

СКЛАДКА ПЕЙЗАЖА: К ПРОБЛЕМЕ БАРОККО В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Инга Видугирите

Вильнюсский университет
Кафедра славистики

Как отметил Тимоти Хэмптон во введении к *Барочным топографиям*, несмотря на свое исчезновение барокко, как призрака, оттеняет совсем недавнюю мысль¹. По мнению исследователя, анализ исторических структур и текстов эпохи барокко, проведенный в работах постструктуралистских критики, теории и историографии², показал значение барокко в становлении Нового времени, с одной стороны, и в развитии постмодернистской философии, с другой. С этим обстоятельством связано появление термина нео-барокко³ для обозначения некоторых явлений современного искусства, а также развитие мысли о возвращении барокко в

XX веке⁴. Таким образом, онтологическое сродство барокко с XX веком вынуждает к осмыслению и переосмыслению эпохи XVII–XVIII вв. посредством проблематики недавнего прошлого⁵. Подобная актуальность барокко породила конвергенцию исторического и типологического подходов в анализе барочных явлений и, в результате, привела к созданию *образа* барокко, отражающего историческую эпоху и одновременно опознаваемого в ландшафте других исторических периодов.

Данные особенности понятия барокко непосредственно касаются исследований барочных аспектов в творчестве Гоголя, в свою очередь, отразивших становление концепции барокко в XX веке. Несомненно, что под воздействием книги Генриха Вельфлина *Ренессанс и*

¹ Timothy Hampton, "Introduction: Baroques", *Yale French Studies* 80, *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy*, 1991, p. 2.

² Наиболее известные постструктуралисты, обращавшиеся к барокко, – Мишель Фуко, Мишель де Серто, Жиль Делез.

³ В качестве примеров Хэмптон приводит последний раздел *Складки. Лейбниц и барокко* Ж. Делеза и два исследования Кристин Бюси-Глюксманн – *Барочный разум. От Бодлера к Беньямину и Безумие зрения. О барочной эстетике* (Christine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris: Galilée, 1984 и *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris: Galilée, 1986).

⁴ См.: Gregg Lambert, *The Return Of The Baroque In Modern Culture*, London; New York: Continuum, 2004.

⁵ Так, «обнаружение» стиля барокко Г. Вельфином произошло под влиянием художественных поисков импрессионистов, а выделение эпохи маньеризма А. Хаузером было вызвано размышлениями над искусством XX века. См.: И. А. Чернов, *Из лекций по теоретическому литературоведению: I. Барокко: Литература. Литературоведение*, Тарту: Тартуский гос. университет, 1976, с. 36–37.

барокко⁶ Андрей Белый определил и иллюстрировал фразу Гоголя метафорой барочной архитектуры: «асимметрическое барокко, обставленное колоннадой повторов, взывающих к фразировке и соединенных дугами вводных предложений с вlepенными над ними восклицаниями, подобными лепному орнаменту»⁷. На оппозицию классического и барочного стилей у Вельфлина⁸ ориентировался и Абрам Терц в книге *В тени Гоголя*:

Обладай я достаточными познаниями и систематическим умом ученого историка или теоретика искусства, мне бы не составило большого труда <...> вывести Гоголя целиком из понятия барокко. <...> Я бы показал тогда, что прославленная живописность Гоголя, столь разительная с острым, линейным рисунком Пушкина, есть производное этого экспансивного, неуравновешенного и несколько нелепого стиля, искавшего в период своего господства в Европе стереть границы между искусствами и выплеснуть их в синтезе поэзии и живописи, музыки и архитектуры, заложив мимоходом здание европейской оперы и балета, столь в свою очередь близких гоголевским творениям⁹.

С другой стороны, постмодернистская ангажированность Абрама Терца позволила ему выйти к проблематике, которая соотносила творчество Гоголя не только с эпохой барокко, но и с «ба-

рочной» современностью. Примененное и развитое им понятие *географии прозы*, которое у Гоголя означает «тенденцию использовать прозу в качестве пространственной формы»¹⁰, во многом было созвучно воскресшему интересу к категории пространства, актуализированной, в частности, в трудах Мишеля Фуко и Эдварда Саида (ср. также указанное в 1-й сноске название номера научных трудов Йельского университета, посвященного французскому барокко, – *Барочные топографии*).

Дальнейшее исследование барокко в творчестве Гоголя, которое особенно интенсивно стало развиваться в последнее десятилетие XX века, пошло по путям, намеченным Абрамом Терцом. На одном из них усилия были направлены на раскрытие непосредственных связей Гоголя с традицией украинского исторического барокко¹¹ и на осмысление особенностей творчества писателя в широком культурологическом контексте украинской и русской культуры XVIII–XIX вв.¹² На другом – внимание уделялось типологической близости творчества Гоголя европейскому барокко в разных его вариантах. По художественной проблематике гоголевское барокко оказалось соотносимо с барокко имперского Санкт-Петербурга¹³,

⁶ Г. Вельфлин, *Ренессанс и Барокко*, С.-Петербург: Грядущий день, 1913.

