

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Ивановский государственный университет»

На правах рукописи

ГРИГОРЯН АЛЛА МАРАТОВНА

**НЕВЕРБАЛЬНОЕ ПОВЕДЕНИЕ ГЕРОЕВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Н. В. ГОГОЛЯ**

Специальность: 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Капустин Николай Венальевич

Иваново – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ГОГОЛЕВСКАЯ КИНЕСИКА	15
1.1. Жизнь лица в мире Гоголя	15
1.1.1. Мимика и гримасы	15
1.1.2. Колоризация эмоций (побледнение, покраснение, посинение)	29
1.2. Жесты и телодвижения гоголевского героя, их типология и семантика .	38
1.2.1. Крестное знамение	38
1.2.2. Жест «протянутая рука» и другие движения рук	44
1.3. Мотив неподвижности, его невербальное сопровождение (маркеры) в мире Гоголя-прозаика	57
1.3.1. Онемение, одеревенение, оцепенение в творчестве Гоголя: типология и семантика (от инварианта к вариативности)	57
1.3.2. Гоголевский человек в других проявлениях неподвижности	71
ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ И СЕМАНТИКА ВЗГЛЯДА ПЕРСОНАЖА В МИРЕ ГОГОЛЯ: ГОГОЛЕВСКИЙ ЧЕЛОВЕК И ЕГО ГЛАЗНОЕ ПОВЕДЕНИЕ	83
2.1. Направленность взгляда и его семантика в творчестве Гоголя	83
2.1.1. Природные и предметные объекты	85
2.1.2. Взгляды в сторону	112
2.2. Семантика неподвижного взгляда.....	139
2.3. Семантика огненного взгляда и мотив блеска глаз у Гоголя (инвариант и его варианты).....	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	175

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационная работа посвящена исследованию невербального поведения героев в художественном мире Н. В. Гоголя и обращена к изучению особенностей поэтики писателя, его видению и пониманию человека, поведение которого воссоздается не только речевыми, но и – в значительной мере – неречевыми (невербальными) характеристиками. Недостаточная изученность в текстах Гоголя невербальных форм явленности персонажей (сферы кинесики, окулесики, паралингвистики и др.), анализ семантики их невербального поведения способен пролить новый свет на гоголевскую антропологию.

Действительно, формы поведения литературного персонажа (речь идет именно о его *поведении*, а не просто телесном облике, портрете или внешнем виде в целом) являются одним из важнейших способов его характеристики. Говоря об этом, напоминая о позициях выдающихся ученых, В. Е. Хализев, подчеркивает, что персонаж литературного произведения характеризуется через совокупность его поступков, форм поведения, внешних черт, мыслей и чувств, которые в своем единстве образуют *внутренний центр личности* (М. М. Бахтин) или *доминанту* (А. А. Ухтомский) героя. Формы поведения – жесты, мимика, позы, движения и интонационно окрашенная речь – обладают динамической природой и активно участвуют в раскрытии внутреннего состояния персонажа. В отличие от портретного описания, как правило, однократного, поведенческие характеристики «обычно рассредоточены в тексте, многократны и вариативны» и позволяют выявить «внутренние и внешние перемены в жизни человека» [Хализев, 186, 194, 207, 209].

Вместе с тем целесообразно разграничивать поведение как более широкую систему действий героя и его экспрессивные, телесно и зрительно выраженные проявления. Именно этот уровень – жесты, мимические реакции, позы и особенности зрительного поведения – представляет особый интерес для анализа художественного текста, в результате чего способны открыться

скрытые психологические и семантические механизмы характеристики персонажа.

В рамках настоящего исследования под поведением персонажа понимается прежде всего система его невербальных, телесно-экспрессивных и зрительных проявлений, через которые в художественном мире Гоголя репрезентируются эмоциональные состояния, внутренние противоречия и особенности авторской характерологии.

В середине XX века проблема невербального поведения персонажа в художественном тексте приобретает все большую теоретическую значимость. Интерес к телесным, жестовым, мимическим, пространственным и интонационным проявлениям литературного персонажа связан с расширением представлений о тексте как о сложной семиотической системе, в которой значимым оказывается не только слово, но и поведение героя как особая форма порождения смысла. В этом отношении принципиальное значение имеют работы Ю. М. Лотмана («Лекции по структуральной поэтике», 1964), «Структура художественного текста», 1970), обращающие внимание на важность рассмотрения паралингвистических проявлений литературных персонажей.

В конце 1960-х–начале 1970-х гг. невербальное поведение и кинесика стали вызывать особый интерес среди ученых и исследователей, что касалось не только «вторичной» реальности (Ю. М. Лотман), какую являет литература, но и реальности первичной. Эта тема подробно изучается зарубежными (Д. Моррис, Дж. Ниренберг, Г. Калеро, Х. Рюкле, В. Биркенбил, Р. Бердвистел, А. Кендон, А. Пиз, Дж. Фаст, П. Сопер, Э. Холл и др.), а также советскими и российскими учеными (О. С. Ахманова, Е. В. Красильникова, Г. Е. Крейдлин, Е. М. Верещагин, Б. А. Успенский, И. Н. Горелов, В. Г. Костомаров, М. Б. Ямпольский, В. А. Лабунская, А. А. Леонтьев, Г. А. Ковалева, Н. И. Формановская, Т. М. Николаева, Д. А. Герасимова, Н. Д. Арутюнова и др.).

В контексте изучения соотношения слова и телесной экспрессии существуют наблюдения в сборнике научных трудов «Слово и жест в литературе» (Воронеж, 1983) под редакцией С. Т. Ваймана, посвященного исследованию поэтики жеста как знаковой системы в литературных произведениях, где жест осмысливается как равноправный участник коммуникативного процесса [Вайман]. При этом важно учитывать знаковое пространство жестов, уточняющегося по мнению К. Г. Исупова, «в характерах национального, половозрастного и ситуациативного порядка» [Исупов].

Что касается творчества Гоголя, то определенное внимание к невербальным, по преимуществу телесным формам поведения его героев, было проявлено учеными еще в 20-е годы. В первую очередь стоит назвать Ю. Н. Тынянова, который в известной работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921) обратил внимание на функции мимических масок персонажей. Об особенностях телесного «языка» Гоголя заходит речь и в его работе «Иллюстрации», содержащей принципиально важное для исследователя (Тынянов размышляет о возможности перевода запечатленных словом невербальных характеристик Гоголя в чисто визуальный план) положение о том, что «динамика слов, жестов, действий не обведена у Гоголя плотной массой» [Тынянов, 311], а потому, по его мнению, иллюстративность (речь идет о кино) лишилась бы гоголевской специфики. При этом Тынянов, как замечает современный автор, «вовсе не отрицает присутствия в поэтике писателя такого важного характерологического компонента, как собственно телесная моторика персонажей, “язык” их тела, реализованный в многочисленных и разнообразных формах» [Неминуций 2011, 796]. Приблизительно в те же годы в знаменитой статье «Как сделана “Шинель” Гоголя, в чем-то перекликаясь с Тыняновым, о словесной «мимике» и жестикуляции писал Б. М. Эйхенбаум [Эйхенбаум, 309].

Несколько позднее, в 1934 году, ряд текстовых наблюдений над «умалением» Гоголем «лица человеческого», позами гоголевских героев, особен-

ностями их визуального (глазного) поведения было сделано А. Белым [Белый, 19, 90 и др.].

Вместе с тем отметим, что внимание к формам невербального поведения героев Гоголя в классических работах по гоголеведению, на наш взгляд, ограничено и составляет относительно малую часть основного фокуса ученых.

Существует сравнительно небольшое количество специальных научных работ, написанных на тему невербального языка в произведениях Гоголя, и они, как правило, посвящены либо его отдельным проявлениям, либо ограничены рамками рассматриваемого материала. К авторам таких работ относятся В. Н. Турбин, И. Видугирите, Г. Г. Ермилова, Л. А. Софронова, В. В. Павлова, Т. А. Черемисина, Н. В. Сироткина, А. Н. Неминущий, Т. А. Волоконская, Т. И. Татарина, Е. С. Шевченко и др. В этих исследованиях прослеживается взаимодействие жеста и речевого поведения в творчестве писателя, а невербальные проявления анализируются как значимый компонент художественной структуры гоголевского текста. Но в совокупности названные работы составляют лишь небольшой пласт в рамках гоголеведения. Ряд существенных обобщений был сделан В. А. Подорогой, увидевшим специфику гоголевской телесности в соединении фрагментарности и целостности, имитации жизни и марионеточной кукольности поведения героев [Подорога, 210–219]. Однако и его исследование написано на ограниченном источниковом материале.

Нельзя не сказать о работах Ю. В. Манна, его исследовании мотива неподвижности в прозе Гоголя, вылившегося в так называемую «формулу окаменения». Исследователь показал, что состояния оцепенения, замирания, внезапной утраты речи и движения образуют в поэтике Гоголя «устойчивую конфликтную формулу», т. е. модель выражения кризисного сознания [Манн «Поэтика Гоголя», 369]. В то же время наблюдения над тем, что Ю. В. Манн назвал «формулой окаменения» могут быть проведены на другом (не привлекаемом исследователем) материале, как может быть существенно развита и

мысль В. Н. Турбина, определившего жест «протянутой руки» своего рода двигателем творчества Гоголя, но ограничившимся при этом рассмотрением лишь одного примера из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Можно предположить, что интерес Гоголя к внешним проявлениям человека связан с более широким художественным контекстом его творчества. Персонаж в литературном произведении предстает прежде всего как «внешний человек», открывающийся взгляду читателя через портретное описание, жесты, мимику и другие телесные проявления. Подобная ориентация на зрительную характеристику сближает литературу с другими видами искусства – живописью, скульптурой и отчасти музыкой, где образ также формируется через выразительность формы и движения.

В этом плане особое значение имеет личный интерес Гоголя к изобразительному искусству. Писатель внимательно следил за развитием живописи, что находит отражение, в частности, в его переписке с художником А. А. Ивановым. В письмах Гоголь неоднократно размышляет о природе художественного образа, о роли внешней формы и духовного содержания в искусстве. Это свидетельствует о том, что гоголевский взгляд на человека, формы его изображения формировался не только под воздействием «синтетического» литературного творчества, но и чисто визуальных искусств. По этой причине внимание Гоголя к мимике, жестам, позам и взгляду может рассматриваться как проявление особой «зрительности» его художественного мышления.

Современники Гоголя неоднократно отмечали его исключительную наблюдательность и способность точно воспроизводить поведение и манеру речи других людей. Как отмечал В. В. Вересаев в работе «Гоголь в жизни» (1933), писатель обладал ярко выраженным актерским дарованием, поскольку легко перенимал чужие голоса, манеру говорить и двигаться, мог убедительно воспроизводить образы знакомых людей и создавать целые сценические миниатюры. По свидетельствам современников, Гоголь нередко разыг-

рывал перед друзьями комические сцены, тщательно работая над мимикой, жестами и голосом персонажа; иногда он подолгу репетировал перед зеркалом, добиваясь нужного выражения лица и пластики тела [Вересаев, 50, 121, 158].

Подобные свидетельства позволяют говорить о том, что интерес Гоголя к телесной выразительности и внешнему поведению человека имел не только литературное, живописное, но и сценическое измерение. Ю. М. Лотман справедливо замечал: «Художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств» [Лотман, 628]. Вместе с тем это «зрение» формировалось в самой реальности, самом типе гоголевского поведения. Наблюдение за мимикой, жестами и голосом становилось для писателя важным средством художественного познания человека и впоследствии находило отражение в поэтике его произведений.

Сказанное определяет значимость проблематики, которая оказывается в центре настоящей работы.

Она охватывает *все* наиболее репрезентативные формы невербального поведения гоголевских героев с привлечением максимально полного материала. Это отличает предлагаемую вниманию диссертацию от существующих в гоголеведении работ, лишь частично обращенных к отдельным аспектам изучаемой проблематики и, как правило, ограничивающихся неполным кругом источников. Далеко не всегда учитывается и то, что гоголевском тексте невербальные проявления нередко даны в сложной связке друг с другом: поза сопровождается специфическим взглядом, молчание – пространственной фиксацией тела.

Мотив неподвижности, как уже было замечено, несмотря на его видимую и окончательную разработанность, не исчерпывается «фигурой окаменения» и даже близкими ей семантическими состояниями (оцепенение, одеревенение). В художественном мире Гоголя существуют не только «окаменевшие» герои, чье «окаменение» вызвано чем-либо катастрофическим, но и персонажи, пребывающие в состоянии внешней неподвижности без призна-

ков внутреннего шока: сидящие, замершие, но не застывшие в трагическом смысле. Таким образом, неподвижность выступает более широким принципом организации поведения, чем это предполагает узкая трактовка мотива.

Тем самым предлагаемое исследование, учитывая достижения предшествующей традиции, стремится преодолеть неполноту существующих подходов, рассматривая невербальные характеристики как целостную систему, обладающую как инвариантными чертами, так и гибкостью и вариативностью в составе всего гоголевского творчества. Однако определенные ограничители в рамках декларируемого принципа необходимы.

В первую очередь это связано с тем, что невербальный аспект у Гоголя отличает высокая вариативность и многообразие. Поэтому несмотря на стремление к полноте, следует выделить аспекты, вызывающие особый интерес. Прежде всего это мимические и телесные движения, включающие жесты и движения рук, цветовые метаморфозы телесного поведения персонажей (например, покраснение или побледнение) и их мотивировка, частичная и полная неподвижность в различных проявлениях, глазное поведение в зависимости от объекта и характера направленности, неподвижность взгляда, а также мотив блеска глаз. Вне специального внимания остаются паралингвистические (в узком, сегодня общепризнанном смысле этого термина) невербальные проявления, поскольку важнейшим из них – молчанию и смеху – было посвящено специальное диссертационное исследование Н. В. Сироткиной.

Актуальность работы обусловлена недостаточной разработанностью невербальной составляющей поэтики Гоголя, теснейшим образом связанной с особенностями его видения и понимания человека. Необходимость изучения невербальной сферы творчества писателя определяется и все более возрастающим интересом к междисциплинарным исследованиям, объединяющим подходы, инструментарий и достижения отдельных наук. Данное литературоведческое исследование дополняется комплексом знаний из области невербальной семиотики, лингвосемиотики и стилистики.

Научная новизна работы заключается в стремлении к комплексному поиску и целостному анализу проявлений невербального поведения персонажей, включающих мимику, жесты, подвижность или замирание тела, а также описание цвета лица и его изменений (сфера кинесики), взгляда (сфера окулесики). В отличие от существующих литературоведческих работ такого рода, анализ выстраивается на всем материале гоголевской прозы, взятом в хронологическом ракурсе от раннего к более позднему творчеству писателя.

Объектом исследования является невербальное поведение героев в художественном мире Гоголя.

Предметом рассмотрения выступают система присущих писателю невербальных проявлений и характеристик, рассматриваемых в единстве и взаимосвязи.

Материалом послужили повествовательные произведения Гоголя. В качестве дополнительного материала может привлекаться драматургия и в ряде случаев эпистолярное наследие писателя, характеризующее его творческие принципы. В силу своей специфики книга «Выбранные места из переписки с друзьями» (как и ранняя поэма Гоголя «Ганц Кюхельгартен») остается за границами изучения.

Цель исследования состоит в том, чтобы показать разнообразие и значимость невербальных форм характеристики персонажа в художественном мире Гоголя, а также выявить принципы организации невербального поведения персонажей в структуре гоголевского текста.

Соответственно ставятся **задачи**:

1. Выявить различные формы невербальной характеристики гоголевского персонажа;
2. Проанализировать превалирующие невербальные проявления поведения гоголевских героев, следуя от инварианта к варианту с учетом времени создания произведений, взятых, как правило, в хронологической последовательности;

3. Определить семантическую наполненность невербальных форм изображения в отдельно взятой сцене;

4. Обосновать обращение автором к описанию жестового и мимического поведения в рамках его поэтики.

Методологическую и теоретическую основу работы составляют принципы типологического, структурно-семантического и семиотического подходов.

В теоретическом плане особую значимость имеет монография Г. Е. Крейдлина «Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык» (2002) с ее четким разграничением разделов невербальной семиотики (кинесика, окулесика, паралингвистика и др.) и концепцией жеста (шире – невербального компонента) как знака. Вместе с тем, используя терминологию Г. Е. Крейдлина, автор диссертации отчетливо осознает, что имеет дело с материалом литературы, авторским идиостилем, героями, живущими по законам художественного мира Гоголя, той реальности, которую он создает. Это определяется тем, что формы невербального поведения персонажей любого литературного произведения обретают *словесную* воплощенность, оказываясь репрезентацией поэтики писателя.

В связи с этим в работе разграничиваются теоретические (сфера невербальной семиотики) и методологические предпосылки, свойственные современному литературоведению, принципам, выработанным в ходе изучения истории русской литературы и творческой индивидуальности Гоголя. Были освоены фундаментальные гоголеведческие труды, принадлежащие А. Белому, Г. А. Гуковскому, Ю. В. Манну, И. П. Золотусскому, В. М. Марковичу, В. Ш. Кривоносу, А. Х. Гольденбергу, И. А. Есаулову, М. Я. Вайскопфу, В. М. Гуминскому, В. Д. Денисову, А. И. Иваницкому, С. А. Гончарову, В. А. Воропаеву, И. А. Виноградову, С. А. Шульцу, Е. Е. Дмитриевой, М. Н. Виролайнен и др.

Теоретическая значимость исследования заключается в развитии научных представлений о присутствии и роли невербальных форм выражения в

художественном тексте и их функционировании. В диссертационной работе предложен системный подход к анализу невербального поведения персонажей в произведениях Гоголя, рассматриваемого в единстве проявлений из сфер кинесики и окулесики – мимики, жестов, поз, состояний неподвижности и различных форм глазного поведения. Теоретически значимым представляется выявление и описание типологических моделей невербального поведения гоголевских персонажей, выведение семантических инвариантов отдельных невербальных проявлений. Полученные результаты способствуют углублению представлений о поэтике Гоголя и расширяют возможности изучения невербальных элементов художественного текста в литературоведении.

Практическая значимость исследования состоит в его дальнейшем использовании в работе филологов-литературоведов для расширения и углубления обнаруженных особенностей поэтики Гоголя в невербальном аспекте, а также проведения сравнительного анализа с проявлениями невербальной семиотики в работах других писателей. Содержащиеся в диссертации конкретные наблюдения и выводы могут использоваться при изучении творчества Гоголя в вузе и школе.

Научная новизна диссертации состоит в следующем:

1. Впервые в гоголеведении проводится анализ кинетического поведения персонажей в повествовательном (художественном) творчестве Гоголя, взятом в его целостности и хронологической последовательности;
2. Впервые в гоголеведении выявлена типология и семантика взгляда на уровнях его направленности на объект, неподвижности, световых характеристик;
3. Впервые с такой степенью полноты показана взаимосвязь невербального аспекта изображения персонажей с особенностями гоголевской антропологии;
4. Впервые актуализирован вопрос о психологической емкости невербальных характеристик персонажей в мире Гоголя.

Положения, выносимые на защиту:

1. Воссоздание Гоголем невербального поведения персонажей образует целостную систему изобразительных средств, включающую мимику, жесты, позы и глазное поведение, и выполняет не только иллюстративную функцию, но является важным компонентом поэтики, участвуя в создании образов персонажей и организации художественного мира произведений;

2. Гоголевская кинесика характеризуется высокой семантической насыщенностью и гибкостью: мимика, гримасы и жесты выступают внешними знаками внутреннего состояния героя и нередко заменяют развернутый психологический анализ. Через телесные реакции – выражение лица, движение рук, позу – в тексте передаются эмоциональные импульсы, внутренние противоречия и нравственные характеристики персонажей;

3. Несмотря на реалистичность формы проявлений невербального поведения героев поэтике писателя присущи гиперболизированные, гротескные, театрализованные черты невербального поведения, отражающие особенности авторской антропологии;

4. Мотив неподвижности является характерной особенностью гоголевской невербальной поэтики и проявляется в различных формах – оцепенении, онемении, одеревенении, остолбенении, окаменении. Неподвижность выступает реакцией на сильные эмоциональные переживания (страх, изумление, восхищение, отчаяние) и часто становится внешним выражением внутреннего кризиса или переломного момента в судьбе персонажа. Вместе с тем в мире Гоголя есть персонажи (сидящие, замершие), пребывающие в состоянии внешней неподвижности без признаков эмоционального потрясения.

5. Глазное поведение персонажей в произведениях Гоголя обладает разветвленной типологией и включает различные формы направленности и интенсивности взгляда. Взгляд выступает важным семиотическим элементом текста, позволяющим выявить психологическое состояние героя, его социальную маску и степень внутренней свободы или зависимости.

Апробация работы. Положения и результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры отечественной филологии ИвГУ и были представлены в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: Международная научная конференция XXIV Гоголевские чтения «Гоголь и Петербург: жизнь, творчество, литературное окружение» (Санкт-Петербург, 2024); Международный симпозиум «Современная филологическая наука: достижения и инновации» (Иваново, 2024); Межвузовская научная конференция «Кирилло-Мефодиевские чтения» (Кострома, 2024); Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «Духовно-нравственные основы русской словесности» (Кострома, 2025); Международная научная конференция XXV Гоголевские чтения «Гоголь и Москва: жизнь, творчество, окружение» (Москва, 2025); LXXIV Международная научно-практическая конференция «Eurasiascience» (Москва, 2025); Всероссийская научная конференция «Традиции и инновации в классическом университете» (Иваново, 2026).

По теме диссертации опубликовано 9 статей, 3 из которых – в научных изданиях, рекомендованных ВАК.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Работа соответствует специальности 5.9.1. Русская литература и литература народов Российской Федерации. Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 3 – История русской литературы XIX века (1800 – 1890-е годы); п. 8 – Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломление в художественно творчестве; п. 19 – Взаимодействие литературы с другими видами искусства.

Структура диссертационной работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, включающего 212 наименований. Общий объем работы – 195 страниц.

ГЛАВА 1. ГОГОЛЕВСКАЯ КИНЕСИКА

1.1. Жизнь лица в мире Гоголя

1.1.1. Мимика и гримасы

Различные выражения лица, т. е. мимика и гримасы персонажей, выполняют значимую функцию в произведениях Гоголя, выступая мощным средством невербальной коммуникации и художественной выразительности. Через описание эмоций, проявляющихся на лицах героев, Гоголь не только раскрывает их внутренние переживания, но и подчеркивает атмосферу сцен, усиливая драматический или комический эффект. Гримасы и мимика нередко становятся ключевым элементом характеристики персонажей, их социального статуса и психологического состояния. Исследование этих невербальных элементов позволяет глубже понять особенности гоголевского стиля, его внимание к деталям и мастерство в создании живых образов, которые остаются актуальными и узнаваемыми для читателей спустя столетия. Уместно замечание Е. Ю. Лазаревой о том, что у Гоголя «воссоздается некая общая вневременная ситуация, связанная с жизнью человека, его психологией» [Лазарева, 353].

Опираясь на анализ выражений лица, можно распознать эмоции, которые составляют по словам Н. Д. Арутюновой, так называемого «скрытого человека» – его внутреннего, невидимого мира, скрытого за словами и действиями [Арутюнова, 835]. По мнению П. Экмана, выражения лица являются биологически врожденными двигательными активностями и по этой причине их можно считать достоверным показателем истинных чувств [Экман, 55].

В своей работе о гримасе А. Н. Неминуший отметил, что описания гримас уступают по частотности упоминаниям телесного поведения героев, связав это с определением гримасы – «выражение аффективно-эмоционального состояния, намеренное или непроизвольное искажение лица, мотивированное сильным внутренним посылом в ответ на какое-то внешнее воздействие» [Неминуший, 12]. Это абсолютно точное замечание, поскольку

в ходе поиска невербальных поведенческих проявлений у гоголевских героев, читателю чаще встречаются движения рук, головы, объятия и иные телодвижения. А. Н. Неминуший также пришел к выводу о том, что «искажению лица гоголевского персонажа предшествует созерцание чего-то неведомого», что отражается в доминировании гримасы удивления, к тому же нередко передающей чувство страха [Неминуший, 13].

Для того чтобы рассмотреть спектр эмоций героев, выражаемых посредством описания мимики и гримас, во всем его многообразии, выделим наиболее употребительные чувства, реализуемые в произведениях Гоголя. На основе анализа выявлено, что наиболее часто через мимику и гримасы автор выражает следующие эмоции:

1. Страх и ужас. Гоголь описывает широко раскрытые глаза, побледневшие или искривленные от ужаса лица, чтобы подчеркнуть напряжение и мистическую атмосферу;
2. Веселье и радость. Лица героев часто изображены улыбающимися, с яркими глазами, горящими от задора и веселья;
3. Насмешку и иронию. В комических произведениях герои часто изображены с усмешками, насмешливыми взглядами или гримасами, подчеркивающими их хитрость, глупость или самодовольство;
4. Замешательство, удивление и растерянность. Герои Гоголя нередко находятся в ситуациях, где их внутреннее смятение выражается через растерянные взгляды, нахмуренные брови или неопределенные улыбки;
5. Печаль и меланхолию. Описания печальных глаз, слез и плача передают печаль и боль персонажей;
6. Гнев и раздражение. Эти эмоции Гоголь описывает через появление видимых морщин и других искажений лица.

Итак, остановимся подробнее на каждой из выделенных нами эмоций и их невербальной явленности.

Страх и ужас

Проблема восприятия человеком окружающей реальности приобретает в художественном мире Гоголя особую значимость: реальность предстает здесь не как устойчивая и познаваемая структура, а как изменчивая и внутренне противоречивая система. Как отмечается в исследовании Е. О. Третьякова, «мир предстает принципиально непознаваемым феноменом, “вещью в себе”, тогда как пребывание человека в нем характеризуется перманентным ощущением страха как категориальной основы жизни» [Третьяков, 43]. В данном контексте страх выступает не просто эмоциональной реакцией героя, но фундаментальной формой его взаимодействия с действительностью, определяющей как его поведение, так и невербальные формы выражения внутреннего состояния.

Как правило, страх гоголевских героев сопровождается их застыванием, сильным искажением лица или открыванием рта. Внешние искажения и гротескность, столь присущие гоголевским героям, несомненно, порождены глубоким авторским замыслом. А. С. Янушкевич формулирует схожую мысль следующим образом: «В поисках истинной человечности и человеческого в человеке Гоголь особое внимание обращает на причины искажения человеческой природы» [Янушкевич 1997, 29].

Обратим внимание на выражение лица, восставшего из могилы мертвеца в «Страшной мести»: «Лицо все *задрожало* у него и *покривилось*» [Гоголь I, 248]. Черты лица, искаженные в произвольной гримасе, не только наводят ужас, но и выражают муки и страдания персонажа повести. В повести «Тарас Бульба» автор через метафору передает непривлекательность лица «изуродованного» страхом, к тому же называя его «рожей»: «...жид, высунувши <...> жалкую свою *рожу*, *исковерканную страхом*» [Гоголь II, 78]. Иной случай гримасы, выражающей испуг, встречается на страницах повести «Нос», в сцене, когда майор Ковалев безуспешно пытается вернуть нос на прежнее место: «Лицо майора *судорожно скривилось*» [Гоголь III, 68].

Упоминание открытого рта часто сопутствует описанию испуга героя («...разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину!» [Гоголь II, 238]), а использование лексемы «мина» в цитированном нами фрагменте из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», которая к тому же «бессмысленная», содержит иронию и соответственным образом воздействует на восприятие читателем происходящих событий. Близкий пример – описание испуга Коробочки в «Мертвых душах»: «...открыла рот и смотрела на него почти со страхом» [Гоголь VI, 53]. Аналогично, хотя без иронических привнесений дано описание испуга губернаторской дочки, произведшей столь сильное впечатление на Чичикова: «При этом испуг в *открытых, остановившихся устах* – все это в ней было так мило...» [Гоголь VI, 90].

Порой мотив страха раскрывается через взгляд. Так в тех же «Мертвых душах»: «Между тем сидевшие в коляске дамы *глядели на все это с выражением страха в глазах и во всем лице*» [Гоголь VI, 90]. Упоминание сначала глаз, а затем всего лица подчеркивает тотальный, всеобъемлющий страх, охвативший дам. Автор подразумевает изменение в мимике, но не называет его, лишь намекая, что оно может выражаться, например, в напряжении черт лица или дрожащих губах.

Веселье, радость и насмешка

Невербальные проявления, указывающие на чувства радости и счастья гоголевских героев, часто совпадают с теми, которые свидетельствуют об ироничном, комическом описании с долей насмешки. По этой причине объединим эти эмоции в одну категорию для детального рассмотрения.

Интересный случай описания смеющегося лица героя есть в «Майской ночи...». Оно возникает перед читателем «вспышками», т. е. через описание отдельных частей лица, которые затем формируют целостный образ. В дополнение к суждению С. А. Ярового о том, что Гоголь создает «синтезированные, обобщенные образы, характерные черты которых маркируются *рече-*

выми масками» (здесь и далее курсив наш) [Яровой 2024, 34], согласимся и с мнением Т. И. Татариновой, указывающей на возможность символической обобщенности образов в произведениях Гоголя, прослеживаемую через *невербальные средства* [Татаринова, 176]. Т. Г. Черняева отмечает, что для художественного мышления писателя характерно «стремление к синтезу, к объединению всего существующего», предполагающее «взаимосвязь, взаимозависимость между элементами системы мира» [Черняева, 42]. В этом контексте невербальное поведение героев приобретает особую значимость: жесты, позы, движения глаз и телесная пластика оказываются не изолированными бытовыми деталями, а частью единой художественной системы, раскрывающей внутреннее состояние персонажа и авторскую концепцию мира.

При этом обрисовка выражения лица может происходить не напрямую, а опосредованно благодаря различным стилистическим средствам (метафоре, олицетворению, метонимии): «...*глазки* винокура *пропали*; вместо их *протянулись лучи* до самых ушей; все *туловище* стало *колебаться* от смеха, и *веселые губы* оставили на мгновение дымившуюся люльку» [Гоголь I, 165]. Через образное описание автор изображает зажмуренные от смеха глаза и смеющиеся или улыбающиеся губы. Этой эмоциональной экспрессии героя противопоставляется реакция головы на те же слова: «...выразив на лице своем *что-то подобное улыбке*». Здесь лишь намек на улыбку, что указывает на характер героя – его сдержанность и угрюмость. Существенно замечание И. А. Виноградова о природе смеха у писателя, способной передавать отнюдь не только веселость и радость: «с самого начала творчества никакой идеализации смеха в произведениях Гоголя не было <...> смех порой прямо связывается с демонической силой» [Виноградов 2000, 11].

Важно, что отдельная часть как лица, так и тела может выступать в качестве «деятеля», подменяя героя. Х. Гюнтер называл этот феномен «редукцией персонажа до одного внешнего признака» [Гюнтер, 30].

Ирония (в данном случае не авторская, а свойственная героям) обладает безусловной значимостью в художественном мире Гоголя и представлена различными способами. На лицах героев часто мелькают насмешки, улыбки или ухмылки, раскрывающиеся по-разному. Подобно улыбке, бывает разная и «усмешка», которая может выражать как иронию и насмешку, так и обыкновенную радость. При этом коннотация слова также может значительно меняться в зависимости от употребляемого эпитета: «легкая», «приятная», «довольная», «бесовская», «лукавая», «злобная», «едкая». Кинема «улыбка», по наблюдениям А. С. Голубевой, способна хорошо передавать коммуникативные намерения собеседника, неочевидные из речевого высказывания. Улыбка может выражать приветствие, радость, удовольствие, доброжелательность, иронию, насмешку и даже угрозу [Голубева, 24].

В «Сорочинской ярмарке» размышления красавицы Параски о возлюбленном находят отражение у нее на лице, свидетельствуя о приятных мыслях: *«Иногда вдруг легкая усмешка трогала ее алые губки и какое-то радостное чувство подымало темные ее брови, а иногда снова облако задумчивости опускало их на карие светлые очи»* [Гоголь I, 133]. В этом случае лексема «усмешка» синонимична «улыбке» и не подразумевает иронии. Кроме того, здесь вновь встречается персонификация, которая, по мнению Е. Тагировой, является «излюбленным приемом Гоголя, в котором он не знает себе равных» [Тагирова, 116]. Важно здесь и движение бровей, которое отмечает рассказчик. В их динамике кроется перемена настроения девушки от радостно-мечтательного до серьезного и задумчивого. В целом движение по направлению вверх у Гоголя говорит о положительной эмоции или состоянии, будь то взмах руками или поднятый нос, тогда как жесты и движения, направленные вниз («повесить нос», «повесить голову»), выражают грусть или неудовлетворенность.

В сцене «Ночи перед Рождеством», когда Оксана любит собственную красотой, вновь упоминается ухмылка. На этот раз эта особенность мимики не говорит ни о радости, ни о насмешке над кем-либо, а является при-

знаком красоты, хотя эмоция здесь, вероятно, не лишена намека на самодовольство. Тем не менее «усмешка» снова выступает синонимом «улыбки» и подчеркивает необыкновенную привлекательность героини: «...свежее, живое в детской юности лицо с <...> и невыразимо *приятной усмешкой, прожигавшей душу...*» [Гоголь I, 207]. Используемая автором метафора подчеркивает силу усмешки и ее влияние на окружающих.

Функция «усмешки» значительно меняется в сцене первого тома «Мертвых душ», когда гости на балу становятся свидетелями разоблачения Чичикова: «...многие дамы *перемигнулись* между собою с какою-то *злобною, едкою усмешкою*» [Гоголь VI, 172–173]. Здесь она выступает в качестве показателя общественного осуждения, а также удовлетворения при виде публичного «падения» известного человека.

Кроме того, при описании выражений лица героев Гоголь нередко упоминает «значительную мину» или «значительный вид» – авторские устойчивые обороты, используемые не без иронии. Эта разновидность гримасы обозначает серьезное, напыщенное выражение лица, показывающее, что герой придает своим словам или действиям большое значение. Как правило, за важным видом может скрываться пустота, глупость или попытка казаться умнее и влиятельнее, чем человек есть на самом деле. Таким образом Гоголь высмеивает людскую показную важность и самодовольство. Например, комично описание лица Чуба из «Ночи перед Рождеством», характеризующее его как глупого человека, соображающего с большим трудом: «...продолжал Чуб, показав на лице своем веселую и значительную мину, которая заранее давала знать, что неповоротливая голова его трудилась и готовилась отпустить какую-нибудь колкую и затейливую шутку» [Гоголь I, 218].

Немного забегаая вперед и предвосхищая интерпретацию элементов карнавализации у Гоголя, обратимся к суждению С. А. Дубровской о том, что «смеховое слово (термин М. М. Бахтина – *А. Г.*) не только восстанавливает утраченную в литературе нового времени амбивалентность смеха, но и меняет языковой масштаб текста за счет подключения карнавальной точки зре-

ния» [Дубровская, 13]. В рамках карнавальной поэтики жесты, мимика, телесные детали и особенности поведения персонажей выходят за пределы простого бытового описания и становятся значимыми художественными средствами.

Улыбка в гоголевских произведениях бывает разной: «самонадеянной», «язвительной», «довольной», «самодовольной», «приятной», «плутовской», «веселой», «приятной» и даже «полусердитой». Это многообразие подчеркивает тонкую наблюдательность Гоголя и его мастерство в передаче человеческих эмоций. Улыбка в его произведениях не ограничивается выражением радости или иронии, а является многозначительным жестом, раскрывающим характер героя, его скрытые намерения или душевное состояние. Так, непростепенная семантика встречается в «Невском проспекте», где, по замечанию Л. Ю. Фуксон, «улыбка и смех совершенно лишены подлинной веселости» [Фуксон, 24] и сигнализируют о потере нравственности, распушенности и попытках соблазнения.

Например, улыбка майора Ковалева появляется на его лице при виде привлекательной дамы, к которой он, вероятно, хочет подойти: «*Улыбка на лице Ковалева раздвинулась еще далее...*» [Гоголь III, 57]. Причем создается впечатление, что как ее появление, так и существование на лице героя совершенно ему неподвластны и происходят своевольно. Этот эффект достигается с помощью олицетворения и метафоры, изображающей «растущую» вместе с интересом улыбку майора.

Заметим также, что эмоции, испытываемые гоголевскими героями, появляются на их лицах абсолютно бесконтрольно и не поддаются сдерживанию – эффект, достигаемый посредством упомянутого выше олицетворения: «*Довольная улыбка показалась на лице...*», «*Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка*», «*...легкая улыбка сверкнула на губах ее*», «*Улыбка, слегка было показавшаяся на его лице, вдруг пропала*», «*...на лице ее сверкнула злобная радость*» и др. [Гоголь I, 124, 135, 176–177],

[Гоголь III, 38, 351]. В последнем примере отметим авторское использование оксюморона для передачи злорадства ведьмы.

Замешательство, удивление и растерянность

Растерянное состояние героев и их удивление выражается у Гоголя с помощью разных мимических движений. Среди них «раскрытый рот» (о нем также в 1.3) и «широко раскрытые глаза». Во многих произведениях Гоголя, эти невербальные проявления с семантикой изумления сочетаются с описанием неподвижности, окаменения или остолебенения героя. Согласно этой устоявшейся текстовой парадигме, обычно подаваемой экспрессивно-гиперболически, выражается удивление персонажей во втором томе «Мертвых душ». Читателю встречается «открытый» и «разинутый» рот, «выпученные» и «вытаращенные» глаза героев.

Для передачи удивления и замешательства встречаются у Гоголя и описания движения бровей. Например, «*Брови и плечи его поднялись вверх от изумления*», «...*брови его (носа. – А. Г.) несколько нахмурились*» [Гоголь II, 150], [Гоголь III, 56]. Последний случай из повести «Нос» можно трактовать по-разному: с одной стороны, Нос может быть озадачен заявлением майора о том, что принадлежит ему, а с другой – раздражен или даже разозлен. В целом, наличие мимики у носа – это сатирический, абсурдный прием, являющийся составляющей гоголевского гротеска, а именно, так называемого «гротескного тела». Среди иных Х. Гюнтер выделял опредмечивание, овеществление одушевленного, гротескную экспансию человеческого тела, распадение тела на отдельные части и др. [Гюнтер, 30]. Из приведенных выше примеров видно, что движение бровей как вверх, так и вниз может свидетельствовать о непонимании или удивлении.

Нередко встречаются упоминания замешательства героев, которые не сопровождаются прямым описанием мимики, а лишь намекают на появление некой гримасы, таким образом открывая возможности для читательской интерпретации. Ср.: «...шептала она с каким-то выражением сомнения», «...с

значительным видом и *таинственным выражением лица*» [Гоголь I, 133] («Сорочинская ярмарка»); «...остолбеневший профессор долго еще стоял неподвижно <...>, *изобразив вопросительный знак на лице своем*» [Гоголь III, 98] («Портрет»); «(Петрович. – А. Г.) любил вдруг как-нибудь озадачить совершенно и потом поглядеть искоса, *какую озадаченный сделает рожу*» [Гоголь III, 151] («Шинель»); «...все остановились с каким-то *деревянным, глупо-вопросительным выражением*» [Гоголь VI, 172], «...в выражении некоторых лиц *показалось что-то такое двусмысленное*» [Гоголь VI, 172, 173] (два последних примера из «Мертвых душ»). В некоторых случаях эти выражения лица сопровождаются замиранием, что усиливает эффект изумления.

Сюда же отнесем и другой случай неопределенного описания выражения лица из «Повести о том, как поссорился...»: «секретарь <...> показал на лице своем *ту равнодушную и дьявольски двусмысленную мину*, которую принимает один только сатана, когда видит у ног своих прибегающую к нему жертву» [Гоголь II, 263]. В мимике чиновника считывается и насмешка, и полное, пугающее безразличие. Здесь вновь раскрывается гоголевский гротеск, сочетающий библейскую реминисценцию и житейский контекст.

Печаль и меланхолия

Часто причиной искажения лица становится грусть. Гоголь не просто описывает лица, а делает из них драматичные и экспрессивные маски, отражающие внутренний мир персонажа, но при этом характеризующие чрезмерной театральностью.

В ряде случаев автор явно указывает на искаженность печального лица: «*Уста Афанасия Ивановича как-то болезненно искривились*», «спокойное и обыкновенное *лицо его судорожно исковеркивалось*», «она была еще молода, хотя в *искаженных, изможденных чертах* ее нельзя было того видеть» [Гоголь II, 30, 36, 98] («Старосветские помещики»), «по *страшно искаженному виду* можно было заключить» [Гоголь III, 33] («Тарас Бульба»). Благодаря таким описаниям видно, что интенсивность чувства очень высока и не ограни-

чивается обыкновенной печалью – читатель может рассмотреть здесь душевную боль, муки и страдания, которые герою не удастся больше сдерживать внутри себя.

При описании лиц автор упоминает разные наименования схожих чувств – «грусть», «досада», «уныние», «тоска», «жалость», «печаль». Также отметим упоминание «мрака», указывающего на тяжесть и глубину переживания: «Сотник, <...> с выражением мрачной грусти...» [Гоголь II, 196] («Вий»), «...вдруг омрачился светлый лик его, как будто бы на него набежало какое-то мгновенное облако» [Гоголь III, 135] («Портрет»). Гоголь вновь прибегает к стилистическим средствам для большей экспрессивности и образности: гипербола «мрачная грусть», антитеза «омрачился светлый лик», метафора «набежало мгновенное облако».

Для характеристики чувства Гоголь использует эпитет «глубокий», «болезненный», «сокрушительный», «томительный»: «на лице ее выразилась такая глубокая, такая сокрушительная сердечная жалость» [Гоголь II, 31] («Старосветские помещики»), «глубокое уныние на лице», «здесь было какое-то болезненное, томительное чувство» [Гоголь III, 87] («Вий»), «Болезненное чувство выразилось на благородном, милом лице девушки» [Гоголь VII, 42] («Мертвые души»). Эпитет «болезненный» часто появляется в описаниях лиц и чувств персонажей и тем самым стирает грань между душевным и телесным. Чувства становятся зримыми, а душевный надлом становится физическим ощущением, влияя на тело, и, в частности, на лицо, приобретающее «болезненный» вид.

Упоминаниям слез присуще гоголевское тяготение к олицетворению, о котором уже шла речь ранее, что тоже подчеркивает неконтролируемую природу плача: «слезы дрожали на глазах» [Гоголь I, 241] («Ночь перед Рождеством»), «слезы ее текли ручьями» [Гоголь II, 107] («Тарас Бульба»), «слезы выдавились из глаз его» [Гоголь III, 389, 422] («Нос»), «слезы и рыдания нестройно вырвались в ответ» [Гоголь III, 422] («Портрет»), А в следующем примере описание слез подкрепляется, на первый взгляд, нетипичным упо-

минанием морщин, как правило описываемых Гоголем для описания недовольства и гнева героев: «Печально стояла старая няня, и *слезами налились ее глубокие морщины*» [Гоголь I, 273] («Страшная месь»). Однако здесь они лишь указывают на возраст женщины, хотя и могут усиливать гримасу плача.

Теологическое начало плача усматривает С. Елушич: «...плач является неотъемлемой частью смеха, или, что точнее, смех является крайним выражением феномена, сущность которого заключается в плаче», «В соответствии с христианской теологией, <...> плач всегда занимает особое место <...>; плач и для Гоголя, бесспорно, семантически связан с <...> понятием смеха» [Елушич, 60].

Во втором томе «Мертвых душ» есть несколько семантических вариантов, связанных с плачем: «*Градом лились* из глаз его слезы», «Слезы вдруг *хлынули ручьями* из глаз», «*Залился* слезами» и «*облил* их <ноги> слезами» [Гоголь VII, 22, 108, 109, 112]. Все они демонстрируют свойственное Гоголю стремление к гиперболизации, в данном случае не лишнее, на наш взгляд, известной доли мешающего художественному впечатлению мелодраматизма.

Гнев и раздражение

Ввиду интенсивности гнева, злости и раздражения как чувств их мимическая реализация заключается во внушительном искажении лица и создании гримасы, отражающей сильный эмоциональный всплеск.

Одним из проявлений раздражения является покусывание губ как жест нетерпения и неудовлетворенности происходящим. Обратимся к повести «Ночь перед Рождеством»: «Потемкин *кусал себе губы*, наконец подошел сам и повелительно шепнул одному из запорожцев. Запорожцы поднялись» [Гоголь I, 236]. Герой испытывает недовольство, поскольку запорожцы не выполняют его желание сразу. Здесь важно учесть высокое положение в обществе как государственного деятеля. Он, несмотря на раздражение, не хочет устраивать публичную сцену и лишь «повелительно шепчет» одному из запорожцев. Это подчеркивает его аристократическую манеру поведения: он не

кричит, а действует сдержанно, но твердо. Запорожцы сразу поднимаются, что показывает, что Потемкин обладает не только властью, но и авторитетом. Столь сдержанное невербальное проявление его возмущения не расходится с его статусом, а соответствует ему. Гоголь учитывает социальную роль героя и его психологию.

Подобно гримасам, выражающим замешательство, есть случаи, когда злость героев передается не через конкретное описание изменений на лице, а лишь номинально, через называние эмоции: «...лицо его приняло повелительное и *свирепое выражение*, обнаружившее весь необузданный его характер» [Гоголь II, 213] («Вий»), («*Негодование*, во всех отношениях справедливое, *изобразилось во многих лицах*» [Гоголь VI, 170] («Мертвые души»). Достаточно высокой частотностью обладает у Гоголя лексема «желчь» как синоним злости и гнева, а также зависти, при этом она также выполняет скорее номинальную функцию и не дает подробного описания лица: «*Желчь проступала у него на лице...*», «...*вечная желчь* присутствовала на лице его» [Гоголь III, 115] («Портрет»), «...*желчное расположение* осенило сумрачным облаком его чело», «...была *примесь чего-то желчного и озлобленного*» [Гоголь VII, 81, 189] («Мертвые души»).

