

АРХИПОВА Юлия Владимировна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ Н.В. ГОГОЛЯ
И ЭСТЕТИКА БАРОККО**

10.01.01 - русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**



Работа выполнена в государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»

Научный руководитель:

доктор филологических наук, доцент

О.В. Зырянов

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор

Кубасов А.В.

доктор филологических наук, профессор

Химия В.В.

Ведущая организация:

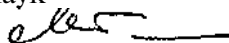
Тюменский государственный университет

Защита состоится « 13 » апреля 2005 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при Уральском государственном университете им. А.М. Горького (620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комн. 248).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан « 1 » марта 2005 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук
профессор



М.А. Литовская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

«Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и все же далекая, все еще не ясная для нас, песня - песня Гоголя», - писал Андрей Белый в начале прошлого столетия¹. С тех пор песня Гоголя не стала для нас менее родной, но нельзя сказать, чтобы она стала и более понятной. Что-то все время остается в тени, ускользает от пытливого взора исследователей и заставляет все новые и новые поколения филологов обращаться к творческому наследию писателя. Невозможность однозначного методологического определения гоголевского творчества предельно точно сформулировал все тот же Андрей Белый: «Гоголь гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму; следственно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика, реалист — реалиста»². Рассмотрение художественного сознания писателя сквозь призму эстетической системы барокко — это лишь одна из многочисленных попыток постижения «далекой и непонятной» песни Гоголя. Впрочем, эта попытка имеет под собой достаточно веские основания и питает одно из наиболее перспективных направлений в современном гоголеведении.

Научно-теоретическая значимость проблемы «Гоголь и барокко» определяет **актуальность** представленного диссертационного исследования, которое исходит из необходимости расширения культурно-исторических границ в интерпретации гоголевского творчества, с одной стороны, и осмысления его синтетической природы с другой стороны.

Основным **предметом** рассмотрения является конвергенция художественного сознания Гоголя и эстетической Системы барокко, которая прослеживается в художественном мире писателя как основном продукте этого сознания. Взятая за основу категория художественного сознания понимается как идеальная система, порождающая, направляющая и регулирующая художественную деятельность. В качестве рабочего используется следующее, сформулированное Л.А. Заксом, определение: *художественное сознание* - это «социокультурно обусловленный идеальный субстрат (основание) и механизм (способ) художественно-образного освоения мира,¹ система идеальных структур,

¹ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 361.

² Там же. С. 365.

порождающих, программирующих и регулирующих художественную (творческую и воспринимательскую) деятельность и ее продукты»³.

Объектом диссертационного исследования является художественный, литературно-критический, эстетико-философский и публицистический материал, призванный представить гоголевское духовное наследие во всем его многообразии. Но поскольку мы не видели необходимости вовлечения в область исследования всех произведений писателя, то подбор материала для анализа можно назвать скорее демонстрационным, т.е. в большей степени способствующим разрешению обозначенной проблемы.

Цель работы состоит в осмыслении сознания и художественного мышления Гоголя в рамках культурно-типологических схождений с идеологическими и эстетическими основами барокко. Историко-генетический подход к проблеме гоголевского барокко, безусловно, нами учитывается, но не является ведущим в силу его уже достаточной разработанности.

Цель работы определяет следующие задачи:

- обнаружение связей гоголевской антропологии и эсхатологических представлений писателя с идеологическими основами барокко;
- прояснение характера соотношения эстетических взглядов Гоголя с учетом их эволюции и художественных принципов барокко;
- выявление элементов барочной поэтики в художественной системе комедии «Ревизор».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Архаичность гоголевского сознания, обнаруживающая близость традициям средневековья, глубокая религиозность писателя, выдвигающая на первый план систему его эсхатологических представлений, дают возможность сопоставления личности и творчества Гоголя с традициями юродства в их социокультурном значении.

2. Особая организация пространства, предполагающая обязательное наличие смысловой вертикали, заимствованной из средневековой духовно-религиозной традиции и соотносящей *верх - низ, небо — земля, божественное — земное*, а также концепция обратимости времени, позволяющая создать картины темпоральной многоплановости бытия, соотносят художественное сознание Гоголя с эстетикой барокко и яв-

³ Заск.Л.А. Художественное сознание. Екатеринбург, 1990. С. 7.

ляются важнейшими средствами выражения эсхатологических представлений художника.

3. Геоцентрический характер гоголевской антропологии, направленной на восстановление божественного начала в человеке, допускает рассмотрение ее в контексте барочных духовно-религиозных представлений, противоречиво соединивших идеалы средневековья с ренессансной концепцией человека. В рамках барочного теоцентризма может быть истолкована эволюция гоголевских взглядов на искусство, сводимая к обоснованию религиозного содержания художественного творчества.

4. *Эмблематика, синтез разных видов искусства, прием оптических стекол* как частное проявление принципа отражения, *архитектурность, музыкальность и лиризм* как важнейшие формообразующие принципы, *контрастность, эффектность, эмоциональность* в единстве со средневековой *риторикой*, метафора «мир как текст», а также приверженность писателя внетекстовым элементам (вторичным текстам, задающим определенный порядок прочтения и интерпретации первичного текста), способствующим созданию герменевтической ситуации, — таковы основные положения гоголевской эстетики, сближающиеся с эстетической системой барокко, призванной оказывать с воспитательной целью максимальное воздействие на читателя и зрителя.

