

А. Х. Гольденберг¹

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

ГОГОЛЬ И ЭСТЕТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА

(К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ СЛОВА И ЖИВОПИСИ)

Рассматривается роль жанровых форм наивного искусства (вывеска, лубок) в эстетике Гоголя и поэтов и художников раннего русского авангарда, опирающихся на традиции городской народной культуры. Показана близость художественного языка Гоголя изобразительным принципам поэзии футуристов и неопримитивистским формам и приемам русской авангардной живописи. Выявлен характер преемственности традиций словесной живописи Гоголя и эстетики русского авангарда, их типологическое сходство и концептуальные различия.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, русский авангард, неопримитивизм, город, вывеска, лубок.

A. Kh. Goldenberg

Volgograd State Social and Pedagogical University

GOGOL AND THE AESTHETICS OF RUSSIAN AVANT-GARDE

(ON THE PROBLEM OF THE CORRELATION OF THE WORD AND PAINTING)

The role of genre forms of naive art (signboard and lubok) in Gogol's ekphrasis, and the aesthetics of poets and artists of the early Russian avant-garde based on the traditions of urban folk culture, is considered. The similarity of Gogol's artistic language to the depictive principles of futurist poetry and the neo-primitive forms and methods of Russian avant-garde painting is shown. The character of the continuity of the traditions Gogol's verbal art of and the aesthetics of the Russian avant-garde, their typological similarity and conceptual differences are revealed.

Keywords: N. V. Gogol, Russian avant-garde, neo-primitivism, city, signboard, lubok.

В списке писателей-классиков, которых пионеры русского авангарда призывали «сбросить с парохода современности», весьма значимо отсутствие Гоголя. Художественная сила и онтологическая глубина гоголевского творчества влекли к себе символистов и футуристов, поэтов и прозаиков, деятелей театра и художников Серебряного века. Предшественником нового искусства и своим учителем его видели А. Белый и Ф. Сологуб, В. Хлебников и В. Мейерхольд. Празднование столетнего юбилея писателя выдвинуло его на авансцену русской художественной жизни. Тайну Гоголя пытались разгадать А. Блок и Д. Мережковский, В. Брюсов и В. Розанов. Совершенно исключительную роль, как показали исследования истоков русского футуризма, Гоголь сыграл в формировании поэтики В. Маяковского, В. Хлебникова,

¹ Аркадий Хаимович Гольденберг, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания в Волгоградском государственном социально-педагогическом университете.

А. Крученых и других представителей этого литературного направления [см.: Белый, 2013, Харджиев, 1958, Степанов, 1975, Парнис, 2009, Которча, 2007, 2008]. По словам А. Е. Парниса, Гоголь «был одним из наиболее цитируемых и почитаемых... классиков, и это реализовалось как в явных, так и в скрытых формах заимствований и интерпретаций, причем исключительно в позитивном контексте <...> футуристы утверждали, что Гоголь является их непосредственным предшественником – по своим творческим и эстетическим принципам и установкам» [Парнис, 2009, с. 56]. Гротескность и гиперболизм его образов, поразительная по богатству и яркости цветовая словесная палитра, мощная изобразительная сила гоголевского слова позволяют считать писателя предтечей различных явлений не только словесного, но и живописного искусства XX века.

Процесс развития авангардных течений в русской поэзии и живописи не был синхронным, живопись несколько опережала литературу. Показательно, что родоначальники русского футуризма Д. Бурлюк, В. Маяковский, А. Крученых пришли в поэзию из живописи. «Едва ли в истории искусства, – замечал Н. И. Харджиев, – можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России» [Харджиев, 2006, с. 16].

«Мы хотим, чтобы слово смело шло за живописью», – писал В. Хлебников в 1912 г. В. Маяковский в своем докладе «О новейшей русской поэзии» (1912) утверждал концептуальность художественной формы, проводя аналогии между живописью и поэзией: «Цвет, линия, плоскость – самоцель живописи – живописная концепция, слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ – поэтическая концепция». И речь может идти не только об аналогиях, но и о тесной взаимозависимости этих эстетических концепций. «Помимо ряда формальных приёмов и терминов, вроде “сдвига”, “фактуры” и т.п., из живописи, – по утверждению Н. Л. Степанова, – пришло и понимание искусства как “формы”, как “конструкции”, как “технологического процесса”. Именно из живописи возникло отношение к стиху и к слову как к “самоцельной” и “автономной” организации материалов. От живописи пришла и теория “самовитого слова”, и понимание словесной конструкции как автономного проявления формы в искусстве, её разложения на части» [Степанов, 1975].