Очень емкое и образное описание злости встречается в «Страшной мести»: «*Кипел и сверкал сын есаула от гнева...*» [Гоголь I, 271]. Метафора «сверкал», по всей видимости, подразумевает взгляд, о котором пойдет речь во второй главе, поэтому остановимся подробнее на метафоре «кипел», передающей высокую степень накала злости и внутреннего напряжения. Здесь кажется возможной дополнительная смысловая трактовка, связанная с «покраснением от злости», хотя прямых указателей на это нет. В целом «кипение» как индикатор нескрываемой злости встречается у Гоголя не раз: «Дородная щеголиха *вскипела гневом*» [Гоголь I, 114, 267] («Сорочинская ярмарка»), «и весь *закипел от ярости*» [Гоголь I, 267] («Страшная месть»), «Как *закипел* куренной атаман Кукубенко, увидевши, что лучшей половины куреня его нет!» [Гоголь II, 136] («Тарас Бульба»).

На пике переживаний, совмещающих злость и раздражение, гоголевский герой оказывается не в состоянии контролировать собственное тело – оно двигается самовольно, отражая внутреннее смятение: «Иван Иванович не мог более владеть собою: *губы его дрожали; рот изменил обыкновенное положение ижицы, а сделался похожим на О*; глазами он так мигал, что сделалось страшно» [Гоголь II, 237] («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Наблюдается сочетание описаний разных частей лица с избытком глаголов, передающих их динамику. Глаголы несовершенного вида «дрожали» и «мигал» передают повторяющееся, беспокойное движение, а упоминание букв алфавита служит для создания образного описания раскрытого рта.

Появление морщин на лицах героев говорит об интенсивности неприятных чувств, с которыми им сложно совладать. Анализируя эту особенность мимики во втором томе «Мертвых душ», мы можем отметить, что подобные выражения лица могут быть свойственны героям вне зависимости от пола, возраста и социального статуса, что делает эту особенность мимики универсальной в художественном мире Гоголя: «Вздоль лба и воперек его *собрались морщины, обличители гневного движенья взволнованной желчи*», «внезапный *гнев собирал вдруг строгие морщины* на прекрасном челе ее», «Генерал *поморщился*» [Гоголь VII, 71, 146, 162]. Отсутствие же морщин, а точнее их исчезновение, говорит об обратном эффекте – улучшении настроения и приподнятом расположении духа: «лицо его *поднялось кверху, морщины исчезнули*. Как царь <...>, сиял он весь, и казалось, <...> лучи исходили из его лица» [Гоголь VII, 73].

Среди малоупотребительных проявлений злости выделим «скрежет зубами»: «Он *скрежетал зубами* и пожирал его взором василиска» [Гоголь III, 115].

Таким образом, мимика и гримасы в произведениях Гоголя служат важным средством художественной выразительности и раскрытия внутреннего мира героев. Они помогают передать эмоции персонажей – страх, ра-

дость, иронию, замешательство, гнев и печаль, – усиливая комический или драматический эффект. Гоголь точно подмечает детали: выражения лиц становятся инструментом характеристики героев, их психологического состояния и социальной роли. Мимические движения осуществляются независимо от воли персонажа, подчеркивая искренность чувств и внутренние противоречия. Вместе с этим Гоголь не только дает психологическую характеристику персонажей, но и использует мимику как средство сатиры и гротеска.

Определенную повторяемость невербальных характеристик нужно оценивать не как художественное однообразие решений, но как свойство художественного видения Гоголя, особенность его идиостиля.

1.1.2. Колоризация эмоций (побледнение, покраснение, посинение)

Описание эмоционального состояния гоголевских героев нередко сопровождается их цветовым обозначением, которое может накладывать дополнительный смысл на повествование. Рассмотрим колоративы, связанные непосредственно с изменением настроения героев и переходом из одного состояния в другое, а не обыкновенные описания красок. Выделение определенных тенденций в использовании цветового описания даст возможность глубже охарактеризовать авторский стиль писателя и проследить основные цвета в его текстах.

По мнению Л. В. Зубовой, «индивидуально-авторские коннотации цветообозначений у разных писателей почти всегда основаны на объективных свойствах элементов лексической системы – на реализованных в языке или потенциальных свойствах слов со значением цвета» [Зубова, 110]. В свою очередь Т. Ю. Алленова подчеркивает обязательное наличие цвета в художественном произведении, а также переосмысление и семантическое расширение писателем уже существующих колоративов, что представляет интерес для анализа и интерпретации [Алленова, 14].

Одним из цветовых изменений, характеризующих состояние героев, является побледнение. Сравнение бледной кожи героя с полотном прослеживается уже в ранних произведениях, например, в повести «Майская ночь, или Утопленница»: «Голова *стал бледен как полотно...*», «*Вся она была бледна, как полотно*, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна!» [Гоголь I, 172, 175]. Однако, несмотря на идентичное сравнение, в этих примерах заметна семантическая вариативность. Так, в первом случае, отец Левка думает, что перед ним сатана, что и вызывает ужас. А во втором – бледность является атрибутом красоты утопленницы, которой восхищается Левком. Но это бледность, присущая неживому, лишенному румянца существу.

Страх, вызванный адскими существами и нечистой силой, действительно имеет тенденцию к воплощению посредством «побледнения» героев, где приставка «по-» выражает изменение цвета, потускнение красок. Отметим такие случаи в «Вечерах на хуторе...» («Тут в самом деле послышался какой-то неясный звук, весьма похожий на хрюканье свиньи; *все побледнели...*» [Гоголь I, 126] («Сорочинская ярмарка»), «Мороз подрал по коже кузнеца; *испугавшись и побледнев*, не знал он, что делать; уже хотел перекреститься...») [Гоголь I, 224] («Ночь перед Рождеством»), в повестях «Вий» («...вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, *побледнел весь* и стал читать свои молитвы») [Гоголь II, 199] и «Портрет» («Произнесши это, художник вдруг задрожал и *побледнел*») [Гоголь III, 86].

Тем не менее очевидного столкновения с inferнальным может и не быть; оно может присутствовать в сцене имплицитно. Винокур («Майская ночь»), припомнивший случай со своей покойной тещей, пресекает недобрые слова головы, видя в них проклятье, которое однажды сбылось и обратило незнакомца в ходячего мертвеца: «Стой, стой! Боже тебя сохрани, сват! – подхватил, *побледневши*, винокур» [Гоголь I, 167].

Примеры побледнения как проявления угасания жизненной силы можно обнаружить в «Тарасе Бульбе». В сцене битвы атаман Кукубенко одолевает польского ляха и наносит смертельный удар по уже умирающему бойцу:

«А Кукубенко, взяв в обе руки свой тяжелый палаш, вогнал его ему в самые *побледневшие уста*» [Гоголь II, 118]. А после убийства сына Тарас разочарованно его рассматривает: «...черные брови, как траурный бархат, оттеняли его *побледневшие черты*» [Гоголь II, 323].

Также страх охватывает Андрия, когда тот вспоминает о внезапной смерти голодавшего мужчины, и он хочет уберечь возлюбленную от подобной гибели: «Он *побледнел* и, схватив ее за руку, закричал...» [Гоголь II, 102]. Его состояние спокойствия и беспечности («С неизъяснимым наслаждением глядел Андрий...» сменяется на резкие движения («схватив ее за руку, закричал») [Гоголь II, 102, там же].

Побледнение предваряет сцену жуткого осознания майора Ковалева того, что находка носа не означает его возвращение на прежнее место. Бледность как внешний атрибут сигнализирует осознание героем проблемы и может как ограничиться этим описанием, так и послужить переходом к более подробному изложению чувств и переживаний персонажа, что и можно наблюдать в повести «Нос»: «При таком вопросе, сделанном самому себе, майор *побледнел. С чувством неизъяснимого страха бросился он к столу, придвинул зеркало, чтобы как-нибудь не поставить нос криво*» [Гоголь III, 68].

В «Шинели» значительное лицо, столкнувшись с призраком Акакия Акакиевича, не может поверить своим глазам и в ужасе отдает свою шинель. Его поведение в сцене дополняется внешним описанием, которое раскрывает настроение героя: «Лицо чиновника *было бледно, как снег*, и глядело совершенным мертвецом», «*Бледный, перепуганный и без шинели*, вместо того чтобы к Каролине Ивановне, он приехал к себе...» [Гоголь III, 172, 173].

В «Мертвых душах» сильный испуг сопровождается бледностью персонажей: «Чорта помещица испугалась необыкновенно. “Ох, не припоминай его, бог с ним!” вскрикнула она, *вся побледнев*», «Приехала, говорит, к ней помещица Коробочка, *перепуганная и бледная, как смерть*, и рассказывает...» [Гоголь VI, 54, 183]. Интересно отметить, что сравнение женской бледности со смертью Гоголь употребляет в поэме неоднократно: «побледнела,

как смерть», «она статуя и бледна, как смерть», «Машка моя видит, что я бледна, как смерть» и др. [Гоголь VI, 185, там же, 188]. Автор отмечает крайнюю степень бледности, в которой можно рассмотреть болезнь, страх или истощение героя.

В сцене спора, чуть не переросшего в драку с помещиком Ноздревым, можно наблюдать не на шутку испугавшегося Чичикова: «...стал бледен, как полотно. Он хотел что-то сказать, но чувствовал, что губы его шевелились без звука. <...> уже, зажав глаза, ни жив ни мертв, Чичиков не успел еще опомниться от своего страха и был в самом жалком положении, в каком когда-либо находился смертный» [Гоголь VI, 86]. Здесь высшая степень страха характеризуется бледностью, аудиальным ограничением и зажмуренными глазами.

Передаёт бледность и затруднительное положение героев, их беспомощность, бессилие. Героиня повести «Страшная месть» Катерина, тяжело переживавшая ссору отца и Данилы, была не в силах ее остановить: «И вся бледная, едва переводя дух, вошла в хату» [Гоголь I, 251]. В «Сорочинской ярмарке» Хавронья Никифоровна в испуге и растерянности от внезапного появления мужа прячет своего возлюбленного: «Хивря поспешно выбежала и возвратилась вся побледневшая» [Гоголь I, 123]. А в повести «Нос» квартальный застаёт врасплох главного героя, желающего втайне избавиться от носа, и одолевает его расспросами: «Иван Яковлевич побледнел...» [Гоголь III, 52].

Есть и иная семантика лексемы «побледнеть», прослеживаемая в сравнении с другим объектом и обозначающая «утратить яркость, померкнуть на фоне чего-либо». Художник, решившийся на написание портрета жуткого ростовщика, из повести «Портрет» сравнивает привычные для его работ христианские мотивы с ярко выраженным дьявольским началом в лице ростовщика: «Если я хотя вполтину изображу его так, как он есть теперь, он убьёт всех моих святых и ангелов; они побледнеют пред ним. Какая дьявольская сила!» [Гоголь III, 128].

Другим колоративом, представляющим интерес в творчестве Гоголя, является покраснение. В своей работе о цветовых обозначениях чувств и эмоций А. Е. Бочкарев выделял три основных цвета, связанных с покраснением – розовый, красный и багровый, а также отмечал их различные, но порой совпадающие семантические наполнения. Среди основных волнение, неловкость, стыд, робость, возбуждение, решимость, раздражение, счастье, радость, возмущение, злость, обида и др. [Бочкарев, 47–48].

В первую очередь обратим внимание на покраснение как внешний атрибут смущения и стыда, испытываемых героем. Главный герой повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по натуре робкий человек. Образ стеснительного персонажа во многом создается благодаря его невербальному поведению в повести: «Иван Федорович, *краснея*, сел на указанное ему место против двух барышень», «А! – сказала тетушка и посмотрела пристально на Ивана Федоровича, который, *покраснев, потупил глаза в землю*», «Иван Федорович *сидел на своем стуле как на иголках, краснел и потуплял глаза*» [Гоголь I, 299, 302, 305]. Стеснение и неловкость Шпоньки связаны с женским обществом и вниманием, и в двух последних случаях покраснение сопровождается описанием глазного поведения героя, направляющего глаза в пол, что говорит о его смущении.

Есть у Гоголя и репрезентация смущения, связанного с мужским вниманием, например, в «Ночи перед Рождеством»: «...я и без черевиков... – Далее она не договорила и *покраснела*», «Восхищенный кузнец тихо поцеловал ее, и *лицо ее пуще загорелось*, и она стала еще лучше» [Гоголь I, 243]. В последнем случае сильный румянец девушки представлен через метафору, в основе которой лежит аналогия с огнем. Обратимся к «Запискам сумасшедшего»: «Она *немножко закраснелась*, и я тотчас смекнул: ты, голубушка, жениха хочешь» [Гоголь III, 201]. Лексема «закраснеться» встречается также в «Невском проспекте» (см. выше) и «Шинели»: «Он уже минут через несколько, весь *закрасневшись*, начал было уверять довольно простодушно, что это совсем не новая шинель» [Гоголь III, 157]. Семантически она схожа с

лексемой «покраснеться» и фразеологизмом «залиться краской» и обозначает либо начало покраснения, либо его интенсивность.

В «Невском проспекте» подсвечивается робость художника Пискарева, его неспособность проявить смелость и познакомиться с красивой брюнеткой: «О, как можно! – воскликнул, *закрасневшись*, молодой человек во фраке» [Гоголь III, 15]. Художник испытывает крайнюю степень стыда, оказавшись на балу в неподобающем одеянии: «*Он покраснел до ушей и, потупив голову*, хотел провалиться, но провалиться решительно было некуда» [Гоголь III, 25]. Фразеологизм «покраснеть до ушей» усиливает смущение мужчины и дополняется движением «потупив голову», которое подчеркивает неловкость героя в этом затруднительном положении и его желание скрыться от чужих глаз, исчезнуть.

Затруднительное положение тоже может вогнать гоголевского героя в краску, о чем свидетельствуют примеры из «Мертвых душ». Подозрение Ноздрева в жульничестве за игрой в шашки вызывает у него возмущение и негодование: «“Как, где место?” сказал Ноздрев, *покрасневши*» [Гоголь VI, 85]. А вопрос Манилова о надобности составления списка мертвых крестьян застаёт Чичикова врасплох ввиду его неспособности объяснить истинную причину своей аферы: «Этот вопрос, казалось, затруднил гостя, в лице его показалось какое-то напряженное выражение, от которого он даже *покраснел*, напряжение что-то выразить, не совсем покорное словам» [Гоголь VI, 33]. В свою очередь, изобилие лестных слов благодарности в адрес Манилова заставляют его смутиться: «...тот *смешался, весь покраснел*, производил головою отрицательный жест...» [Гоголь VI, 36]. А жест покачивания головой подчеркивает смущение героя, оказавшегося в неудобном положении из-за стольких приятных слов в свой адрес.

Наивысшей степенью покраснения у Гоголя является багровый цвет, который используется автором в кульминационных сценах, описывающих героев на смертном одре. Так, в «Тарасе Бульбе» есть два подобных случая: «*Побагровело еще сильнее красное лицо хорунжего*, когда затянула ему горло

жестокая петля...», «*Весь побагровел полковник, ухватясь за веревку обеими руками и сиюсь разорвать ее...*» [Гоголь II, 119, 139]. Отметим также переход красного в «огненный» при сильном чувстве злости и негодования: «...*красные* щеки ее превратились в *огненные*» [Гоголь I, 114]. Благодаря ярким краскам в описании создается эффект высшей точки напряжения, накала чувств героев.

Далее перейдем к авторскому использованию «посинения», которое применяется Гоголем, в первую очередь, для сравнения внешности героя с хладным мертвецом и создания жуткого образа нездорового на вид человека. В повестях «Вечере накануне Ивана Купала» и «Вие», сюжет которых напрямую связан с инфернальными силами, «посинение» является дополнительным инструментом для создания ужасающего образа героя: «На пне показался сидящим Басаврюк, *весь синий, как мертвец*» [Гоголь I, 144], «Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить ее, и *вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший*» [Гоголь II, 208], «...она [Панночка] *была вся синяя, а глаза горели, как уголь*» [Гоголь II, 204]. В этих случаях можно рассмотреть движение от мертвого к живому, т. е. умерший человек наделяется антропоморфными характеристиками, что связано с нечистой силой. Можно отметить и движение от живого к мертвому, когда герой находится либо на грани смерти, либо умирает. Доказательства этому есть в «Страшной мести» («Вылетела козацкая душа из дворянского тела; *посинели уста*. Спит козак непробудно. <...> Ты *посинел, как Черное море*. Сердце твое не бьется!» [Гоголь I, 267]) и в «Вие» («Уже Шептун поутру вытащил оттуда свою жинку, *всю искусанную и посиневишую*») [Гоголь II, 204].

Также посинение служит сигналом метаморфозы – перевоплощения в дьявольское обличие и приобретения свойственных внешних атрибутов. По мнению Т. А. Волоконской, метаморфозы в художественном мире Гоголя обладают демонической сутью и сигнализируют «об отклонении мира от божественной гармонии» [Волоконская, автореферат, 8].

В «Страшной мести» казак-незнакомец обращается в колдуна: «...вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали *зеленые очи*, *губы засинели*, подбородок задрожал и заострился...» [Гоголь I, 245]. Отметим и цвет глаз колдуна, сменяющихся с карих на зеленые. Этот цвет встречается у Гоголя наряду с синим в связи с образом мертвеца, например, в «Вие»: «Труп опять поднялся из него, *синий, позеленевший*», «Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него *мертвые, позеленевшие глаза*» [Гоголь II, 208, 210]. А в «Мертвых душах» позеленение символизирует трудный период в жизни Чичикова, вынужденного начать жизнь и карьеру с чистого листа, а также болезненность, вызванную отвращением к окружению из людей низкого ранга: «Как ни крепился он духом, однако же похудел и *даже позеленел* во время таких невзгод» [Гоголь VI, 234].

Остановимся подробнее на втором томе «Мертвых душ» и обратим внимание на его отличие от первого. Интересно, что подобных колоративов для описания эмоций персонажей не наблюдается, однако, на наш взгляд, не стоит пренебрегать описанием цветов одежды (как правило, связанных с переодеванием персонажа, функцию которых Ч. де Лотто видит в «изменении-определении экзистенциальной сути» героев) [Де Лотто 2003, 80].

Так, в первой главе второго тома перед нами предстает образ одетого с иголки Чичикова, готового впечатлеть и обольстить свою новую жертву: «*перламутровые пуговицы*», «*белый батистовый платок*», «*белей и чище снегов* были на нем воротнички и манишка», «*белый галстук и жилет*» [Гоголь VII, 27–28]. Белизна его наряда на бытовом уровне восприятия текста, конечно, свидетельствует о необыкновенном внимании Чичикова к собственному туалету. Но, вероятнее всего, Гоголь уже в первой главе начинает обыгрывать символику цвета: *брусничную* доминанту фрака с искрой, памятного нам по первому тому, сменяет несколько раз акцентированный Гоголем цвет *белой* одежды Чичикова (хотя при появлении у Тентетникова он по-прежнему остается во фраке, цвет поизветшавшего фрака не назван). Традиционно белый

цвет — цвет чистоты и невинности, в данном случае чистоты и невинности обманчивой, соотносимой с прежними планами Чичикова. В то же время не исключено, что через акцентуацию белого цвета Гоголь с учетом перспективы изменения героя задает тему возможных изменений своего персонажа. Сам мотив перемены жизни героя через перемену его одежды был хорошо знаком Гоголю. Достаточно вспомнить о наличии этого мотива в «Тарасе Бульбе» (Андрей оказывается в одежде польского рыцаря) или же обернувшуюся смертью судьбу Акакия Акакиевича («Шинель»). Интересно, что наряду с «подчеркнутой наружностью» Ю. Н. Тынянов выделяет костюм и одежду в качестве ведущего элемента масок героев Гоголя [Тынянов 1921, 11].

Во втором томе «Мертвых душ» разворачивается так называемая «история трех фраков», отмеченная в свое время И. Н. Боцяновским, обратившим к тому же внимание на разнообразие цветов фрака [Боцяновский]. Белый цвет как своеобразное начало нового пути Чичикова в заключительной главе сменяется цветовой метафорой: «наваринское пламя с дымом» [Гоголь VII, 105]. Цвет сукна герой выбирает для себя сам, ровно так же, как вершит собственную судьбу.

Итак, анализируя цветовые перемены в описании героев, мы смогли выделить основные колоративы, свойственные гоголевскому тексту. Семантически «побледнение» может выражать страх не как фобию, а резкий, панический испуг, охватывающий героя и каким-то образом влияющий на его дальнейшее поведение. Также «побледнение» можно считать символом присутствия в сюжете inferнального, будь то буквально или имплицитно. Бледность внешне выражает приближение или наступление смерти, хотя в редких случаях бледный облик героя может трактоваться как прекрасный, подобный статуе. В авторском стиле прослеживается тенденция к сравнению бледности с полотном, смертью и снегом для гиперболизации.

Как правило, «покраснение» выражает робость, смущение и стыд и может достигать наивысшей интенсивности, проявляющейся в багровом цве-

те, упоминающемся для описания погибающих персонажей. Интересно, что в цветописии Гоголя нет «порозовения», несмотря на общее упоминание розового цвета. Цветовая палитра более насыщена, что выражено через более яркие оттенки, которые репрезентируют схожие по интенсивности эмоции героев.

Автор обращается к «посинению» для создания жуткого образа антропоморфной нечистой силы (например, «синий, как мертвец»), а также для внешнего описания героев, которые близки к смерти, и порой дополняет эти описания «позеленением», выполняющим схожую функцию.

На уровне синтаксиса и морфологии колоративы проявляются как в полных, так и кратких формах прилагательных, глаголов и причастий.

1.2. Жесты и телодвижения гоголевского героя,

их типология и семантика

1.2.1. Крестное знамение

Рассуждая о противостоянии божественного и дьявольского в творчестве Гоголя, В. А. Воропаев отмечает превосходство и могущество силы Божией над бесовщиной, а также упоминает значимый символизм крестного знамения как молитвенного жеста: «У Гоголя Бог всегда сильнее сатаны. Об этом свидетельствуют многочисленные эпизоды его ранних произведений, в которых крестное знамение разрушает все дьявольские козни (“Пропавшая грамота”, “Ночь перед Рождеством”))» [Воропаев, «Полтора века спустя»]. Жест демонстрирует не только участие человека в этом противостоянии, но важность этого участия для положительного исхода. Рассуждая о философии творчества Гоголя, Н. И. Безлепкин указывает на то, что искусство служит для него «ступенями к христианству», поскольку писатель превращает свой текст в религиозное поучение, где происходит борьба добра со злом [Безлепкин, 17]. В свою очередь, Г. Ш. Чамсединова полагает, что у Гоголя «искусство служит не для забавы, не является роскошью и украшением, а глубоко

входит в человеческую жизнь, содействуя ее преобразованию» [Чамсединова, 131].

Как отмечает Б. А. Успенский, «осенение себя крестным знаменем понимается в православной традиции как исповедание веры, которое должно предельно точно выразить богословское и прежде всего догматическое содержание православного вероучения: <...> крестное знамение предстает как символическое выражение богословской истины» [Успенский, 52].

В целом, можно говорить, что мотив нечистой силы находит отражение в телесном поведении гоголевских героев и побуждает их к обращению к Богу и религии. Персонаж из «Сорочинской ярмарки», пытающийся уничтожить «бесовскую» свитку, понимает, что имеет дело с inferнальным, что вызывает ответную реакцию в его движениях: «*Перекрестившись*, хватил топором в другой раз...» [Гоголь I, 127]. Жуткая история о черте, собирающего на площади куски свитки, отпугивает людей, что также демонстрируется Гоголем через крестное знамение: «Люди с тех пор *открещиваются* от того места» [Гоголь I, 127]. В данном случае лексема «откреститься» иллюстрирует как желание людей обойти стороной проклятое место, так и движение рукой, выражающее стремление верующего человека оградить себя от нечистой силы. В повести «Вечер накануне Ивана Купала» лексема встречается вновь, но дополняется новой семантикой: «а и те (иноверцы. – А. Г.) *открещивались* от ведьм» [Гоголь I, 139]. Здесь вероисповедание не является ведущим критерием для выполнения крестного знамения, что парадоксально, но тем самым автор указывает на равенство людей перед нечистой силой, а именно на одинаковый страх перед ней, вне зависимости от веры. Вместе с этим, согласно Г. Е. Крейдлину, «примером русского жеста, не только изменившего значение, но и расширившего сферу употребления, является жест перекреститься, <...> приобретший, наряду с религиозным, “бытовое” значение» [Крейдлин, 288]. Выполнение обрядового жеста не должно безусловно соотноситься с верой человека, поскольку он вполне может встретиться в поведении героя на уровне кинесики и без религиозной семантики.

Оказавшись в окружении чудищ и ведьм, дед дьячка («Пропавшая грамота») неоднократно прибегает к помощи креста – он помогает одержать победу в карточной игре («Вот дед карты потихоньку под стол – и *перекрестил...*») и рассматривается героем как символ, способный избавить от нечистой силы («<...> вот убей меня гром на этом самом нечистом месте, когда я не *перекрещу* святым крестом всех вас!») [Гоголь I, 189, 190]. Также обстоят дела и в повести «Вий», где философ объясняет, как вести себя с ведьмой: «Нужно только, *перекрестившись*, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет» [Гоголь II, 218]. Отсюда можно заключить, что лексема «перекрестить», встречающаяся нам и ранее, обладает широким семантическим полем. Она используется для того, чтобы обозначить осенение крестом себя или другого человека для защиты и оберега; для осенения крестным знаменем мистических персонажей, чтобы одолеть их; для удачи («перекрестить карты», «перекрестивши воздух саблею»).

В повести «Ночь перед Рождеством» кузнец Вакула, который описывается в повести как «самый набожнейший из всего села человек», угрожает перекрестить черта и таким образом оказывается хозяином положения и отправляется в Петербург верхом на черте [Гоголь I, 225]. Параллель с житиями святых проводит Е. Федорчук и раскрывает важность аллюзии на средневековую легенду о святом Иоанне Новгородском, который «точно так же, как главный герой перекрестил нечистого и отправился с ним в Иерусалим» [Федорчук, «Мистика в произведениях Н. В. Гоголя»]. Исходя из поведения героя повести, можно судить о его схожести со святым.

Описание воздействия крестного знамения в сцене отличается нарастающей динамикой, благодаря которой раскрывается весь потенциал силы этого жеста. Сначала Вакула «испугавшись и побледнев, не знал <...>, что делать; *уже хотел перекреститься...*» при виде черта. Желание перекреститься приходит к нему из-за испуга неосознанно, словно инстинкт, но прерывается словами черта [Гоголь I, 224–225]. Отсутствие жеста можно трактовать как минус-прием, который акцентирует внимание на противостоянии

сил и возможный триумф сил тьмы, связанный с внутренними метаниями и раздумьями Вакулы. Набравшись решимости, Вакула принимает услуги черта, но делает это, не отрекаясь от духовных ценностей: «При сем слове *он сотворил крест*, и черт сделался так тих, как ягненок. <...> Тут кузнец, не выпуская хвоста, вскочил на него верхом и *поднял руку для крестного знамения*» [Гоголь I, 225]. Жест наделяется силой, которая не на шутку пугает черта и позволяет управлять им: «<...> все что для тебя нужно, все сделаю, отпусти только душу на покаяние: *не клади на меня страшного креста!*» [Гоголь I, 225]. Таким образом, это знамение выполняет ключевую функцию в повествовании и символизирует превосходство кузнеца над нечистой силой.

Роль крестного знамения в повести «Тарас Бульба» носит многослойный характер и может быть рассмотрена с различных точек зрения. В первую очередь это символ непоколебимой веры, многопоколенной православной традиции, а также элемент идентичности казаков. Символ креста священен и считается высшей ценностью. К примеру, Андрий доказывает возлюбленной свою самоотверженность и готовность пожертвовать всем, что имеет – «*клянусь святым крестом*» [Гоголь II, 103]. Эти слова, вероятно, тоже могли быть сопровождаемы крестным знамением, либо лишь подразумевать его. В любом случае, упоминание креста в этой сцене подчеркивает значимость моральных и этических решений, с которыми сталкивается герой. Православная ценность в данном случае идет вразрез с ценностями семьи, предать которую готов Андрий. Это подсвечивает решительность и серьезность намерений героя и материализует угрозу не только для их семьи, но и воюющих казаков в целом. Интересно также, что «движение руки сверху вниз символизирует не только сошествие Христа на землю <...> но и сошествие его во ад» [Успенский, 43]. Двойственная природа жеста как раз может лечь в основу интерпретации этого сюжета – Андрий действует во спасение полячки, но наносит сокрушительный удар по казачьему роду и предает общее дело.

Через православие показывается духовная принадлежность к казачьему роду, как это происходит, например, в сцене с приходившими на Сечь бой-

цами: «— *А ну, перекрестись!* Пришедший крестился. — Ну, хорошо, — отвечал кошевой» [Гоголь II, 66]. Побуждение к действию с помощью междометия звучит как вызов, выполнить который может лишь истинно верующий человек, что передает сакральное значение жеста. Причем вера ставится выше рода, чина и звания («хоть бы кто-нибудь спросил: откуда эти люди, кто они и как их зовут» [Гоголь II, 66]), гораздо важнее узнать о принадлежности к церкви и религии и перекреститься — так узнается о человеке все необходимое. Подобный восклицательный призыв к действию есть и в «Майской ночи» для того, чтобы узнать не находится ли за дверью черт: «— *Перекрестись!* — сказал голова, оглядываясь назад, <...>. Свояченица *перекрестилась*» [Гоголь I, 172]. Герои толкуют свои действия именно так: «Если оно <...> согласится положить на себя крестное знамение, то это верный знак, что не черт» [Гоголь I, 172]. Следовательно, способность совершить крестное знамение служит отличительным признаком мирского и праведного.

Действия героев сопровождаются крестным знаменiem в моменты страха, когда они вызывают к Божьей помощи и защите как от нечистой силы, так и от мирских невзгод. Жест дает герою сил и воодушевляет на преодоление трудностей. В «Страшной мести» Данило демонстрирует свою готовность к дуэли с отцом Катерины: «— Я готов, — сказал пан Данило, *бойко перекрестивши воздух саблею*, как будто знал, на что ее выточил» [Гоголь I, 251]. А позднее, перед тем как замолить грехи странника, испуганный монах крестится: «Святой схимник *перекрестился, достал книгу, развернул* — и в ужасе отступил назад и выронил книгу» [Гоголь I, 276]. Испытывает ужас и философ из повести «Вий», находясь рядом с гробом ведьмы, а молитвенный жест прибавляет ему смелости: «*Со страхом перекрестился он* и начал петь. Это несколько ободрило его...» [Гоголь II, 216]. Действуя аналогично перед воплощением в жизнь своей аферы с покупкой мертвых душ, Чичиков крестится, что символизирует настрой героя на удачный исход его плана: «*Перекрестясь по русскому обычаю*, приступил он к исполнению» [Гоголь VI,

240]. Интересно, что религиозная традиция приравнивается к национальной. Приведенные примеры иллюстрируют крестное знамение как жест, предвещающий непростое или пугающее событие, а также выражающий надежду героя на Божью помощь и покровительство.

Однако молитвенный жест может не только открывать, но и завершать сцену испуга и обозначать благодарность Богу за счастливый исход. Дед рассказчика в повести «Пропавшая грамота» крестится, когда наконец избавляется от чертей и преодолевает дорогу домой: «*Перекрестился* дед, когда слез долой. Экая чертовщина!» [Гоголь I, 190]. Жест знаменует окончание страшного приключения и благодарность героя за сохранение собственной жизни, а также контрастирует с нередким для авторской поэтики феноменом «чертыхания», который в данном случае выполняет одну из функций, выделенной Е. Е. Завьяловой, как раз заключающейся в «противопоставлении “своего” мира “чужому”» [Завьялова, 51]. Подобно этому, Андрий боится кары своего отца и видя, что тот уснул, благословит Господа за спасение от разоблачения: «Он *перекрестился*. Вдруг отхлынул от сердца испуг еще скорее, чем прихлынул» [Гоголь II, 93]. В этом случае можно отметить и мгновенный «освобождающий» эффект знамения, который приносит герою душевное спокойствие и легкость. Заметим, что Г. Е. Крейдлин также именует крестное знамение «благодарственным жестом», что берет начало от прошения подаяния левой рукой и благодарности, т. е. выполнения крестного знамения, правой [Крейдлин, 332]. Следом за этим герой упоминает нечисть; такая антитеза противопоставляет чистый одухотворенный образ с низменным и бесчестным. Так, за упоминанием сатаны следует крестное знамение в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Он сам сатана! – произнес отрывисто Иван Никифорович. Судья *перекрестился*» [Гоголь II, 252].

Кроме благодарности жест может символизировать чистые намерения героя уберечь близкого человека от бед, т. е. быть оберегом. Осчастливленный новостью о скорой свадьбе Левка («Майская ночь») решает не будить

возлюбленную: «*Перекрестив ее*, закрыл он окошко и тихонько удалился» [Гоголь I, 180]. Это движение подчеркивает теплоту его чувств и желание обезопасить любимую.

«Освобождающим» и, вместе с тем, комическим эффектом обладает крестное знамение, когда главный герой «Мертвых душ» выезжает из городской гостиницы после своего разоблачения целым и невредимым: «“Слава-те, господи!” подумал Чичиков и *перекрестился*» [Гоголь VI, 218].

Таким образом, в творчестве Гоголя крестное знамение становится мощным символом победы божественного начала над дьявольским, воплощая как личный, так и коллективный опыт веры. Оно не только служит инструментом защиты от нечистой силы, но и символизирует внутреннюю моральную борьбу героев, их стремление к добру и справедливости. Крестное знамение пронизывает сюжеты повестей, раскрывая многослойную природу и сакральное значение данного жеста. Оно демонстрирует, как вера может вселять надежду и придавать смелости в моменты страха, а также подчеркивает важность духовной идентичности и связи с православными традициями. В этом контексте Гоголь не только исследует противостояние добра и зла, но и утверждает важность личной веры и активного участия в борьбе за моральные и этические идеалы в жизни персонажей. Вместе с тем некоторые из персонажей Гоголя (Андрей, Чичиков) профанируют божественное значение крестного знамения, низводя его до прагматической значимости, что в конечном итоге оборачивается смертью Андрея и – в перспективе второго тома – разоблачением Чичикова.

1.2.2. Жест «протянутая рука» и другие движения рук

Отдельного внимания среди невербальных проявлений из сферы кинесики заслуживает жест «протянутой руки», именуемый Г. Е. Крейдлиным «прагматически освоенным жестом» из-за его привычного использования в русской культуре [Крейдлин, 96]. Как правило, протянутая рука предваряет жест рукопожатия, но также может символизировать инициирование взаимо-

действия с собеседником. В. Н. Турбин определяет этот жест как двигатель творчества Гоголя, выполняющий функцию «даяния, дарования; напутствия и готовности оказать помощь; объединения, соединения» [Турбин, 13]. Однако анализ В. Н. Турбина ограничивается примером из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», что оставляет большое поле для дальнейшего литературоведческого исследования. Рассмотрим реализацию этого жеста и его семантическую нагрузку, обусловленную контекстом, не ограничиваясь рамками одного произведения, а, по возможности, стремясь охватить все случаи использования данного жеста.

Жест появляется уже на страницах ранних произведений Гоголя. Протянутая рука материализует стремление героя завладеть чем-либо, дотянуться, дотронуться до желанного объекта. В «Вечере накануне Ивана Купала» Петро протягивает руку к цветку папоротника, как велел того черт: «...подумал Петро *и протянул руку*. Смотрит, *тянутся из-за него сотни мохнатых рук* также к цветку, а позади его что-то перебегает с места на место» [Гоголь I, 144]. Цветок представляет интерес как для героя, так и для окружавшей его нечисти. По мнению Г. П. Козубовской «цветение папоротника символизирует зарождение и развитие греха. <...> Созерцание цветка, отдача себя во власть ведьмы – не что иное, как накопление зла в душе Петруся» [Козубовская, 267]. Протягивание руки Петро можно также трактовать как опасение того, что может последовать за этим действием – автор выделяет это движение как шаг, предшествовавший обрыванию папоротника; Петро не срывает его сразу же, а лишь тянется к нему, в чем можно рассмотреть робость и нерешительность. Подобная фиксация «переходного момента» соотносится с наблюдениями Ю. М. Лотмана о гоголевской поэтике пограничных состояний, в которых телесный жест становится маркером перехода между разными уровнями бытия и сознания персонажа [Лотман, 112–114].

Подать руку означает пойти на контакт, довериться. В этом смысле жест протянутой руки может быть рассмотрен как форма телесного обращения к другому человеку, что соотносится с бахтинским пониманием диало-

гичности как фундаментального принципа художественного мира Гоголя [Бахтин, 37–38]. Следовательно, подмена колдуном своей руки на дерево с целью избежать железных оков говорит об обмане («Страшная месть»): «...я напустил им в глаза туман и *вместо руки протянул сухое дерево*» [Гоголь I, 262–263]. В надежде прекратить раздор с отцом Катерины Данило просит его подать руку: «*Дай, Отец, руку!* Забудем бывшее между нами. <...> «Что же ты *не даешь руки?*» [Гоголь I, 252]. Отказ совершить это действие равносителен нежеланию наладить отношения и пойти навстречу, а также сохранению недоброжелательных чувств и даже ненависти. Среди частных наук, составляющих невербальную семиотику, находится гаптика, изучающая язык касаний и тактильной коммуникации [Крейдлин, 22]. Американский культурный антрополог, создатель науки проксемики, Э. Холл, выделил деление культур на контактные и неконтактные [Бутовская, 95]. Рассмотрев случаи с участием протянутых рук и других схожих жестов, заметим, что невербальное поведение героев Гоголя преимущественно неконтактно. Движение чаще всего лишь совершается в сторону собеседника или объекта, но не касается его, что создает впечатление театрализованного акта.

Черт, намеревающийся похитить месяц с неба в «Ночи перед Рождеством», сначала тоже только протягивает к нему руку, а затем несколько раз одергивает ее, перед тем как схватить горячий месяц: «*уже протянул было руку схватить его*, но вдруг *отдернул ее назад*, как бы обжегшись, <...> снова отскочил и *отдернул руку*. Подбежавши, вдруг *схватил он обеими руками месяц*» [Гоголь I, 202–203]. Рука находится в движении – медленно тянется к объекту и резко отстраняется от него, тогда как овладение объектом происходит решительно («схватил») и что немаловажно, обеими руками. Можно провести аналогию между наличием рук у черта и у приведения в образе Акакия Акакиевича, чьи кулаки «и у живых не найдешь» [Гоголь III, 174]. Так и оживший мертвец («Страшная месть») тянет руки к небу, словно стремясь дотянуться до месяца, что вновь отсылает к похищению месяца чертом: «*Страшно протянул он руки вверх*, как будто хотел достать месяца...» [Го-

голь I, 248]. Здесь протянутые руки говорят о желании героя совершить некое злодеяние и используются автором в качестве угрожающего жеста для создания жуткого образа. Кроме того, можно сделать вывод о том, что гоголевский персонаж «говорит» посредством рук вне зависимости от своей природы – это может быть как обыкновенный человек, так и черт, мертвец и даже привидение.

Протянутая рука служит символом предложения помощи и желанием прийти на выручку: «Баба, наклонившись, казалось, что-то шептала и, *протянув над нею иссохшую руку свою*, опрыскивала ее холодной водою» [Гоголь I, 263]. В этой сцене из «Страшной мести» движение рук является признаком заботы, при этом «иссохшая рука» олицетворяет старость, а протягивание руки над другой фигурой создает атмосферу таинственности и устрашения.

Желание дотянуться до объекта посредством описания протянутой руки реализуется и в обыденных ситуациях, не связанных с нечистой силой или необычайно сильным стремлением чем-то завладеть: «Иван Иванович *протянул руку к подносу* и взял чашку» [Гоголь II, 247], «Слезай с стены, старый товарищ! покажи другу услугу! – Данило *протянул руку* (к пистолету. – А. Г.)» [Гоголь I, 252].

Есть и другая вариация вытягивания рук, не связанная со стремлением дотянуться до человека или какого-либо объекта. Например, в «Заколдованном месте» протянутые руки свидетельствуют о приподнятом настроении героя и выражают его энергичность: «Вот как танцуют! – сказал он, поднявшись на ноги, *протянув руки* и ударив каблуками» [Гоголь I, 311]. Такое положение рук и удары каблуками демонстрируют активное участие в танце. В целом, динамичное движение рук указывает на здоровье, хорошее расположение духа и живое участие в чем-либо: «Чичиков проснулся, *потянул руки и ноги* и почувствовал, что выспался хорошо», «По *движениям губ и рук* их видно было, что они были заняты живым разговором» [Гоголь VI, 135, 219]. Ссылаясь на любопытный термин «текст хореографии», введенный

Т. А. Боборыкиной, под которым понимается «прочтение смысла движений как некоего ненаписанного» [Боборыкина, 2022, 50], можно отметить, что гоголевская «хореография» действительно формирует особый текст. И. Видугирите, размышляя о функциональности телесных проявлений в художественном тексте, тоже сравнивала их с «языком тела» в танце или в театре, подсвечивая тем самым присущую им сценичность и театральность. Обыденный жанр, известный нам в реальной жизни, превращается в образ и «начинает обладать самостоятельной ценностью и несет определенный художественный смысл». Так это происходит, по ее мнению, и у Гоголя, зашифровавшего в невербальном поведении своих героев дополнительную информацию, при этом «непредсказуемые жесты и действия, могут быть прочитаны в разных направлениях, не исключая противоположных» [Видугирите].

Протягивание руки с целью дотронуться можно расценить как минус-прием, когда за ним не следует прикосновения к объекту интереса. Автор акцентирует внимание на стремлении героя приблизиться к чему-то, и тем самым формирует ожидание телесного контакта, которое не оправдывается: «Пульхерия Ивановна *протянула руку*, чтобы погладить ее (кошку. – А. Г.), но неблагодарная <...> выпрыгнула в окошко» [Гоголь II, 30]. Прерывистость и незавершенность характерны для гоголевского текста: движение нередко фиксируется в моменте намерения, а не результата, что, по наблюдению В. В. Виноградова, усиливает экспрессивность сцены и создает внутреннее напряжение [Виноградов «О языке», 216].

Фигуративное протягивание руки, связанное с предложением помощи, встречается в «Портрете», где автор употребляет общеизвестный фразеологизм «протянуть руку помощи»: «Кроме того, он ни в каком случае не отказывался помочь другому и *протянуть руку помощи бедному художнику...*» [Гоголь III, 127].

Следующие примеры содержат упоминание рук, но отличаются типом движений. Например, вытянутая рука, указывающая на что-либо (в данном

случае на место), служит инструментом привлечения внимания, а также завлечения и приглашения: «Хозяин <...> поместился сизнова у дверей, *зазывая прохожих и указывая им одной рукой на лавку*» [Гоголь III, 81]. А описание руки, заслоняющей глаза, говорит о попытке Манилова лучше рассмотреть гостя и вместе с тем помогает создать атмосферу солнечного дня: «...хозяина, который стоял <...>, *приставив руку ко лбу в виде зонтика над глазами*, чтобы рассмотреть получше подъезжавший экипаж [Гоголь VI, 23]. В этих примерах описание рук обусловлено лишь телесным движением героев, а не их метафорическим содержанием. Однако такие случаи у Гоголя наблюдаются довольно редко, поскольку он отдает предпочтение дополнительным смыслам, наполняющим жест и делающих его знаком. Поэтому мы разделяем положение Г. Е. Крейдлина, выделяющего знаковый характер жеста в качестве основного критерия отделения жестов от физиологических, чисто утилитарных движений человеческого тела [Крейдлин, 161].

Протягивание руки гоголевского героя может быть сигналом мольбы и прошения подаяния. Так, например, поступают герои «Мертвых душ», видя проходившего попа: «Несколько мальчишек в замаранных рубашках *протянули руки*, приговаривая: “Барин, подай сиротиньке!”» [Гоголь VI, 21]. Здесь жест дополняется описанием неприглядной одежды детей.

Все это предваряет ту семантику интересующего нас жеста, которая будет доминантой религиозно-философского дискурса позднего Гоголя, когда жест протянутой руки приобретает нравственное и христианское измерение. По замечаниям Ю. В. Балакшиной, «тексты позднего Гоголя обретают ранее не свойственную им жанровую природу, выходящую за границы собственно литературных жанров; меняется характер слова писателя, которое обретает теперь не только многозначность, но и сакральность» [Балакшина, 380]. Речь пойдет о книге «Выбранные места из переписки с друзьями». Отмечается, что «даже самое поверхностное знакомство с [ней] делает неуместным тезис об отсутствии связи между творчеством художника и его биографией. [Гоголь] сознательно <...> искал свой путь к Богу и перенес этот поиск

в свои творения» [Ростоцкая, 219]. По словам В. А. Воропаева, поздний Гоголь воспринимает мир сквозь призму христианской ответственности личности, подчиняя внешнее действие внутреннему духовному выбору человека [Воропаев 2020, 78–79]. Закономерно, что «Выбранных местах...» жест соотносится с темами милосердия, подаяния и смирения, хотя и намеченными, как мы могли наблюдать, в более ранних гоголевских произведениях, но еще не выдвинутых там на передний план: «От нас уже довольно бывает *протянуть руку с тем, чтобы помочь*, помогаем же не мы, помогает Бог...» [Гоголь VIII, 216]. Здесь жест «протягивание руки», обретая метафорический характер (как было уже в «Портрете»), по сути, начисто лишается телесной зримости и метафорически осмысливается как форма соучастия в божественном замысле, что позволяет говорить о трансформации жеста из телесного в духовно-символический. Рассмотрение жеста в таком ключе отсылает к наблюдению И. А. Виноградова об исповедальным типе психологизма, характерного для творчества Гоголя и предполагающего внешнее выявление духовного опыта, что позволяет рассматривать жест как форму религиозного самовыражения персонажа [Виноградов 2020, 23–25].