5. Эстетическая многоплановость комедии «Ревизор», обусловленная совмещением бытового и бытийного планов, реального и иллюзорного действия, комического и трагического пафосов, особый очищающий и возрождающий характер смеха, реализация принципа отражения на всех уровнях художественной структуры комедии, а также поэтика немой сцены, вобравшей в себя традиции средневекового психологизма, эмблематичности барочного театра (с характерной для него эстетикой безмолвия) и современной Гоголю живописи являются вескими основаниями для рассмотрения данного произведения в контексте барочной поэтики.

Концептуально-методологическую базу исследования составляют классические работы по теории барокко А.В. Михайлова, И.А. Чернова, Д.С. Лихачева, А.А. Морозова, И.П. Смирнова, а также труды крупнейших гоголеведов: Ю.В. Манна, С.Г. Бочарова, В.М. Марковича, И.А. Есаулова, Ю.Я. Барабаша и др. Ведущими методами анализа являются сравнительно-исторический и культурно-типологический, способствующие особо внимательному рассмотрению и наиболее аде-

кватной оценке схождений двух культурных феноменов, каковыми представляются художественное сознание Гоголя и эстетика барокко. Также в диссертационном сочинении использованы элементы герменевтического метода, связанного с различными аспектами интерпретации художественного текста, и метода системного анализа, предполагающего рассмотрение творческого наследия Гоголя в единстве всех его составляющих..

Рассмотрение гоголевского художественного сознания сквозь призму барокко - это вопрос выбора-контекста, исследовательской точки зрения. В данном случае речь идет не о каких-то конкретных барочных текстах, которые сравниваются с гоголевскими произведениями. Барокко осмысливается как метаисторическое понятие, некая абстрактно-типологическая модель стиля, которая становится универсальной схемой и языком описания гоголевского творчества. Вместе с тем подобная модель не статична и требует постоянного обновления и пересмотра. Барокко определяется каждый раз заново - при каждой новой попытке приложить его к какому-либо художественному феномену. В случае с Гоголем неизбежна ситуация, когда его творчество определяется через барокко, но и барокко заново пересматривается и оценивается сквозь призму художественного сознания писателя.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем впервые предпринимается попытка осмысления творческого наследия Гоголя в единстве его художественных, религиозно-философских, художественно-эстетических и публицистических составляющих, рассмотренных в аспекте их типологических схождений с барочной художественной традицией. Подобное рассмотрение предполагает совмещение двух важнейших тенденций современного гоголеведения — условно говоря, поэтологического и духовно-религиозного, что позволяет выявить специфику реализации религиозно-нравственных представлений автора в художественном строе его произведений.

Теоретическая значимость. Результаты, полученные автором, имеют особое значение для понимания синтетической природы художественного сознания Гоголя и выработки адекватного данному феномену метода исследования.

Практическая ценность. Материалы диссертации могут быть внедрены в вузовскую практику преподавания курса истории русской литературы XIX века, а также учтены при разработке- историко-литературных и теоретико-литературных спецкурсов по творчеству

Н.В. Гоголя, проблемам художественного сознания, эстетики и поэтики писателя.

Апробация результатов исследования. Основные выводы и положения исследования изложены автором в 4-х публикациях и отражены в докладах на V Международной и VII Всероссийской научной конференции «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург 2000, 2004), на IX Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука - вуз - школа» (Екатеринбург, 2003). Диссертационное исследование обсуждалось на заседании кафедры русской литературы Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Объем исследования составляет 210 страниц, список литературы включает 218 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы для современного гоголеведения, определяются цель и задачи, объект и предмет исследования, его научная новизна, дается описание методологии. Введение также включает в себя анализ феномена барокко, как исторического (собственно *барокко*), так и типологического (так называемая *барочность*), проводимый с целью выяснения методологической и эвристической ценности данной категории. Тут же определяются сходство и различие барокко и карнавальной традиции, барокко и Просветительства. С помощью теории «культурного маятника», попытку обоснования которой на русской почве впервые предпринял В.М. Жирмунский, во введении объясняются явления историко-генетических и культурно-типологических схождений барокко с предшествующей средневековой и с последующей романтической культурными эпохами.

Первая глава «Особенности гоголевской эсхатологии в свете мировоззренческих основ барокко» посвящена обнаружению связей между мировоззрением Гоголя и идеологическими основами барочной культуры.

