

АНАМОРФОЗА ИЛИ ИСКАЖЕННОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ ПО
ТЕОРИЯМ ФЛОРЕНСКОГО И БАЛТРУШАЙТИСА В ПОВЕСТЯХ Н. В. ГОГОЛЯ

Nina Kauchtschischwili

Возможен ли и как возможен переход от символического творчества продуктов культуры к реалистическому творчеству преображенной жизни? В этом смысле творчество есть конец мира. У русских писателей, переходивших за границу искусства, у Гоголя ... и у многих других, остро ставится эта тема (Бердяев "Самознание").

Магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, "как бы" мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения, зеркальности для самосознания искусства (Ю. Лотман, "Театральный язык и живопись").

Одной из основных задач литературоведа представляется мне открытие новых методических импульсов при истолковании художественного текста. В прошлом я не раз указывала на возможное сопоставление художественного произведения с теоретическими указаниями Флоренского, а в настоящем исследовании хотелось бы сопоставить научные достижения последнего с так называемой "Анаморфозой" Ю. Балтрушайтиса. Тут требуется оговорка. По-моему необходимо указать при такой попытке на роль русского математика Н. И. Лобачевского (1792-1856), которого можно считать в каком-то смысле пророком современного пространствования. Н. И. Шишкин писал в 1894 г., что Лобачевский одним из первых подверг целую серию математических данных новому научному изучению и "открыл новое поле для геометрических исследований, и коснулся таких вопросов, которые выходят из узкой рамки специальности и получают широкий философский интерес" (Шишкин 1894:115).

Этот ученый, видимо философ с математическим образованием,¹ указывает, как бы интуитивно, на значимость будущих пространственно-научных исследований, которыми увлекутся и литературоведы. О том же говорит Шишкин, когда подчеркивает, что вклад Лобачевского в историю русской культуры мало оценен, и часто забывают, что ему удалось “подорвать математические истины, т. е. расширить геометрические идеи о пространстве” (Шишкин 1894:116).

Кроме того, необходимо вспомнить, что Лобачевский одним из первых подорвал евклидов постулат;² этот факт заставил Шишкина задать себе вопрос, возможно ли доказать, что Лобачевский стремился к определению того типа пространства, который осуществлен в нашей реальной вселенной. На это он отвечает: “Любое геометрическое пространство только мыслится нами, нежели представляется, оно есть отвлеченное понятие, а не действительное, конкретное представление” (Шишкин 1894:110-111).

Следовательно, мы не в состоянии представить себе эту абстрактную единицу, как конкретное целое: оно остается для нас по сравнению с нашим житейским опытом отвлеченным. Однако Шишкин пытается, путем символов и аналогий, все-таки приблизить отвлеченно мыслимое содержание геометрических истин к уровню того, что доступно и нашему воображению (Шишкин 1894:117), предполагая, что пространство по Лобачевскому можно представить символически внутри круга лежащим. Эти мысли поощряют меня обратиться к Флоренскому, которому удалось приложить некоторые аспекты теории Лобачевского к истолкованию пространственных свойств.

Флоренский создал, одним из первых, оригинальную пространственную концепцию, исследуя структуру русской иконы. При этом он ссылается на Лобачевского, который повлиял на него,³ поскольку его

¹ До сих пор мне не удалось установить координаты этого ученого, но он был в то время известным исследователем, поскольку он публиковался в престижном журнале: “Вопросы философии и психологии”.

² Тут непременно требуется оговорка. Знаменитый современник Лобачевского, немецкий математик и физик К. Ф. Гаусс (1777-1855) заявил, что мысли Лобачевского о неевклидовой геометрии суть мысли его самого. На самом деле, он изучил русский язык, чтобы ознакомиться с его трудами. Но он не смел в Германии, после Канта, выступить в защиту неевклидовой геометрии. Этим, конечно, не отрицается значимость евклидовой геометрии, но подчеркивается, что возможно идти и по иному пути.

³ Когда Флоренский был студентом математического факультета Московского

идеи сформировались, по крайней мере отчасти, под влиянием не-евклидовой геометрии.⁴ Об этом свидетельствуют страницы о Павла посвященные Дантову “Аду”⁵ и в комментариях к песни XXIII излагается, что по геометрическим критериям, можно определить Дантово пространство как эллипсис, так как, двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в каком он уходил с него (Флоренский 1922: 47). Итак, по Флоренскому, пространство Дантова мира не округленное, как принято считать, а эллиптически искаженный круг. Подобный вывод навел меня на мысль сопоставить пространственную концепцию Флоренского с теориями Балтрушайтиса.