В контексте религиозно-духовной проблематики «Выбранных мест...» отсутствие изучаемого нами жеста становится даже более значимым, чем его осуществление, поскольку невозможность протянуть руку может обозначать крайнюю степень человеческой немощи и утрату способности к духовному действию со стороны стороннего созерцателя: «Какому же нищему следует прежде помогать: тому ли, кто еще может выходить на улицу и просить, или же тому, который *не в силах уже и руки протянуть?*» [Гоголь VIII, 225].

Способность протянуть руку другому – аксиологическая доминанта позднего Гоголя, однако отнюдь не противоположная тем решениям, которые были даны в «Вечерах...», «Миргороде» и «Петербургских повестях», где присутствие либо отсутствие или деформация жеста рассматривалась писателем как отклонение от должного.

Говоря о женских руках, автор прибегает к использованию диминутивных форм для выражения их красоты, изящества и миниатюрности («*Просунь сквозь окошечко хоть белую ручку свою...*», «*Белая ручка протянулась...*», «...подошел сначала к *старушкиной ручке*, а после к *ручкам обеих барышень*», «*Хорошенькая ручка смеющейся, блистающей, как белый сахар, пан- ны*», «подносила ко лбу свою *беленькую ручку* с полупрозрачными пальца- ми», «...казните вашею генеральскою *ручкою*») [Гоголь I, 154, 177, 298], [Го- голь II, 163], [Гоголь III, 57, 197]. Отметим также частотность употребления эпитета «белый» и его производных по отношению к рукам дам.

Диминутивная форма используется и при описании детских рук, при- чем у Гоголя это преимущественно лексема «ручонки»: «...испуганное дитя *протянуло ручонки* и кричало», «дитя <...> *протянуло к нему ручонки* и за- смеялось» [Гоголь I, 270–271]. Протянутые детские руки отождествляют до- верие и интерес к взрослому, а также нужду в утешении и безопасности. По- мимо этого, детские руки Ивася в «Вечере...» останавливают Коржа в поры- ве гнева и тем самым спасают Петрусю: «...прибежал и *в испуге схватил ру- чонками его за ноги*» [Гоголь I, 142]. Здесь обхват ног руками воплощает стремление ребенка встать на пути у взрослого и не дать воплотить страш- ный замысел. Это движение можно расценить как мольбу Ивася о пощаде, где Корж занимает доминантное положение ввиду своей решительности, а испуганный ребенок только и может, что дотянуться до его ног. Телесное по- ведение сменяется на обездвиженное, когда Ивась оказывается на пороге смерти: «*сложив накрест ручонки*, он, казалось, умолял его о пощаде» [Го- голь I, 358]. Положение накрест говорит о стремлении защититься и при этом иллюстрирует обреченное состояние героя. Петрусь рассматривает в жесте сопряжение с религией, т. е. мольбу. Однако его можно трактовать как пред- знаменование надвигающейся гибели, ведь согласно православной традиции руки покойного складывают на груди крестообразно.

Отдельно рассмотрим другие динамичные движения рук, выполняю- щие различные функции. Руки играют большую роль в эпизоде, описываю-

щем проступок Ивана Федоровича во времена его учебы в школе. Они наделены противоположными смыслами – сначала автор описывает «страшную руку», выполняющую роль карателя: «Тогда только с ужасом очнулся он, когда *страшная рука*, протянувшись из фризовой шинели, *ухватила* его за ухо и *вытащила* на середину класса» [Гоголь I, 285]. Гоголь использует синекдоху, где рука воплощает грозного учителя недовольного поступком ученика. Последующий ряд однородных сказуемых переносит действия педагога на руку, таким образом обращая на нее все внимание читателя. Рука оказывается первостепенной, она транслирует и волю героя, и его настроение. Руки совершают большинство физических действий, значит их по праву можно считать «виновниками». Гоголь подчеркивает это с помощью дальнейшего упоминания рук, совершивших нарушение: «...высек он пребольно Ивана Федоровича *по рукам*. <...> *Руки виноваты, зачем брали*, а не другая часть тела» [Гоголь I, 285].

Пусть в другом примере (повесть «Портрет») автор и не описывает жест напрямую, читателю представится широкий взмах рукой: «*За сим он сделал жест рукой*, как будто бы говоривший: “Так уж и быть, пропадай картина!”» [Гоголь III, 83]. Здесь жест руки отражает смирение продавца и его принятие ситуации – в данном случае продажу картины по очень низкой цене. Это движение может указывать на разочарование, а также на осознание бесполезности дальнейших усилий торговаться.

Взмах руки, несмотря на схожую внешнюю форму, отличается иной смысловой нагрузкой в другой сцене «Портрета»: «“Ну, приходил за деньгами? знаю”, сказал художник, *махнув рукой*» [Гоголь III, 84]. В данном случае жест художника – это выражение безразличия или усталости. Он как бы отмахивается от проблемы или неприятного обстоятельства. Это движение рук помогает создать атмосферу незаинтересованности, что может также указывать на его внутреннее состояние – разочарование или апатию.

Другой динамичный мах руками отличается от предыдущих тем, что выполняется обеими руками и по направлению вверх, а не вниз: «Обе дамы

издали радостный крик изумленья и *всплеснули руками*» [Гоголь III, 104] («Портрет»). В этом примере столь энергичное движение аристократок выражает явную радость и восторг. Фразеологизм «всплеск руками» указывает на сильные положительные эмоции героинь. Отметим, что гоголевский герой может сделать схожий жест, именуемый автором иначе. Например, в «расставлении рук» Ноздрева можно рассмотреть тот же «всплеск руками», свидетельствующий об изумлении героя: «...вскричал он вдруг, *расставив обе руки* при виде Чичикова» [Гоголь VI, 64].

Наблюдаются у Гоголя и движения руки, совершающиеся «с размахом», что говорит о высокой степени чувства – о крайнем разочаровании («Здесь почтмейстер вскрикнул и *хлопнул со всего размаха рукой по своему лбу*»), твердой решимости и силе действия («...*размахнулся со всей руки* и хватил сдуру свою же», «*замахнулся всей жилистой рукою*») [Гоголь VI, 173, 205], [Гоголь II, 138].

Подробно анализируя употребление лексемы «рука» в произведениях Гоголя, мы можем с уверенностью говорить о тяготении автора к употреблению различных фразеологизмов, например: «чесать в затылке» (оказаться в затруднительном положении), «сбыть с рук» (избавиться), «всплеснуть руками» (удивиться, обрадоваться), «махнуть рукой» (оставить, бросить, не обращать внимания), «сойти с рук» (продаваться), «рука в руку» (вместе), «положа руку на сердце» (честно, откровенно), «упираться руками и ногами» (противиться), «получить руку» (жениться), «попасться под руку» (попасться) и др. Эти устойчивые выражения реализуются у Гоголя в первом томе «Мертвых душ» по-разному, а иногда, по словам М. В. Пименовой, в форме неких «ритуальных жестов» [Пименова, 148]: «Я полагаю с своей стороны, *положа руку на сердце*» [Гоголь VI, 101]; «Уж как ни *упирайтесь руками и ногами*, мы вас женим!» [Гоголь VI, 151]; «*не сходявших с рук* по причине цены» [Гоголь VI, 160]; «сказала приятная дама и *всплеснула тоже руками*» [Гоголь VI, 186]; «А вот пусть к тебе повадится чорт *подвертываться всякой день под руку*» [Гоголь VI, 198]; «но наконец и *рукой махнул*, сказавши:

“Чорт знает, что такое!”» [Гоголь VI, 209]; «Вскрикнули, как водится, *всплеснув руками*: “Ах, боже мой!”» [Гоголь VI, 210]; «Он постарался *сбыть поскорее с рук* Ноздрева» [Гоголь VI, 215]; «долго *почесывал у себя рукою* в затылке» [Гоголь VI, там же]; «вскрикнул Чичиков, *всплеснув руками*» [Гоголь VI, 216]; «придется им пройти вдвоем *рука в руку*» [Гоголь VI, 246]; «чтобы *получить руку* дочери».

Статичное положение рук и их прятание, напротив, говорят о невовлеченности героя в происходящие события, желание остаться в стороне в роли наблюдателя: «Когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он, *заложивши руки назад*, глядел на них минуты две очень внимательно» [Гоголь VI, 14] («Мертвые души»). В дополнение к этому, стоячая поза с заложенными назад руками может указывать на доминантное и даже высокомерное поведение героя, лишь оценивающего окружающих и не вступающего с ними в прямой контакт.

Количество рук, задействованных в жесте, тоже имеет значение. В приведенных выше примерах обе руки усиливают эффект удивления или радости – персонаж находится на пике чувств (Ср. с «махнуть рукой» при досаде и разочаровании). Так происходит и с телесным контактом с важными предметами: «...деньги, которые тот *принял в обе руки* и понес <...> с такою же осторожностью, как будто бы нес какую-нибудь жидкость, ежеминутно боясь расхлестать ее» [Гоголь VI, 129] («Мертвые души»). Движение производится двумя руками и при том очень медленно, что подчеркивает ценность находящихся в них денег.

Другой интересный случай использования «рук» в фразеологизмах встречается в «Мертвых душах» при описании жителей города. Гоголь выделяет господ двух типов – «большой» и «средней руки». Эта классификация различных слоев российской знати, базирующаяся на «размере руки», отражает их статус в обществе и принадлежность к социальному классу. «Господа *большой руки*, живущие в Петербурге и Москве, проводящие время в обдумывании, что бы такое поесть завтра...» – это представители высшего дво-

рянства и крупных помещиков, обладающие значительными материальными ресурсами и властью [Гоголь VI, 61]. Они противопоставляются «господам средней руки» («отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян» [Гоголь VI, 7]), т. е. менее обеспеченным помещикам и владельцам небольших земель.

Упоминание рук героев зачастую перетекает в описание рукопожатий или объятий. Рассмотрим, к примеру, реализацию этих движений в «Мертвых душах». Здесь рассказчик в подробностях описывает чересчур длительные объятия и рукопожатия, что создает комический эффект гиперболизированной любезности и учтивости: «Он очень *долго жал ему руку...*» [Гоголь VI, 17]; «Оба приятеля *долго жали друг другу руку* и долго смотрели молча один другому в глаза. <...> Манилов никак *не хотел выпустить руки* нашего героя и *продолжал жать ее так горячо*, что тот уже не знал, как ее выручить» [Гоголь VI, 37]; «Они *заклучили тут же друг друга в объятия* и минут пять оставались на улице в таком положении. *Поцелуи с обеих сторон* так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы <...> *С четверть часа держал он обеими руками руку Чичикова и нагрел ее страшно*» [Гоголь VI, 140]. Отметим, что за исключением ярых поцелуев рукопожатия являются единственным динамичным движением в этих сценах – тела персонажей замирают, речевая деятельность приостанавливается. Все внимание акцентируется на руках, исходящему от них жару («нагрел», «горячо») и взгляде («смотрели молча»). Телесные жесты у Гоголя кажутся экспрессивнее и масштабнее обыкновенных, что придает им некоторую театральность.

Рукопожатия и другие контакты рук говорят о близости героев и их трепетном отношении друг к другу, но могут быть как искренними, так и расчетливыми: «*Приятель взялся под руку* и пошли вместе», «*Дамы ухватились за руки, поцеловались и вскрикнули*», «...встречаясь с ним, он всякой раз *ласково жал ему руку* и приглашал к себе на чай», «...говорил он с улыбкой, *удерживая его руки*», «Чичиков очень учтиво, *схвативши его за обе руки*» и др. [Гоголь VI, 140, 180, 230, 231, 266] («Мертвые души»).

В целом движения рук не только выражают эмоцию, но и дают характеристику героя, служат дополнительным инструментом в формировании его портрета. Так и во втором томе «Мертвых душ», причем семантически диапазон такого рода движений достаточно разнообразен. Если несостоявшийся помещик Хлобуев делает многозначительный мах рукой, говоря о своем бедственном положении, то домоводка Перфильевна, ввиду низкого социального положения, «показывает кукиш». Движения рук Улиньки, дочери генерала Бетрищева, как бы служат воплощением ее экспрессивной натуры: «все стремилось вослед за мыслью – выражение лица, выражение разговора, *движение рук*» [Гоголь VII, 24]. Угодливый Чичиков использует гиперболизированный язык тела и жестов, чтобы добиться чужого расположения, демонстрируя, например, размашистый жест перед генералом: «*Бросив ловко обе руки на отлет*, <он> признательно и почтительно наклонил голову книзу, так что на время скрылись из его взоров все предметы в комнате» [Гоголь VII, 43]. А после приобретения земли с крестьянами Чичиков не может нарадоваться своему счастью и строит планы на будущее, предрекая себе богатую жизнь, при этом «потирая себе руки». Невербальное описание героя перекликается с трактовкой С. А. Шульца: «... в Чичикове проступают черты мифологическо-эпического плута-трикстера, сказочного героя-обманщика» [Шульц, 55].

Подчеркнем также, что проявления кинесических жестов с участием рук соответствуют модели, именуемой В. В. Павловой и Т. А. Черемисиной «базисной»: «опорный компонент глагол/глагольные формы + вспомогательный компонент существительное в косвенном падеже (*расставив обе руки, всплеснул руками, потирая руки*)» [Павлова, 247].

Подводя итог, заметим, что описание протянутых рук и рук в целом полисемантично и встречается у Гоголя очень часто. Посредством различных жестов, выполняемых руками, автор раскрывает намерения и настроение персонажей, а также использует их как инструмент описания нрава героев. Среди ведущих значений выделим прошение и мольбу; стремление чем-то

завладеть, что-то взять или дотронуться; деликатное описание женских рук; желание пойти на контакт с другим героем или оказать ему помощь; стремление привлечь чье-то внимание, завлечь куда-то; удивление, радость или отчаяние.

При этом упоминание рук происходит как на уровне телесного описания, делающего текст более естественным и экспрессивным, так и на образном и метафорическом, когда их изображение не буквально и является частью устойчивого оборота.

1.3. Мотив неподвижности, его невербальное сопровождение (маркеры) в мире Гоголя-прозаика

1.3.1. Онемение, одеревенение, оцепенение в творчестве Гоголя: типология и семантика (от инварианта к вариативности)

Широко известную немую сцену, завершающую комедию «Ревизор», по праву можно считать наиболее ярким проявлением невербального поведения, связанным с неподвижностью гоголевских персонажей, — тем, что Ю. В. Манн предпочел назвать «формулой окаменения». В специальной работе, посвященной эволюции этой формулы, Ю. В. Манн обстоятельно рассмотрел ее семантическую наполненность, обратившись не только к «Ревизору», но и к другим гоголевским произведениям, первым из которых был рассказ «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала». В поле зрения ученого наряду с другими рассказами «Вечеров...», «Мертвыми душами» (реакция «застывающего» Манилова на слова Чичикова о мертвых душах) попала и повесть «Портрет», в которой формула окаменения связана с Чартковым. Однако иные случаи гоголевской презентации этой формулы в петербургских повестях Гоголя, ни в других его произведениях, ни у Ю. В. Манна, ни в работах других авторов еще не получили сколько-нибудь развернутого анализа — по этой причине сначала обратим внимание именно на них. При этом, на наш взгляд, предпочтительнее говорить не о «формуле окаменения», а мотиве неподвижности, поскольку наряду с концептом «окаменение» Гоголь

использует концепты «оцепенение» и «одеревенение». Таким образом, мотив неподвижности включает в себя и то, и другое, и третье.

Задача состоит в том, чтобы выявить семантический инвариант и варианты того, что соотносимо с мотивом неподвижности в петербургских повестях и других произведениях Гоголя. Связано это с тем, что многократные случаи неподвижности гоголевских персонажей, их статичного состояния, имеют некое общее (инвариантное) основание, которые тем не менее в каждом конкретном случае обретает свою смысловую нюансировку (вариативность). Определенным ориентиром оказывается то семантическое наполнение инварианта «окаменения», которое дает Ю. В. Манн: «Самый общий вывод состоял бы в том, что немая сцена фиксирует какое-то сильное переживание, потрясение <...> Но такой вывод можно уточнить: потрясение, связанное с испугом – страхом. Но и этим сказано еще не все: она фиксирует не всякий страх, а такой, который вызван какими-то непостижимыми для сознания фактами, перебоем в обыденном и естественном течении жизни» [Манн 1996, 332]. Другим фактором (наряду со страхом, определившим в том числе и потрясение героев «Ревизора»), вызывающим подобное состояние гоголевских героев, является красота (так действует красота Аннунциаты в «Риме» или художественное совершенство потрясшей Чартова картины в «Портрете»). Так обстоит дело с «формулой окаменения» в произведениях, рассмотренных Ю. В. Манном. Обратимся к другим наблюдениям, в ряде случаев вернувшись к уже рассмотренным источникам, но не ограничиваясь ими или сделанными на их материале заключениями.

Для начала взглянем на наиболее ранние работы автора. В повести «Старосветские помещики» неподвижность Афанасия Ивановича обусловлена потрясением на похоронах своей супруги Пульхерии Ивановны: «Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: “Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?!” *Он остановился и не докончил своей речи*» [Гоголь II, 33]. Вслед за движением в сцене обрывается и звук – персонажем овладевают бессилие и тоска.

Интересный случай проявления окаменения можно наблюдать в повести «Тарас Бульба» во время встречи-воссоединения с полячкой: «Он [Андрей] повернулся в другую сторону и увидел женщину, казалось, *застывшую и окаменевшую* в каком-то быстром движении. Казалось, как будто вся фигура ее *хотела броситься к нему и вдруг остановилась*. И он *остался также изумленным* пред нею» [Гоголь II, 100–101]. Семантика застывания в этой сцене многомерна – здесь есть место как испугу при неожиданном появлении кого-либо, так и парализующему изумлению, когда человек не верит собственным глазам, и, как следствие, не может сдвинуться с места. Но даже принимая во внимание очевидную полисемию неподвижности героев, трактовка окаменения полячки может варьироваться. Действительно ли Гоголь передает не леденящий душу страх девушки перед юношей-захватчиком, а, напротив, трепетные чувства влюбленных героев после долгой разлуки? Автор не дает ответа на этот вопрос, и именно благодаря полисемии окаменения им достигается эффект двойственного смысла сцены. Автор также прибегает к противопоставлению для усиления эффекта – «хотела броситься к нему и вдруг остановилась». Через конфликт движения и неподвижности можно проследить две основные траектории для интерпретации: здесь возможен спор любви и рассудка – как бы не спугнуть призрачное видение возлюбленного, или же расчетливые действия полячки, знающей, что перед ней ее единственный спаситель, но он – враг народа.

Рассуждая на тему мотива окаменения в творчестве Гоголя, С. А. Шульц отмечал «идею гибельности статуи», а также полагал, что герои встречаются при этом «с чем-то потусторонним, или понятым как потустороннее». Это суждение перекликается с положениями Ю. В. Манна о функции «омертвления» и «вмешательстве высшей силы», но при этом уточняет их в виде более узкого «скульптурного» мотива окаменения [Манн 1996, 336]. Наблюдаемый в мистической повести «Вий» отец погибшей панночки напоминает статую: «Сотник *сидел почти неподвижен* в своей светлице; <...> Необыкновенная бледность придавала ему какую-то *каменную неподвиж-*

ность» [Гоголь II, 212]. Ссылаясь на известную работу Р. Якобсона о Пушкине, Ю. В. Манн замечал, что у Гоголя встречается лишь омертвление живого, а не оживление мертвого: «Гоголь не знает оживающих “статуй”» [Манн 1989, 224]. В «Мертвых душах» образ статуи полностью отождествляется с предсмертным состоянием («Приятная дама, услышав это, так и *окаменела на месте, побледнела, побледнела, как смерть*») и отсутствием жизненной энергии («она (губернаторская дочка – А. Г.) *статуя*, и хоть бы какое-нибудь выраженье в лице», «она *статуя и бледна, как смерть*») [Гоголь VI, 185].

В свою очередь, Л. А. Сапченко полагала, что была у Гоголя и «идея (возможного) пробуждения души, воскресения». Это она рассмотрела в «немой сцене» «Ревизора», в которой должно последовать раскаяние, и объясняла это следующим образом: «Динамика тела уступает (или должна уступить) место движению духа» [Сапченко, 203].

Некоторые расхождения с позицией Ю. В. Манна наблюдаем и мы. В ряде случаев Гоголь идет наперекор устоявшейся у него формуле окаменения, выражаемой посредством «статуи», и наделяет ее новой семантикой, отличной от омертвления. Полячка кажется Андрию идеалом красоты, чудным созданием и на мгновение представляется ему статуей: «На миг остолбенев, *как прекрасная статуя*, смотрела она ему в очи и вдруг зарыдала...» [Гоголь II, 106]. Тем не менее скульптурность в этой сцене, несмотря на ведущий мотив красоты, можно интерпретировать как «вмешательство статуи в человеческую жизнь», которая является символом начала разрушения, о чем писал Ю. В. Манн. Сравним сцену выше со сценой ночной встречи с татаркой: «Она стояла пред ним, *подобно темной гранитной статуе*, вся закутанная в покрывало, и отблеск отдаленного зарева, вспыхнув, озарил только одни ее *очи, помутившиеся, как у мертвеца*» [Гоголь II, 93]. Образ женщины перекликается с тревожностью героя и напряженностью событий сцены. В обеих употребляется лексема «статуя», но ее семантическое наполнение кардинально отличается. Обратим также внимание на колоризацию сцен – «*темная гранитная статуя*» ставится в противовес белоснежной каменной фигуре

полячки «обхватив его *снегоподобными*, чудными руками» [Гоголь II, 93, 107].

Из этого можно сделать вывод о том, что стоит разделять скульптурность как символ и предзнаменование (приближающаяся смерть, вмешательство потусторонних сил) в рамках эпизода или произведения в целом и проявления скульптурности в сцене (неподвижный объект, памятник, «идол» и др.).

Помимо полисемии окаменения мы находим пример обратного движения – от окаменения к жизни, которое отрицал Ю. В. Манн. Так, в «Сорочинской ярмарке» читатель наблюдает за поведением героев при виде черта. Автор не только «оживляет» героя, но показывает всю трансформацию от окаменения до оживления целиком: «Ужас оковал всех находившихся в хате. *Кум с разинутым ртом превратился в камень*; <...> *Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом*, пополз в судорогах под подол своей супруги» [Гоголь I, 127–128]. Нет сомнений, что именно высшая степень страха является катализатором трансформации, причем как для превращения в камень, так и для оживления.

Теперь обратимся к циклу петербургских повестей. Главный герой повести «Портрет» – молодой, подающий надежды художник Андрей Петрович Чартков кардинально меняет свою жизнь после приобретения портрета, навещающего на него настоящий ужас. При созерцании портрета его дыхание затрудняется, останавливается («С занявшимся от страха дыханьем»), а вместе с тем наступает и полное оцепенение («Чартков *силился вскрикнуть* – и почувствовал, что у него *нет голоса*, *силился пошевелинуться*, сделать какое-нибудь движение – *не движутся члены*. С *раскрытым ртом* и *замершим дыханьем* смотрел он <...>, и *ждал*, что станет он делать») [Гоголь III, 89]. Отсутствие движений, как видим, не единственное проявление оцепенения. Оно распространяется еще и на паралингвистическую сферу, на невозможность звуковых проявлений речи. В то же время отметим, что Гоголь часто прибегает к описанию сопряженного с неподвижностью «раскрытого рта» при

описании *изумления* персонажей, а не только страха или его крайней формы – ужаса. Это прослеживается уже в ранних произведениях, в частности, в «Вечере накануне Ивана Купала», где также есть небольшая немая сцена, персонажи которой лишены движений. В первую очередь это вызвано *изумлением* (вместо червонцев они видят черепки), впрочем, не исключая и страха: «Выпуча глаза и *разинув рты*, не смея пошевелить усом стояли козаки, будто вкопанные в землю» [Гоголь I, 150]. В данном случае не лишним будет обратить внимание на то, о чем пишет Н. В. Капустин, заметивший, что «...еще в “Майской ночи, или Утопленнице” контекстуальное значение слова *ужас* оказывается синонимичным *изумлению*...», причем соотносительность этих концептов, их взаимозаменяемость в мире Гоголя нередко сопровождается указанием на неподвижность персонажа, что отчетливо проявляется в «Носе»: «Вдруг он (Ковалев. – А. Г.) *стал как вкопанный* у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире, и побежал вверх по лестнице. Каков же был *ужас* и вместе *изумление* Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос!» [Капустин 2023, 156]. В «Портрете», подобно приведенному выше примеру, «раскрытый рот» характеризует именно нескрываемое *изумление* (*удивление*) персонажа: «акционист, *разинув рот*, *остановился* с поднятым в руке молотком» [Гоголь III, 119]. В этой же повести именно с *изумлением* (а не страхом) соотносимо вызывающее неподвижность восхищение невероятной красотой картины – «божественного произведения»: «*Неподвижно, с отверстым ртом стоял* Чартков перед картиною» [Гоголь III, 112]. В данных примерах «раскрытый рот» дополняет, а в первом случае замещает статичное положение героя, в чем проявляется свойственное Гоголю стремление к гиперболизации и к метонимии. При этом наблюдается характерный для писателя феномен «статичной динамики фигур», поскольку даже застывшая поза героев транслирует динамику [Аверин, 382].

В эпизоде жуткого сновидения Чартков испытывает сильные переживания, связанные со страшным стариком, сошедшим с портрета и оставившим сверток с золотом. Желанный сверток находится у художника в руках, и Гоголь полагается на невербальные проявления поведения персонажа, чтобы подвести действие к пробуждению, в данной сцене выступающей кульминацией: «Он (Чартков. – А. Г.) *сжимал покрепче* сверток свой в руке, *дрожа всем телом* за него, и вдруг услышал, что *шаги вновь приближаются* к ширмам <...> он *глянул* к нему вновь за ширмы» [Гоголь III, 90]. Обилие акцентирующих динамику глаголов создает очевидный контраст с последующим оцепенением Чарткова, усиливая испытываемый им ужас, достигающий верхней точки: «Полный отчаяния, стиснул он всею силою в руке своей сверток, употребил *все усилие сделать движение*, вскрикнул – и проснулся» [там же]. Отмеченный ранее феномен аудиального ограничения в этой сцене не соблюдается, оцепенение дополняется криком.

Невероятной силы страх, вызывающий оцепенение Чарткова, наблюдается и позднее: «он *хотел отойти*, но чувствовал, что ноги его как будто *приросли к земле*» [там же]. Вновь возникающий контраст стремления героя к движению с невозможностью двинуться с места, что представлено яркой метафорой, создает эффект ужаса и крайнего испуга.

В свою очередь в повести «Шинель» можно выделить яркий фрагмент, в котором описано состояние Акакия Акакиевича после гневной отповеди «значительного лица». Интересно, что мотив неподвижности вновь раскрывается не при помощи соответствующей лексики, но – в данном случае – посредством глагола из другого семантического ряда: «Он *не слышал* ни рук, ни ног». Данный пример парадоксален – он свидетельствует не о неподвижности героя, а напротив, подразумевает его движение, но при этом превращает сцену в немую с помощью ограничения аудиального восприятия героя. Акакий Акакиевич, удрученный тем, что его отчитал генерал, сосредоточенный на произошедшем, идет по улице, но при этом не чувствует собственного движения. Упомянутый далее «разинутый рот» подразумевает уже не

страх, не изумление, а скорее высшую степень отчаяния: «Он шел по выюге, свистевшей в улицах, *разинув рот*, сбиваясь с тротуаров» [Гоголь III, 167].

Особое значение в поэтике Гоголя имеет описание глаз и взгляда, которое в контексте мотива неподвижности также наделяется разными проявлениями. Чартков «со страхом *вперил <...> пристальнее* глаза», что определенно является признаком испытываемого им ужаса. Здесь также отметим гиперболитичность употребленного фразеологизма «вперить глаза», подразумевающего уставившийся, устремленный взгляд. Дополнив его не наречием, а сравнительной степенью прилагательного автор в разы усиливает эффект неподвижного, сфокусированного на предмете взгляда. Внимание к глазам можно отметить и в следующем примере: «Он *остановился* и вдруг затрясся всем телом: глаза его встретились с *неподвижно вперившимися на него глазами*» [Гоголь III, 114]. Пронзительный взгляд выступает проводником атмосферы страха.

Мотив неподвижности в творчестве Гоголя может быть рассмотрен в контексте воздействия как божественной (высшей красоты), так и демонических сил. Например, в повести «Невский проспект» художник Пискарев трепещет и робеет перед брюнеткой: «постигнутый стыдом и робостью», он «*остановился, потупив глаза*» [Гоголь III, 18]. Взгляд Пискарева отведен, глаза опущены. Здесь, в описании преклонения перед божественной, как представляется герою, сошедшей с неба красотой, нет места «вперенному» взгляду. Не так в повести «Портрет», где такой взгляд недвусмысленно соотносен с демоническим: «*Два страшные глаза прямо вперились в него*», «*Глаза еще страшнее, еще значительно вперились в него*» [Гоголь III, 89]. Важно, что гоголевское портретирование символично и, по мнению В. Ш. Кривоноса, очень значимо «для распознавания в [героях] примет и признаков, присущих либо собственно демонологическим существам, либо людям, так или иначе связанным с потусторонним миром» [Кривонос 2017, 208].

Неоднократно упомянутое нами «оцепенение» Гоголь выражает посредством лексемы «остолбенеть». Так, кузнец Вакула застывает при виде

невероятной, захватывающей дух красоты Оксаны в «Ночи перед Рождеством»: «Как *вкопанный стоял кузнец на одном месте*. “Нет, не могу; нет сил больше... – произнес он наконец. – Но боже ты мой, *отчего она так чертовски хороша?*”» [Гоголь I, 221]. В «Невском проспекте» женской красотой вызвано молчание и застывание Пискарева: «Он стоял <...> *не смея говорить, не смея дышать*» [Гоголь III, 26]. А в повести «Портрет» остолбенение как проявление неподвижности связано с невероятным удивлением героя: прежний профессор бедствующего художника вдруг наблюдает его абсолютное преобразование в важного господина: «*остолбеневший* профессор долго еще *стоял неподвижно на мосту, изобразив вопросительный знак на лице своем*» [Гоголь III, 98]. В «Риме» подобная неподвижность – реакция на совершенную красоту, на ее высшее проявление: «Поднявши шляпу, он *поднял вместе и глаза и остолбенел*: перед ним стояла неслыханная красавица» [Гоголь III, 248]. Есть там и другой вариант «остолбенения», иллюстрирующий могущество красоты: «И, повстречав ее (прохожие при виде Аннунциаты. – А. Г.), *останавливаются как вкопанные*». Из этого следует, что обездвигивание гоголевских героев вызывают изумление и некое бессилие перед невероятной красотой. Но может быть и по-другому. В этом смысле любопытна комическая сцена из «Коляски», где жена Чертокуцкого (не верх красоты, но, видимо, достаточно привлекательная женщина), любуясь собой, замирает перед зеркалом: «Взглянувши на себя раза два, она увидела, что сегодня очень недурна. Это <...> заставило ее *просидеть перед зеркалом ровно два часа лишних*» [Гоголь III, 186]. Так, эффект воздействия красоты может быть направлен и на субъекта, что выражается здесь в комически поданной немой сцене самолюбования.

Остановимся на эффекте красоты, которую испытал Чартков после созерцания картины, написанной другим художником. В этой сцене сознание героя кардинально меняется, он осознает, что впустую потратил свою юность. Великолепие чужой работы вызывает сильнейшие чувства и становится одним из главных потрясений. На пороге этого переломного момента

наблюдается ограничение звуковой составляющей и повышенная подвижность Чарткова, которая сменяется статичностью, сопровождаемой осознанием неверного выбранного жизненного пути: «... *речь умерла на устах его* <...> он как безумный *выбежал из залы*. С минуту, *неподвижный и бесчувственный, стоял он* посреди своей великолепной мастерской» [Гоголь III, 113]. Переосмысление Чартковым своей жизни наводит на мысль о взаимосвязи немой неподвижности и происходящих с героем изменений, что перекликается с суждением С. В. Савинкова о том, что немая сцена «Ревизора» «самым тесным образом связана у Гоголя и с идеей преобразования человека, и с логикой ее осуществления» [Савинков]. Близкое к этому наблюдение встречается и в работе Ч. де Лотто, рассматривающей проявление мотива неподвижности в изображении эпизода смерти прокурора из «Мертвых душ» и соотнося его с рассказами Киево-Печерского патерика. По словам итальянской исследовательницы, в данном микросюжете, как и в патериковом рассказе о враждовавших друг с другом Тите-попе и Евагрии-дьяконе, хотя и не столь прямолинейно, как в нем, «скрыт элемент спасения, оживления» [Де Лотто 2, 514].

Отмеченное С. В. Савинковым переосмысление жизненных ценностей, связанное с мотивом неподвижности, можно проследить и в «Шинели», в знаменитой сцене, когда один из молодых чиновников проникшись сочувствием к Акакию Акакиевичу, осознавая бездушное и несправедливое к нему отношение, «*вдруг остановился, как будто пронзенный*, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде» [Гоголь III, 144]. Мотив неподвижности вновь соединяется с мотивом внутренней перемены, с духовным преобразованием человека.

В повести «Шинель» мотиву неподвижности, в данном случае непосредственно связанному с главным героем, свойственна новая семантика. Акакий Акакиевич – ничем не примечательный человек, который проживает каждый день одинаково. Его будни статично-однообразны, в них почти нет изменений, поэтому и жизнь героя словно «застыла»: «его видели все *на од-*

ном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма» [Гоголь III, 143]. В этом Т. В. Маркелова и М. В. Петрушина видят «характеристику комического постоянства <...>, восходящего к гротеску порока в его неизменности» [Маркелова, 12]. Различима в его неподвижности и некоторая беспомощность, связанная с отрешенностью: «Он *остановился весьма неловко* среди комнаты, ища и стараясь придумать, что ему сделать» [Гоголь III, 159]. При этом в рамках паралингвистического аспекта можно отметить тенденцию либо к молчаливости, либо к односложным высказываниям / звукам: «он *оставался вечно в одном и том же молчаливом состоянии*, произнося только *«изредка какие-то односложные звуки»*; *«изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения <...> даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы»* [Гоголь III, 149]. Даже движения Акакия Акакиевича бесшумны, он двигается по жизни, не оставляя в ней ни следа, ни звука: «пошел опять *по-прежнему очень тихо*» [Гоголь III, 160]. Что касается его реакции на выговор «значительного лица», то наряду с уже отмеченными ранее проявлениями есть и другое, не менее выразительное: «Акакий Акакиевич *так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять <...> его вынесли почти без движения*» [Гоголь III, 167]. Лексема «обмереть» означает оцепенение от внезапного сильного чувства, каковым здесь вновь является страх, на этот раз перед значительным лицом. В данном случае Акакий Акакиевич невольно приковывает к себе внимание. Ранее было иначе: непримечательность главного героя находит отражение в неподвижности окружающих – он настолько неинтересен, что его не замечают, появление Акакия Акакиевича не вызывает ни желания подняться с места, ни обратить на него свой взгляд: «Сторожа не только *не вставали с мест*, когда он проходил, но *даже не глядели на него*, как будто бы через приемную пролетела простая муха» [Гоголь III, 143]. При этом и в «Шинели», и в петербургских повестях в целом необходимо разграничивать «неподвижность», вызванную незаинтересованным отношением персонажей

(в данном случае к Акакию Акакиевичу), и противоположный случай – тот, когда речь, наоборот, идет о повышенном интересе и любопытстве, герои «застывают», обращая все свое внимание на привлечший их внимание предмет: «*Остановился (Акакий Акакиевич. – А. Г.) с любопытством <...> посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина*» [Гоголь III, 158].

Неподвижность в «Невском проспекте» связана с отмечаемой Ю. Манном «высшей степенью страдания», которые он сравнивал с так называемыми сценами «немой скорби» – кульминационными моментами трагедий Эсхила [Манн 1996, 329]. Так подается состояние Пискарева, когда идеал высшей красоты оказывается явлен в проститутке: «*Проникнутый разрывающею жалостью, сидел он перед нагоревшею свечою. Уже и полночь давно минула <...>, а он сидел неподвижный, без сна, без деятельного бдения*» [Гоголь III, 22]. Прилагательное «неподвижный» и повтор глагола «сидел» акцентируют испытываемые героем душевные страдания.

Нельзя не отметить и другое семантическое проявление мотива неподвижности в петербургских повестях. Обратившись к таким произведениям, как «Ночь перед Рождеством», «Ночи на вилле» и статье «О малороссийских песнях», Ю. В. Манн заметил, что отсутствие движения используется Гоголем для «омертвления», «превращения живого в неживое» [Манн 1996, 329–330]. Этому можно найти подтверждение, обратив внимание на подобные художественные решения в повести «Портрет». Размышляя о влиянии растущего богатства на душу Чарткова, повествователь сравнивает бесчувственных, скупых людей с «движущимися каменными гробами с мертвецом внутри наместо сердца» [Гоголь III, 110]. Этот пример – нестандартное проявление «окаменения», выполняющее несколько функций: оно одновременно выражает «застылость» души и проводит параллель с неживым, усиливая эффект развернутой метафоры.

И все же подробнее остановимся на знаменитой и новаторской «немой сцене», которую А. Белый комментировал следующим образом: «Гоголем

был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину; <...> в ней – описание умерших жестов и поз» [Белый, 162]. В его трактовке прослеживается мотив смерти, проявляющийся в иссякающих движениях, сходящих, в конечном итоге, на нет. В. А. Воропаев видит в обездвиженности фигур невозможность что-либо «изменить в своей судьбе, шевельнуть хотя бы пальцем» [Воропаев 2016, 10]. С. В. Савинков видит в сцене два основных начала: «У немой сцены две главные фигуры – страх и восхищение» [Савинков «Немая сцена...», ссылка]. Широта интерпретаций включает теорию, отсылающую к живописи, – Ю. В. Манн именовал «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова как «своеобразный вариант немой сцены» [Манн 1996, 213]. Неестественные, театральные позы, среди которых есть яркие элементы, фиксирующие зрительский взгляд (Городничий, почтмейстер, Лука Лукич, Земляника и т.д.), существуют на фоне безымянных неподвижных героев: «Прочие гости остаются *просто столбами*» [Гоголь IV, 95]. Подобное выделение «ярких пятен» присутствует на картине Брюллова, где взгляд, в первую очередь, устремляется на героев, облаченных в красные и желтые одеяния. Сцена Гоголя лишена цветописы, но парадоксальна в своем повествовании – обилие отглагольных прилагательных и причастий передает не динамику, а лишь полное застывание: «с *распростертыми* руками и *закинутою* назад головою», «с *устремившимся* к нему движеньем всего тела», «*наклонивший* голову несколько набок», «*превратившийся* в вопросительный знак» и др. [Гоголь IV, 95]. Это высшая точка накала превращает комедию в трагедию, где охваченные ужасом «грешники» ожидают надвигающуюся катастрофу страшного суда. По словам А. А. Суворова «налицо полная ревизия общественных нравов, человеческой натуры» [Суворов, 146]. Ю. В. Архипова указывала на стремление Гоголя «предотвратить катастрофу и подготовить к ней своих современников как к неизбежному» и называла окаменение в финальной сцене «Ревизора» воплощением «гоголевской апокалиптики» [Архипова, 149]. Интересно и то, как сам Гоголь описывает театральную реализацию этой сцены: «это просто немая картина, что все это

должно представлять одну *окаменевшую* группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее *онемевшая мимика*, что две-три минуты не должен опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые живые картины» [Гоголь IV, 333]. В этой заметке, на наш взгляд, автор расставляет основные акценты собственной поэтики – здесь и «окаменение», и «онемевшая мимика», и даже отсылка к живописи, проходящей более или менее отчетливым лейтмотивом у писателя.

В беседе Чичикова с Маниловым мы тоже можем найти черты, присущие «немой сцене». Длительное застывание, связанное с потрясением и страхом, дополняется описанием «разинутого рта», «пристального взгляда» и «вперенных глаз» – элементов, отмеченных нами ранее как часто встречающихся у Гоголя: «Манилов <...> как *разинул рот*, так и остался с *разинутым ртом* в продолжение нескольких минут», «со страхом *посмотрел на него пристально*» [Гоголь VI, 34]. Гоголь сравнивает неподвижность взгляда героев с изображениями людей на картинах и таким образом гиперболизирует их статичность: «Оба приятеля <...> остались недвижимы, *вперя друг в друга глаза*, как те портреты, которые вешались в старину один против другого...» [Гоголь VI, 34].

Итак, при осмыслении мотива неподвижности были рассмотрены петербургские повести, которые не были предметом пристального внимания Ю. В. Манна (исключение – повесть «Портрет»), в его работе, посвященной «формуле окаменения», а также более ранние произведения. Оказались выявлены дополнительные семантические варианты неподвижности, которая не ограничена лишь «окаменением», но включает в себя «оцепенение», «одеревенение» или «остолбенение».

Семантический инвариант рассматриваемого мотива действительно связан с сильными переживаниями и потрясениями гоголевских героев. Но, основываясь на приведенных примерах, можно говорить о большем многообразии семантики мотива неподвижности и его «морфологии». Последнее достигается Гоголем с помощью различных средств: частого употребления

глаголов, описывающих действия, для создания контраста со сценой, лишенной движений; лексических единиц, описывающих звук или тишину; характерных для автора описаний раскрытого рта, пронзительного взгляда и др. Гоголевская неподвижность сложнее чем кажется – это не всегда отсутствие движения, а, например, длительное действие, которое овладевает героем, или «немая» сцена, когда аудиальный аспект ограничен.

Выявленные семантические инварианты связаны, в первую очередь, с воздействием страха или красоты (красоты женщины или совершенством картины), но не ограничиваются ими. В ряду факторов, вызывающих неподвижность, оказываются изумление (удивление), отчаяние, переоценка ценностей, равнодушие или, наоборот, любопытство. В ряде случаев с мотивом неподвижности связана реальная или только намеченная (потенциальная) перемена, происходящая с гоголевским человеком. Стоит также отметить, что у двух, на первый взгляд, казалось бы, совершенно разных чувств (например, страха и изумления/восхищения) оказывается одинаковое внешнее проявление. В этой парадоксальности и амбивалентности обнаруживаются необычные свойства характерологии, явленные в невербальной поэтике Гоголя.

1.3.2. Гоголевский человек в других проявлениях неподвижности

В поведении гоголевских героев можно отметить и случаи, лишь частично связанные с застытием, в которых двигательная активность снижается. Далее рассмотрим различные проявления неподвижного положения человека – определенные позы, т. е. конфигурации частей тела. Среди основных Г. Е. Крейдлин выделяет стоячую, сидячую и лежащую позы, в свою очередь, также имеющие более специфические наименования [Крейдлин, 189]. Позы, наблюдаемые в произведениях Гоголя, зачастую находятся на границе с движением, запечатлевая моменты, когда персонажи замирают в своем существовании. С. А. Яровой полагает, что движения гоголевских героев намеренно переведены на «язык театра» – позы [Яровой, 121]. Эти статичные об-

разы наделены определенной семантикой, которая по-разному раскрывается в зависимости от социального статуса, возраста, мировоззрения и стиля жизни героя. Помимо этого, отслеживание невербальных проявлений такой неподвижности помогает определить, какое место отводил кинесике сам автор. Однако движения тела в целом, по словам И. В. Евсеевой и С. Ю. Козыревой, «несут в себе меньшую знаковость, хотя нередко отождествляется с жестом», поэтому исследование не стремится охватить все проявления телесного движения, а ограничивается теми, которые обозначены в параграфах первой главы [Евсеева, 72].

Для начала рассмотрим, каким образом в произведениях реализуется лежащая поза. Она может не только демонстрировать чувства героя, напрямую описываемые через замирание, речь о которых пойдет далее, но и быть своеобразным фоном для них, показывая смену настроения. В «Ночи перед Рождеством» черт радуется тому, что его планы начинают сбываться, и что происходящее нарушает порядок в мире людей. Его лежащая неподвижность сменяется повышенной динамикой: «При этом черт, который *долго лежал без всякого движения, запрыгал* в мешке от радости» [Гоголь I, 222].

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» она проявляется наиболее доминантно. Комическое стремление к статичности отражает праздность и леность героев: «Иван Иванович только *после обеда лежит* в одной рубашке под навесом», «Иван Никифорович *лежит весь день* на крыльце...», «...уходилась страх и *прилег отдохнуть. Лежа*, он долго оглядывал...», «Как только Иван Иванович <...> *вышел, по обыкновению, полежать* под навесом...», «Иван Никифорович *лежал все в одинаковом положении*» [Гоголь II, 226, там же, 228, 255, 268]. Отметим, что лексема дополняется указателями длительности застывания («после обеда», «весь день», «долго»), усиливающими описание безделья персонажей. Интересно, что предметы одежды оказываются сопряжены с этой позой. В тексте упоминается «залежалое платье», а также описывается наличие или отсутствие одежды для передачи постоянства лежащего положения героя вне зави-

симости от его наряда: «Иван Никифорович *лежал безо всего, даже без рубашки*», «...не так долго лежал на солнце, если же и *лежал, то не в натуре, а всегда надевал рубашку и шаровары...*» [Гоголь II, 228, 232, 241]. Автор метафорически транслирует основную проблематику повести (пустые споры, бюрократия) через телесные движения своих героев и создает аллегоричные образы, также во многом берущие начало в их внешних проявлениях. И. А. Виноградов полагает, что «основы гоголевской гениальности кроются в <...> характере его синкретического, образного мышления, в способности мыслить и воплощать отвлеченные идеи в конкретных, реалистических, “живых” образах» [Виноградов 2024, 70]. Эти лежания «в натуре» и замирания «с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны» выглядят комично и контрастируют с абсурдными событиями [Гоголь II, 238]. Согласно Н. Б. Руженцевой, у Гоголя абсурд воплощается как посредством создания непосредственно абсурдной ситуации или сюжетной линии, так и на уровне речевой организации текста [Руженцева, 168–169]. Грандиозные, стилизованные позы и жесты персонажей выделяются на фоне повествования о раздоре двух провинциалов и производят иронически-пародийный эффект [Страно, 271].

