

romantic cultural experience directed to propaganda of drug addiction in modern mass-culture and it's legitimization in New Age Philosophy. In the context of this dynamic Gogol's position must be an object of special attention.

Кравченко О.А. (Донецк)

ПРОБЛЕМА ВОЗВЫШЕННОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

Разговор о проблеме возвышенного ведется в современном литературоведении достаточно интенсивно. Среди гоголеведческих работ, развивающих в той или иной мере данный аспект исследований, следует назвать труды Свена Шпикера [1], Сюзанны Франк [2], Михаила Вайскопфа [3].

Избранная нами перспектива анализа предполагает в первую очередь проблематизацию возвышенного как эстетической категории, и уже на этой основе – прояснение специфики собственно гоголевского возвышенного.

I. Понятие «возвышенное» вбирает в себя комплекс значений. Так, Жан-Филипп Жаккар пишет: «Когда мы читаем классическую литературу по данной теме (Псевдо-Лонгина, Канта, Берк, Буало и т.д.) мы постоянно сталкиваемся с некоторой путаницей, которая является, по-видимому, результатом невозможности точного разграничения различных понятий, которые, дополняя друг друга, имеют различное применение. Представляется необходимым по отдельности рассматривать понятие природного возвышенного (т.е. проявление возвышенного в природе, как, например, разгул стихий, о котором философы говорили еще в древности), чувство возвышенного (посещающее индивидуума при виде того или иного явления вне зависимости от природы), возвышенный стиль, предполагающий безусловное присутствие риторических элементов, а также возвышенное как категорию эстетическую или философскую [4; 61].

Остановив свое внимание на последней составляющей жаккаровского списка, мы вновь сталкиваемся уже не с «путаницей», но с принципиальным разногласием в понимании содержания возвышенного как эстетической категории. Освещая материалы состоявшейся в 1992 году в Швейцарии конференции на тему «Категория возвышенного в историко-литературном развитии от классицизма до первой половины XX века», один из ее организаторов – Рольф Фигут – отмечает разночтения в понимании возвышенного учеными «запад-

ной» и «российской» (казанской) школ. Р. Фигут утверждает, что в основе этих разногласий «...лежат разные и даже противоречивые интерпретации категории возвышенного, различие между которыми вытекает не из одной только специфики обсуждаемых в статьях историко-литературных периодов. Несколько упрощая и обобщая, можно сказать, что мы, западные авторы, тяготели, скорее, к концепции возвышенного негармонического, непрекрасного, безобразного и безобразного, родственного с неизглаголемым и неизобразимым, понимаемого в общем духе абстрактного, антиреалистического искусства авангардов XX века, тогда как наши казанские гости, напротив, неустанно подчеркивали существенную связь возвышенного с эстетическим, этическим, государственным, историческим идеалом данного периода литературной истории» [5; 6]. Подобная ситуация проблематизирует архитектурные смыслы возвышенного, равно как и его роль в системе эстетических категорий. Объясняя сложившуюся ситуацию, Р. Фигут отмечает, что российские исследователи находятся вне воздействия современной эстетики: «В статьях неказанцев с большей или меньшей очевидностью отражается воздействие эстетики нашего века. На казанцев же настоящее воздействовало как раз не в эстетическом плане» [5; 10].

Поясним, что имеется в виду. Западная эстетика актуализирует категорию возвышенного во второй половине XX века. Возвышенное «замещает» категорию прекрасного в ситуации гуманитарного кризиса, оно «раскрывается» в ситуации «смерти поэзии», когда, как говорил И. Бродский, «невозможно писать стихи после Хиросимы». В труде франкфуртского философа Т.В. Адорно «Эстетическая теория» (1970) отмечается связь основных качеств нового искусства – непримиримой отрицательности, обнаженной материальности, упор на неизобразимое и на несообщаемое – с наследием категории «возвышенное». «В покоренном администрацией мире подходящая форма восприятия произведений искусства – это соощение несообщаемого, преодоление овеществленного сознания. Произведения, в которых эстетическая форма, под давлением правды, трансцендирует самое себя, занимают то место, которое издавна имело в виду возвышенным. В них дух и материал, стараясь прийти к единству, отделяются друг от друга. Их дух осознает себя как нечто чувственно неизобразимое, их материал... осознает себя как нечто непримиримое с единством произведения» [Цит по: 5; 7]*.