Насколько я могу судить, метод литовского искусствоведа основан на сложных взаимоотношениях между пространством, художественной изобразительностью и реальностью; такая исходная позиция заставляет его неоднократно обращаться, при истолковании художественного произведения, к символу и к аналогии. И вот, мне кажется, что Флоренскому тоже удалось приблизиться к гайне взаимоотношений между этими рядами, доказав, что такой подход может быть более точным путем к постижению духовного мира “Комедии” Данте. В дальнейшем такой подход к художественному тексту подсказал ему, что одним из методов истолкования любого творчества может стать “Обратная перспектива”, имеющая свои корни в нетрадиционном соприкосновении художественных рядов с человеческим бытием. Кроме того, мне кажется, что в результате подобных размышлений Балтрушайтису удалось создать свою теорию об анаморфозе.

К сожалению, я пока слишком мало знаком с теориями литовского искусствоведа, но было бы интересно узнать, мог ли он иметь через Дорпатскую математическую школу сведения о московской философско-математической школе конца XIX и начала XX века, с которой были связаны дорпатские математики (Каухчишвили 1994: 318). Это важно потому, что исследования Флоренского имеют свои корни в той же почве. Конечно, я не предполагаю, что существуют опреде-

университета, он уделял внимание теориям Лобачевского, и имя этого ученого встречается не раз в его трудах.

⁴ Недавно мы ознакомились с коротенькой статьей: “Из истории неевклидовой геометрии” (Флоренский 1995: 2, 630-31).

⁵ Страницы о Данте составляют один из параграфов “Мнимостей в геометрии” (1922).

ленные точки соприкосновения между методами этих двух теоретиков, речь пойдет лишь о возможном средстве (*Wahlverwandschaft*).

При чтении литовского автора возникает впечатление, что он, по всей вероятности, мало знал о Флоренском, но также задумывался о сущности пространства. Кроме того, небезынтересно, что он цитирует Е. Панофского, который в 1927 г. обратился к перспективе, разгадывая ее с символической точки зрения, намская при этом и на ее обратность. Итак, в центре внимания обоих авторов стоит перспектива, но литовского автора она занимает скорее с искусствоведческой точки зрения, хотя геометрические соображения ему не чужды. Флоренский, напротив, старается подойти к этой проблеме с общекультурной точки зрения, опираясь на свой математически-философский опыт. Такая постановка вопроса побудила его расширить поле своих исследований и задаться вопросом, можно ли достичь таким путем универсального мировоззренческого синтеза.⁶ Мне кажется, что Балтрушайтис тоже стремился к мировоззренческому синтезу путем исследования искусствоведческого наследия.

Надо отметить, что литовский автор исходит при истолковании подобных проблем изнутри творческого процесса, пытается найти ключ к сути авторской изобразительности. Напротив Флоренский, как бы извне старается решить соотношения между пространством, творческим процессом и реальным миром, исходя из убеждения, что пространство обуславливает в какой-то мере любой творческий акт. При этом он учитывает, как и Балтрушайтис, и точку зрения наблюдателя, и эта ориентация легла в 1925 г. в основу “Закона иллюзии”, где он настаивает на значимости отдельных факторов и точек зрения при создании любого художественного творчества и также при подходе к нему. Нам важно, что по его мнению, суть творческого акта всегда будет искажением, нарушающим линейную перспективу, поэтому восприятие любого творчества будет всегда иллюзорным.

Кроме того, по “Закона иллюзии” глазу представляется ложная и поддельная реальность, принцип, которого придерживается также Балтрушайтис, считающий оптическую иллюзию одним из строительных факторов в процессе художественного творчества. Интерес ли-

⁶ Т. е. к этому он стремился когда он преподавал историю философии на богословском факультете духовной академии и переименовал свою кафедру, назвав ее “Историей мировоззрения”, по ориентации немецкого журнала: “*Zeitschrift der Weltanschauung der Völker*”.