Важно подчеркнуть, что лексема «лежать» неоднократно упоминается по отношению к не разрешающимся конфликтам, описывающихся через неодушевленные предметы: «*прошение* Ивана Никифоровича, которое *лежало* на конце стола...», «...положили *дело* в шкаф, где оно *лежало, лежало, лежало* – год, другой, третий», «...и *дело все лежало...*» [Гоголь II, 255, 263, там же]. Автор использует повтор как стилистический прием для передачи неизменного состояния дел. Невербальное поведение героев раскрывается автором в параллели с «лежавшими» делами, иллюстрирующими схожесть с персонажами, чья жизнь так же застыла и не получила должного развития.

В повести «Нос» праздность лакея майора Ковалева также выражается через деепричастный оборот, описывающий лежачую позу: «...увидел он на <...> диване лакея своего Ивана, который, *лежа на спине*, плевал в потолок и попадал довольно удачно в одно и то же место» [Гоголь III, 64]. Его безделье

подчеркивается благодаря фразеологизму «плевать в потолок», который автор употребляет здесь буквально, усиливая комический эффект.

Кроме того, неподвижность, выраженная лежачим положением, неоднократно встречается у Гоголя для описания мертвеца: «*лежало тело умершей*», «*перед ним лежала красавица... Она лежала как живая*» («Вий») [Гоголь II, 198, 199], «*лежат брошенные тела*» («Тарас Бульба») [Гоголь II, 50], «Все обступили колыбель и окаменели от страха, увидевши, что в ней *лежало неживое дитя*», «*как лежащий под землею мертвец*» («Страшная месть») [Гоголь I, 271], «...группу из двух-трех человек, *лежавших почти без всякого движения на земле* <...> *заснувшие* ли это были или *умершие*» [Гоголь II, 93].

Автор часто обращается к описанию лежачей позы в повести «Вий», описывая поведение философов: «Того же самого вечера видели философа в корчме: *он лежал на лавке, покуривая, по обыкновению своему, люльку...*», «...казаки, верно, были *тоже философы*, потому что в ответ на это *молчали и курили люльки, лежа на мешках*», «Он (философ. – А. Г.), *лежа с своей трубкой в зубах*, глядел на всех необыкновенно сладкими глазами и беспрерывно поплевывал в сторону» [Гоголь II, 188, 191, 209]. Философы в повести представлены как глубокомысленные фигуры, но при этом часто находящиеся в состоянии бездействия. Это создает комический эффект и высмеивает традиционные представления о философах как о мудрых людях, погруженных в серьезные размышления. Их лежачее положение может создавать впечатление, что они не способны активно участвовать в жизни и лишь наблюдают за событиями. Философы и казаки, изображенные в лежачем состоянии, демонстрируют не только свою физическую пассивность, но и некоторую интеллектуальную бездеятельность. Они курят люльки и молчат, что создает образ людей, которые вместо активного обсуждения жизни или решения проблем предпочитают пассивное наблюдение. Однако вместе с этим лежание может символизировать состояние глубоких раздумий, философского поиска и рефлексии для анализа собственных мыслей и идей. Лежачая поза также может символизировать философский подход к жизни и покорность

судьбе. Персонажи, находящиеся на лавках или мешках, выражают некоторую смиренность, воспринимая происходящее вокруг как нечто неизменное и не подлежащее влиянию.

Не исключено также, что Гоголь мог использовать образы философов, чтобы выразить критику определенных общественных слоев или интеллигенции своего времени. Их лежание может намекать на бездействие и недостаток практического подхода к жизни.

Ранее мы уже отмечали связь лежачей позы с мотивом смерти. В контексте «Вия», где центральной темой является столкновение с потусторонним, философы, находящиеся в горизонтальном положении, могут символизировать смертность и конечность существования, что подчеркивает экзистенциальные размышления о жизни и смерти: «Все холостяки, жившие в доме, щеголявшие в козацких свитках, *лежали здесь почти целый день на лавке*, под лавкою, на печке – одним словом, где только можно было сыскать удобное место для лежания» [Гоголь II, 200]. Лежачая поза холостяков характеризуется продолжительностью и акцентирует их бездеятельность, предпочтение комфорта и отсутствие стремления выполнять различные дела и задачи. В этом снова можно рассмотреть критику общественного слоя, отдающего предпочтение расслабленному времяпрепровождению.

В произведениях Гоголя можно проследить неподвижное лежание героев, связанное с сильным чувством, которое они испытывают в момент их описания. Воспоминания о полячке вызывают трепет у Андрия и прогоняют сон, что отражается в его «беспокойной» неподвижности – внутреннее волнение не дает ему уснуть, но внешне он остается неподвижен: «часто, проснувшись, *лежал он без сна на одре*, не умея истолковать тому причины» [Гоголь II, 91]. Сильный страх испытывает татарка, оказавшаяся на вражеской территории среди казаков («Тарас Бульба»): «Татарка *лежала*, едва дыша» [Гоголь II, 92]. Замирание и неровное дыхание показывают интенсивность чувства. В «Невском проспекте» долгое лежание Пискарева выражает его сильное желание, граничащее с одержимостью, увидеть во сне красавицу:

«До самого полудня *пролежал он в постеле*, желая заснуть» [Гоголь III, 27]. В сцене осознания ситуации и внутреннего потрясения Чертокуцкого («Колыска») длительное лежание на кровати демонстрирует его крайнее удивление и неспособности сдвинуться с места: «Чертокуцкий, вытаращив глаза, минуту *лежал на постеле как громом пораженный*» [Гоголь III, 187].

Отсюда можно заключить, что неподвижность в ночное время и время сна выполняет у Гоголя важную роль для передачи состояния обратного спокойствию и безмятежности. Рассмотрим, например, описание ложного пробуждения в «Портрете»: «Да, он лежит на постеле *в таком точно положении, как заснул*» [Гоголь III, 91]. На первый взгляд, неизменное положение героя подтверждает его безопасность и спасение от страшной фигуры, сошедшей с портрета. А с другой стороны, оно оказывается обманчивым и сменяется новыми пробуждениями ото сна. Значит, неизменное положение тела в постели не сулит героям ничего хорошего – оно либо свидетельствует об интенсивном, парализующем чувстве, прерывающем сон, либо о состоянии героя, подверженному влиянию аномального сна, вызванного, в свою очередь, беспокойством, потрясением или инфернальными силами.

Обратим внимание на другой интересный случай неподвижности, который реализуется через фиксирование длительного физического движения. Когда Андрий представляет себе встречу с полячкой, ход его мыслей сбивается, он забывает, что хотел сделать: «поднес руку ко лбу и *долго тер его*, стараясь припомнить, что ему нужно делать. Наконец вздрогнул, весь исполнился испуга...» [Гоголь II, 91].

Перейдем к рассмотрению другой телесной фиксации неподвижности – сидячей позы. Автор фиксирует позу Афанасия Ивановича («Старосветские помещики»), которому удалось подшутить над супругой: «...довольный тем, что несколько напугал Пульхерию Ивановну, *смеялся, сидя согнувшись на своем стуле*» [Гоголь II, 26]. Деепричастия «сидя», «согнувшись» смещают читательский фокус с событий сцены на телесное поведение героя, выражающее его удовольствие и веселость.

Любопытна поза Пацюка «*сидевшего на полу по-турецки*, перед небольшою кадушкою, на которой стояла миска с галушками» [Гоголь I, 222]. Ее можно интерпретировать по-разному. Во-первых, положение тела на полу со скрещенными ногами может означать комфорт, расслабленность и открытость героя, находящегося в неофициальной обстановке и непринужденной атмосфере. Во-вторых, сидя на полу, Пацюк находится на одном уровне с другими предметами, такими как кадушка и миска с галушками, и выглядит «приземленно», что соответствует его социальному статусу и может указывать на его принадлежность к простой жизни, возможно, символизируя скромность или доступность. При этом поза «по-турецки» Пацюка противоположна подобной позе Петровича («Шинель»). Здесь не может быть речи о приземленности героя и низости его социального класса, а, напротив, таким образом автор выражает мнимое превосходство портного, выполняющего важную работу: «...увидел Петровича, *сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша*» [Гоголь III, 148–149]. В этом случае ноги не скрещены, а подвернуты под себя и являются вариацией позы «по-турецки». Герой занимает пространство, символизируя свою власть и доминирование и, как следствие, вызывает ассоциацию с важной статусной фигурой («как турецкий паша»). Это сравнение добавляет дополнительные культурные и исторические нюансы. Турецкие паши часто ассоциировались с благосостоянием, богатством и властью. Итак, данная поза может быть воспринята как демонстрация расслабленности и самодостаточности, указывая на внутреннее состояние покоя и уверенности в себе, а некрашенный стол может указывать на простоту и аскетизм, совпадающий с личной философией Петровича.

В «Невском проспекте» упоминание карточной игры дополняется описанием сидячей позы: «во всех комнатах *все сидели тузы за вистом*, погруженные в мертвое молчание» [Гоголь III, 27]. Неподвижность и тишина как элементы «омертвения» прослеживаются в метафоре «мертвое молчание», отсылающей к идее о том, что герои, принадлежащие к верхним слоям обще-

ства и обладающие высокими социальными статусами (тузы), сидят как неживые, не находят удовлетворения в своих увлечениях, не способны к коммуникации и остаются духовно лишенными и отчужденными. Мотив карточной игры рассматривался В. Ф. Одоевским, полагавшим, что за игрой «под видом невинного препровождения времени, поддерживаются <...> почти все порочные чувства человека: зависть, злоба, корыстолюбие, мщение, коварство, обман...», а также, что игра не видит различий между статусами и социальными классами: «за картами все равны: и начальник, и подчиненный, и красавец, и урод, и ученый, и невежда, и гений, и нуль, и умный человек, и глупец: нет никакого различия...» [Одоевский, 116]. Карточная игра у Гоголя погружена в молчание и отсылает к мотиву смерти, что может трактоваться как предзнаменование трагичной судьбы Пискарева, оказавшегося «жертвой» случайной встречи с красавицей. Обращать внимание на молчание столь же важно как и на воспроизведение речи, только первое является к «слышимой формой *невербального* поведения», как определял его С. В. Крестинский, ведь отсутствие речи тоже можно «услышать», пусть это средство коммуникации и остается невидимым [Крестинский, 130]. В своей работе, посвященной гоголевскому «молчанию», Н. В. Сироткина указывает на усложнение его семантики в петербургском цикле (темы пошлости мира, его статики, механистичности существования) и выделяет молчание как символ смерти в «Портрете», тогда как в раннем творчестве безмолвие преимущественно связано с демоническими силами [Сироткина «Семантика молчания», 168, 170]. Говоря о молчании, обратимся к мнению С. О. Терещенко о поведении Башмачкина («Шинель»): «“Безгласность” героя <...> может быть интерпретирована как евангельский мотив» [Терещенко, 109]. Неспособность героя к полноценному речевому выражению и его молчаливость приобретают не только психологический, но и религиозно-символический смысл. В результате безгласность становится одной из форм выражения смирения, кротости и внутренней отстраненности героя от окружающего мира.

В «Портрете» также встречается сидячая поза, характеризующаяся семантической вариативностью. Очнувшись после сновидения, Чартков вспоминает увиденные богатства, погружающие его в состояние транса: «Свертки разворачивались, золото блесло, <...> и он *сидел, уставивши неподвижно и бессмысленно свои глаза в пустой воздух, не будучи в состоянии оторваться от такого предмета*» [Гоголь III, 92–93]. А позднее сидение героя знаменует его замороженное состояние, граничащее с помешательством: «Почти обезумев, *сидел он за золотою кучею*, все еще спрашивая себя, не во сне ли все это» [Гоголь III, 96]. Помимо фиксации на предмете и состояния очарованности им, сидячая поза художника передает непрерывную увлеченность и преданность процессу написания «божественного произведения»: «Целый год *сидел он за ним*, не выходя из своей кельи, едва питая себя суровой пищей, молясь беспрестанно» [Гоголь III, 134].

Кроме того, в «Портрете» можно отметить важность сидячей позы при описании разных слоев общества – жителей Коломны, занятых различными делами. Актеры, именуемые рассказчиком «народом свободным» и «живущим для наслаждения», ведут расслабленный и размеренный образ жизни: «Они, *сидя в халатах*, чинят пистолет, клеют из картона всякие вещицы, <...> играют с пришедшим приятелем в шашки и карты, и так проводят утро, делая почти то же ввечеру...» [Гоголь III, 120]. Благодаря противопоставлению рутины «тузов и аристократства» будням низких классов сидячая поза приобретает дополнительный смысл, выражающийся в статусности, и воплощает статичное положение как непозволительную роскошь. Жизнь пожилых и бедняков описывается через динамику, достигаемую однородными сказуемыми, а также с помощью лексического повтора и параллелизма, создающих эффект цикличности и однообразия: «Тут есть старухи, которые *молятся*; старухи, которые *пьянствуют*; старухи, которые *и молятся и пьянствуют* вместе; старухи, которые *перебиваются* непостижимыми средствами, как муравьи – *таскают* с собою старое тряпье...» [Гоголь III, 120]. Сравнение с муравьями также передает суету их жизни и вместе с тем характеризует

героев как мелких существ, постоянно находящихся в движении. Здесь оказывается уместным замечание И. П. Золотусского о том, что «деятельность героя Гоголя – движение» [Золотусский, 124].

Рассмотрим замирание Петровича в стоячем положении, дополняющимся описанием мимики, после разговора с Акакием Акакиевичем о пошиве новой шинели: «А Петрович по уходе его *долго еще стоял, значительно сжавши губы* и не принимаясь за работу...» [Гоголь III, 151–152]. Персонаж испытывает облегчение и удовлетворение в связи с успешным осуществлением достойной оценки своего мастерства в портняжном ремесле и убеждении Акакия Акакиевича в необходимости новой шинели. М. Я. Вайскопф, ссылаясь на наблюдения других исследователей, отмечает в описании Петровича некое «демиургическое всемогущество», отсылающее к Петру Великому, чья персона наделялась как «чертами божества», так и «чертами дьявола» со стороны народа, видевшем в монархе антихриста [Вайскопф 2003, 199]. По мнению Л. А. Звонниковой, Петрович представляется как соблазнитель, символизирующий сатану или мелкого беса, одержавшего верх над бедным Башмачкиным, и приводит в качестве доказательств неоднократные отсылки на дьявольское начало: «одноглазый чорт», «несговорчив и охотник заламывать чорт знает какие цены», «...за Петровичем водилась блажь заломить вдруг чорт знает какую цену» и др. [Звонникова, 71]. Опираясь на невербальное поведение Петровича, а именно на его мимику в момент застывания, мы можем согласиться с этой трактовкой. Сжатые губы демонстрируют довольство героя исходом разговора и осознание собственной важности; и при этом Петрович не приступает к работе, а лишь наслаждается своим превосходством в этой ситуации – в его руках оказывается трагическая судьба героя, predetermined портным пусть и опосредованно, через шинель.

Встреча Плюшкина и Чичикова значительно отличается от предыдущих визитов к помещикам, ввиду особенного нрава и непростой судьбы хозяина. В. И. Гинецинский подчеркивает особенность характеров и поведения помещиков из «Мертвых душ» и именует их «людьми, умершими (или не

родившихся) нравственно» [Гинецинский, 287]. Скупость и одиночество Плюшкина обостряют интерес Чичикова в исполнении сделки купли-продажи мертвых душ; при этом герой осознает необходимость особой расчетливости, настойчивости и лукавства, что заставляет его повременить с началом деловой беседы. Вместо этого он оценивает хозяина и «подбирает» слова, способные убедить несговорчивого помещика. Автор описывает некоторое противостояние невербальных поведений персонажей, проявляющихся в замирании. Кажется, жадность Плюшкина глубоко пустила корни и затрагивает не только его хозяйство, но и характер. Он скупится и на слова, и движения, тогда как обездвиженность Чичикова обусловлена крайним интересом и жаждой наживы: *«Уже несколько минут стоял Плюшкин, не говоря ни слова, а Чичиков все еще не мог начать разговора, развлеченный как видом самого хозяина, так и всего того, что было в его комнате. Долго не мог он придумать, в каких бы словах изъяснить причину своего посещения»* [Гоголь VI, 120].

Имея дело с опытным взяточником Иваном Антоновичем, Чичиков должен вновь проявить хитроумие и умение убеждать. Помещик жаждет утвердиться в своем положении и получить уважение от окружающих. Когда он узнает о столь прибыльной сделке Чичикова, им овладевает неподдельный интерес, раскрывающийся с помощью особого глазного поведения – длительный фиксированный взгляд, направленный на предприимчивого героя поэмы: *«Несколько минут он смотрел в глаза Чичикову с выраженьем большого удовольствия и наконец сказал...»* [Гоголь VI, 146].

В конце «Мертвых душ» кучер Селифан не хочет уезжать из губернии из-за привязанности к своему нынешнему месту и привычной жизни. Его нежелание выражается в замирании, за которым следует крайняя нерасторопность и медлительность: *«Селифан <...> остановился, однако ж, несколько времени у дверей, не двигаясь с места. <...> Селифан, постоявши минуты две у дверей, наконец очень медленно вышел из комнаты. Медленно, как только можно вообразить себе медленно, спускался он с лестницы <...>, и долго чесывал у себя рукою в затылке»* [Гоголь VI, 215]. Здесь автор вновь

обращается к описанию длительности действия, создающего эффект застывания. Селифан настолько погружен в собственные мысли и переживания, связанные с отъездом, что оказывается в схожем с трансом состоянии, а почесывание указывает на затруднительное положение героя и его опасения.

Интересна также сцена встречи Чичикова с губернаторской дочкой, мгновенно привлечшей внимание главного героя. «Герой наш <...>, невзначай поднявши глаза, *остановился вдруг, будто оглушенный ударом.* <...> Чичиков так смешался, что не мог произнести ни одного толкового слова и пробормотал чорт знает что такое...» [Гоголь VI, 166]. Красота юной девушки «оглушает» – вызывает сначала полное застывание героя, а затем ограничивает его речевую способность.

Разоблачение воплощенного в жизнь замысла Чичикова порождает вариацию немой сцены, когда герои оказываются крайне поражены и озадачены феноменом торговли мертвыми душами. Они затихают и все внимание обращено на их лица: «...*все остановились с каким-то деревянным, глупо-вопросительным выражением.* Минуты на две настала какая-то непонятная тишина, <...> дамы *перемигнулись* между собою с какою-то злобною, едкою усмешкою, и в выражении некоторых лиц показалось что-то такое *двусмысленное...*» [Гоголь VI, 172–173]. Гоголь описывает всеобщее смущение, но при этом дает неоднозначную характеристику мимики дам, в которой читатель может увидеть как изумление с недоверием, так и осуждение.

Таким образом, произведения Гоголя демонстрируют различные виды неподвижности персонажей, выражающиеся посредством разных поз и положений в пространстве. Наиболее частыми являются лежащая, стоячая и сидячая позы, которые вместе с тем дополнены описаниями мимики и вербального поведения (молчание или несвязная речь). Посредством позы автор раскрывает социальный статус персонажа, его нрав и эмоциональное состояние в той или иной ситуации. Также следует отметить, что невербальная характеристика героя может олицетворять его жизненную философию и видение мира.

ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ И СЕМАНТИКА ВЗГЛЯДА ПЕРСОНАЖА В МИРЕ ГОГОЛЯ: ГОГОЛЕВСКИЙ ЧЕЛОВЕК И ЕГО ГЛАЗНОЕ ПОВЕДЕНИЕ

2.1. Направленность взгляда и его семантика в творчестве Гоголя

Взгляд персонажа занимает в художественном мире Гоголя принципиально значимое место, выступая не только средством психологической характеристики, но и структурообразующим элементом поэтики. Гоголевский герой существует в постоянном напряжении между внутренним и внешним, и именно взгляд становится медиатором, транслирующим его внутреннее состояние в пространство текста. Говоря о «глазном поведении» персонажа или «окулесике» [Крейдлин, 374], мы должны учитывать его особую семиотику – направленность, интенсивность, подвижность или неподвижность, с целью выявления скрытых механизмов художественного мира и определения их проявлений у Гоголя.

Типологически взгляды автора могут быть классифицированы прежде всего по направленности, являющейся «важным средством опредмечивания смыслов» [Шестопалова, 191]. Особое место занимает взгляд в сторону, представленный целым рядом разновидностей: отведенный взгляд, взгляд «в угол», искоса, исподлобья, в упор, а также взгляд, обращенный на самого себя. Каждая из этих форм обладает собственной семантической нагрузкой: от выражения замкнутости и отчуждения до агрессии, рефлексии, духовного или нравственного надлома. Все они заслуживают отдельного рассмотрения, поэтому в рамках настоящей главы внимание будет сосредоточено на их поэтической функции и на тех смысловых сдвигах, которые они порождают в структуре гоголевского текста.

Данная глава выстраивается как последовательное раскрытие типологии и семантики взгляда от анализа направленности взгляда к исследованию его интенсивности и световой семантики. В совокупности это позволяет представить взгляд как одну из ключевых форм выражения гоголевского ге-

роя, объединяющей психологическое, телесное и метафизическое измерения художественного мира писателя.

Сделаем небольшую оговорку и отметим, что глазное поведение героев Гоголя в той или иной мере может перекликаться с особенностями визуального поведения самого писателя. Учитывая заметки современников, следует учесть следующие его особенности, на которые они обратили внимание. Литератор Н. Мизко подчеркивал, что «ни один из портретов Гоголя не дает полного понятия о его выражении лица, в особенности глаз, то беспокойно бегавших, то на продолжительное время устремленных в одну точку» [Сега-лин, 271]. А в систематическом своде подлинных свидетельств современни-ков В. В. Вересаева имеются следующие записи о глазах писателя: «Гоголь часто опускал книжку на колени и *устремлял прямо перед собой недвижный, острый взгляд, который был ему свойствен*», «...*ничего открытого* нигде, ни в одном движении, *ни в одном взгляде*. <...> *взгляды, бросаемые им то туда, то сюда, были почти что взглядами исподлобья, наискось, мельком, как бы лукаво, не прямо другому в глаза, стоя перед ним лицом к лицу* [Вересаев, 261, 391]. Отсюда складывается представление о человеке, для которого взгляд не являлся прямым каналом коммуникации и самораскрытия, но выступал формой напряженного, прерывистого и опосредованного отношения к миру. Беспокойно бегущий или, напротив, надолго застывающий в одной точке, «острый» и вместе с тем уклончивый взгляд Гоголя, зафиксированный современниками, обнаруживает внутреннюю раздвоенность между стремлением к наблюдению и отказом от открытого контакта. Характерная для писателя манера смотреть «наискось», «исподлобья», «мельком», избегая прямого взгляда, формирует образ сознания, замкнутого, настороженного и не допускающего полного взаимопонимания.

Эта особенность зрительного поведения находит прямое отражение в поэтике Гоголя. Взгляд его персонажей столь же редко оказывается прозрачным или коммуникативно продуктивным: он либо застывает, утрачивая связь с происходящим, либо дробится на отдельные импульсы (выпучивание, ми-

гание и др.), не соединяющиеся в целостный акт видения. Таким образом, гоголевский взгляд функционирует не как средство познания и диалога, а как показатель внутреннего сбоя, разлада между внешним жестом и внутренним состоянием. В этом смысле особенности глазного поведения самого писателя могут быть рассмотрены не как сугубо биографическая деталь, а как антропологический и художественный источник той модели взгляда, которая в его творчестве становится знаком кризисного сознания и распада целостного человеческого образа.

2.1.1. Природные и предметные объекты

Начнем рассмотрение актуализации глазного поведения в художественном мире Гоголя со взгляда, направленного на природные и предметные объекты. В поэтике автора взгляд редко выступает бытовым, нейтральным актом зрительного восприятия и почти всегда направлен на какой-либо объект, благодаря чему раскрывается тип мышления, степень осознанности или, напротив, «застывшее» состояние персонажа. Здесь, как и в других случаях обращения автора к невербальным жестам, гоголевская стратегия заключается в том, что сам по себе взгляд становится формой действия, заменяющей или дополняющей мысль и слово. П. С. Гуревич относил природу, предметы быта и вещи к «пластифицированным образам» в поэтике Гоголя, которые, по его замечаниям, создаются преимущественно посредством метафор и сравнений [Гуревич, 89]. А по замечаниям А. Н. Савиновой, занимавшейся вопросом синестезии в творчестве Гоголя, эволюция стиля автора заключается в переходе «приоритета музыкальности к преобладанию семиотики пластификации» [Савинова, 7], т. е. в поздних произведениях писатель тяготеет к созданию художественной реальности, основанной на зрительном и предметном характере образов. В настоящем параграфе речь пойдет именно о предметах и природных объектах, находящихся в поле зрения героев, тогда как взгляд, направленный на человека, будет изучен в отдельном порядке в последующих параграфах главы.

Итак, начнем со взгляда героев на природные объекты. В поэтике Гоголя взгляд, обращенный к природным и пространственным объектам, выполняет функцию особого медиатора между внутренним состоянием персонажа и устройством мира. А. Н. Зорин указывал на «пространственное» и «визионерское» мышление Гоголя [Зорин, 49], Е. Ю. Коржова подчеркивала, что «писатель не предавался подробному описанию душевных движений, но зато очень тщательно изображал внешность и окружающую среду, быт, пейзаж» [Коржова, 6], а по наблюдению А. Терца, и люди, и вещи, и природа у Гоголя ориентированы, прежде всего, на визуальное восприятие, а читатель выступает в роли зрителя [Терц]. Прямое подтверждение этому находим в финале «Сорочинской ярмарки», когда рассказчик вдруг упоминает зрителя, взглянувшего на всеобщее веселье. Ю. В. Манн характеризует этот взгляд как «заинтересованно-восхищенный» и «отстраненный», а также интерпретирует грустный вздох «оставленного» как результат неучастия в общем действе [Манн 2007, 17]. Позднее И. Н. Шатова замечает, что подобный интерес к ярмарочной жизни сближает гоголевский гротеск и карнавальную традицию М. М. Бахтина, а «сторонняя точка зрения» персонажа-повествователя выступает средством их воплощения [Шатова]. В раннем творчестве Гоголя среди карнавальных черт Э. А. Радь и И. А. Сидорова выделяют «переодевания, смешения верха и низа, разгулы героев, брань и магию праздничного времени» [Радь, 33]. Признаки карнавализации у Гоголя прослеживаются и в позднем творчестве. Так, О. В. Зырянов в своей статье о «Шинели» рассуждает о статье Б. М. Эйхенбаума, посвященной той же повести, называя ее «апологией пересмешничества», т. к. автор увидел за гротесковым сказом Гоголя «человеческое *лицо* – со своей живой мимикой и целым арсеналом карнавальных средств» [Зырянов, 126].

Глазное поведение Петруся в повести «Вечер накануне Ивана Купала» строится вокруг наблюдения за изменениями природы, указывающих на ход времени: *«То и дело что смотрел (Петрусь. – А. Г.), не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко, – и что*

далее, тем *нетерпеливей*» [Гоголь I, 143]. Взгляд сфокусирован не на самом пейзаже, а на знаках приближения рокового момента, при этом он прерывистый, беспокойный («то и дело»). Природа здесь выступает своеобразным хронометром судьбы, а зрительное внимание героя – формой тревожного ожидания. Важно, что чем нетерпеливее становится Петрусь, тем настойчивее его взгляд, что подчеркивает подчиненность человека внешнему, не зависящему от него ходу событий.

Особое значение приобретает мотив отражения: «С изумлением *глядел он в неподвижные воды пруда*: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии» [Гоголь I, 174]. Этот взгляд направлен не на реальность, а на ее зеркальный двойник. Отраженный мир оказывается светлее и гармоничнее действительного, и Гоголь тем самым вводит важнейший для своей поэтики мотив вторичной, иллюзорной реальности, которая притягивает взгляд сильнее, чем подлинное бытие. В контексте символики зеркала О. Е. Незовибатько видит связь с «амбивалентным положением человека», а также «его причастность <...> внешнему миру, <...> и миру внутреннему, в котором он становится не только образом, но и подобием Бога» [Незовибатько, 63].

Анализируя творчество писателя, Г. А. Гуковский выделял намерение Гоголя как художника противопоставить свое целостное видение и восприятие мира пестрой картине действительности, находившей отражение в литературе того времени. «Искусственная» жизнь современной цивилизации искажала облик «здорового, могучего и спокойного человека-героя, облик народа» [Гуковский, 334]. Вероятно, что эта мировоззренческая особенность писателя могла лечь в основу дихотомического построения художественного мира. Глазное поведение здесь маркирует разрыв между видимым и сущим. Одновременно с этим отражение становится аллегорией «перевернутого мира», где все «с ног на голову», то есть не просто *отражается*, а *искажается*. Наличие таких внешних искажений – предвестник инфернального в поэтике автора. Изучая зрительную («установочную») функцию глаз, В. П. Зинченко

и Н. Ю. Вергилес обозначают как проблему наведения глаз на объект восприятия, так и проблему адекватного отражения этого объекта [Зинченко, 55]. Еще раньше Д. С. Мережковский в своем исследовании поднимал вопросы inferнального в творчестве Гоголя и размышлял на тему отделения мира, «лежащего во зле» и «грешной плоти» от плоти «святой» [Мережковский, 431]. Там, где у героев появляется уродство или телесная аномалия, это чаще всего не просто внешняя подробность, а знак проникновения нечистой, демонической силы.

Возьмем схожую реализацию взгляда в «Вие»: «Он *опустил голову вниз и видел*, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, *он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою*» [Гоголь II, 186]. Здесь восприятие мира сквозь водную гладь снова искажено, на что указывает повтор лексемы «казаться», а присутствие старухи – самый что ни на есть элемент демонических сил, который позднее раскроется с новой силой.

В «Майской ночи» взгляд героев поднимается к небу: «Посмотри, посмотри! – продолжала она, *положив голову на плечо ему и подняв глаза вверх*, где необъятно синело теплое украинское небо, завешенное снизу кудрявыми ветвями стоявших перед ними вишен» [Гоголь I, 155]. Кроме взгляда Ганна, вероятно, указывает рукой Левку на звезды, и этот жест переводит взгляд из земного пространства в космическое. В своей работе о дейктических (указательных) жестах Л. В. Воробюхина исследует «использование указательных жестов в сочетании с речью и без речи» в «Мертвых душах» [Воробюхина] и отмечает их многообразие, но здесь мы видим нечто обратное – функция жеста передана опосредованно, через прямую речь. Вернемся к созерцаемому героями небу. У Гоголя оно не просто фон, а пространство для мечтаний и надежд, а чувство героев растворяется в созерцании, становящимся его продолжением. Через созерцание звезд, а их упоминание Гоголем на протяжении

всего творчества довольно частотно, раскрывается романтическая, мечтательная натура Ганны, которая продолжает фантазировать и за пределами приведенной цитаты. Позволим себе привести несколько примеров, когда отсутствие звезд на небе усиливает атмосферу безвыходности, обреченности: «...когда вступил он в такую глухую ночь в лес. *Хоть бы звездочка на небе*» [Гоголь I, 186]; «Небольшие тучи усилили мрачность, <...> *нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца*» Гоголь [II, 182].

Прощание Ганны с Левком сопровождается ремаркой: «*задумчиво вперив очи* на темный лес» [Гоголь I, 158]. Здесь принципиально важно сочетание неподвижности взгляда и выбора леса в качестве объекта интереса. Лес оказывается пограничным пространством, традиционно связанным с тайной, нечистыми силами, иным миром и стихией бессознательного. Как замечает В. Я. Пропп, лес в архаической и сказочной традиции выступает пространством инициации и перехода, границей между «своим» и «чужим» мирами [Пропп, 56–64, 95–101]. Взгляд Ганны не скользит по пейзажу, а будто «упирается» в темноту, что переводит зрительный акт в состояние медитативной остановки. Героиня как бы перестает видеть конкретные формы и погружается в предчувствие. Таким образом, взгляд выполняет функцию некоего внутреннего перехода, когда слова прощания уже сказаны, а сознание еще не вернулось к повседневной реальности.

Описанный далее пейзаж – восход «огромного огненного месяца», искрящийся пруд, отчетливо отделяющиеся тени деревьев – разворачивается как воплощение этого состояния. Природа у Гоголя не просто обрамляет жест взгляда, но как бы продолжает его: мир «исполняется торжественного света» [Гоголь I, там же], словно отвечая на внутреннее напряжение персонажа. Важно, что героиня здесь уже не названа активным субъектом созерцания: взгляд уже совершен, и далее пейзаж существует сам по себе. Получается, что природное пространство подхватывает и развивает начатое глазным жестом движение. В. В. Переверзев подсвечивал характерную для гоголевской поэтики «медленность и обстоятельность повествования через преобра-

дание эпического элемента над драматическим, рассказа над действием, а также указывал на обилие широких картин природы и различных отступлений в виде «размышлений и лирических излияний автора» [Переверзев, 380]. Посредством глазного движения осуществляется тот самый переход от непосредственного сюжета к лирическому фрагменту, посвященного природе.

Левко, в свою очередь, ощущает, что ночь «казалась перед ним еще блистательнее», и его взгляд фиксирует не столько предмет, сколько измененное состояние мира: «Никогда еще *не случилось ему видеть подобного*» [Гоголь I, 174, там же]. Природа здесь символизирует внутренний подъем героя, вступая с ним в резонанс.

Иной тип зрительного восприятия представлен в «Пропавшей грамоте»: «народу высыпало по улицам столько, *что в глазах рябело*» [Гоголь I, 182]. «Рябь в глазах» фиксирует не способность видеть, а, напротив, утрату фокусировки, перегрузку восприятия. Хотя речь идет не о природе в узком смысле, пространство ярмарки осмысливается как стихийное, хаотическое скопление, действующее подобно природной силе. Взгляд здесь не осмысляет происходящее, а пассивно реагирует на избыточность зрительных стимулов. Так Гоголь показывает, что глаз может быть не инструментом познания, а уязвимой точкой, через которую внешний мир вторгается в разум человека. Эта мысль находит более яркое подтверждение в «Вие», где зрительное столкновение с силами зла опасно («Не гляди!» [Гоголь II, 217]), а злые духи не видят Хому пока он не встречается с ними взглядом. К такому же выводу приходит О. Р. Хомякова, выделившая такое внешнее соприкосновение с силами зла как встречу глазами причиной уязвимости человека [Хомякова, 14]. При этом для Гоголя принципиально не только *что* видит персонаж, но *как* организован сам зрительный акт: неподвижность, вперенность, рассеянность или физиологическая перегруженность.

В «Иване Федоровиче Шпоньке...» взгляд на природное пространство становится редким моментом выхода героя за пределы бытовой замкнутости: «Он <...> *стоял недвижимо на одном месте, следя глазами пропадавшую в*

небе чайку или считая копы нажитого хлеба, унизывавшие поле» [Гоголь I, 295]. Показательно соединение двух объектов: птицы и урожая; взгляд колеблется между свободным движением в небе и неподвижным порядком земного труда. Однако и здесь Шпонька не действует, а только созерцает, и эта неподвижность подчеркивает его внутреннюю нерешительность. Автор и дальше использует глазное поведение для характеристики героя и усиливает его с помощью антитезы: «—А! — сказала тетушка и *посмотрела пристально* на Ивана Федоровича, который, *покраснев, потупил глаза в землю*» [Гоголь I, 302]. Невербальное поведение скованного Ивана Федоровича прямо противоположно властной, уверенной манере его тетушки.

В повести «Тарас Бульба» взгляд Андрия, устремленный в ночное небо, приобретает особую глубину. Герой «не мог заснуть и *долго глядел на небо*» [Гоголь II, 88]. Его зрительное восприятие постоянно прерывается: «легкий туман дремоты заслонял на миг пред ним небо, и потом оно опять очищалось» [Гоголь II, 89]. Взгляд здесь не устойчив, он подвержен влиянию сна и усталости. Гоголь тем самым демонстрирует пограничное состояние сознания, где зрение то утрачивает предмет, то вновь его обретает. Природа не объясняет героя и не направляет его, а выступает зеркалом его состояния. Важно, что здесь отсутствует активный жест всматривания: взгляд не напрягается и не ищет, а растворяется в пространстве, принимая его как целое: «Оно все было *открыто пред ним; чисто и прозрачно* было в воздухе» [Гоголь II, там же]. Природа здесь не объект размышления, а среда, в которой растворяется собственное «я».

Иная модель глазного поведения представлена в «Вие». Авдиторы «*смотрели одним глазом* под скамью», где виднелись съестные припасы [Гоголь II, 178]. Этот по-гоголевски забавный «одноглазый» взгляд нарушает целостность восприятия и обозначает деление между наблюдением за дисциплиной и влечением к еде. С. Н. Кауфман относила смену позиции, изменение ракурса и поля зрения к константным приемам гоголевского повествова-

ния, рождающим уникальные зрительные эффекты и визуальные образы [Кауфман 2013, 6].

В повести «Как поспорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» возникает еще один важный тип взгляда, на который следует обратить внимание, – обратный, персонифицированный взгляд самой природы. Автор говорит о том, «как *неподвижно глядят на него бесчисленные звезды*» [Гоголь II, 242]. Субъект и объект зрения меняются местами: не человек смотрит на ночной Миргород, а космос взирает на спящий город. Такой прием радикально расширяет пространство сцены: жизнь в Миргороде оказывается включенной в огромный вселенский порядок, а неподвижность звездного взгляда усиливает ощущение неизменности, равнодушия мироздания к суетным человеческим конфликтам. Актуально для гоголевской поэтики замечание М. Б. Ямпольского, изучающего вопрос визуального и, в частности, переход к «области восприятий», т. е. смещение от объективного повествования к перцепции героя. Тексту Гоголя действительно присуще «колебание между овеществлением живого и анимацией мертвого» [Ямпольский, 41].

По-другому организован взгляд художника Пискарева в «Невском проспекте»: «Ни к чему не думал он притронуться; *глаза его без всякого участия, без всякой жизни, глядели в окно*, обращенное в двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал...» [Гоголь III, 28]. Глаза героя фиксируют повседневную картину без какого-либо эмоционального отклика, что подчеркивает разрыв между внешним зрением и внутренним восприятием. Визуальные и звуковые элементы окружающего мира не дают ему сил, а представляются серыми, непривлекательными и раздражающими. Далее этому есть подтверждение: «Ежедневное и действительное странно поражало его слух» [Гоголь III, там же]. Взгляд Пискарева указывает на то, что герой испытывает отторжение к реальному миру. О такой «инаковости внутреннего мира романтического героя по отношению к действительности» размышлял С. П. Ошейко, выявляя связь творчества Гоголя с романтической традицией и обнаруживая пораженность

области мечтаний героя злом подобно внешнему миру [Ошейко, 36]. Вместе с тем, важно упомянуть, что окно выступает инвариантом зеркала, воплощающим двоемирие или обман, присущих культуре романтизма [Мельшиор].

В отличие от безразличного взгляда в окно Пискарева, взгляд собачки Меджи из повести «Записки сумасшедшего» представляется совсем иным. Ее глазное поведение активно и любопытно, ведь там за окном кипит жизнь: *«Я глядела в окно, потому что я люблю рассматривать прохожих», «а я себе так, как будто не замечая ничего, продолжала глядеть в окошко»* [Гоголь I, 204]. Присущий автору комизм достигается не только благодаря «очеловечиванию» действий собаки, но и добавления им осознанности («глядела», «люблю рассматривать», «продолжала глядеть»), где даже взгляд – не просто физиологический процесс, а вполне осмысленное и преднамеренное действие. Этот интерес к пассивному наблюдению перекликается с суждением Р. С. Черепановой, отметившей человека в качестве центра внимания в творчестве Гоголя и сославшейся на его собственные слова: «Человек стоит того, чтоб его рассматривать с большим любопытством, нежели фабрику и развалину» [Черепанова, 111].

Особенно показателен эпизод с Тентетниковым в состоянии хаотичного мыслительного процесса (мысли то «не лезли в голову», то «наклевывались к нему в голову») [Гоголь VII, 36]. Лишь в финале он *«придвинулся к окну глядеть на дорогу, в конце которой еще курилась не успевшая улечься пыль, поднятая уехавшей коляской»* [Гоголь VII, там же]. Взгляд обращен в окружающее пространство, а именно на дорогу. Этот зрительный жест знаменует попытку смены фокуса и выхода из внутреннего состояния «волнения духа» и «дремлющего хода его мыслей», однако и здесь природа отражает внутреннее состояние героя, что соответствует гоголевской поэтике параллелизма внешнего и внутреннего состояния [Гоголь VII, там же]. «Поднятая уехавшей коляской пыль» символизирует состояние волнения Тентетникова, вызванное последним визитом Чичикова – он до сих пор не может «улечься» как пыль, то есть прийти в себя, успокоиться, а эффект присутствия Чичико-

ва продолжает «куриться». Пыль здесь выступает словно след вторжения Чичикова в замкнутый, «ржавый и дремлющий» мир героя. Из этого следует, что внешнее пространство вновь отражает душевную атмосферу персонажа.

Таким образом, «окно» у Гоголя выступает не только как маркер, указывающий на отношение героя к созерцаемому, но и в качестве границы или соотношения между внешним миром и внутренним состоянием персонажей. Однако вернемся к раннему творчеству Гоголя и рассмотрим еще один пример со взглядом в окно из «Страшной мести»: «Тут *вперила она бледные очи свои в окошко*, под которым сидел пан Данило, и недвижно остановилась...» [Гоголь I, 259]. Зрительный акт Катерины фиксирует момент предельного духовного напряжения. Разговор с колдуном вдруг обрывается и переходит в сферу немого взгляда. Окно, на которое направлен взгляд Катерины, выступает визуальным порогом между заколдованным внутренним пространством и миром живых, где находится Данило. Гоголь, согласно мнению М. Н. Виролайнен, «хорошо знал, что жизнеспособность любого мира, как бы полон и совершен он ни был, обеспечивается его способностью к взаимодействию с другими мирами» [Виролайнен, 655]. Эта пограничность с другим миром, характерная для раннего творчества писателя, отличается от более позднего (жизнеподобного) и менее символичного взгляда в окно в предыдущих примерах.

В томах «Мертвых душах» взгляд на природное пространство становится более подвижным и многогранным.

Воображаемый образ молодого юноши, который «бы стоял бесчувственно на одном месте, *вперивши бессмысленно очи в даль...*», воплощает состояние потрясения и сбивания с толку, связанного с созерцанием прекрасной незнакомки [Гоголь VI, 92]. Его взгляд направлен в пространство, но лишен содержания: персонаж не воспринимает окружающего, находясь в некотором «заколдованном» состоянии, в оцепенении. Здесь мотив взгляда становится символом подверженности женской красоте и ее способности обездвигить и взгляд, и тело.

Другую функцию выполняет *перевод взгляда* на «бумажку, где были помечены беглые души Плюшкина» [Гоголь VI, 137]. Живые люди сводятся до знаков и списков, а зрительный акт фиксирует уже не человеческую реальность, а ее канцелярский отголосок.

Взгляд становится символом одержимости и напряжения воли, когда персонаж «Мертвых душ» «*весь впился <...> очами в мутный воздух и уж настигнет зверя*» [Гоголь VI, 185]. Направленный взгляд фиксирует момент крайней концентрации, где человек подчинен импульсу инстинкта. Гоголь показывает, что энергия такого взгляда направлена не на духовную цель, а на объект охоты и имеет звериный характер. Таким образом, взгляд в поэтике Гоголя может быть как пустым, так и чрезмерно напряженным, но в обоих случаях он свидетельствует о нарушении гармонии между внешним восприятием и внутренним содержанием.

Помимо этого, мотив взгляда приобретает в поэме особую нарративную функцию: «Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, *я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню или широкую, темную деревянную старую церковь*» [Гоголь VI, 111]. Любопытный, скользящий взгляд рассказчика, устремленный на колокольни, церкви, крыши и трубы помещичьих домов, превращает зрительное восприятие в способ предварительного понимания человека по его имени. Взгляд здесь активно интерпретирующий, т. к. он не просто фиксирует детали, но стремится угадать характер, семейный уклад и темперамент хозяина. Однако это угадывание остается поверхностным и во многом иллюзорным, что подчеркивает гоголевскую мысль о несоразмерности внешнего облика и внутренней сущности. В своей работе А. Х. Гольденберг подчеркнул не только тяготение текстов Гоголя к известным произведениям живописи, но и стремление их превзойти, преодолеть силу ее визуального воздействия, поскольку его текст, в первую очередь, «обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку» [Гольденберг, 32].