Согласно Ж.Ф. Лиотару, «властителю дум» западного постмодернизма, в эпоху развитого «модернизма» и начала «постмодернизма» категория гармонически прекрасного в эстетике утверждает тоталитарные

тенденции западного современного общества, его одержимое стремление к функциональности и его «героя», цельного, спортивного, безошибочно функционирующего индивида. Эту идею, как считает Лиотар, отрицает возвышенное в новом искусстве, которое своей «непонятностью» и отказом от изобразительности сообщает о несообщаемом и несообщаемости. «В эстетике возвышенного современное искусство (и в том числе литература) находит движущую силу, а логика авангардов свои аксиомы» [Цит по: 4; 65].

Продолжив начатую Т. Адорно работу по философско-эстетической переориентации искусства с прекрасного на возвышенное, Лиотар осуществил одну из самых глубоких проработок содержания возвышенного в книге «Хайдеггер и «евреи». «Евреи» для Лиотара – это имя, которое Запад дал бессознательной тревоге: «... в случае «евреев» речь и в самом деле идет о чем-то, вроде бессознательного аффекта, о котором Запад не хочет ничего знать. Он не может быть представлен, не будучи упущен, снова забыт, потому что он не подвластен образам и словам» [7; 45]. Противостояние Запада и «евреев» Лиотар осмысляет как противопоставление прекрасного и возвышенного. Философ исходит из того, что в основе наших представлений о прекрасном лежит греческое понятие «айстетисис» – чувственно воспринимаемое явление. Это слово, давшее название современной эстетике, означает «ощущение», «восприятие», «представление». Именно «чувство» делает возможным художественный вкус и эстетическое удовольствие. «Айстетисис», таким образом, – фундаментальный принцип искусства, невозможного без чувственного восприятия. Специфика же возвышенного состоит в том, что оно создает пафос потрясения, накал эмоционального переживания, превышающий возможности человеческих чувств, «выражаемый» онемением, безобразностью, косноязычием. Возвышенное «испытывает» поэзию как ремесло. Ведя свою официальную историю от риторических предписаний, оно опровергает их опытом собственного развития.

Лиотар к обоснованию своей теории привлекает концепцию З. Фрейда о душе как системе сил. Фрейдовское учение о первичном и вторичном вытеснении говорит о существовании в памяти давно и прочно забытого потрясения, которое только и ждет внешнего толчка для выхода из амнезии. Опираясь на Фрейда, Лиотар трактует возвышенное как некую «анестезию» – потерю чувственности. На этой основе философ развивает мысль о непредставимом как об особом забвении. Это непредставимость и непредставленность, это забвение того, что никогда чувственно не запоминалось, но присутствует в сознании как «нечто». Возвышенное – это бесчувственность, безобраз-

ность с глубоко скрытым при этом чем-то таким, о чем невозможно ни помыслить, ни сказать, ни каким-либо образом представить. Чувство возвышенного – это постоянное присутствие в памяти того, что не дает покоя, заставляя и – в то же время – не позволяя вспомнить. Комментируя положения книги З. Фрейда «Человек по имени Моисей», Лиотар пишет: «... этот самый обычный народ, взятый в заложники голосом, который ему ничего не сказал, кроме того, что он есть, и что любое его представление и наименование запрещены, и что ему, этому народу, нужно слушать, по крайней мере, его тон, выказывать послушание его тембру» [7; 39]. «Евреи» здесь – «скорее востребованные, нежели ведомые облаком свободной энергии, которое они отчаялись понять, даже увидеть, клубящееся в Синайской пустыне» [7; 41]. Закон существования этого народа – это «закон вслушивания, который не может избавить его от отчаяния, что никогда не слышно, что он говорит» [7; 40].

Идеи фрейдовской метапсихологии Лиотар считает возможным соотнести (понимая при этом степень несоизмеримости) с текстом кантовской эстетики, а именно, «дерзнуть на утверждение, что вторичное вытеснение так же относится к первичному, как прекрасное к возвышенному» [7; 16]. Чувство возвышенного Кант определяет как сочетание удовольствия и страдания, как мгновенное потрясение, своего рода спазм. В «Наблюдениях о чувстве прекрасного и возвышенного» (1764) Кант использует понятие «возвышенное-страшное» («Чувство возвышенного сопровождается ужасом или грустью...»). «Это чувство, – вторит Канту Лиотар, – свидетельствует, что духа «коснулось» определенное «слишком», слишком для того, что он может с этим поделаться» [7; 65]. Это тишина, которую невозможно услышать и которая лишь ждет внешнего толчка, чтобы стать представленной как чувство, страх, тревога, ощущение угрожающей чрезмерности и панического ужаса. Лиотаровский пример этого «слишком» – случай панического бегства из бельевой лавки, когда вид чего-то совершенно мирного и домашнего оказывается чувственным представлением о том первом и главном, что чрезмерно и непредставимо.

