

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2026.16802

EDN: BZKAFF



Театральное начало в поэтике «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя

С. А. Яровой

Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне

(г. Шэньчжэнь, провинция Гуандун, Китайская Народная Республика)

e-mail: yarovoysa@my.msu.ru

Аннотация. В статье рассмотрена театральная природа художественного мышления Н. В. Гоголя в ранний период его творчества на материале цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Актуальность работы обусловлена необходимостью комплексного осмысления связи сценического опыта писателя с формированием его поэтики. Цель заключается в выявлении механизмов использования театральных принципов в структуре повествования и при построении образной системы произведений. Материалом послужили тексты повестей цикла, эпистолярные и мемуарные свидетельства современников, а также критические работы и исследования. Установлено, что сценический опыт Гоголя, полученный в Гимназии высших наук князя Безбородко, оказал влияние на формирование особого типа художественного видения. Повествовательные фрагменты произведений организованы по законам мизансцены, действие концентрируется в условном пространстве, активно применяются приемы светотеневой и звуковой организации текста. Особое значение приобретают жест, мимика и пластика персонажей, которые выполняют семантическую и характерологическую функции: усиливают экспрессию речи и способствуют созданию эффекта зрелищности. Принцип контраста, реализованный на уровне портретных характеристик и акустической среды, выступает структурообразующим элементом художественной системы. Театральность, таким образом, проявляется не как внешний прием, а как имманентное свойство поэтики раннего Гоголя, определившее способы изображения человека и мира. Проведенное исследование позволило уточнить представление о генезисе гоголевского художественного метода.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, театр, образ, деталь, контраст, жест, мимика, художественный метод, поэтика, характер, литературный персонаж, роль, «Вечера на хуторе близ Диканьки»

Для цитирования: Яровой С. А. Театральное начало в поэтике «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2026. Т. 24. № 2. С. 157–177. DOI: 10.15393/j9.art.2026.16802. EDN: BZKAFF

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2026.16802

EDN: BZKAFP

The Theatrical Principle in the Poetics of “Evenings on a Farm Near Dikanka” by N. V. Gogol

Sergei A. Iarovoi

Shenzhen MSU-BIT University

(Shenzhen, Guangdong Province, P. R. China)

e-mail: yarovoysa@my.msu.ru

Abstract. The article examines the theatrical nature of Nikolai Gogol’s artistic thinking in the early period of his work, drawing on the cycle of tales “Evenings on a Farm near Dikanka”. The relevance of the study stems from the need for a comprehensive understanding of the relationship between the writer’s stage experience and the formation of his poetics. The study aims to identify the mechanisms through which theatrical principles function in the narrative structure and in the construction of the figurative system of the works. The research draws on the texts of the tales, epistolary and memoir evidence from contemporaries, as well as critical works and studies. The study establishes that Gogol’s stage experience, acquired at the Prince Bezborodko Gymnasium of Higher Sciences, influenced the formation of a specific type of artistic vision. Narrative fragments are organized according to the principles of mise-en-scène, action is concentrated within a conventional space, and techniques of light-and-shadow and sound organization are actively employed. Gesture, facial expression, and physical expressiveness acquire particular significance, performing semantic and characterological functions by intensifying verbal expression and contributing to the effect of visual spectacle. The principle of contrast, realized at the level of portrait characteristics and acoustic environment, functions as a structural element of the artistic system. Theatricality thus appears not as an external device but as an immanent property of Gogol’s early poetics that determines his representation of the human being and the world. The study clarifies the understanding of the genesis of Gogol’s artistic method.

Keywords: Nikolai Gogol, theatre, image, detail, contrast, gesture, facial expression, artistic method, poetics, literary character, role, “Evenings on a Farm near Dikanka”

For citation: Iarovoi S. A. The Theatrical Principle in the Poetics of “Evenings on a Farm Near Dikanka” by N. V. Gogol. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2026, vol. 24, no. 2, pp. 157–177. DOI: 10.15393/j9.art.2026.16802. EDN: BZKAFP (In Russ.)

Театральность — категория, без которой невозможно в полной мере осознать природу творчества Н. В. Гоголя, поскольку художественные воззрения писателя формировались в том числе под влиянием сценического и изобразительного искусств. С самого раннего возраста Гоголь находился в литературном и театральном окружении: его отец, В. А. Гоголь-Яновский, был драматургом, сочинявшим комические пьесы для домашнего театра зажиточного родственника Д. П. Трощинского, в которых играла и его супруга, мать писателя М. И. Гоголь-Яновская. Как констатирует автор первой биографии Гоголя, П. А. Кулиш, возводящий гоголевское увлечение театром к самым ранним детским годам, будущий писатель «имел не один случай, если не видеть театр Трощинского, то слышать о нем и позаимствовать кое-что от своего отца» [Виноградов, 2011: 39]¹.

Вероятнее всего, собственные актерские и ораторские навыки Гоголь получил уже в 1820-х гг. на школьной сцене в стенах Нежинской гимназии, где ученики, по воспоминаниям А. С. Данилевского, записанным В. И. Шенроком, играли «трагедии Озерова, "Эдипа" и "Фингала"»². Со времен обучения в гимназии театр стал для Гоголя и его товарищей далеко не простым увлечением: обладая природным чувством юмора, актерским мастерством, Гоголь в некотором роде «театрализован» и свое поведение, благодаря чему в гимназистских кругах заслужил прозвище «таинственный карла».