Во втором томе поэмы зрение более рассеивается: глаза персонажа постоянно «ищут» то даль, то близь, то случайный изгиб реки, то птицу: «...его глаза глядели подальше; вдали ль производилась работа – они отыскивали предметы поближе, или смотрели в сторону на какой-нибудь извив [реки] <...> Они смотрели любопытно, как [этот мартын], поймав у берега рыбу, держал ее впоперек в носу, <...> и глядя в то же время пристально вдоль реки, где в отдалении белелся другой мартын, еще не поймавший рыбы, но глядевший пристально на мартына, уже поймавшего рыбу. Или же, зажмурив вовсе глаза и приподняв голову кверху, к пространствам небесным, представлял он обонянию впитать запах полей, а слуху поражаться голосами воздушного певучего населения, когда оно отовсюду, от небес и от земли, соединяется в один звукогласный хор, не перечая друг другу» [Гоголь VII, 21]. Такое блуждающее зрительное поведение свидетельствует о расфокусировке сознания. Здесь важно, что объектами притяжения становятся пограничные, второстепенные образы. Взгляд скользит по периферии мира, тогда как центр – коллективный труд и упорядоченная деятельность – остаются вне поля зрения. При этом Гоголь вводит зеркальную конструкцию: мартын «глядит пристально» на другого мартына, повторяя за самим героем, из-за чего возникает эффект замкнутого круга взглядов. Даже моменты чувственного растворения в природе (зажмуренные глаза, обращение к запахам и звукам) не приводят к духовному синтезу, а лишь временно заменяют зрение другими каналами восприятия. Отказ Тентетникова от взгляда можно также трактовать как отказ от действия, превращающего жизнь в созерцательное, но внутренне пустое пребывание.

Особое значение имеет у Гоголя перенос способности «глядеть» с человека на окружающий мир: «Господский дом был совершенно закрыт, только одни двери и окна миловидно глядели сквозь их ветви», «Тут аллея лип <...> уперлась в чугунные сквозные ворота, сквозь которые глядел кудряво богатый резной фронтон генеральского дома...», «Так и Чичикову заметилось все в тот вечер: <...> и весенняя ночь, глядевшая к ним оттоле, облоко-

таясь на вершины деревьев, осыпанная звездами...» [Гоголь VII, 91, 37, 74]. Элементы архитектуры и сама природа оживают и наделяются зрительной способностью, тогда как человек, напротив, теряет активность взгляда. Этот прием подчеркивает онтологический сдвиг: вещи и пространства оказываются более «живыми», чем их обитатели. Подобный сдвиг, но в области телесного движения, уже подсвечивался О. Ю. Школьниковой и А. В. Дементьевой, подметивших, что движутся у Гоголя не только люди, но и предметы их окружения, что выражается у автора метафорически и придает повествованию динамизм [Школькова, 822]. Природа у Гоголя действительно оживает. Так А. М. Ранчин, ссылаясь на эпизод «Страшной мести», отмечает то, как «гоголевский колдун бежит в ужасе, преследуемый не людьми, а самим пространством и природой» [Ранчин, 18].

В следующем описании мотив взгляда окончательно оборачивается своей противоположностью – зрением «без зрения»: «С обеих сторон *глядели слепые лачуги*, с крохотными, заткнутыми онучей <окнами>» [Гоголь VII, 79]. Окно, как элемент гоголевской поэтики, указывающий на контакт с миром, вдруг становится знаком глухоты и изоляции. Таким образом, у Гоголя взгляд функционирует как универсальный индикатор бытийного статуса: его пустота, рассеянность, одержимость или перенос на неодушевленное пространство каждый раз маркируют кризис человеческого присутствия в мире и утверждают образ реальности, в которой живое может подменяться мертвым.

Теперь перейдем к случаям, когда взгляд гоголевских героев направлен на окружающие предметы. Речь пойдет о так называемом «предметном мире», т. е. реалиях, отображенных в произведении и располагающихся в художественном пространстве и художественном времени [Николукин, 796].

Уже в предисловии к «Вечерам...» обращает на себя внимание гротескная сцена, где рассказчик «бывало, *поставит перед собою палец и, глядя на конец его*, пойдет рассказывать – вычурно да хитро, как в печатных книжках! <...> Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!» [Гоголь I, 105]. Взгляд на собственный палец выполняет у Гоголя ме-

тапоэтическую и сатирическую функцию, выявляя при этом в «рамочном повествовании» [Филонов, 15] вычурную книжную речь рассказчика. Релеванты замечания В. И. Тюпы о том, что «Гоголь, обращаясь к сатире, *остается* художником. <...> в сферу обличительного осмеяния попадает и сам рассказчик» [Тюпа, 74], а также В. Ш. Кривоноса: «Взгляд “автора” направлен как на предмет творчества, так и на самого себя» [Кривонос 2013, 45], что наблюдается и в позднем творчестве (в «Мертвых душах»). Герой сознательно ограничивает поле зрения минимальным, случайным предметом (пальцем), превращая его в опору для речевого потока. Взгляд здесь не направлен на собеседника и не связан с действительностью, а служит исключительно для подготовки к речи, что подчеркивает искусственность и самодовлеющий характер речи персонажа. Схожий характер взгляда наблюдается у винокура, «в размышлении *глядявшего на стол и на расставленные на нем руки свои*» [Гоголь I, 165]. Предметы (стол, руки) не интересны сами по себе, а служат опорой для мыслительного процесса. В гоголевской поэтике фиксация взгляда на незначительном или телесном объекте – знак сфокусированности на самом себе, высокая концентрация, обращенная «внутри», а не на внешний мир. М. Р. Иброхимова выделяла внешние (обстановка, окружающий мир, события) и психологические (чувства и переживания героев) детали внутри художественного произведения и отмечала, что внешние детали могут «приобретать психологический характер, если они транслируют внутренние душевные аспекты героя, такие как эмоции, состояния или связанные с ним размышления и переживания» [Иброхимова]. В нашем случае тело героя сама по себе не транслирует переживания, а становится «мостом» к их выявлению и проживанию, т. е. к саморефлексии.

В ранних повестях («Вечер накануне...») взгляд часто фиксирует переходное состояние между движением и оцепенением: «...*вперяет во что-то глаза свои*, как будто хочет уловить его; губы шевелятся, будто хотят произнести какое-то давно забытое слово, – и *неподвижно останавливаются*» [Гоголь I, 149]. Объект взгляда остается неопределенным – характерный

для Гоголя прием, где взгляд устремляется в пустоту или на неуловимый предмет, тем самым визуализируя невозможность улавливания смысла. За неподвижностью глаз следует остановка речи, жеста, дыхания, что превращает взгляд в начальный знак кризиса внутреннего движения. О. А. Ковалев и И. С. Кудряшов, анализируя творчество Ф. М. Достоевского, приходят к выводу, что интерес для автора представлял не только направленный взгляд, но и «взгляд, лишенный объекта, фиксирующийся, но не сфокусированный, что имеет непосредственное отношение к теме мечтателя» [Ковалев, 55]. Также и у Гоголя, только такой «отрешенный» взгляд может говорить не только о мечтательности, но и о состоянии крайней задумчивости или оцепенения.

Похожим образом функционирует взгляд Вакулы в «Ночи перед Рождеством»: его глаза *«невольны устремляются на кушанья»* [Гоголь I, 224]. Герой оказывается подчиненным зрительному притяжению предметов. Гоголь подчеркивает телесную обусловленность взгляда, его зависимость от инстинктивных импульсов. Мысль здесь не управляет зрением – напротив, зрение навязывает направление мысли. Подобные жесты и другие невербальные изменения в поведении персонажей В. И. Мильдон относит к проявлениям «реалистического повествования» Гоголя, а также указывает на неизученность литературоведами этих «невольных движений персонажей, не контролируемых сознанием» [Мильдон 2018, 55].

Любопытен и другой случай: «Кузнец *рассеяннo оглядывал углы своей хаты*; <...> наконец *остановил глаза на мешках*» [Гоголь I, 219]. Противопоставление глаголов («оглядывал», «остановил») показывает переход от динамичного взгляда к фиксированному. Из контекста сцены читатель знает о том, что Вакула «не в духе» и думает об Оксане. Беспокойный взгляд цепляется за решение бытового вопроса: «Зачем тут лежат эти мешки? их давно бы пора убрать отсюда. Через эту глупую любовь я одурел совсем» [Гоголь I, там же]. Однако даже сосредоточение на мешках оказывается мнимым, потому что взгляд не обеспечивает адекватного восприятия: кузнец не замечает

очевидного (движение и звуки из мешков), интерпретируя тяжесть как следствие собственного душевного состояния. В очередной раз зрение не гарантирует знания: психологический кризис проецируется на внешний предмет, а расхождение между видимым и действительным предвещает фантастический поворот, коим является черт в мешке.

Противопоставление взглядов героев вновь встречается в «Иване Федоровиче Шпоньке...» и усиливает психологическую неловкость сцены. Потупленные глаза Шпоньки выражают его скованность, тогда как барышня безразлично рассматривает окружающие предметы: «Иван Федорович сидел <...> как на иголках, *краснел и потуплял глаза*; но барышня, казалось, вовсе этого не замечала и равнодушно сидела на диване, *рассматривая прилежно окна и стены или следуя глазами за кошкою*, трусливо пробегавшею под стульями» [Гоголь I, 305]. Взгляд рассеивается по предметам интерьера, подчеркивая несостоявшуюся коммуникацию: зрительные линии героев не пересекаются, и именно это отсутствие зрительного контакта Гоголь делает знаком невозможности сближения. Получается, что в этой повести автор неоднократно использует взгляд для противопоставления Ивана Федоровича с другими персонажами, указывая на его неуверенность.

Далее в эпизоде с Григорием Григорьевичем зрительный мотив строится на принципиальном расхождении между актом смотрения и актом видения: «...Григорий Григорьевич <...> пустил страшный носовой свист по всей комнате, всхрапывая по временам так, что дремавшая на лежанке старуха, пробудившись, *вдруг смотрела в оба глаза на все стороны, но, не видя ничего*, успокоивалась и засыпала снова» [Гоголь I, 292]. Гоголь усиливает интенсивность жеста («в оба глаза»), подчеркивая физиологическую полноту реакции, не приносящую, однако, результата. Тем самым создается уже выявленный нами ранее эффект пустого зрения. Мотив пустоты интересовал В. В. Инютина, но не был раскрыт посредством рассмотрения взгляда за исключением взгляда Плюшкина, маркирующего пустоту его душевного мира [Инютин, 47].

В повести «Как поссорился Иван Иванович...» организация взгляда становится одним из ключевых средств гоголевской поэтики провинциального мира, где зрение не ведет к постижению сущности, а фиксирует внешнее и случайное. Е. В. Синцов считает, что в этом кроется авторская методика создания образов персонажей, а именно через «описание поступков, реакций на события, особенно на случайные [Синцов, 124].

Характерную для Гоголя подмену ценностных акцентов демонстрирует следующее замечание рассказчика: «Покойный судья миргородский *всегда любовался, глядя на дом Ивана Ивановича*. Да, домишко очень недурен» [Гоголь II, 224]. Объектом созерцания оказывается не человек, а его «домишко» и его внешняя благоустроенность, становящаяся мерой статуса хозяина. Любование домом является формой социального признания. Так Гоголь обнажает провинциальную систему ценностей, где личность растворяется в собственности, а зрительное поведение «закрепляет» эту подмену.

Напряженная сцена встречи Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем характеризуется наличием столь же напряженного взгляда: «Иван Никифорович *осмотрелся вокруг и остановил глаза на растворенной двери*. Городничий тотчас заметил это движение и велел затворить дверь покрепче» [Гоголь II, 271–272]. Остановка глаз на двери здесь буквально и указывает на желание героя скорее покинуть ассамблею городничего, немедленно реагирующего на направление взгляда, приказывая затворить дверь. Получается, что взгляд в этом случае имеет разоблачающий характер, т. к. делает видимым внутреннее желание Ивана Никифоровича.

Особенно примечателен следующий эпизод: «...Иван Иванович задумался; а между тем *глаза его отыскивали новые предметы, перешагнули чрез забор в двор Ивана Никифоровича и занялись невольным любопытным зрелищем*» [Гоголь II, 228]. Здесь зрение обретает автономию от мысли: пока герой пребывает в состоянии философского осмысления, глаза уже живут собственной жизнью и вторгаются в чужое пространство. Авторский выбор персонифицированных глаголов работает на достижение комического эффекта

(«отыскиали», «перешагнули», «занялись»). Двигатель конфликта повести, коим является любопытство, рождается именно как зрительный акт.

Во всех трех случаях взгляд направлен не вглубь, а на внешнее: дом, дверь, двор, вещи. Гоголевская поэтика строится на гиперболизированной конкретности детали, которая подменяет собой целое и определяет ход событий. Думается, что свойственную Гоголю гиперболизацию языка можно отнести к проявлению барокко как литературного стиля. А. В. Михайлов подчеркивает первостепенность слова по отношению к изображаемой действительности в барочной риторической традиции [Михайлов, 117]. Рассуждая о слоге писателя, В. Н. Турбин отмечает, что «фраза Гоголя лабиринтообразна: не знаешь, куда повернет узор много цветного кружева» [Турбин 1978, 157]. Среди более конкретных проявлений такой риторики Ю. В. Архипова выделяла опосредованный способ подачи материала, когда одно может выразить сущность другого [Архипова 2005, 155]. Вместе с преувеличенными жестами и мимикой, гротескные образы, созданные Гоголем, обладают аллегорической природой. Попеременно появляющаяся излишняя театральность героев соответствует замечанию С. М. Даниэля о том, что «в эпоху барокко на первый план выдвигается театрально-зрелищный принцип» [Даниэль, 163]. По наблюдению Л. Ф. Илеевой, художественный мир автора характеризуется «видимой странностью <...> поступков, событий <...> и “лишними” подробностями в описании» [Илеева, 138]. Эта барочная избыточность внешних деталей представляется принципиально значимой, поскольку посредством их формируется особая система невербальных характеристик персонажей, в которой внешнее поведение приобретает семантическую нагрузку и становится способом выражения внутреннего состояния героя.

Восхождение к театральной традиции видит в «Невском проспекте» А. В. Скрипник: «Гоголь повествует о судьбе двух приятелей в тонах кукольного театра. Судьба Пирогова соотносится с маской Петрушки из народного театра <...>. Судьба Пискарева предстает как трагический вариант неоднозначной итальянской маски Пульчинеллы» [Скрипник, 111]. Впрочем, по за-

мечанию А. Э. Еремеева, прямую отсылку к маске сделал и сам Гоголь, собственноручно изобразив ее на обложке первого издания «Мертвых душ»: «в самом низу влюбленная пара, а под годом издания театральная маска» [Еремеев, 11]. Более того, кроме «кукол» и «марионеток», можно выделить «манекенов»: «На Невском проспекте люди уподобились манекенам, выставленным в витринах магазинов, и стремятся затмить их и друг друга совершенством своего облика» [Скрипник 2013, 33]. А. В. Скрипник объясняет эту типологию тем, что «на первом плане оказываются одежда и аксессуары персонажей» [Там же].

Зрение приобретает театрально-двойственную природу, когда Пискарев *«беспечно глядел по сторонам и рассматривал вывески, а между тем не упускал из виду ни одного шага незнакомки»* [Гоголь III, 18]. Так внешний, демонстративно равнодушный взгляд противопоставляется внутреннему – напряженно следящему. Зрение становится средством маскировки и игры.

Позднее происходит персонификация окружающей художника среды: *«Досадный свет неприятным своим тусклым сиянием глядел в его окна»* [Гоголь III, 27]. Реальный мир заглядывает в иллюзорный мир главного героя, поддавшегося грезам. Это типичный для Гоголя прием «оживления» среды, превращающий героя в объект наблюдения и усиливающий в данной сцене ощущение давления действительности и отчуждения художника от реальности. С. Н. Кауфман называла этот феномен мотивом «созерцающего окна» и подчеркивала эту особенность гоголевского мира, где «окна являются глазами, способными видеть и воздействовать на зрение обычного человека» [Кауфман 2010, 183, 185].

В свою очередь поведение блондинки организовано как хаотическое скольжение взгляда по поверхности вещей: *«останавливалась перед каждым магазином и заглядывалась на выставленные в окнах кушаки, косынки, серьги, перчатки и другие безделушки, беспрестанно вертелась, глазела во все стороны и оглядывалась назад»* [Гоголь III, 34]. Это рассеянное, фрагментарное зрение не проникает в сущность, а превращает реальность в поток

привлекательных, но пустых вещей. Через такое внимание к взгляду девушки автор проводит параллель с ее внутренним миром и указывает на ее поверхностность.

В заключительном монологе рассказчика о Невском проспекте глазное поведение занимает не последнюю роль: «Я всегда закутываюсь покрепче <...> и стараюсь *вовсе не глядеть на встречающиеся предметы*. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» [Гоголь III, 45]. Сознательный отказ от зрения выражает способ защиты от обманчивого окружения. В гоголевской системе мотив «невидения» столь же значим, как и мотив фиксации взгляда. Нежелание смотреть и видеть свидетельствует о недоверии к миру, объявленному «обманом».

Взгляд Ковалева из повести «Нос» привычно устремляется вниз газеты, указывая на увлеченность сферой повседневного, светского быта: «Он *опустил глаза в низ газеты* <...> но мысль о носе все испортила» [Гоголь III, 62]. Это взгляд социального человека, озабоченного статусом, однако тот легко разрушается вторжением абсурда. Зрение здесь зависимо от самолюбия и внешней роли; оно не автономно, а подчинено «мысли о носе». Гоголевская поэтика стремится к выявлению шаткости идентичности: невероятное обстоятельство лишает взгляд устойчивости и превращает сцену в кризисную. Однако, возвращаясь к проблематике принадлежности творчества Гоголя разным литературным школам, отметим, что даже абсурдно-сатирическая повесть «Нос» завершается «согласно реалистическому методу», т. е. возвращению к порядку вещей [Карасик, 222].

Множество примеров взгляда, направленного на предметы, есть на страницах «Портрета». В частности, невероятно привлекательным для художника Чарткова оказывается золото – оно полностью и бесповоротно захватывает его внимание: «Он *вперился весь в золото... глядя неподвижно*, как оно разворачивалось в костистых руках, блестело, звенело тонко и глухо и заворачивалось вновь» [Гоголь III, 90]. Неподвижность в сочетании с «вперенностью» означает полное подчинение. Художник не просто смотрит, а что

важно, он «весь» охвачен зрительным актом. Богатство полностью овладевает его вниманием, на что указывают глаголы «впериться» и «глядеть неподвижно». Отметим также, что неподвижность взгляда сочетается с разворачиванием золота. Получается, что объект находится в движении, а субъект – в застывании. Тем самым Гоголь подчеркивает асимметрию: материя активна, а человек пассивен и оказывается под влиянием предмета.

Позднее несметное богатство, оказавшееся перед художником, обездвигивает его и переносит в состояние эйфории: «Здесь он набросил руку на золотую кучу, лежавшую пред ним, и сердце забилося сильно от такого прикосновенья. “Что с ними сделать? – думал он, *установив на них глаза...*» [Гоголь III, 96]. Взгляд останавливается на золоте как на источнике мнимого будущего и становится проекцией расчета и иллюзии. У Гоголя знаменует духовную катастрофу художника одержимого материальным. П. Л. Чуйков проводит параллель между тем, как Гоголь противопоставляет духовный мир вещному имуществу, и его героям зачастую предстает возможность спасти собственную душу, или как это обстоит в данном случае, не поддаться искушению [Чуйков, 16]. Этот популярный у автора мотив конфликта духовного и материального не раз акцентируется с помощью невербальных проявлений и раскрывается в полной мере в позднем творчестве (от петербургского цикла до апогея в «Мертвых душах»).

В другом случае герой наблюдает золото в собственном воображении, как бы видя сон наяву: «Свертки разворачивались, золото блестело, заворачивалось вновь, и он сидел, *установивши неподвижно и бессмысленно свои глаза в пустой воздух, не будучи в состоянии оторваться от такого предмета*» [Гоголь III, 92–93]. Взгляд не направлен на предмет в действительности, но тот обладает такой силой, что остается видим художнику без реальной визуальной опоры и удерживает над ним власть. Возникает парадокс: внешне глаза направлены в пустоту, но внутренне прикованы к страсти. Это кульминация гоголевского мотива – разрыв между зрением и реальностью.

Необычен взгляд через узкое отверстие, указывающий на тайное наблюдение: «Он *вперил глаза в щель и пристально глядел* на простыню» [Гоголь III, 91]. Гоголь моделирует ситуацию, где интенсивность смотрения рождает фантастическое: зрение становится источником ужаса и иллюзии, когда простыня вдруг начинает двигаться: «И вот *видит ясно*, что простыня начинает раскрываться...» [Гоголь III, там же]. Помимо этого, взгляд через щель подчеркивает запретность взгляда, когда герой осознает, что смотрит на то, на что не должен: «...а между тем *глаза его невольно глядели сквозь щелку ширм* на закутанный простынею портрет» [Гоголь III, 89]. Зловещий предмет одновременно оказывается предметом соблазна, которому художник не в силах противиться. Взгляд уже не подчиняется его воле и характеризуется четкой направленностью.

Столь реалистичный взгляд самого портрета Е. С. Шевченко связывает не только с романтической традицией, но и личными наблюдениями Гоголя из его уроков живописи у Моллера: «Писатель чрезвычайно внимателен к вопросам видения, зрения, и его художественная аксиология выражена через зрение» [Шевченко, 3].

Взгляд приобретает некоторый коллективно-ритуальный характер в следующей сцене: «Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были *объяты все, вперившие глаза на картину...*». [Гоголь III, 112]. Он объединяет зрителей в состоянии духовного трепета, создавая атмосферу обожествления искусства, поэтому тишина – не столько обыкновенное отсутствие звука, сколько знак сакрального напряжения. В этом невербальном поведении заключается новаторский посыл Гоголя, отмеченный С. Л. Франком и заключающийся в выражении религиозной установки русского духа на искусство [Франк, 593].

Взгляд перестает быть частным актом восприятия и превращается в объединяющее действие, формирующее общность через созерцание. Через рассмотренные сцены повести видно, как Гоголь показывает двойственную

природу зрительного восприятия способного быть как губительным, так и преображающим.

Особенным колоритом обладает мотив взгляда в «Шинели», поскольку он раскрывает гоголевскую поэтику овеществления человека и одушевления вещи. В эпизоде первой встречи с Петровичем главному герою *«прежде всего бросился в глаза большой палец... с изуродованным ногтем»* [Гоголь III, 149]. Формула «бросился в глаза» подчеркивает произвольность восприятия и выделяющуюся в первую очередь деформированную телесную деталь. Часть тела выступает вместо целого, что соответствует гоголевскому принципу фрагментации образа. Мотив телесной фрагментации и «искусственного тела» интересовал А. Ф. Строева, усматривающего связь их проявлений в творчестве Гоголя с традициями вертепного театра, эстетики гротеска литературной сказки, сатирических гравюр XVIII века, французского романа и романтической повести [Строев]. Мир воспринимается через гиперболизированную фрагментарность, и именно эта телесная деталь оказывается центром зрительного внимания. Однако мотив фрагментарности, развиваемый посредством проявлений невербального, спорит с видимыми в тексте особенностями натуральной школы и реализма. Вполне уместно суждение Б. М. Эйхенбаума, осмысляющего характер повести как «действительную гротескную фантастику, переданную как игра с реальностью» [Эйхенбаум, 85]. Можно предположить, что эстетическое искажение внешности героя в творчестве Гоголя выступает указателем на ту или иную порочность персонажа и намекает на inferнальность. Так, у Петровича это порок пьянства, жадности и гордыни. Он наслаждается властью над судьбой шинели Акакия Акакиевича, искусственно повышает цену, драматизирует («нельзя поправить»), чтобы подчеркнуть значимость своего ремесла. А теперь возьмем в пример другую внешнюю особенность из «Повести о том, как поссорился...»: «Агафия Федосеевна носила на голове чепец, *три бородавки на носу* и кофейный капот с желтенькими цветами» [Гоголь II, 241]. Здесь для достижения комического эффекта Гоголь использует зевгму «носила чепец, три бородавки». Ю. В.

Манн полагал, что лица героев Гоголя выделяются прежде всего «не психическими движениями, не нюансами чувств, а физическими отклонениями» [Манн 2015, 118]. Актуально и замечание Андриющенко М. В. о гоголевском изображении «реального мира, в котором нечистая сила представлена в человеческом облики, но с дьявольскими отметинами» [Андриющенко, 231]. Это внимание к не столь привлекательной особенности ее внешности должно быть также связано с ее натурой – она активно участвует в разжигании конфликта, лежащего в основе повести, склонна к сплетням и интригам. Говоря о чертах лица персонажей в целом, необходимо выделить стремление Гоголя «органически связать с характерологическими их особенностями», о чем писал И. Д. Ермаков [Ермаков, 354]. Впрочем, вернемся ко взгляду.

«Одноглазый взгляд» Петровича является другой его внешней особенностью, указывающей на него как на «мелкого беса» (ранее упоминалось в 1.3.2): «...обсмотрел в то же время своим единственным глазом весь вицмундир его, начиная с воротника до рукавов...» [Гоголь III, 150]. Его зрение приобретает профессионально-оценочный характер: портной смотрит не на Акакия Акакиевича, а на его мундир. Человек редуцируется до предмета работы, поскольку гоголевская оптика смещает фокус с личности на вещь, тем самым демонстрируя иерархию мира, где материальное значимее человеческого и, как результат, по словам А. К. Воронского, «человек поработен имуществom» [Воронский, 179]. Шинель определяет человека и его статус.

Показателен эпизод, когда Петрович «долго еще смотрел издали на шинель <...> чтобы <...> посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть *прямо в лицо*» [Гоголь III, 157]. Взгляд гордого своей работой портного не удовлетворяется однократным созерцанием, он возвращается, меняет ракурс, словно перед ним живое существо. Вместе с этим, шинель очеловечивается и приобретает «лицо», тогда как ее владелец остается без внимания, таким образом утрачивая его – ключевой мотив у Гоголя. По наблюдениям С. Г. Бочарова, «покушение на лицо» на протяжении всего творчества Гоголя мотивировано по-разному – от демонических фантастических

сил в раннем творчестве как основополагающей особенности гоголевского мира до «оскорбления» и «поругания» лица самим автором во имя добра и спасения человека [Бочаров 1985, 131]. Соотносится наше наблюдение и с суждением Л. Р. Клягиной «Ликов нет, есть личины, части лица, существующие сами по себе воротнички, эполеты, бакенбарды, которые становятся обозначениями человека, а то и вовсе заменяют его» [Клягина, 141].

Коллективная сцена в швейцарской продолжает эту мысль: «Все в ту же минуту выбежали в швейцарскую смотреть новую шинель Акакия Акакиевича. <...> тот сначала только улыбался, а потом сделалось ему даже стыдно» [Гоголь III, 157]. Объектом общего взгляда становится не сам герой, а его приобретение. Так и его социальное признание осуществляется опосредованно – через вещь. Сам Башмачкин смущается под натиском интенсивности чужих взглядов, что характеризует его как скромного человека, непривыкшего быть в центре внимания. Гоголь продолжает развитие этой мысли, используя взгляд как инструмент характеристики персонажа: «Он просто не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою; наконец подсел он к игравшим, *смотрел в карты, засматривал тому и другому в лица...*» [Гоголь III, 160]. Акакий Акакиевич неуверен в себе, чувствует себя лишним, не находя поддержки в окружающих, а его взгляд не сфокусирован на чем-то одном, что указывает на поиск чего-то, чтобы себя занять. Более того, «засматривание в лица» говорит об отсутствии зрительного контакта с другими людьми; несмотря на его присутствие, он остается совершенно не замечен.

В сцене бала из «Мертвых душ» взгляд показывает заинтересованность Чичикова в губернаторской дочке: «...даже *не смотрел на круги, производимые дамами*, но беспрестанно подымался на цыпочки *выглядывать поверх голов*, куда бы могла забраться занимательная блондинка» [Гоголь VI, 168]. Его взгляд избирателен, а дополняющий его подъем «на цыпочки» подчеркивает желание возвыситься, увидеть выгодную перспективу. Зрение здесь не просто созерцательно, а расчетливо, поскольку помогает герою приблизиться

к своей цели. Интерес Чичикова к ней очевиден, а потому она предстает перед читателем «крупным планом» [Греков, 323].

Другим очевидным предметом интереса Чичикова являются души, на что в очередной взгляд указывают его глаза: «А вы что, мои голубчики?" продолжал он, *переводя глаза на бумажку, где были помечены беглые души Плюшкина...*» [Гоголь VI, 137]. Само движение взгляда маркирует переход от риторического восклицания к холодному подсчету. Глаза скользят по списку людей, чье существование свелось до канцелярской записи. Это мотив овеществления, перекликающийся с «Шинелью». Чичиков видит не людей, а материальный ресурс.

Во втором томе посредством характерной организации взгляда автор раскрывает и сравнивает поле интересов героев: «Англичанка *свободно вращала глазами*, испанец *глядел в тарелку и поднимал свои глаза* только тогда, как вносили новое блюдо. Приметив лучший кусок, он *не спускал с него глаз во все время*, покуда <...> лакомый кусок не попадал к кому-нибудь на тарелку» [Гоголь VII, 412]. Манера смотреть выявляет направленность человека: свобода глазного движения англичанки представляется забавной, ведь читатель знает, что она ни слова не знает по-русски (позднее ее взгляд характеризуется рассказчиком более прямо «англичанка *с глупым видом оглядывала всех*, ничего не понимая» [Гоголь VII, 412]), тогда как испанец полностью прикован к предмету желания (позднее «еще более *потупился* в тарелку»). Эта комическая телесная характеристика выделяет иностранцев за столом и, вероятно, представляет их «чужими», подчеркивая эти особенности и повадки.

Тревожное ожидание Тентетникова демонстрируется через взгляд в следующей сцене: «На совести у него было не совсем ловко. *Не без страха глядел он и теперь* на растворявшуюся дверь» [Гоголь VII, 27]. Дверь как традиционный гоголевский пороговый образ, становится главным объектом напряженного взгляда героя. Согласно литературоведам, в поэтике пространства в творчестве Гоголя не последнюю роль играет образ «двери» как лиминальный, сопровождающий момент кризиса, важной встречи и принятия ре-

шений [Кривонос 2008, 37–38]. О. Н. Болотникова отмечала «дверь» во втором томе поэмы «не столько частью бытовой обстановки, сколько знаком того или иного переходного душевного состояния, свойственного герою» [Болотникова, 21].

Даже разорвав связи с сомнительным «филантропическим обществом», он не избавился от внутреннего чувства неловкости: «на совести у него было не совсем ловко». Следовательно, его зрение окрашено не фактом угрозы, а состоянием души и беспокойством совести, воображающей возможное разоблачение. Он видит в двери не просто приход гостя, а потенциальный знак суда.

В совокупности данные эпизоды выявляют закономерность гоголевской поэтики: взгляд у него почти никогда не нейтрален и служит конкретной цели. Через организацию зрительного акта Гоголь моделирует мир, в котором духовная жизнь героя измеряется направленностью взгляда.

Таким образом, в поэтике Гоголя взгляд на предметные и природные объекты выступает не просто описательной деталью, а формирующим элементом художественного мира. Взгляд на вещи и предметы фиксирует смещение центра ценности: человек редуцируется до вещи или социального знака, тогда как предмет обретает «лицо», автономию и силу воздействия.

Характерной чертой является разрыв между актом смотрения и актом видения: глаза направлены, но познание отсутствует. Отсюда мотив пустого, рассеянного или загипнотизированного взгляда. Через эту зрительную особенность Гоголь выстраивает модель мира, где материальное часто оказывается деятельнее и притягательнее духовного, а направленность глазного поведения обнаруживает степень внутренней свободы или зависимости героя (например, пленяющее золото в «Портрете»). Вещь в гоголевском тексте – не фон, а центр притяжения, и именно вокруг нее структурируется психологическое и ценностное пространство персонажа.

В отличие от взгляда на предметы быта, который чаще всего фиксирует ограниченность, зависимость или утилитарность сознания, обращение к при-

роде у Гоголя связано с иными режимами восприятия: созерцанием, предчувствием или утратой границы между субъектом и окружающим. Однако и здесь взгляд часто обнаруживает иллюзорность, оцепенение или духовный упадок и почти никогда не приводит к активному действию. Что также интересно, природа либо поглощает взгляд, либо перегружает его, либо сама становится видящим субъектом.

Взгляд на природные и пространственные объекты у Гоголя – это в целом не путь к гармонии, а способ выявления внутреннего состояния. Природа в гоголевской поэтике скорее не утешает человека, а отражает его внутренний разлад, становясь зеркалом, в котором раскрывается глубинная структура личности, и обозначает переходное состояние сознания – прощание, ожидание, тревогу, замешательство. Природа не столько созерцается, сколько «переживается» через глазное поведение, а сам взгляд становится границей между внутренним и внешним, между словом и молчанием, между осмысленным и невыразимым.

2.1.2. Взгляды в сторону

Направленность взгляда гоголевских героев дает может давать характеристику как объекта, на который устремлен взгляд, так и эмоционального состояния персонажа, его отношения к происходящему. В. П. Зинченко определял глазное движение в качестве компонента, включенного «в процесс формирования зрительного образа» [Зинченко 1958, 73]. Среди различных направлений взгляда подробнее рассмотрим взгляд «в сторону» и его варианты.

Начнем с того, что такого рода взгляд можно интерпретировать как художественный прием, олицетворяющий отчуждение героя, его отстраненность и незаинтересованность в событиях вокруг. Одновременно с этим возможно суждение о погруженности в себя, в мир иллюзий или мечтаний. Говоря о подобном взгляде, М. Б. Ямпольский ссылается на понятие «дистанцирования» как особенности панорамного сознания, выражающемся в «предельно отчужденном видении мира и в игре сменяемых ролей» [Ямпольский, 41].

В «Ночи перед Рождеством» дается описание девушек, полностью сосредоточенных на своем занятии: «а у нас соберется в одну хату толпа девушек <...> с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся <...> и каждая *не подымет и глаз в сторону*» [Гоголь I, 104].

Гоголь с иронией передает двойственность народного поведения. На первый взгляд, девушки ведут себя скромно и благопристойно: занимаются прядением, поют, не смотрят по сторонам. Их нарочитая сосредоточенность диктуется описанием глазного поведения: «не подымет и глаз в сторону» – это характерный невербальный жест, который в контексте фольклорной традиции обозначает смирение и целомудрие. По мнению М. В. Петровой, «сравнение способов пересечения метафорических границ героями <...> произведений (фольклорных и литературных) дает возможность не только лучше изучить образы этих персонажей, но и лучше понять мотивы и последствия их поступков» [Петрова, 97–98]. Однако союз «будто» и общий тон описания создают насмешливый эффект. Автор намекает, что такое поведение – не что иное, как игра, социальная маска, за которой скрываются живость, озорство и ожидание вечернего веселья. Таким образом, взгляд, опущенный или уводимый в сторону, является здесь не столько выражением стеснения, сколько частью напускной женской скромности, за которой стоит живая, веселая натура.

В повести «Майская ночь, или Утопленница» есть другой пример отведенного взгляда: «– Ты воротился! – сказала она, оглянувшись; но, увидев перед собою незнакомого парубка, *отвернулась в сторону*» [Гоголь I, 158]. Первоначальная реплика героини указывает на ожидание возвращения Левка. Однако, обнаружив, что перед ней находится незнакомый человек, героиня отворачивается. Этот жест демонстрирует разочарование и нежелание дальше взаимодействовать с незнакомцем. В то же время, поворот головы и отведение взгляда помогают скрыть возникшее чувство неловкости или утраты надежды. Передача такой эмоциональной динамики достигается посредством невербального жеста при минимуме описательных средств.

Схожее нежелание взаимодействовать с другим персонажем выражается через взгляд в повести «Вий»: «– Ведьма! – вскрикнул он не своим голосом, *отвел глаза в сторону*, побледнел весь и стал читать свои молитвы» [Гоголь II, 199]. Здесь Гоголь вновь сочетает вербальное восклицание с невербальной реакцией героя, создавая картину внезапного ужаса.

С одной стороны, этот жест является инстинктивной реакцией страха, направленной на прерывание зрительного контакта с объектом, воспринимаемым как угроза. В фольклорном и религиозном сознании XIX века взгляд нередко связывался с магическим воздействием. По словам А. Н. Афанасьева «“дурной”, “недобрый” глаз распространяет свое влияние на все, чего только коснется его взгляд» и «влечет за собой болезни, убытки и разного рода несчастья» [Афанасьев, 173]. Таким образом, отворачивание можно трактовать как попытку избежать порчи или сглаза.

С другой стороны, отведение взгляда выполняет функцию эмоциональной защиты: герой стремится отгородиться от зрительного образа, чтобы умерить свой страх. В сочетании с побледнением и молитвой этот жест становится частью целого комплекса невербальных признаков, маркирующих состояние крайнего испуга. Такое комплексное восприятие читателем эмоциональной реакции персонажа становится возможным благодаря фиксации автором конкретных телесных проявлений.

В. И. Мильдон выделяет «веру в способность слова воздействовать на физический порядок мира» в качестве архаического источника поэтики Гоголя и рассуждает о соотношении в его творчестве мотивов «молитвы» и «заклинания», и, как мы видим, они нередко раскрываются в тексте опосредованно, т. е. невербально [Мильдон, 109]. Сюда отнесем и рассмотренное выше глазное поведение, и такие самодостаточные жесты как черчение защитного круга («Вий») и крестное знамение (см. 1.2.1).

В «Невском проспекте» художник Пискарев часто мечтает, и его взгляд уходит в сторону, в иное пространство – в идеализированный мир красоты: «Он *никогда не глядит вам прямо в глаза*; если же глядит, то как-то мутно,

неопределенно; он *не вонзает в вас ястребиного взора* наблюдателя или *соколиного взгляда* кавалерийского офицера» [Гоголь III, 17]. Интересно как автор противопоставляет его расфокусированный, мечтательный взгляд хищным глазам ястреба и сокола, нацелившимся на добычу. Взгляд Пискарева совсем иной – не устремленный и пронзительный, а скорее отрешенный. Он олицетворяет уход от реальности в мир мечты, идеализированной красоты и возвышенных образов, которые он тщетно ищет в повседневной жизни Петербурга.

В ряде произведений Гоголя встречается взгляд, отведенный в угол. Гоголь использует его в качестве значимого элемента психологической характеристики Собакевича: «...сказал Собакевич, *глядя на угол печи*»; «а сам *все глядел на угол*»; «...<Собакевич> редко глядел на того, с которым говорил, но всегда или *на угол печки, или на дверь*» [Гоголь VI, 95]. Последовательное указание на то, что герой не смотрит на собеседника, а устремляет глаза на угол печи или на дверь, выявляет его внутреннюю замкнутость и отстраненность. В отличие от живого, динамичного взгляда, выражающего эмоциональное участие и контакт, взгляд Собакевича обращен к неодушевленным предметам, а не к человеку, что символизирует его отчужденность и неспособность к открытой человеческой связи.

Такое направление взгляда соотносится с общей «угловатостью» и тяжеловесностью натуры персонажа. Собакевич, словно сам превращенный в неподвижный «угол», живет в мире устойчивых, материальных ценностей, где нет места духовной гибкости или тонкому чувству. Ирония Гоголя заключается в том, что, обличая окружающих в мошенничестве и прихотях, Собакевич сам предстает фигурой, чья ограниченность и неподвижность выражены даже в простом взгляде. Таким образом, «взгляд в угол» становится символом статичной, косной природы героя и одним из приемов сатирического раскрытия его характера.

Теперь обратим внимание на такой инвариант взгляда как «взгляд искося» и его реализацию в гоголевском тексте. Описывая поведение Хомя

Брута в церкви («Вий»), автор отмечает его глазное поведение для передачи страха, тревоги и чувства дискомфорта. Философ искоса смотрит на гроб пока листает книгу: «...перелистывая каждую страницу, он *посматривал искоса* на гроб, и невольное чувство, казалось, шептало ему: “Вот, вот встанет!”» [Гоголь II, 207]. Глагол несовершенного вида «посматривал» придает сцене большую динамику, подразумевая краткие, но частые взгляды на гроб, что усиливает тревожное чувство Брута. Герой ощущает угрозу и подсознательно ожидает сверхъестественное событие, ему неспокойно.

В ряде текстов взгляд искоса ассоциируется с осторожностью, напряженностью и неуверенностью. В повести «Вий» он подчеркивает двойственность восприятия героя: с одной стороны, Хома пытается сохранить сосредоточенность на чтении, с другой – его внимание невольно притягивается к источнику страха. Такой взгляд отражает внутренний конфликт в душе человека, через свой страх осознающего, что границы между миром *этим* и *тем* (в данном случае инфернальным) проницаемы и что может произойти нечто сверхъестественное. Н. И. Ищук-Фадеева подчеркивала, что у Гоголя двойственность героя предстает как раздвоение души и тела, когда тело поступает согласно велениям души, но та, в свою очередь, может оказаться подвержена влиянию сил, не зависящих от человека [Ищук-Фадеева].

Несколько иначе взгляд искоса реализуется чуть далее, что осуществляется за счет изменения длительности направленного взгляда: «И вдруг настала тишина в церкви; <...> *взглянув искоса*, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека» [Гоголь II, 217]. В этой сцене взгляд краток, но все еще указывает на атмосферу напряжения и неизвестности. Герой, услышав зловещие звуки и тяжелые шаги, не смотрит на Вию прямо, а обращает на него внимание боковым зрением. Это свидетельствует о смешанных чувствах Хома – страхе и любопытстве, желании увидеть источник угрозы и одновременно избежать прямого зрительного контакта с ней.

Такой взгляд помогает Гоголю передать внутреннюю борьбу героя – стремление оставаться храбрым и собранным, несмотря на надвигающуюся опасность.

Переходя к петербургским повестям, отметим совершенно иной семантический окрас «взгляда искоса». Он уже сопряжен не со страхом или тревогой, а скорее с любопытством и ожиданием. Это можно рассмотреть в поведении Петровича («Шинель»): «Он очень любил <...> вдруг как-нибудь озадачить совершенно и потом *поглядеть искоса*, какую озадаченный сделает рожу после таких слов» [Гоголь III, 151]. Герой сознательно вызывает замешательство у собеседника и затем, не вступая в прямой визуальный контакт, изучает реакцию на расстоянии. Такой взгляд подразумевает скрытность, иронию и даже некоторую игру в психологическую власть, где наблюдающий явно доминирует и изучает реакцию другого героя, оказывая на него давление.

В другом фрагменте «Шинели» фиксирование подобного взгляда тоже связано с властным положением персонажа: «А значительное лицо, довольный тем, что эффект превзошел даже ожидание, и совершенно упоенный мыслью, что слово его может лишить даже чувств человека, *искоса взглянул* на приятеля, чтобы узнать, как он на это смотрит...» [Гоголь III, 167]. Быстрый взгляд искоса отражает контроль и манипуляцию. Герой, осознавая силу своего слова, не смотрит в лицо собеседника прямо, а наблюдает за ним как бы со стороны, что подчеркивает его позицию наблюдателя и психологического лидера, привнося чувство самоудовлетворения, сознание значимости и своего социального положения, и сказанного в данной ситуации. Значительное лицо не просто следит за реакцией Акакия Акакиевича, но получает удовлетворение от его растущего страха. Взгляд оказывается оценивающим и контролирующим инструментом.

Другие упоминания «взгляда искоса» можно найти на страницах «Мертвых душ», например, в эпизоде с карточной игрой: «Ну, решаться в банк, значит подвергаться неизвестности, – говорил Чичиков и между тем

взглянул искоса на бывшие в руках у него карты» [Гоголь VI, 81]. Косой взгляд Чичикова «между тем» направлен на карты, находящиеся у него в руках, что демонстрирует внешнюю вовлеченность героя в разговор и одновременно с этим разоблачает его проверку или оценку карт, проводимую украдкой. Взгляд указывает на двойственность поведения героя, его умение распределять внимание и оценивать ситуацию: возникает психологическая нюансировка поведения персонажа.

Также косой взгляд создает эффект «скользящего» восприятия, позволяющего герою наблюдать за собеседником, не вовлекаясь в прямой контакт и избегая излишней открытости: «Когда Чичиков *взглянул искоса* на Собакевича, <...>. ... Чичиков *еще раз взглянул на него искоса*, когда проходили они столовую: медведь!» [Гоголь VI, 95]. Чичиков, дважды фиксируя отдельные черты внешности Собакевича боковым зрением, все больше утверждается в ассоциации с образом медведя. Невовлеченность и скрытность взгляда здесь играют большую роль, подчеркивая скрытую осторожность наблюдателя и желание незаметно оценить чужую внешность. Такое глазное поведение усиливает сатирический гротеск, поскольку читатель наблюдает за тем, как небольшие наблюдения Чичикова трансформируются в целостный карикатурный образ. При этом, по мнению В. Ш. Кривоноса, в «Мертвых душах» Гоголь «не карикатуры рисовал, а высказал истину о России» [Кривонос 2017, 216].

В эпизоде встречи с помещиком Плюшкиным косой взгляд Чичикова выполняет роль скрытого оценочного жеста, в котором сочетаются наблюдательность и прагматическая избирательность восприятия: «*Искоса бросив еще один взгляд* на все, что было в комнате, он [Чичиков] почувствовал...» [Гоголь VI, 121]. Герой не просто осматривает обстановку, но делает это незаметно, словно не желая раскрыть свою заинтересованность и при этом подмечая детали, которые могут рассказать ему о хозяине богатого имения.