Описание подобного эмоционального спазма находим и у Гоголя. А.О. Смирнова сохранила нам рассказ Гоголя о событии из его раннего детства: «Было мне лет пять. Я сидел один в Васильевке... Спускались сумерки. Я прижался к уголку дивана и среди полной тишины прислушивался к стуку длинного маятника старинных стенных часов. В ушах шумело, что-то надвигалось и уходило куда-то... Вдруг слабое мяуканье кошки нарушило тяготивший меня покой. Я видел, как она, мяукая, осторожно кралась ко мне. Я никогда не

забуду, как она шла, потягиваясь. А мягкие лапы слабо постукивали о половицы когтями, и зеленые глаза искрились недобрый светом. Мне стало жутко» [8; 36].

Гоголевскую «жуть» можно прокомментировать высказыванием Лиотара: «В чувстве возвышенного воображение точно также никоим образом не может собрать абсолюта, <...> чтобы его представить, как в изначальном вытеснении аппарат не может ничего сделать, чтобы связать, заблокировать, задержать и представить страх (называемый изначальным)» [7; 65].

Такое сближение Канта с Фрейдом, эстетики с психологией и историей может показаться чрезмерной модернизацией, почти «модничаньем», и тогда для некоторых теоретиков, как говорит Р. Фигут: «...вся эта дискуссия [по поводу возвышенного – О.К.] является неприятно модным и сугубо сомнительным вымыслом некоторых самозванцев-постмодернистов» [5; 10]. Но при всей парадоксальности своих философских сочленений Лиотар развивает достаточно авторитетную традицию. Его «евреи» – это не столько нация как таковая и не только сила, подрывающая основы западного рационализма, но это и мироощущение, ставшее частью и формирующее саму европейскую культуру. Так, Эрх Аурбах утверждал, к примеру, что вся европейская литература движется от изобразительности – к выразительности, от наглядности – к многозначности и необходимости истолкования, от стиля Гомера – к стилю Библии. Проследившая более глубокие истоки этой тенденции, мы оказываемся в греческих Афинах, где Платон осуждает художников-подражателей, а одержимых поэтов ставит в один ряд с вещателями и пророками. Платоновский поэт, одержимый голосом божества, ведом силой, которая лишь намекает, скрывает и утаивает себя, при этом всечасно давая чувствовать свое присутствие. После Платона эту проблематику развивает Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном». «Цель возвышенного, – пишет Псевдо-Лонгин, – не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как поразительное всегда берет верх над убедительным и угождающим» [10; 6]. Он считает природу той объективной реальностью, образ которой художник непосредственно выражает в своем творчестве, но разграничивает в то же время потенциал живописи и поэзии. Если в изобразительном искусстве основное – подражать действительности, то искусство слова идет далее, приближаясь к раскрытию самой сущности бытия: «... в речах следует искать то, что возвышает над повседневной человеческой жизнью» [10; 66]. Говоря о пафосе и экстазе как о составляющих возвышенного, Псевдо-Лонгин развивает

мысль о поэтическом потрясении, подобном удару молнии, и о молчании как об одном из сильнейших выразителей данного потрясения, «как, например, у Гомера в описании страны мертвых красноречивее и величественнее любых речей молчание Аякса» [10; 17].

Итак, круг странным образом замыкается. Неизобразимость и несказанность, тенденция к сакрализации поэтического высказывания, священный трепет, объемлющий поэта в присутствии божества – все это характеристики, свойственные поэзии как таковой в ее возвышенном модусе. У нас есть все основания не согласиться с Р. Фигутом в том, что разговор о возвышенном – это проблематика эстетики последних десятилетий. Несомненно то, что современная западная эстетика актуализировала интерес к возвышенному, но отнюдь не возродила его, поскольку невозможно «возродить» то, что живо. Возвышенное постоянно, как и суждения о нем, и таковым оно останется: «Воды доколе текут и пышно леса зеленеют» [10; 36]*.