Одним из связующих звеньев между Гоголем и целым рядом русских авангардных течений начала века были традиции городского народного искусства, широко представленные в гоголевском экфрасисе. Например, в работах об эстетике «Бубнового валета» в качестве основных черт, определяющих своеобразие этой школы раннего русского авангарда [об этом см.: Пospelов, 1990], выделяются художественные принципы, родственные тем, что исследователи поэтики Гоголя обнаруживают в словесных картинах писателя. Это обращение живописцев к народной праздничной культуре, театрализация живописи, фольклорный гиперболизм, наивное искусство вывесок, использование живописных традиций балагана и лубка, смеховое начало, кукольность позирующих персонажей и т.п. Типологически сходные традиции питают искусство Гоголя. Его смех возникает в лоне площадной карнавальской праздничной культуры, ярмарочного действия, он неотделим от традиций фольклорного театра и лубочной живописи [см.: Бахтин, 1972; Плетнева, 2003; Гладилин, 2008].

Сопоставляя неопрimitивизм в русской живописи и футуристическую поэзию 1910-х годов, Д. В. Сарабьянов писал: «Особенность неопрimitивизма заключалась в том, что его представители стремились не к стилизации, не к подражанию народному мастеру, а к выражению существенных сторон народной эстетики. Здесь наиболее показательным примером оказывается творчество Ларионова, который – в соответствии с народной эстетикой – уравнивает важное и неважное, высокое и низменное, доходя в этом до крайности – культивируя принципы заборного рисунка и “казарменной живописи”» [Сарабьянов, 2000, с. 622].

В поэтической системе Гоголя к числу главных действующих лиц относится вещь. Она имеет свое автономное бытие и, соответственно, свою онтологию. Она живет своей внутренней жизнью и в то же время соотносится с ее владельцем, т. е. выступает, по словам В. Н. Топорова, «в антропоцентрической перспективе» [Топоров, 1995]. Тексты Гоголя содержат нескончаемые перечни вещей и предметов, образующих живописные словесные картины. Например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» есть такой фрагмент: «Тощая баба выносила по порядку залежалое платье и развешивала его на вытянутой веревке выветривать. Скоро старый мундир с изношенными обшлагами протянул на воздухе рукава и обнимал парчовую кофту, за ним высунулся дворянский, с гербовыми пуговицами, с отъеденным воротником; белые казимировые панталоны с пятнами, которые когда-то натягивались на ноги Ивана Никифоровича и которые можно теперь натянуть разве что на его пальцы. За ними скоро повисли другие, в виде буквы Л. Потом синий козацкий бешмет... Наконец, одно к одному, выставилась шпага, похожая на шпич, торчавший в воздухе. Потом завертелись фалды чего-то похожего на кафтан травяно-зеленого цвета, с медными пуговицами величиною с пятак. Из-за фалд выглянул жилет, обложенный золотым позументом, с большим вырезом наперед. Жилет скоро закрыла старая юбка покойной бабушки, с карманами, в которые можно было положить по арбузу. Все, мешаясь вместе, составляло для Ивана Ивановича очень занимательное зрелище, между тем, как лучи солнца, охватывая местами синий или зеленый рукав, красный обшлаг или часть золотой парчи, или играя на шпажном шпиче, делали его чем-то необыкновенным, похожим на тот вертеп, который развозят по хуторам кочующие пройдохи. Особливо, когда толпа народа, тесно сдвинувшись, глядит на царя Ирода в золотой короне или на Антона, ведущего козу; за вертепом визжит скрипка; цыган бренчит руками по губам своим вместо барабана...» (II, с. 228–229).

В эту словесную живописную картину не случайно введено описание вертепного театрального представления. Как точно заметил Ю. М. Лотман, «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее как воплощенную театральными или живописными средствами» [Лотман, 1988, с. 259].

В самом способе подачи предметов заметна у Гоголя «постановочность», очень похожая на ту театрализацию живописного ряда, которая станет фирменным знаком полотен «Бубнового валета». Это и переходящие из картины

в картину «идольские» маски крестьян Н. Гончаровой, балаганные физиономии ларионовских солдат, автопортреты П. Кончаловского, И. Машкова, А. Лентулова, стремившихся перевоплотиться в персонажей площадных театральных и цирковых представлений («Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» Машкова, «Автопортрет» Лентулова в образе балаганного зазывалы и др.).

Именно Гоголь ввел в русскую литературу вывесочный экфрасис, то есть словесную картину наивной живописи вывесок. Они становятся неотъемлемой чертой образа гоголевского города, начиная с повести «Ночь перед Рождеством». В Петербурге, куда черт перенес Вакулу, простодушный кузнец замечает «домы балшущие, картины висят скрозь важные, Многие дома исписаны буквами из сусального золота до чрезвычайности» (I, с. 120). В петербургских повестях живописные детали вывесок дополняются словесным текстом, приближающим их к эстетике лубка. Таким, например, в повести «Невский проспект» представляется герою окружающее: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижими, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз» (III, с. 19). Повесть «Нос» прямо начинается описанием вывески: «Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его – где изображен господин с намыленной щекой и надписью: “И кровь отворяют” – не было проставлено ничего более)» (III, с. 49).

