Тема:

**«Языковые средства создания гиперболы и литоты у Н.В. Гоголя**

ПЛАН

Введение. Слово и его свойства

I. Теоретическая глава

1. О тропах
2. Гипербола
3. Литота

II. Практическая глава. Языковые средства создания гиперболы и литоты у Н.В. Гоголя

Вывод. Употребительные средства выразительности у Гоголя

Слово только потому есть орган мысли и непременное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения[[1]](#footnote-1)

### А.А. Потебня

###### ВВЕДЕНИЕ. Слово и его свойства

Понять действие слова, можно, конечно, только наблюдая свойства самого слова.

Отношение говорящего к употребляемым словам двояко. Во-первых, к значительной части этих слов он относится почти так, как ребенок, который впервые знакомится с их звуками и значением.

Мы говорим ребенку, указывая на вещи или изображения: это дом, лес, соль, сыр. Дитя по нашим указаниям, но самостоятельно составляет себе соответственные образы и понятия. Мы умышленно не позволяем ему сойти с пути, намеченного преданием, то есть назвать, например, дом – лесом, соль – сыром; но необыкновенно, даже при желании, не можем обвинить, почему соль не называется сыром, и наоборот. Единственное объяснение: так говорят, так говорили исстари. Во-вторых, к другой части слов мы относимся более активно. Именно стоит употребить такие слова в переносном, производном смысле или образовать от них новые, и основания такого действия скажутся, будут тем явственнее, хотя бы мы и не в состоянии были дать в них отчёта – например, когда мы говорим: я здесь (то есть в этом деле, в этом кругу мыслей) «дома», или «я тут (как) в лесу», «чем дальше в лес, тем больше дров», волка как ни корми, он всё в лес смотрит».

В последнем примере «в лес» значит приблизительно то же, что «вон», то есть в сторону противоположную домашнему, дружественному.

###### ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ГЛАВА

1. О тропах

Начиная от древних греков и римлян и с немногими исключениями до нашего времени определение словесной фигуры вообще не обходится без противопоставления речи простой, употребленной в собственном, естественном, первоначальном значении, и речи украшенной, переносной.[[2]](#footnote-2)

«Троп есть выражение, перенесенное для красоты речи с его первичного, естественного значения на другое, или, как чаще всего определяют грамматисты, выражение, перенесенное с места, где оно является подлинным, на другое место, где оно является неподлинным.» Следовательно, троп есть выражение, перенесенное с естественного или главного значения на другое. По мнению оратора Древнего Рима МаркаТуллия Цицерона: «Слова, употребленные в переносном значении и слова измененные украшают речь, словно некие звезды. Словами в переносном значении я называю те, которые переносятся по сходству с другого предмета»[[3]](#footnote-3)

Независимо от отношения слов первообразных и производных, всякое слово, как звуковой знак значения, основано на сочетании звука и значения по одновременности или последовательности. Все значения в языке по происхождению образны, каждое может с течением времени стать безобразным.[[4]](#footnote-4)

Тропы (в стилистике от греч. tpopos - поворот), употребление слова или выражения не в обычном, общеупотребляемом значении, а в переносном смысле.

Основные виды тропов: метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, ирония, литота и др.[[5]](#footnote-5)

2. Гипербола.

Гипербола (от греч. Huperbole – преувеличение), стилистическая фигура или художественный прием, основанный на преувеличении тех или иных свойств изображаемого предмета или явления. Гипербола является художественной условностью; вводится в художественную ткань произведения для большей выразительности; характерна для поэтики эпического фольклора, для поэзии, романтизма и жанра сатиры у Николая Васильевича Гоголя.[[6]](#footnote-6)

Гипербола - фигура по отношению к метафоре; она не может быть соподчинена с тропами.

Гипербола может быть. принимаема и за родовое название, как вышеупомянутого случая, так и противоположного уменьшения.

