

**ЗРЕНИЕ ЧУВСТВЕННОЕ И  
ЗРЕНИЕ ДУХОВНОЕ: ПРОБЛЕМА  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
Н.В. ГОГОЛЯ**

**SENSUAL EYESIGHT AND SPIRITUAL  
VISION: THE PROBLEM  
OF REPRESENTATIVENESS  
IN THE WORK OF N.V. GOGOL**

*В статье исследуется феномен живописности гоголевского стиля, сопряженной с разнообразными проявлениями категории возвышенного: пафосом, стремлением к колоссальному и потрясающему. Отмечается, что гоголевская изобразительность не укладывается в традиции экфрасиса. Категория живописного в эстетике Гоголя расширяет собственные смыслы, вбирая в себя и одновременно преодолевая и гипотипозис, и колористику как приметы стиля. Живописное у Гоголя коренным образом изменяет свою направленность, апеллируя не к внешним, а к внутренним чувствам.*

**Ключевые слова:** живописность, экфрасис, возвышенное, пафос, внутреннее зрение.

*The article explores the phenomenon of picturesque of the Gogolian style, conjugated with various manifestations of the sublime, such as pathos, the desire for colossal and stunning. It is noted that Gogol's representativeness does not fit into the tradition of ephrasis. The category of Gogol's picturesque aesthetics broadens his own meanings, absorbing and simultaneously overcoming both hypotiposis and colorism as signs of style. The picturesque of Gogol radically changes his direction, appealing not to external, but to inner feelings.*

**Keywords:** picturesqueness, ephrasis, sublime, pathos, inner vision.

Н.В. Гоголя по праву можно назвать одним из самых восторженных авторов в русской литературе. «Он необычайно дорожил внешним блеском, обилием и разнообразием красок в предметах, пышными, роскошными очертаниями, эффектом в картинах и природе. <...> Полный звук, ослепительный поэтический образ, мощное громкое слово – все, исполненное силы и блеска, потрясало его до глубины сердца» [1, с. 258]. Эти отмеченные П. Анненковым составляющие гоголевского творчества, проявляющиеся также в суждениях писателя о живописи, архитектуре, опере, балете позволяют говорить об особой приверженности ко всему колоссальному, потрясающему, возвышенному. При этом гоголевское слово стремится преодолеть границы поэтического искусства, вобрать в себя колорит и пластичность различных искусств, в первую очередь – живописи.

<sup>1</sup> Доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой и отечественной культуры Донецкого национального университета (Донецк, Украина).

© Кравченко О.А., 2016.

Одним из аспектов изучения гоголевского творчества является специфика гоголевских экфрасисов: совмещения поэтических и живописных образов на основе заложенного в них сублимирующего воздействия на реципиента. В то же время живописность гоголевского письма не может быть признана некой писательской «самоцелью»: Гоголь стремится превзойти не только возможности живописи, но и слова как такового, сказать о таких возвышенных «предметах», которые не имеют вещественного выражения. В связи с этим представляется важным проследить не только экфрастические тенденции гоголевского творчества, но и стратегии их преодоления.

Эмоциональная напряженность и страстная восторженность позволяют гоголеведам проводить определенные параллели с теорией живописи. Так, Сюзанна Фуссо в статье «Ландшафт “Арабесок”» соотносит гоголевский принцип следования природе с положениями трактата английского теоретика живописи конца XVIII – начала XIX в. Юдвела Прайса «Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the

Beautiful...» (1810). Исследовательница усматривает опосредованную связь эстетических принципов Гоголя и Прайса, соединительным звеном в которой предстает трактат Э. Берка «Философское исследование наших идей возвышенного и прекрасного». С. Франк подчеркивает такой компонент гоголевского возвышенного, как внезапное удивление: «Гоголевское сознание категории величественного отражается в том, что у него огромность и высота ассоциируются с удивлением» [9, с. 75]. Писательское предпочтение высоты перед шириной исследовательница иллюстрирует суждением Бёрка о том, что «сто ярдов ровной земли никогда не произведет такое впечатление, как башня высотой в сто ярдов, или скала, гора такой же высоты». Гоголевское возвышенное С. Фуссо соотносит с предложенной Ю. Прайсом категорией живописного, универсальный характер которой проявляется не только в ландшафте и живописи, но также в музыке и поэзии. Живописное как особый «склад ума, свойственный художникам» [9, с. 77], находит отражение в гоголевском «идеальном» ландшафте, о котором можно судить по воспоминаниям П. Анненкова. Критикуя современные пейзажи за их ясность и «разобранность», Гоголь стремится вызвать удивление у зрителя, порожаемое неожиданным сочетанием света и тени: «Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его...» [1, с. 283].

