

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ: ОБРАЗЫ КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬЧИКА

Статья посвящена осмыслению музыкального кода в художественной прозе Н.В. Гоголя. Ядерными понятиями музыкального кода выступают символические образы колокола и колокольчика, с помощью которых репрезентированы звуковые доминанты. Через поэтику звона анализируются принципы взаимодействия бытовых и бытийных категорий, дихотомия мёртвого и живого.

**Ключевые слова:** музыкальный код; синестезия; колокол; колокольчик.

Колокольчик ли, дальше эхо ли...  
С. Есенин

... а потому не спрашивай никого, по  
ком звонит Колокол: он звонит по Тебе  
Джон Донн

В литературоведении последних десятилетий заметно возрос интерес к явлению звукового строя художественной прозы и проблеме установления параллелей между литературными и музыкальными произведениями. Понятия «музыкальность», «звуковая картина мира», «звукообраз», «образ звучания», «музыкальная архитектура», «музыкальная мифология» начинают входить в терминологию современной филологической науки. В этом аспекте актуальность музыкального кода в творчестве Гоголя видится в том, что понятие звука как одна из центральных смысловых категорий обнаруживает свою многомерность. С формальной точки зрения проза Гоголя представляет собой особый вид текста, в котором смыкаются принципы, характерные для прозаического и поэтического произведения. Исследованию этой проблемы посвящены труды А. Белого [1], В.В. Виноградова [2], Б.М. Эйхенбаума [3].

Однако принципиально важно то, что музыкальный код является проявлением особого синтетического мышления Гоголя и его видения мира. Категория звучания становится для художника одной из приоритетных, бытие не мыслится вне акустических понятий: показательны в этом смысле знаковые статьи Гоголя, в которых прослеживается постоянная рефлексия писателя, связанная с его пониманием музыки и поэзии («Малороссийские песни», «О лиризме наших поэтов», «Скульптура, живопись и музыка», «Несколько слов о Пушкине»). Необходимо отметить, что данная семиотическая система существует в семантическом поле синестезии, в котором смыкаются акустическое, визуальное, вербальное и архитектурное начала. Целый ряд синестезийных выражений типа «густое слово», «звонкая песня», «свет луны, который содержит в себе столько музыки», «яркий крик», «неподвижный смех» репрезентируют контаминацию звука и цвета, звуковых и тактильных ощущений, акустических и геометрических признаков.

Таким образом, включение музыкального кода в организацию гоголевского текста прослеживается на лексическом и синтаксическом уровнях. Разнообразные же образы звучания, которыми проникнуто каждое произведение писателя, расставляют определенные акценты и сами активно включаются в сюжет. Не случайно Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя» указывает на то, что «значимость гоголевского сюжета становится очевидной лишь в учете всех красок, слов, мелочей» [1. С. 58].

В полифоничном мире Гоголя, где каждое одушевленное и неодушевленное существо получает право голоса, можно выделить мотивы звучания как единицы художественного языка, наделенные обобщенным значением. Это мотивы тишины и молчания, мотив музыки, смеха, звона. Мотив звона занимает в этой системе одну из ведущих позиций, т.к. само это понятие обретает в контексте творчества Гоголя философско-символическое значение.

Значимость изучения данного мотива подчеркивается и тем, что эта тема вызывала интерес у ряда исследователей. Так, М. Эпштейн в работе «Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя» приходит к мысли о том, что образ звона – это своеобразный архетип сознания автора [4]. Звучащий хронотоп обозначает дьявольское, пограничное состояние человека и мира. Андрей Синявский, автор книги «В тени Гоголя», трактует образ звона как основной смысловой принцип творчества писателя. Анализируя пьесу «Ревизор», Синявский называет ее «чудесной шарманкой» [5. С. 83] со звенящим именем, музыку которой можно услышать, переложив этот звон на образы комедии.

Мотив звона является устойчивым на протяжении всего творческого пути Гоголя. Его повторяемость, инвариантность, несомненная смысловая значимость, которую и пытались постичь исследователи, – всё это обусловило важность проблемы. Думается, само понятие звенящего мира здесь неоднозначно: модификации концепта «звон» отражают постоянное пульсирование гоголевского космоса, своеобразное напряжение между полюсами бытового и бытийного пространств, внешнего и внутреннего мира, своего и чужого, живого и мёртвого.