Литота (от греч. Litotes- простота) – троп, обратный гиперболе (более правильное название – мейосис):преуменьшение признака предмета («Мужичок с ноготок») LITOTES – мáлить - относится к эверемизму, отлично от преувеличения. В частности, литота принимается в транзитивном смысле и есть выражение взгляда на 3-е лицо, между прочим и презрения к нему; между тем унижение и умаление (литота) принимается в рефлективном смысле, когда лицо говорит о себе.[[7]](#footnote-7)

Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому она редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности. Если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновенным враньем.[[8]](#footnote-8) Гоголь без всякой иронии: «…знать, у бойкого народа ты (тройка) могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи».[[9]](#footnote-9)

И полусонным стрелкам лень

Ворочаться на циферблате,

И дольше века длится день

И не кончается объятье.

(Б.Л. Пастернак. Единственные дни.)

В выделенных строках содержатся гиперболы, что называется в чистом виде. Каждый знает, что длительность дня - величина конечная и переменная в физическом и психологическом планах, то есть зависит от времени года, месяца, а также от настроения, наполненности теми или иными событиями, переживаниями.

В цитируемом стихотворении поэт говорит о тех зимних днях, когда солнце поворачивается на лето, меняется настроение, особо ощущается и само время. Всего два гиперболизирующих слова; «дольше века», но как глубоко, образно они передают душевное состояние поэта, его завороженность самой длительностью времени, а возвратный глагол кончаться в отрицательной форме передает бесконечность любви.

Как литературный прием гипербола подчеркивает субъективность создаваемого образа, его нарочитую условность. Но наряду с этим в гиперболе сохраняется связь с действительностью в основе[[10]](#footnote-10) гиперболизации лежит оценка художественных явлений (образов), имеющих свой аналог (референт) в первичной реальности.

Художник как бы возводит изображаемые явления в превосходную степень, крупно масштабирует их; он не обманывает читателей, а создает для них мир смещенных пропорций, преувеличенных страстей, заражает их этим миром, вызывая реакцию доверия. Это стимулирует воображение, заставляет обратить внимание на выделяемые особенности явлений, высвечивает черты характера литературных героев. Гоголь пишет, что на сыновьях Тараса Бульбы были «шаровары шириною в Черное море, с тысячью складок и со сборами…» («Тарас Бульба».)[[11]](#footnote-11) А другой его герой Иван Никифорович, носил «шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями»[[12]](#footnote-12). («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Гипербола по определению Скибы есть превышение нормы (предполагается, что читатель знает норму и в состоянии оценить эстетическую меру отхода от нее).

Гипербола - художественный вымысел, но не ложь в привычном смысле. Основа гиперболы предметная, реальная. У А.А. Потебни есть тезис: «Ложь относится к гиперболе, как ирония к комизму[[13]](#footnote-13)». Иными словами, ложь может быть элементом, усиливающим гиперболизацию, предающим ей особый эстетический шарм. Простая ложь, вранье - чистая выдумка. Относительно нее чеховский герой сказал бы: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» («Письмо к ученому соседу»)[[14]](#footnote-14). Гипербола, образно говоря, есть та величина, на которую художник в своем воображении отходит от нормы, не теряя ее из виду. В рассказе Чехова «Сельские эскулапы» дается портрет фельдшера Глеба Глебыча, «не умывавшегося и не чесавшегося со дня своего рождения»[[15]](#footnote-15). Допуская возможность такой неаккуратности, нечистоплотности (и в этом смысле отходя от правды), писатель создает комическую и сатирическую сценку. Гипербола здесь налицо. А ложь? Если она и присутствует, то в качестве «момента истины», о котором нельзя сказать, что «этого не может быть никогда».Таким образом, основное отличие гиперболы от лжи в том, что, гиперболизируя, художник усиливает нечто реально существующее; а во лжи, кроме выдумки, ничего нет. В литературе выразительны и гипербола, и ложь. Нельзя согласиться с

мыслью Потебни о том, что ложь не увлекает[[16]](#footnote-16). Разве не интересно врет барон Мюнхгаузен, когда, например, рассказывает о том, как вытащил себя за волосы из болота? Или гоголевский персонаж, утверждавший, что «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается… Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о Луне»[[17]](#footnote-17). Лжет и Хлестаков в гоголевском «Ревизоре». Да так, что приходит от этого состояния экстаза, его прямо- таки распирает от восторга, в его речах- ложь вперемежку с былью, и противоречие создаваемого автопортрета с реальностью (о которой он иногда проговаривается) порождает комизм. Вообще, когда, по словам Крылова, к былям небылицы прилагаются то ли ради хвастовства, то ли затем, чтобы просто поразить воображение собеседника, быль принимает гиперболизированную форму. Как хвастается крыловский Лжец:

Вот в Риме, например, я видел огурец:

Ах, мой Творец!