Углубляя проблематику возвышенного, мы склонны утверждать, что произведению искусства как таковому свойствен определенный «коэффициент сублимации» – мера творческой энергии, преодолевающей инерцию жизненных связей и отношений и переводящей их в фабульную действительность эстетического объекта. Здесь важно не только «явить» нечто, запредельное возможностям человеческого представления, но превратить опыт жизненного существования, самим фактом творчества осуществить не отражение, а преобразование, создание новой реальности. Это превышение как возвышение задано уже лонгиновским трактатом: «Поэтому человеку недостаточно охватить созерцанием и размышлением всю вселенную; нашим мыслям тесно в ее пределах, и если кто-нибудь поразмыслил бы над ходом человеческой жизни, насколько в ней во всем преобладает великое и прекрасное, то ясна станет цель нашего рождения» [10; 64].

Наш анализ возвышенного у Гоголя будет направлен на то, чтобы преодолеть предметность в понимании этой категории и выйти на уровень эстетического объекта, формируемого архитектурными принципами возвышенного. Мы хотели бы обнаружить у Гоголя то пророчески-поэтическое начало, которое задано не-эстетическим (вне айгесиса) стремлением оказаться «на грани выразимого», передать пульсирующий ритм силы, ощущаемой лишь поэтом, «изобразить то, чему еще не нашел художник образца».

II. Псевдо-Лонгин писал о том, что «возвышенное – отзвук величия души» [10; 17], это состояние восторга, которое должен переживать сам автор, чтобы воздействовать на слушателей. Его

«первым и важнейшим признаком следует признать способность человека к возвышенным мыслям и суждениям» [10; 15-16]. Гоголь – пожалуй, один из самых восторженных писателей в русской литературе. Его высказывания не обходятся без апелляции к возвышенному, высокому, колоссальному, потрясающему. При этом круг «предметов», вызывающих вдохновенно-приподнятое чувство, оказывается необычайно широк. Это могут быть, к примеру, замечания о методике преподавания истории: «Рассказ профессора должен делаться по временам возвышен, должен сыпать и возбуждать высокие мысли, но вместе с тем должен быть прост и понятен для всякого. Истинно высокое одето величественною простотою: где величие, там и простота... Каждая лекция профессора непременно должна иметь целость и казаться оконченною, чтоб в уме слушателей она представлялась стройною поэмою...» [11; 56-57]. Гоголь в порыве восторга может утверждать, что «нет предмета более поэтического», чем подземная география: «Тут все явления и факты дышат исполинскою колоссальностью... Тут на всем отпечаток величественных потрясений земли; душа сильнее чувствует великие дела Творца» [11; 281]. Рассуждая о готической архитектуре, Гоголь словно фантастическим усилием, почти заклинанием «вытягивает» ввышину строение собора: «Возносите его таким, каким оно быть должно: чтобы выше, выше, сколько можно выше поднимались его стены, чтобы гуще, как стрелы, как тополи, как сосны, окружали их бесчисленные угóльные столбы! <...> Огромнее окна, разнообразнее их форму, колоссальнее их высоту! воздушнее, легче спиц! чтобы все, чем более подымалось кверху, тем более бы летело и сквозило» [11; 172]. Но при этом, проблема заключается в том, что вся эта экзальтированная восторженность Гоголя носит характер «предметности», задеиствуя лишь самый поверхностный уровень возвышенного.

Более глубокую проработку проблематики возвышенного находим в платоническом диалоге «Женщина», который, как убедительно показывает М. Вайскопф, задан интенциями кантовского трактата: «Отдаленный <...> источник многих гоголевских рассуждений в «Женщине» – ранний (1764) трактат Канта «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного», который в России был усвоен гораздо раньше и с большей готовностью, чем труднодоступная «Критика способности суждения» (естественно, влияние Канта соединялось с эстетикой Псевдо-Лонгина, Э. Берка и Шиллера)» [3; 55-56]. Кантовская проблематика была адаптирована также В. Оболенским в статье «Сравнительный взгляд на прекрасное и высокое», стихотворением А. Глебова «Женщина», анонимной статьёй в переводе Ф. Кони «О влиянии женщин в обществе на изящные искусства и литературу»,

но, как пишет М. Вайскопф, только Гоголя отличала «экстатическая ностальгия по бесконечному, т.е. все по тому же мужскому «возвышенному» [3; 62], и только гоголевскому трактату была свойственна постоянная раздвоенность мысли, «колеблющейся между «земным» и «небесным», в которой «опознается зерно мрачных, дуалистических настроений» [3; 61].