товского автора преимущественно обращен к фигуративному искусству, а Флоренский ориентирован с самого начала на любой художественный ряд, о чем свидетельствует упомянутая глава, посвященная Дантову “Аду”.⁷

Затем, по Ямпольскому, анаморфозное изображение отличается тем, что оно построено не по законам линейной перспективы, а с помощью проекции каждой отдельной точки “естественного” изображения на плоскость. Это привлекает внимание не обратную перспективу и не роль точки как постоянной исходной единицы в геометрии (Ямпольский 1996: 224). Это замечание заставляет меня обратиться вновь к Флоренскому, который, начиная с студенческого возраста,⁸ уделял внимание точке, а затем более подробно изучил эту единицу, исследовав функцию точки относительно к плоским кривым.⁹

Со временем Флоренскому удалось расширить поле математических исследований и приложить свой опыт к философским теориям, а затем и к изобразительному искусству. На основе такого опыта строится его обратная перспектива, которую можно считать результатом его геометрических и искусствоведческих исканий. Эта обратность становится затем стимулом к идеологическому синтезу, где математика сливается не только с философией, богословием, искусствоведением, лингвистикой, но и с художественным творчеством. Таким путем создается свособразная искусствоведческая философия, которую можно определить как особую отрасль “художественной культуры”,¹⁰ о которой, быть может, первым заговорил Бердяев.¹¹

⁷ В предисловии к “Symbolarium’у” он уточняет, что одинаково важно значение образа в песне, сказании и сказке, в орнаментальном или мифологическом воспроизведении — в лубочном соннике и иконографической композиции, в древних системах письменности (Флоренский 1996: 570). В 20-х гг. в “Именах” и “Антиномии языка” он прикладывает подобные критерия и к художественному тексту.

⁸ Молодой Флоренский выступил докладами уже в студенческом математическом кружке, созданном им при Московском математическом обществе.

⁹ В 1903 г. он готовил первую часть работы к представлению на степень кандидата: “Об особенностях плоских кривых, как местах нарушения их непрерывности”.

¹⁰ Бердяев пользовался не раз при такой формулировке выражением: “Очень русский продукт”.

¹¹ Кажется не лишне подчеркнуть значимость этой тенденции в русской культурной среде, где Малевич пытался извлечь философскую теорию из своего живописного опыта, тенденция, которая отмечается у Ларионова и у других художников начала XX в.

Сохранилось небезынтересное свидетельство о становлении такого процесса. Как известно, Флоренским была задумана в начале 20-х гг. большая коллективная работа по составлению “Symbolarium'a” или грандиозного “Словаря символов”, но это предприятие осталось не завершенным. Мы располагаем только первой статьей, посвященной точке, которая была написана в 1922 г. В “Предисловии” уточняется, что “задачей является «установление значений зрительных образов, употребляемых в качестве обозначений понятий»” (Флоренский 1996: 794). Иными словами, Флоренский тоже пытался, как Балтрушайтис (и быть может, отчасти и Лобачевский) определить свойство пространства, пользуясь символами. Однако не лишне подчеркнуть, что мысль математика не только соприкасается с философией, но, следуя словам Ямпольского, и с анаморфозой, где “точки складываются в фантастически деформированный рисунок”, техника, которая может быть решена только “процедурой обратной перспективы” (Ямпольский 1996: 224). Это вновь роднит Балтрушайтиса с идеями Флоренского.

Конечно, надо отметить, что статья Флоренского, посвященная точке, создана математиком, который тщательно изучил функцию отдельных единиц, сопоставляя их друг с другом, а точки — с разными линиями, что подтверждается дошедшим до нас конспектом “Symbolarium'a”, по которому за точкой должен был последовать анализ разных типов линий¹² и их символической функции в соответствии и с теорией Г. Кантора:¹³

Возможно представление, что истинная реальность есть среда, сплющенное пространство, имеющее свое собственное строение; этим строением определяются некоторые точки, стоки, пустоты, которые кажутся реальными, хотя на самом деле суть именно отрицание реальности, отсутствие ее (Флоренский 1996: 581).

Такое рассуждение сближает, по-моему, теоретический анализ Флоренского с анаморфозой, которая базируется, как было выше сказано, на подобных принципах.¹⁴ Помимо этого, Балтрушайтис настаивает на значимости контекста или среды, доказывая, что среда опре-

¹² В конспекте указаны: вертикальная линия, наклонная линия, горизонтальная линия, соединение вертикальной и горизонтальной линий.

¹³ Хотя Кантор ушел из Московского университета задолго до Флоренского, но его основные принципы были восприняты Н. В. Бугаевым, который передавал их своим ученикам и между прочими Флоренскому.

¹⁴ Я предполагаю, что первоисточником этих идей можно считать Лобачевского.