Физическое пространство прозванивается в горизонтальном и вертикальном измерениях. Земной мир весьма насыщен предметами: это и природные реалии, и бытовые вещи, люди и животные. Все они, существуя в едином поле жизни, составляют неделимый космос. Такая общность подчеркивается именно через образ звука вообще и с помощью образа звона в частности. Не случайно для звуковой характеристики абсолютно любого существа, предмета или явления равноправно может быть использован образ звона. Бренчит и замок на двери, и струны бандуры, слышится гром соловья и гром сбрасываемых на землю досок, звон стекла и звонкий голос перепела, бряканье подков и золотых монет. Видно, что сам звон реализуется в нескольких

своеобразных лексико-семантических вариантах: брэнчание, бряканье, гром, звон. Каждый из них обладает собственным набором устойчивых атрибутов: так, золото почти всегда брэнчит, колокольчик и песня звенят, стекло звякает. Особая тембровая и тональная окраска звона акцентирует различные оттенки смысла образов звенящих предметов: сугубо приземленные брэнчащие и ориентированные на соотношение с иным пространством звенящие.

Интересно и то, что звон становится своеобразной акустической характеристикой масштаба мира. Так, пространство повестей «Потрет», «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» более или менее ограничено и определяется как замкнутый топос города. С точки зрения звуковой насыщенности он заявляет о себе как о мертвом, неодушевленном мире, царстве теней, аде. Звон, дребезжание, крики, дьявольский хохот или же по контрасту с ними мертвая тишина, онемение, звуки погребения («погребальный голос», стук заколачиваемого гроба) – вот характерный комплекс звуковых мотивов. По мысли Гоголя, закрытость разрушительна.

Оппозиция «город – мир» через звук и звуковую метафору, находясь в ряду иных противопоставлений, разрастается до оппозиции «живое – мертвое». Топографические названия книг Гоголя не случайно ассоциативно указывают на свою звучную составляющую: «Вечера на хуторе близ Диканьки» отсылают к атмосфере вечерниц, где под звук бандуры, сопилки и цимбал в пляс пускается весь народ, от чего трещат доски пола, звенят подковы и гудит всё вокруг; «Миргород», по мысли С.А. Фомичёва, – это «огороженная Вселенная» [6. С. 20], границ которой касается шум и звон внешнего мира; в безвоздушной и практически немой атмосфере «Мёртвых душ» режущее слух дребезжание спровоцировано суггестированным безмолвием или же непрерывным потоком однообразных слов, а звон колокольчика, напротив, становится признаком динамики.

В художественном мире Гоголя этот вибрирующий звук обретает не только собственно акустические характеристики: звон воспринимается и в цвете (чаще всего он соотносится с прозрачным, серебристым или медным оттенком, что обусловлено характеристиками звенящих предметов), и в пластике (волновые колебания, продуцирующие дребезжание, находят отражение в глагольных конструкциях «потрясти», «вздвогнуть», «колыхаться»). При этом геометрия звона тяготеет к двум фигурам: кругу и линии. Так, живой национальный космос постоянно заявляет о себе и своей целостности в громких звенящих звуках: «хохот поднялся со всех сторон» [7. Т. 1. С. 19], «весь народ срывается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит <...> Разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выговорится ясно» [7. Т. 1. С. 20–21], «музыканты грянули; дивчата, молодичи, лихое казачество в ярких жупанах понеслись» [7. Т. 1. С. 163]. Люди танцуют, поют и хохочут не в замкнутом пространстве дома, а на открытом месте, где эти звуки песен и танцев могут реализоваться в полной мере, однако гуляющий народ всегда организует круг, хоровод, от которого далеко гудит земля и разносится эхо. В данном случае звон маркирует некое общее ме-

сто, определяя его границы зоной распространения звучания. С другой стороны, векторно ориентированный звон, вертикально и горизонтально пронизывающий мироздание, упорядочивает и собирает его в единое целое.

Однако несомненно то, что звон бытового мира указывает на его соотношение с бытийным пространством. Обжитой малый мир, в котором поют двери, звучат знакомые песни и даже собачий «лай <...> приятен» [7. Т. 2. С. 8] ушам, постоянно соприкасается с макрокосмом, причем часто этот контакт трагичен, и звон как будто предупреждает об этом. Зона границы этих пространств напряжена, она мерцает и дрожит, как мембрана. Не случайно звенеть начинают предметы, так или иначе несущие семантику перехода, фронта. «Гром подъехавшей кареты» отзывается «легким дрожаньем комнатных окон» [7. Т. 5. С. 394], у брочки Товстогузов «каждый гвоздик и железная скобка звенели» [7. Т. 2. С. 15], Хома Брут, очутившись в фантастическом мире, слышит то ли ветер, то ли музыку, которая «звенит <...> и вонзается в душу какою-то нестерпимой трелью» [7. Т. 2. С. 175], «с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам» жилища колдуна [7. Т. 1. С. 176].