И опять же, все это – лишь пролегомены к интересующей нас теме. Задача состоит в том, чтобы за пафосом и воодушевлением, за стилистически приподнятой речью увидеть апорию возвышенного. Сущность ее отчетливо выражена в статье Свена Шпикера: «От первой поэтологической концептуализации в лонгиновском трактате «О возвышенном» до реинтерпритации концепции Кантом и Гегелем, напряжение между айстетисом, с одной стороны, и анестесией, с другой, было обнаружено в самом основании возвышенного» [1; 119]* [Здесь и далее перевод с английского наш – О.К.]. Таким образом, та лиотаровская проблематика возвышенного как не-эстетического и непредставимого может открыть новые перспективы в изучении творчества Гоголя.

Концептуальная проработка сущности гоголевского возвышенного была осуществлена Свенем Шпикером в его статье «Gogol's Via Negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabeski». Исследователь оперирует понятиями айстетис, анестесис, анестесия – т.е. все тем же лиотаровским арсеналом осмысления возвышенного, которое апелляцией к невыразимому и не-сказанному ставит вопрос о возможности репрезентации, о горизонте выразительных возможностей слова. Подобно Лиотару, Шпикер проблематизирует статус возвышенного в системе эстетических категорий и проясняет собственно гоголевские эстетические приоритеты. Теоретическая перспектива статьи – эстетика против анестетики в гоголевской поэтике.

Исходный тезис С. Шпикера – анти-романтическая позиция Гоголя в отношении возможностей поэзии явить идеал, неприятие шеллингианского эстетического императива. Гоголевское понимание эстетического создания не предполагает видеть в нем некий знак, коннотативный трансцендентному идеалу.

С. Шпикер подчеркивает момент, ускользающий от внимания многих исследователей, а именно то, что гоголевская установка не соответствует современной дефиниции эстетического как учения о прекрасном, но задана более широкой «episteme aisthetike», которая восходит к моменту рождения эстетики как философской дисциплины в середине 18 века в трактате Александра Баумгартена. Эта установка предполагает, что эстетическое – не только «ощущение» или «чувственное

впечатление», но и когнитивная перцепция (познавательное восприятие). Эстетическое, следовательно, не должно пониматься как простое чувственное восприятие прекрасного, но более глубоко, как интуитивное, не-рациональное схватывание истины. «В контексте гоголевской метафизической эстетики акцент на эстетическом предполагает явление трансцендентальной Идеи в или через не-рациональный чувственный аффект или серию аффектов в ощущающем субъекте, а не ее присутствие в материальности художественного произведения» [1; 116-117]**. При этом, отмечает С. Шпикер, во многих текстах «Арабесок» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» «когнитивная перцепция (Wahrnehmung) метафизической сущности отъединена от какого-либо чувственного впечатления (Empfindung)... Другими словами, когнитивное представление сопровождается в гоголевской эстетической философии не счастливым актом эстетической апперцепции, но, напротив, анти-эстетическим моментом бесчувственности [1; 117]***.

С. Шпикер предлагает собственную интерпретацию эстетических установок гоголевской поэтики посредством вовлечения в анализ такого концепта, как «ничто», утверждая, что на концептуальном уровне «анестетическое эстетическое» соединяется с метафизикой «ничто» – чрезвычайно продуктивной в мысли и творчестве Гоголя. Если познание метафизической сущности происходит не посредством эстетического видения, но, скорее, в моменте анестетического чувственного оцепенения, следовательно, именно «ничто» – это то, что ощущаемо, видимо, слышимо или чувствуемо. Апперцепция этой сущности есть в основе своей апперцепция пустоты. «Ничто» представляет единственную возможную форму транзитивной лингвистической референции к сущности, чей бытийный статус не может быть чувственно верифицирован.

Цель искусства, осуществляющего анестетическое возвышенное, – парадоксальная репрезентация «ничто», которое структурирует Абсолют и соответствует анестетическому типу бытия. Искусство должно представлять непредставимое посредством «молчащего» негативного дискурса, демонстрирующего величайший разрыв между анестетическим «ничто» Абсолюта, с одной стороны, и чувственно воспринимаемым миром – с другой.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» эта идея развивается в аспекте говорения о Боге языком анестесиса в противовес функционально коммуникативной речи повседневности: «... бывает время, когда даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном» [12; 127]. Божественное адекватно выразимо только

посредством анестетической тишины или негативной речи как двух способов выражения «бытия сверх бытия». К примеру, различие между западной и православной церковью концептуализировано Гоголем в «Выбранных местах» именно как различие между «позитивной» речью католицизма и отсутствием говорения, в котором ошутимо присутствие Бога:

«Пусть миссионер католичества западного... размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхаемые слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народ, чтобы ... все бы подвинулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело, и в один голос заговорило бы к нему: «Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей церкви!» [12; 65]*.