А. Белый не случайно называл Гоголя предтечею урбанистов и футуристов (описание города в повести «Невский проспект» – «урбанистично до урбанистов») По его наблюдению, к Гоголю восходит образ «золотые вывески дрожали в слезище, которую заставил руками тащить Маяковский в незабываемой драме “Владимир Маяковский”»² [Белый, 2013, с. 337]. Город в поэзии и живописи кубофутуристов предстает, как и у Гоголя, не только в динамике движения изломанных линий, но и в мифологической перспективе – как новый Вавилон – «символ хаотичного, абсурдного бытия, воспринимаемого под знаком грядущей катастрофы. С этой второй гранью мифа и связаны мотивы одиночества, трагического предстояния, восприятие города как вырвавшихся из-под контроля стихий» [Вязова, 1999, с. 45].

Маяковский, по выражению А. Белого, «побил никем не побитый до него рекорд гоголевского гиперболизма» [Белый, 2013, с. 338]. Поэт превзошел Гоголя и по количеству вывесочных экфрасисов. В ранних стихах они становятся неотъемлемым атрибутом образа города. Так, стихотворение «Вывескам» (1913) начинается с призыва:

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.

² Курсив здесь и далее наш. – А.Г.

Вывеска становится семантическим контрапунктом живописной картины мира в его программном стихотворении «А вы могли бы?» (1913):

Я сразу смазал карту будня,
 плеснувши краску из стакана;
 Я показал на блюде студня
 косые скулы океана.
 На чешуе жестяной рыбы
 прочел я зовы новых губ.
 А вы
 ноктюрн сыграть
 могли бы
 на флейте водосточных труб?

Графическим эквивалентом этих строк были сопровождающие их иллюстрации В. Татлина и самого Маяковского.



В. Татлин. Иллюстрация к «Вывескам» В. Маяковского (1913)

Вывеска гоголевского цирюльника отозвалась в цикле картин «Парикмахеры» М. Ларионова, лидера группы художников «Ослиный хвост», отпочковавшейся от «Бубнового валета». В свою очередь, одна из этих картин стала, по замечанию В.Б.Шкловского, своеобразной сюжетной репликой стихотворения Маяковского: «Вошел в парикмахерскую, сказал – спокойный: “Будьте добры, причешите мне уши”» [Шкловский, 1966, с. 85]. Примеры глубокого влияния ранней авангардной живописи на поэзию футуристов можно было бы значительно умножить [см.: Сарабьянов, 2000; Харджиев, 2006].



М. Ларионов. «Офицерский парикмахер» (1909)

Поэты и художники русского авангарда сделали эстетику вывесок знаменем национальной самобытности нового искусства. А. Бенуа, присутствовавший 20 ноября 1912 г. на выступлениях футуристов в «Союзе молодежи», отметил, что Д. Бурлюк «воспел русскую вывеску, сравнив ее с народной поэзией и горячо защищал идею “национального музея” вывесок...» [цит. по изд.: Харджиев, 2006, с. 23]. 24 марта 1913 г. на выставке «Мишень» группы М. Ларионова «были выставлены шесть работ “Второй артели живописцев вывесок”, а также картины фельдфебеля Богомазова и бывшего шахтера Павлюченко и четыре картины Нико Пиросманашвили, тогда еще никому не известного живописца вывесок» [там же, с. 64].

Но вернемся к словесной живописи Гоголя... Описание губернского города в первой главе поэмы «Мертвые души» представляет собой уже настоящий вывесочный вернисаж: «Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью: “Иностранец Василий Федоров”; где нарисован был билиярт с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша. Под всем этим было написано: “И вот заведение”» (VI, с. 11).

Гоголевские вывески идут в этом описании слитно, одна за другой, и представляют собой «площадное живописное действие», аналогичное тому принципу развешивания полотен без рам, вплотную, которое так поражало

публику на выставках «бубновых валетов». Одним из первых на это обратил внимание М. Волошин: «...участники “Бубнового валета” руководствовались правилом вешать как можно теснее, ряда четыре – один над другим, на разном уровне, сопоставляя преимущественно картины непохожие, словом – располагать так, чтобы одна картина убивала другую» [Волошин, 1988, с. 288]. Но это позволяло увидеть полотно по-новому: «Каждое из них, представленное в ряду других произведений, как бы нагружалось впечатлением, полученным от целого» [Поспелов, 1990, с. 21].