деляет силовое поле, которое действует своим напором по направлению к месту отсутствующего напора (Ямпольский 1996: 224).¹⁵ Последняя мысль совпадает с идеями Флоренского,¹⁶ который говорит, что точка есть нуль, т. е. фикция, сближающая точку с понятием “ничто”, с уничтожением (Флоренский, там же).

Однако необходимо обратить внимание еще на один аспект. Как было выше упомянуто, Флоренский соблюдает по “Закопу иллюзии” и точку зрения наблюдателя и это совпадает, по-моему, с тем, что Балтрушайтис определяет как среду, т. е. постороннюю точку зрения. Кроме того, приходится учитывать функцию взгляда не только наблюдателя, но и творца и тут возникает новая идея. По Флоренскому глазу не всегда удается охватить вещи и идеи цельными, и отдельные части воспринимаются глазом оторванными от целого¹⁷ и становятся не тем, что они есть в реальности. Поэтому можно их причислить к иллюзорным факторам, к источникам своеобразного геометрического урода, т. е. к тем явлениям, которые, по Балтрушайтису, могут стать монстрами. Это нас уполномочивает, говоря о вещном мире, соблюдать технику смотрения не только на вещи, но и на их части, обретающие самостоятельную функцию по отношению к целому в художественном творчестве. Подобный фактор соблюдается и анаморфозой. Итак, перцепция является в обеих теориях основополагающим фактором при становлении мировоззрения и их роднит также иллюзорность видимой формы относительно к реальности.

Часть и целое в творчестве Гоголя

При становлении теории анаморфозы Балтрушайтис приходит к убеждению, что она может быть приложена и к другим художественным

¹⁵ Подобные мысли встречаются в статье Флоренского, посвященной кукольному театру Ефимовых, где среда деятельно содействует в творческом процессе (Флоренский 1985: 383-386).

¹⁶ “Строение среды в качестве вторичного образования определяет собой силовое поле...; но источником силы среда, которая действует своим давлением” (Флоренский 1985:385).

¹⁷ При этом необходимо вспомнить, что русская философско-религиозная мысль, начиная с Хомякова, исходит из понятия “целостности”; Флоренский тоже намеревался посвятить один том своих трудов “целому”. В конспекте к изданию своих трудов мы читаем: “Форма и организация (Понятие формы. Целое. Divina sectio. Золотое сечение). Целое во времени (Флоренский 1922: 68).

рядом, и это его каким-то образом сближает с Флоренским. Поэтому я попытаюсь уяснить, можно ли говорить о соотношениях между теориями этих авторов, изучая деталь, как отличительную черту в изобразительности Гоголя. Мне показалось, знакомясь с анаморфозой, что эта идея может считаться ключевой, при проникновении в сущность нарративной техники этого автора, тем более, что в настоящее время никто больше не требует от нас доказательства, что небывалая фантастичность Гоголя является отпрыском натурально-реалистической школы.

В первую очередь хочется лишний раз вспомнить, что итальянский гоголевед, Леоне Пачини, наверняка ничего не знавший о Флоренском и Балтрушайтисе, определил в 1959 г. миргородскую лужу первоисточником изобразительности Гоголя. Пачини считал эту лужу искажающим зеркалом и прообразом всех искривленных приемов, которые требовались этому автору. Затем он был убежден, что Гоголь никогда не прибегает к прямому видению, как доказывает напр. функция блестящих металлических пуговиц на мундирах его героев. По мнению Пачини, блеск металлических пуговиц затемнял временно даже исконно художественную функцию самых героев. На деле, эти герои отличались иногда какой-то металличностью, а сверкание пуговиц слепило глаза и имело в себе то смущающее, которым часто отличаются герои Гоголя. Кроме того, по Пачини, плоскость или отсутствие глубины в миргородской луже придает размерам и пропорциям Гоголя совершенно особенную искаженность (Пачини 1957: XI-XIII). Но хочется добавить, что по мнению Ямпольского, это можно считать и оптическим эффектом человеческого глаза, который передает творческой фантазии искаженные впечатления (Ямпольский 1996: 234), и эта мысль упоминает о "Законе иллюзии".

Не будет преувеличением сказать, что деформирующий эффект миргородской лужи встречается у Гоголя начиная с "Вечеров", где в "Предисловии" доказывается, что ход мышления Гоголя основан на оборотном восприятии реальности. В притче про школьника, который приехал домой, мы читаем, что он "стал таким латышником, что позабыл даже наш язык православный... Все слова сворачивает на ус. Лопата - лопатус, баба - бабус".¹⁸ Пошел он раз в поле, где увидел "грабли, спрашивает отца: "Как это по Вашему называется?"