Апокалиптический характер гоголевского сознания изначально определял предрасположенность художника к тем эстетическим системам, в основе которых лежала идея катастрофы, в том числе и к ну-

дожественной системе барокко. Именно барочные формы художественной организации пространства и времени являются одним из важнейших средств выражения гоголевской эсхатологии и позволяют обнаружить религиозный подтекст произведений писателя не только позднего периода творчества, но уже начиная с повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Так, в повести «Страшная месть» обязательное наличие *духовной смысловой вертикали*, соотносящей верх - низ, небо - землю, божественное — земное, становится, с одной стороны, формой пространственного моделирования, а с другой - важнейшим способом оценки гоголевской современности, находящейся под знаком апостасии (богоотступничества). Пространство оказывается строго маркированным, определенным в соответствии с ключевым для гоголевского мировидения противопоставлением «духовность - бездуховность» как «непространство» (Ю.М. Лотман). Своеобразие видения Гоголя, обнаруживающее себя в тексте повести, заключается в способности художника одновременно запечатлеть прошлое, настоящее и будущее человечества. **Темпоральная многоплановость, основанная на совмещении** реального исторического и мифологического времен, акцентирует идею конца мира и Страшного суда.

Анализ повести «Вий», принадлежащей циклу «Миргород», обнаруживает те же принципы пространственно-временной организации, что и в «Страшной мести». Причем становится очевидным, что обозначенная духовная вертикаль нередко осмысливается автором как истинный путь, противопоставленный бессмысленному движению в рамках замкнутого пространства лабиринта или круга. Именно в силу аксиологического характера данной вертикали она ни в коем случае не может быть перевернута: «верх» и «низ» в ней никогда не поменяются местами, как это возможно в карнавале.

Но сказанное не отменяет гоголевской *амбивалентности*, представляющей мир в страшно-комическом виде. Писатель никогда не упускал возможности посмеяться над несуразностями существующего миропорядка, но этот смех чаще всего оборачивался ужасом при осознании грядущего возмездия. Гоголевский смех не нейтрализует страшное и трагическое, а прячет его. Комическое и трагическое в пределах художественного мира Гоголя сосуществуют как антиномии миропорядка и как свойства сознания самого автора.

Апокалиптическая природа гоголевского сознания обусловила и своеобразие художественной антропологии писателя. Тот факт, что у

Гоголя нет не то что образцовых, но даже просто «нормальных» с общепринятой точки зрения героев, очевиден. Его персонажи по преимуществу воплощают какие-либо физические и духовные изъяны и представляют собой результат деформации человеческой природы как таковой. Это позволило С.Г. Бочарову определить гоголевскую систему взглядов на человека как «негативную антропологию», ставшую следствием объективного состояния мира и субъективного авторского взгляда на него. Трудно с этим не согласиться, поскольку апокалиптический взгляд Гоголя, всегда несущий в себе идею конца света, гипертрофировал несовершенства человеческой природы до состояния страшных пороков и затем являл их своим читателям как красноречивые свидетельства вступления дьявола в мир.

Но если следовать логике С. Бочарова, то оказывается, что гоголевская «негативная антропология» при всем ее негативе обращена к человеку как образу и подобию Божию и, следовательно, *теоцентрична*. Гоголь не мог простить человеку его отпадение от Бога и божественных заповедей. Но он не клеветал на человека и не глумился над ним, в чем был глубоко убежден в свое время В.В. Розанов, Гоголь хотел вернуть человека Богу, пробудив в нем совесть, стыд, играя на его природных инстинктах, пугая и увещевая, поражая и возмущая.

Попытка прочтения повести «Шинель» как «истории трех потрясений» в контексте барочной теоцентрической антропологии делает еще более очевидным апокалиптический подтекст произведения. «История трех потрясений» («одного молодого человека», услышавшего в словах обиженного им Башмачкина сакраментальное «Я брат твой», «одного значительного лица», невольно ставшего причиной смерти несчастного чиновника, и самого героя Акакия Акакиевича Башмачкина) в итоге может быть истолкована как «история трех предупреждений».

Предупреждение — такова основная задача книги Откровений Иоанна Богослова. В этом ужасающем своими открывающимися перспективами откровении звучит идея всепоглощающей Божественной любви к человеку: «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю» (Откровение Иоанна Богослова. Гл. 3. Ст. 19). Эта же идея пронизывает апокалиптическую повесть Гоголя: писатель обличает, бичует, пугает своих современников, потому что душа его переполняется любовью к ним.

Одним из важнейших способов обличения существующего миропорядка и привлечения внимания к своей деятельности стало для Го-

голя юродство. Оно явилось проявлением его апокалиптики, которая воедино соединила жизнь и творчество писателя. Мир, представлявшийся художнику бессмысленно суетливым, духовно пустым, с распавшимися причинно-следственными связями, требовал от него и от его героев соответствующего поведения, обратного общепринятому. Но именно это сделало антиномичность художественного сознания Гоголя еще более очевидной.

- Извечная гоголевская амбивалентность представлена в двух его юродствующих персонажах - Поприщине и Плюшкине. Один из них - жалкий сумасшедший и гениальный провидец, другой - «прореха на человечестве», «мертвая душа» и трепетный служитель вещи, ее заботливый хранитель, восстанавливающий связи между творцом и творением. Оба героя - порождения «апостасирующего миропорядка» (И.А. Есаулов), поэтому в них соединено высокое и низкое, трагическое и комическое. Оба они становятся участниками барочного сюжета *нисхождения — восхождения*, что оказывается соотносимым с апокалиптической идеей *гибели — возрождения*. Именно этот путь, пройденный самим Гоголем и его героями, предстоит, по мнению писателя, пройти и всему человечеству.