⁷ Андрей Белый, *Мастерство Гоголя*, Москва, Ленинград: Гос. изд-во худож. литературы, 1934, с. 8.

⁸ Систематическое противопоставление стилей см.: Генрих Вельфлин, *Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве*, С.-Петербург: Мифрил, 1994.

⁹ Абрам Терц (Андрей Снявский), *Собрание сочинений в двух томах, т. 2: В тени Гоголя*, Москва: СП «Старт», 1992, с. 212.

¹⁰ Терц 1992, с. 213.

¹¹ Ю. Барабаш, *Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков*, Москва: Наследие, 1995, с. 101–122.

¹² Павло Михед, *Крізь призму бароко*, Киев: Ніка-Центр, 2002; он же, *Пізній Гоголь і бароко*, Ніжин: Аспект-Поліграф, 2002.

¹³ Михаил Ямпольский, *Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*, Москва: Новое литературное обозрение, 2007.

текстами русского низового барокко¹⁴, голландской живописью XVII века¹⁵, католическим искусством Рима¹⁶ и т.п. Классификация барочных черт поэтики Гоголя с точки зрения обобщенного или, скорее, *собирательного* образа барокко была представлена в книге Гавриэля Шапино *Николай Гоголь и культурное наследие барокко*¹⁷. К сожалению, энциклопедический характер этого исследования нарушил имманентное целое отдельных произведений, а барокко свел к разрозненным элементам текста. Более плодотворными оказались работы, в которых вопрос о барокко в прозе Гоголя решался на основе анализа конкретного текста и с учетом функции барочных элементов в интегральном целом произведения. Так, Е. А. Смирнова показала, что эстетическая система барокко позволила Гоголю

¹⁴ Н. В. Лесогор, «Традиции лубочного театра в творчестве Н. В. Гоголя», *Литературное производство и литературный процесс в аспекте исторической поэтики*, Кемерово: Кемеровский гос. университет, 1988, с. 97–107; Александра Плетнева, «Повесть Н. В. Гоголя “Нос” и лубочная традиция», *Новое литературное обозрение* 61, 2003, с. 152–164; О. Л. Калашникова, «Гоголь и “другое” барокко: только ли “профетический пафос”?», *Шестые гоголевские чтения: Н. В. Гоголь и современная культура*, Москва: Книжный дом «Университет», 2007, с. 72–85.

¹⁵ Татьяна Кузовкина, «Гоголь и Теньер (К вопросу о том, как изображать низкую действительность)», *Лотмановский сборник* 3, 2004, с. 295–304.

¹⁶ Рита Джулиани, «Imago urbis и genius loci в повести “Рим”», *Гоголевский сборник* 2 (4), С.-Петербург: Самара: Самарский гос. педагогический университет, 2005, с. 91–102; ее же, «Сюжетные и жанровые особенности “Рима”», *Гоголь и Италия*, Москва: РГУ, 2004, с. 11–38; Дж. Броджи Беркоф, «Барочными маршрутами повести Н. В. Гоголя “Рим”», *там же*, с. 38–67.

¹⁷ Gavriel Shapiro, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

соединить в *Мертвых душах* народную смеховую стихию с высоким пастырским «словом»¹⁸. А. Т. Парфенов в свете барочной театральности раскрыл систему иллюзорных реальностей и пародийных связей в «Игроках»¹⁹. Михаил Вайскопф указал на барочный аллегоризм «Носа»²⁰. Фундаментальное значение для типологического исследования барочных черт поэтики Гоголя имеет работа Ю. М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя», несмотря на то, что о барокко в ней даже не упоминается. Именно эта статья позволяет увидеть гоголевские барочные приемы моделирования пространства, что, в частности, было продемонстрировано в статье С. О. Шведовой о барочном построении мира и героев в *Вечерах на хуторе близ Диканьки*²¹. Ветвь типологических исследований венчает книга Михаила Ямпольского, в которой Гоголь, наряду с Мишелем Фуко, Жилем Делезом и другими, является одним из героев интеллектуального сюжета западноевропейской классической репрезентации²². По существу, работа Ямпольского служит методологическим обоснованием для изучения Гоголя в контексте барочной проблематики,

¹⁸ См.: Е. А. Смирнова, *Поэма Гоголя «Мертвые души»*, Ленинград: Наука, 1987, с. 61–78.

¹⁹ А. Т. Парфенов, «Гоголь и барокко: “Игроки”», *Мировое Древо* 4, 1998, с. 142–161.

²⁰ Михаил Вайскопф, «Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя», *Михаил Вайскопф, Птица тройка и колесница души*, Москва: Новое литературное обозрение, 2003, с. 182.