¹⁸ Известно, что такое лингвистическое искривление встречается и в "Мертвых душах", где старший сын Манилова назван "Фемистоклюс".

Да и наступил, разинувши рот, ногою на зубцы... Ручка, размахнувшись, поднялась и — хват его по лбу. “Проклятые грабли!” закричал школьник. “Как же они... больно бьются!” Так вот как... Припомнил и имя, голубчик!” (Гоголь 1952: I, 5).

По теориям формалистов такое плетение слов определялось как ламбуром, но мне кажется, что излагая это искажением реальности, можно более точно вникнуть в суть дискурса Гоголя. По обратной перспективе, т. е. по постоянному изменению точки отправления, ему удается создать очеловечивание предмета и этим сокращается расстояние между вещью и словом; а акция бьющихся граблей восстанавливает потерянную “словесную” память. В этом искривлении вещь стала персонажем и слово действующим актангом.

Превосходной деформацией представляется Гоголю слияние аморфного мира с человеческим. В том же “Предисловии” говорится о приезде в Дикашкву водителе, который провалился с новым тарантасом “нисмотря на то, что сам правил и что сверх своих глаз надевал по временам еще покупные” (Гоголь 1952: I, 7).

А в “Почи перед Рождеством” подобное соединение вещного и очеловеченного предмета представляется почти монструозным; когда на небе появляется пятнышко:

Близорукий, хотя бы надел на нос вместо очков колеса с комиссаровой брички, и тогда бы не распознал, что это такое. Спреди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и похавшая все, что не попадалось, мордочка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком (Гоголь 1952: I, 102).

В этом случае, деталь, совершенно оторванная от целого, достигает такой самостоятельности, что создается небывало искривленная и фиктивная реальность. Функция детали еще более ярко выкристаллизовывается, однако имея сравнительную, а не метафорическую функцию, когда Чичиков подъезжает к дому Собакевича:

Все, на что ни глядел он, было упористо в каком то крепком и неуклюжем порядке. Подъезжая... заметил он выглянувшие из окна два лица: женское, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки¹⁹ (Гоголь 1975: III).

¹⁹ Похожая деформация встречается и в “Повести о двух Иванах”: “Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх” (Гоголь 1952: II, 196).

Тут дело не в типично малороссийских сравнениях, а в том, что в этом отвлеченном зрелище, основанном на посторонних деталях, создается изумительное соединение разнородных рядов, в котором отдельные вещи приобретают функцию детали по сравнению с целым. При этом появляется деформация орнаментального типа, а сопоставление с балалайкой дает автору возможность обратить внимание читателя на малороссийскую реальность через такой посторонний элемент, как двухструнный и легкий музыкальный инструмент, который считался “красой и потехой двадцатилетнего парня... подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц” (Гоголь 1975: 111).

Иначе говоря, автор прибегает к деталям, ничего общего не имеющим с целым, т. е. с покупкой мертвых душ у Собакевича. В этом примере мы встречаемся с иллюзорным эффектом поэтического trompe-l'œil, который усиливается при столкновении с реальностью, т. е. с гостиницей Собакевича, где “все предметы были на одно лицо... и казалось говорили «и я тоже Собакевич»” (Лотман 1993: 316). На деле, там ничего “подмигивающего”, легкого не существовало, а напротив, все имело тяжелый, медвежий вид; следовательно с помощью контраста усиливается художественная функция осколков, противостоящая целостности бесподобно компактного Собакевича.

В “Страшной мести” мы встречаемся с примером другой функции детали. Осколки предстают там первоначально актантами, самостоятельно действующими лицами; но скоро выясняется, что Данило, Катерина и казаки лишь обломки колдуна, единственного настоящего целого в повести. На деле, все персонажи внутренне связаны с колдуном, каждый жест, малейшее движение и любое ощущение зависят от этого страшного целого:

“Слышите ли, хлопцы, крики? Кто-то зовет нас на помощь”... Но все стихло. Вдруг гребцы опустили весла и недвижно уставили очи... страх и холод прорезался в козацкие жилы. Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из нее высохший мертвец (Гоголь 1952: 1,150).

Нет сомнения, что могуществу колдуну со своим искусством удалось изуродовать всю окружающую среду, не только кладбище, а даже природу: “Горы те - не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина” (Гоголь 1952: 1,148). В подобных картинах мы встречаемся с анаморфозной выразительностью, в которой деформация играет решающую роль:

Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и пол бороною, и над волосами высокое небо. Те луга - не луга: то зеленый пояс, переноясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц (Гоголь 1952: I, 148-149).

