного смысла – выявить внутренний облик человека и преобразить его. Писатель убежден, что художественное слово «сильнее картины подействует на внутреннее зрение, то есть на воображение, с помощью которого увиденное еще и оживляется» [4, с. 24]. Во второй части поэмы «Мертвые души» персонажи действительно должны «оживиться», в смысле «преобразиться», «нравственно воскреснуть». В. Лепяхин в статье «Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет» рискнул высказать такую мысль, что Н.В. Гоголь смотрел на продолжение «Мертвых душ» в некотором смысле как «на переход от живописи (1-й том) к иконописи (2-й и 3-й тома), от портрета и портретности к иконе и иконичности» [7, с. 49-84].

Работая в стиле-видении, Н.В. Гоголь стремился, чтобы читатель вместе с писателем осязал, слышал, видел. Повествуя о сложных исканиях человеческого духа, о постижении человеком высших ценностей, «видение» это переходит в «прозрение». Универсальное мышление писателя – очень сложный феномен. Свое творчество Н.В. Гоголь наполняет философско-историческим содержанием, и вместе с тем усиливается звучание «христианских мотивов». Но Н.В. Гоголь никогда не переставал быть художником, и это определенно сказалось в синтезе философских и эстетических точек зрения.

Итак, художественное «видение» Н.В. Гоголя уникально. Стиль-видение, накапливающий и нагромождающий мелочи, эволюционирует до стиля-ведения, в котором сквозит иная реальность, наполненная подчас священно-символическим смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. / В. Г. Белинский. – М. : ГИХЛ, 1948. – . – Т. 3 : Статьи и рецензии : 1843 – 1848. – 928 с.
2. *Белый А.* Мастерство Гоголя / А. Белый. – М. : МАЛП, 1996. – 351 с.
3. *Гоголь Н. В.* Собр. соч. : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : ГИХЛ, 1952 – 1953. – . – Т. 1 : Вечера на хуторе близ Диканьки. – 1952. – 350 с.
Т. 2 : Миргород. – 1952. – 338 с.
Т. 5 : Мертвые души. – 1953. – 462 с.
4. *Гольденберг А.* Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля / А. Гольденберг // *Нові гоголезнавчі студії.* – Ніжин, 2007. – Вип. 5 (16). – С. 32–51.
5. *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – 288 с.
6. *Зеньковский В. В.* Н. В. Гоголь / В. В. Зеньковский. – Париж : YMCA PRESS, 1961. – 262 с.
7. *Лепяхин В.* Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» / В. Лепяхин // *Acta Univ. Szegediensis de Attila Jozsef nominatae. Sect. historiae litterarum. Diss. Slavicae.* – Szeged, 1997. – № 22. – С. 49–84.
8. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
9. *Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – М. : Просвещение, 1971. – 512 с.
10. *Терц А.* Собр. соч. : в 2 т. / А. Терц. – М. : Страт, 1992. – . – Т. 2. – 1992. – 656 с.

ВИКТОРИЯ ЛЮБЕЦКАЯ

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ Н.В. ГОГОЛЯ

В статье раскрыта значимость «мелочей» и «собираемости» в произведениях Н.В. Гоголя и рассмотрена важная особенность гоголевского стиля – словесная живопись. Корни гоголевского языка – в двух противоположных возможностях «видения»: видеть мир во всех его «важных» мелочах и всесторонне. Стиль-видение, который награждает мелочи, эволюционирует до стиля-ведения, что характеризует стиль писателя как полисемантический, в котором наблюдается другая реальность, наполненная иногда священно-символическим смыслом.

Ключевые слова: художественный стиль, изобразительность, видение, ведение.

VIKTORIYA LUBETSKAYA

THE FEATURES OF N.V. GOGOL ART STYLE

In the article the meaningfulness of «details» and «collectiveness» is exposed in works of N.V. Gogol and the important feature of Gogol style – verbal painting is considered. The root of Gogol language is in two opposite possibilities of «vision»: to see the world in all its «considerable» details and comprehensively. The style-vision, which gains and accumulates details, evolves to the style-authority, which characterizes style of the writer as multisemantic, in which the other reality is traced sometimes filled up with sacredly-symbolic meaning.

Key words: art style, figurativeness, vision, authority.

Одержано 4.04.2011 р., рекомендовано до друку 15.11.2011 р.