Театральная практика нежинских лет, неоднократно отмеченная в биографических исследованиях, до сих пор не получила системного осмысления в рамках исторической поэтики ранней гоголевской прозы. Между тем участие Гоголя в школьных театральные постановках было не только эпизодом юношеской

¹ Стоит отметить, что И. А. Виноградов указывает на необоснованность подобных суждений Кулиша, приводя свидетельства матери Гоголя, где она утверждает, что ее сын не участвовал ни в каких постановках — ни в доме Гоголей-Яновских, ни в доме Трощинских — по причине малого возраста. По словам М. И. Гоголь-Яновской, Николай был отдан учителю-семинаристу, впоследствии отправлен в Полтаву, по исполнению 12 лет — поступил в Нежинскую гимназию, ничего не зная о том, что отец его писал комедии на русском и простом малороссийском языке, поэтому был очень удивлен, когда после смерти Василия Афанасьевича в 1825 г. обнаружил записи этих комедий. Подробнее об этом см.: [Виноградов, 2024].

² Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892. Т. 1. С. 241.

биографии, но и формой приобщения к специфическому типу художественного мышления, предполагающему работу с ролью, интонацией, жестом, пространственной организацией действия. Вопрос о том, каким образом данный опыт мог отразиться в поэтике «Вечеров», до настоящего времени не получил должного научного освещения. Театральные элементы текста обычно фиксируются фрагментарно — в связи с диалогичностью, выразительностью речевых характеристик или сценичностью отдельных эпизодов, однако не рассматриваются как целостное структурообразующее начало. В настоящей статье предпринята попытка обозначить присутствие и функциональную роль театральных принципов в художественной структуре «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и соотнести их с ранним художественным опытом писателя.

Театральность как форма художественного мышления

В начале XIX в. — в период формирования Гоголя как писателя и драматурга — «поэт, литератор был сам своего рода... художественным произведением: типажом, маской, дополнявшей его реальное Я» [Турбин: 83]. Взгляд на жизнь сквозь призму театральности присутствует уже в ранних произведениях Гоголя, что сразу было отмечено современниками писателя. П. А. Кулиш, описывая изображение Гоголем малороссийской действительности, отмечал: «в украинских повестях из простонародного быта у него на каждом шагу встречаешь или эффектацию, или карикатуру. Жизнь и ее поэзия пробиваются у него здесь, сквозь театральность и искусственность, только как бы случайно, как будто мимо ведома самого автора»³.

Отправляясь в Петербург в конце 1828 г., Гоголь планирует строить карьеру на государственной службе. Однако присутствует и неудачная попытка стать актером Санкт-Петербургских Императорских театров, поскольку «успехи его на гимназической сцене внушали ему надежду, что здесь он будет в своей стихии» [Виноградов, 2017–2018; т. 2: 44]. Тоскливая служба, преподавание — все это не помешало Гоголю перейти

³ Кулиш П. <А.> Обзор украинской словесности. V. Гоголь, как автор повестей из украинской жизни. Статья третья // Основа: Южно-русский литературно-ученый вестник. СПб: тип. Н. Тиблена и комп., 1861. № 9. С. 63.

от «Ганца Кюхельгартена», «идиллии в картинах», к созданию «украинских повестей». Уже в конце апреля 1829 г. Гоголь в письме матери из Петербурга просит ее выслать «две папилькины малороссийские комедии: Овца-Собака и Романа с Параскою» [Гоголь; т. 10: 101], задумываясь о том, чтобы «одну из <н>их поставить на здешний театр» [Там же]. Однако, как предполагает Ю. Я. Барабаш, «в этом обещании кроме искренних благих намерений, скрывалась и изрядная доля лукавства: Никоше, прибывшему в Петербург всего каких-нибудь четыре месяца назад, еще самому надо было думать и думать, как встать на ноги, ему ли покровительствовать "на здешнем театре" никому не ведомым пьесам никому неведомого автора из провинции...» [Барабаш: 25]. Развивая эту мысль, Барабаш указывает, что, поскольку, по словам Гоголя, в столице «так занимает всех всё малороссийское» [Гоголь; т. 10: 101], писатель планировал «сочинить что-нибудь в таком же духе, и отцовские комедии, виденные им в детстве в Кишиневе, в усадебном театре Д. П. Трошинского, могли оказаться в этом деле весьма кстати» [Барабаш: 25]⁴. Гоголь осознавал, что профессионально сыгранная роль, еще и комического характера, безусловно приносит успех как актеру, так и автору. Необходим был лишь тщательный подход, а писатель именно так и планировал подойти к созданию произведений, впоследствии составивших сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки». Подтверждение этому находим в письме Гоголя матери от 2 февраля 1830 г., где писатель опять просит прислать ему сведения о малороссийских нравах, поверьях, обычаях, одежде, комических ситуациях и еще раз отмечает: «Не пренебрегайте ничем, всё имеет для меня цену» [Гоголь; т. 10: 129]. Поскольку исследователи биографии и творчества Гоголя относят начало работы над первым томом «украинских повестей» к концу апреля 1829 г.