Еще одной точкой соприкосновения живописных принципов ранних русских авангардистов с гоголевским экфрасисом является лубочная эстетика вывесок, соединяющая живопись и слово. Она приобрела в авангардном искусстве XX века особую актуальность. Уместно вспомнить обращение К. Малевича, Д. Бурлюка, М. Ларионова, А. Лентулова, И. Машкова, В. Маяковского и В. Чекрыгина к традициям батального лубка XIX века, когда в 1914–1915 годах они выступили в качестве иллюстраторов к разного рода изданиям. Им предшествовала «солдатская» серия М. Ларионова, изображающего своих персонажей с визуализацией их речи. Этот же лубочный прием художник использует в цикле «Времена года» (1912), включая в изобразительное пространство картины «Осень» словесный текст с характерной для лубка «наивной» орфографией: «Осень счастливая / Блестящая как золото / Съ зрѣлымъ Виноградомъ / Съ хмѣльнымъ Виномъ» [подробнее см.: Злыднева, 2008].



М. Ларионов «Осень». Из цикла «Времена года» (1912)

Вслед за Ларионовым вводит текстовые фрагменты в свои изображения вывесок и Маяковский:

А сквозь меня на лунном сельде скакала крашенная буква... («Уличное», 1913).

А там, под вывеской, где сельди из Керчи... («Адище города», 1913).

Вывески разинули испуг.

Выплюывали

то «О»,

то «S». («В авто», 1913?).

Этот своеобразный «текст в тексте» был связан с новаторскими принципами оформления футуристических изданий, в том числе с созданием «самописных» книг, авторы которых отказывались от типографского набора, воспроизводя свои рукописи литографическим способом («Мирсконца», «Игра в аду» Крученых и Хлебникова). Тем самым буквы и графемы архаизировали текст, наделяя его чертами «наивной» живописи.



А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца (1912). Рис. Н. Гончаровой

К. Малевич увидел в стихах Маяковского черты «стихотворного кубизма», перенесение живописных принципов кубизма на уровень графики. В письме к А. Крученых 1916 г. он утверждал: «Взялись футуристы освобождать слово, но так как оно состоит из букв, а буквы между собою склеены столярным клеем

мысли и вещи, то поэты кубисты-футуристы разрубили его на несколько кусков, но не как-нибудь по букве, а разделили их связь между собою и получилось: “У-лица. Лица У; лис-точки”. Так хотели освободить слово от описательной работы <...> Так что возможно появление на страницах буквенных групп в разных направлениях подобно живописному супрематизму» [цит. по изд.: Парнис, 2000, с. 176–177].

По мнению искусствоведа, характерные «для творчества будетлян архаизирующие тенденции, охватывающие и фольклор, и городской примитив, и древние архаические культуры, определили ряд существенных моментов в футуристическом взаимодействии слова и изображения. Прежде всего, это – значение действенных элементов в произведении искусства, свойственное фольклору и архаическим культурам» [Бобринская, 1993].

Гоголевский экфрасис включает в себя и столь любимые «валетами» трактирные подносы и балаганную живопись. Вот описание гостиницы, где остановился Чичиков: «...половой бегал по истертым клеенкам, помахивая бойко подносом, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу; те же картины во всю стену, писанные масляными красками, словом, все то же, что и везде; только и разницы, что на одной картине была изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (VI, с. 9).

Гиперболизм как характерная черта гоголевского гротеска сродни тем художественным принципам, которые исповедовали художники «Бубнового валета», и прежде всего – их *фольклорному гиперболизму*. Размышляя о специфике живописи вывесок и подносов в эстетике «бубновых валетов», Глеб Поспелов пишет, что «в некоторых центральных холстах Кончаловского и Машкова происходило как бы слияние сезанновского анализа и вывесочного количественного нагнетания. Ритмическими единицами “живописного хода” становились у “бубновых валетов” уже не мазки, но цветочные пятна, которые в ряде натюрмортов были особенно крупными, достигая размеров самих предметов, составляющих эти натюрморты. Последовательно укрупняясь, сезанновский ритм мазков как бы продвигался тем самым навстречу “вывесочному пересчету” предметов, пока не достигалось их полного зрительного отождествления» [Поспелов, 1990, с. 131].

Особенно ярко этот синтез «сезаннизма» и приемов наивного искусства проявляется в натюрмортах И. Машкова «Ягоды на фоне красного подноса» (1910–1911) и «Хлебы» (1912). Если «увидев поднос, мы как бы настраиваемся на несколько азартную ноту объединения предметов в кучи, зримо количественного их захвата, входим в роль дикарски-наивного любования вещами», то в другом натюрморте зритель, по мнению исследователя, ориентирован на эстетику вывесок: «Машков изображает хлебы, наваленные, как на вывеске, огромной грудой. Тут и калачи, и ковриги, и батоны разнообразных сортов и расцветок. Перед нами все мыслимое богатство печеных изделий, разложенных в самом живописном, раскидистом беспорядке» [там же].