Такая искаженная природа напоминает геометрические монстры Балтрушайтиса; ссылаясь на картины Дюрера, он говорит, что они строились по законам замедленной перспективы или “исправленной оптики”. Дюрер говорит о такой технике, объясняя, как перспектива может исковеркать напр. вид колонны, которая является глазу то прямой, то искаженной, в зависимости от перспективного угла зрения (Балтрушайтис 1969:18). Примером анаморфозной деформации служат многие картины прошлого,²⁰ и они доказывают, что этот творческий принцип издавна соблазнял художников.

Выше приведенный намек на искаженную природу заставляет меня обратиться и к другому примеру. В “Майской ночи” встречается картина, которую можно определить как исправленную оптику, придающую украинской панораме неправдоподобный вид. Ганна, поднимая глаза вверх, опознает странное зрелище:

Синело украинское небо, завешенное снизу кудрявыми ветвями стоявших перед ними вишен... Далеко мелкнули звездочки... ведь это ангелы Божии поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе (Гоголь 1952: I, 57).

Это снизу завешенное небо — само по себе алогичное явление, представляется мне обманкой зрения, где появляется направление снизу вверх, содержащее заодно линию сверху вниз. Итак, можно сказать, что обратная перспектива Флоренского сливается тут с исправленной оптичностью Балтрушайтиса, а Гоголь создаст своими обманками небывалую атмосферу и исключительный *trompe l'oeil*, когда вдруг появляется новое направление и в этом небе открываются “небесные окошки”, через которые проглядывают ангелы.

Такие зрительно-анаморфозные обманки встречаются нередко у Гоголя, и в них реальность подчиняется особенно подчеркнутой де-

²⁰ Интересным примером можно считать Vexierbild E. Schön'a XVII в. (Балтрушайтис 1969: 24).

формации.²¹ По сути дела, обманка — это игра в обман, чтобы создать иллюзию, в которой правильные пропорции представляются изуродованными, а иногда вообще отсутствуют в перспективной игре.²² Затем можно добавить, что страсть Гоголя к живописи отозвалась на композиции и окраске таких поэтических картин и в игре в обманку, особенно там, где эффект *trompe l'oeil*'а подчеркивается звуковыми приемами:

На стеклах окон звенело страшное множество мух, которых всех покрывал толстый бас шмеля... но как только подавали свечи, вся эта ватага отправлялась на почлег и покрывала черною тучю весь потолок (Гоголь 1952: II, 12).

Необходимо вспомнить, что звуко-живописные обманки не раз встречаются в творчестве Гоголя. Кроме того, нельзя забывать, как изложила С. Бурилин, что обманка представляется в живописи как натюрморт, и Гоголь страстно увлекся этим художественным жанром:

Вот это... водка, настоечная на деревий и шалфей... Вот эта на золотогьясничик... А вот эта — перегнанная на персиковые косточки... вот это грибки с чебрецом! это с гвоздиками и волошскими орехами... Вот это грибки с смородиным листом и мушкатным орехом! А вот это большие травянки!... А вот это пирожки! это пирожки с сыром! это с урдою! А вот это те... с капустою и гречневою кашею (Гоголь 1952: II, 19-20).

Подобный натюрморт прогрессивно и интенсивно оживает в “Повести о двух Иванах”, где в саду чего только нет: “Сливы, вишни, черешни, огорожина всякая, подсолнечники, огурцы, дыни, стручья, даже гумно и кузница” (Гоголь 1952: II, 193-194).²³ Такое обилие деталей подчиняется и правилам обратной перспективы и следовательно реальный мир осваивает совершенно фантастический вид:

²¹ Укажу бегло на примеры из повестей Гоголя: “Воздушное платье... стало дышать музыкой и тонкий сиреневый цвет его еще виднее означил яркую близину этой прекрасной руки” (Невский проспект - Гоголь 1952: III, 23); а лицо может быть похоже на “аптекарский пузырек” (Записки сумасшедшего - III, 78).

²² В подобных картинах отзывается, конечно, и Гоголь — живописец: “Комнаты убраны были картинами в старинных узеньких рамах... хозяева давно позабыли их содержание” (Старосветские помещики - Гоголь 1952: II, 11).

²³ Такая картина напоминает каким-то образом и полотна А. Г. Венецианова, художника, которому Гоголь симпатизировал.