⁴ Как было отмечено выше, предположение о знакомстве Н. В. Гоголя с пьесами его отца, В. А. Гоголя-Яновского, и спектаклями в домашнем театре Д. П. Трошинского, впервые появившееся в биографической статье П. А. Кулиша (<Кулиш П. А.> Несколько черт для биографии Николая Васильевича Гоголя // Отечественные Записки. 1852. № 4. Отд. 8. С. 189–201), противоречит свидетельствам матери писателя, на что справедливо указывает И. А. Виноградов (см.: [Виноградов, 2011: 30–31]). Таким образом, приведенное суждение Ю. Я. Барабаша продуктивно лишь в той части, где ранние творческие намерения Гоголя объясняются культурным контекстом — интересом столичной публики к малороссийской тематике.

[Виноградов, 2017–2018; т. 2: 15], подобная просьба автора, составленная уже спустя несколько месяцев труда над произведениями и незадолго до выхода в свет первой части повести «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала»⁵, очередной раз свидетельствует о стремлении писателя к максимальной достоверности в изображении украинских традиций, характеров, бытового поведения.

В результате синтеза увлечения в Петербурге «всем малороссийским», популярности в то время театра, успеха комической пьесы и собственного драматического таланта дебют Гоголя в прозе поставил его «в число первых литераторов России» [Виноградов, 2017–2018; т. 2: 20]. Однако возникает закономерный вопрос: почему юный писатель решает создать произведение в новом ему эпическом роде, а не обращается к уже знакомому жанру — пьесе? Возможно, одной из причин стало упомянутое выше испытание Гоголем в Петербурге своих сил на почве актерского мастерства, не увенчавшееся успехом, и оттого он мог побаиваться, что драматическим произведениям провинциального автора вынесут тот же вердикт, что и его актерскому таланту. Отметим, что в результате сочетание малороссийской тематики с театрально-комическими приемами принесли автору настоящий успех в обществе и признание корифеев того времени, хотя и вызвали полемику среди критиков.

Отказаться от использования театральных приемов в прозаических произведениях Гоголь не мог: театр воспринимался им как «кафедра, с которой можно много сказать миру добра» [Гоголь; т. 6: 58]. Драматургия была частью художественного гения Гоголя, в том или ином виде присутствовала в его прозе, которая имеет ярко выраженное драматическое начало. Способность писателя к рельефному, образному мышлению нашла отражение в его прозаических произведениях. Автор «Вечеров», в целом, не стремился проводить четкую границу между драмой и повествованием, описывая их совместные изобразительные возможности в «Учебной книге словесности для русского юношества» (1846):

⁵ Цензурное разрешение февральского номера «Отечественных записок», где без указания авторства была напечатана первая часть повести, получено спустя два дня после отправки Гоголем письма — 4 февраля 1830 г. [Виноградов, 2017–2018; т. 2: 60].

«Пространство и пределы этой поэзии драматически-повествовательной велики. Она объемлет в себе бесчисленные роды, начиная с самых величайших: эпопеи и драмы — и до самых мелких: басни или притчи. <...> Величайшее, полнейшее, огромнейшее и многостороннейшее из всех созданий драматическо-повествовательных есть эпопея» [Гоголь; т. 6: 330].

Отличает подобную «драматическо-повествовательную поэзию» от любого другого языкового дискурса, прежде всего, то, что она вместе с описательными фрагментами вводит зрителя в театральное действие, в ней с помощью действия проявляются характеры персонажей, разворачивается сюжет, создаются конфликтные ситуации (в противовес подробным, с навязчивой тенденцией, описаниям мыслей и переживаний героев). Обладая несомненным талантом «говорить» созданными образами, чтобы донести читателю собственные размышления, завладеть читательским вниманием, Гоголь использовал в прозаических произведениях различные театральные приемы и средства для создания зрелищности, «эффекта погружения».

Глубина проникновения в характер героя, яркость речевой характеристики персонажей сделали Гоголя не только достойным последователем «Озерова, Княжнина, Капниста, князя Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, А. Писарева» [Гоголь; т. 6: 183], но подлинным новатором. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что Гоголь использовал новый тип мышления, новую модель художественного мира, и театральности в этой модели отведено значимое место, поскольку она является отличительной чертой гоголевского художественного мироощущения.

Опыт «сооружения подмостков» в «Вечерах»

Театральные навыки юного Гоголя, полученные будущим писателем на сцене театра Нежинской гимназии, знание им законов драматического искусства сыграли значительную роль при создании цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». В повествовательной структуре произведений отчетливо прослеживается ориентация на законы сценического искусства, что позволяет говорить о театральности как об имманентном свойстве поэтики раннего Гоголя.

Фрагменты текста выстраиваются таким образом, что между событием и его словесным воспроизведением возникает опосредующая инстанция — воображаемая «сцена». Действительность в этих эпизодах не просто описывается ретроспективно, но предварительно перекодируется по законам драматургии: реальность подвергается сценической компрессии, локализуется в условном пространстве подмостков и лишь затем облекается в форму повествования эпического. Следствием такой трансформации становится концентрация действия на ограниченной площадке, что придает прозаическому тексту дискретность, зримую пластику и мизансценическую выстроенность, свойственные роду драматическому.

Подобный способ моделирования художественной реальности не являлся для Гоголя интуитивным или спонтанным. Он опирался на глубокое, во многом профессиональное знание механизмов сцены, включая принципы организации пространства и оформления декораций. Гоголю было свойственно в высшей степени комплексное, синтетическое восприятие театрального зрелища как единства слова, жеста, предмета и фона.