²¹ С. О. Шведова, «Театральная поэтика барокко в художественном пространстве *Вечеров на хуторе близ Диканьки* Н. В. Гоголя», *Гоголевский сборник*, С.-Петербург: Образование, 1993, с. 41–54.

²² Ямпольский 2007.

определившейся в философских исследованиях зрелого модернизма и постмодернизма.

Каждая концепция барокко и ее парадигма анализа создают свой образ литературы, свой образ стиля барокко, свою конструкцию реальности²³. Цель данной статьи – на основе анализа степного пейзажа в повести Гоголя «Тарас Бульба» показать созвучие гоголевской художественной модели мира интеллектуально-визуальной картине барочного мироздания, представленной в исследовании Делеза *Складка. Лейбниц и барокко*.

Во введении к анализу художественного пространства в прозе Гоголя Лотман указал на функциональное отличие пейзажа, увиденного из окна, и пейзажа, представленного в качестве картины. В первом случае пейзаж выступает как видимая часть более обширного целого, во втором – воспринимается как замкнутая в себе структура, кажется соотнесенной «не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится *моделью мира*»²⁴. Как раз к такому типу тяготеет пейзаж в прозе Гоголя. Он выделен в самостоятельный фрагмент и развит до такой степени, что не нуждается в психологическом обосновании собственного бытия. Он существует как картина, наглядно отразившая гоголевскую модель мира.

Выбор концепции Делеза определен двумя причинами. Первая связана с ба-

рочной онтологией, вторая – с методологией. Барочная *складка* в интерпретации философа становится признаком, с помощью которого можно опознать явления барокко, выходящие за пределы исторической эпохи XVII–XVIII веков. Тематика и проблематика *складки* делает «великим барочным поэтом» Стефана Малларме, написавшего «поэму складки» *Иродиада*²⁵, или гения Возрождения Паоло Учелло, которому, согласно Марселю Швобу, свойственно «умение в *высшей степени своевольно разрабатывать* все предметы, и необычная серия шапочек со складками представляется более значительным откровением, нежели великолепные мраморные изваяния великого Донателло»²⁶ (в цитатах из данного источника курсив Делеза. – *И.В.*). В *складке* Делез находит обоснование для изучения «барокко после барокко», во временных рамках которого оказывается творчество Гоголя. Что касается методологического аспекта, то такие «барочные» эффекты Гоголя, как живописность и театральность повествования, сказ, музыкальность речи, скульптурность и кукольность образов, благодаря которым его творчество тяготеет к синэстезии и интермедальности, требуют соответствующего метода исследования. В концепции Делеза, онтология Лейбница полностью сопричастна миру барочного искусства, «коему он дал недостававшую философию!»²⁷. Делезовские интерпретации произведе-

²³ См.: Чернов 1976, с. 9, 54, 59.

²⁴ Ю. М. Лотман, «Художественное пространство в прозе Гоголя», Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва: Просвещение, 1988, с. 255.

²⁵ Жиль Делез, *Складка. Лейбниц и барокко*, Москва: Логос, 1998, с. 61.

²⁶ Цит. по: *там же*, с. 62.

²⁷ *Там же*, с. 221.

ний барокко раскрывают соотношение барочной мысли с барочными образами и служат методологическим ключом к изучению художественных явлений в условиях характерного для барокко «тотального искусства или же единства искусств»²⁸.

Понятие барокко, по Делезу, отсылает не к какой-либо сущности, а скорее к некоей оперативной функции, к характерной черте – к *складке*. В отличие от других эпох, барокко:

искривляет и загибает складки, устремляя их к бесконечности, складку за складкой, одну к другой. <...> И, прежде всего, барокко их дифференцирует соответственно двум направлениям, двум бесконечностям, – как если бы у бесконечности было два этажа: складки материи и сгибы в душе. Внизу материя <...> накапливается согласно первому типу складок, а затем, организуется согласно второму. Вверху – душа поет славу Господу, пробегая по собственным складкам²⁹.

Складка не должна пониматься абстрактно. Мы видим ее на полотнах Эль Греко, в скульптуре Бернини, в архитектуре барочных храмов. Можно представить, что *складки* литературного текста опознаются по сгибанию и разгибанию материи языка, организуемого в серии повторов, контрастов, параллелизмов, анафор, инверсий, аналогий. *Складки* образного мира проявляются в предметах, имеющих складчатую, волнистую, изогнутую форму. На уровне сюжета мотивы организуются в складки лейтмотива³⁰. Все материальные складки

подчиняются невидимым *складкам* души – складывание всегда происходит в направлении двух *бесконечностей* (материи и духа). Поэтому на уровне смысла *складка* реализуется как иносказание – в первую очередь, как «догматические для эпохи барокко “эмблемы” или аллегории»³¹. Таким образом, текстуальная *складка* одновременно принадлежит двум реальностям – реальности текста и реальности побудившего к творчеству духа. Барокко как стиль и мировоззрение уловимо именно на этом переходе.