Глаза его отыскивали новые предметы... и занялись невольным любопытным зрелищем. Баба выносила залежалое платье и развешивала его. Скоро старый мундир с изношенными обшлагами протянул на воздух рукава и обнимал парчовую кофту, за ним высунулся дворянский, с гербовыми пуговицами; белые панталоны с пятнами, которые когда-то натягивались на ноги Ивана Никифоровича, и которые можно теперь натянуть разве на его пальцы (Гоголь 1952: II, 198).

Эта обманка строится как бы по возрастающей: первоначально глаз привлечен настоящим миром с его предметами. Но затем все преобразуется, и в натюрморт вкрадывается очеловечивание аморфного мира, и вещи исполняют функцию живых лиц. По законам анаморфозы можно добавить, что обманка обогащается, сливается в бесподобный ансамбль, где традиционные нормы нарушаются и редкостные измерения создают небывалые художественные единицы.

К такому результату я пришла, следуя не только указаниям Балтрушайтиса, но и размышлениям Пачини, по мнению которого Гоголь видел, но не умел смотреть. Следовательно, он создает свои художественные образы под импульсом первого несложного впечатления, как доказывает портрет “Старосветских помещиков”: “Легкие морщины на их лицах были расположены с такою приятностью, что художник, верно бы, украл их” (Гоголь 1952: II, 9).

В этой алогичной миниатюризации черты человеческого лица стали самостоятельными деталями и почти непонятно, идет ли речь о живых лицах или о живописном зрелище. Кроме того, в этом случае, когда речь идет о приятности морщин, выясняется, что положительные черты исполняют иногда деформирующую роль. Итак, путем необычного “плетения словес”, создается оригинальный синтаксис, категория, к которой можно причислить “прекрасный дождь роскошно шумит” (II,10), “радуга... в виде полуразрушенного свода светит матовыми цветами” (там же), “Из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, запачканная мухами”, а картинку можно “почитать за пятна на стене” (II,11). Значит техника искажения пользуется любимыми приемами и это придает повествованию Гоголя уникальную окраску.

Из этих примеров явствует, что музыкальная чуткость вместе с живописным увлечением усилили и разукрасили словесные искажения этого автора; с помощью таких исключительных синестезических и концептуальных приемов, создавались его бесподобные картины. В некоторых из них видимая форма прикрывается звучностью и создается другой тип оригинальной обманки:

Каждая дверь имела свой особенный голос: дверь ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то страшный дребезжащий, стонущий звук... вслушиваясь в него, очень ясно слышалось: "бабушки, я зябну!" (там же).

В эту визуально-звуковую деформацию вкрадывается ощущение холода, и этим интенсифицируется синестезический эффект. Такое сочетание воспринималось как художественный монстр в то время, когда экспериментальная психология не пользовалась сопоставлением разных чувствительных рядов. Итак, это своеобразная обманка, не просто немотивированный скачок из одной области в другую или исчезновение пространственных расстояний; напротив, это художественный прием, которым создается небывалая нарративная обманка либо *trompe l'œil*, что достигается очеловечиванием вещного мира, лирическим пафосом, самостоятельной звучностью и телесными ощущениями.

Следовательно, в изобразительности Гоголя встречаются не только следы обратной перспективы, но и склонность к анаморфозному искажению, поскольку Николай Васильевич знал, что любая вещь подчиняется гибкости.²⁴ Эти факторы лежат в основе художественной оригинальности "Выбранных мест", где, наконец, все обосновано в реальном мире, созданном Гоголем. Поэтому хочется определить это сочинение своеобразным *trompe l'œil*'ем, в котором будничная горизонталь как будто вывернута через себя и обратилась в фантастически искаженную вертикаль. В каком то смысле это произведение ближе других к анаморфозу, так как в нем отражаются духовные искажения, подобные тем, которыми отличается анаморфозное творчество, напр., картины типа: тайный портрет Карла V (1649) или Эдуарда VI (Балтрушайтис 1969: 28-29). Итак, "Выбранные места" построены по тем критериям, которые можно определить с одной стороны как поэтику иллюзии, поскольку Гоголь воспринимает иллюзию, как настоящую реальность, а с другой как поэтику анаморфозы.

Наконец, хотелось бы сопоставить "Повесть о двух Иванях" с изложением Балтрушайтисом картины Гольбейна "Два посла". Один из них, как у Гоголя, худой, а другой более полный и крупный, хотя разница между ними менее резко очерчена, чем у Гоголя. У Гольбейна

²⁴ Гибкость представляется нам одним из основных деформирующих факторов анаморфозы.

