

УДК 821.161.1 Гоголь + 75.021.32 — 035.676.332.4

УТРАЧЕННЫЙ ОБРАЗ МАТЕРИ В РАЗРУШИТЕЛЬНЫХ УТОПИЯХ ГОГОЛЯ И ФИЛОНОВА

Л.Р.Клягина

THE LOST CHARACTER OF MOTHER IN DESTRUCTIVE UTOPIA BY GOGOL AND FILONOV

L.R.Klyagina

Уральский федеральный университет (Екатеринбург), L.Klyagina@yandex.ru

В статье рассматривается проблема возможности через разрушение сакрального в искусстве привести человека к созиданию, открытию духовного и божественного, то есть нетеологическими средствами выразить религиозную истину.

Ключевые слова: православие, авангард, образ матери, апокалипсис, «двойная реальность»

In this article the author inquires into the problem of possibility of leading man to the creation, to the discovery of spiritual and sacred through the destruction of sacral in the art, that is to express the religious verity by non-theological way.

Keywords: Orthodoxy, avant-garde, character of mother, apocalypse, "dual reality"

Гоголь обладал апокалиптическим мышлением. Для него смерть была не абстрактным понятием. Современная действительность уже находилась, согласно его мироощущению, во власти Смерти. Именно поэтому мы так часто сталкиваемся с фактами появления в мире людей мертворожденных. Довольно устойчивым мотивом в художественном пространстве Гоголя является мотив отсутствия матери. В повести «Вий» Хома Брут не знает ни отца, ни матери: «И матери не знаю. По здравому рассуждению, конечно, была мать; но, кто она, и откуда, и когда жила — ей-Богу, добродию, не знаю» [1]. Нет матери у героини «Сорочинской ярмарки» Параски, ее воспитывает отец и мачеха Хавронья Никифоровна, с полным красным лицом, «по которому проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил перевести встревоженный взгляд» (1, 117); Петрусь Безродный — («Вечер накануне Ивана Купала») «никто не помнил ни отца его, ни матери» (1, 42); мать-ведьма у Вакулы («Ночь перед Рождеством»); мачеха-ведьма в повести «Майская ночь, или Утопленница», пани Катерина («Страшная месть») воспитанная отцом, погубившим ее мать и, в конеч-

ном итоге, Катерину и ее сына; в рассказах о происхождении Чичикова воспоминания о матери отсутствуют, как будто ее и не было вовсе. Доброе и «прекрасное когда-то лицо» матери мелькнет на страницах повести «Тарас Бульба», но в момент встречи с ней мы увидим «какое-то странное существо в этом сборище безжизненных рыцарей», «она была жалка, как всякая женщина того удалого века» (2, 224-225).

В повести «Шинель» есть постоянно повторяющееся сочетание: мать-покойница, в повести «Ночь на Ивана Купала» — мать-покойница-старуха. Но, пожалуй, самая страшная картина в главе из неоконченного романа «Кровавый бандурист»: «Мать утонула, я видел только посинелый и разрезанный труп. Она, говорят, утонула. Ее вытянули мертвую и из утробы ее вырезали меня, бесчувственного, неживого». «Картина мира» как будто завершена. Зло порождает зло, и в мертвом бессмысленном пространстве ничего не происходит и не может произойти. В повести «Ночь перед Рождеством» накануне светлого христианского праздника кузнец Вакула во дворце видит картину: «Это была Пречистая Дева с Младенцем на руках. Что за картина, что за чудная живо-

пись... вот, кажется, говорит, кажется живая, а Дитя Святое, и ручки прижало, и усмехается, бедное... Сколь, однако ж, ни удивительны сии малевания, но эта медная ручка... еще большего достойна удивления. Эк какая чистая выделка» (1, 121). Святой облик ускользает, сакральный смысл изображенного человек, заключивший сделку с чертом, не постигает. Мир привычный, понятный привлекает его больше, он предпочитает земное небесному.

Сдвиг в сознании происходит за счет совмещения высокого и низкого в картине. На изображение Пречистой Девы накладывается бытовой предмет, медная ручка. Искривляется святой облик, но и воссоздается реальная ситуация бытия, где утилитарное сосуществует с сакральным и в бытовом повседневном имеет для человека доминирующее значение. При этом деформация священного образа, «частичное затмение» в привычном восприятии становится неизбежным.