Важно отметить, что его работа с воображаемой сценой в «Вечерах» — это не отвлеченная литературная игра, а результат реального практического опыта, полученного еще во времена постановок в Гимназии высших наук князя Безбородко. П. А. Кулиш в «Записках о жизни Н. В. Гоголя» приводит воспоминания его соученика и близкого друга Н. Я. Прокоповича о процессе обустройства Гоголем в Нежинской гимназии театра: «Гоголь не только дирижировал плотниками, но сам расписывал и декорации» [Виноградов, 2011: 577]. Данная деталь чрезвычайно важна для понимания генезиса гоголевского художественного метода: будущий писатель осваивал сценическое пространство не только и, возможно, не столько как драматург (создатель текста), но и как постановщик и живописец, владеющий категориями объема, цвета и оптического эффекта. Умение «расписывать декорации» предполагает особый тип видения — способность превращать плоскость в иллюзию глубины, что напрямую коррелирует с последующей гоголевской манерой создавать в прозе объемные, рельефные, почти «осязаемые» картины малороссийского быта.

Немаловажным кажется и тотальный, всеобъемлющий характер вовлеченности юного Гоголя в сценическое действо. В. И. Любич-Романович, воспитывавшийся в Нежинской гимназии параллельно с Гоголем, вспоминал: «У нас, в гимназии, как-то на рождественских праздниках был устроен спектакль, наибольшее участие в котором принимал Николай Васильевич. Он расписывал роли, рисовал декорации, *сооружал подмостки, делал бутафорские вещи* и даже *шил костюмы*» [Виноградов, 2011: 558] (курсив мой. — С. Я.). Свидетельство Любич-Романовича фиксирует уникальную для будущего классика универсальность: налицо случай, когда творец не разграничивает процессы сочинительства, материального производства и исполнительства. «*Сооружение подмостков*» и «*шитье костюмов*» — операции, требующие уже не вдохновения, а ремесленного расчета и контакта с материалом. Подобный ранний опыт «делания» театра впоследствии трансформируется в литературный прием. В «Вечерах» Гоголь выступит таким же демиургом, который не просто рассказывает истории, а размечает пространство, «расставляет» персонажей в нужных позах, продумывает освещение (лунный свет, тьма, блеск звезд, сияние ночного Петербурга), фактуру предметов и тканей убранства — «до последней нитки, даже в одежде действующих лиц» [Виноградов, 2017–2018; т. 3: 346], как признавался сам Гоголь С. Т. Аксакову.

Позднейшие исследователи связывали внимание писателя к мельчайшим элементам художественной ткани с формированием особого типа изобразительности, оказавшего влияние на дальнейшее развитие отечественной литературы. Так, А. П. Чудаков подчеркивал, что именно к Гоголю восходит все «натуральное» направление отечественной литературы, а также «тот тип мелочно-живописно-пластического видения предмета, который получил наибольшее развитие в русской литературе XIX в.» [Чудаков: 35]. Тем самым деталь осмыслялась не как частный стилистический прием, а как принцип художественного мышления.

Сходную позицию занимал и В. Н. Топоров, указывавший, что «глаз Гоголя видел многое и в поразительно дифференцированных деталях» [Топоров: 35]. Эта «наблюдательность» реализуется уже в начале «Ночи перед Рождеством», где обстоятельная

характеристика внешности и костюма беса задает определенную интерпретационную перспективу: тщательное изображение облика персонажа формирует установку на его комическое восприятие и предвосхищает его поражение. При этом в других повестях «Вечеров» нечистая сила нередко предстает как разрушительное начало, что усиливает контраст и подчеркивает функциональную значимость детали в достижении художественного эффекта.

Жест и мимика: от сцены к прозе

Сценический опыт Гоголя не ограничивался знанием принципов организации декорационного пространства — он включал и практическое освоение выразительных возможностей актерской игры, прежде всего мимики и жеста. Осознание значимости жестовой выразительности для создания зрелищного эффекта впоследствии нашло отражение в художественной структуре «Вечеров». Повествование насыщалось вербальными и кинетическими элементами, сближающими типологически прозу с драматическим действием и тем самым «визуализируя», «театрализуя» художественный текст.

В. К. Пашков, вспоминая гимназические постановки, организованные Гоголем и Прокоповичем, который «имел успех в ролях трагических, фактурных, требовавших декламации» [Денисов: 87], указывал, что особое внимание современников привлекла комедия «из малороссийского быта», где Гоголь исполнил немую роль старика. Трансформация юноши, сопровождавшаяся характерными звуковыми и мимическими деталями — кряхтением и кашлем — произвела сильное впечатление и «с этого вечера публика узнала и заинтересовалась Гоголем как замечательным комиком» [Виноградов, 2011: 594]. Данный эпизод свидетельствует о глубоком понимании писателем выразительного потенциала жеста и мимики как самостоятельных средств художественного воздействия.