эти две личности противостоят друг другу, а на рядом с ними стоящей двойной полке лежат разнородные предметы, расположенные, по мнению Балтрушайтиса, как натюрморт. Конечно, на картине представлены более значительные предметы, чем в повести Гоголя: глобус как символ универсума, лютия как музыкальность, а открытые книги символизируют науку и личные интересы каждого из двух лиц. Иначе говоря, зрительная форма относима к видимости, не как данное, но как концептуальное и техническое построение (Ямпольский 1996: 223).

Миргородские соседи являются также представителями определенной категории людей, а между ними лежащие вещи представляются тоже соединительным звеном, как у Гольбейна; затем предметы являются в обоих произведениях центральным композиционным моментом и служат символом этих двух миров. У Гоголя они являются непосредственными носителями исковерканной горизонтали Миргородской лужи и все представлено таким же *trompe l'ocil*'ем как в картине Гольбейна. Первоначально вещь составляет положительное звено, но вдруг становится яблоком раздора и вещь/ружье превращается в фиктивный представитель незаурядных ценностей и в символ, подобно глобусу, либо открытым книгам у Гольбейна.

Необходимо добавить, что повесть Гоголя создана как звуковая игра в обманку, а звучание с самого начала исходит из фонетического строя личных имен, что можно считать стержнем всей структуры. Худой, как бы более уравновешенный Иван, представляется скорее нейтральным Иваном Ивановичем, напротив бесподобно полный Иван, очерчен диссонансом, звучащим в отчестве Пикифорович, где ударение предвещает о будущей враждебности. При взгляде на картину Гольбейна возникает впечатление, что это *trompe l'ocil*, где за драгоценными предметами прячется какая-то тайна, а послы терпеливо ждут ее разоблачения. В словесной картине предмет/ружье становится активным участником в действии и символом непобедительной враждебности. Кроме того, эта вещь как таковая претерпела крайнее искажение и стала актантом.

В конце концов, фонетический диссонанс исполняет функцию предметного искривления, это символ искаженных чувств, что подчеркивается вещами, ставшими актантами в постоянном *crescendo*; это подтверждается и изменением размеров. Пока они соответствовали норме, чувства были более или менее в норме, но когда все мерки стали слишком маленькими, тогда стало явно, что бесполезно спорить с человеком, который уже неспособен влезть в то, что скроено на его колодку, и не в состоянии протиснуться через открытые двери.

В заключение можно добавить, что методические импульсы Флоренского и Балтрушайтиса дали мне возможность подойти к вещному миру в художественном тексте с новой точки зрения, обратить больше внимания на искажение вещей, чем на их чисто вещную форму. Затем рассмотренные повести Гоголя подтверждают, что гибкость, как основополагающий аспект анаморфозы, дала Гоголю возможность жонглировать вещным миром, и создать не только искривленные вещные картины, но и такие же кривые идеи. Итак, выясняется, что эти два теоретика дают нам возможность вникнуть в те художественные слои, которые обычно считаются непроницаемыми. Конечно, творчество Гоголя представляется уникалом, так как писатель, как никто другой, духовно жил вещным миром, а гибкость легла в основу созданного им художественного мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Baltrušajtis Jurgis
1969 Anamorfoosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi. Milano, Adelphi, 1969.
- Гоголь Н. В.
1952 Собрание сочинений в 6-ти томах. Москва, Художественная литература, 1952.
- Gogol N.
1957 Tutti i racconti, a cura di L. Pacini Savoj. Roma, Casini Editore, 1957.
- Каухчишвили Н.
1994 Московская философско-математическая школа и духовно-интеллектуальная среда начала XX века. — Russian Literature XXXVI (1994).
- Лотман Ю.М.
1993 Художественный ансамбль, как бытовое пространство. — Избранные статьи. III, Tallinn, "Aleksandra" 1993.
- Флоренский П. А.
1985 Мнимости в геометрии. Москва 1922 (Reprint: München, Otto Sagner, 1985).
У водоразделов мысли. I, Paris, Ymea,
1995 Сочинения в четырех томах. Т. II. Москва, изд. Мысль, 1995.
- Шишкин И. И.
1894 Пространство Лобачевского. — Вопросы философии и психологии (1894) I.
- Ямпольский М.
1996 Демон и лабиринг. Москва, Новое литературное обозрение.