И. Машков «Хлебы» (1912)

Перед нами словно иллюстрация к тем кучам мучных изделий, какие, начиная с повести «Сорочинская ярмарка», встречаются в гоголевских описаниях: «...варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченички» (I, с. 122). Их апофеозом является описание стола Коробочки, приготовленного, чтобы задобрить рассердившегося на ее упрямство Чичикова: «...пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками, и нивесть чего не было» (VI, с. 56–57).

Куча – один из основных концептов Гоголя, значимый для него как высшая форма художественного обобщения. С этим напрямую связаны комментарии автора к сюжетам его главных произведений. О замысле комедии «Ревизор»: «...я решился собрать в одну кучу все дурное в России <...> и за одним разом посмеяться над всем» (VIII, с. 440). О поэме «Мертвые души»: «...какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!» (XI, с. 74). Таким образом, представление о мире как куче реализуется в поэтике Гоголя через систему вещественных метафор и сравнений.

Вещи у Гоголя никогда не существуют поодиночке: они входят в любые его описания, которые представляют собой своеобразные каталоги, нескончаемые реестры предметов и явлений окружающего героев мира. Уже в повести «Сорочинская ярмарка», открывающей цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки», они репрезентируют общие принципы словесной живописи писателя – с ее стремлением к максимальному объединению элементов художественного пространства: «Горы горшков, закутанных в сено, медленно двигались, кажется, скучая своим заключением и темнотою; местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня и привлекала умиленные взгляды поклонников роскоши» (I, с. 112). Тот же принцип кучности лежит в основе знаменитых гоголевских сравнений. Вот в поэме «Мертвые души» картина губернского бала: «Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами тут и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору

жаркого июльского лета... обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами... вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче...» (VI, с. 14). По словам В. Подороги, «для мира Гоголя качество вещи быть кучей онтологически очевидно: распадается на кучу и собираться в нее, вся ее пластически-зрительная активность передается этой динамикой» [Подорога, 2006, с. 53].

Одним из ведущих жанров живописи «Бубновых валетов» можно считать натюрморт. В его композиции вещи вынесены на передний план и предельно приближены к зрителю, который словно ощущает их физическое присутствие в своем пространстве. Здесь предметом рассмотрения становится вещь как таковая. «Если присмотреться к праздничной картинке мертвой природы, – замечает современный исследователь философии натюрморта, – мы не сможем со всей уверенностью сказать, что она мертвая... Но она и не живая... Можно определить это переходное состояние как неживое (то есть не как живое или мертвое, а как что-то промежуточное) <...> Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло, на этой черте и балансирует натюрморт» [Подорога, 2006, с. 25, 28].

В картинах представителей раннего русского авангарда заметно стремление к синтезу жанров портрета и натюрморта. На этом заострил внимание М. Волошин, характеризуя художественный стиль «валетов» в статье «Современные портретисты» (1911): «Им свойственно <...> (как последовательным нео-реалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и Матисса), трактовать человека как “nature morte”, только несколько более сложный. Они стараются обобщить и упростить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб <...> И так как они и человеческое лицо понимают лишь как самодовлеющую вещь, существующую в себе и для себя, так как они умеют передать в преувеличении все характерные черты этой вещи, то в каждом портрете получается громадное карикатурное сходство» [Волошин, 1988, с. 288].



И. Машков «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» (1910)

Это суждение художественного критика может служить своеобразным комментарием к целой галерее портретов персонажей «Мертвых душ». Вот как видит Чичиков супругов Собакевичей: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно и то же время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдавские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки...» (VI, с. 94). У оформлявшего купчие Чичикова Ивана Антоновича «вся середина лица выступала ... вперед и пошла в нос, словом, это было то лицо, которое называют в общежитии кувшинным рылом» (VI, с. 143). Столь же вещественны портреты чиновников – сослуживцев Чичикова: «У иных были лица, точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому еще и треснула; словом, совсем некрасиво» (VI, с. 228–229).

Натюрморт занимает едва ли не центральное место в гоголевском экфрасисе и тесно связан с онтологической проблематикой гоголевского творчества. Он является своего рода живописной эмблемой его персонажей, отражая их характеры и судьбы. Например, духовное омертвление Плюшкина выражают два натюрморта: это знаменитая мусорная куча и описание бюро в интерьере его комнаты. «На бюро, выложенном перламутною мозаикой... лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек... какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более грецкого ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов» (VI, с. 115). Обращает на себя внимание не только предметная перенасыщенность этого «натюрморта». И книга, и рукопись, и чернильница с перьями, недопитый кубок с вином, лимон в классическом философском натюрморте имеют определенную семантику, включающую темы памяти и бренности жизни. Замечено, что у Гоголя эти предметы даны в трагическом ключе (высохший лимон, рюмка с мухами и т.п.) и прямо соотносятся с образом того, кому они принадлежат. Здесь соединены вещи из прошлой, «живой» и наделенной признаками распада и энтропии нынешней жизни героя, завершающего галерею мертвых душ [Печерская, 2010, с. 218].