Вторая глава «Эстетика Гоголя в контексте художественной парадигмы барокко» посвящена прояснению характера соотношения эстетических взглядов Гоголя с учетом их эволюции и художественных принципов барокко.

Отношение к писательскому таланту как к дару, к творчеству как к служению, осознание необходимости исполнить предназначенную свыше великую миссию заставляли Гоголя снова и снова размышлять об искусстве, его задачах и возможностях. Эстетические взгляды художника периода «Арабесок» демонстрируют значительное влияние романтизма и вместе с тем глубоко уходят корнями в эстетику барокко. Соединение в одном сборнике различных по материалу, объему, жанровой специфике произведений представило пестрый и многообразный калейдоскоп, которому Гоголь порой уподоблял движение человеческой истории и культурное развитие человечества. Романтическая идея о близости научного и художественного типов познания сопрягается в «Арабесках» с архаичными представлениями о принципиальной непознаваемости мира; анализ и синтез как универсальные научные методы существуют наряду с художественной интерпретацией. Так, исторический процесс истолковывается Гоголем в рамках особенно значимой для него идеи *целостности*, одним из ведущих крите-

риев оценки исторического материала становится при этом категория художественности.

Барочная метафора «мир как текст» оказывается вполне применимой к художественному мышлению Гоголя. Не находя целостности в реальном мире, писатель реализовал ее в своем творчестве, соотнеся художественную реальность с объективной. Это также один из способов обличения существующего миропорядка и выражения мысли о необходимости жизнеустройства, основанного на христианских началах. Уподобление текста миру с его сложными причинно-следственными связями заставляло Гоголя с особой тщательностью выстраивать свои произведения, объединять их в циклы или сборники. Примером такой тщательности может служить сама книга «Арабесок», в которой отмечается соотношение микро- и макроуровней, повторение одних и тех же тем, мотивов образов в статьях, на первый взгляд, совершенно не связанных между собой. Кроме того, в художественных произведениях сборника находят имплицитное выражение отдельные эстетические принципы, продекларированные в научных и художественно-публицистических статьях книги. Таким образом, статьи «Арабесок» могут быть рассмотрены как комментарии к повестям, вошедшим в состав сборника, как *внетекстовые элементы* художественного текста.

Гоголь отличался своей особой приверженностью к внетекстовым элементам, что было связано с его авторитарным отношением к своему читателю и трепетно-ревнивым - к своим произведениям. Художнику была непереносима сама мысль о том, что читатель увидит в его книге совсем не то, что хотел сказать автор, позволит себе вольное истолкование авторского замысла. Чтобы избежать этого, писатель снова и снова объяснял современникам идейное содержание уже написанных произведений. Понимание мира как текста и текста как мира обусловило возникновение герменевтической ситуации и актуализировало барочную метафору «ключа», подбору которого и способствовали многочисленные гоголевские комментарии.

Важнейшую задачу искусства Гоголь видел в преобразении человеческой души. Чтобы справиться с этой задачей, искусство должно было использовать весь арсенал художественных средств, имеющихся у него в наличии. Всякое художественное произведение должно было напрямую воздействовать на внутренний мир человека, взывая не только к его разуму, но и к эмоциям, чувствам и нередко к природным инстинктам. Читатель и зритель должны были плакать или хохотать,

ужасаться или восхищаться, но ни в коем случае не оставаться равнодушными. Только в этом случае они могли быть увлечены стремлением и волей автора, желающего спасти их и направить на путь истинный. Подобное понимание искусства привело Гоголя уже в сборнике «Арабески» к осознанию необходимости разного рода эффектов, из которых особое предпочтение писатель отдавал *контрасту*. Более того, чтобы произведение оказывало наибольшее впечатление, Гоголь использовал барочный принцип *синтеза искусств*, а в качестве важнейших конструктивных принципов предлагал *архитектурность живописности, музыкальность и лиризм*.

Расширение возможностей художественного творчества, которое предпринял Гоголь, не отменило двойственности в понимании природы самого искусства. Эту двойственность писатель прочувствовал с особой остротой уже в ранний период своей литературной деятельности. Подобно красоте, которой оно служит, искусство способно в равной степени губить и возвышать человека. Гоголь мучительно искал возможности преодоления этой роковой двойственности. В эмблематической притче «Жизнь», представляющей одну из гоголевских «арабесок», писатель впервые заговорил о необходимости духовно-религиозных основ искусства. Но художественное разрешение данной проблемы он представил только во второй редакции повести «Портрет».

Идея грядущего Апокалипсиса прочно овладела гоголевским сознанием, когда писатель задумал данное произведение. Может быть, поэтому эстетическая категория ужасного обретает в «Портрете» особую силу и значимость. Ее основная задача заключается в том, чтобы открыть глаза гоголевским современникам на истинный смысл происходящего. Тексты обеих редакций повести красноречиво свидетельствуют о том, что Гоголь осознавал свое время как начало конца, как эпоху рождения Антихриста, когда дьявольское начало все более и более прорывается в мир, овладевает душами людей, водит кистью художника. Не случайно тема искусства выходит в повести на первый план, а ее раскрытие неизменно сопровождается развитием концепта души, так как именно в искусстве видит Гоголь едва ли не самый сильный источник искушения, но и наиболее вероятную возможность духовного спасения.