Пейзаж степи в повести «Тарас Бульба»³² вмонтирован Гоголем в путешествие Бульбы и его сыновей на Запорожскую Сечь. Описанию степи предшествует кинематографический прием вынесения точки зрения вверх: «И козаки, пригнувшись к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только струя сжимаемой травы показывала след их быстрого бега». Таким образом, пейзаж подан с большого расстояния и, следовательно, в огромных объемах. Отличительным свойством в описании обозреваемой субъектом земной поверхности является эффект подвижности, который создается целенаправленным подбором элементов образного ряда. В начале степь уподобляется «зеленой, девствен-

се Бульбе» см.: Инга Видугирите, «Складка смерти в повести Н. В. Гоголя “Тарас Бульба” (к проблеме гоголевского барокко)», в печати.

³¹ Делез 1998, с. 57.

³² Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в 14 томах*, Москва: Изд-во АН СССР, 1937–1952, т. 2, с. 295–297. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в скобках после цитаты.

²⁸ Там же, с. 213.

²⁹ Там же, с. 7.

³⁰ Об организации лейтмотива смерти в «Тара-

ной пустыне», растянувшейся «до самого Черного моря». Из намеченного соприкосновения земли с водной стихией в следующем предложении рождается пограничный образ «неизмеримых *волн диких растений*» (Курсив мой. – И.В.). Зашифрованная в этом образе семантика моря реализуется в предполагаемой ею глубине – в этих растениях, «как в лесу» (указание на другую волнуемую ветром стихию), могли скрываться кони. Картину венчает образ «зелено-золотого океана»: «Вся поверхность земли представлялася зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов». Явное предпочтение водной стихии другим, когда надо показать шедевр мирового творения («Ничего в природе не могло быть лучше»), имеет мало общего с романтическими коннотациями образа океана (ср. океан или море у Дж. Г. Байрона, А. С. Пушкина и А. Мицкевича), который служит метафорой души или судьбы героя. Описание удаленных природных пространств в пейзаже Гоголя направлено на создание впечатляющего зрелища, когда природные элементы взаимодействуют и переливаются друг в друга, организуя обширные массы материи согласно «закону экстремума материи» или «максимума материи для минимума протяженности»³³, как сказал бы Делез. Безграничная жизнь Стихий, а не степной пейзаж является предметом Гоголя в этом описании, которое корреспондирует с апологией Стихий в интерпретациях французского философа:

Освобождение складок, которые теперь не просто воспроизводят линии конечного тела, объясняется без труда: между одеждой и телом вступает нечто третье, какие-то срединные элементы. Это Стихии. И нет нужды вспоминать, что вода и ее реки, воздух и его облака, земля и ее пещеры, свет и его пламя сами по себе являются бесконечными складками, – что показывает живопись Эль Греко³⁴.

Эффект при описании степи достигается не только помпезностью безбрежного, но и контрастирующим с ней каллиграфизмом при изображении наиболее мелких объектов. По принципу барочного контраста и совмещения несовместимых точек зрения, в панораму «зелено-золотого океана» вписан фрагмент полевых цветов, увиденных в максимальной близости. Колорит цветочного эпизода построен на контрасте гармонирующих друг с другом оттенков (голубой, синий, лиловый) и вспыливающего золота или белизны. Особо подчеркнута оригинальная форма цветка. Все подано как мерцающая, зыбкая видимость: «Сквозь *тонкие, высокие* стебли травы *сквозили голубые, синие и лиловые* волошки; *желтый* дрок *выскакивал* вверх своею *пирамидальною* верхушкою; *белая* кашка *зонтикообразными* шапками *пестрела* на поверхности; занесенный, бог знает откуда, колос пшеницы *наливался* в гуще. Под *тонкими* их корнями *шныряли* куропатки, *вытянув* свои шеи» (Курсив мой. – И.В.). Подробный рисунок мира изящных природных вещей и существ отмечает срединный сегмент описания дневной

³³ Делез 1998, с. 213.

³⁴ Там же, с. 211.