Иная семантика вещи проявляется в натюрмортах «валетов». Вещь для них – не предмет философской рефлексии, а самоценный живописный объект, включенный в праздничную картину карнавального мира. Это демонстративный отказ от принципов классического натюрморта в пользу жизнеутверждающей эстетики народного искусства.

Однако не только вещественность словесной живописи Гоголя, воспринятая сквозь призму городского фольклора и вошедшая через его творения в плоть национальной культуры, могла быть для творцов раннего русского авангарда той эстетической инстанцией, которая стимулировала их авангардный

художественный эксперимент. Не менее значимой была для них традиция гоголевского гротеска, столь характерная для его поэтики смеховая «снижающая интонация» в изображении предметного мира народной картинки, вывесок и подносов. Строгая каноническая схема традиционных торговых вывесок и живописных подносов подвергалась в натюрмортах И. Машкова («Натюрморт с ананасом». Около 1910) и П. Кончаловского («Хлебы на зеленом». 1913) вторичной фольклоризации, становилась объектом пародирования в ярмарочно-балаганном духе [см.: Пospelов, 2010, с. 135]. Театрализация этих композиций, ярко выраженное в них игровое начало, создавая *эффект оживления* «мертвой природы», оказывались типологически родственными тем художественным задачам, на решение которых и был нацелен гоголевский экфрасис [см.: Франк, 2002].

Близость художественного языка Гоголя изобразительным принципам поэзии футуристов и неопрimitивистским формам и приемам русской авангардной живописи позволяет не только увидеть новые связи между традициями словесной живописи Гоголя и эстетикой русского авангарда, но и оценить силу художественного воздействия гоголевского слова на искусство XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь) / М. М. Бахтин // Контекст 1972 : Литературно-теоретические исследования. – Москва : Наука, 1973. – С. 248–259.

Белый, А. Собрание сочинений. Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый. – Москва : Республика; Дмитрий Сечин, 2013. – 559 с.

Бобринская, Е. А. Взаимодействие поэзии и живописи в русском кубофутуризме : дис. ... канд. искусствоведения / Е. А. Бобринская. – Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1993. – 172 с. – [Электронный ресурс]. – URL : [http : // cheloveknauka.com/vzaimodeystvie-poezii-i-zhivopisi-v-russkom-kubofuturizme#ixzz6MnsnyFtL](http://cheloveknauka.com/vzaimodeystvie-poezii-i-zhivopisi-v-russkom-kubofuturizme#ixzz6MnsnyFtL) (28.05.2020).

Волошин, Максимилиан. Лики творчества / М. Волошин. – Ленинград : Наука, Ленингр. отделение, 1988. – 848 с.

Вязова, Е. С. Город в искусстве кубофутуристов : дис... канд. искусствоведения / Е. С. Вязова. – Москва, 1999. – 172 с. – [Электронный ресурс]. – URL : [https : //www.dissercat.com/content/gorod-v-iskusstve-kubofuturistov](https://www.dissercat.com/content/gorod-v-iskusstve-kubofuturistov) (28.05.2020).

Гладилин, М. С. Народные картинки в произведениях Н. В. Гоголя / М. С. Гладилин // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения. – Москва : ЧеРо, 2008. – С. 99–108.

Злыднева, Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. В. Злыднева. – Москва : Индрик, 2008. – 360 с.

Которча, Л. Николай Гоголь и Велимир Хлебников (Непрерывность в срыве) / Л. Которча // Голоса Сибири : Лит. альманах. – Вып. 5. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2007. – С. 723–734.

Которча, Л. От футуризма к постмодернизму (А. Крученых «Слово о подвигах Гоголя») / Л. Которча // Голоса Сибири : Лит. альманах. – Вып. 8. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2008. – С. 526–545.

Крученых, А., Хлебников, В. Мирсконца. Художественное оформление – Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин и В. Татлин / А. Крученых, В. Хлебников. – Москва : Литография В. Титяева [1912]. – [Электронный ресурс]. – URL : www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html (28.05.2020).

Крученых А., Хлебников В. Игра в аду. Поэма. Рисунки Наталии Гончаровой / А. Крученых, В. Хлебников. – Москва : Типолит. В. Рихтер [1912]. – [Электронный ресурс]. – URL : www.raruss.ru/avant-garde/2442-game-in-hellgoncharova.html (28.05.2020).

Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. – Москва : Просвещение, 1988. – 352 с.