Словесная «картинность» Гоголя, как может показаться, соотносима с понятием экфрасиса – «воспроизведения одного искусства средствами другого» [4, с. 18]. Однако, следует говорить скорее об универсальной гоголевской живописности как «складе ума». В данном случае более адекватным представляется нам явление гипотипозиса: самодостаточно-словесной, а не воспроизводящей другое произведение «живописности». Virtuозной манифестацией гоголевского гипотипозиса предстает картина из «Сорочинской ярмарки»: летний вечер, парубок в белой свитке у воза, гомон толпы, заходящее солнце: «Усталое солнце уходило от мира, спокойно проплыл свой полдень и утро; и угасающий день пленительно и ярко румянился. Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом. Стекла наваленных кучами оконниц горели; зеленые фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в огненные; горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из золота и темной меди [5, т. 1, с. 120]. Гоголь в данном фрагменте «вербализует» живописные приемы, с помощью

световых эффектов создает неповторимую словесную картину.

Начало изучения «изобразительности» Гоголя было положено Андреем Белым. Оригинальность его исследования состоит в отказе от догматизма литературоведческой «спецификации» и от одномерно-словесного подхода к гоголевским «спектрам». Гоголь для Белого беспредельно в силу особого синестетического сплава его творчества: «Творения Гоголя имеют одну особенность: анализ сюжета, тенденции, стиля их являет имманентность друг другу: сюжета, тенденции, стиля; тенденция – красочна; краска – осмысленна; слоговые особенности обусловлены стилем мысли...» [2, с. 16]. В работах Белого мы наблюдаем смысловое расширение гоголевской живописности. Именно здесь выявлено не столько экфрасистическое стремление соперничать с живописью, не столько экспрессивная имитация визуальных феноменов, сколько завораживающее создание поэтически-живописного микрокосма, взаимообусловленное обогащение колористики, сюжета, тенденции – стиля как такового.

На этом фоне квазиэкфрасистические тенденции Гоголя обретают философскую содержательность, сопрягаясь с эстетической сущностью патетического и возвышенного.

Показательной в этом отношении предстает статья Сузи Франк «Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя». Данное исследование посвящено анализу гоголевского описания картины Брюллова «Последний день Помпеи», которая уже сама по себе, как отмечает С. Франк, вписана в европейскую эстетическую традицию возвышенного. Бурную общественную реакцию, вызванную картиной Брюллова, исследовательница объясняет следующим образом: «Оригинальность картины Брюллова состоит <...> в том, что вместо того, чтобы изображать сам Везувий... [Брюллов. – О.К.] изображает воздействие зрелища на жителей Помпеи... Тем самым Брюллов превращает тематику, исконно связанную с эстетикой возвышенного, в возвышенную картину...» [10, с. 31–32]. Гоголь же, в свою очередь, описывая картину Брюллова, как бы наследует художественный принцип изображения не «объекта», а силы его потрясающего воздействия. Брюллову, пишет Гоголь, удалось «захватить нас самих в мир катастрофы», Гоголю же удалось заразить собственных читателей аффектом прекрасно-ужасного стиля художника. Гоголь как бы вступает в соревнование с картиной Брюллова, стремясь описанием произвести эффект, превосходящий силу

оригинала. Так, гоголевский экфрасис предзадан силою пафоса, передающегося от писателя к читателям: «Текст сам по себе имитирует воздействие картины и тем самым переносит это воздействие на читателя, которого он заражает аффектом» [10, с. 38].