Гоголевское предпочтение тишины – речи, пустоты – репрезентативному присутствию, негативного дискурса – попытке дать позитивную репрезентацию идеала восходит к традиции апофатизма, предполагающей, что аксиологически высшая сущность (Бог) может быть выражена посредством «пустого» дискурса полной тишины или бессмысленных тавтологий, либо посредством негативной репрезентации, тематизирующей невыразимость высшей сущности. Согласно Дионисию Ареопагиту наилучший путь говорить о том, что *per definitionem* неизвестно – это апофатическая речь, которая отрицает все существующее как низшее по отношению к Богу. Хотя мы не можем знать, что Бог есть, мы многое можем понять, постигая, что он не есть. В этом смысле мы говорим о Боге, используя негативные атрибуты.

Яркая иллюстрация анестетической художественной тенденции дана в гоголевской дискуссии по поводу художника Иванова и его картины «Явление Христа народу». Замечательно, что гоголевский призыв к пониманию подвига художника не предполагает, что картина вскоре будет завершена. Гоголь не обещает публике эстетической награды за длительное ожидание. Напротив, он утверждает, что впечатление о незавершенности картины Иванова происходит от ошибочной веры в эстетическое, от предположения, что сущность работы лежит в ее видимой материальности. Гоголь выступает с апологией ивановскому молчанию, а не с его оправданием. С его точки зрения, картина действительно завершена во всех своих визуальных (эстетических) аспектах: «Иванов сделал все, что другой художник почел бы достаточным для окончания картины. Вся материальная часть, все, что относится до умного и строго размещения группы в картине, исполнено в совершенстве» [12; 166]. Своим утверждением Гоголь расширяет доминирующую позицию чувственно-эстетического, подчеркивая, что любая попытка позитивной «исчерпанности» бесконечного

многообразия Абсолюта (Христа) обречена на неудачу и что не следует видеть выражения невыразимого в материальности ивановской картины. Вставая на точку зрения профана-чиновника, Гоголь иронически восклицает: «Безделица – изобразить на лицах весь этот ход обращения человека ко Христу!... Есть люди, которые уверены, что великому художнику все доступно. Земля, море, человек, лягушка, игра в карты и моление Богу, словом, все, что может достаться ему легко, будь только он талантливый художник да поучись в академии» [12; 165-166]. Ивановское молчание, его «медленность» и неспособность завершить картину предстают как вытекающие из того «колоссального дела, которого не затевал доселе никто»: «изобразить кистью обращение человека ко Христу» [12; 168].

По-настоящему поэтическое создание вне-знаково и, следовательно, анестетично. Здесь Гоголь соотносит ивановское настроение молчаливой внутренней работы со своим собственным: «Я это знаю и отчасти даже испытал сам... В продолжение более шести лет я ничего не мог работать для света. Вся работа производилась во мне и собственно для меня» [12; 169].

Гоголевское письмо об Иванове проблематизирует статус художника как *homo faber* (чьи создания основываются на том, что уже имеет материальное существование) и возводит его к богоподобному *homo creator* (чьи создания не зависят от того, что уже материально существует, кто творит без прецедента, *ex nihilo*, т.е. анестетически.). Гоголь воспринимал Иванова как мистического творца, чьи созданные равностильны Божьим в том, что суть их предмета – несуществующая *materia prima*, созданная Богом: «Но как изобразить то, чему еще не нашел художник образца? Где мог найти он образец для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины, – представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу? Откуда мог он взять его? Из головы? Создать воображением? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображенье» [12; 166]. Подобно гоголевскому «внутреннему воспитанию», когда он не в силах был произвести ни одной строки, ивановское творчество – это внутреннее делание, материальная манифестация которого – лишь негативный след его теологического труда.

Гоголевское предпочтение анестетического дискурса коммуникативной речи восходит к неоплатоническому по своей природе страху, что слова могут оказаться неадекватны для выражения истины. Говоря более категорично, гоголевские суждения ведут к утверждению, что репрезентативный язык и эстетический модус, соответствующий этому языку, могут быть структурно неподходящими для

выражения истины, для которой не существует ни чувственного, ни рационального: «До тех же пор ничего не скажу именно потому, то могу ошибиться» [12; 144], «слова мои могут придтись не совсем кстати, лучше не произносить их вовсе» [12; 150]. Это внутреннее слово – слово анестетическое, немой знак нетранзитивности.