степи. После него следует переход от пространства земли/моря к воздушным/морским просторам неба. Переход осуществляется с помощью медиального образа нелетающих, но в некоем порыве устремленности пребывающих «куропаток с вытянутыми шеями». Данный образ принадлежит к образному ряду обитателей небесного мира, отличительным свойством которого является звучание, отраженное в *складках* эха: «Воздух был наполнен тысячью разных птичьих свистов. <...> Крик двигавшейся в стороне тучи диких гусей отдавался бог весть в каком дальнем озере». С теми же признаками пространства эхо вписано и в ночной пейзаж степи: «Иногда слышался из какого-нибудь уединенного озера крик лебедя и, как серебро, отдавался в воздухе». Можно думать, что сближение эха с «дальним» или «уединенным» озером происходит на основе устойчивого представления о комплексе впечатлений от серебра, серебряного колокольчика, эха, зеркала, поверхности воды, которые передают друг другу свои свойства. На совмещении эффектов, полученных разными каналами чувств, строился синтез искусств, который, по мнению Делеза, представлял собой единение искусств в тотальное искусство:

каждое искусство приобрело тенденцию к самопродлению или даже к самореализации в искусстве последующем, т.е. вышедшем за рамки предыдущего <...> живопись выходит из рамок и реализуется в скульптуре из многоцветного мрамора; скульптура же преодолевает сама себя и реализуется в архитектуре; а архитектура, в свою очередь, воспринимает фасад как рамки, но

рамки эти сами отрываются от интерьера и завязывает отношения с окрестностями так, что архитектура реализуется в градостроительстве в целом. <...> экстенсивное единение искусств и образует вселенский театр <...>. Скульптуры – это подлинные его персонажи, а город – декорация. Зрители же этой декорации – сами герои картин и скульптур³⁵.

Единение осуществимо через *складку*, соединяющую и разделяющую одновременно. Звук и образ субстанциально отличны, воспринимаются разными чувствами, но в *складке* серебра они возможны как противоположные ее стороны. Искусства устремлены к умножению, накоплению, складыванию такого типа *складок*, потому что через эти *складки*-отражения они постепенно преодолевают материальный мир и достигают высот духа.

Характерная черта разбираемого фрагмента повести Гоголя – смена точек зрения. Сначала степь обзревается с позиции, находящейся высоко над землей. Когда описание переходит к небу, оно предстает в ракурсе, естественном для человека – снизу вверх: «В небе неподвижно стояли ястребы». Однако данная точка зрения в пределах этого же предложения конкурирует с изначальной, восстанавливающей проекцию сверху вниз: «... ястребы, распластав свои крылья и неподвижно устремив глаза свои в траву». В дальнейшем траектория взгляда субъекта повествования соответствует движению чайки, полет которой заканчивает описание небесного пространства: «Из

³⁵ Там же, с. 214–215.

травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. Вон она пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вон она перевернулась крылами и блеснула перед солнцем...». Заостренные тактильные впечатления от образа «синих волн воздуха», в которых *купается* чайка, отзовутся в сравнении «самого свежего, обольстительного, как морские волны, ветерка», который «едва колыхался по верхушкам травы и чуть дотрогивался до щек» в рецепции вечерней степи. Метафора «волны воздуха» возвращает к разработанной в начале описания метафорической картине океана. Именно кольцеобразное или, скорее, *складчатое* построение мотива моря/океана/волны в картине дневной степи срабатывает как источник эффекта подвижности земного пространства.

Цезура в описании степи приходится на восклицание «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!..», которое следует за описанием полета чайки. Субъект этого восклицания и субъект, описывающий степь, совпадая во времени, не совпадают в пространстве – в точке зрения (понятие, вошедшее в наш обиход благодаря Лейбницу). Один парит над мирозданьем, находится внутри гармонической вселенной и владеет барочным возвышенным дискурсом, второй созерцает этот мир извне. Подобное раздвоение субъекта – главное событие в сюжете построения пейзажа. Оно служит средством смещения центра тяжести с предмета описания на точку зрения и на субъект. Предмет, возникший в кругозоре последнего, обособляется,

отстраняется и приобретает статус самостоятельного фрагмента.

После цезуры следуют два предложения этнографического характера, потом интонация резко меняется, и повествование возвращается к описанию природы: «Вечером вся степь совершенно переменялась». Дневное освещение позволяло уловить краски и причудливые формы, вечернее же стало условием возникновения великолепных живописных полотен. Однако зрелищные эффекты здесь намеренно, в пределах одного предложения, чередуются с впечатлениями, полученными посредством обоняния («амбра» растений), слуха (треск, свист, стрекотанье насекомых, крик лебедя, серебро эха), тактильных ощущений (как морская волна, нежный ветерок). Пейзаж ночной степи, построенный на синэстетических эффектах, ближе всего «антропологическому» перформансу, стремящемуся вовлечь тело зрителя в акт искусства. Однако на разных этапах описания он сближается с живописью, с кинематографом, с музыкой, работая, по сути, как средство барочного единения искусств:

Все пестрое пространство ее охватывалось последним ярким отблеском солнца и постепенно темнело, так что видно было, как тень пробегала по нем, и она становилась темно-зеленою; испарения подымались гуще, каждый цветок, каждая травка испускала амбру, и вся степь курилась благовоением. По небу, изголуба-темному, как будто исполинскою кистью наляпаны были широкие полосы из розового золота; изредка белели клоками легкие и прозрачные облака, и самый свежий, обольстительный, как морские волны, ветерок едва колыхался по верхушкам травы и чуть дотрогивался

до шек. Вся музыка, звучащая днем, утихла и сменялась другою. Пестрые суслики выпалзывают из нор своих, становятся на задние лапки и оглашают степь свистом. Трещание кузнечиков становится слышнее. Иногда слышался из какого-нибудь уединенного озера крик лебедя и, как серебро, отдавался в воздухе. <...> Иногда ночное небо в разных местах освещалось дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и темная вереница лебедей освещалась серебристо-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летали по темному небу.