Направление взгляда искоса другого героя «Мертвых душ» также высвечивает скрытую заинтересованность (в определенном смысле сближаю-

щую персонажа с Чичиковым): «Иван Антонович *уже запустил один глаз назад и оглянул их искоса*, но в ту же минуту погрузился еще внимательнее в писание» [Гоголь VI, 143]. Он как бы стремится одновременно контролировать ситуацию и не нарушать формального образа своей занятости. Глазное движение («запустить один глаз назад») содержит элемент комического гротеска, поскольку физиологически выглядит неуклюже, но характеризует его как человека, создающего видимость полного погружения в работу. Сочетание этой маски и скрытого любопытства – характерный для Гоголя художественный прием, с помощью которого он тонко показывает поведение чиновников, не выдающих открыто своего корыстно-заинтересованного отношения к ситуации, способной обернуться материальной выгодой. Е. Е. Дмитриева полагает, что «графика Гоголя» заключается не в отображении фигуры или объекта, а скорее самой «идеи» человека [Дмитриева, 14]. Гоголь не стремится реалистически и точно воспроизвести внешний облик человека и изображает не столько конкретного человека, сколько некоторый типаж и принцип. Его персонажи часто выглядят как гротескные воплощения одной черты. Р. М. Гафаров подчеркивает, что «стремление Гоголя сфокусировать внимание на одной довлеющей черте характера давно отмечено в литературоведении», и видит в этом влияние эстетики эпохи классицизма [Гафаров, 10]. Таким образом, в контексте гоголевской поэтики взгляд искоса становится элементом не только сатирического (на что обычно обращают внимание при разговоре о Гоголе), но и одновременно психологически нюансированного изображения героев (аспект, который еще не получил достаточно полного освещения).

Во втором томе поэмы «взгляд искоса» также выражает стремление незаметно рассмотреть и оценить объект наблюдения, что вызвано опаской и недоверием к нему: «Полный недоверия, он [Василий] *оглянул искоса* Чичикова и увидел благоприличие изумительное» [Гоголь VII, 91].

Другой инвариант направленного взгляда – «взгляд исподлобья», также раскрывающийся по-разному. Например, в повести «Вечер накануне Ивана

Купала» с его помощью автор добавляет устрашения и суровости образу героя, дополнив его описанием «нахмуренных бровей»: «...всякого проберет страх, когда *нахмурит* он [Басаврюк], бывало, *свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд*, что, кажется, унес бы ноги бог знает куда...» [Гоголь I, 140]. Немаловажно отметить дьявольскую сущность персонажа. Жуткий взгляд Басаврюка передает присутствие inferнального; читатель понимает, что герои имеют дело с нечистой силой. Гоголь усиливает эффект гиперболой: от взгляда «кажется, унес бы ноги бог знает куда». Взгляд приобретает почти магическое свойство – он не только вызывает страх, но и воздействует на других физически, превращается в мощное оружие.

А в «Майской ночи» взгляд является атрибутом власти сельского головы, причем выработанным искусственно для демонстрации собственной важности: «И с той самой поры еще голова выучился раздumno и важно потуплять голову, гладить длинные, закрутившиеся вниз усы и *кидать соколиный взгляд исподлобья*», «При сих словах голова *пустил обыкновенный свой важный и значительный взгляд исподлобья*», «...*устремление глаза исподлобья* вокруг давало догадываться, что голова готовится говорить о чем-то важном» [Гоголь I, 161, 179, 171]. Потупленная голова, поглаживание усов и взгляд исподлобья – сознательно культивированные элементы внешнего поведения ради напускной серьезности. Такое глазное движение рассчитано на произведение эффекта на окружающих и вселение благоговейного страха. Учитывая социальную среду, стоит отметить, что в крестьянской среде подобный взгляд мог восприниматься как проявление силы и твердости характера. Эпитет «соколиный» усиливает впечатление зоркости, проницательности и властности персонажа, тем не менее в приведенном примере явно считывается ирония автора, сбрасывающая маску героя, разоблачающая его театральность и выученную манеру имитировать власть. Гоголь не просто создает типаж, но и разоблачает их актерство, указывая на то, что персонажи отыгрывают роли, а это несомненно прибавляет глубины и многоплановости

художественному тексту. Согласимся с мнением С. В. Синцовой, заметившей, что так называемые «личины» едва держатся на персонажах, способных в любой момент раскрыть свою подлинную натуру [Синцова, 84].

Обратим внимание на использованные глаголы в сочетании с «взглядом исподлобья»: «кидать», «пустить», «устремить». Такой взгляд характеризуется осознанностью и нарочитостью. Герои прибегают к нему с четким желанием достичь определенной цели через невербальную коммуникацию – будь то запугать, убедить в превосходстве или просто оказать влияние на собеседника.

В повести «Тарас Бульба» «взгляд исподлобья» связан с переходным состоянием, юношеской неуверенностью и бравадой: «Это были два дюжие молодца, еще *смотревшие исподлобья*, как недавно выпущенные семинаристы» [Гоголь II, 41]. Сыновья Тараса неопытны и скованны, но при этом уже совершают робкую попытку казаться серьезными и взрослыми. Они еще не прошли закалку боем, но уже надели маску суровости, стремясь компенсировать отсутствие жизненного опыта. Здесь вновь видим легкую иронию – внешне крепкие и сильные юноши, только вернувшиеся из академии, смущаются и ведут себя по-детски: «Они были очень смущены таким приемом отца и стояли неподвижно, *потупив глаза в землю*» [Гоголь II, 41]. Нежелание идти на зрительный контакт с отцом говорит о неловкости после разлуки. Неумелый «взгляд исподлобья» нисколько не внушает ни уважения, ни страха, а скорее забавляет.

В следующей сцене Гоголь использует мотив направленного вниз взгляда как выразительный жест, раскрывающий коллективное состояние запорожцев и внутреннюю динамику принимаемого решения: «–Стой, стой! – прервал кошевой, дотоле стоявший, *углубивши глаза в землю*, как и все запорожцы...» [Гоголь II, 77]. Взгляд, устремленный в землю, говорит о концентрации героя на проблеме. Запорожцы и кошевой, смотрящие в землю, демонстрируют не растерянность, а целенаправленное сосредоточение и обдумывание. Землю при этом можно рассмотреть в качестве символа стабильно-

сти, устойчивости и традиции. В казачьем круге молчание и неподвижность служат формой коллективного раздумья; кошевой повторяет визуальную позу общины, таким образом разделяя их эмоциональное состояние, что отсылает к коллективному характеру принятия решений. При этом само по себе молчание, по словам А. С. Шыныбековой, выступает невербальным компонентом коммуникации «наряду с жестом, мимикой и другими проксемическими и кинесическими единицами» [Шыныбекова, 100].

Помимо этого, автор часто обращается к осознанно направленному взгляду «в упор», имеющему различные варианты: «глядеть», «установиться», «вытаращить», «вперить», «выпучить» и др. Как правило, это гиперболизированный, в некоторой степени театральный взгляд, способный передать различный спектр эмоций персонажей. Говоря о выражении взглядом эмоций, стоит учесть замечание Д. А. Герасимовой о двойной типологии зрительных жестов – симптоматических и коммуникативных, где первые выражают, в первую очередь, эмоции человека, а не физиологическое проявление [Герасимова, 101]. У героев Гоголя такие жесты обладают высокой частотностью и позволяют больше узнать об их внутреннем состоянии. Подчеркнем, что несмотря на произвольность, лежащую в основе этих жестов, они могут намеренно имитироваться или преувеличиваться, что соответствует склонности автора к театрализации и гиперболизации. По мнению А. Н. Толстого, автор всегда должен «предугадать» жест и отчетливо его представлять в своем воображении [Толстой, 256], поэтому всегда следует помнить о ясном намерении писателя «вложить» дополнительные смыслы в тот или иной жест.

Размышляя на тему намерений писателя, обратимся к мнению В. В. Розанова, трактующего жесты гоголевских героев (в частности «Мертвых душ») следующим образом: «На этой картине совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они. Но они неподвижны; <...> Все остальные передвигают руками и ногами, но вовсе не потому, чтобы хотели это делать; это за них автор переступает ногами, пово-

рачивается, спрашивает и отвечает: они сами неспособны к этому» [Розанов, 163]. Таким образом, его критика базируется на принципах искусственности, статичности и мертвенности героев и их поведения. Эти и другие суждения были оспорены Ю. Н. Говорухой-Отроком, полемику В. В. Розанова с которым изучил Н. В. Капустин: «По мнению Говорухи-Отрока, не о «мертвой ткани» его поэму нужно говорить, как это делает Розанов, а о «мертвой ткани» самой жизни», а мысль о «восковых фигурках» Говоруха-Отрок называет «ошибкой восприятия» [Капустин 2022, 202]. Действительно, столь резкие критические суждения во многом воспринимаются как «розановская субъективность», о которой пишет Н. В. Капустин [Капустин, там же]. Мотив кукольности (о котором речь пойдет и в 2.2) действительно видится нам характерной чертой жестового поведения героев Гоголя, но не в том виде, как представляются они Розанову. Гоголю удастся поддерживать живость «массочных» героев, сочетая мотивы вертепного театра с традициями натуральной школы, что по своей сути является оксюмороном. Однако смеем не согласиться с формулировкой Говорухи-Отрока об «ошибке восприятия» — нельзя с уверенностью сказать какое восприятие считается «верным», а учитывая выявленное стремление Гоголя к излишней театральности и гиперболизации, можем ли мы наверняка говорить о том, что восприятие, возмущившее Розанова, не было авторским замыслом? Гоголевский текст комичен, а местами провокационен благодаря невербальному поведению в том числе, о чем говорят множество отдельных случаев, рассмотренных в настоящей работе. Сложно согласиться и с тотальной неподвижностью героев, о которых пишет Розанов. Герои Гоголя по своей природе архетипичны и статичны, но это, прежде всего, душевная статика. Оставляя за скобками мотив неподвижности (см. 1.3), гоголевские герои полны движения, характеризующегося большой амплитудой и сценичностью. В. Н. Панибратов, возражая мнению Розанова об излишней изобразительности Гоголя, несоответствующей действительности, восхищается ей и отмечает невербальную сторону текста: «Ви-

жу во всех подробностях движения, позы, жеста и даже мимики» [Панибратов, 63].

Итак, вновь обратимся ко взгляду. В первой части «Вечеров на хуторе...» такой взгляд сигнализирует об удивлении, любопытстве, задумчивости или крайней степени страха, причем эта полисемантичность может наблюдаться даже в рамках одной повести. В «Сорочинской ярмарке» взгляд выражает эмоциональную реакцию – изумление и растерянность («–Вишь, как ругается! – сказал парубок, *вытаращив на нее глаза*, как будто озадаченный...») [Гоголь I, 114]. Типично гротескное для гоголевской манеры гиперболическое раскрытие глаз передает простодушие, наивность персонажа и его комическое недоумение.

В другом эпизоде направление взгляда выражает внимательное, но добродушное созерцание: («*Долго глядел он [Черевик], смеясь невиданному капризу девушки, которая, задумавшись, не примечала, казалось, ничего...*») [Гоголь I, 134–135]. Здесь взгляд наделен оттенком восхищения и мягкой иронии: герой смотрит пристально, любуясь спонтанным танцем дочери.

В повести «Майская ночь» есть случаи, когда взгляд обращен вниз или вглубь пространства – на стол (см. 2.1.1), на воду, на собеседника. В сцене, когда Ганна выражает свое опасение за будущие встречи с Левком, она выглядит настороженно и сосредоточенно: «...прервала девушка, *задумчиво уставив в него свои очи*» [Гоголь I, 154]. Взгляд здесь направлен не на объект, а внутрь него и свидетельствует о медитативном или задумчивом состоянии.

В финальном эпизоде повести сельский голова внезапно узнает Левка: «...оторопел, *выпучив на него глаз свой*» [Гоголь I, 177]. Выпученный, неподвижный взгляд головы отражает мгновенный переход от гнева к потрясению и внутреннему смятению. Гоголь достигает гротескного эффекта с помощью синекдохи, когда физиологическая деталь («выпучив глаз») передает оцепенение персонажа. Через гиперболизацию взгляда автор указывает на внезапное столкновения с истиной, когда мимика обличает состояние души.

Образ деда с «вытаращенными глазами» в «Пропавшей грамоте», перед которыми «все туманила дремота», объединяет реальное и фантастическое начала [Гоголь I, 184]. Здесь взгляд утрачивает свою функцию познания – он перестает быть зрительным инструментом и превращается в атрибут «размытого» сознания, перехода в сонное, полумистическое состояние. Уместно замечание Р. М. Хусаиновой о том, что «Гоголь искусно перемежает фантастику с яркими реально-бытовыми образами» [Хусаинова, 592], а В. М. Маркович полагал, что смешение разных, противоположных начал «задает тон всему остальному, распространяя на весь художественный мир гоголевских повестей атмосферу свободы сближений и взаимопревращений разнородного» [Маркович, 35]. Туман перед глазами метафорически выражает границу между сном и явью, между человеческим восприятием и действием сверхъестественных сил. Тем не менее гоголевская «реальность» тоже требует оговорок. Разделяя мнение Д. И. Чижевского, мы не назовем Гоголя реалистом ввиду отсутствия стремления к правдоподобности и мотивировке. Четко определить литературное направление писателя сложно, а порой даже невозможно, несмотря на провозглашения Гоголя представителями различных направлений своим родоначальником [Чижевский, 735, 764]. Так и проявления невербального поведения персонажей функционируют по-разному, выполняя разные роли в соответствии с жанрово-стилистическими особенностями поэтики и идиостиля Гоголя.

Теперь обратимся к случаям «взгляда в упор» во второй части «Вечеров на Хуторе...». Пытаясь узнать у Пацюка дорогу к черту, «Вакула *установил на него [Пацюка] глаза*, как будто бы на лбу его написано было изъяснение этих слов» [Гоголь I, 224]. Взгляд передает недоумение героя, он пытающегося «узреть» смысл сказанного на лице собеседника. Так, визуальное восприятие превращается в акт умственного постижения и формируется характерная для писателя метафора «взгляда-чтения», в которой зрение и мышление сливаются, а человеческое око выступает инструментом поиска истины.

В другом эпизоде направление взгляда выражает эмоциональный всплеск – мгновенное проявление сильной радости и удивления: «Оксана, <...> увидев кузнеца, и *вперила с изумлением и радостью в него очи*» [Гоголь I, 243]. Интенсивность и направленность взгляда усиливают это переживание.

В сценах из повести «Страшная месть» мотив направленного в упор взгляда играет ключевую роль в формировании атмосферы внутреннего напряжения, тревоги и мистического начала. Через него раскрывается граница между живым и потусторонним, осознанным и невыразимым.

В сцене, где «гребцы опустили весла и *недвижно уставили очи*», взгляд становится признаком оцепенения перед неизведанным [Гоголь I, 248]. Зрительное оцепенение здесь приравнивается к «онемению» души: глаза героев замирают, теряя контакт с реальностью.

Взгляд Катерины, устремленный на колдуна, дважды описывается автором с помощью лексемы «вперить», причем в обоих случаях присутствует описание цвета ее глаз: «*вперила в колдуна бледные очи*», «*вперила она бледные очи свои в окошко*» [Гоголь I, 258, 259]. Прямой взгляд на колдуна говорит о негодовании, протесте и открытом осуждении. Более того, глазное поведение героини становится средством обличения и обвинения, олицетворяя противостояние добра и зла. В свою очередь, бледность глаз можно трактовать как удрученность и утрату жизненных сил, так и переход героини в состояние, оторванное от мирской реальности, где ее глаза – не просто органы зрения, а знак духовного прозрения или сверхъестественного знания, поскольку она познает потустороннюю суть происходящего.

Отметим другую характеристику взгляда Катерины, которую он приобретает позднее: «*Пасмурно, мутными глазами глядела на всех Катерина...*» [Гоголь I, 270]. Метафора «пасмурно глядела» представляет взгляд как форму немого страдания, тогда как мутность глаз выражает внутреннюю истощенность и состояние обреченности. Героиня не может выразить боль словами («... и не находила речи» [Гоголь I, там же]); за нее говорят глаза.

В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» взгляд героя представляет собой признак образцового послушания и сосредоточенности, отражающий особенности характера Шпоньки: «Сидел он всегда смирно, сложив руки и *установив глаза на учителя...*» [Гоголь I, 285]. Такое зрительное поведение демонстрирует внутреннюю статичность, зависимость и робость героя. В контексте гоголевской поэтики такой образ нередко служит способом показать пассивность и конформность персонажа, его стремление подчиняться авторитету и боязнь выйти за пределы привычного порядка.

Неоднократные упоминания вариативного взгляда «в упор» встречаются в цикле повестей «Миргород». Например, в «Старосветских помещиках» вновь упоминается «мутность» глаз, упомянутая нами ранее: «*Мутными глазами глядел он* на нее, как бы не понимая значения труп» [Гоголь II, 32]. Такой взгляд передает состояние потрясения и неспособность в полной мере осознать случившееся. Это можно расценивать как противопоставление чувственного восприятия духовному – физически зрение сохраняется, но духовно герой словно «ослеплен» болью. Через зрительный образ Гоголь показывает, как горе лишает духовной ясности и делает существование «механическим», пустым. Подробнее останавливаясь на преобладании чувственного восприятия гоголевских героев, согласимся с мнением О. А. Кравченко, полагавшей, что «Гоголь стремится узреть историю в предании, в песнях; летописи для него сухи и “черствы”» [Кравченко, 198]. Познание мира в художественном мире писателя идет через чувственное, образное восприятие, а не бесстрастную фиксацию событий, героев и окружения, что напрямую перекликается с избытком различных невербальных форм восприятия.

В одной из сцен повести «Тарас Бульба» направленный, сосредоточенный взгляд Андрия становится инструментом познания, с помощью которого герой пытается понять, что происходит вокруг него: «Он [Андрий] *вперил глаза внимательней*, чтобы рассмотреть, заснувшие ли это были или умершие» [Гоголь II, 98]. При этом мотив взгляда у Гоголя раскрывается не только через процесс наблюдения, эмоции и переживания героя в конкретно взя-

той сцене, но и как самодостаточный элемент, существующий вне зависимости от внешних обстоятельств. Например, говоря об упрямом характере Тараса Бульбы, присущему отважным людям, пережившим тяжелые времена, Гоголь приводит следующий пример: «...селится он и привыкал *глядеть им прямо в очи*, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете...» [Гоголь II, 46]. Такое глазное поведение, характеризующееся открытостью и прямой направленностью, символизирует казачий характер, выражает мужество, внутреннюю силу и готовность смотреть в лицо опасности.

Мотив взгляда играет ключевую роль в создании атмосферы ужаса и напряженного психологического состояния в повести «Вий», поскольку столкновения героев с потусторонними силами практически всегда сопровождаются описанием различных форм направленного или застывшего взгляда.

В эпизодах, где «...старуха стала в дверях и *вперила на него сверкающие глаза* и снова начала подходить к нему» и «*труп вперил на него мертвые, позеленевшие глаза*», взгляд становится орудием воздействия и воплощением сверхъестественной силы [Гоголь II, 210]. В этих случаях глаза теряют человеческое выражение и демонстрируют власть нечистой силы над человеком. Чудовище из «Вия» наводит страх на Хому своим пристальным взглядом и поднятыми бровями («...сквозь сеть волос *глядели страшно два глаза*, подняв немного вверх брови» [Гоголь II, 216–217]). Направленный взгляд оказывает парализующее воздействие: он подчиняет, обездвиживает и разрушает волю героя, превращая зрительный контакт в акт насилия.

Упоминание «мрачных образов, глядевших угрюмой из старинных рам» усиливает общее ощущение зловещего присутствия, где даже священные изображения, находящиеся в церкви, приобретают ужасающее выражение, что подчеркивает духовное искажение мира, где границы между святостью и злом стираются [Гоголь II, 206].

В сцене, где философ «*глядел на приходявших и уходивших хладнокровно-довольными глазами*», направление взгляда утрачивает эмоциональную интенсивность и выражает равнодушие и внутреннюю опустошенность

[Гоголь II, 188]. После пережитого ужаса зрение героя утрачивает способность к «живому» восприятию. Отсутствие интереса, воплощающееся в скупающем взгляде, создает образ «мертвого» состояния. Ю. В. Манн справедливо соотносил проявление скуки у Гоголя с «утратой связи с высшим началом, обесмысливанием, опустошением, ощущением мертвенности» [Манн 2013, 17].

Таким образом, в «Вие» взгляд наделяется разной семантикой в зависимости от происхождения персонажа. Глазное поведение нечистой силы активное и властное, тогда как взгляд обычного человека беспомощный и опустошенный. Также помимо описания взгляд раскрывает изменение психологического состояния героя под воздействием сверхъестественных сил и страха.

Другие случаи описания взгляда «в упор» встречаются на страницах Петербургских повестей. Один из наиболее запоминающихся по праву можно считать взгляд брюнетки, очаровавшей Пискарева, ведь именно он поразила его и вместе с тем возмутила, поскольку таким образом раскрылась правда о девушке: «красавица <...> значительно улыбнулась, *глядя ему прямо в глаза*» [Гоголь III, 21]. Такой взгляд действует как средство соблазна и психологического воздействия на персонажа с целью приблизить его к себе; он не проявляет искреннее чувство, а выполняет функцию элемента игры, рассчитанной на эмоциональный отклик. Отсюда следует, что взгляд в поэтике Гоголя имеет двойственную природу и не всегда является «зеркалом души», а напротив, способен маскировать внутреннюю пустоту и духовное отчуждение, одновременно являясь символом обманчивой внешней красоты и искушения.

В повести «Нос» направленный прямо взгляд описывается при помощи фразеологизма «глядеть в оба», как правило обозначающей высокую степень концентрации, внимания и настороженности: «Он [Майор Ковалев] *глядел в оба* на стоявшего перед ним квартального» [Гоголь III, 66]. В этой сцене главный герой не насторожен, а очень рад, о чем свидетельствует описание,

предшествующее приведенному выше: «Радость отняла у него язык» [Гоголь III, там же].

В свою очередь в повести «Портрет» этот мотив взгляда используется системно, проходя через образы героя-художника, портрета ростовщика и зрителей картины. Направление и интенсивность взгляда являются индикаторами духовного состояния и передают целый спектр чувств: от вдохновения до ужаса и от созерцания до подчинения злу.

В эпизоде, где герой «сидел, *установивши неподвижно и бессмысленно свои глаза* в пустой воздух, не будучи в состоянии оторваться от такого предмета...», взгляд теряет познавательную функцию и символизирует духовное оцепенение [Гоголь III, 92–93]. Его неподвижность отражает потерю контакта с живой реальностью, вызванную погружением в иллюзию богатства. Герой очарован видом многочисленных свертков с деньгами настолько, что его зрительная способность притупляется.

Взгляд превращается в орудие демонического воздействия, когда глаза портрета не показывают жизнь, а наоборот забирают ее, разрушая при этом границы между картиной и реальностью: «*Два страшные глаза, прямо впились в него, как бы готовясь сожрать его*» [Гоголь III, 87]. Гоголь использует гиперболу, чтобы усилить злость и могущество нечистой силы, проникающей в душу героя. Властный, гипнотический взгляд олицетворяет потусторонний контроль, которому герою сложно противостоять, а использование сравнительной степени прилагательных акцентирует нарастающее давление, символизирующее полное подчинение злу.

Видя жуткие глаза, смотрящие с портрета, главный герой повести испытывает ужас: «*Со страхом вперил он [Чартков] пристальнее глаза, как бы желая увериться, что это вздор*» [Гоголь III, 89]. Это немое сопротивление взгляда живого человека и пугающих глаз на портрете воплощает противостояние рационального и иррационального, видимого и невидимого, веры и неверия. В. Ю. Баль как раз подчеркивает этот «гоголевский художественный принцип обнаружения внутреннего во внешнем, невидимого в видимом, ду-

ховного в вещественном...» [Баль 2024, 126]. Герой пытается опровергнуть сверхъестественное посредством зрительного ощущения, убеждается благодаря ему в обратном. Уместно замечание Т. А. Волоконской о том, что в петербургском цикле пристальный взгляд соотносится с «разглядыванием небытия», художественным мирозданием и визуальным «достраиванием» иллюзорной реальности персонажей [Волоконская, 59–60].

В сцене рассказа об ужасном портрете отметим очередное противопоставление глазного поведения, связанного со страхом и потусторонними силами, взгляду «мирскому»: «...многие *обращались невольно глазами* к портрету, но потом все *вперились* в одного рассказчика» [Гоголь III, 119]. Из области ужаса взгляд переходит в пространство человеческого общения и становится средством понимания и духовного сопричастия. Пугающий портрет уходит на второй план, когда фокус зрительного внимания переходит на рассказчика – все внимание направлено на него, о чем говорит интенсивность и длительность взгляда (ср. спорадическое «обращаться невольно» и «впериться»). Таким образом взгляд вновь приобретает возможность видеть и познать истину.

Итак, мотив направленного в упор взгляда в повести «Портрет» выполняет многоуровневую художественную функцию и становится инструментом раскрытия духовных процессов – искушения, страха, покаяния, прозрения. Он отражает переход от физического зрения к внутреннему прозрению, от эстетического к этическому восприятию. Через визуальные образы автор демонстрирует, как созерцание может привести к утрате (взгляд, обращенный к золоту, губит художника) или, напротив, к душевному обогащению (взгляд, направленный на живое и истинное, становится путем к духовному восстановлению (см. также 2.2)).

Перейдем к анализу такого взгляда в поэме «Мертвые души». В сцене, когда Плюшкин узнает о намерениях Чичикова приобрести души умерших крестьян, его изумление описывается посредством взгляда: «Он *вытаращил глаза, долго смотрел* на него [Чичикова]...» [Гоголь VI, 122]. Широко рас-

крытые, «вытаращенные» глаза Плюшкина – это проявление застывшего удивления.

Описывая громкий хохот Ноздрева, автор обращается к комичному, преувеличенному образу внезапно проснувшегося от шума соседа: «сосед за двумя дверями, <...> вскидывается со сна, *вытаращив очи*» [Гоголь VI, 67]. Такая деталь глазного поведения передает растерянность и удивление. Размышляя о гоголевской сатире, В. Я. Брюсов именует ее «сознательным приемом [автора], стремящегося выставить осмеиваемое им в особенно смешном, в намеренно преувеличенном виде» [Брюсов, 247].

В эпизоде губернаторской вечеринки «... он [Чичиков], заложивши руки назад, *глядел на них* [танцующих] *минуты две очень внимательно*» [Гоголь VI, 14]. Расчетливый и оценочный взгляд героя вместе с описанием его сдержанной позы раскрывают наблюдательную позицию Чичикова, стремящегося понять порядок вещей в светском обществе. Его взгляд – инструмент социального анализа, отражающий его рационализм и эмоциональную холодность.

Сосредоточенный взгляд вновь встречается в следующем примере: «Чичиков *глядел очень внимательно* на молоденькую незнакомку» [Гоголь VI, 31]. Здесь он показывает увлеченность неизвестной красавицей и любопытство. Также такой взгляд можно рассматривать как невербальный жест, предшествующий вербальной коммуникации («Он пытался несколько раз с нею заговорить»), однако в этой сцене все ограничивается лишь стремлением это сделать [Гоголь VI, 92].

Во втором томе «Мертвых душ» также есть примеры направленного взгляда, который преимущественно используется автором для выражения высокой вовлеченности в беседу и повышенного внимания к другому персонажу. Например: «[Улинька] *вся впила глазами* в Тентетникова» [Гоголь VII, 412]. Такое «впивание глазами» символизирует стирание границ между субъектом и объектом взгляда, что характерно для гоголевской поэтики:

взгляд является активным жестом и способен не только отражать, но и разрушать внутреннее равновесие персонажей.

Другой пример («“Да она дура от роду или рехнулась”, – подумал председатель, *глядя ей [Коробочке] в глаза*») демонстрирует, как взгляд может использоваться для репрезентации социальной иерархии, а также в качестве инструмента оценки и дистанцирования [Гоголь VII, 67]. Через взгляд председатель показывает свою рациональность и превосходство над собеседницей. Таким образом, акт взгляда превращается в некую форму власти – символическую доминанту, где наблюдающий занимает позицию судящего.

В сцене с Тентетниковым, который «озадачился <...>, *оторопел, глядел в глаза Павлу Ивановичу*», взгляд выражает затруднение и попытку постижения чужой, непонятной ему логики [Гоголь VII, 158]. Здесь зрительный контакт не приводит к взаимопониманию, а напротив, фиксирует разобщенность героев. Взгляд Тентетникова, направленный на Чичикова, свидетельствует о внутреннем смятении и неспособности рационально осмыслить ситуацию, что отражает более широкий мотив гоголевского мира – непроницаемость человеческой сущности за внешними масками.

Из этого следует, что гоголевский взгляд не всегда ведет к взаимопониманию и может служить выражением психологического напряжения, инструментом социального контроля или показателем растерянности. Через подобные зрительные сцены Гоголь показывает, как человеческое взаимодействие может ограничиваться поверхностными жестами восприятия, где глаза становятся не зеркалом души, а духовной пустоты.

Особого внимания заслуживает взгляд, обращенный на самого себя, точнее, на собственное отражение. Ссылаясь на фольклорную традицию, С. Н. Кауфман отмечает главную функцию волшебного зеркала – «всегда говорить только правду», а также подчеркивает его значимую роль у Гоголя, заключающуюся в «изменении вектора повествования по законам зеркальности» [Кауфман 2011, 82]. Упомянем сцену, где Параска смотрится в зеркало: «встала она, держа в руках зеркальце, и, *наклонясь к нему головою, трепетно*

шла по хате...», «она пошла танцевать, побрякивая подковами, держа перед собою зеркало и напевая любимую свою песню» [Гоголь I, 134, там же]. Автор описывает взгляд косвенно, посредством наклона головы девушки, а не напрямую. Направленный на собственное отражение взгляд становится для героини актом самообнаружения и самолюбования: Параска наблюдает собственное изменение, испытывает живое, эмоциональное отношение к увиденному. Сосредоточенность на зеркале формирует ее эстетическую самооценку и выявляет зарождающееся чувство собственной привлекательности. Одновременно зеркало выступает пространством для игры: движения Параски, согласованные с ее отражением, превращают бытовые жесты в форму самопрезентации, где героиня одновременно занимает позиции наблюдателя и объекта. К тому же выводу пришла С. Н. Кауфман, сказав о том, что «зеркало <...> удерживает взор Параски, постепенно погружая ее в творящуюся параллельную реальность», а также что оно «оказывается и созерцаемым объектом и воспринимается как созерцающий субъект действия, благодаря эффекту совмещения точек зрения героев и зеркального отражения» [Кауфман 2011, 84–85].

Взгляд в зеркало в «Ночи перед Рождеством» похож по своей природе на вышеупомянутый, поскольку женский взгляд вновь обращен на себя: «С час стоит [Оксана], глядясь в зеркало, и не наглядится, и еще хвалит себя вслух» [Гоголь I, 207]. Героиня становится одновременно и наблюдателем, и объектом наблюдения, а взгляд выполняет функцию саморефлексии и самооценки. Исходя из этого, заключим, что взгляд в зеркало в гоголевской поэтике может показывать раздвоение сознания, переход от обыкновенного созерцания к самолюбию. Отметим также, что помимо саморефлексии герои самоидентифицируют себя, видя свои сильные, привлекательные стороны. Похожую мысль высказал М. Я. Вайскопф: «Идентификация выливается в <...> постоянный у Гоголя мотив зеркального подобия, связанный <...> с глазами как «зеркалом души» [Вайскопф, 176].

Другой случай взгляда, направленного на самого себя, встречается в сцене полета кузнеца Вакулы верхом на черте, однако, это созерцание происходит без зеркала или водной глади: «Черт, перелетев через шлагбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы» [Гоголь I, 232]. В гоголевском художественном мире, по мнению Е. И. Туляковой, неотъемлемым является «идеальный пейзаж <...> с обязательным атрибутом водного зеркала» [Тулякова]. Вакула видит себя на месте коня в результате подмены его внешнего облика демонической силой. Герой сталкивается с внешним двойником, обладающим его чертами, но лишенным его сущности; это демонизированный облик кузнеца, который принимает черт. Такое столкновение с «чужим собой» создает эффект разрыва между образом и идентичностью, основанный на автономизации внешнего облика и его демонической подмене, что рассматривается как устойчивая черта гоголевской поэтики [Виноградов, 1980, 118–123; Есаулов, 1995, 54–58]. В рамках невербального языка Гоголь многократно обращается к отмеченному исследователями (в частности, С. Г. Бочаровым) мотиву «полета» и другим ассоциативным понятиям: «погоня за женщиной-красотой возрастая переходит в полет» [Бочаров 2007, 157]. Полет столь же неуловим, как красота, и любопытно, что он, как правило, вызывает ассоциации не с человеком, а скорее с птицей или вымышленным персонажем из религиозного или мифологического текста. Зачастую он используется метафорично, с целью создания «неземного» образа, возвышенного чувства или неуловимого движения. Во многом так и у Гоголя. Мотив красоты он разворачивает через движение и полет: красавица «порхнула», «улетала» и «казалось, слетела с неба прямо на Невский проспект и, верно, улетит неизвестно куда» [Гоголь III, 16]. Чудесный сон Пискарева о женщине, также сопровождающий мотивы стремительного движения/полета, исчезает как «улетевшее сновидение» [Гоголь III, 27]. Вместе с тем гоголевский полет трактовался еще и как «средство преодолеть границы пространств, сделать проницаемыми закрытые друг для друга миры», что

продолжает в данной сцене романтический мотив двоемирия [Злыднева, 197].

Итак, зрима героим метаморфоза на водной глади демонстрирует отчуждаемую маску Вакулы и возможность подмены личности в гоголевском мире, где обличье легко отделяется от внутренней природы человека. В отличие от персонажей, созерцающих себя в зеркале и формирующих желаемый или идеализированный образ, Вакула получает опыт «внешнего себя» как демонического и чуждого варианта собственного облика.

Однако такая подмена лишь подчеркивает устойчивость подлинной сущности героя: демону доступен его внешний образ, но не трудолюбие, нравственность и внутренняя сила Вакулы. В этом смысле сцена иллюстрирует важную для Гоголя антитезу подлинности и мнимости, выявляя границу между постоянством внутреннего «я» и изменчивостью внешней оболочки.

Гораздо более сложно и многопланово изображено визуальное самовосприятие в повести «Вий», где Хома Брут: «...видел ясно, как он отражался в нем [море] вместе с сидевшею на спине старухою» [Гоголь II, 186]. Автор использует пространственные и визуальные искажения: трава под ногами Хома кажется растущей глубоко и далеко, а вода расположена над травой. Такое восприятие создает ощущение перевернутого мира, окружающее воспринимается как чуждое или измененное, а прозрачность воды и ее чистота создают впечатление идеализированного взгляда на самого себя, свободного от обычных физических и материальных ограничений.

Размышляя о взгляде гоголевских героев на себя через водную гладь, М. Я. Вайскопф сделал важное примечание: «Вода – главная мета обращенного загробного ландшафта» [Вайскопф, 130]. Так и А. В. Тарасов видел связь между водой, смертью и забвением, подчеркивая ее амбивалентность и пограничность как субстанции [Тарасов, 1377].

Старуха, сидящая у Хома на спине, – демоническое, сверхъестественное существо, чье появление является моментом, когда герой вступает в непосредственный, телесный контакт с нечистой силой. Глядя на отражение,

Хома видит не только свое тело, но и внешнюю сверхъестественную силу как нечто, включенное в его собственную реальность.

В целом, Гоголь показывает Хому Брута как персонажа, чье восприятие находится на пересечении внутренней рефлексии и столкновения с мистической реальностью. Пространственные и визуальные искажения создают образ сознания, глубоко вовлеченного в собственное восприятие и одновременно подверженного влиянию внешних, сверхъестественных сил. Этот эпизод является примером литературного исследования субъективного сознания через призму фантастической реальности.

Несколько иной вариант обращенного на себя взгляда дан в повести «Портрет». Когда жизнь художника Чарткова переворачивается с ног на голову благодаря внезапному богатству, его взгляд сигнализирует о новом самоощущении: «Он <...> расхаживал по великолепным комнатам, *беспрестанно поглядывая в зеркала*. В душе его возродилось желание непреодолимое схватить славу сей же час за хвост и показать себя свету» [Гоголь III, 98]. Зеркало здесь вновь выступает средством самооценки: но герой наблюдает себя так, каким, как ему представляется, его будет видеть социальное окружение. Интересно, что процесс самонаблюдения сопровождается упорядочиванием пространства: герой делит вещи на «лучшие» и «похуже», таким образом проецируя социальную иерархию внешнего мира на собственное «я». Так формируется модель идентичности Чарткова, основанная не на внутреннем содержании, а на внешнем признаке успеха и эффектности внешнего впечатления. Герой воспринимает себя прежде всего как образ, предназначенный для признания и публичного обозрения. Подобная зависимость самоощущения от внешней оценки соотносится с мыслью М. М. Бахтина о том, что целостный образ «я» формируется через взгляд другого и вне этого взгляда оказывается принципиально незавершенным [Бахтин, 27–32]. Взгляд Чарткова на самого себя направлен не внутрь, а во вне – к воображаемому зрителю, что свидетельствует о смещении ценности

творческого начала, замещенного социальным статусом и желанным престижем.

Невербальное поведение Чичикова также говорит о его склонности к самолюбованию: «Целый час был посвящен только на одно *рассматривание лица в зеркале*» [Гоголь VI, 161]. Длительное и целенаправленное рассматривание собственного лица в зеркале превращает акт самонаблюдения в репетицию социального поведения. Герой моделирует возможные варианты собственного облика в зависимости от предполагаемой ситуации общения: «Пробовалось сообщить ему *множество разных выражений*: то важное и степенное, то почтительное, но с некоторою улыбкою, то просто почтительное без улыбки; отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков...» [Гоголь VI, там же]. Перебирание различных выражений лица указывает на отсутствие устойчивого внутреннего образа «я». Самоидентификация Чичикова носит вариативный и функциональный характер: он подбирает не подлинное выражение, а наиболее выгодную маску. Зеркало становится инструментом социальной адаптации, средством предварительного приспособления к чужому взгляду.

Особое значение имеет жестовая и речевая имитация – поклоны и неестественные иностранные звуки. Они свидетельствуют о стремлении героя не быть собой, а казаться тем, кем его ожидают увидеть. Его взгляд на себя, подобно Чарткову, опосредован воображаемым социальным зрителем, что позволяет говорить о доминировании внешне ориентированного, ролевого типа самосознания.

Подводя итог, отметим, что нами были рассмотрены различные варианты инвариантного у Гоголя взгляда в сторону – отведенный, в угол, искоса, исподлобья, в упор, а также взгляд на самого себя посредством зеркала или водной глади. В гоголевской поэтике взгляд в сторону выступает значимым невербальным маркером внутреннего состояния персонажа и элементом его психологической характеристики. Отведение взгляда, отказ от прямого зрительного контакта, как правило, связано с переживанием внутреннего напря-

жения, смущения или страха разоблачения. Так, в «Мертвых душах» склонность Чичикова избегать прямого взгляда в моменты риска подчеркивает неустойчивость его позиции и внутренний конфликт между внешней уверенностью и скрытой тревогой.

Одновременно взгляд в сторону функционирует как признак скрытности и лукавства: герой сознательно уводит глаза, стремясь утаить истинные намерения и сохранить иллюзию благопристойности. Данная модель поведения характерна и для чиновников в «Ревизоре», чьи уклончивые взгляды и нервная зрительная подвижность выдают страх перед возможным разоблачением.

Наряду с психологической нагрузкой взгляд в сторону нередко приобретает у Гоголя и ироническое, гротескное звучание. Гипертрофированные описания беглых, «косых» или суетливо мелькающих глаз становятся частью сатирического портрета персонажа, редуцируя сложные внутренние процессы до комически преувеличенных внешних проявлений. В этом случае взгляд функционирует не только как знак индивидуальной тревоги, но и как средство обобщенной социальной характеристики.

В целом, взгляд в сторону в произведениях Гоголя представляет собой многослойное художественное средство, позволяющее одновременно раскрывать внутренний мир персонажа, фиксировать его психологическое состояние, обозначать социальную маску и усиливать ироническое или гротескное звучание текста.

2.2. Семантика неподвижного взгляда

Теперь рассмотрим варианты неподвижного, будто застывшего взгляда гоголевских героев и проследим за тем, каким семантическим наполнением они обладают. При этом здесь будут собраны случаи без учета взгляда на предметы и окружающий мир (что подробно рассмотрено в 2.1.1.), но только лишь взгляды на живых людей или существ.

Начнем непосредственно с «неподвижного взгляда».

В «Сорочинской ярмарке» такой взгляд фиксирует состояние сильного страха: «...полные прошедшего испуга, *долго глядели* (Солопий и супруга) *в ужасе неподвижными глазами* на смуглые лица цыган») [Гоголь I, 129]. Неподвижность глаз, их застывшее выражение создают ощущение оцепенения и подчеркивают воздействие страшного события. Таким образом, взгляд становится показателем временной парализации, граничащей с фольклорной «околдованностью», восходящей к системе народных верований и демонологических представлений, лежащих в основе раннего творчества Гоголя [Савчук, 113–115].

А в повести «Пропавшая грамота» неподвижность взгляда не только передает настороженность и внутреннее напряжение героя, но и предваряет раскрытие тайны: «Перед вами нечего таиться, – сказал он, *вдруг оборотившись и неподвижно уставив на них глаза свои*. – Знаете ли, что душа моя давно продана нечистому» [Гоголь I, 183]. Интенсивность направленного на собеседников взгляда становится предвестником страшного признания и сигнализирует о необходимом повышенном внимании к следующей реплике. Прямой, застывший взгляд героя по-гоголевски гиперболичен, ведь в нем сочетается и «неподвижность», и лексема «уставиться», уже предполагающая статичность. Здесь зрительный жест утрачивает бытовую естественность и приобретает символический оттенок: неподвижность глаз передает ощущение «остановленного времени», предвестие контакта с чем-то потусторонним. Таким образом, взгляд становится границей между человеческим восприятием и сверхъестественным знанием.

Продолжая мысль о присутствии сверхъестественного, обратим внимание на сцену из «Страшной мести»: «А незнакомая дивная голова сквозь облако *так же неподвижно глядела на него*» [Гоголь I, 270]. Неподвижность взгляда сопрягается с эффектом видения и наваждения, где фиксированность зрительного контакта не имеет коммуникативной цели и не предполагает ответного взаимодействия, а напротив, производит впечатление нечеловеческого, потустороннего присутствия. Взгляд указывает на вторжение мистическо-

го начала, что приближает данный зрительный образ к фольклорно-мифологическим моделям восприятия, характерным, как отмечалось выше, для раннего Гоголя.

Далее рассмотрим случаи неподвижного взгляда в «Тарасе Бульбе». Посредством него раскрывается очарованность Андрия полячкой: «Он представлял смешную фигуру, *раскрывши рот и глядя неподвижно* в ее ослепительные очи» [Гоголь II, 57]. Застывший взгляд юноши говорит о состоянии оцепенения под воздействием красоты девушки и зрительного контакта с ней. Андрий оказывается охвачен силой ее взгляда, который доминирует над ним и подчиняет. Один взгляд на нее (как это было в сцене их встречи) заставляет его «оторопеть», в чем С. К. Шамбинаго усматривает внезапность любовного чувства, рождающегося при первой встрече подобно изображениям греческих романов александрийской эпохи [Шамбинаго, 502]. Однако в этой сцене полячка не просто очаровывает и «обездвиживает» Андрия, но и наряжает его, будто играя с куклой («смешная фигура»). Поэтому в том числе контекстуально застывание героя можно рассматривать как проявление мотива кукольности и марионеточности, характерного для Гоголя. А. Белый отмечал, что «Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину» [Белый, 162]. О зависимости жеста героев Гоголя от театра кукол писал В. В. Гиппиус, говоря о «театре кукол» как сквозном принципе гоголевской поэтики (прежде всего в раннем и чуть более позднем творчестве), достигающем пика в немой сцене «Ревизора» [Гиппиус, 40–59]. В свою очередь А. Белый связывал кукольность персонажей преимущественно с поздним этапом творчества писателя, рассматривая ее как признак распада целостного образа человека [Белый, 143–151]. В этом контексте неподвижный взгляд можно трактовать как атрибут того самого распада. Зрительный акт перестает выражать волевое отношение субъекта к миру и приобретает характер автономного, отчужденного знака, сближающего героя с кукольной механикой. В отличие от позиции В. В. Гиппиуса, понимающего «театр кукол» как изначальный принцип гоголевской поэтики,

концепция А. Белого позволяет интерпретировать неподвижный взгляд не как универсальный прием, а как маркер переломного, кризисного этапа, на котором жест (в данном случае зрительный) как бы отделяется от сознания.

Позднее неподвижность взгляда переводит акт зрения из сферы живого межличностного контакта в область застывшего, одностороннего воздействия: «...татарин выказывал быструю свою голову и *неподвижно, сурово глядел* турок в зеленой чалме своей» [Гоголь II, 65]. Здесь он функционирует в качестве молчаливого давления, а в сочетании с эпитетом «сурово» приобретает окрас очень властного жеста, указывая при этом на жесткую позицию персонажа. Сопоставление подвижной «быстрой головы» татарина и застывшего взгляда турка усиливает контраст между динамикой и напряженностью, в результате чего взгляд превращается в символ непрерывной угрозы и враждебного присутствия, не действующих напрямую, а лишь создающих состояние напряженного ожидания возможного столкновения.

Таким образом, семантика неподвижного взгляда у Гоголя выступает семантическим маркером предельных состояний – страха, оцепенения, подчинения, отчуждения, разрыва между внутренним состоянием и внешним проявлением персонажа, а также кризиса живого взаимодействия с миром. В ранних произведениях он связан с фольклорно-демонологическим контекстом и обозначает вторжение потустороннего, указывая на временное отклонение героя от обыденного восприятия. В более поздних и сюжетно напряженных эпизодах неподвижность взгляда утрачивает коммуникативность и превращается в автономный зрительный жест, сигнализирующий о чей-либо власти, угрозе или утрате субъектности.