Гоголь использует в прозе жест не как вспомогательную характеристику, а как показатель текущего эмоционального состояния персонажа. Так, в эпизоде «Сорочинской ярмарки», где «супруга <...> Черевика сидела как на иголках, <...> беспокойно поглядывая на наложенные под потолком доски»

[Гоголь; т. 1: 100], пластическая деталь передает напряжение героини; сходным образом в «Ночи перед Рождеством» Солоха «металась как угорелая» [Гоголь; т. 1: 184], что фиксирует ее внутреннее смятение. В противоположность этим реакциям жест Грицька, берущего Параску за руку, выражает доверие и доброжелательность. Тем самым невербальные компоненты становятся значимым средством семантизации действия и усиливают эффект присутствия в повествовании.

Несмотря на то, что повествовательный потенциал жеста уступает речи в широте демонстрации, в ряде выразительных возможностей он оказывается более емким и наглядным средством передачи смысла. В художественной системе Гоголя жест выполняет значимую семантическую функцию: через движения тела раскрываются смысловые, эмоциональные и интонационные аспекты повествования. Автор активно прибегает к жестовой образности, изображая движения, обусловленные конкретной ситуацией и нередко возникающие спонтанно, вне сознательного контроля персонажа. Подобные импульсивные реакции служат маркерами переживаний и намерений человека в определенном психологическом состоянии и, как правило, сопровождают речевые акты. Примечательным кажется также то, как один и тот же жест может повторяться в описании различных героев, отражая не индивидуальную особенность, а универсальное проявление внутреннего состояния персонажа. Так, естественное стремление человека закрыть голову и лицо руками в момент опасности выступает общим поведенческим признаком, сигнализирующим о страхе или ожидании агрессии. Примером может служить сцена из «Сорочинской ярмарки», где Черевик, осознав свою излишнюю откровенность, мгновенно прикрывает голову руками, предвидя возможную вспышку гнева со стороны супруги:

«Тут Черевик наш заметил и сам, что разговорился чересчур, и закрыл в одно мгновение голову свою руками, предпологая, без сомнения, что разгневанная сожительница не замедлит вцепиться в его волосы своими супружескими когтями» [Гоголь; т. 1: 95].

Немаловажно также отметить значение корреляции невербальных компонентов коммуникации с речевым высказыванием. Жест в художественном тексте способен интенсифицировать смысл сказанного, вступать с ним в контрастные отношения, воспроизводить его содержание, компенсировать отсутствие слов или предвосхищать словесную реплику. Аналогичную функцию выполняет и мимика, которая может акцентировать речевое сообщение, сопровождать его либо выступать самостоятельным эквивалентом словесного выражения. Реакции непосредственно связаны с эмоциональной сферой персонажа и варьируются в зависимости от силы и степени проявления переживаний; при этом одно и то же чувство может находить отражение в различных проявлениях мимики.

Подобный основательный подход к пластической выразительности персонажей закономерно коррелирует и с особенностями речевой организации текста. Стремясь к максимальной достоверности в передаче живой, звучащей речи, Гоголь «сознательно уходит от речевых штампов, создавая своего рода неправильные <...>, но очень выразительные речевые конструкции» [Дмитриева: 103]. Данный принцип «смысловой неправильности» оказывается глубоко родственным театральной природе гоголевского письма: подобно тому как жест или мимическая реакция могут быть неканоничными, но при этом эмоционально точными, так и речевые высказывания персонажей строятся на отступлении от гладкой литературной нормы в пользу экспрессии и характерности.

Следовательно, мимическая выразительность в литературном произведении не только дополняет речевую характеристику, но и становится важным средством портретирования, участвуя в создании внешнего вида героя. Подробная фиксация деталей мимики нередко способствует формированию комического эффекта, выявляя несоответствие между внутренним состоянием и его внешним проявлением либо между словом и выражением лица. Вместе с тем, обращение к невербальным формам выражения не сводится к механической объективации персонажа, поскольку «персонаж в вершинных произведениях русской словесности не может быть вполне объективирован, овнешнен, обезличен, как бы выведен

за пределы христианского представления о человеке» [Есаулов: 124–125]. Напротив, через сложное взаимодействие слова, жеста и мимики раскрывается целостность человеческой личности, в которой внешнее служит проводником внутреннего, а телесное — проявлением духовного содержания, что используется Гоголем с назидательной целью, в соответствии с писательским видением миссии искусства, которая заключалась в том, что «литература должна выполнять ту же задачу, что и сочинения духовных писателей, — просвещать душу, вести ее к совершенству» [Воропаев, 2022: 21].

Театральный принцип контраста

Объектом художественного наблюдения и постижения у Гоголя всегда оставалась человеческая природа во всей ее антиномичности — со сложностями и недостатками, несовершенствами и пороками, духовными устремлениями и плотскими слабостями. Стремление к наиболее «рельефному» воплощению этой двойственности закономерно побуждает писателя обращаться к театральному принципу контраста — как к структурообразующему элементу повествования. Эстетическая концепция Гоголя, сформулированная в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1834), отражает теоретическую основу принципа контраста в его художественной практике. Мысль о том, что «красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» [Гоголь; т. 7: 262], свидетельствует о понимании противопоставления как способа выявления ценностных смыслов. Следовательно, для обнаружения нравственного изъяна или подлинной гармонии необходимо целенаправленное столкновение полярных характеристик, при этом «должна быть задействована такая художественная образность, которая способна взволновать читателя» [Поташова: 46].