«Портрет» — одно из самых «барочных» гоголевских произведений. Вся его художественная структура антиномична, в ее основе лежит принцип контраста: дьявольскому портрету противостоит «Боже-

ственное творение» неизвестного живописца и «Рождение Иисуса» художника-отшельника, истории душевной гибели Чарткова - история возрождения религиозного художника. Переплетение религиозно-философских и нравственно-эстетических антиномий: Божественного - дьявольского, духовного - inferнального, истинного - ложного, таинственно скрытого — вызывающе очевидного, жизненности — мертвенности, художественности - натурализма, музыкальности — гнетущего безмолвия, - является одним из наиболее значимых способов гоголевского миромоделирования. Это лишает возможности однозначного толкования повести и открывает широкие перспективы для ее интерпретации. Гоголевский «мир - текст» имеет четкую структуру благодаря приему *оптических стекол*, который, с одной стороны, позволяет создать эффект множественности представленных реальностей, с другой стороны, создает зеркальную композицию всего произведения. Кроме того, *эмблематичность* большинства сцен, а также принципы *музыкальности* и *живописности*, использованные в создании некоторых образов, представляют собой реализацию важнейших положений гоголевской эстетики, сближающих ее с художественной системой барокко. Таким образом, «Портрет» - это программа Гоголя, художественная декларация его представлений о том, каким должно быть искусство по своей природе, форме и содержанию.

В плане поэтики две редакции повести почти не отличаются друг от друга, обе они - имплицитное выражение художественных принципов, сформулированных в статьях «Арабесок». Основные изменения были связаны с содержательной концепцией произведения. Важнейшим достижением второй редакции явилась художественная реализация триединства *веры, нравственности* и *художественности*, которое противопоставлялось триаде безумия, бездуховности и натурализма. По мнению Гоголя, художник, избравший для себя путь духовно-религиозного служения, должен неизменно соотносить свои произведения с вечными духовными ценностями и отдавать предпочтение взору «внутреннему» перед «внешним».

Но разрешение основных проблем, так волновавших Гоголя, не лишило вторую редакцию повести напряженного внутреннего трагизма. Если в раннем тексте произведения при всей его насыщенности апокалиптическими интонациями действие зла пресекается и проклятое изображение ростовщика исчезает, то в позднейшем варианте портрет оказывается украденным, и, стало быть, его действие предотвращено только в данном конкретном случае. Зло продолжает мно-

житься, что значительно усложняет задачу художника: наступление Судного дня как бы отодвигается, и ему, избранному, предстоит снова и снова вступать в борьбу со сверхъестественным, побеждать его силой своего таланта, подкрепленного верой.

Теоретическое обоснование новая гоголевская эстетика, основные положения которой намечены во второй редакции повести «Портрет», получает в отдельных, статьях «Выбранных мест из переписки с друзьями». По структуре книга напоминает «Арабески»: то же взаимоотражение тем, образов, художественных приемов. Гоголь не отказался от мысли об использовании искусством всех возможных способов художественного воздействия на человеческую душу и по-прежнему отдавал предпочтение *эффектности, контрасту, музыкальности, живописности*. Он допускал, что встречаются поистине высокие произведения, которые только своей глубокой идеей способны вызвать среди публики потрясение и способствовать ее воспитанию. Но в целом отказаться от художественных эффектов искусство не может. То есть, в творчестве писателя позднего периода не произошло поворота «от эстетики к религии», как утверждалось многими исследователями и критиками, только вся гоголевская эстетика наполнилась религиозным содержанием и приобрела в связи с этим новое звучание.

Образ создателя знаменитого живописного полотна «Явление Мессии» А. Иванова, который возникает в поздней гоголевской публицистике, связывается с идеалом художника, который прошел путь духовно-нравственного становления и выполнил свое высокое предназначение. Он создал произведение, которое без особых эффектов показало путь человека «ко Христу». В связи с идеалом истинного художника, который утверждает Гоголь периода «Выбранных мест...», вновь встает проблема преодоления двойственности эстетических переживаний, но тут же представляется единственно возможный способ ее разрешения: роковая амбивалентность может быть преодолена через самовоспитание и бескорыстное служение задачам религиозно-нравственного возрождения человечества. Без ежедневной и ежечасной внутренней работы, без непрестанного соотнесения своей деятельности с высшими Божественными идеалами невозможен процесс творчества как таковой.