Проблема анестетического слова заставляет более пристально взглянуть на модификации возвышенного у Гоголя. Свен Шпикер, анализируя «Арабески», предлагает различать два типа гоголевского возвышенного – эстетическое и анестетическое. Первое ассоциируется с бесконечной высотой неба (готический собор), второе – с земной глубиной («Мысли о географии»). Эстетическое возвышенное описывается как следствие ослепляющего переизбытка айстесиса (чувственно-художественного впечатления, разрешающегося в экстазе анестетического онемения). Эстетическое возвышенное – это усилие речи приблизиться к тому «все» (Бог, Абсолют), которое не может быть высказано.

Второй тип – анестетическое возвышенное – репрезентирует полное отсутствие речи, безвидность и темноту земли. Здесь анестетический модус перцептивных характеристик возвышенного не имеет никакого «эстетического» прецедента вообще, для него характерен тенденциозно негативный репрезентационный модус.

Анестетическое возвышенное воспроизводит с обратным знаком гоголевский эстетический *hypsos*:

| Эстетическое | Анестетическое |
|--------------------------------|------------------------------|
| возвышенное | возвышенное |
| высота, огромность | глубина |
| видимое | невидимое |
| «легкое» и «прозрачное» | тяжелое и темное |
| ассоциировано с небом | ассоциировано с землей |
| и трансцендентным | |
| репрезентирует строгий порядок | репрезентирует хаос творения |

Свен Шпикер обращает внимание на символическую функцию камня и каменности в гоголевской концептуализации возвышенного величия. Будучи материалом, образующим землю, камень, однако, присутствует в обоих вариантах гоголевского возвышенного: готический собор, подземная география, вулкан в картине Брюллова, – камень дан практически во всех возвышенных объектах, будь это динамика литосферы (вулкан) или статика «парящего» здания (собор). При этом наблюдаем существенную разницу в гоголевском использовании камня в эстетическом и анестетическом типах возвышенного. Там, где архитектурное эстетическое возвышенное репрезентирует камень как

часть высшего порядка возведенного здания, анестетическое возвышенное представляет процесс подземного «камнеобразования»: «Здесь встречаются целые массы... Тут лежит в глубоком уединении раковина и уже превращается в мрамор» [11; 281].

Эта полифункциональность камня в обоих типах возвышенного ассоциируется с аполлоновской и диониссийской стихиями. Там, где архитектурный готический гипсос – это возвышенное в его освобождении от тяжести, величие невидимой «подземной архитектуры» является именно результатом ее непреодолимой тяжести. Гоголь называет это «тяжелым величием» индейских или египетских катакомб: «Главный характер ее [«подземной архитектуры» – О.К.] – тяжесть. Здесь все должно соединиться в массу и толщу; здание тяжело ступает, как на слоновых пядях, на коротких тяжелых колоннах, которых ширина своим диаметром равняется почти с высотой. Здесь уже совершенно все ширина и масса. На ней как будто отпечаталась тяжесть земли, внутри которой она скрывает свое тяжелое величие» [11; 180]. Так гоголевская подземная архитектура связана с хтоническим и неструктурированным до-сознательным хаосом, который дополняет аполлоновский принцип порядка, света и разума.

Анестетическое возвышенное дает негативную репрезентацию тому, что не может выразить упорядочивающий мрамор аполлонической структуры, т.е. «все неопределенное, что не в силах выразить мрамор...». Гоголевское подземное возвышенное характеризуется как величайшее противоречие между материальным обозначающим, с одной стороны, и трансцендентным обозначаемым – с другой. Само противоречие между бесконечной, нематериальной трансцендентной Сущностью и темной, хтонической, не-трансцендентной тяжестью возвышенного – и есть главный элемент означающего. Анестетическое возвышенное, таким образом, предопределяет разрыв, несоответствие между значением и его внешней формой, отсутствие, которое именно в его отказе от любой репрезентации того, что не поддается репрезентации, и есть возвышенное. Гоголевское анестетическое возвышенное, в этом смысле, проявляет себя как тот способ выражения, который «выражает» ни что иное, как неадекватность любой попытки репрезентировать Абсолют.

