

важливо й те, що Гоголь двічі побував на Черкащині, у селі Прохорівці, що на Канівщині. Тут він гостював у свого близького приятеля, нашого видатного земляка Михайла Максимовича. недалеко від нього Максимовича й нині росте „сосна Гоголя”, нагадуючи сучасникам про дружні взаємини двох талановитих людей України.

*Александр КИЧЕНКО*

## ГЕНИЙ ГОГОЛЯ

Пропонована стаття є спробою погляду на постать Гоголя крізь призму його художніх пошуків та ідейної еволюції.

**Ключові слова:** еволюція, конфлікт, поетика, творчість, художні традиції.

В известной книге В.В. Ермилова „Гений Гоголя” (1959) при всей спорности многих ее концептуальных положений очень точно установлен ключевой факт: художественный гений Гоголя есть явление, особо выделяющееся в ряду русской классической литературной традиции. Пожалуй, нет в русской классике другого художника, творческая эволюция и идейная позиция которого до сих пор вызывали бы столько споров и противоречивых оценок, как фигура Гоголя. Он гениален и загадочен, как и всякий гений, пути к постижению его мира непросты, но проникнув однажды в этот мир, остаешься навсегда очарованным совершенством его поэтических картин, многообразием, многоголосием, размахом и смелостью завершения замыслов.

В апреле 2009 года Гоголю исполняется двести лет. Нынешний год, провозглашенный ЮНЕСКО Годом Гоголя, юбилейный вдвойне. 180 лет тому назад имя Гоголя появилось в русской и мировой литературе: его стихотворение „Италия” опубликовано в мартовской книжке журнала „Сын Отечества” за 1829 год, в июне отдельным изданием выходит поэма „Ганц Кюхельgarten”. Начинается непростая, полная драматических (а нередко и трагических) страниц творческая биография, загадки которой мы продолжаем разгадывать и сегодня.

Художественное творчество Гоголя развивается чрезвычайно стремительно, представляя яркий пример „спрессованности” поэтической энергии (что, впрочем, характерно для романтического типа творчества), и вмещается в двенадцатилетие 1829 – 1842 годов. За это короткое время Гоголь проходит стремительный путь от ученического и подражательного „Ганца Кюхельgartена”, первых повестей „Вечеров на хуторе близ Диканьки” до грандиозного замысла „Мертвых душ” и подступает к своему постхудожественному периоду – „Выбранным местам из переписки с друзьями” (1847 г.), книге-завещанию, завершающей его духовную эволюцию, книге, востребованной не столько современниками, сколько уже последующим, XX веком.

Гоголь приходит в русскую литературу в расцвет романтической традиции, сформировавшей на протяжении первых десятилетий XIX столетия так называемый „золотой век” русской поэтической культуры. Эту традицию в различных ее проявлениях и вариантах создают и поддерживают Карамзин, Батюшков, Баратынский, Жуковский, Пушкин. Эти имена в совокупности составляют мощную литературную школу Гоголя, усиленную украинской национальной традицией, фольклором, искусством украинского барокко, поэтический дух которого оказал подспудное, но не менее значимое воздействие на формирование гоголевского творческого мировидения, чем романтическая концепция мира и человека. Он на удивление быстро „научился” писать, легко усвоил уроки своих предшественников и современников, во многом превзошел своих учителей. Однако особенность прохождения этой „школы” как раз и заключается в специфическом положении Гоголя, который пришел в русскую культуру из украинской среды, с национальной „периферии”, со своим особым мировоззрением, особой системой исторических и культурных оценок прошлого и настоящего, а еще – со своим особым языком, самобытной системой поэтических средств. Уже современники (Константин Аксаков, например, в статье о первом томе „Мертвых душ”) указывали на эту существенную особенность гоголевской поэтики.

Именно этот „иной” поэтический язык и ракурс мировидения и составили феномен Гоголя в русской культуре. Только художник как представитель „иного” мира, носитель „иной” ментальности, проводник „иной культуры” мог так „по-иному” взглянуть на Россию, оценить ее историю, ее настоящее и будущее.

Так с появлением Гоголя в русской литературе определилась капитальная художественная и идеологическая оппозиция „гоголевского” и „пушкинского” начал как двух творческих языков эпохи. Весь последующий XIX век представляется глубокой полемикой „гоголевского” и „пушкинского”, выбором культурных приоритетов: пушкинским путем идут Тургенев, Толстой, Чехов, путем Гоголя – Достоевский, Салтыков-Щедрин, Ф. Сологуб. В целом можно сказать, что начинающий Гоголь в Петербурге оказался если не в чужой, то в творчески полемичной ему среде. Не случайно в цикле „Вечеров” топосы Диканьки, Полтавы, Миргорода, Запорожья, представлены как символы Малороссии и малороссийства, как географическая и историческая оппозиция чужому и даже в определенный момент враждебному Петербургу. Конфликт „народного” и „столичного”, „диканьского” и „петербургского” формирует сквозную идею цикла, идею „чужести” Петербурга народной жизни.