С. Франк акцентирует внимание на неромантическом понимании Гоголем соотношения прекрасного и возвышенного. Исследовательница усматривает основания для указанных категорий в самой системе гоголевских воззрений на искусство. Закономерности этой системы, представленной в открывающем «Арабески» эссе «Скульптура, живопись и музыка», ориентированы в то же время на романтическую философию искусства А.В. Шлегеля и Ф. Шеллинга. Гоголь распределяет искусства от прекрасного (в его чувственно-конкретной осязаемости) к возвышенному (в его отвлеченности), предполагая в этом движении и возрастание силы воздействия на воспринимающего. Исходя из интенсивности воздействия, живопись занимает срединное положение между прекрасным и возвышенным, «которого она из-за своей конкретной визуальности не может достичь» [1, с. 33]. «Последний день Помпеи» являет собой парадоксальное торжество напряженно противостоящих полюсов прекрасного и возвышенного в силу максимальной конкретизации отвлеченного понятия «катастрофа». Картина Брюллова, подчеркивает С. Франк, изображая «неизображенное/невидимое», преодолевает саму живопись: художник «в определенном смысле возводит живопись на вершину свойственных ей возможностей воздействия, обращаясь против нее и ориентируясь на риторiku» [10, с. 32–34]. Риторикой возвышенно-невыразимого задан, по мнению исследовательницы, и экфрастический опыт Гоголя.

Аргументация Сузи Франк, сопрягающая пафос и экфрасис, представляется нам не вполне убедительной как раз в силу акцентирования экфрастической составляющей в ее воспроизводящей, «вторичной» по отношению к живописному оригиналу природе. В эссе о картине Брюллова можно усматривать один из парадоксов гоголевского творчества, поскольку у писателя словесно-живописная пластичность, колористическая рельефность образов сопрягается с тенденцией художественного освоения невидимого, бесформенного, того, что не подлежит созерцанию. Несмотря на гоголевскую страсть ко всему наглядно-потрясающему («Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее

с первого взгляда, производит на нас потрясение» [5, т. 8, с. 63], писателя привлекает прежде всего незримое, мистически-таинственное, духовно-могущественное и непостижимое в своем величии. Именно это направляет гоголевский псевдоэкфрасис в описании картины за грани живописи. Показательные свидетельства такой направленности – сравнение картины с оперой и характеристика ее как «светлого воскресения живописи». «Оперность» картины означает отражение в ней процесса духовного роста от пластики – через живопись – к «тайной музыке», которая в мощном порыве отрывает человека от земли: «Она вся – порыв; она вдруг за одним разом отрывает человека от земли его... и обращает его в один трепет» [5, т. 8, с. 11]. Называя картину Брюллова «светлым воскресением живописи», Гоголь, по сути, говорит уже не об искусстве, а о высоком пафосе-страсти духовного восхождения.

Для Гоголя ценна «мысль» картины как «сильного кризиса, чувствуемого целою массою». В ней проявлен тот «музыкальный» по своей природе мятежный восторг, который стремится в едином движении сердечные помышления «тысячи поверженных на колени молельщиков». В этой музыкальной силе – исток гоголевского пафоса как энергичного духовного движения, вовлекающего в себя жизни и судьбы многих. Гоголь говорит о Брюллове как о демиурге, который «схватил молнию и бросил ее целым потоком на свою картину», который «фигуры... кинул сильно такую рукою, какую мечет только могущественный гений...» [5, т. 8, с. 110]. Сама энергия этого порыва связывается у Гоголя с величием всеобщности. Так в «Портрете» (редакция «Арабесок») художника осенял «внезапный призрак великой мысли, воображение видело в темной перспективе что-то такое, что, схвативши и бросивши на полотно, можно было сделать необыкновенным и вместе доступным для всякой души...» [5, т. 8, с. 423]. Это повторение жеста дает представление о масштабах воздействия искусства, о его стремлении приблизиться к тому главному, что оказывается за гранью чувственной (эстетической в собственном смысле слова) сферы.