В художественном мире Гоголя этот эпизод очень важен. Изобразительный знак, в котором создается такой интервал значений, который открывает неожиданный смысл, рождающий чувство неловкости, стеснения от слепоты человека, не различающего существенное и второстепенное в собственной жизни. Ведь Образ Богородицы по своему смыслу и значению занимает в духовной жизни особое место. Жительница Земли, она дала плоть вочеловечившемуся ради людей Богу. В ней первой достигнута была и та цель, ради которой совершилось это вочеловечение: в ней, Матери Спаса, ставшей «невместимого Бога вместилищем», наиболее полно приблизившейся к своему великому Сыну, было свободно, очищено от греха и искажения человеческое естество [2].

В финале повести «Записки сумасшедшего» именно в перевернутом сознании, вне времени и вне пространства, у героя возникает пронзительное желание: вернуться к утраченному в процессе бытия образу. Образ матери возникает как спасительный: «Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем бедном дитятке!...» Нарочито неправильный синтаксис как будто должен подсказать читателю, что речь идет о Матери небесной, а не земной, так как имя ее даже в потоке бессвязной речи выделено особо (с заглавной буквы, среди восклицательных знаков). Но мольба о спасении зависает и остается без разрешения, после небольшой паузы и читатель, и герой повести возвращаются в знакомое абсурдное пространство: «А знаете ли, что у алжирского деа под самым носом шишка!». Услышать эту мольбу о спасении и помощи просто некому, мир находится в состоянии духовного вакуума, всеобщей глухоты.

В который раз подтвердились слова святого Апостола Павла: «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сём надобно судить духовно» [1 Кор., 2, 14].

Однако православная мысль искони рассматривала духовную жизнь по преимуществу как задачу синтеза, а не анализа, собирания духа, а не его расчленения. Гоголь как бы стремится соединить интуитивное в постижении божественной истины и аналитическое начало.

Аналитическое исследование действительно Гоголем представляет доказательства от противного: если человечество не осознает своего существования вне высшего нравственного сознания, то необходимо предоставить ему доказательство того, что такое существование абсурдно и губительно, то есть дать знание о том, что мешает ему обрести полноценность и осмысленность. Рассудочное осознание губительности выбранного пути и аналитическая оценка самого себя должны пробудить в человеке желание познать истину, а истина заключена в Боге. В письме к Шевыреву Гоголь в 1847 году писал: «Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом, изумясь в нем прежде мудрости человеческой и неслыханному дотоле знанию души, а потом уже поклонясь Божеству его. Экзальтация у меня нет, скорей арифметический расчет» (9, 361). Итак, именно знание должно привести к вере.

Вновь мы возвращаемся к тому, что созданная Гоголем художественная картина деформированного земного мира должна стать своего рода откровением, принести человеку знание, способное вернуть его к утраченной вере. Здесь мы сталкиваемся, скорее, с эстетическим отношением к откровению, нежели религиозным. Именно через эстетическое чувство, потрясение от увиденного, возможно повернуть человека лицом к Богу, восстановить целостность бытия.

В этом факте мы можем усмотреть существенное совпадение между традицией Гоголя и искусством представителей русского авангарда. Глубокое религиозное чувство, а не формальные поиски новых средств выражения, роднят Гоголя с искусством русского авангарда начала XX века, которое может быть обозначено как попытка выразить совершенно нетеологическими средствами глубокую религиозную истину. «В начале XX столетия, и притом на русской почве, осуществлялась плодотворная встреча православной философии искусства с одной из тенденций европейского художественного авангарда — устремленностью к духовности в искусстве, к поискам идеального, надмирного, абсолютного и путей наиболее адекватного выражения в художественной материи» [3].

П.Филонов — один из самых оригинальных представителей русского авангарда. Именно он вводит в эстетику авангарда термин «двойной реализм». Филонов создает модель мира, в которой на всех уровнях мироздания с переменным успехом протекает борьба между духом и материей. Поражение духа приводит к неорганическому состоянию, распаду и хаосу, победа — к «мировому расцвету».

«Принцип сделанности» был одним из главных положений аналитического метода художника. В «деланных» картинах он фокусирует глаз на плохо видимом и мало различимом. Художник «анализиру-

ет и интуирует», представляя мир как сложный комплекс видимых и невидимых явлений.