Обращает на себя внимание раздвоение субъекта синэстезии. Не только тот, который днем единовластно парил над степью и передавал свои впечатления, но и эмансипировавшиеся от него персонажи вовлечены в гармонию чувств:

Они раскидывались на свитках. На них прямо глядели ночные звезды. Они слышали своим ухом весь бесчисленный мир насекомых, наполнявших траву, весь их треск, свист, стрекотанье, – все это звучно раздавалось среди ночи, очищалось в свежем воздухе и убаюкивало дремлющий слух. Если же кто-нибудь из них подымался и вставал на время, то ему представлялась степь усеянная блестящими искрами светящихся червей.

В ночной картине преобладают блеск и гармония звуков. Мир является как храм, в высях которого – глядящие вниз звезды, а в основании – светящийся и звучный мир насекомых. Объекты описания отдаляются и приближаются. Дистанция между звездами и светящимися червями велика, но они соотносены между собой посредством блеска в ночном освещении театра Вселенной. В этот большой мир входит множество малых мирков: от мира человека, живущего

своей обыденной походной жизнью, до мира самых маленьких существ: пестрых сусликов, кузнечиков, червяков.

Если основное событие описания степи – это перенесение смысловой нагрузки с объекта на точку зрения, то его сюжет, естественно, соотносится со сменой точек зрения: картина представлена сверху вниз (пространство зелено-золотого океана), в максимальном приближении (мир полевых цветов), снизу вверх (чайка, ястребы, звезды), но одновременно и сверху вниз с помощью взгляда птиц и звезд, опять в максимальном приближении (суслики, кузнечики) и в перспективе стоящего человека сверху вниз (светящиеся червяки) и вдаль (дальнее зарево). Невозможно представить прыгающего соответственно ракурсам видения субъекта описания, которое дано как совокупность мира, взятого с разного расстояния и с разных сторон. Центр этого мира отсутствует, однако мир собран во взгляде субъекта описания. Делез указывал, что еще до Лейбница стала разрабатываться гипотеза о «бесконечной Вселенной, утратившей какой бы то ни было центр, и переставшей походить на определенную фигуру; но отличительная черта барокко заключается в возвращении ей единства через проекцию, и оно (единство – *И.В.*) эмансипирует из *вершины* как точки зрения»³⁶.

Лотман обратил внимание на характерную для Гоголя перспективу сверху вниз³⁷ как на одну из особенностей пространственных отношений в его прозе.

³⁶ Там же, с. 218.

³⁷ Лотман 1988, с. 277.

Мир в таких эпизодах предстает как сцена театра или арена цирка, выхваченная из темноты лучом света, источник которого находится где-то высоко над ними. Точка зрения локализована примерно рядом с *месяцем* и *звездами*, которые часто называются как субъекты наблюдения. Примеры из «Тараса Бульбы»:

Месяц с вышины неба давно уже озарял весь двор, наполненный спящими, густую кучу верб и высокий бурьян, в котором потонул частокол, окружавший двор (II, 50).

На них прямо глядели ночные звезды (II, 296).

И взошедший месяц долго еще видел толпы музыкантов, проходивших по улицам, бандуры, турбаны, круглые балалайки и церковных песельников <...>. **И видно было понемногу**, как то там, то в другом месте валился козак <...>. Там гурьбою улегалась целая куча; <...> и заснула вся Сечь (II, 72–73).

Вмиг толпою народа наполнился берег. <...> там, далеко прочь, по всему прибрежью разложили костры и кипятили в медных казанах смолу на заливанье судов. <...> Стук и рабочий крик подымался по всей округности; весь колебался и двигался живой берег (II, 75–76).

Обобщая анализ художественного пространства повести, Лотман соотносил его особенности с «отмеченной С. Ю. Неклюдовым эпическим представлением о действии как функции locus'a», а также добавил: «Вероятно, возможны и иные интерпретации»³⁸. Думается, что одну из них предлагает Делез, описывая барочную систему искусств, отразившую картину мира Лейбница:

Мир как пирамида или конус, связывающий свое широкое материальное основание, ко-

торое исчезает в дымке, с некоей остроконачной *вершиной*, светозарным источником или точкой зрения. Это и есть мир Лейбница, не потрудившегося примирить абсолютную непрерывность протяженности с самой что ни на есть всеохватывающей и отгороженной индивидуальностью. Святая Тереза у Бернини находит свое духовное единство не в стреле маленького сатира, который только распространяет огонь, но в небесном источнике золотых лучей, в высях³⁹.