Другим частотным вариантом застывшего взгляда у Гоголя является «вперенный взгляд». В отличие от предыдущего, он характеризуется предельной направленностью и интенсивностью визуального контакта. Вдобавок к статике он целенаправленно устремлен на объект.

Уже в «Ночи перед Рождеством» он используется для подсвечивания эмоционального пика чувств Оксаны, увидевшей кузнеца: «...*вперила с изум-*

лением и радостью в него очи» [Гоголь I, 243]. Она всецело сфокусирована на объекте чувства и оказывается охвачена им, что отодвигает внешнюю реальность на второй план. Однако по мере усложнения гоголевской поэтики «вперенный взгляд» все чаще утрачивает позитивную окраску и коннотативно смещается в зону угрозы, власти и потустороннего воздействия.

Например, в повести «Страшная месть» этот зрительный жест соотносится с демоническим и роковым началом. Взгляд здесь не просто визуально фиксирует объект, но и передает необратимость происходящего: «Непрошеное, незванное, явилось оно к нему <...> и *вперило неподвижные очи*», «она [Катерина] *вперила в колдуна бледные очи*» [Гоголь I, 258]. Взгляд вновь лишен диалогичности и функционирует как форма визуального насилия, при котором субъект оказывается обездвижен одним только фактом зрительного контакта. Сочетание неподвижности с «вперенностью» создает впечатление нечеловеческой, сверхъестественной силы, воплощая застывшую враждебную силу.

Наиболее радикальное развитие мотив получает в «Вие», где «вперенный взгляд» окончательно выходит за рамки человеческой сущности: «...старуха стала в дверях и *вперила на него сверкающие глаза* и снова начала подходить к нему», «Труп уже стоял перед ним на самой черте и *вперил на него мертвые, позеленевшие глаза*» [Гоголь II, 185, 210]. Направленность глаз дополнена различными эпитетами, усиливающими атмосферу ужаса: «сверкающие», «мертвые», «позеленевшие». Это другой, особый тип взгляда, способный запугать, обездвижить и даже подчинить.

Неподвижный взгляд еще сохраняет познавательную функцию в «Тарасе Бульбе» («...*вперил глаза внимательней*, чтобы рассмотреть, заснувшие ли это были или умершие...»), но и здесь указывает на высокое напряжение восприятия [Гоголь II, 93]. Вперенный взгляд Андрия сосредоточен на понимании того, живые перед ним или мертвые. Это можно рассматривать как очередной пример, когда взгляд фигурирует при описании пограничного состояния, но в этом случае он определяет жив человек или мертв.

Сверхъестественное начало, воплощаемое через взгляд, достигает высшей точки в повести «Портрет», где inferнальная природа взгляда проходит лейтмотивом. Герой повести сталкивается с несвойственным взглядом человека с портрета, претерпевшего метаморфозу и перешедшего в статус «живого»: «С неподвижным страхом глядел он на него и видел, как прямо вперились в него живые человеческие глаза» [Гоголь III, 91]. Этот зрительный контакт, характеризующийся интенсивностью и прямой направленностью, символизирует вторжение потусторонних сил и знаменует момент встречи с ожившим злом.

Здесь сделаем небольшое отступление, чтобы взглянуть на пару других метаморфоз взгляда и глаз, встречающихся у Гоголя. В. Ш. Кривонос считает, что аномалии внешних черт «намекают не только на двойственную, но и демонологическую природу <...>, побуждая сомнения, принадлежит ли [герой] к категории людей» [Кривонос 2015, 65]. Обратимся, к примеру, к повести «Страшная месть», где изменение глаз казака отождествляется с демонической трансформацией: «Вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо *карых*, запрыгали *зеленые* очи» [Гоголь I, 245], а в «Вие» позеленение глаз свидетельствует об «оживлении» мертвеца: «Труп уже <...> вперил на него *мертвые, позеленевшие* глаза» (см. 1.2 о колоризации эмоций) [Гоголь II, 210]. Интересно, что помимо цветовой трансформации автор использует глагол «запрыгали», подразумевающий быстрое, хаотичное движение, являющееся чуждым для обыкновенного взгляда. Вместе с таким описанием, отличающим глаза от человеческих, они приобретают жуткий вид и наводят ужас.

Вернемся к повести «Портрет», где другая встреча с картиной тоже сопровождается описанием глаз: «глаза его *встретились с неподвижно вперившимися* на него глазами» [Гоголь III, 114]. В ней заключается кульминация визуального конфликта. Художник сталкивается с воплощением собственного греха, и они будто узнают друг друга; взгляд здесь является зеркалом внутренней сущности.

Отметим, что есть в повести и случаи, когда взгляд не обусловлен столкновением с демоническими силами. Например, в сцене написания портрета дочери светской дамы «вперенность» лишь говорит о сосредоточенности Чарткова на юной девушке и грациозных и аристократических чертах ее лица: «...взял в руки палитру, *вперил глаз в бледное личико* дочери» [Гоголь III, 100]. В отличие от зловещего взгляда портрета, этот зрительный акт направлен на воссоздание ее красоты посредством искусства.

Финальные моменты жизни Чарткова наполнены агонией и безумием, вместо людей ему видятся портреты, от которых ему не скрыться: «...все стены казались увешаны портретами, *вперившими в него свои неподвижные, живые глаза*» [Гоголь III, 116]. Художник оказывается под тотальным, гнетущим наблюдением множества лиц, чей взгляд воплощает идею духовного плена и отсылает читателя к его угрызениям совести и терзаниям по поводу его разрушенной творческой личности. Помимо этого, «живые глаза» портретов образуют особый тип взгляда, который не выражает внутреннее состояние персонажа, а действует самостоятельно. В зловещем портрете В. Ю. Баль видела символ материального начала, а в живых глазах – символ нереализованной духовности человека [Баль, 13]. Столь детальное описание глаз работает не только на усиление пугающего *визуального* образа, но и *аллегорического* – бояться портрета, значит бояться всего, что он собой отождествляет (материальный мир, алчность, искушение и др.). По мнению Р. Г. Назирова, «эстетизация ужасного в повести Гоголя в высшей степени литературна» [Назиров, 1292]. Ужасное и демоническое у Гоголя окутано мистической вуалью, завораживающей читателя, а она, в свою очередь, достигается при помощи экспрессивного и «барочного» художественного описания.

Делая вывод из сказанного, мотив «вперенного взгляда» у Гоголя эволюционирует от жеста эмоциональной концентрации героев к знаку демонического воздействия и утраты субъектности. Вперенный взгляд не столько видит, сколько действует: он подавляет волю, лишает подвижности и превращает зрение в инструмент власти и вторжения. В системе гоголевской по-

этики этот мотив выступает одним из ключевых средств визуализации границы между человеческим и нечеловеческим мирами.

Теперь перейдем к мотиву «выпученных глаз», указывающему на состояние внезапного ошеломления и дезориентации. Это гиперболизированное глазное поведение, в отличие от «неподвижного» и «вперенного» взглядов, не имеет четкой направленности, а напротив, лишено определенного вектора и является маркером рассеянности, испуга или изумления. Этот взгляд реализуется как в ранних, так и поздних повестях Гоголя.

В «Сорочинской ярмарке» испуг кума, увидевшего черта, передается посредством описания раскрытого рта и выпученных глаз, гиперболично сравниваемых с заряженным оружием: («...[он] с *разинутым ртом* превратился в камень; глаза его *выпучились*, как будто хотели *выстрелить*» [Гоголь I, 339]). Здесь взгляд передает не только страх, но и указывает на события, противоречащие обыкновенному, привычному порядку вещей. Похожая семантика усматривается во взгляде из повести «Вечер накануне Ивана Купала», только здесь он выражает совсем не страх, а неожиданность: «Тетка покойного деда немного изумилась, увидевши Петруся в шинке, да еще в такую пору, <...> и *выпучила на него глаза*, как будто *спросонья*, когда потребовал он кухоль сивухи мало не с полведра» [Гоголь I, 143].

В сценах массовой реакции выпученные глаза приобретают значение коллективного оцепенения: «*Выпуча глаза и разинув рты*, не смея пошевеливать усом, стояли козаки, будто вкопанные в землю» [Гоголь I, 150]. Герои утрачивают способность к действию и движению, а взгляд становится внешним признаком их парализованности. В подобных эпизодах зрение, что парадоксально, не ведет к пониманию происходящего, а, напротив, фиксирует беспомощность перед необычным или пугающим. Особенно показательно сочетание выпученных глаз с разинутым ртом, создающее образ примитивной, почти животной реакции.

Обратимся к эпизоду из «Майской ночи», где «выпученный глаз» фиксирует внезапный слом волевой стойкости персонажа: «...проговорил голова,

ухватив его за ворот, и *оторопел, выпучив на него глаз свой*» [Гоголь I, 177]. Голова действует активно и грубо («ухватив за ворот»), однако мгновенно оказывается парализован ввиду замешательства. Выпучивание глаза у Гоголя здесь не просто физиологическая реакция удивления, а визуальная репрезентация оторопи – состояния, при котором внешнее действие еще совершается, но сознание уже утратило контроль над ситуацией. Далее подчеркнем другую гоголевскую особенность, ведь речь идет об одном глазе («глаз свой»). Это усиливает эффект гротескной редукции и подчеркивает телесную фрагментарность реакции, типичную для гоголевского изображения аффекта. Здесь уместно обратиться к понятию «монтажа разъединенных элементов» как художественного приема, где происходит неожиданное, резкое смещение плоскостей изображения и психологический контраст, составляющих основу гротеска [Манн 1970, 215]. Доминантная позиция головы сменяется удивлением и при этом представляется читателю в довольно комичной манере. Рассуждая о гротеске Гоголя, А. И. Иваницкий отмечает, что одни и те же по типу фантастические или необычные ситуации могут восприниматься как гротескные, если они поданы в комически-абсурдном или искаженном ключе (например, переписывающиеся собаки или свиное рыло в окне), и не являются гротеском, если изображены в серьезной, мистической или трагической тональности [Иваницкий, 328]. В итоге решающим фактором выступает не содержание эпизода, а авторский способ его художественного представления.

Мотив выпученных глаз раскрывается иначе в «Пропавшей грамоте», где он связан не с испугом, а с замедленным узнаванием: «Та [жена деда дьячка] *долго смотрела, выпуча глаза*, и, наконец, уже узнала деда и рассказала...» [Гоголь I, 190]. Кажется возможным провести значимую параллель между героями Гоголя и им самим, взяв во внимание его психологические особенности. По словам советского психиатра Г. В. Сегалина, рассматривавшего творчество и личность Гоголя через призму психиатрии, у писателя был расстроен аппарат внимания, состояние которого впоследствии ухудшалось и приводило к расстройству процесса узнавания и нарушению нормального

восприятия действительности [Сегалин, 269, 271]. Вполне вероятно, что он мог переносить черты своего мировосприятия на персонажей, выходявших из-под его пера. Возвращаясь к нашему примеру, отметим, что зрительный акт растянут во времени («долго смотрела»), но при этом остается непродуктивным: выпученные глаза не ведут к немедленному распознаванию, а лишь фиксируют внешность, не преобразуя ее в осмысленный образ. Подобное нарушение восприятия случалось у самого Гоголя, о чем он писал в своем письме: «Вижу знакомые, родные лица; но они, мне кажется, не здесь родились, а где-то их в другом месте, кажется, видел; и много глупостей, непонятных мне самому, чудится в моей ошеломленной голове» [Гоголь XII, 32]. Узнавание героини наступает как бы «вопреки» зрению, с задержкой. В гоголевской поэтике это подчеркивает разрыв между видением и пониманием, т. е. глаза работают механически, тогда как сознание запаздывает. Выпученный взгляд здесь указывает на неспособность быстро справиться с неожиданным возвращением «из иного мира».

В повести «Ночь перед Рождеством» выпученные глаза Чуба становятся признаком хаотического изумления, лишённого порядка и логики: «Чуб *выпучил глаза*, когда вошел к нему кузнец, и не знал, чему дивиться...» [Гоголь I, 242]. Герой не способен выделить главный источник потрясения и потому «дивится всему сразу». Гоголь принципиально не ограничивается одной причиной такой реакции, а нагромождает их одну за другой, сигнализируя таким образом о некой «визуальной перегрузке». Выпученные глаза выступают симптомом когнитивной неупорядоченности, когда зрение не направляет мысль, а лишь отражает ее растерянность.

Такой взгляд характерен для гоголевских комических персонажей, чье восприятие мира фрагментарно и лишено аналитической глубины. Эту своеобразную деформацию восприятия и мышления героя как художественный прием исследовал А. Л. Слонимский, подчеркивая эстетическую значимость подобных приемов в технике гоголевского комического. Он выделял связь гоголевского комического с «комическим алогизмом», т. е. разрушением ло-

гических и причинных связей как в речи, так и в поведении персонажей, и приписывал им достигаемый эффект «бестолковщины» [Слонимский, 35]. Это проявляется не только в речевых, но и в невербальных реакциях, таких как «выпученные глаза», маркирующих какое-то аномальное восприятие, алогизм, заключающиеся в разрыве между тем, что персонаж видит, и тем, как он это осмысляет. Также А. Л. Слонимский вводит для Гоголя понятие комизма произвольных ассоциаций – нетрадиционного, не логически выстроенного восприятия предметов и речи [Слонимский, 40]. Отсюда сделаем вывод о том, что у Гоголя нет классической, реалистичной психологии героя, когда его поведение объясняется мотивами, переживаниями и логически выстроенными причинно-следственными связями. Между событием и реакцией персонажа нет ожидаемой логики: герой либо реагирует слишком сильно, либо не на то, либо вообще не понимает, что именно происходит. Внутренний мир персонажа, подобно его нарушенной модели восприятия, проявляется как парадокс и алогизм, что и создает комический эффект. Этот феномен базируется на амбивалентности художественного мира, созданного Гоголем, и на его парадоксальности. Разделяем умозаключение Т. Н. Марковой о том, что «мотивировка и разумность событий художественных произведений кроется в самой их безмотивности» [Маркова, 5].

Другой случай упоминания выпученных глаз в этой повести тоже сопряжен с крайней степенью удивления и нацелен на достижение комического эффекта: «— Что ж она, дура, говорит: кабан! Это не кабан! — сказал кум, *выпуча глаза*» [Гоголь I, 229]. Кум реагирует на абсурд ситуации с усиленной физиологической экспрессией. У Гоголя такой взгляд часто сопровождает речь, не проясняющую ситуацию, а лишь дублирующую эмоциональный сбой, т. е. становится внешним знаком умственного тупика. В свою очередь речь героя лишь является «эхом» состояния аффекта. Слово утрачивает объяснительную функцию и становится параллельным жесту, как, например, в «Мертвых душах», когда реплики персонажей дублируют эмоциональное состояние, но не вносят смысла: Манилов «улыбается» и говорит общие фразы,

не продвигая диалог, а Коробочка повторяет вопросы, уже получив на них ответы.

В «Вие» такие глаза обозначают состояние психологического шока, когда герой «глядит неподвижно», но его зрение лишено своей активной функции и превращается лишь в признак крайнего страха. Взгляд отражает столкновение увиденного со способностью его осмыслить и осознать. В этом смысле мотив сближается с состоянием оцепенения. Описание остановившегося движения глаз, включая «выпученные глаза», сопровождает застывание тела в целом, что характерно для гоголевской поэтики. Автор не ограничивает описание лишь застыванием фигуры, а обращает внимание читателя именно на застывшие жесты и мимику, которые часто занимают главенствующую роль, метонимично и опосредованно подразумевая полную обездвиженность. Такая неподвижность считывается в следующей сцене, когда философ «...оперся спиною в стену и, *выпучив глаза, глядел неподвижно* на толкавших его казаков» [Гоголь II, 211]. Взгляд передает состояние крайнего ужаса и оцепенения и вместе с тем усиливает застывание героя в пространстве – вместе с глазами останавливается и динамика самой сущности. Через описание зрения фиксируется момент психологического шока, когда человек как будто «видит», но может осмыслить происходящее. Что касается этой повести, А. Терц отметил ее «наэлектризованность глазами и взглядами, сияющими что-то увидеть или уйти от встречных очей», а мистическую сердцевину повести называет «глазастой, всевидящей тайной...» [Терц, 590]. В своей статье о «Портрете» И. Ф. Анненский заметил, что «одну [повесть] он посвятил *носу*, другую – *глазам*» [Анненский, 10–20]. Действительно, по частотности употреблений лексем, связанных с глазным поведением, «Вий» уступает разве что «Портрету». Впрочем, двумя повестями не стоит ограничиваться, ведь внимание автора к глазному поведению велико в целом. В. Набоков даже высказал мнение о том, что догоголевская литература была «подслеповатой» [Набоков, 442].

Говоря, собственно, о «Мертвых душах» подчеркнем сатирическое развитие мотива «выпученных глаз». Он становится устойчивым признаком умственной ограниченности или конфуза и превращается в клише бессодержательной эмоциональности. Выпученные глаза сигнализируют не о глубине переживания, а его поверхностности и механичности.

Для гоголевской поэтики характерен способ фиксации разрыва между речью и пониманием, что происходит в эпизоде «Мертвых душ» благодаря описанию выпученных глаз: «“Как увезти губернаторскую дочку? что ты?” говорил Чичиков, *выпуча глаза*» [Гоголь VI, 214]. Реплика героя сопровождается выпученным взглядом, который подчеркивает его замешательство и состояние перегрузки сознания, когда зрение реагирует раньше мысли. Показательно, что далее Чичиков несколько раз «протирает глаза», желая удостовериться, не во сне ли он слышит происходящее. Так автор создает парадоксальную ситуацию, где зримое приравнивается к истине, но так и не приводит к ясности, подтверждая гоголевскую модель восприятия, при которой усиление физиологической реакции не ведет к пониманию.

Выпученные глаза фиксируют не активное внимание, а растерянность восприятия: «“Да на что ж они (души – А.Г.) тебе?” сказала старуха, *выпучив на него глаза*» [Гоголь VI, 51]. Старуха «смотрит», но не понимает; зрение здесь снова выступает маркером сбоя познания и порождает комический эффект задержки реакции.

Возвращаясь к природе «выпученного взгляда», его растерянности и отсутствию векторной направленности взглянем на следующий весьма показательный пример, когда ошеломленный чиновник сравнивается со школьником, над которым подшутили товарищи: «...глядит как дурак, *выпучив глаза во все стороны*» [Гоголь VI, 189]. Это типично гоголевское, комичное изображение рассеянного сознания: герой видит все и ничего одновременно. Интересно, что выпученность здесь олицетворяет распад фокуса, а не усиление внимания. Далее сравнение с бараном подчеркивает животный, рефлекторный характер зрения, который уже отмечался нами ранее: «Всякой, как

баран, остановился, выпучив глаза» [Гоголь VI, там же]. Взгляд лишен субъективности и воли: персонаж не действует и не интерпретирует, а лишь застывает. Изучив реализацию сравнения как стилистического приема в «Мертвых душах», С. А. Золотарева приходит к выводу, что «различные типы сравнений <...> выступают как один из способов создания портретных характеристик персонажей, помогают раскрыть их внутренний мир, а также выставить на показ социальные и нравственные пороки общества» [Золотарева, 46].

Однако обратим внимание на замечание В. М. Гуминского, сославшегося на самого Гоголя: «Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет “Мертвых душ”. Это пока еще тайна, которая должна <...> раскрыться в последующих томах <...> ключ от нее покамест в душе у одного только автора» [Гуминский, 88]. Гоголь пишет не обыкновенную сатиру на помещиков, а произведение с глубинным замыслом, что расширяет функциональное поле созданных автором невербальных характеристик – они «работают» не только на создание реалистичных портретов персонажей, но и на достижение авторского замысла, выражающемся в выявлении утраченного духовного начала в человеке, искаженном отражении должного, т. е. в некой форме самопознания. Эта мысль перекликается с важной ремаркой Ю. В. Лебедева о том, какой Гоголь видел «человеческую порочность», и как автор полагал, что «несовершенное общество – не причина, а [ее] следствие» [Лебедев, 3]. Иными словами, Гоголь – не только писатель-сатирик, обличитель людского порока, а творец, стремящийся «вернуть на новый путь духовного возрождения всю Россию» [Лебедев, 7].

Во втором томе «Мертвых душ» ситуация конфуза и удивления выражается через комплексное описание выпученных глаз и раскрытого рта: «Положение Чичикова было конфузное: тут же стоял камердинер, *разинувши рот и выпуча глаза*», «оборотившись к Селифану и Петрушке, которые *оба разинули рты и выпучили глаза*» [Гоголь VII, 170, 176]. Эта связка-описание – классическая гоголевская формула паралича. Тело фиксирует изумление, но

не перерабатывает его. Комизм возникает из несоразмерности сильной физиологической реакции при отсутствии внутреннего движения мысли. Во втором случае подчеркнута зеркальность реакции персонажей, дублирующих выражения лиц друг друга, превращаясь в механически повторяющийся жест. Это соответствует гоголевскому приему обезличивания и отходу от реалистичного психологизма – взгляд перестает быть индивидуальным, становясь масочным штампом поведения. В некотором роде герои-актеры Гоголя выполняют так называемые «психологические жесты» – термин, введенный М. А. Чеховым и заключающийся в превращении скрытых мыслей, желаний и чувств персонажей во внешние, выразительные физические действия. Движения эти, как правило, нарочиты и чересчур экспрессивны, но помогают перевести абстрактную психологию персонажа в физическую форму [Чехов, 110–111].

Другой случай упоминания взгляда во втором томе не дополнен другим телесным описанием и описывает момент внезапного пробуждения героя: «...воскликнул хозяин, проснувшись и *выпуча на них глаза*» [Гоголь VII, 54]. Здесь зрение «включается» раньше сознания и пробуждение не приводит к ясности. Как было неоднократно отмечено ранее, у Гоголя взгляд опережает понимание, фиксируя глазную реакцию на еще не осмысленную реальность.

Таким образом, мотив «выпученных глаз» у Гоголя преимущественно обозначает нарушение восприятия, при котором взгляд теряет способность к осмыслению. В системе гоголевской поэтики этот жест противопоставлен «вперенному» и «неподвижному» взглядам как символам концентрации или влияния, а также он изображает героев комично, обличая невозможность героя владеть ни ситуацией, ни самим собой или даже собственным сознанием.

Если «выпученные глаза» у Гоголя чаще связаны с оцепенением, то «вытаращенные», упоминание которых довольно редко, соотносится с предельным напряжением зрения. В раннем творчестве, а именно в «Сорочинской ярмарке» взгляд обозначает не удивление, а когнитивную перегрузку: «...сказал парубок, *вытаращив на нее глаза*, как будто озадаченный таким

сильным залпом неожиданных приветствий...» [Гоголь I, 114]. Персонаж стремится «увидеть больше, чем способен понять». То есть за «вытаращиванием» скрывается попытка компенсировать мыслительный сбой усилением физиологии.

Аналогичный случай встречается в «Пропавшей грамоте», когда дед пытается бороться с неэффективностью собственного зрения: «Дед *вытаращил глаза сколько мог*; но проклятая дремота все туманила перед ним...» [Гоголь I, 184]. Глаза напряжены до предела, но усилие оказывается бесполезным. Это вновь типично гоголевская ситуация: максимальное телесное усилие при минимальном результате, что сближает зрительный мотив с темой пограничности яви и наваждения. Гоголь доводит жесты и мимику, равно как и эмоции героев, до крайности, причем происходить это может как наяву, так и в состоянии сна или мечтаний; в связи с этой особенностью поэтики И. Д. Ермаков даже называет писателя «творцом в “пределе”» [Ермаков, 191].

Следующее употребление интересующего нас взгляда случается уже в позднем творчестве автора – в томах «Мертвых душ». В первом томе вытаращенные глаза сопровождают высказывание резко проснувшегося от громкого смеха Ноздрева человека: «...сосед <...> вскидывается со сна, *вытаращив очи* и произнося: “Эк его разобрало!”» [Гоголь VI, 67]. Зрительный жест здесь усиливает изумленное состояние человека, вероятно, слегка напуганного резким звуком. Смех не веселит слушателя, а нарушает его покой, что можно вновь соотнести с необычной семантика смеха у Гоголя. По словам Н. В. Сироткиной, в нем часто может содержаться «окрашенная в демонические тона жестокость, пошлость, бездуховность его носителей» [Сироткина 2013а, 7].

Готовность Чичикова платить подати за всех умерших крестьян Плюшкина поражает его и приводит в недоумение: «[Плюшкин] *вытаращил глаза, долго смотрел* <...> и наконец спросил...» [Гоголь VI, 122]. Такое глазное поведение дополняется длительным застыванием – Плюшкин пытается осознать сказанное собеседником, но оказывается совершенно озадачен такой

щедростью, не понимая ее причину, что останавливает не только подвижность глаз, но и тела в целом.

А во втором томе Гоголь возвращается к отмеченной ранее формуле паралича, достигаемой посредством описания глаз и раскрытого рта: «*Вытаращив глаза и разинувши рот, как вкопанный* смотрел Чичиков в глаза Скудронжогло» [Гоголь VII, 75]. Подразумеваемый зрительный контакт «глаза в глаза» не означает диалог, а демонстрирует столкновение двух застывших взглядов, где отсутствует взаимопонимание. Вытаращенный взгляд Чичикова – жест напряженного, но бесплодного усилия «прочитать» другого.

Из этого заключим, что мотивы выпученных и вытаращенных глаз у Гоголя последовательно маркируют разрыв между зрением и пониманием. В отличие от реалистической традиции, где взгляд углубляет психологическую характеристику, у Гоголя он фиксирует сбой восприятия: персонаж либо застывает в физиологической реакции, фиксируемой жестом или позой, либо чрезмерно напрягает зрение, напрасно пытаясь достичь смыслового результата.

Рассмотрев вышеупомянутые варианты неподвижного взгляда и его конкретных проявлений, отметим некоторые особые случаи глазного поведения, заслуживающие отдельного внимания несмотря на малую частотность в текстах Гоголя.

Выделим «мигающий взгляд» как яркий пример необычного авторского решения, касающегося внешнего описания персонажей. Он принципиально отличается как от застывшего, так и от направленного или напряженного взгляда. Мигание – по сути деформация жеста, которая фиксирует нарушение телесной организации образа, нестабильность человеческого облика и приобретает характер нервного, сбивчивого движения, не подчиненного воле субъекта. Для художественной антропологии Гоголя характерно изображение деформированного человеческого образа, в том числе посредством телесной деформации. Духовная деградация героев проявляется как утрата внутренней сущности и «онтологическая пустота» [Кривонос 2012, 25]. Это

еще больше отличает Гоголя от реалистической традиции, где мигание могло бы быть прочитано как деталь характера или психологическое состояние.

Показателен в этом отношении образ Ивана Ивановича, у которого «...рот изменил обыкновенное положение ижицы, а сделался похожим на О: глазами он так мигал, что сделалось страшно» [Гоголь II, 237]. Мигающий взгляд включен здесь в целый ряд деформаций лица так, что органы речи и зрения утрачивают свои естественные функции и облики и превращаются в визуальные знаки. Страх вызывается не столько эмоциональным состоянием персонажа, сколько самим зрелищем искажения человеческого облика. Мигание не выражает внутреннего переживания, не адресовано собеседнику и не сопровождает акт речи, а существует как самостоятельное, неконтролируемое движение. Благодаря этому взгляд перестает быть средством восприятия и становится маркером телесного сбоя, что соответствует гоголевской тенденции к расчленению цельного человеческого образа. Схожую мысль зафиксировал целый ряд исследователей. Так, В. Н. Топоров полагал, что Гоголь «произвел резкое расчленение, раздвоение» внешнего и внутреннего слоев образа человека, выделяя визуальные особенности как самостоятельные элементы художественной формы, и называл этот разрыв в человеке «главным словом гоголевской художественной антропологии» [Топоров, 39–40]. Размышляя на тему гоголевской антропологии как таковой, С. Г. Бочаров подчеркнул стремление к «овнешнению и упрощению образа человека», противопоставляя его «целостному пушкинскому человеку», но подсветил неожиданно появляющееся при этом его «усложнение и углубление», сделавшего гоголевских героев «таинственными и проблемными» как никогда ранее [Бочаров 2012, 93].

Еще более радикально мотив мигающего взгляда реализуется в сцене с умершим чиновником, который «еще не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги и был так часто виден между чиновников с своими густыми бровями и *мигающим глазом*», а после смерти лежит на столе: «*левый глаз уже не мигал вовсе*, но бровь одна все еще была приподнята с

каким-то вопросительным выражением» [Гоголь VI, 210]. Здесь мигание понимается как прижизненный бессознательный жест, а с исчезновением жизни движение глаза прекращается, однако другой элемент лица (бровь) продолжает сохранять «выражение», что окончательно доказывает разрыв между жестом и субъектом. Лицо оказывается совокупностью разрозненных, остаточных движений, не связанных единым внутренним смыслом. В этом проявляется характерный для Гоголя прием, который А. Белый определял как «умерщвление движения с переходом жеста в застывшую мину», связывая его с кризисом образа человека [Белый, 162]. Снова отметим, что в обоих случаях мигающий взгляд лишен диалогической направленности, поскольку не предполагает ответного взгляда и не включен в акт межличностного общения. Это означает что мотив мигающего взгляда у Гоголя следует рассматривать не как психологическую деталь персонажа, а как элемент авторской поэтики деформации. Мигание маркирует утрату контроля над телесным жестом, автономизацию зрительного акта и разрушение связи между восприятием, сознанием и речью. С этой точки зрения мигающий взгляд сближается с кукольной и механической моделью человека, последовательно раскрывающейся в гоголевском художественном мире, и выступает признаком телесного кризиса, лежащего в основе его комического и одновременно тревожного эффекта.

Напоследок упомянем другой нетипичный случай, встречающийся лишь во втором томе «Мертвых душ». Услышав абсурдное заявление обнищавшего Хлобуева об организации обеда для сановников, пораженный Платонов «растопыривает глаза». Разговорное выражение «растопырить глаза» сообщает сцене комичности и выражает очевидное замешательство Платонова. Лексема «растопырить» встречалась у Гоголя ранее, но лишь в значении «раздвинуть в стороны, широко расставить» (руки в «Тарасе Бульбе», капот в «Шинели»). Во втором томе – нехарактерный контекст употребления (описываются широко раскрытые глаза), очередная, специфически гоголевская языковая находка.

Здесь же отметим, что в целом к главному поведению во втором томе «Мертвых душ» обращено повышенное внимание. Благодаря этому, взгляд по-разному передает настроение и намерения персонажа. Несмотря на незавершенность тома, взгляд характеризуется высокой степенью вариативности и полисемией. На основе анализа были выделены следующие разновидности взгляда: «взглянуть», «глазеть», «сверкать глазами», «смотреть/глядеть пристально», «смотреть в недоумении/размышлении», «выпучить/вытаращить/растопырить глаза», «глядеть в оба глаза», «потупить глаза», «оглянуть искоса», «подмигивать». Данные примеры указывают на отличия взгляда по длительности и выполненным функциям, например, передачу интереса, внимания, удивления, непонимания и недоверчивости.

Подводя итог интерпретации различных вариантов неподвижного взгляда, можно говорить о высокой частотности и вариативности описания глазного поведения гоголевских героев. В художественном мире автора восприятие, зрительное узнавание и динамика глаз в целом функционируют не так, как в реалистической прозе других авторов, а скорее как знак, накладывающий дополнительное значение на вербальное проявление персонажа и добавляющий глубины всей сцене в целом.

Автор четко отличает внутреннее начало героя от внешнего и не разворачивает первое как последовательный психологический процесс – напротив, это происходит рывками, сбоями, нелепыми реакциями, часто не соразмерными ситуации. Герой не обдумывает и не рефлексит, а реагирует, главным образом гротескно и комично. Причем реакция эта часто выглядит парадоксальной: вместо понимания – оторопь, вместо решения – физиологический жест, вместо объяснения – повтор, гипербола или алогичная реплика.

Именно поэтому в гоголевской поэтике так важны телесные и зрительные жесты (выпученные глаза, разинутый рот, застывший или вперенный взгляд): они заменяют психологический анализ, становясь внешним знаком внутреннего сбоя. Замерший взгляд в творчестве Гоголя не раскрывает глубину сознания, а фиксирует его неспособность переработать происходящее.

2.3. Семантика огненного взгляда и мотив блеска глаз у Гоголя (инвариант и его варианты)

Существенное место в художественном мире Гоголя занимает «огненный» взгляд, обладающий широким семантическим полем.

Мотив «огненного» взгляда в раннем творчестве автора образует устойчивый семантический инвариант, варьирующийся от интенсивного и страстного до inferнально-разрушительного. Блеск глаз всегда является осознанной деталью со смысловым наполнением: он фиксирует предельное напряжение внутренней энергии, выходящей за пределы психологической нормы, и тем самым маркирует переход сознания в состояние аффекта, страсти или одержимости.

В «Сорочинской ярмарке» «огненные очи» героя реализуют вариант всеобъемлющего, притягивающего взгляда: «Красавица не могла не заметить его загоревшего, но исполненного приятности лица и *огненных очей, казалось, стремившихся видеть ее насквозь*, и потупила глаза...» [Гоголь I, 114]. Зрение мыслится как сила, способная перейти телесную границу, тогда как потупленные глаза красавицы выступают ответной реакцией – защитным жестом против вторжения. Огонь глаз здесь амбивалентен, поскольку соединяет чувственную притягательность с элементом пугающей настойчивости.

Описание глаз цыгана тоже сопровождается упоминанием огня, где сравнение сопряжено с предприимчивой натурой персонажа: «Совершенно провалившийся между носом и острым подбородком рот, вечно осененный язвительною улыбкой, *небольшие, но живые, как огонь, глаза* и беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов...» [Гоголь I, 121]. Блеск глаз выражает не столько чувство, сколько подвижность ума, хитрость и мыслительную активность. Огонь становится знаком внутренней динамики, подвижной и потенциально опасной.

Особая интенсивность рассматриваемого нами взгляда реализуется в «Майской ночи» через описание «пылающего взгляда»: «Экие проказы! – продолжал он (голова. – А. Г.), рассматривая его на руке *пылающим взглядом*.

– Чтобы он подавился этим камнем...» [Гоголь I, 167]. Подобная характеристика глаз демонстрирует крайнюю степень злости, граничащей с яростью. Голова обращает взгляд на брошенный в окно камень и не просто созерцает его, а выражает свое недовольство вербально и невербально одновременно, что является типичной ситуацией для процесса коммуникации [Кобзева, 53]. Он продолжает высказывать негодование и даже произносит проклятие, а взгляд усиливает его интенсивное, неугасающее чувство.

Упомянутая в предыдущем параграфе способность окружающих предметов обретать взгляд замечается вновь. В «Ночи перед Рождеством» дома не просто наделяются зрительной способностью, а приобретают «огненные» глаза: «Ему казалось, что все дома устремили на него свои *бесчисленные огненные очи* и глядели» [Гоголь I, 233]. Это важный вариант инварианта: огонь глаз перестает быть особенностью субъекта и становится характеристикой мира, живого и смотрящего, и тем самым обнажает уязвимость Вакулы.

Наиболее радикально семантика ярости реализуется в «Страшной мести»: «– Он убежал, проклятый антихрист! Ты слышала, Катерина? он убежал! – сказал пан Данило, приступая к жене своей. *Очи метали огонь*; сабля, звеня, тряслась при боку его. Помертвела жена» [Гоголь I, 264]. Мотив огня, судя по богатству примеров, рассмотренных ниже, раскрывается в «Страшной мести» довольно подробно, и происходит это не только через взгляд. Тем не менее для более глубинного понимания его семантики обратимся к мнению М. Гребер, называющей огонь в повести смертельной, уничтожающей стихией, а также символом зла и ада [Гребер, 30]. Огонь глаз Данилы возникает в момент крайнего возбуждения. Взгляд синхронизирован с телесной динамикой (дрожащая сабля) и речевой экспрессией («проклятый антихрист!»). Таким образом происходит визуализация гнева, воинской ярости, мужской властной энергии. Подобно случаю с гневом головы, чей взгляд был «пылающим», взгляд Данилы не просто «огненный». Несмотря на семантическую связь с огнем, в данном случае глазное поведение реализуется по-другому – через метафору «очи метали огонь». Такая формулировка невольно отсылает

к фразеологизму «метать искры», т. е. зло, сердито смотреть, но формирует более экспрессивный и гиперболизированный, почти фантастический визуальный образ, что вновь является гоголевской находкой. О. В. Радчук также отмечала свойственное для Гоголя стремление к трансформации пословиц и, как результат, расширению значения жеста [Радчук, 70].

Отметим, что за описанием взгляда следует реакция Катерины («по-мертвела жена»). Происходит столкновение семантики огня и семантики омертвления. Живой, пылающий взгляд одного персонажа вызывает паралич и страх у другого. Выходит, что огонь глаз снова получает амбивалентный статус, т. к. несмотря на свою живость и сильную энергию, действует разрушительно. Он принадлежит герою, находящемуся на стороне «правды» и борьбы с колдуном, но по интенсивности почти уподобляется тому злу, против которого направлен. В этом заключена тонкость гоголевской поэтики: огонь глаз не имеет четко фиксированной моральной семантики. Он обозначает выход за пределы стабильного состояния, переход в зону предельного аффекта, где человеческое может приблизиться к страшному или демоническому.

В других примерах из повести мотив огненного взгляда связан с манифестацией inferнального. Глаза перестают быть органом зрения и превращаются в источник агрессии и угрозы, чуждый обыкновенному человеку: «Ты страшна: у тебя *из глаз вытягиваются железные клещи... ух, какие длинные! и горят как огонь!* Ты, верно, ведьма!» [Гоголь I, 273]. Ряд исследователей, включая М. В. Андриянову, Е. П. Ильина, К. Э. Изард, Л. Берковица, считают суженные или вытаращенные глаза и расширенные ноздри основным внешним мимическим проявлением гнева [Андриянова 2021; Ильин 2013; Изард 2006; Берковиц 2005]. Метафора «железных клещей» материализует взгляд, наделяя его функцией захвата и причинения боли. Огонь не воплощает внутренний «жар» души, а внешний демонический свет, маркирующий принадлежность к нечистой силе. Взгляд действует, вытягивается, обжигает и вторгается в пространство другого. Благодаря этому, зрение приоб-

ретает характер оружия, что соответствует гоголевской тенденции к превращению внутреннего в зримое и физически осязаемое.

Нехарактерная и даже парадоксальная семантика огня замечается далее, при воплощении им мотива страха: «Весь дрожал он, как осиновый лист; очи дико косились; *страшный огонь пугливо сыпался из очей*; дрожь навредила на душу уродливое его лицо» [Гоголь I, 276]. Привычная семантика силы и доминантности разрушается, но отметим, что inferнальное у Гоголя часто носит характер распада. Это можно соотнести с замечанием В. Н. Ильина, о том, что Гоголь воплощал в своих героях идеи «уродливого, разлагающегося, распадающегося, грешного и припустившего себе сатану, а потому и осатаневшего мира» [Ильин, 784]. Косой, блуждающий взгляд свидетельствует о нарушенной целостности субъекта, когда герой словно не владеет ни своим зрением, ни собой. Огонь также не концентрирован, а рассыпается, что подчеркивает демоническую дезорганизацию личности. Таким образом, взгляд функционирует как признак внутреннего разлада.

В сцене сна Катерины («...Я буду тебе славным мужем. Посмотри, как я поглядываю очами!» Тут *навел он* (колдун. – А. Г.) *на меня огненные очи*, я вскрикнула и пробудилась») мотив огненного взгляда приобретает характер гипнотического принуждения [Гоголь I, 253]. Колдун стремится быть увиденным, навязывает акт созерцания, превращая взгляд в средство подчинения. Глагол «навел» подчеркивает четкую направленность и насильственный характер зрительного действия, действующего словно прицел. Взгляд «вторгается» в чужое сознание, на что героиня реагирует криком и пробуждением, с чьей помощью разрывает контакт. Мотив вторичной, иллюзорной реальности усиливается пограничным состоянием сна, когда «огонь» глаз знаменует проникновение демонического мира в мир человеческий. Сон определялся Е. С. Ивановой как «возможность для коммуникации двух миров», земного и потустороннего, а также подчеркивался как возможность для прозрения и осознания чего-либо и как «основное доказательство существования потусторонней силы, которая оказывает влияние на человека» [Иванова, 118–121].

Другое описание колдуна включает в себя замысловатую цветовую драматургию, где его образ достигает пика inferнального присутствия: «Показался розовый свет в светлице; и страшно было глянуть тогда ему в лицо: оно казалось кровавым, глубокие морщины только чернели на нем, а *глаза были как в огне*» [Гоголь I, 270]. Появляется «розовый свет», сменяющийся на «кровавое лицо», с «чернеющими морщинами». Цвет последовательно приобретает интенсивность и затемняется, что усиливает устрашающий эффект сцены. Огонь в глазах здесь не вспышка, а устойчивое, статичное состояние. Взгляд перестает быть только индивидуальной характеристикой и становится знаком демонического присутствия, концентрируя в себе весь цветовой код сцены.

Природа «огненного» взгляда сопряжена с inferнальным в повести «Вий»: «...она (панночка. – А. Г.), была вся синяя, а *глаза горели, как уголь*. Она схватила дитя, прокусила ему горло и начала пить из него кровь» [Гоголь II, 204]. Огонь редуцируется до тлеющего, угольного свечения и представляется не как вспышка гнева, а знак нечеловеческой, мертвой энергии. Горение глаз панночки дополняется описанием синевы тела, усиливая противоестественность ее образа.

Комический вариант инварианта обнаруживается в «Как поссорился...»: «*Глаза его горели* и ничего не видали от страха» [Гоголь II, 243]. Здесь огонь свидетельствует о состоянии крайнего напряжения, при котором зрение парадоксально «слепнет». Тем самым Гоголь подчеркивает разрыв между интенсивностью внутреннего состояния и реальным видением: пылающий взгляд не гарантирует ясности, напротив, он часто сопряжен с искажением или утратой зрительной способности вовсе.

Теперь обратимся к репрезентации инварианта «блестящих глаз» и мотива блеска глаз в творчестве автора. В «Майской ночи» взгляд героя инициирует переход в иную реальность: «Притаивши дух, не дрогнув и *не спуская глаз с пруда*, он, казалось, переселился в глубину его и видит: наперед белый локоть выставился в окно, потом выглянула приветливая головка с

блестящими очами, тихо светившими сквозь темно-русые волны волос, и оперлась на локоть» [Гоголь I, 174]. Созерцание становится способом иллюзорного «погружения», и блеск, в свою очередь, здесь мягкий, а не огненный, и соотносится с отражением и полупрозрачностью воды пруда. В результате создается магический, притягательный образ девушки, существующий на границе между видимым и воображаемым и сопутствующий переходу из мира яви в мир утопленницы.

Схожей семантикой привлекательности обладает взгляд Оксаны («Ночь перед Рождеством»), когда она любит себя в зеркале: «...мелькнувшее в зеркале свежее, живое в детской юности лицо с *блестящими черными очами* и невыразимо приятной усмешкой, прожигавшей душу, вдруг доказало противное» [Гоголь I, 207]. Сначала лицо появляется в сцене как отражение, и только затем подтверждается как реальность («вдруг доказало противное»). Блеск глаз подчеркивает неоспоримую красоту Оксаны и ее уверенность в себе. Позднее блеск ее взгляда упоминается вновь как атрибут ее бесспорной красоты и очарования: «“Так, это она! стоит, как царица, и *блестит черными очами!*”» [Гоголь I, 221]. Ее глаза динамичны и живы и сопровождают смех, упоминаемый далее.

Однако блеск глаз не всегда является лишь атрибутом красивой внешности. Например, в «Страшной мести» семантика блеска связана с мотивом устрашения: «Краска выступила на суровом лице тестя и *очи дико блеснули*» [Гоголь I, 250]. Краткая вспышка сигнализирует о гневе и негодовании героя, а ремарка «дико» намекает на устрашающий облик, вероятно нехарактерный для человека. Блеск глаз отца Катерины упоминается вновь немного позднее: «...отвечал он, поцеловав ее и *блеснув странно очами*. Катерина немного вздрогнула: чуден показался ей и поцелуй, и *странный блеск очей*» [Гоголь I, 252]. Здесь «дико» сменяется на «странно», что снова сигнализирует об аномалии. В результате появляется телесная реакция Катерины не на его слова, а на сам зрительный жест – она «вздрагивает». Блеск перестает быть маркером живого, доброго взгляда и становится знаком подспудного inferнального

начала. Далее блеск глаз в повести принадлежит уже не колдуну, а Даниле, но, что немаловажно, блеск появляется, когда тот находится при смерти: «Тихо приподнял веки, *блеснул очами*: “Прощай, Стецько! скажи Катерине, чтобы не покидала сына!..”» [Гоголь I, 267]. Такое описание глаз можно трактовать как последнюю вспышку сознания героя и кратковременное «свечение» глаз перед угасанием. В отличие от «дикого» или «странного» блеска, здесь он совсем не зловещ, а скорее трагичен. С другой стороны, учитывая блеск в этой повести как преимущественную характеристику глаз колдуна, поблескивание глаз Данилы можно расценивать как переход в потусторонний, загробный мир.

