

**А.Г. Савинова**

*Томский государственный университет*

**Натурфилософский код в поэтике  
художественного мира Н.В. Гоголя:  
всеобъемлющее дыхание**

*Аннотация:* Статья посвящена осмыслению натурфилософской категории воздуха, которая в системе гоголевской эстетики и поэтики предстает в своем онтолого-аксиологическом статусе. С атмосферой непосредственно связаны пластика, цвет и свет, звучание мира. Натурфилософский код во многом определяет систему синестезийного миромоделирования Гоголя.

The main idea of the given article is to analyze this natural philosophy image of an air which has both ontological and axiological sense in Gogol's aesthetics and poetics. An atmosphere sets plastic, color and light, music features of the art world. Gogol's synesthesia world building depends on this natural code.

*Ключевые слова:* синестезия, натурфилософия, код, воздух, душа.

Synesthesia, natural philosophy, code, air, soul.

УДК: 821.161.1.

*Контактная информация:* Томск, ул. Ленина, 36. ТГУ, филологический факультет. Тел. (3822) 534079. E-mail: savanna1984@yandex.ru.

Философия искусства XIX века постулировала синтез музыки, живописи, архитектуры и поэзии на основании диалектической взаимосвязи внешнего и внутреннего, идеального и материального. Однако эти четыре рода искусства не составили целостную картину мира: начало XIX века ознаменовано становлением натурфилософии, во многом определившей развитие как научной, так и художественной мысли того времени. Ф. Шеллинг, один из первых натурфилософов, выдвинул тезис о том, что природа обладает онтологическим чувством синтеза: «в ней понятие не отличается от действия, замысел от его осуществления. Поэтому грубая материя... принимает чисто стереометрические формы, которые ведь принадлежат царству понятий и суть духовное в материальном» [Шеллинг, 1989, с. 59]. Именно поэтому природа является своего рода художественным искусством. А. Гумбольдт симптоматично вводит термин «чувство природы», подразумевая под этим способность, близкую таланту, передавать полноту жизни в различных произведениях. Принципы натурфилософии базировались и на открытиях в области естествознания. Диалогическое сосуществование физической и художественной картины мира обусловило то, что открытия научного характера нередко становились предметом литературного осмысления.

В этом аспекте значима роль, сыгранная астрономией: неслучайно А. Гумбольдт назвал время XVIII века второй ступенью развития космического созерцания [Гумбольдт, 1851]: развитие оптики не только существенно изменило физическую картину мира, но и расширило поле художественной фантазии романтизма. Соприкосновение с воздухом меняет мирозерцание, рождая интенцию взгляда сверху. Художественный мир Н.В. Гоголя заявляет о своей атмосфере особенно выразительно: это связано с тем, что материя живого гоголевского

космоса постоянно пульсирует. Наиболее очевидно это в семиотике живописного кода: воздух, который напрямую не ассоциируется с каким-либо видом творчества, входит в смысловое пространство, где смыкаются вербальное и изобразительное искусства. Неслучайно все пейзажи Гоголя так или иначе тяготеют к масштабности и вертикальности изображения. Если взгляд устремлен горизонтально, то и здесь закономерно возникает дымка как своеобразный сигнал рассеивания лучей и изменения цвета. При этом интересно то, что воздух как таковой редко берет на себя функции цветописы, однако ни одна картина не обходится без упоминания воздушной среды в различных ее ипостасях: «Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. <...> Недвижно, вдохновенно стали леса... ...Аверху все дышит, все дивно, все торжественно» [Гоголь, 1966, т. 1, с. 69]. Даже бытовые зарисовки реальности не лишены этого неуловимого момента соприкосновения с воздухом: так, во дворе Товстогузов была «душистая черемуха, ...гусь, пьющий воду с молодыми и нежными, как пух, гусятами; частокол, обвешанный... проветривающимися коврами... ...Когда бричка моя подъезжала к крыльцу этого домика, душа принимала удивительно приятное и спокойное состояние...» [Гоголь, 1966, т. 2, с. 7–8] (выделено в цитатах везде нами. – А.С.).

Нередко в визуальный ряд включены оригинальные эпитеты, апеллирующие к семантике движущегося воздуха, связанного с образом огня: *пышный, дыщащий, бурлящий, кипящий*. В вихре ярмарки смешивается и бурлит разноцветная народная масса; платье прекрасной незнакомки дышит музыкой, а туманный Петербург – обманом; поэзия Пушкина – «это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми одним древним, в котором природа выражается так же живо, как в струе какой-нибудь серебряной реки» [Гоголь, 1990, с. 156]. В онтологическом плане семантика вихревого смешивания и полета принципиально важна для карнавального начала, которое демонстрирует сплоченность всего и вся: «в вихре сельской ярмарки, ...весь весь народ срывается в одно огромное чудовище... Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами» [Гоголь, 1966, т. 1, с. 20]. «Но народная толпа была слишком густа. ...Попотчевали его сверху мукой; пестрый арлекин ударил его по плечу трещеткою, пролетев мимо...; конфетти и пучки цветов полетели ему в глаза...» [Гоголь, 1966, т. 3, с. 235].