Данный принцип получает воплощение в эпизоде «Ночи перед Рождеством», где авторская стратегия строится на расхождении между самовосприятием героя и объективной оценкой его внешности. Иллюзорное представление персонажа о собственной привлекательности немедленно опровергается повествователем:

«...досаднее всего то, что он, верно, воображает себя красавцем, между тем как фигура — взглянуть совестно. Рожа <...> мерзость мерзостью» [Гоголь; т. 1: 170].

Подобный прием работает по принципу театрального освещения: чтобы зло было узнано и осуждено, оно должно быть явлено во всей своей соблазнительной полноте, за которой следует момент разоблачения, обнажающий подлинную сущность явления.

Принцип контрастного построения реализуется в «Вечерах» не только на уровне характеристик внешности, но и пронизывает звуковую ткань повествования. Гоголь создает эффект объемного, «звучащего пространства», где акустические образы выполняют, безусловно, не имитативную (в повестях мы не встретим прямое подражание визгу девчат, звукам завывания метели, ярмарочного шума или собачьего лая), но «смыслоподражающую» [Вейдле: 26] функцию. В таком случае «ономатопоэтический потенциал» [Яacobсон: 31] звукописи Гоголя направлен на порождение у читателя определенных ассоциаций, выявляющих «смыслоподражательные» возможности текста.

Звуковая организация художественного пространства «Вечеров» строится на системе контрастов, однако эти противопоставления шире простой оппозиции «тихой» Малороссии и «шумного» Петербурга. В пределах малороссийского мира у Гоголя сосуществуют различные акустические модели. С одной стороны, в описаниях природы и праздничного сельского быта возникает образ гармоничного, «очеловеченного» звучания: это «весело смеющаяся ночь», «далеко разносившиеся песни колядующих», создающие ощущение согласованности человеческого и природного ритма. Подобные эпизоды передают состояние спокойствия и размеренности, характерное для ночного пространства Диканьки, когда «так было тихо, что скрип мороза под сапогом слышался за полверсты» [Гоголь; т. 1: 167].

Но присутствуют также и эпизоды многоголосного народного шума. Ярмарочная стихия, дорожная толчея, массовое гулянье создают звуковую среду, близкую к какофонии: крики, смех, гул толпы, скрип телег и звон железа образуют сложную акустическую картину, в которой отдельные голоса теряются

в общем «потоке» звуков. Так, в «Сорочинской ярмарке» «весь народ <...> кричит, гогочет, гремит... Шум, брань, мычание, бляение, рев — все сливается в один нестройный говор <...> Разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа» [Гоголь; т. 1: 91]. Тем самым малороссийская действительность у Гоголя предстает не только пространством идиллической тишины, но и местом бурной, шумной народной жизни.

Совершенно иная акустическая картина возникает в изображении Петербурга. Здесь само городское пространство организовано таким образом, что порождает непрерывный, нарастающий гул. Гоголь создает звуковой образ столицы также через какофонию: «...стук, гром, блеск; <...> стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; <...> извозчики, фореиторы кричали; <...> мостовая, гремя, казалось, сама катилась под ноги лошадям» [Гоголь; т. 1: 197–199].

Если в сельском пространстве звук возникает лишь как эпизодическое нарушение природной тишины или как проявление народного праздника, то для Петербурга характерно состояние почти непрерывного движения и шума, когда «снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней» [Гоголь; т. 1: 197]. При этом, как отмечает В. А. Воропаев, в представлении Гоголя древние центры — Киев и Москва — хранили душу империи, тогда как Петербург выступал прежде всего административной и государственной столицей [Воропаев, 2019: 276], что в художественном плане также усиливает ощущение напряженной, деятельной городской среды.

Попутно отметим, что подобное акустическое различие ни в коей мере не является идеализацией малороссийской действительности. «Малая родина» писателя в «Вечерах» далека от идиллической гармонии. В ней также присутствуют комические и гротескные проявления человеческой слабости, бытовая грубость, пьянство, суетность и нравственная ограниченность персонажей. Контраст между различными типами звучания — от природной тишины до ярмарочного гула — становится одним из способов выявления этой противоречивости человеческой жизни.

Приведенные примеры свидетельствуют, что использование контраста в «Вечерах» выходит за рамки применения формального приема — оно становится основополагающим принципом моделирования художественной реальности. Театральная природа этого принципа позволяет Гоголю представить человеческую жизнь как арену борьбы противоречий, где Добро и зло, безобразие и красота, гармония и хаос проявляются лишь в соотношении друг с другом. Человек в этой художественной системе предстает как воплощенная контрастность — существо, чья внешняя оболочка обманчива, чья среда (будь то тихая Диканька, гремящие Сорочинцы или шумный Петербург) формирует его внутренний строй, и чья подлинная сущность всегда раскрывается на границе столкновения противоположных начал. Именно через систему контрастов — от портрета до звукового фона — Гоголь достигает той степени художественной образности, которая позволяет читателю увидеть человека во всей его сложной, противоречивой и драматической полноте.

Сценическая практика как источник поэтической системы

Проведенный анализ позволяет уточнить место театрального опыта в системе раннего художественного становления Гоголя. Обращения к воспоминаниям современников, мемуарным свидетельствам и корпусу текста «Вечеров на хуторе близ Диканьки» подтверждают, что участие писателя в гимназических спектаклях не может рассматриваться лишь как деталь юношеской биографии. Напротив, сценическая практика выступает одной из форм культурного и художественного опыта, оказавшего влияние на становление позднейшей гоголевской манеры повествования.