Наглядный пример – скульптура итальянского художника – помогает легче представить художественный метод Гоголя, который абсолютно в духе барокко рисует свои великолепные природные полотна. Экстаз св. Терезы подчинен закону купола, «фигуры барочной по преимуществу», согласно которому основание – широкая, подвижная, кольшушая лента – тяготеет к вершине, «представляемой как замкнутая интериорность»⁴⁰ уже духовного порядка. Без этой вершины вся развернутая и изгибающаяся материя была бы ничем. Только изначальный духовный импульс может сообщить смысл видимости произведения, которая сама по себе им не обладает. В этом суть барочного искусства, которое преобразует реальное в образное, но конус, т. е. обязательная точка зрения, позволяет обнаружить реальное в самой иллюзии искусства⁴¹. Как писал Делез, и в другие времена мир считали театром, сном или иллюзией, «но отличительная черта барокко заключается и не во впадении в иллюзию, и не в выходе из

³⁹ Делез 1998, с. 216–217.

⁴⁰ Там же, с. 219.

⁴¹ Ср. интерпретацию фронтисписа книги Эммануэля Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» – Там же, с. 221.

³⁸ Там же, с. 278.

нее, а в *реализации* некоторого явления внутри самой иллюзии или же в сообщении ей некоего духовного *здесь-бытия*, возвращающего его частям и кусочкам какое-то совокупное единство»⁴².

Пейзажи Гоголя следуют примерам барочных мастеров не только в организации пространства. Достаточно вспомнить совершенно барочную метафору «голубого, неизмеримого океана, сладострастным куполом нагнувшегося над землею» (I, 111) в экспозиции «Сорочинской ярмарки». Однако суть этого и других пейзажей Гоголя состоит не только в ошеломляющей образности. В гоголевском пейзаже отражен образ его бытия в индивидуальном сознании: воспроизведены ощущения воспринимающего природу тела и организация этих ощущений в картину, которая обладает не просто привычным смыслом, но Смыслом всего бытия. А. П. Чудаков писал, что в поэтике Гоголя проявилось «страстное стремление проломиться сквозь стену вещей в надвещный мир, увидеть через вещи нечто субстанциональное, высшее, обрести вневременную и общечеловеческую истину»⁴³. Исследователь не связывал противостояния «земной» и «звездной» сфер у писателя с романтизмом, а был склонен считать его философской антиномией, «так и не примиренной в душе Гоголя»⁴⁴. С драматизмом последнего высказывания можно поспорить. Ан-

тиномия «земного» и «звездного» не разрешима для просветительского рационализма, довлеющего над научным познанием. Однако Лейбниц, как показал Делез, разрешает эту проблему в концепции *Складки*, одна сторона которой еще продолжает складывание материи, а другая уже принадлежит складчатой области духа. Мирозданье выстроено в два этажа, и сколь различными бы они не казались, они составляют единое целое. Не зачем прорываться к чему-то за пределом вещей, если вся материя разворачивается, накапливается и складывается в направлении и до предела духа. Проблема противоречивости материального и духовного перед Гоголем не вставала, и, как показывает его художественная практика, причудливая барочная связь материи с духом легла в основу его эстетических проектов. Эта особенность творчества писателя имеет непосредственное отношение и к развитой им феноменологии тела. Пейзаж Гоголя ориентирован на синэстезию, на воспроизведение впечатлений разных чувств – зрения, слуха, касания, обоняния. Пожалуй, только вкусовые ощущения приглушены, хотя в коротком сообщении о походном обеде названо достаточное количество продуктов, обладающих характерным вкусом (сало, хлеб, горелка). Все это вписано в один ряд телесного опыта степи, испытываемого как гармония телесного. Гоголь, вслед за «тотальным искусством» барокко, творил этот особый вид гармонии.

«Новая гармония» – так назван последний раздел исследования Делеза, в котором он, через раскрытие модели синтеза искусств в эпоху барокко, при-

⁴² Там же.

⁴³ А. П. Чудаков, «Вещь в мире Гоголя», *Гоголь: история и современность*, Москва: Советская Россия, 1985, с. 280.

⁴⁴ Там же.

ходит к заключению о все продолжающемся поиске искусства в том же направлении: «Мы открываем как новые способы сгибания, так и новые оболочки, но остаемся лейбницианцами, ибо речь идет о складывании, развертыва-

нии, изгибании»⁴⁵. Проза Гоголя, которую мы складываем, развертываем, изгибаем, принадлежит этому современному барочному пространству.

⁴⁵ Делез, 1998, с. 242.