Соприженность перцептивных ощущений свежести и легкости в полете не может не апеллировать к понятию прекрасного. Поэтому вполне закономерно визуальное превращение, происходящее со всеми летящими персонажами и даже предметами. Преследование прекрасной незнакомки для Пискарева превращается в сплошной полет, птицей взмывает бричка Чичикова, кони козаков перелетают пропасть, распластавшись в воздухе, как змеи. Воздух, казалось бы невидимо обтекая все тела, придает им особый колорит, при котором они кажутся *дышащими, парящими, возносящимися ввысь*. Атмосфера также играет роль оптического стекла, ведь *чистый, прозрачный, блестящий* воздух наводит резкость на окружающий мир, придавая ему не только четкость, но и рельефную форму: «Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно...» [Гоголь, 1966, т. 1, с. 146]; «Но здесь князь взглянул на Рим...: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. <...> Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и все казалось так близко, как будто можно было схватить рукою» [Гоголь, 1966, т. 3, с. 247].

Насыщенность кислородом разрывает статичность живописного изображения, воздух таким образом динамизирует его, создавая объемность. Живописный код смыкается с тактильными ощущениями свежести, духоты, сухости, влажности. При этом плотность аромата способствует тому, что данная стихия меняет свои физические свойства, приближаясь к воде: в «Тарасе Бульбе» вихревой полет

казаков на конях сопровождался тем, что «струя сжимаемой травы показывала след их быстрого бега» [Гоголь, 1966, т. 2, с. 152]; в повести «Майская ночь» «запах от... ночных цветов лился по всей земле» [Гоголь, 1966, т. 1, с. 85]. Воздух и вода вступают в дихотомические отношения: они, являясь полюсами земной вертикали, представляют верх и низ, однако эти пространства не отгорожены друг от друга. Отражение неба в реке моделирует ситуацию семантико-функциональной замены, при которой свойства одной стихии переходят другой. Водная поверхность – зеркальное воспроизведение небосвода, и поэтому передвижение по ней нередко передано с помощью таких глаголов, как *лететь*, *нестись*, *колыхаться*.

Аэрография придает сюжетным картинам определенную стереоскопичность, выводя рисунок из рамок собственно живописного кода и приближая его к архитектурному. Семантика воздуха добавляет свои коннотации и самому архитектурному коду: атмосфера, аморфная по своей природе, обнаруживает удивительную подвижность при заполнении разнообразных форм. Неслучайно сооружения у Гоголя чаще всего представлены на небесном фоне, который определяет их стремление ввысь: «Здание... летело к небу; узкие окна, столпы, своды тянулись нескончаемо в высоту; прозрачный, почти кружевной шпиг, как дым, сквозил над ними» [Гоголь, 1990, с. 152]. Воздушный колорит не только задает ракурс взгляда, но и изменяет материю: камень уподобляется воздушному, тонкому, кружевному веществу.

Вообще контаминация мотива воздуха с самим процессом творения для Гоголя весьма показательна: метафорическая природа слова *вдохновение* разворачивается в целое тематическое поле, в котором ассимилируются перцептивные и творческие возможности. Рождение знака связано с парением: летит, схватывает и проводит по воздуху кисть Чарткова; кисть Брюллова – *сверкающая, прозрачная*; резец создает скульптуру белую, млечную, дышащую «в прозрачном мраморе красотой» [Там же, с. 8]; перо писателя летит по бумаге, а в случае творческого кризиса оно как будто наливается свинцом. Интересно то, что стихия воздуха не покидает созданный текст и впоследствии: одорические ассоциации в сознании писателя [Хомук, 2007] кодируют то или иное произведение в системе противопоставленных ароматов. Семиотика ароматического кода становится полем диалога: обонятельные коннотации видятся наиболее емкими, так как они вбирают в себя чувства эмоционально-физиологического удовольствия читателя, подчеркивают природу вибрирующего, дышащего текста и – через него – «Я» художника-творца. Нюханье здесь равнозначно прозреванию *духовным оком* скрытых явлений.

Семантическая цепочка понятий *воздух – дыхание – вдохновение* закономерно продолжается образами *духа* и *души*. Интересно то, что в ряде случаев дыхание и обоняние напрямую, а не косвенно соотносятся с душой: по мысли М. Вайскопфа, нос в гоголевском мире нередко пребывает в роли Психеи [Вайскопф, 2003], совмещая основную и дополнительную функцию в одной. Неслучайно нос выступает в роли центра: именно этот орган непосредственно связан с глазами, ушами, губами и даже руками, то есть со всеми остальными рецепторами, обеспечивающими зрение, слух, вкус и осязание. Более того, острое обоняние позволяет героям ориентироваться в пространстве, нос представляется флюгером, улавливающим малейшие изменения окружающей среды. И если внешнюю легкость можно интерпретировать скорее как пустоту и знак принадлежности к inferнальному миру, то о наличии души говорит признак дыхания.