Театральный опыт проявился не в прямых жанровых заимствованиях, а в более глубинных структурных характеристиках: в изображении характеров посредством речевой коммуникации персонажей, в динамике диалогических сцен, в композиционной организации эпизодов как своеобразных «сцен действия», в пластической выразительности описаний. Актерский опыт Гоголя, участие в организации сценического

пространства в гимназии сформировали особый тип художественного мышления, ориентированный на зримость, слуховую выразительность и игровую модель поведения героев.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» эти принципы получают литературное воплощение: повествование нередко строится как разыгрывание ситуации, характеры обретают сценическую очерченность, а в пространстве текста появляется невидимая «сцена». Тем самым театральная практика гимназического периода оказывается не внешним фоном, а одним из факторов формирования поэтики первого гоголевского цикла.

Предпринятая в статье попытка обозначить функциональную роль сценического опыта в структуре «Вечеров» позволяет уточнить представление о генезисе ранней прозы Гоголя и расширить понимание механизмов формирования его художественного метода. Театр в данном случае предстает не как предпосылка драматического таланта писателя, а как один из источников его прозаической выразительности, что открывает перспективы дальнейшего исследования соотношения сценического и повествовательного начал в творчестве Гоголя в целом.

Список литературы

1. Барабаш Ю. Я. Гоголь и традиции староукраинского театра (два этюда) // Н. В. Гоголь и театр: сб. докладов, Москва, 01–03 апреля 2003 года. М.: Университет, 2004. С. 25–39. EDN: YARKEA
2. Вейдле В. В. Царь Оксиморон и царица Ономатопея // Вейдле В. В. Эмбриология поэзии: статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 20–27. (Сер.: Studia Philologica.)
3. Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: в 3 т. / изд. подгот. И. А. Виноградов; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1. 904 с. EDN: RUKULB
4. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: в 7 т. / И. А. Виноградов; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 с. EDN: ZPRZKR; ZPRZLV; ZPRZOD; VQBAXV; VQBGSi; YSIWHJ; YSIWZF

5. Виноградов И. А. Перевоплощения Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 45–74 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1726142339.pdf (12.01.2026). DOI: 10.15393/j9.art.2024.14042. EDN: MWOAKM
6. Воропаев В. А. Нет другой двери...: О Гоголе и не только. М.: Белый город, 2019. 448 с., ил.
7. Воропаев В. А. Диалог о душевном и духовном: Н. В. Гоголь и святитель Игнатий (Брянчанинов) // Культура и текст. 2022. № 2 (49). С. 18–23 [Электронный ресурс]. URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2022/05/18-23.pdf> (12.01.2026). DOI: 10.37386/2305-4077-2022-2-18-23. EDN: UCEOXP
8. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
9. Денисов В. Д. Николай Прокопович и Николай Гоголь // Культура и текст. 2022. № 3 (50). С. 86–93 [Электронный ресурс]. URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2022/10/86-93.pdf> (12.01.2026). DOI: 10.37386/2305-4077-2022-3-86-93. EDN: NUNKFF
10. Дмитриева Е. Е. Н. В. Гоголь, Луи Виардо, Иван Тургенев и повесть «Вий»: трудности перевода // Шаги. 2024. Т. 10. № 4. С. 96–117 [Электронный ресурс]. URL: <https://steps.ranepa.ru/jour/article/view/9/9> (12.01.2026). DOI: 10.22394/2412-9410-2024-10-4-96-117. EDN: AAOQXG
11. Есаулов И. А. О многомерности Акакия Акакиевича, или Почему в русской литературе нет образа «маленького человека» // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23. № 4. С. 112–132 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1764583971.pdf (12.01.2026). DOI: 10.15393/j9.art.2025.15942. EDN: ELQBWG
12. Поташова К. А. Поэтика зримого в баталистике конца XVIII — первой трети XIX века. М.: Постатор, 2023. 240 с. EDN: BYJGBS
13. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исслед. в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс — Культура, 1995. С. 7–111. EDN: VKXFKZ
14. Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Опыт жанрового анализа. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998. 336 с.
15. Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: очерки поэтики рус. классиков. М.: Современ. писатель, 1992. 320 с.
16. Якобсон Р. О. Звук и значение // Якобсон Р. О. Избранные работы / сост., общ. ред В. А. Звегинцев; предисл. Вяч. Вс. Иванов. М.: Прогресс, 1985. С. 30–91. (Сер.: Языковеды мира.)