Парнис, А. О гоголевском мифе Хлебникова. К прочтению стихотворения «Замороженный Озирис...» (1) / А. Парнис // Velimir Xlebnikov, poete futurien / Centre d'Études Slaves Andre Lirondelle. – Lyon: Universite Jean Moulin Lyon 3, 2009. – P. 53-85.

Парнис, А. Е. Хлебников и Малевич : в поисках значимых элементов / А. Е. Парнис // Мир Велимира Хлебникова. – Москва : Языки рус. культуры, 2000. – С. 175–181.

Печерская, Т. И. Комната Плюшкина : пространственно-семиотическая функция картин / Т. И. Печерская // Н. В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения. – Москва : АНО «Фестпартнер», 2010. – С. 215–221.

Плетнева, А. А. Повесть Н. В. Гоголя «Нос» и лубочная традиция / А. А. Плетнева // Новое литературное обозрение. – № 61 (2003). – С. 152–163.

Подорога, В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский / В. А. Подорога. – Москва : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.

Поспелов, Г. Г. «Бубновый валет» : Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – Москва : Сов. художник, 1990. – 272 с., ил.

Сарабьянов, Д. В. НеопрIMITИВИЗМ в русской живописи и футуристическая поэзия 1910-х годов / Д. В. Сарабьянов // Мир Велимира Хлебникова : Статьи. Исследования (1911–1998). – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С. 619–636.

Степанов, Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. / Н. Л. Степанов. – Москва : Сов. писатель. 1975. – 280 с. – [Электронный ресурс]. – URL : https://ka2.ru/nauka/stepanov_1975_2.htm (28.05.2020).

Топоров, В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – Москва : Изд. гр. «Прогресс – Культура», 1995. – С. 7–112.

Франк, С. Заражение страстями или текстовая наглядность : pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе : Сб. трудов Лозаннского симпозиума. – Москва : МИК, 2002. – С. 31–41.

Харджиев, Н. И. Гоголь в стихах Маяковского / Н. И. Харджиев // Новое о Маяковском / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – Москва : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 397–401. – (Лит. наследство. Т. 65).

Харджиев, Н. И. Поэзия и живопись (ранний Маяковский) / Н. И. Харджиев // Харджиев Н. И. От Маяковского до Крученых : Избр. работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. – Москва : Гилея, 2006. – С. 15–94.

Шкловский, В. Б. Жили-были / В. Б. Шкловский. – Москва : Сов. писатель, 1966. – 553 с.

REFERENCES:

Bahtin, M. M. *Iskusstvo slova i narodnaya smekhovaya kul'tura (Rable i Gogol')* / M. M. Bahtin // Kontekst 1972 : Literaturno-teoreticheskie issledovaniya. – Moskva : Nauka, 1973. – S. 248–259.

Belyj, A. *Sobranie sochinenij. Masterstvo Gogolya. Issledovanie* / A. Belyj. – Moskva : Respublika; Dmitrij Sechin, 2013. – 559 s.

Bobrinskaya, E. A. *Vzaimodejstvie poezii i zhivopisi v russkom kubofuturizme : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* / E. A. Bobrinskaya. – Moskva : MGU im. M. V. Lomonosova, 1993. – 172 s. – [Elektronnyj resurs]. – URL : <http://cheloveknauka.com/vzaimodeystvie-poezii-i-zhivopisi-v-russkom-kubofuturizme#ixzz6MnsnyFtL> (28.05.2020).

Frank, S. *Zarazhenie strastyami ili tekstovaya naglyadnost' : pathos i ekphrasis u Gogolya* / S. Frank // Ekfrasis v russkoj literature : Sb. trudov Lozannskogo simpoziuma. – Moskva : MIK, 2002. – S. 31–41.

Gladilin, M. S. *Narodnye kartinki v proizvedeniyah N. V. Gogolya* / M. S. Gladilin // N. V. Gogol' i narodnaya kul'tura. Sed'mye Gogolevskie chteniya. – Moskva : CHeRo, 2008. – S. 99–108.

Hardzhiev, N. I. *Gogol' v stihah Mayakovskogo* / N. I. Hardzhiev // Novoe o Mayakovskom / AN SSSR. Otd-nie lit. i yaz. – Moskva : Izd-vo AN SSSR, 1958. – S. 397–401. – (Lit. nasledstvo; T. 65).

Hardzhiev, N. I. *Poeziya i zhivopis' (rannij Mayakovskij)* / N. I. Hardzhiev // On zhe. Ot Mayakovskogo do Kruchenyh : Izbr. raboty o russkom futurizme / Sost. S. Kudryavcev. – Moskva : Gileya, 2006. – S. 15–94.