Изобразительный знак, смысл которого восстанавливается благодаря устанавливаемому интервалу различия, также часто используется Филоновым. В картине «Мать» (1916) явно видна опора на иконописную традицию. Композиция напоминает икону Богородицы с младенцем на руках. Лик святого в углу картины возникает вопреки традиции, но это знак «другого мира», помогающий высветить несовершенство земной реальности. Лицо матери лишено привычной одухотворенности и бездонной, высокой и чистой печали. Пожалуй, лишь миндалевидная форма глаз служит напоминанием о святом лике. Лицо, голова деформированы, на них проступают черты городского пейзажа, на фоне которого расположена фигура матери и младенца. Лицо как будто распадается на наших глазах, отмирает живое и принимает очертания неживого. Выражение лица напряженное и тревожное. Еще светлые руки матери, но не «руки тонкостью источены», а большие с явным нарушением пропорции, как в колыбели, сохраняют не оформившееся существо, а пространство города уже готово поглотить его, его маленькое тельце уже сливается с очертаниями города. Голова младенца непомерно большая с лицом недетским. В иконописной традиции при изображении младенца также допускалось нарушение пропорции, и лик младенца Сына не соответствовал привычным представлениям. Но если в иконе в облике Спасителя Сына деформация символизировала таинственное слияние детской мягкости и глубокой, неизреченной мудрости, то в картине, «сделанной» Филоновым, это символ готовой формы, уже принявшей черты «этого» мира. Вместо типа изображения, которое обозначалось в иконописной традиции как «Умиление», где мать и дитя изображались в позах взаимного ласкания, в картине «Мать» мы видим отстраненность и полное равнодушие друг к другу матери и младенца.

Настоящий момент бытия в данной системе мыслится как некая переходная форма, эпоха неопределенности, бесформенности. Значительная роль отводится будущему, оптимизм связан с идеей общественного преобразования, с утопическим представлением о судьбе человечества и возможности эстетически эту судьбу исправить, даже сформулировать. Но возможно ли через разрушение восстановить целостность бытия?

Н.В.Гоголь остро ощущал этот разлад, понимал, что поставленной цели, совершенствования и познания, он не достигает, и его искусство, вопреки его воле, несет в себе разрушительное начало. Это осознание и становится причиной мук писателя.

«Трудно представить человеку непосвященному всю бездну сердечного горя и муки, которую узрел под ногами своими Гоголь, когда вновь открылись затуманенные его духовные очи, и он ясно, лицом к лицу, увидел, что бездна эта выкопана его собственными руками, что в нее уже погружены многие, им, его дарованием соблазненные люди и что сам он стремится в ту же бездну, очертя свою бедную голову... Кто изобразит всю силу происшедшей отсюда душевной борьбы писателя и с самим собою, и тем внутренним его врагом, который извратил божественный талант и направил его на свои разрушительные цели?» Таково было последнее посмертное суждение о Гоголе-христианине, вынесенное Оптиной Пустынью, иеромонах Евфимий подытожил земной путь великого писателя [4].

Писатель использовал приемы, которые в силу объективных обстоятельств не могли быть поняты однозначно. В изобразительном знаке Гоголя читатель воспринимал первый уровень, устанавливая сходство с реальностью. Второй уровень, ассоциативный, мог быть понят только теми, кто обладал мироотношением, подобным авторскому. В нем должны были уживаться глубокая религиозность с сомнением и страхом, рожденным предчувствием апокалипсиса, догматизм и свободное обращение с ортодоксальным учением, стремление не только словом, но и делом изменить направление этой жизни и указать путь к восхождению в Небесное, духовное пространство.

1. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 2, С. 337. Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием тома и страницы.
2. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. С. 30.
3. Бычков В.В. Философия искусства П.Флоренского // Флоренский П. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 304.
4. Воропаев В. Духом схимник сокрушенный. М.: Московский рабочий, 1994. С. 146.

References

1. Gogol N.V. Coll. works in 9 vols. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1994, vol. 2, p. 337. Future references are in round parenthesis indexing volume and page.
2. Barskaya N.A. Syuzhety i obrazy drevnerusskoy zhivopisi [Subjects and images of Old Russian painting]. Moscow, Prosvshchenie Publ., 1993, p. 30.
3. Bychkov V.V. Filosofiya iskusstva P.Florenskogo [Philosophy of art by Pavel Florensky]. Florenskiy P. Sel. works on art. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996, p. 304.
4. Voropaev V. Dukhom skhimnik sokrushenny [A hermit with broken spirit]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1994, p. 146.