References

1. Barabash Yu. Ya. Gogol and the Traditions of the Old Ukrainian Theater (Two Etudes). In: *N. V. Gogol' i teatr: sbornik dokladov. Moskva, 01–03 aprilya 2003 g.* [N. V. Gogol and the Theater: Collection of Reports. Moscow, April 1–3, 2003]. Moscow, Universitet Publ., 2004, pp. 25–39. EDN: YARKEA (In Russ.)
2. Veydle V. V. King Oxymoron and Queen Onomatopoeia. In: *Veydle V. V. Embriologiya poezii: stat'i po poetike i teorii iskusstva* [Weidle V. V. The Embryology of Poetry: Articles on Poetics and Theory of Art]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002, pp. 20–27. (Ser.: Studia Philologica.) (In Russ.)
3. Vinogradov I. A. *Gogol' v vospominaniyakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyy sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv. Nauchno-kriticheskoe izdanie: v 3 tomakh* [Gogol in Memoirs, Diaries, Correspondence of Contemporaries. A Complete Systematic Collection of Documentary Evidence. Scientific-Critical Edition: in 3 Vols]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011, vol. 1. 904 p. (In Russ.) EDN: RUKULB
4. Vinogradov I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolya (1809–1852). S rodoslovnoy letopis'yu (1405–1808): v 7 tomakh* [Chronicle of Life and Works of N. V. Gogol (1809–1852). With a Genealogical Chronicle (1405–1808): in 7 Vols]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2017–2018, vol. 1–7. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 p. EDN: ZPRZKR; ZPRZLV; ZPRZOD; VQBAXV; VQBGSI; YSIWHJ; YSIWZF (In Russ.)
5. Vinogradov I. A. Gogol's Reincarnations. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2024, vol. 22, no. 3, pp. 45–74. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1726142339.pdf (accessed on January 12, 2026). DOI: 10.15393/j9.art.2024.14042. EDN: MWOAKM (In Russ.)
6. Voropaev V. A. *Net drugoy dveri...: O Gogole i ne tol'ko* [No Other Door...: About Gogol and Not Only]. Moscow, Belyy gorod Publ., 2019. 448 p. (In Russ.)
7. Voropaev V. A. A Dialogue about the Soul and the Spiritual: N. V. Gogol and ST. Ignatius (Bryanchaninov). In: *Kul'tura i tekst* [Culture and Text], 2022, no. 2 (49), pp. 18–23. Available at: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2022/05/18-23.pdf> (accessed on January 12, 2026). DOI: 10.37386/2305-4077-2022-2-18-23. EDN: UCEOXP (In Russ.)
8. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 tomakh (15 knigakh)* [The Complete Works and Letters: in 17 Vols (15 Books)]. Moscow, Kyiv, The Moscow Patriarchate Publ., 2009–2010. (In Russ.)
9. Denisov V. D. Nikolai Prokopovich and Nikolai Gogol. In: *Kul'tura i tekst* [Culture and Text], 2022, no. 3 (50), pp. 86–93. Available at: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2022/10/86-93.pdf> (accessed on January 12, 2026). DOI: 10.37386/2305-4077-2022-3-86-93. EDN: NUNKFF (In Russ.)

10. Dmitrieva E. E. N. V. Gogol, Louis Viardot, Ivan Turgenev and the Short Novel “Viy”: Lost in Translation. In: *Shagi [Steps]*, 2024, no. 10 (4), pp. 96–117. Available at: <https://steps.ranepa.ru/jour/article/view/9/9> (accessed on January 12, 2026). DOI: 10.22394/2412-9410-2024-10-4-96-117. EDN: AAQXG (In Russ.)
11. Esaulov I. A. On the Multidimensionality of Akaki Akakievich, or Why There Is No Image of a “Little Man” in Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2025, vol. 23, no. 4, pp. 112–132. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1764583971.pdf (accessed on January 12, 2026). DOI: 10.15393/j9.art.2025.15942. EDN: ELQBWG (In Russ.)
12. Potashova K. A. *Poetika zrimogo v batalistike kontsa XVIII — pervoy treti XIX veka [The Poetics of the Visible in Battle Descriptions from the Late 18th to the First Third of the 19th Century]*. Moscow, Postator Publ., 2023. 240 p. EDN: BYJGBS (In Russ.)
13. Toporov V. N. The Thing in the Anthropocentric Perspective (The Apology of Plyushkin) In: *Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo. Izbrannoe [Toporov V. N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Studies in Mythopoetics. Selected Works]*. Moscow, Progress — Kul'tura Publ., 1995, pp. 7–111. EDN: VKXFKZ (In Russ.)
14. Turbin V. N. *Pushkin. Gogol'. Lermontov. Opyt zhanrovogo analiza [Pushkin. Gogol. Lermontov. An Experience of Genre Analysis]*. 2nd ed., corrected and supplemented. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1998. 336 p. (In Russ.)
15. Chudakov A. P. *Slovo — veshch' — mir. Ot Pushkina do Tolstogo: ocherki poetiki russkikh klassikov [Word — Thing — World. From Pushkin to Tolstoy: Essays on the Poetics of Russian Classics]*. Moscow, Sovremennyy pisatel' Publ., 1992. 320 p. (In Russ.)
16. Jakobson R. O. Sound and Meaning. In: *Yakobson R. O. Izbrannyye raboty [Jakobson R. O. Selected Works]*. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 30–91. (Ser.: Linguists of the World.) (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Яровой Сергей Александрович, кандидат филологических наук, преподаватель, Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне (ул. Гоцзида-сюеюань, 1, Даюньсиньчэн, район Лунган, г. Шэньчжэнь, провинция Гуандун, Китайская Народная Республика, 518172); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4500-745>; yarovoysa@my.msu.ru.

Sergei A. Iarovoi, PhD (Philology), Lecturer, Shenzhen MSU-BIT University (International University Park Road 1, Dayun New Town, Longgang District, Shenzhen, Guangdong Province, 518172, P. R. China); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4500-745>; yarovoysa@my.msu.ru.

Поступила в редакцию / Received 18.02.2026

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.03.2026

Принята к публикации / Accepted 28.03.2026

Дата публикации / Date of publication 25.05.2026