Центральным образом здесь, конечно, является образ колокольчика тройки, который возникает в «Записках сумасшедшего», «Петербургских повестях», поэме «Мертвые души». И. Андроников отмечает, что гоголевская тройка тесно связана с русской народной поэзией, с дорожными песнями [8].

Далеко слышимый звон колокольчика определяет бесконечность пространства и времени, по которому движется герой. Этот звон – своеобразный ритм, передающий напряженное состояние как мира, так и героя, который, вторгаясь, буквально рвет его на куски. Таким образом, в путешествии по земной дороге открывается философский смысл жизненного пути, бытия.

Если образ-символ колокольчика больше тяготеет к пространственному значению, то образ колокола – к временному. В широком смысле колокол символизирует ход времени [9. С. 156–157] как конкретного, так и более объемного исторического. Звуки колокола в мире Гоголя могут обозначать время суток, но при этом прослеживается связь малого времени и большого бытийного круговорота, потому что именно колокольный звон отмечает момент наступления утра и ночи, что символически трактуется как макрособытие появления жизни и смены её смертью.

Интересно, что концепция истории в философии Гоголя предстает как звучащая, эпохи, у каждой из которых есть свой ритм, сменяют друг друга подобно музыкальным волнам. Семантика колокольного звона здесь очевидна: исторические события «глухо отдаются даже в нынешние времена, подобно сильному звуку в горном ущелье, который вдруг умирает после рождения, но долго еще отзывается в своем эхе» [10. С. 54]. Именно через символ колокола в творчестве Гоголя воскрешается архетипическая модель нелинейного циклического времени [11], в котором все события повторяются на разных витках истории. Так, могучее слово Тараса Бульбы, «будучи подобно гудящей колокольной меди», «в которую много повергнул мастер

дорогого чистого серебра», разносится «далече по городам, лачугам, палатам и весям» [7. Т. 2. С. 124]. Эхо колокола обеспечивает гармонию, преемственность, устойчивость мира, не позволяя забывать и предавать. Еще более непосредственно семантика колокола как эха прошлого и предчувствия настоящего выражена в письме Гоголя Н.М. Языкову, где Гоголь призывает: «бей в прошедшем настоящее, и тройною силою облечется твое слово» [12. Т. 2. С. 397].

Косвенно образ колокола предстает через семантику небесного грома как возмездия и наказания свыше. Следует заметить, что и в культурной традиции колокол – это символ Божьего гласа. Показательно в этом отношении то, что вторжение речи в бытие часто сопровождается звоном. Рождение слова всегда шумно, при этом характер звукового сопровождения напрямую связан с физическим процессом прорыва, прокола оболочки: это бряканье, треск, звон, дребезжание. Слово обладает способностью поражать не только слух, но и всё существо человека в целом. Действие звуков речи и производимый ими эффект сходны с ударами и толчками: слова гоголевских персонажей обдают варом, сыпятся дождем, пронимают. Так, в «Сорочинской ярмарке» парубок, «озадаченный <...> сильным залпом неожиданных приветствий» [7. Т. 1. С. 19] мачехи, швырнул в нее комок грязи; от заклинаний ведьмы «ветер пошел по церкви» [7. Т. 2. С. 197]; слова Басаврюка, словно нож, вонзились в спину Петруся, заставив его исполнить страшный обряд; герои вообще нередко сопровождают свои реплики ударами и похлопываниями собеседника, выражая свою мысль в двух равноправных действиях – звенящем слове и жесте.

Перспектива направленности слова к Другому вновь апеллирует к проблеме смещения границ, в данном случае – метафизической и личностной. Интенция говорения очень редко носит описательный характер, чаще всего персонажи спорят, убеждают друг друга, наконец, кричат, а собственно авторское слово повышено эмоционально. Это не случайно, ведь чужое слово должно проникнуть душу, задеть, именно поэтому вербальное поведение отличается высоким тоном, громким голосом, суггестивным звукообразом: речь трещит, жужжит и звенит. Здесь уместно привести мысль Ф.В. Шеллинга о том, что в метафизическом отношении звон – «это неразличимость облечения бесконечного в конечное» [13. С. 221], т.к. подвижное слово нацелено на вмещение в себя огромного потенциала значений, оттенков и аллюзий. Оно вольно «обтечь мир», «заключить» в себе целую внеязыковую ситуацию, «раздаться» (т.е. расшириться) – все эти выражения знаковы, они сигнализируют о наличии в слове не просто «бездны пространства», а символической воронке смыслов.