И снова в поздней гоголевской эстетике с особой силой зазвучала мысль об ответственности таланта за каждое свое действие. Особенно тревожила писателя возможность неосторожно навредить словом. Трепетное отношение к вербальным средствам выражения вновь

сближает Гоголя с барочной традицией, которая понимала слово как знак, способствующий приобщению к трансцендентному. По точному замечанию И.П. Смирнова, в эпоху барокко «создатели знаковых ценностей (в том числе вербальных - Ю.А.) осознавали себя в роли устроителей жизни», что рождало у них глубокую убежденность в возможности управлять миром, воздействовать своей волей на ход событий⁴. С другой стороны, именно человек эпохи барокко впервые отчетливо осознал свою абсолютную зависимость от слова, которое выступает посредником в отношениях между личностью и миром. «Сама темнота и непрозрачность речи отсылает к иной истине - к истине трагического отпадения от истины», — отмечает М. Ямполький, характеризуя коллизию в барочной драме⁵. Осознание героем и автором невозможности вырваться из-под власти риторики как «эстетики готового слова» являлось источником подлинного трагизма и культивировало развитие эстетики безмолвия. Становление данного типа эстетики в гоголевском творческом наследии было обусловлено феноменом стилизованной иронии, когда язык, без ведома автора, травестировал и опровергал все, что тот намеревался своим высказыванием утвердить. Гоголь отчетливо это понимал и в «измене» слова - самого эффективного орудия борьбы с мировым злом - видел усиление могущества демонических сил.

Единственное, что мог противопоставить писатель подобному могуществу, - это «зрелость души». Таковой обладал Пушкин, что позволяло ему смело и местами вольно обращаться со словом. Принимая во внимание идеал пушкинского творчества, бережное отношение к слову Гоголь сделал самым важным критерием оценки собственного творчества и творчества своих современников. Причем себя он поставил в один ряд с А. Ивановым и В. Жуковским, которые добились «душевной зрелости» путем кропотливого внутреннего самосовершенствования и борьбы со своими слабостями и пороками. В этот сложный период душевного становления они не проронили ни одного лишнего слова, способного навредить окружающим. Зато после того, как процесс становления и нравственного преображения был завершен, А. Иванов создал «Явление Мессии», В. Жуковский - перевод

⁴ Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 133.

⁵ Ямпольский М. «Я не увижу знаменитой «Федры»...» Заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии // Новое литературное обозрение. № 44. 2000. С.9.

гомеровской «Одиссеи», а Гоголь - «Выбранные места из переписки с друзьями».

Настаивая на своевременности данной книги, способной указать читателям путь к спасению, Гоголь значительное внимание уделил проблеме христианского просвещения. Он был уверен, что духовная помощь страждущим едва ли не более необходима, чем избавление их от голода и холода. Поэтому литература должна была предоставить лучшие образцы свои, которые бы соответствовали духовным запросам и потребностям каждого. Гоголь позднего периода перед всеми видами искусства особое предпочтение отдавал поэзии, так как именно она, в силу своего лиризма, наиболее близка Богу и его слову, заключенному в Библии. Идея синтеза разных видов искусств с целью усиления эстетического впечатления преобразовалась теперь в мысль о необходимости поэзии синтезировать все возможные художественные средства. Так появились новые гоголевские критерии художественности - музыкальность лирики и архитектурность эпоса.

По-прежнему как писатель и мыслитель Гоголь культивировал развитие эстетической категории ужасного, которая является важнейшим средством художественной репрезентации его эсхатологических представлений. При этом прием оптических стекол преобразовался в антиномическую пару образов *зеркала* и *прозревающего стекла*. Зеркало отражает эмпирическое бытие, нередко представляя его в искривленном и трансформированном виде, подчеркивает иллюзорность вещного мира. Прозревающее стекло соответствует «внутреннему» зрению, который улавливает трансцендентное. Как и раньше, Гоголь отдавал предпочтение «внутреннему» видению перед «внешним» и за образец брал Гомера - «всевидевшего слепца».

Нарастание апокалиптической тональности «Выбранных мест из переписки с друзьями» влечет за собой усиление контраста между величественным прошлым и жалкой в своих претензиях современностью. Он должен был указать людям на еще большее удаление их от Божественного идеала и на еще большую близость Судного дня. Встряхнуть человечество, неизменно приближающееся к самой страшной во всей его истории катастрофе, — такова была основная задача гоголевской книги и всего творчества писателя. Гибель человечества должна повлечь за собой возрождение, но только тех, кто уже сейчас успеет пройти этот путь *нисхождения* - *восхождения* и начнет устройство Царства Божия. Гоголь-проповедник не затмил Гоголя-художника, и потому важнейшую роль по спасению человечества и

наставлению его на путь истинный автор книги отвел поэзии. Только теперь он настаивал на необходимости преодолеть ее сложность и элитарность и вернуться к истокам - народным песням, пословицам, поговоркам и слову церковных пастырей.

Третья глава «"Ревизор" как барочная комедия» посвящена выявлению основных закономерностей гоголевской поэтики в их типологическом схождении с поэтикой барокко на примере анализа комедии «Ревизор».

На протяжении всего творчества Гоголь отстаивал мысль о воспитательной и преображающей силе драматического искусства. Причем в театре художника привлекала именно возможность добиться духовного единения людей, когда зрители все вдруг оказываются охвачены одним чувством. Гоголь понимал театр как кафедру и свою роль драматурга осознавал как учительную. Он видел себя в роли духовного наставника и пастыря, который, увеселяя, одновременно просвещает публику. Обращение к эмоциям зрителей, ориентированность на сверхчувственное, интуитивное, а не рационалистическое постижение смысла театрального действия сближает Гоголя скорее с мистическим барочным, нежели с рационалистическим просветительским театром. Кроме того, амбивалентный характер комизма еще дальше уводит писателя от просветительской традиции.