Понимание искусства как феномена, преобразующего мир, объясняет пристальное внимание Гоголя и к знаменитой картине Александра Иванова «Явление Мессии». Поэтому «дерзкий» жест Брюллова конгениален ивановскому «колоссальному делу, которого не затевал доселе никто» – «представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу» [5, т. 8, с. 329,

331]. «Всеобщность» замысла не только роднит обоих художников, но вообще является характеристикой гения: «...все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» [5, т. 8, с. 110]. Важно отметить, что идея всеобъемлющего гения универсальна для гоголевской оценки искусства. Аналогичное суждение он высказывает и о Пушкине: «Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом...» [5, т. 8, с. 380]. При этом там, где речь идет о выражении «сильных» кризисов и общечеловеческих стремлений, искусство испытывает собственный предел как область чувственного представления. Развивая мысль о пушкинском «предмете», Гоголь оказывается на грани лишаящего дара речи восторга: «Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов». Гоголевский пафос, таким образом, как бы выталкивает художественное переживание не просто за пределы живописного и словесного, но за пределы эстетического как такового.

Аналог такого явления, когда художник не в силах изобразить то, чему нет образца (ситуация Иванова), находим в античном искусстве. Это может быть олицетворение страха смерти или величайшего страдания. Так Викельман описывает окаменение Ниобеи и ее дочерей, изображенных «в том состоянии неопишемого ужаса, той ошеломленности и оцепенения чувств, когда неминуемая смерть отнимает у души всякую способность мыслить. Этот мертвящий ужас образно передается в мифе превращения Ниобеи в скалу. Эсхил изображает поэтому в своей трагедии Ниобею безмолвной» [3, с. 366]. Еще более интересен лессинговский пример с закрытым лицом отца Ифигении, чьи страдания превышали живописные возможности их передачи. Лессинг пишет: «Известна его [Тиманта. – *О.К.*] картина, представляющая принесение в жертву Ифигении, где он придал всем окружающим ту или другую степень печали и закрыл лицо отца, боль которого была особенно велика... Тем самым он признал... что отчаяние отца в подобном положении невозможно выразить» [7, с. 394–395].

Данные примеры, хотя и принадлежат античному искусству, в сущности, представляют не античный, а еврейский художественный принцип. Отличие античного и библейского типов выразительности постулируется С.С. Аверинцевым как противостояние греческого пластически-наглядного описания (экфрасиса) библейской принципиальной не-наглядности и чувственной невыразимости. Ориентируясь на обоснован-

ную Аверинцевым дихотомию, мы полагаем, что основная гоголевская интенция состоит как раз в преодолении наглядной образности слова во имя «духовного» зрения. В ситуации Гоголя мы сталкиваемся с некой апорией изобразительности, когда предметом описания становится принципиально внеобразная сущность. Для прояснения этой мысли еще раз обратимся к Сузи Франк. Исследовательница пишет: «Гоголь ожидает, что художественный текст сильнее картины подействует на внутреннее зрение, т.е. на воображение, с помощью которого увиденное еще и оживляется» [10, с. 38]. Проблема же состоит в том, что внутренне зрение – это не просто способность представить то, что в данный момент отсутствует перед глазами, хотя и может быть воссоздано воображением; речь идет о том непредставимом, что живо в сознании вне опыта представления.

Попытку «примирения» экфрасиса с внеположной ему системой библейской образности наблюдаем в суждении А. Гольденберга: «Экфрасис у Гоголя выражает одну из ключевых эстетических идей писателя: о силе воздействия искусства, о его главной задаче – способствовать преобразению человеческой души. Гоголевский текст не столько хочет стать живописью, он стремится превзойти, преодолеть силу ее визуального воздействия. Он обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку» [6, с. 34].

Анализируя проявления возвышенного в сборнике «Арабески», американский исследователь Свен Шпикер отмечает, что в «Арабесках» была «сформулирована концепция «невидимого», «внутреннего» произведения искусства, которое доступно лишь внутреннему, духовному глазу» [8, с. 12]. Мы полагаем, что в позднем творчестве эта концепция еще более усиливается, постулируя невозможность наглядной передачи духовного потрясения, что и находит отражение в описании картины Александра Иванова: «Иванов напрягал воображение, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движенья душевные, оставался в церквях следить за молитвой человека – и видел, что все бессильно и недостаточно и не утверждает в его душе полной идеи о том, что нужно» [5, т. 8, с. 331].