В «Тарасе Бульбе» эффект «блестящих глаз» схож со взглядом колдуна: «И *странный блеск взгляда*, и мертвенная смуглота лица, выступавшего резкими чертами, заставили бы скорее подумать, что это был призрак» [Гоголь II, 89]. Блеск не оживляет лицо, а придает ему призрачность и «странность», а упоминание при этом «мертвенной смуглости» приводит к характерной для творчества Гоголя, как отмечалось ранее, амбивалентности. В итоге образ незнакомки, стоящей перед Андрием, сочетает в себе живые и мертвые элементы, что наводит на него ужас. Блеск выступает сигналом опасности и визуальным маркером пограничности человеческого и inferнального, поэтому Андрий отреагирует следующим образом: «Коли *дух нечистый*, сгинь с глаз; коли *живой человек*, не в пору завел шутку» [Гоголь II, там же]. В этом примере находим подтверждение тезису Л. А. Софроновой о том, что демонические персонажи появляются в повестях лишь когда «падают в “объектив” наблюдателя», а «не видя их, человек не ощущает их присутствия» [Софронова, 22]. Потусторонний мир сосуществует с обыкновенным, иногда вторгаясь в его владения через попадание на глаза героям. Описание этого зрительного столкновения – не только образно-художественное решение, но и композиционное, развивающее сюжет повестей.

Необыкновенный блеск глаз панночки («Вий») усиливает атмосферу тревоги: «Философу сделалось страшно, особливо когда он заметил, что *гла-*

за ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском» [Гоголь II, 185]. В очередной раз именно взгляд, а не слово или угрожающий жест становится предпосылкой ужаса. Эпитет «необыкновенный» подчеркивает нарушение нормы и присутствие чего-то потустороннего и демонического, а лексема «сверкнуть» дополнительно указывает на особенно высокую скорость движения взгляда.

Семантика «блеска в глазах» переходит в область эстетики, а также характеризует взгляд как живой и подвижный когда речь идет о глазах, изображенных на холсте, в повести «Портрет»: «Но художник понял, что опасения были насчет желтизны, и успокоил их, сказав, что он только *придаст более блеску и выраженья глазам*» [Гоголь III, 105]. В этом случае он осмысливается в рамках художественной выразительности и представляет из себя знак одухотворенности образа. В восторженной оценке искусности Чарткова его посетители отмечают: «“Это талант, истинный талант! Посмотрите, как он говорит, как *блестят его глаза!*...”» [Гоголь III, 108]. Получается, что блеск соотносится с талантом и наличием вдохновения, когда художник «горит своим делом». Подчеркивая связь Гоголя с художественным миром и его интерес к оному, Н. Г. Машковцев упоминает трепетное отношение писателя к профессии художника: «Художник был для Гоголя человеком необыкновенным, обладателем особого, высокого дара, творцом» [Машковцев, 7]. Истинный, искусный творец наделяется у Гоголя блеском глаз.

Другой вариант взгляда встречается на финальных страницах повести и является знаком нравственного прозрения и духовного очищения: «Благоговейно, более нежели с чувством сына, прильнул я к груди его и поцеловал в рассыпавшиеся его серебряные волосы. *Слеза блеснула* в его глазах» [Гоголь III, 136]. Блеск здесь не эстетический и не демонический, а связан с покаянием и внутренней болью отца, вспоминающего создание демонического образа и предупреждающего сына о губительной силе искусства, лишённого духовности. Эти глаза с блеском слезы художника, несомненно, противопоставляются «необыкновенным глазам» ужасающего портрета, что является

композиционной задумкой Гоголя, переносящего художественный замысел всей повести на ключевые телесные описания, коими являются описания глаз. Если взгляд, смотрящий с портрета, излучает разрушительную, «мертвую» энергию, то здесь блеск фиксирует искренность чувства и одухотворенность. Таким образом, мотив блестящих глаз получает противоположную семантику: не вторжение inferнального, а духовное очищение и просветление.

Справедливо замечание М. Н. Жорниковой и М. А. Михайловой о практическом отсутствии у Гоголя описания глазного поведения «маленького человека» [Жорникова, 60]. Продолжим эту мысль, взглянув на пример из «Шинели»: «*Огонь порою показывался в глазах его*, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?» [Гоголь III, 155]. В душе, как и в глазах героя, загорается надежда, появляется предвкушение новой вещи и жизненных перемен, грядущих вместе с ней. Прежде «затуманенный» взгляд при словах портного о новой шинели неожиданно сменяется на уверенный, «огненный». Такого рода эволюция почти не встречается у Гоголя из-за статичности характеров его героев, на что указывал В. В. Переверзев [379]. Действительно, даже эта эволюция не оказывается в конечном счете удачной, но интересно все же, что ее репрезентация в повести происходит именно через «огненные» глаза.

Во втором томе «Мертвых душ» блеск возникает как реакция на задетое самолюбие Чичикова: «Заметно было, что слова эти вонзились в самую душу Чичикову и задели что-то славлюбивое на дне ее. Если не решимость, то что-то крепкое и на нее похожее *блеснуло в глазах его*» [Гоголь VII, 114]. В момент нравственного призыва мотив взгляда вновь оказывается в амбивалентной зоне – здесь видим и затронутую душу и пробуждение честолюбия героя. Формула неопределенности («что-то крепкое и на нее похожее») фиксирует промежуточное состояние, когда в глазах загорается сила, но ее нравственная направленность не гарантирована. Так складывается парадоксальная, по-гоголевски гротескная сцена – мотив блеска имитирует момент внут-

ренного перелома, но в действительности подсвечивает активизацию эгоистического начала Чичикова. В этом усматривается параллель с мнением М. А. Янушкевича о «синтезе несовпадения внешности и внутреннего мира» Чичикова [Янушкевич, 205].

Таким образом, семантика огненного и поблескивающего взгляда в творчестве Гоголя строится, прежде всего, на принципе амбивалентности. Инвариант заключается во внутренней энергии, доведенной до предела и визуализированной через мотив горения, сверкания и блеска, тогда как варианты оказываются богаты на семантику: живой, страстный, угрожающий, яростный, демонический, одухотворенный и др. Во всех случаях блеск глаз указывает на выход за границы обыденного восприятия и подсвечивает кризисное состояние субъекта или на вторжение потусторонней силы. Огонь глаз становится одним из устойчивых способов визуализации предельных состояний в гоголевской поэтике.

В контексте проявлений инфернального («Вий», «Страшная месть», «Тарас Бульба») огонь глаз материализует зло и разрушает границу между внутренним состоянием и потусторонней силой, и взгляд становится формой агрессии и вторжения. В художественно-эстетическом измерении («Портрет») блеск глаз маркирует либо демоническую сторону образа, либо, напротив, духовное прозрение и нравственную высоту. В сатирико-психологическом плане («Мертвые души») он выявляет скрытые импульсы самолюбия и воли, не гарантируя их нравственной направленности.

Мотив блеска глаз в ранней прозе Гоголя образует вариативный ряд: от тихого лунного свечения и чувственного сияния до тревожной вспышки и пограничного предсмертного огня. Во всех случаях глаза выступают центром смысловой концентрации, а сам блеск – способом выявления скрытой энергии персонажа. Он может манить, подчинять или пугать, но неизменно выполняет функцию видимого проявления внутреннего и одновременно намекает на присутствие иной, глубинной реальности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование было направлено на выявление и системное описание невербального поведения персонажей в художественном мире Гоголя. В центре внимания находились различные формы телесной и экспрессивной характеристики героя – мимика, жесты, позы, состояния неподвижности и особенности глазного поведения. Рассмотрение этих элементов позволило выявить их значительную роль в структуре гоголевского художественного текста и показать, что невербальные проявления выступают отнюдь не случайными деталями описания, а неотъемлемым компонентом поэтики писателя.

В ходе исследования было установлено, что невербальные формы поведения персонажей у Гоголя образуют сложную организованную систему и выполняют не только иллюстративную функцию, дополняя словесную характеристику героя, но и обладают самостоятельной семантической нагрузкой, участвуя в создании психологического, комического, гротескного и драматического эффектов. Невербальные проявления оказываются средством художественного познания героя и позволяют раскрыть его внутренние состояния, нравственные качества, эмоциональные импульсы, а также особенности мировосприятия.

Исследование показало, что в художественном мире Гоголя поведение персонажа часто раскрывается прежде всего через его телесную выразительность. Мимика, жесты и позы нередко заменяют развернутый психологический анализ, выполняя функцию своеобразного «языка тела», передающего внутренние переживания героя. Таким образом, невербальные элементы становятся важной частью художественной антропологии писателя и отражают его особое внимание к внешним проявлениям человеческой личности.

Анализ материала в первой главе позволил выявить, что гоголевская кинесика отличается высокой степенью семантической насыщенности. Мимические реакции персонажей – изменения выражения лица, гримасы, цвето-

вые метаморфозы – выступают выразительными знаками эмоционального состояния героя. Бледность, покраснение, внезапные изменения лица могут обозначать страх, стыд, смущение, внутреннее напряжение или нравственный кризис. Подобные телесные реакции формируют особую систему сигналов, позволяющих читателю воспринимать внутренний мир персонажа через его внешние проявления.

Особое значение в гоголевской поэтике приобретают жесты. Жесты рук, описываемые в произведениях писателя, нередко обладают устойчивой символикой и способны выполнять важные смыслообразующие функции. Так, жест крестного знамения выступает не только бытовой деталью поведения, но и выражением духовного состояния героя, его обращения к высшим силам или попытки защититься от враждебных обстоятельств. В то же время жест протянутой руки может приобретать различные оттенки значения – от просьбы и обращения к другому человеку до выражения отчаяния, растерянности или нравственного призыва.

Анализ кинетических проявлений позволил также выявить характерную для гоголевской поэтики тенденцию к гиперболизации и гротеску. Телесные реакции героев часто приобретают подчеркнуто выразительный характер, когда движения становятся резкими и неестественными, мимика – утрированной, а жесты – театрализованными. Подобная гиперболизация невербального поведения соответствует общей эстетике гоголевского художественного мира, в котором реальные черты человеческого поведения нередко доводятся до предела, превращаясь в средство комического или сатирического изображения.

Важное место в системе невербальных проявлений занимает мотив неподвижности. В ходе исследования было установлено, что состояния замирания, оцепенения и остоленения образуют одну из характерных форм телесной выразительности в произведениях Гоголя. Неподвижность может выступать реакцией персонажа на сильное эмоциональное переживание – страх,

удивление, восхищение, ужас или отчаяние. В таких случаях она становится внешним выражением внутреннего потрясения или кризиса сознания.

Вместе с тем анализ показал, что мотив неподвижности в гоголевской поэтике имеет более широкий характер, чем это предполагалось в ряде предшествующих исследований. Наряду с состояниями внезапного оцепенения в произведениях Гоголя встречаются и формы спокойной, внешней неподвижности, не связанной непосредственно с переживанием сильного шока. Герои могут оставаться неподвижными, сидеть или стоять без движения, что нередко подчеркивает их внутреннюю пассивность, духовную ограниченность или социальную скованность. Таким образом, неподвижность выступает не только реакцией на эмоциональный кризис, но и более общим принципом организации поведения персонажа.

Вторая глава исследования была посвящена анализу глазного поведения персонажей, которое в художественном мире Гоголя богато на проявления. Рассмотрение различных форм направленности и интенсивности взгляда позволило выявить разветвленную типологию глазного поведения, обладающего собственной семантикой и художественными функциями.

Было установлено, что взгляд у Гоголя выполняет важную роль в раскрытии психологического состояния героя, а направление взгляда, его устойчивость или, напротив, избегание прямого зрительного контакта могут свидетельствовать о внутреннем состоянии персонажа, его страхе, неуверенности, скрытности или напряженности. В некоторых случаях взгляд становится средством выражения социальной маски героя, скрывающего свои истинные намерения.

Особое внимание в работе было уделено феномену взгляда в сторону. Этот тип глазного поведения нередко связан с попыткой персонажа избежать прямого контакта с окружающими или уклониться от ответственности. Взгляд в сторону может обозначать внутреннюю раздвоенность героя, его стремление уйти от неприятной ситуации или нежелание встретиться лицом к лицу с происходящим.

Не менее значимым является мотив неподвижного взгляда. Подобный взгляд может выступать знаком сильного эмоционального напряжения, внутреннего потрясения или крайнего сосредоточения. В некоторых случаях неподвижность взгляда связана с состоянием оцепенения, становясь частью более широкой модели телесной неподвижности.

Особый интерес представляет и мотив блеска глаз, широко представленный в произведениях Гоголя. «Огненные» или блестящие глаза могут обозначать как внутреннюю одержимость персонажа, так и особое эмоциональное возбуждение. В ряде случаев этот мотив приобретает оттенок инфернальности, подчеркивая демоническую или разрушительную природу героя.

Анализ глазного поведения позволил также выявить его связь с предметным и пространственным миром гоголевского текста. Взгляд персонажа часто бывает направлен не только на других героев, но и на предметы, детали интерьера, природные явления. Таким образом формируется особая система зрительных связей, отражающая особенности восприятия мира гоголевским человеком.

Проведенный анализ позволяет уточнить проблему «кукольности» гоголевских героев. Мотив кукольности и масочности действительно является характерной чертой гоголевского художественного мира, однако он не означает полной неподвижности или безжизненности персонажей. Напротив, невербальное поведение героев Гоголя отличается значительной пластичностью, выразительной амплитудой жестов и подчеркнутой сценичностью. Гоголь сочетает элементы вертепного театра и театральной маски с традициями реалистического наблюдения за человеческим поведением, благодаря чему возникает своеобразный художественный эффект: персонажи могут казаться механическими или масочными, но при этом сохраняют динамику и внутреннюю выразительность. Такая двойственность является не признаком художественной слабости, а осознанным поэтическим приемом. Через гиперболизированную жестовую экспрессию, театрализованную пластику и под-

черкнутую мимику Гоголь создает специфическую антропологическую модель человека, в которой внешняя маска и внутренняя духовная статика существуют и взаимно раскрывают друг друга.

Полученные результаты позволяют сделать вывод о том, что невербальное поведение героев в произведениях Гоголя выполняет не только описательную, но и структурообразующую функцию. Мимика, жесты, позы и взгляд участвуют в организации художественного пространства текста, формируя особую систему выразительных средств, через которую раскрывается внутренний мир персонажей.

В более широком теоретическом плане проведенное исследование позволяет уточнить представления о роли невербальных элементов в художественной литературе. Рассмотрение жестов, мимики и глазного поведения как значимых компонентов поэтики открывает новые возможности для анализа художественного текста и способствует расширению методологического инструментария литературоведения.

Отметим и то обстоятельство, что невербальные проявления в произведениях Гоголя часто оказываются связанными с другими видами искусства. Выразительность жеста, мимики и позы сближает гоголевскую поэтику с изобразительным искусством и театром. Это соответствует известным наблюдениям исследователей о «зрительном» характере художественного мышления писателя. Внимание к внешним проявлениям человеческого поведения может рассматриваться как результат особой художественной установки, сформированной под влиянием театрального и изобразительного опыта.

Кроме того, анализ произведений Гоголя позволяет говорить не только о богатстве и разнообразии невербальных форм поведения персонажей, но и о некоторой внутренней динамике их художественного функционирования. Если в раннем творчестве телесная экспрессия героев отличается подвижностью, яркой пластикой и комической гиперболизацией, то в более поздних произведениях мотив неподвижности и внутреннего напряжения заметно усиливается и выражается посредством обилия застывших поз и неподвиж-

ных взглядов. Эта эволюция свидетельствует об углублении гоголевского интереса к внутреннему миру человека и о постепенном смещении акцента от внешней комической экспрессии к более сложным формам психологической и экзистенциальной выразительности.

Вместе с тем результаты работы открывают перспективы для дальнейших исследований. Представляется перспективным более детальное изучение связи невербального поведения персонажей с жанровой природой отдельных произведений Гоголя, а также сопоставительный анализ невербальной поэтики писателя с аналогичными явлениями в творчестве других русских авторов XIX века. Подобное исследование позволило бы выявить как некие общие закономерности изображения телесного поведения персонажей в русской литературе данного периода, так и специфические черты гоголевской художественной манеры. Возможно расширение материала с учетом авторского языка в личных письмах. Другим направлением дальнейших исследований может стать более глубокое изучение взаимодействия невербальных форм поведения с пространственной организацией текста и системой предметных деталей.

Таким образом, проведенное исследование позволило выявить значительную роль невербальных форм выражения в художественном мире Гоголя и показать, что жесты, мимика, позы и взгляд являются важными элементами его поэтики, участвующими в художественной антропологии Гоголя, т. е. в создании образа человека, а также в организации художественного пространства текста. Через систему жестов, мимических реакций, поз и взглядов в его произведениях раскрывается сложность человеческой личности, в которой внешняя телесная выразительность оказывается тесно связанной с внутренними духовными состояниями.

Список литературы

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
2. Анненский И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 679 с.
3. Аверин Б. В. Набоков и Гоголь // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 377–382.
4. Алленова Т. Ю. Категория ирреального ужасного и способы ее выражения в художественном пространстве Н. В. Гоголя (на материале языка повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Москва, 2000. – 23 с.
5. Андриянова М. В. Вербальные и невербальные индикаторы агрессии // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2021. № 12 (854). – С. 9–17.
6. Андрющенко М. В. Фольклорно-мифологический код в поэтике повести Н. В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» // Colloquium-journal. 2020. № 12 (64). – С. 229–234.
7. Анненкова Е. И. Путеводитель по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». – М.: Изд-во Моск. университета, 2011. – 208 с.
8. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 895 с.
9. Архипова Ю. В. Художественная специфика немой сцены «Ревизора» // Известия Уральского государственного университета. 2002. № 24. – С. 143–152.

10. Архипова Ю. В. Художественное сознание Н. В. Гоголя и эстетика барокко: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург: [б. и.], 2005. – 207 с.
11. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. – М., 1865. – 257 с.
12. Балакшина Ю. В. Проблемы комментирования <Авторской исповеди> Н. В. Гоголя // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 3. – С. 364–385.
13. Баль В. Ю. Мотив «Живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: Текст и контекст // *Вестн. Томского гос. университета*. 2009. № 323. – С. 13–15.
14. Баль В. Ю. Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» в рецептивном сознании эпохи рубежа XX–XXI веков. Статья 2 // *Вестник Томского государственного педагогического университета (TSPU Bulletin)*. 2024. Вып. 6 (236). – С. 123–132.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
16. Безлепкин Н. И. Н. В. Гоголь как философ // *Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология*. Серия 17. 2015. № 3. – С. 15–25.
17. Белый А. Мастерство Гоголя. – М.; Л.: ОГИЗ, 1934. – 322 с.
18. Берковиц Л. Агрессия: причины, последствия и контроль. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2001. – 512 с.
19. Боборыкина Т. А. «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии // *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. 2022. № 3 (19). – С. 48–77.
20. Болотникова О. Н. Семантика и функции двери и окна в художественном мире Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2017. – 24 с.
21. Боцяновский И. Н. Один из вещных символов у Гоголя // *Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского*. Изд. АН СССР. – Л., 1928. – С. 103–106.

22. Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. – М.: РГГУ, 2012. – 348 с.
23. Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя / С. Г. Бочаров // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 147–173.
24. Бочаров С. Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
25. Бочкарев А. Е. О цветовых обозначениях чувств и эмоций в русском языковом сознании // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2017. № 4. – С. 43–51.
26. Брюсов В. Я. Испепеленный // Гоголь в русской критике. Антология. – М., 2008. – С. 242–263.
27. Бутовская М. Л. Язык тела: природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека). – М.: Научный мир, 2004. – 440 с.
28. Вайскопф М. Я. Материал и покрой гоголевской «Шинели» // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 193–201.
29. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М.: Радикс, 1993. – 590 с.
30. Вересаев В. В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников: С иллюстрациями на отдельных листах. – М.; Л.: Academia, 1933. – 529 с.
31. Видугирите И. Поэтическая функция «языка тела» (случай Н. В. Гоголя) // Филологические чтения, Даугавпилсский университет, Латвия, 2007. – URL: https://www.academia.edu/36071345/поэтическая_функция_языка_тела_случай_н_в_гоголя_ (дата обращения: 10.01.2026).

32. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 361 с.
33. Виноградов В. В. Поэтика Гоголя. – М.: Наука, 1980. – 352 с.
34. Виноградов И. А. Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания. – М.: Наследие, 2000. – 448 с.
35. Виноградов И. А. Перевоплощения Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. – С. 45–74.
36. Виноградов И. А. Психологизм Н. В. Гоголя // Два века русской классики. 2020. Т. 2. № 4. – С. 6–73.
37. Виролайнен М. Н. Мифы города в мире Гоголя // Гоголь в русской критике. Антология. – М., 2008. – С. 652–662.
38. Володихин Д., Федорчук Е. Мистика в произведениях Н. В. Гоголя // Радио Вера. – 04.02.2023. – URL: <https://radiovera.ru/mistika-v-proizvedenijah-n-v-gogolja.html> (дата обращения: 15.05.2024).
39. Волоконская Т. А. Мотив пристального взгляда в петербургском цикле Н. В. Гоголя // Изв. Саратов. университета Нов. сер. Серия Филология. Журналистика. 2014. № 1. – С. 57–61.
40. Волоконская Т. А. Странные превращения в мотивной структуре малой прозы Н. В. Гоголя 1830–1840-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Волоконская Татьяна Александровна; Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Саратов, 2014. – 23 с.
41. Вородюхина Л. В. Жест как элемент образа персонажа // Вестник НовГУ. 2015. № 7 (90). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhest-kak-element-obraza-personazha> (дата обращения: 7.11.2024).
42. Воронский А. К. Гоголь. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 447 с.
43. Воропаев В. А. Гоголь как политический мыслитель // Два века русской классики. 2020. Т. 2. № 4. – С. 74–85.
44. Воропаев В. А. Полтора века спустя. Гоголь в современном литературоведении // «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиоте-

- ка». – URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1687/> (дата обращения: 7.08.2024).
45. Воропаев В. А. Эсхатология Н. В. Гоголя // Язык и текст. 2016. Т. 3, № 4. – С. 9–24.
46. Гафаров Р. М. Драматургия Н. В. Гоголя и традиции классицизма // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2013. № 1. – С. 5–11.
47. Герасимова Д. А. К вопросу о языковых средствах глазного поведения в коммуникации // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2009. № 3 (7). – С. 99–103.
48. Гинецинский В. И. Типологизация личностных девиаций в поэтике Н. В. Гоголя // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2009. № 2–1. – С. 287–290.
49. Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл. и сост. Л. Аллена. – СПб.: Изд-во «Logos», 1994. – 344 с. (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.).
50. Голубева А. С. Вербальное выражение мимики и жестов как коммуникативных средств в художественной литературе // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020. № 13 (842). – С. 18–30.
51. Гольденберг А. Х. Фольклорные и литературные архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Волгоград, 2007. – 43 с.
52. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 232 с.
53. Гребер М. Семантика огня в раннем творчестве Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки») / М. Гребер // Художественный текст глазами молодых: Материалы конференции, Ярославль, 27 октября 2018 года. – Ярославль: Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова, 2019. – С. 27–31.

54. Греков В. Н. «Последний день Помпеи» глазами Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского: От разрушения «идиллии» к разрушению Космоса // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 321–326.
55. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. – М.: Гослитиздат, 1959. – 532 с.
56. Гуминский В. М. Умирание искусства: Пушкин и Гоголь // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. – С. 66–104.
57. Гуревич П. С. Роль пластических искусств в художественном мире Гоголя (на материале художественной прозы) // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 87–95.
58. Гюнтер Х. Гротескное тело у Гоголя // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю. В. Манна. – М.; Тверь, 2004. – С. 29–30.
59. Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
60. Де Лотто Ч. Гоголь: одежда и мода // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 79–86.
61. Де Лотто Ч. Заметки о танатологии Гоголя // Феномен Гоголя: М-лы Юбилейной межд. конф., посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. – СПб.: Петрополис, 2011. – С. 509–519.

62. Дмитриева Е. Е. Н. В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Москва, 2011. – 41 с.
63. Дмитриева Е. Е. Н. В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 392 с.
64. Дубровская С. А. Смеховое слово в карнавализованном пространстве эпистолярия Н. В. Гоголя // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 4-1(82). – С. 13–16.
65. Евсеева И. В., Козырева С. Ю. Роль невербальных компонентов в сцениграфии // СибСкрипт. 2015. № 4-4 (64). – С. 70–73.
66. Елушич С. Христианство и смех: спор вокруг гоголевского понимания комического // Вестник славянских культур. 2014. № 4 (34). – С. 53–69.
67. Еремеев А. Э. Поэтикообразующие начала поэмы Н. В. Гоголя «Похождения Чичикова или Мертвые души». Семантика названия поэмы // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2025. № 3. – С. 9–18.
68. Ермаков И. Д. Из статьи «Нос» // Гоголь в русской критике. Антология. – М., 2008. – С. 350–368.
69. Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин, Гоголь, Достоевский. – М.: НЛО, 1999. – 512 с.
70. Ермилова Г. Г. Поэтика взгляда в прозе Н. В. Гоголя // Ермилова Г. Г. От Гоголя до Набокова: статьи о русской литературе. – Иваново: Иван. гос. университет, 2007. – С. 8–17.
71. Есаулов И. А. Гоголь и проблема греха. – М.: Изд-во Московского университета, 1995. – 176 с.
72. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. – 102 с.
73. Жорникова М. Н., Михайлова М. А. Жестовый портрет «маленького человека» в русской литературе XIX в. // Вестник БГУ. Язык, литература, культура. 2020. № 1. – С. 57–64.

74. Завьялова Е. Е. О чертах гоголевских героев // Изв. Сарат. университета Нов. сер. Серия Филология. Журналистика. 2014. № 1. – С. 51–57.
75. Зинченко В. П. Движения глаз и формирование зрительного образа // Вопросы психологии: четвертый год издания. 1958. № 5. – С. 63–77.
76. Зинченко В. П. Формирование зрительного образа: Исследование деятельности зрительной системы. – М.: Изд-во Московского университета, 1969. – 107 с.
77. Звонникова Л. А. Изнанка шинели. О чем же на самом деле повесть Гоголя? // Фома: православный журнал для сомневающих. – М.: 2017. № 2 (166). Февраль. – С. 66–72.
78. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М.: Индрик, 2008. – 304 с.
79. Золотусский И. П. Поэзия прозы: Статьи о Гоголе. – М.: Советский писатель, 1987. – 240 с.
80. Золотарева С. А. Сравнения как средство сатирического изображения в тексте поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. 2009. № 2. – С. 46–49.
81. Зорин А. Н. Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. – С. 46–66.
82. Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. – СПб.: Изд-во Ленинградского университета, 1989. – 267 с.
83. Зырянов О. В. Кто вышел из гоголевской «Шинели»? / О. В. Зырянов // Известия Уральского государственного университета. 2002. № 24. – С. 123–143.
84. Иброхимова М. Р. «Предметный мир» в литературоведческом аспекте // Ташкентский литературоведческий форум. 2024. № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predmetnyy-mir-v-literaturovedcheskom-aspekte> (дата обращения: 11.01.2026).

85. Иваницкий А. И. Гоголь. Морфология земли и власти: к вопросу о культурно-исторических основах подсознательного. – М.: Рос. Гос. гуманитарный университет, 2000. – 185 с.
86. Иваницкий А. И. Гоголь и Гофман – исток и преодоление гротеска // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 327–335.
87. Иванова Е. С. Онирическая модель мира в раннем творчестве Н. В. Гоголя // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 5 (48). – С. 113–123.
88. Изард К. Э. Психология эмоций / пер. с англ. В. Мисник, А. Татлыбаева. – М.: Питер, 2006. – 460 с.
89. Илеева Л. Ф. Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» в зеркале интерпретаций // Материалы Гоголевских чтений. Вестник КРСУ. 2010. Том 10. № 3. – С. 138–142.
90. Ильин В. Н. Адский холод Гоголя // Н. В. Гоголь: pro et contra: Личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, критиков, философов, исследователей: Антология. Т. 1 / Сост., вступ. статья С. А. Гончарова. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2009. – 1040 с. – С. 782–800.
91. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. 2-е изд. – СПб.: Питер, 2013. – 784 с.
92. Инютин В. В. Метафора пустоты в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. – С. 46–48.
93. Исупов К. Г. Жест (франц. Geste)] // Universum: Вестник Герценовского университета. 2015. № 1–2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhest-frants-geste> (дата обращения: 19.01.2026).
94. Ищук-Фадеева Н. И. Мир Гоголя как «Заколдованное место» // Н. В. Гоголь и народная культура. Материалы VII Гоголевских чтений:

- Дом Н. В. Гоголя: мемориальный музей и научная библиотека (30 марта – 04 апреля, 2007 г.) – URL: <http://domgogolya.ru/science/researchers/1473/> (дата обращения: 01.03.2026).
95. Капустин Н. В. О семантике слова «ужас» в финале «Мертвых душ» Гоголя // Гоголь и его творчество. Спектр интерпретации: Двадцать вторые Гоголевские чтения: сб. науч. статей по материалам Международной научной конференции, Москва, 12–14 мая 2022. Москва; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2023. – С. 153–159.
96. Капустин Н. В. Ю. Н. Говоруха-Отрок в полемике с В. В. Розановым: истолкование Гоголя // Гоголь и вектор движения русской литературы. Двадцать первые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам Международ. науч. конф. – М.; Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2022. – С. 196–204.
97. Карасик О. Б. Мотив превращения у Николая Гоголя и Филипа Рота: от реализма к постмодернизму // Вестник ТГГПУ. 2016. № 1 (43). – С. 218–222.
98. Кауфман С. Н. Визуальность в поэтике Н. В. Гоголя: повествовательный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Светлана Николаевна Кауфман; Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, 2013. – 16 с.
99. Кауфман С. Н. Мотив «девичьего зеркала» в аспекте повествовательной «точки зрения» (на примере повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка») // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. – С. 82–85.
100. Кауфман С. Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н. В. Гоголя // Филология и человек. 2010. № 3. – С. 183–189.
101. Клягина Л. Р. Гоголь и искусство авангарда (к постановке вопроса) // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы международной научной кон-

- ференции, Екатеринбург, 14–16 октября 1998 г. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – С. 140–142.
102. Кобзева О. В., Федорова Е. Л. Вербальная репрезентации кинемы в художественной литературе в разносистемных лингвокультурах (на материале русского и английского языков) // Власть истории – История власти. 2023. № 45. – С. 50–60.
103. Ковалев О. А. Взгляд и желание мечтателя в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» / О. А. Ковалев, И. С. Кудряшов // Известия Алтайского государственного университета, 2008. № 2. – С. 53–59.
104. Козубовская Г. П. Мифопоэтика пейзажа Н. В. Гоголя // МНКО. 2014. № 3 (46). – С. 265–267.
105. Коржова Е. Ю. Психологические аспекты творчества Н. В. Гоголя // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. № 3. – С. 5–16.
106. Кравченко О. А. Исторический нарратив в творческом наследии Н. В. Гоголя // Вестник ТГГПУ. 2015. № 2 (40). – С. 196–203.
107. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
108. Крестинский С. В., Голубева В. А. Невербальные средства коммуникации и акт молчания // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2019. № 4(63). – С. 127–133.
109. Кривонос В. Ш. «Автор» как символическое имя в «Мертвых душах» Гоголя // Новый филологический вестник. 2013. № 1 (24). – С. 39–50.
110. Кривонос В. Ш. Гоголь в русском литературном пространстве XIX–XX вв. – Самара: СГСПУ, 2017. – 268 с.
111. Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя: изображение человека // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71, № 1. – С. 24–31.

112. Кривонос В. Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» / В. Ш. Кривонос // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 3. – С. 33–39.
113. Кривонос В. Ш. Универсалии в прозе Гоголя: монография. – Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2017. – 288 с.
114. Кривонос В. Ш. Человек / нечеловек у Гоголя // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). – С. 62–70.
115. Лазарева Е. Ю. Н. В. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Н. Коляды // Преподаватель XXI век: Фундаментальная наука вузам. 2013. № 1. – С. 351–355.
116. Лебедев Ю. В. О реализме Гоголя // Литература в школе. 2019. № 3. – С. 2–7.
117. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
118. Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб.: Искусство-СПБ, 1997. – 845 с.
119. Манн Ю. В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 813 с.
120. Манн Ю. В. Гоголь. Завершение пути: 1845–1852. – М.: РГГУ, 2009. – 304 с.
121. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: «Coda», 1996. – 474 с.
122. Манн Ю. В. Структура гоголевского гротеска // Вопросы литературы. 1970. № 3. – С. 214–216.
123. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – 744 с. (Серия «Письмена времени»).
124. Манн Ю. В. «Ужас оковал всех...» (О немой сцене в «Ревизоре» Гоголя) / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. 1989. №8. – С. 223–235.

125. Манн Ю. В. Чудесные превращения гоголевских лиц // Манн Ю. В. Сквозь форму к смыслу. Самоотчет. Часть 1: Из «Гоголевской мозаики». – М.: Явнe: Высшая школа консалтинга, 2015. – С. 116–124.
126. Маркелова Т. В., Петрушина М. В. Феномен аксиологического портрета Гоголя: противоречие между желаемым и действительным // Отечественная филология. 2024. № 2. – С. 8–19.
127. Маркова Т. Н. Творчество Гоголя в ситуации современного научного диалога // Филологический класс. 2009. № 22. – С. 4–5.
128. Маркович В. М. Петербургские повести Гоголя // Маркович В. М. Избранные работы. – СПб.: Ломоносовъ, 2008. – 205 с.
129. Машковцев М. Г. Гоголь в кругу художников: очерки. – М.: Искусство, 1955. – 171 с.
130. Мельшиор-Бонне С. История зеркала / пер. с фр. Ю. М. Розенберг. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 456 с.
131. Мережковский Д. С. Гоголь и черт: Исследование // Н. В. Гоголь: pro et contra: Личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, критиков, философов, исследователей: Антология. Т. 1 / Сост., вступ. статья С. А. Гончарова. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2009. – С. 349–444.
132. Мильдон В. И. Заклинание и молитва. Об одном из архаических источников поэтики Гоголя // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения. – М.: 2008. – С. 109–114.
133. Мильдон В. И. Невольное поведение персонажей Гоголя // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). – С. 54–61.
134. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. Риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. – М.: 1997. – С. 112–176.
135. Набоков В. Из книги «Николай Гоголь» // Гоголь в русской критике. Антология. – М., 2008. – С. 435–454.

136. Назиров Р. Г. Герои раннего Гоголя // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 4. – С. 1288–1295.
137. Незовибатько О. Е. Самоистолкование и поиск «Внутреннего человека» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 2. – С. 61–69.
138. Неминуций А. Н. Гримаса в «языке тела» гоголевской прозы // Филологический класс. 2009. № 2 (22). – С. 12–14.
139. Неминуций А. Н. «Телесная поэтика» Гоголя в интерпретации Ю. Н. Тынянова // Феномен Гоголя: материалы юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. – СПб.: Петрополис, 2011. – С. 795–802.
140. Одоевский В. Ф. Сочинения: в двух томах / В. Ф. Одоевский; составитель В. И. Сахаров. Русские ночи. Статьи. – М.: Художественная литература, 1981. – 365 с.
141. Ошейко С. П. Мотив взгляда в творчестве Н. В. Гоголя (на материале «Петербургских повестей») // *Lingua-Universum*. 2025. № 4. – С. 35–42.
142. Павлова В. В., Черемисина Т. А. Кинесические элементы в художественном тексте (на материале произведений Н. В. Гоголя) // Социально-экономические явления и процессы. 2013. № 5 (051). – С. 246–249.
143. Панибратов В. Н. Слово о Гоголе // *Universum: Вестник Герценовского университета*. 2009. № 7. – С. 61–63.
144. Переверзев В. В. Гоголь // Русская классика: pro et contra. Железный век, антология / Сост. И. А. Есаулов, Т. Г. Петрова. – СПб.: РХГА, 2017. – 1086 с. (Русский Путь). – С. 373–383.
145. Петрова М. В. Литературные архетипы в повестях Н. В. Гоголя // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. № 3–1. – С. 97–100.

146. Пименова М. В. Н. В. Гоголь и образы внутреннего мира человека (на примере концепта сердце) // Ученые записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. – Чита, 2009. № 3(26). – С. 146–154.
147. Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
148. Радчук О. В. Понятие «отсутствие» в довербальной и невербальной коммуникации // Словацкий международный научный журнал. 2019. № 34. – С. 67–70.
149. Радь Э. А., Сидорова И. А. Антикарнавал и антиповедение в повести Н. В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» // Евразийский Союз Ученых. 2015. № 11–4 (20). – С. 33–34.
150. Ранчин А. М. Пространственная структура повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» и древнерусская словесность // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2009. № 2. – С. 16–26.
151. Розанов В. В. О Гоголе // Розанов В. В. Мысли о литературе. – М.: 1989. – С. 158–176.
152. Ростокская М. А. Гоголь: парадоксы интерпретации // Вестник ВГИК. 2010. № 3–4. – С. 204–228.
153. Руженцева Н. Б. Абсурд как средство текстообразования: Гоголь – Булгаков – современные СМИ // Политическая лингвистика. 2022. № 6 (96). – С. 166–173.
154. Савинков С. В. Немая сцена в творчестве Гоголя и логика преображения // «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека». – URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1414/> (дата обращения: 10.05.2024).
155. Савинова А. Г. Синестезия как своеобразие миромоделирования и особенность стиля прозы Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2010. – 31 с.

156. Савчук И. П. Фольклорные источники цикла Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 13 (194). – С. 112–118.
157. Сапченко Л. А. «Памятник» и «живая картина» в творчестве Гоголя и Карамзина // Третьи Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр. Сб. докладов. – М.: Книжный дом «Университет», 2004. – С. 193–203.
158. Сегалин Г. В. Шизофреническая психика Гоголя // Клинический архив гениальности и одаренности. Т. 2. Вып. 3. – Свердловск, 1926. – С. 263–305.
159. Синцов Е. В. Универсальные приемы выстраивания образа маленького человека в произведениях Н. В. Гоголя (О нарративной стратегии и рецепции) // Учен. зап. Казан. университета. Серия Гуманит. науки. – 2017. Т. 159, кн. 1. – С. 121–137.
160. Синцова С. В. Мотив маски в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: смыслообразующие возможности // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2012. № 45. – С. 83–89.
161. Сироткина Н. В. Семантика молчания и ее движение от ранних произведений Н. В. Гоголя к повести «Портрет» // Личность. Культура. Общество. 2013. Т. 15, № 1(77). – С. 166–170.
162. Сироткина Н. В. Смех и молчание как формы сознания и поведения персонажей в повествовательном творчестве Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2013а. – 21 с.
163. Скрипник А. В. Демонстрация жизненных принципов героев в лексико-семантических группах глаголов (на материале повести «Невский проспект» Н. В. Гоголя) // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2018. № 2 (191). – С. 109–115.
164. Скрипник А. В. Феномен куклы и кукольного театра в повести «Невский проспект» Н. В. Гоголя // Вестн. Том. гос. университета. 2013. № 376. – С. 32–36.

165. Слово и жест в литературе: сб. науч. тр. / Под ред. С. Т. Вайман. – Воронеж: ВГПИ, 1983. – 107 с.
166. Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя // Напечатано по распоряжению Разряда Истории Словесных Искусств. Председатель Разряда В. Жирмунский. – Петроград: Academia, 1923. – 66 с.
167. Софронова Л. А. Коды зрения и слуха в ранних повестях Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68, № 2. – С. 22–33.
168. Страно Дж. Живописец по имени Гоголь (Слово и образ в творчестве писателя) // Н. В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения / Под общ. ред. В. П. Викуловой. – М.: 2009. – С. 269–276.
169. Строев А. Ф. Тело, распавшееся на части (Гоголь и французская проза XVIII в.) // Тело в русской культуре. – М.: 2005. – С. 265–277.
170. Суворов А. А. Немой суд Гоголя // Вестник ЧелГУ. 2007. № 20. – С. 141–147.
171. Тагирова Е. Н. Н. В. Гоголь – журналист // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. 2009. № 2. – С. 111–116.
172. Тарасов А. В. Особенности кинематографичности творчества Н. В. Гоголя // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2014. № 97. – С. 1377–1401.
173. Татаринова Т. И. Роль невербальных средств коммуникации в прозе Н. В. Гоголя // Современные парадигмы лингвистических исследований: методы и подходы: Сборник материалов Международной научно-практической конференции, Стерлитамак, 14–15 ноября 2019 года. – Стерлитамак: Башкирский государственный университет, 2019. – С. 168–177.
174. Терещенко С. О. Житийная традиция в повести Н. В. Гоголя «Шинель»: диалог интерпретаций // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 10(64). – С. 108–111.

175. Терц А. (Синявский А.) В тени Гоголя. – М.: КоЛибри, 2009. – 672 с.
176. Толстой А. Н. К молодым писателям // Литературная учеба. – 1939. – № 2. – С. 256–260.
177. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 623 с.
178. Третьяков Е. О. Историческая, геоэстетическая и экзистенциальная концепция «Арабесок» Н. В. Гоголя: философия и поэтика четырех стихий в «Главе из исторического романа» и фрагменте «Пленник» // Вестн. Том. гос. университета. 2014. № 380. – С. 41–47.
179. Тулякова Е. И. Архетипический образ центра мира в цикле Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Гоголь и традиционная славянская культура. Материалы XII Гоголевских чтений: Дом Н. В. Гоголя мемориальный музей и научная библиотека (30 марта – 01 апреля 2012 г.). – URL: <http://domgogolya.ru/science/researchers/1051/> (дата обращения: 29.11.2025).
180. Турбин В. Н. Герои Гоголя: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1983. – 127 с.
181. Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. – М.: Просвещение, 1978. – 241 с.
182. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). – Петроград: ОПОЯЗ, 1921. – 48 с.
183. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино // Подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
184. Тюпа В. И. Место Гоголя в истории сатиры // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 73–78.
185. Успенский Б. А. Крест и круг: Из истории христианской символики. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 488 с.

186. Филонов Е. А. Между фантазией и действительностью: читатель в «Миргороде» Н. В. Гоголя // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. № 3. – С. 14–22.
187. Франк С. Л. Религиозное сознание Гоголя // Русская классика: pro et contra. Железный век, антология / Сост. И. А. Есаулов, Т. Г. Петрова. – СПб.: РХГА, 2017. – С. 588–598.
188. Фуксон Л. Ю. Символический и ценностный аспекты интерпретации литературного произведения: (Повесть Гоголя «Невский проспект») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56, № 5. – С. 22–29.
189. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.
190. Хомякова О. Р. Путь к Вию: особенности художественного конфликта // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 1. – С. 7–20.
191. Хусаинова Р. М. Типы фантастического в повестях сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19, № 2. – С. 592–595.
192. Чамсединова Г. Ш. Магическая сила искусства в повести Н. Гоголя «Портрет» и «Неупиваемая чаша» И. Шмелева // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. 2009. № 2. – С. 131–135.
193. Черепанова Р. С. Н. В. Гоголь как социальный философ // Вестник ЧелГУ. 2001. № 1. – С. 107–121.
194. Черняева Т. Г. О жанровой природе «Арабесок» Н. В. Гоголя // Проблемы метода и жанра. Вып. 5. – Томск: Томский университет, 1977. – С. 37–50.
195. Чехов М. А. О технике актера. – М.: Эксклюзив: Русская классика, 2024. – 288 с.
196. Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь // Н. В. Гоголь: pro et contra: Личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, кри-

- тиков, философов, исследователей: Антология. Т. 1 / Сост., вступ. статья С. А. Гончарова. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2009. – С. 734–766.
197. Чуйков П. Л. «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского: общность мотивов // Русская речь. 2013. № 1. – С. 13–18.
198. Шамбинаго С. К. Изображение любви у Гоголя // Н. В. Гоголь: pro et contra: Личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, критиков, философов, исследователей: Антология. Т. 1 / Сост., вступ. статья С. А. Гончарова. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2009. – С. 498–522.
199. Шатова И. Н. Развитие традиций гоголевского гротеска в прозаическом наследии эмоционалистов // Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека. 2009. – URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/961/> (дата обращения: 17.12.2024).
200. Шевченко Е. С. Экфразистические и интрадиетические образы в творчестве Н. В. Гоголя: поэтика, семантика, аксиология // Международный научно-исследовательский журнал. 2024. № 10 (148). – URL: <https://research-journal.org/archive/10-148-2024-october/10.60797/IRJ.2024.148.72> (дата обращения: 28.08.2025).
201. Шестопалова Н. Д. Окулесика как смыслообразующий элемент в презентации прямой речи // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 4. – С. 189–193.
202. Школьников О. Ю., Дементьева А. В. Бежать или лететь стрелой: лексика движения в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект» и ее итальянском переводе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – М.: 2017. Т. 8. № 4. – С. 811–825.

203. Шульц С. А. К вопросу о традициях гомеровской «Одиссеи» в «Мертвых душах» Гоголя // Эпосоведение. 2017. № 3 (7). – С. 52–56.
204. Шыныбекова А. С. Роль невербальных средств в речевом общении // Вестник КРСУ. 2010. Т. 10. № 7. – С. 98–101.
205. Эйхенбаум Б. М. О прозе. – Л.: Худ. лит., 1969. – 507 с.
206. Ямпольский М. Б. Наблюдатель: очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. – М.: AdMarginem, 2000. – 287 с.
207. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 336 с.
208. Янушкевич А. С. Проблема прозаического цикла в творчестве Н. В. Гоголя // Проблемы метода и жанра / Томский государственный университет; Редактор Н. Н. Киселев. Выпуск 4. – Томск: Томский государственный университет, 1977. – С. 26–32.
209. Янушкевич М. А. Типология героя в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Чичиков – «человек случая» и «человек судьбы» // Феномен русской классики. – Томск, 2004. – С. 199–207.
210. Яровой С. А. Авторские стратегии взаимодействия с читателем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Отечественная филология. 2024. № 2. – С. 29–35.
211. Яровой С. А. Кинематографические приемы в повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» // Отечественная филология. 2022. № 4. – С. 118–123.
212. Ekman P., Friesen W., Tomkins S. Facial Affect Scoring Technique (FAST): A first validity study // Semiotica. 1971. Vol. 3. No. 1. P. 37–58.