Веселый смех Гоголя, который нередко оборачивается гнетущим унынием и даже ужасом, является отражением амбивалентной природы мироздания, которую писатель и драматург чувствовал особо остро. Выступая в художественном произведении в качестве важнейших характеристик бытия, комическое и трагическое проявляются одно в другом и тем самым обуславливают эстетическую многоплановость мира-текста. Комическое у Гоголя оказывается сродни «боговдохновенному», оно возвышает и преображает. Отсюда авторское понимание драмы и комедии как «высоких жанров». Сакрализация смеха, восходящая к средневековой религиозной традиции, возрожденной в эпоху барокко, позволяет прочесть гоголевские драматические произведения в духовно-религиозном ключе, особенно если принимать во внимание позднейшие авторские комментарии к ним. Да и сам Гоголь периода «Выбранных мест из переписки с друзьями», отстаивая идею религиозно-нравственного воспитания публики посредством искусства, особо обращал внимание на открытие театров при духовных академиях.

Самым ярким примером реализации гоголевских представлений о театре является комедия «Ревизор». Традиционный для творчества писателя сюжет *нисхождения - восхождения*, соотносимый с идеей *гибели - возрождения*, разворачивается благодаря наличию духовно-смысловой вертикали, соотносящей земное с небесным, реальное с идеальным. Это очень напоминает содержательную структуру барочных текстов, которые репрезентировали мир в его сложности и антиномичности видимого ненастоящего и невидимого подлинного бытия. Все вещи и события, существующие и происходящие в реальном пространстве, воспроизведенном в рамках сценического пространства комедии, имеют свою бытовую и бытийную стороны. Поэтому многие детали обстановки, не лишаясь своего утилитарного значения, приобретают еще и дополнительное символическое толкование в рамках христианской мифопоэтики, что позволяет говорить о наличии в гоголевской комедии религиозно-мифологического плана. Эстетическая многоплановость «Ревизора», помимо особой природы комизма, создается также за счет особой организации 1) сценического действия, основанного на противопоставлении реального и обманного, иллюзорного; 2) сценического пространства, которое, с одной стороны, соотносит уездный город со всей Россией, с другой — земное существование людей с небесным идеалом; 3) сценического времени, которое включает в себя сиюминутное и грядущий конец времен.

Подобная многоплановость комедии обуславливает многочисленные попытки ее интерпретации, первые из которых предпринял сам автор. Пытаясь снова и снова объяснить публике свое произведение, он шел по пути углубления его религиозно-мистического содержания, что способствовало разведению социологического и мифо-архаического аспектов в изучении произведения. Гоголь первым ввел применительно к своей пьесе герменевтическую метафору шкатулки и ключа, так что вся последующая история изучения текста гоголевской комедии стала осознаться как попытка открыть эту шкатулку.

Именно эстетическая многоплановость «Ревизора» во многом определила его жанровую специфику, которая заключается в смешении жанровых начал при сохранении родовых признаков драмы. Более всего для «Ревизора» подошло бы определение «синтетической» комедии, вобравшей в себя 1) восходящий к творчеству Аристофана обличительный пафос «общественной» комедии; 2) синтез комического и трагического, сопровождаемый значительной долей морализаторства, что было свойственно барочной трагикомедии; 3) соотношение бы-

тогового и духовно-религиозного планов, как в средневековых мистерии и моралите; 4) выход в сферу общечеловеческого и онтологического, как, например, в философской драме; 5) психологическую достоверность характеров, что стало отличительной особенностью драматургии первой половины XIX века.

Достижение смысловой и эстетической многоплановости «Ревизора» в большей степени было связано с использованием принципа *отражения*, часто применяемого художниками барокко. «Мастер барокко почти всегда предпочитал косвенный, опосредованный способ передачи материала, - отмечает Л.А. Софронова, - Он одно подавал через другое, находил то, что может, преломив в себе свойства выбранного им первоначального объекта, косвенно выразить его сущность. Произведение, все элементы которого взаимно отражают друг друга, в эпоху барокко считалось совершенным»⁶. Гоголь не раз обращался к принципу отражения и даже давал ему теоретическое обоснование в эстетических статьях «Арабесок» и «Выбранных мест из переписки с друзьями». «Ревизор» представил все многообразие возможностей художественного применения данного принципа. Механизм его реализации двунаправлен: он создает эффект *зеркальности* и одновременно выполняет функцию *прозревающего стекла*.

Обнаруживающий себя на всех уровнях пьесы, принцип отражения демонстрирует свою универсальность. Представленный на словесном уровне во взаимоотражении антиномичных значений, он позволяет автору добиваться трагикомического эффекта. Реализованный в мотивной структуре пьесы, данный художественный принцип способствует развертыванию основной идеи гоголевской антропологии о значительном удалении человека от Божественного прообраза и задает соотношение Божественного и земного, «горнего» и «дольнего». Проявляясь в образной системе комедии, он помогает автору добиться взаимоотражения характеров с целью разоблачения «хлестаковщины». Реализация принципа отражения на сюжетном уровне придает еще большую динамичность всему действию и вместе с тем демонстрирует его иллюзорный, миражный характер. Композиционная организация пьесы с помощью взаимоотражения сцен представляет собой реализацию одного из важнейших принципов гоголевской эстетики - принципа архитектурности. Но наиболее значимыми в своей взаимодопол-

⁶ Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 79.