Это чувство отчуждения и одиночества, ощущение дистанции от столичного мира, сопровождает Гоголя всю жизнь и выступает как катализатором его творчества, так и одним из ведущих мотивов. Изоморфны чувству „чужести” мотивы движения, перемещения, езды, дороги, символизирующие в романтической традиции бегство от действительности. Следствием такого взгляда на Петербург становится

миф Гоголя об Украине, оказавшийся после „Вечеров” началом гоголевской традиции мифологизации действительности, оказывающейся основой философии творчества и основой собственно поэтического гоголевского приема. Как и всякий романтик, Гоголь, несомненно, мифотворец во всех проявлениях своего творческого „я”. Мир его „Вечеров” и „Миргорода”, „Арабесок”, „Ревизора”, „Мертвых душ” имеет мало общего с украинской или русской действительностью, с реализмом как литературным направлением. Главным результатом мифотворчества оказывается особая гоголевская интерпретация действительности как „миража”, „фантазмагории”, „гротескного”, „призрачного мира”.

В этой связи принципиальным и ключевым является именно прием Гоголя, основанный на элементах неожиданной оценки, смещения ракурса, „поворачивания” предмета его особенной, вроде знакомой, но непривычной стороной. Такой прием русские формалисты начала XX века назовут „остранением” и гоголевское творчество предложит им массу примеров для иллюстрации как „странного”, так и „стороннего” взгляда на мир и человека. На уровне описательного приема находим у Гоголя массу примеров, где часть замещает целое, вещь „оживает”, а живое „омертвляется”, абстрактные понятия персонифицируются, обрастают каскадом сравнений, неожиданных аллюзий, деталей, лирических отступлений. В картину природы вмонтировано зеркало, и зеркальное отражение мира, которому уделено значительно больше авторской „описательной энергии”, оказывается „реальнее” и „действительнее” самой действительности. Мир, в котором потеря носа майора Ковалева равна потере чина и общественного положения, в котором шинель Акакия Акакиевича тоже равна чину и социальному статусу, есть мир со смещенной системой оценок и ценностей. Границы истинного и ложного здесь размыты: это мираж действительности, где вещи и чины приобретают больший вес и статус, нежели человеческие отношения. В этом мире все „странно”, все неестественно освещено, в нем „...сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде” („Невский проспект”). Прием как бы производит переоценку ценностей, заставляет „неожиданно”, „сбоку” взглянуть на неестественность мироустройства. Как вывод, у Гоголя, конечно, нет реализма в его традиционной поэтологической трактовке (даже в самых „реалистических” на первый взгляд „Ревизоре” и „Мертвых душах”), но есть глубинное символотворчество, фантазмагория и гротеск, фантастическое превращение, формальный эксперимент – начала, предвосхищающие модернистские формы XX века.

Не случайно Гоголя как литературного учителя любили и ценили модернисты – культура начала XX века действительно „вышла” из Гоголя, прониклась Гоголем, посмотрела на мир глазами Гоголя. Эта эпоха

превознесла и одновременно развенчала Гоголя, ужаснувшись его пророчеству. Розанов, Блок, Мережковский увидели в революционном катаклизме первых десятилетий XX века не деятельность „большевиков”, не „логику революции”, не проявление следствий „коммунистической идеологии”, а продолжение гоголевского мистического сюжета, гоголевского „сна” о России, гоголевского символа России, мотива безвестного ее движения: „Русь-тройка, куда ты несешься?.. Не дает ответа...”. Этот символ России воспринимается в XX веке исключительно сквозь призму Гоголя и Достоевского. Так воспринимают Россию Платонов, Замятин, Кафка, Камю, Сартр.

Русский и европейский модернизм в его основополагающих мировоззренческих чертах и его поэтике – очень „гоголевская” эпоха, эпоха детализации и интерпретации гоголевского сюжета и гоголевской символики.

Кстати сказать, модернистская культура, разъяняя сущность гоголевского поэтического приема, неожиданно сопоставила его с кинематографическим приемом „повернутого кадра”, в котором привычная картина приобретает вдруг новый ракурс и новый смысл. С. Эйзенштейн в лекциях по киномастерству приводил такой пример: „Смысл кадра меняется композиционно: нижнее перемещается вверх, верхнее вниз, далекое оказывается на первом плане и наоборот. Стоит повернуть кадр мирной улицы, и трамвай из средства передвижения превратится в баррикаду, мирные пешеходы – в бегущих по улице революционеров”. Гоголевский прием – именно такой на уровне его композиционного „технического” исполнения.