Глагол *дышать* выражает здесь не столько физический процесс, сколько состояние *души* человека, который поглощен каким-либо чувством или желанием. Дышащий герой всегда активен, он воодушевлен и одушевлен: крепостью дышат тела молодых воинов, предвкушающих битву; истреблением только дышит совет Тараса Бульбы; свежестью и здоровьем дышит прекрасная девушка; добротой дышит лицо Афанасия Ивановича. Думается, неслучайно вместо глагола «ды-

шать» иногда употребляется слово «полюхаться»: очевидны здесь переключки как на фонетическом, так и на семантическом уровнях. Созвучие «дышит – пышет» – это истолкование дыхания как тепла, признака жизни. Показательно обращение к поэме «Мертвые души», где персонажи напоминают бездушных кукол, никакое чувство *не волнует* их черты лица, они, как механизм, *приводят его в прежнее положение*, тогда как живые люди «Вечеров...» и «Миргорода» *трепещут, как лист, судорожно глотают воздух, несутся во весь дух, испускают дух*. Это своеобразное «кислородное голодание» выражается в запахах как симулякрах души, ведь герои часто заявляют о себе только при помощи определенного аромата, который заменяет речь.

Сопряженность воздушного и пластического видится и в том, что постоянные колебания атмосферы, подобные вдоху и выдоху, задают пульс мира. Воздушная стихия играет немаловажную роль и в связи с музыкальным началом. Распространение акустических волн возможно только в постоянно движущейся среде. При этом тело уподобляется духовому музыкальному инструменту, издающему разнообразные звуки. Ольфакторное и музыкальное в художественном мире Гоголя имеют одно общее свойство: в отличие от архитектурных и визуальных образов категории запаха и звука в определенной степени более динамичны. Показательно и то, что словосочетание *слышать запах* оказывается популярнее выражения *чувствовать* или *обонять*; это свойство присуще особенно насыщенным ароматам: от сапог слышен был запах дегтя, от бурсаков «слышалась трубка или горелка» [Гоголь, 1966, т. 2, с. 166], их одежда – шаровары, шапки и сюртуки – «отзывались спиртом и табачными корешками» [Там же, с. 204]. Радиус действия запаха, как и звука, приобретает пространственные характеристики, при этом способность слышать носом обусловила оригинальные приметы воспринимаемого воздуха: он обретает черты осязаемого материала, который можно взвесить и попробовать на вкус. Поле действия аромата или звучания может сужаться или расширяться, определяя границы осязаемого, привычного микрокосма. В связи с этим логично то, что ситуации, когда персонаж *высовывает, показывает* или *прячет нос*, дополняются акустическим сопровождением, ведь выход носа за границы тела рвет оболочку, которой является естественный запах. Проникновение в большой мир ощущается уже физически: внешняя среда нередко реагирует в прямом смысле отталкивающим зловонием, противодействием, и колебание на границе своего и чужого рождает звук. Связь между звучанием и обонянием является взаимонаправленной: ольфакторные и музыкальные мотивы провоцируют друг друга.

Можно сказать, что *чутье* становится синестетическим чувством, объединяющим в одно целое зрение, слух, обоняние и даже интуицию. Неслучайно глагол «чуять», под которым в основном подразумевается способность обонять запахи, заменяет слова «слышать» и «видеть». Черновой вариант «Тараса Бульбы» содержит вместо привычного «Слышу!» вариант «Чую!»; в поэме «Мертвые души» чутье заменяет зрение: «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз...» [Гоголь, 1966, т. 5, с. 50]. Таким образом, воздух в художественном мире Гоголя – это явление бытийного порядка. Уже само количество сложных физических модификаций (эфир, небесная стихия, ветер, метель, туман, дисперсные взвеси различной этиологии, запах, аромат, духота) говорит о его значимости для онтологии; неслучайные однокоренные слова *дух, душа, вдохновение* ставят данную категорию как в антропологический, так и в аксиологический ряд. Наконец, неизменное присутствие воздуха в качестве визуального, тактильного, акустического, обонятельного фактора выводит эту стихию из статуса подразумеваемых в статус достоверно ощутимых. В дыхании космоса, распространенном повсеместно, слыты воедино пластика тел, их звучание и цветовая окрашенность.

### Литература

- Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 47–105.
- Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1966.
- Гоголь Н.В. Арабески. М., 1990.
- Гумбольдт А. Космос: В 2 ч. Ч. 2. М., 1851.
- Хомук Н.В. Ольфакторные мотивы в художественной прозе Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир. Томск, 2007. Вып. 1. С. 187–212.
- Шеллинг В.Ф.Й. Соч.: В 2 т. М., 1987–1989. Т. 2. М., 1989.