PEIZAŽO KLOSTĖ: DĖL BAROKO NIKOLAJAUS GOGOLIO KŪRYBOJE

Inga Vidugirytė

S a n t r a u k a

Tipologinis Nikolajaus Gogolio kūrybos bendrumas su baroko kultūros tekstais buvo nustatytas anksčiau, nei pradėti ukrainiečių baroko bei jo įtakos Gogoliui tyrinėjimai. Pastarieji atspindėjo baroko problematikos raidą per visą XX amžių. Michailo Jampolskio veikalė *Audėjas ir regėtojas: reprezentacijos istorijos apybraižos* (2007) Gogolis pristatomas kaip klasikinės reprezentacijos kritikas baroko, kurio supratimas remiasi Michel Foucault, Gilles Deleuze ir kitų, dvasia.

Straipsnio tikslas – pademonstruoti Gogolio pasaulėžiūros ir vaizduotės artimumą Deleuze'o atkurtam Leibnizo baroko pasauliui, remiantis stepės peizažo iš apysakos „Tarasas Bulba“ analize. Deleuze'as yra pasiūlęs universalų baroko požymį, pagal kurį barokas gali būti atpažįstamas ir peržengiant istorines jo epochos ribas. Tai – *klostės*, kurias barokas suklosto ir sutvarko į du aukštus – materijos ir dvasios. Dviejų aukštų namas – tai barokinio pasaulio modelis, sujungiantis absoliučiai skirtingas esmes. Barokinės klostės nėra abstrakčios. Jas galima matyti barokinėje tapyboje, skulptūroje, architektūroje ir t. t. Svarbiausia, kad Deleuze'as pademonstruoja, kaip artimai barokinio meno vaizdiniai yra susiję su Leibnizo pasaulio vaizdu, o interpretuodamas baroko kūrinius Leibnizo filosofijos kontekste, sukuria barokinės *klostės* metodologiją.

Anot Jurijaus Lotmano, peizažas, kurį matome pro langą, skiriasi nuo nutapyto ant drobės tuo, kad pirmasis suvokiamas kaip didesnės visumos dalis, o antrasis – kaip uždara struktūra, universalus objektas, pasaulio modelis. Dėl didelės vizualinių menų įtakos formuojantis Gogolio vaizduotei, bet kuris jo peizažas yra artimesnis tapybai, nei literatūrai būdingam psichologizuotam gamtos aprašymui. Todėl jo peizažai

yra patogi priemonė išsiaiškinti meninio mąstymo ir vaizduotės ypatybes.

Aprašydamas stepę Gogolis nuolat kaitalioja rakursus, parodydamas ją tai iš aukštai ir iš tolo, tai priartėdamas prie mažiausių jos detalių (gėlių, vabzdžių). Stepės plotai vaizduojami nuosekliai naudojant visų gamtos gaivalų įvaizdžius, kurie metonimiškai ir metaforiškai persipina, kurdami bendrą milžiniškos judrios masės išpūdį. Nors kalbama apie sausumą, aprašyme dominuoja okeano/bangos izotopija, kurią galima aiškinti kaip barokinės klostės variaciją. Naktinės stepės reprezentacija regimuosius išpūdžius perpina su kitų juslių – klausos, lietimo, uoslės – informacija. Tokiu būdu artėjama prie sinestezijos, kuri yra tiek baroko, tiek šiuolaikinių menų sintezės rezultatas. Aprašymo subjektas nėra lygus sau pačiam: viena vertus, jis – tas, kuris išgyvena gamtos harmoniją ir gieda ditirambus stepei, kita vertus, jis nepriklauso šiai harmonijai, stebi ją iš šalies ir savo susižavėjimą išreiškia, nusikeikdamas („velniai griebtų tave, stepė, kokia tu graži!“). Subjekto požiūrio sudvejinimas – pagrindinis aprašymo įvykis, perkeliantis dėmesį nuo objekto (stepės) prie ją aprašančio subjekto, t. y. požiūrio taško. Aprašymo siužetu galima laikyti požiūrio taškų kaitą, kuri išryškina subjekto virtualumą ir daugybės pasaulių viename galimybę. Tai barokinis Leibnizo pasaulis, kurio vieningumą užtikrina barokinė projekcija iš viršaus žemyn. Šios projekcijos dėka pasaulis įgyja formą ir kryptį, būdingus kūgiui, piramidei ar kupolui. Gogolio pasakojimas remiasi perspektyva iš viršaus žemyn, kuri sukuria būtent tokios formos pasaulio vaizdą. Stepės peizaže panaudotų barokinių priemonių visuma rodo naujos harmonijos, paremtos kūno pojūčių sinestezija, siekimą.

Получено: 2008, сентябрь

Принято: 2008, октябрь

Adres autora:

Vilniaus universitetas

Slavistikos katedra

Universiteto g. 5

LT-01513 Vilnius, Lietuva

E-mail: Inga.Vidugiryte@flf.vu.lt