Образы колокола и колокольчика как символы языка, голоса становятся значимыми доминантами и для звучащего психологического пространства. В непрерывно колеблющемся, дрожащем мире герои могут вести себя по-разному, критерием становится их способность слышать звон бытия, его знаки.

Есть герои, которых можно назвать резонерами (в повести «Вий», пусть и в сниженной ситуации, появля-

ется это слово по отношению к одному из расчувствовавшихся персонажей). Их сознание полностью созвучно миру, а голоса сливаются с ним. Показательно то, что их речь характеризуется с использованием семы звона: «нежная супруга» Солопия Черевика дребезжит ему на ухо, Басаврюк гремит в ответ Петрусю, горожанки Рима переговариваются серебряными голосами, и их звонкий лепет раздаётся со всех сторон.

В противоположность им существуют герои, которые глухи к миру и не понимают его знаков. Таков Хома Брут, слушающий, но не слышащий громко звенящего мира, предупреждающего его об опасности. Возможен и другой вариант отсутствия диалога, когда уже мир глух к человеку и его голос, подобно крику Акакия Акакиевича, теряется, а за его словами никто не слышит звенящего «Я брат твой».

В пограничном состоянии находятся те персонажи, в которых начинает пробуждаться способность слышать мир и понимать его. Это Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович, слышащие знаки своей близкой смерти; это Поприщин и Иван Федорович Шпонька, в которых начинает просыпаться самосознание. С образом внутреннего состояния Поприщина и Шпоньки не случайно связаны метафорические образы-символы струны и колокола, звенящих музыкальных инструментов. Трагическая судьба Поприщина не умаляет значимости появления у него рефлексивного сознания, которое входит в резонанс с пульсирующей действительностью и становится подобным звенящей в тумане струне. Не случайно признаком омертвения души становится неспособность творить: Чартков, герой повести «Портрет», модный художник, в старости подошел к той черте, «когда могущественный смычок слабее доходит до души и не обвивается пронзительными звуками около сердца» [10. С. 110]. Вообще струны души и смычок, который, касаясь их, рождает музыку, являются неким архетипом в сознании Гоголя, он часто упоминает о нем в переписке. Из письма Н.М. Языкову: «Душа твоя была орган, а бряцали по нем другие персты» [12. Т. 2. С. 409], из письма В.Г. Белинскому: «но что самое главное и чего меньше было у тебя прежде, это <...> текущая из сердца поэзия: нота, взятая с верностью удивительною и таким скрипачом, у которого в скрипке сидит душа» [12. Т. 2. С. 286].

Во сне Шпоньки линия самосознания реализуется в образе колокола, в который превращается герой. Именно тогда у него как у колокола появляется свой язык. На символическом уровне это можно истолковать как данный человеку шанс обрести собственный голос, отрефлексировать себя: «Нет, я не колокол, я Иван Федорович!» [7. Т. 1. С. 233].

Таким образом, мир Гоголя действительно прозванивается и отдается звоном по всем направлениям: в организации сюжета, в композиции, в образной системе. Семиотика «прозванивающегося пространства» полисемантична. В бряканье и бречении бытовых реалий, в звучании песен и музыки, в звенящей струне как признаке пробуждающегося «Я», в образе-символе колокола как отзвуков истории открывается художественный топос Гоголя, в котором ведется поиск живой души и слышится эхо всего мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.
2. *Виноградов В.В.* Язык Гоголя // Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 271–330.
3. *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 306–327.
4. *Эштейн М.* Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 126–147.
5. *Синявский А.* В тени Гоголя. М., 2001.
6. *Фомичёв С.А.* «Чудный город Миргород!» // Русская речь. 1989. № 2.
7. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1966.
8. *Андроников И.* О русских тройках // Андроников И. К музыке. М., 1992. С. 118–128.
9. *Трессидер Д.* Словарь символов. М., 1999.
10. *Гоголь Н.В.* Арабески. М.: Молодая гвардия, 1990.
11. *Лотман Ю.М.* «Звонячи в прадедную славу» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 97–111.
12. *Переписка Н.В. Гоголя:* В 2 т. М., 1988.
13. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / Пер. с нем.; Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. М., 1999.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 3 октября 2009 г.