Kotorcha, L. *Nikolaj Gogol' i Velimir Hlebnikov (Neprreryvnost' v sryve)* / L. Kotorcha // Golosa Sibiri : Lit. al'manah. – Vyp. 5. – Kemerovo : Kuzbassvuzizdat, 2007. – S. 723–734.

Kotorcha, L. *Ot futurizma k postmodernizmu (A. Kruchenyh «Slovo o podvigah Gogolya»)* / L. Kotorcha // Golosa Sibiri : Lit. al'manah. – Vyp. 8. – Kemerovo : Kuzbassvuzizdat, 2008. – S. 526–545.

Kruchenyh, A., Hlebnikov, V. *Mirskonca. Hudozhestvennoe oformlenie* – N. Goncharova, M. Larionov, N. Rogovin i V. Tatlin / A. Kruchenyh, V. Hlebnikov. – Moskva : Litografiya V. Tityaeva [1912]. – [Elektronnyj resurs]. – URL : www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html (28.05.2020).

Kruchenyh A., Hlebnikov V. Igra v adu. Poema. Risunki Natalii Goncharovoj / A. Kruchenyh, V. Hlebnikov. – Moskva : Tipolit. V. Rihter [1912]. – [Elektronnyj resurs]. – URL : www.raruss.ru/avant-garde/2442-game-in-hellgoncharova.html (28.05.2020).

Lotman, Yu. M. V shkole poeticheskogo slova : Pushkin. Lermontov. Gogol'. Kniga dlya uchitelya / Yu. M. Lotman. – Moskva : Prosveshchenie, 1988. – 352 s.

Parnis, A. O gogolevskom mife Khlebnikova. K prochteniyu stikhotvoreniya «Zamorozhenny Oziris ...» (1) / A. Parnis // Velimir Khlebnikov, poet-futurist / Tsentr slavistiki im. Andre Lirondela. – Lion: Universitet Zhana Mulena Lion 3, 2009. – P. 53–85.

Parnis, A. E. Hlebnikov i Malevich : v poiskah znachimyh elementov / A. E. Parnis // Mir Velimira Hlebnikova. – Moskva : Yazyki rus. kul'tury, 2000. – S. 175–181.

Pecherskaya, T. I. Komnata Plyushkina : prostranstvenno-semioticheskaya funkciya kartin / T. I. Pecherskaya // N. V. Gogol' i russkaya literatura. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya velikogo pisatelya. Devyatye Gogolevskie chteniya. – Moskva : ANO «Festpartner», 2010. – S. 215–221.

Pletneva, A. A. Povest' N. V. Gogolya «Nos» i lubochnaya tradiciya / A. A. Pletneva // Novoe literaturnoe obozrenie. – № 61 (2003). – S. 152–163.

Podoroga, V. A. Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury. Tom 1. N. Gogol'. F. Dostoevskij / V. A. Podoroga. – Moskva : Kul'turnaya revolyuciya, Logos-altera, 2006. – 688 s.

Pospelov, G. G. «Bubnovyj valet» : Primitiv i gorodskoj fol'klor v moskovskoj zhivopisi 1910-h godov / G. G. Pospelov. – Moskva : Sov. hudozhnik, 1990. – 272 s.

Sarab'yanov, D. V. Neoprimativizm v russkoj zhivopisi i futuristicheskaya poeziya 1910-h godov / D. V. Sarab'yanov // Mir Velimira Hlebnikova : Stat'i. Issledovaniya (1911–1998). – Moskva : Yazyki russkoj kul'tury, 2000. – S. 619–636.

Shklovskij, V. B. Zhili-byli / V. B. Shklovskij. – Moskva : Sov. pisatel', 1966. – 553 s.

Stepanov, N. L. Velimir Hlebnikov. Zhizn' i tvorchestvo. / N. L. Stepanov. – Moskva : Sov. pisatel'. 1975. – 280 s. – [Elektronnyj resurs]. – URL : https://ka2.ru/nauka/stepanov_1975_2.htm (28.05.2020).

Toporov, V. N. Veshch' v antropocentricheskoy perspektive (apologiya Plyushkina) / V. N. Toporov // On zhe. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo : Izbrannoe. – Moskva : Izd. gr. «Progress – Kul'tura», 1995. – S. 7–112.

Voloshin, Maksimilian. Liki tvorchestva / M. Voloshin. – Leningrad : Nauka, Leningr. otделение, 1988. – 848 s.

Vyazova, E. S. Gorod v iskusstve kubofuturistov : dis... kand. iskusstvovedeniya / E. S. Vyazova. – Moskva, 1999. – 172 s. – [Elektronnyj resurs]. – URL : <https://www.dissercat.com/content/gorod-v-iskusstve-kubofuturistov> (28.05.2020).

Zlydneva, N. V. Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoj kul'tury XX veka / N. V. Zlydneva. – Moskva : Indrik, 2008. – 360 s.