Библейская сакральность внеобразна, и потому картина Иванова по-настоящему никогда не может быть завершена. Ее пафос – в непредставимости духовного потрясения, и всякое его изображение неизбежно будет оказываться парентирсом в смысле карикатурной несоизмеримости образа и идеи. Подвиг Иванова как

раз и состоит в его «медленности» и неспособности завершить картину при том, что «вся материальная часть... исполнена в совершенстве». Достоинство художника – в его честности по отношению к тому, что невозможно взять «из головы», «создать воображеньем или «постигнуть мыслью», честности по отношению к истине, которая сверхчувственна и сверхрациональна. Иванов словно бы налагает на себя молчание, подобно «великим воспитателям людей»: «Они слышали, как можно опозорить то, что стремишься возвысить, и как на всяком шагу язык наш есть наш предатель» [5, т. 8, с. 232]. Здесь пафос живописный и пафос словесный восходят к осознанию собственного предела, к «насыщенности» молчания как излучения «божественной энергии».

Приоритет внутреннего над внешним вызывают атрофию чувственности. Ведущим для Гоголя становится мотив онемения, слепоты, глухоты, т.е. потери внешнего контакта с миром. Но именно через эту утрату открывается возможность приобщения к высшей истине, открывающейся духовному глазу внутреннего человека. Так, в письме Сергею Аксакову от 2 мая 1845 г. Гоголь пишет: «Отнимая мудрость земную, дает он мудрость небесную; отнимая зренье чувственное, дает зренье духовное, с которым видим те вещи, перед которыми пыль все вещи земные...» [5, т. 12, с. 482, 483].

Апория экфрасиса и живописности в целом состоит в том, что «мудрость небесная» парадоксальным образом находит воплощение в слове. Так, описание картины Брюллова и толкование полотна Иванова предстают родственными в силу того, что изображенные конкретно-исторические события обретают в гоголевском описании универсальное сакральное значение. Гоголь видит в обоих событиях глобальный кризис, слом общечеловеческого масштаба. Статьи о картинах Брюллова и Иванова, отделенные временными и географическими параметрами написания, предстают как развертывание единого сюжета, в основе которого лежит духовное событие уже не внутреннего человека, но внутреннего человечества: это «последний день» его внешнего существования и «первый день» пробуждения внутреннего бытия как залога бессмертия.

Таким образом, категории живописного и поэтического в эстетике Гоголя расширяют собственные смыслы, вбирая в себя и одновременно

преодолевая экфрасис и гипотипозис, колористику и изобразительность как приметы стиля. Живописное у Гоголя не соперничает с поэтическим, но коренным образом изменяет свою направленность, апеллируя не к внешним, а к внутренним чувствам. Поэтически-живописное наследие Гоголя – описания картин Брюллова и Иванова – предстает как осмысление сакральной истории человечества: от катастрофы до спасения, как попытка воплотить в слове не зримые вещи, а незримые идеи. Возвышенный модус гоголевского творчества задает направление на воплощение в слове неизобразимого и невидимого. Тем самым и словесное, и живописное оказываются на пределе собственных эстетических возможностей.

### Литература

1. Анненков П.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Н.В. Гоголь в воспоминаниях современников. – М.: Гослитиздат, 1952. – С. 230–316.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. – М.: Изд-во МАЛП, 1996.
3. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. – М.: Ладомир, 1996.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
5. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1934–1952.
6. Гольденберг А. Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля // Нові гоголезнавчі студії. – Ніжин: Видавництво Аспект-Поліграф. – 2007. – Вип. 5 (16). – С. 32–51.
7. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1953. – С. 385–516.
8. Шпикер С. Переворот мистического зрения: к вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя // Гоголевский сборник. – СПб.: Образование, 1994. – С. 20–38.
9. Фуссо С. Ландшафт «Арабесок» // Гоголь: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 1995. – С. 69–81.
10. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 32 – 41.