Стремительная творческая эволюция Гоголя имеет свои внутренние предпосылки и этапы, и основана на разработке новых принципов поэтики. Раннее мифотворчество, фантастика, сатира („повернутый мир”) – таковы достижения и вехи гоголевского поэтического развития. Одновременно неотъемлемой частью его творческого наследия является публицистика, критические статьи, лекции, наброски масштабных исторических замыслов, фрагменты эстетических трактатов. Мы, к сожалению, не имеем эстетических работ Гоголя в завершенном виде, но зато имеем прецедент особой эстетико-художественной целостности – сборник „Арабески”, где наряду с художественными произведениями представлена гоголевская теория творчества (тут, конечно, ведущую роль сыграла европейская традиция „синтетического” романтического жанра: „композиции” и „арабески” Гофмана, Тика, Новалиса, братьев Шлегелей). „Арабески” как целостность – явление достаточно сложное, но вместе с тем знаковое для Гоголя жанровое образование. Это этап поиска новой художественной целостности, основанной на принципе отражения мира в его деталях, „вспышках”, калейдоскопе сменяющихся впечатлений. Здесь у Гоголя

появляется идея сквозного сюжета, идея связи мировых событий с „малой человеческой историей” (идея, магистральная для русской литературы: достаточно вспомнить пушкинские „Маленькие трагедии”, „Повести Белкина”, гоголевский „Миргород” с его эпическим „Тарасом Бульбой” и – синхронно – с „Повестью о двух Иванах” или „Старосветскими помещиками”). „Великое” и „малое” предстает в „Арабесках” в единой связи – это шаг на пути поиска универсальных начал, удерживающих мир в его бытии. Так постепенно складывается гоголевская философия истории, формируется философско-эстетическая программа творчества.

При этом формирование философии мира и человека связывается с поиском духовных (религиозных) основ творчества. Гоголя перестает удовлетворять художественное слово, сужающее, по его мысли, масштабы, мало воздействующее на мир и мало способствующее его усовершенствованию и перестройке. Более того, иногда поэтическое слово оказывается помехой естественному ходу вещей, исправлению пороков человека и мира. Смех – не всегда действенное орудие борьбы с человеческими недостатками. Иную суть представляет слово духовное, с его особой традицией, его „вечным” смыслом, слово как поучение и как пророчество.

Так намечается у Гоголя уход от художественного творчества в сферу дидактики, духовного учительства. Место художника постепенно занимает проповедник. Гигантский замысел „Мертвых душ” остается нереализованным и вместо второго тома эпопеи, где должно быть представлено духовное перерождение героя-авантюриста, появляются „Выбранные места” – книга, несомненно, великая, выстраданная Гоголем, но прямо противоположная по жанру и по смыслу поэтического слова, насквозь дидактическая и назидательная. Она, конечно, не компенсирует в полной мере художественный размах и поэтическое решение второго тома „Мертвых душ”.

Формирование религиозной доктрины Гоголя, вступившей в драматическое противоречие с художественным творчеством, столкновение проповеднического и поэтического как различных начал не могло не привести к драматическому выбору, завершившемуся отказом от художественного творчества. Ю.М. Лотман в одной из последних своих работ о Гоголе писал, что проблема гоголевской духовной драмы связана с представлением о жертвенной роли писателя, оказавшегося в ситуации выбора между „художественной ложью” и моральной проповедью: это та точка „равновесия”, которую пытался найти Гоголь в течение всей своей жизни. Внимательный анализ фактов его биографии, публицистики, критики, переписки свидетельствует, что при всей противоположности мотивов „Ревизора”, „Мертвых душ” и „Выбранных мест”, в духовном мире Гоголя не было того резкого перелома, который часто усматривается

исследователями; „не было оставлено одно направление и принято другое, противоположное” (А. Пыпин); скорее всего, шла постепенная внутренняя работа, подспудный поиск путей духовного самоусовершенствования и форм творческого выражения. Трагизм ситуации лишь в том, что отказавшись от художественного творчества, Гоголь, как истинно великий художник, так и не стал духовным мыслителем, проповедником, на роль которого претендовал.

Как гениальный художник, Гоголь пережил этот путь к религии драматично и психологически-обостренно. Его путь – путь драматического выбора и драматического решения.

Тем не менее, творческое наследие Гоголя выглядит удивительно цельным, оно пронизано единым душевным стремлением поиска истины и гармонического совершенства мира и человека. Гоголь всегда искал точки проявления этой гармонии – и не находил ее. Отсюда различные ракурсы изображения мира и человека, различные варианты и программы „исправления” того и другого.

В этом, пожалуй, главная особенность гоголевского мировидения, его творческий феномен, загадка и урок всем последующим поколениям. Загадка Гоголя не перестает привлекать нас, а его уроки всегда остаются востребованными и актуальными.

Есть у Гоголя удивительное по краткости и точности определение гения: „Гений – богач страшный, перед которым ничто весь мир и все сокровища”. В этих словах, как очень часто бывает у Гоголя, есть доля и своей собственной оценки. Время, культурная история двух истекших столетий подтвердили истинность этих слов. Мировая слава русской литературы неразрывно связана с гением Гоголя: он давно перешагнул отдельные географические границы, положив начало целым литературным школам и традициям.

*Александр Киченко*  
*ГЕНИЙ ГОГОЛЯ*

В статье предложен взгляд на творческую фигуру Гоголя сквозь призму его художественных поисков и особенностей идейной эволюции.

**Ключевые слова:** конфликт, поэтика, творчество, художественные традиции, эволюция.

*Aleksandr Kichenko*  
*GENIUS OF GOGOL*

The article presents the creative work by Gogol through the prism of his artistic search and peculiarities of his ideal evolution.

**Key words:** conflict, poetics, creative work, artistic traditions, evolution.