Литература и примечания:

1. Spieker S. Gogol's Via Negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabesque // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 34, 1994. – P. 115-142. *From its first poetological conceptualization in Longinus treatise Peri uyouV to the reinterpretation of the concept by Kant and Hegel, the tension between aisthesis, on the one hand, and anaesthesia, on the other, has been found to lie at the very root of sublime; ** In the context of Gogol's metaphysical aesthetics, the emphasis upon aisthesis suggests the revelation of the transcendent Idea in o through a non-rational sensory affect or a sequence of affects within the perceiving subject rather than its presence within the materiality of the artistic artifact; ***...the cognizing perception (Wahrnehmung) of the metaphysical essence is curiously disconnected from any sensuous corollary (Empfindung)... In other words, the companion of perceptual cognizance, in Gogol's aesthetic philosophy, is not a felicitous act of aisthetic apperception but, on the contrary, an "an-aisthetic" moment of failing sensation...

2. Франк С. Страсти, пафос и бафос у Гоголя // Логос. – 1999. – №2.

3. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М.: Рос.гос.гуманит. ун-т, 2002.

4. Жаккар Ж.-Ф. Возвышенное в творчестве Даниила Хармса // Wiener Slawistischer Almanach. Band 34, 1994. – С. 61-80.

5. Фигут Р. Шесть статей о возвышенном в русской литературе. Вступительные заметки // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 34, 1994. – P. 5-15.

*Чуткий к историческому пульсу времени Иосиф Бродский в Нобелевской лекции говорил следующее: «Как можно сочинять музыку после Аушвица? – вопрошает Адорно. <...> Поколение, к которому я принадлежу, во всяком случае оказалось способным сочинить эту музыку» [6; 2, 459]. Конечно, это была уже совершенно другая музыка, написанная по неведомым ранее канонам. Это была музыка на грани немоты, поэзия трагического бессилия сказать о несказанном:

Пора. Я готов начать.

Не важно с чего. Открыть

Рот. Я могу молчать.

Но лучше мне говорить.

И. Бродский «Натюрморт» [6; 2, 256]

В сущности, это даже не выбор между молчанием и говорением, это, скорее, поиск новой стратегии молчать.

6. Бродский И.А. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х тт. – Минск: Эридан, 1992.

7. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и «евреи». – СПб., 2001.

8. Вересаев В.В. Гоголь в жизни. – Харьков, 1990. *Вспомним серенькую кошечку из «Старосветских помещиков». Возвращение «бедной своей фаворитки» старушка объясняет так: «То смерть моя приходила за мною!» (9; 2, 23). Нечто обыденно-домашнее несет в себе таинственную неизреченность смертной бездны.

9. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 6 т. – М., 1952.

10. Псевдо-Лонгин. О возвышенном. – Москва-Ленинград, 1966.
 11. Гоголь Н.В. Арабески. – М., 1990.
 12. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – М., 1990.
- *Здесь наблюдаем переключку с лиотаровской критикой чувственного айстесиса: «Айстесис может только вытеснить истину пафоса, как церковная пышность вытесняет присутствующего в сердце Христа» [7; 60]

Анотація

Статтю присвячено аналізу сучасного розуміння категорії піднесеного. Ідеї Ліотара про анестетичне піднесене проілюстровані на матеріалі творів Гоголя. Стверджується, що характер гоголівського піднесеного полягає в реалізації художньої стратегії апофатичної репрезентації Абсолюту.

Аннотация

Статья посвящена анализу современного понимания категории возвышенного. Идеи Лиотара об анестетическом возвышенном проиллюстрированы на материале произведений Гоголя. Утверждается, что характер гоголевского возвышенного состоит в реализации художественной стратегии апофатической репрезентации Абсолюта.

Summary

The article is devoted to the analyses of modern understanding of the category of sublime. Liotard's ideas of anaesthetic sublime have been illustrated by the works of Gogol. It is claimed that character of Gogol's sublime lies in carrying out the artistic strategy of apophaticre presentation of the Absolute.

Звигнячковский В.Я. (Киев)

КОМЕДИЯ «СМЕШНЕЕ ЧЕРТА» («РЕВИЗОР» КАК ОБРАЗЧИК СМЕХОВОГО ИСКУССТВА «УКРАИНСКОЙ ШКОЛЫ»)

Сын драматурга и режиссёра, можно сказать, выросший в театре в Кибинцах, Гоголь недаром уже в Нежинской гимназии был незаменимым актёром-комиком в гимназических спектаклях. Получив первое литературное признание как прозаик, став «с Пушкиным на дружеской ноге», 26-летний Гоголь остро почувствовал себя не-