няемости эффекты зеркальности и «прозревающего стекла» оказываются в организации, художественного пространства пьесы, которое, будучи замкнутым в самом себе, размыкается в зрительный зал. Только в границах этого пространства возможно было духовное преображение, о котором мечтал Гоголь.

Как бы завершающим аккордом гоголевской пьесы, повествующей о грядущем конце мира и неизбежности воздаяния каждому по заслугам его, явилась знаменитая немая сцена. Генезис данного художественного приема в творчестве Гоголя не поддается однозначному определению. Он может быть обусловлен как заимствованием из барочной эстетики так называемых «живых картин» (*affixio*), так и влиянием современных писателю живописных образцов. Кроме того, гоголевские немые сцены — это «живые картины» и в то же время результат окаменения, в них органически соединяются и переплетаются эстетически противоположные категории: живое и мертвое, динамическое и статическое, духовное и вещественное. Они всегда являются следствием сильного потрясения и могут быть соотнесены с архаичными формами психологизма, свойственными древнерусской литературе.

' - Немая сцена, должна представить трагедию' мира, невольно представила и трагедию автора, осознавшего себя заложником языка. В финале «Ревизора» имеет место реализация эстетики безмолвия, теоретическое обоснование которой Гоголь дал позднее в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и которую М. Эпштейн назвал «художественным апофатизмом», то есть сознательным отказом от изображения, в данном случае вербального⁷. Молчание оказывается единственно возможным способом вырваться из-под власти риторики и прорваться в сферу подлинного смысла. Когда слово оказывается уже недостаточно действенным, автор прибегает к средствам других видов искусства. И этот отказ писателя от своего самого главного орудия борьбы с мировым злом наполняет немую сцену еще большим трагизмом.

И все-таки немая сцена не произвела на публику того впечатления, которого ожидал автор. Провал замысла преображения Гоголь воспринял как провал всей пьесы. Ему нужен был настоящий катарсис и последовавшее за ним духовное очищение, которое в реальности не осуществилось. Это было вызвано несоответствием возможностей ис-

⁷ См.: *Эпштейн М* Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. № 19. 1996. С. 129.

куства тем глобальным задачам, которые художник перед собой поставил. Но именно «провал» «Ревизора» через мучительные сомнения и душевные кризисы привел Гоголя к осознанию необходимости религиозных основ искусства.

В заключении подводятся основные итоги работы, и намечаются перспективы данного исследования. Еще раз подчеркивается, что анализ барочной традиции в творчестве Н.В. Гоголя позволяет проследить реализацию религиозно-нравственных идей писателя в его эстетической системе и художественном строе произведений. Рассмотрение, творческого наследия Гоголя в свете барочных мировоззрения, эстетики и поэтики помогает избежать крайностей поэтологического и духовно-религиозного подходов. Кроме того, преодоление естественно возникающей инерции определения «всего» Гоголя в свете художественной системы барокко намечается на путях изучения синтезирующих свойств гоголевского художественного сознания.

В рамках реферируемой диссертационной работы были рассмотрены вопросы соотношения барочных и карнавальных, барочных и просветительских, барочных и романтических традиций, причудливо преломившихся в художественном сознании Гоголя. Однако особого изучения требует проблема соотношения барочных и реалистических традиций в произведениях писателя. Наиболее адекватный путь постижения гоголевского феномена лежит через определение синтезирующих свойств художественного сознания писателя, что позволяет определить Гоголя как одну из знаковых фигур русской классики, чей опыт обязательно должен быть учтен в современных условиях литературой и филологической наукой.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Художественная специфика немой сцены «Ревизора» // Известия Уральского университета. Гуманитарные науки. Вып. 5. №24, 2002. С. 143-152.
2. «Ревизор» Н.В. Гоголя как барочная комедия // Дергачевские чтения - 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы Международной научной конференции. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2001. Ч. 1. С. 12-17.
3. «Шинель» Гоголя как апокалиптическая повесть // Новые идеи в философии природы и научном познании. Философ-

ские проблемы науки и культуры. Вып. 2. Екатеринбург. Изд-во УрО РАН, 2004. С. 324 - 333.

4. «Ревизор» Н В. Гоголя: проблемы интерпретации // Проблемы литературного образования. Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург: Изво Урал, пед ун-та, 2003. Ч. 2. С. 94 - 102.

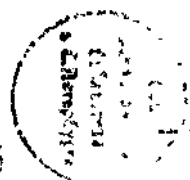
Подписано в печать 24. 02. 05. Формат 60x84/16. Объем 1, 5 п. л.

Тираж 100 экз. Заказ № 88

Отпечатано в типографии «Уральские военные вести»

г. Екатеринбург, ул. Народной Воли, 62

22 MAR 2005



66