И по сию не вспомнюсь пору!

Поверишь ли? ну, право, был он с гору[[18]](#footnote-18).

К такому приему часто прибегают в рекламных или пропагандистских текстах. Читаем у В.В. Маяковского: «От игр от этих стихают дети. /Без этих игр ребенок – тигр.»

Выдающимся примером гиперболического стиля может служить речь свахи в комедии А.Н. Островского «Свои люди сочтемся» Устинья Наумовна в обхождении со своими клиентами пользовалась богатым набором эпитетов: серебряные, изумрудные, «бралиянтовые», жемчужные, яхонтовые.

Хотя гиперболизированное изображение реальности рассчитано не на буквальное понимание, преувеличение не может быть бесконечным - в высокохудожественном творчестве всегда ощущается эстетическая мера. Как в словах Бориса Годунова из одноименной трагедии Пушкина, обращенных к Шуйскому:

Послушай, князь: взять меры сей же час;

Заставами; чтоб ни одна душа

Не перешла за эту грань; чтоб заяц

Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон

Не прилетел из Кракова…..

Растущая обеспокоенность героя за судьбу верховной власти передается здесь градацией гиперболических фигур (чтоб ни одна душа не перешла, чтоб заяц не пробежал, чтоб ворон не прилетел).[[19]](#footnote-19) А вот образец «перебора» в гиперболах из стихотворения И.И. Дмитриева «Ермак»:

«Но ты великий человек, /Пойдешь в ряду с полубогами/ Из рода в род, из века в век; И славы луч твоей затмится, Когда померкнет солнца свет….»

О чувстве меры при пользовании гиперболами еще в I в.н.э. писал анонимный автор сочинения «О возвышенном» (сложилась традиция приписывать авторство Псевдо – Лонгину): «…..ведь стоит лишь немного нарушить установленную границу, как гипербола исчезает, ослабевает напряжение, создается впечатление, совершенно противоположное тому, к которому стремился автор».

Создаваемое с помощью гипербол подчеркнуто условное изображение реальности отражает особое эмоциональное состояние автора, по выражению Потебни, «опьянение чувствами, мешающее видеть вещи в их настоящих размерах».[[20]](#footnote-20) Истоки гиперболы в самой природе человека. На заре человечества это «опьянение чувствами» порождено беззащитностью людей перед силами природы, их слабостью. Еще древнегреческий исследователь Деметрий (ок. Iв.н.э.) писал: «Всякая гипербола имеет дело с невероятными (в действительности)»[[21]](#footnote-21). В первобытную эпоху гиперболизация непонятных человеку сил природы, а затем и общества, становится характерной особенностью мировоззренческих схем и искусства. Ею пронизаны мифология, фольклор, древняя литература. В более позднее время гиперболизация как «опьянение чувствами» становится одним из приемов описания героического, трагического, романтического поведения.

Гиперболы традиционно используются при описании силы богатыря в фольклоре.

…И начал он с осью похаживать,

И начал он осью помахивать;

Куда махнет, туда улица,

А повернется - да переулочек…[[22]](#footnote-22)

(Былина «Василий Буслаев».)

Язык гиперболы характерен для классицизма: На Галла стал ногой Суворов, И горы треснули под ним. (Г.Р. Державин. На переход Альпийских гор.)

«Излишества» в выражении чувств традиционны для обращений к царствующим особам или к другим вышестоящим на лестнице общественной иерархии, Ломоносов, воспевающий в своей оде «тишину» (мир), все же превыше её ставит императрицу, следуя жанровому канону:

Великое светило миру,

Блистая с вечной высоты

На бисер, злато и порфиру,

На все земные красоты,

Во все страны свой взор возводит,

Но краше в свете не находит

Елизаветы и тебя,

Ты кроме той всего превыше;

Душа ея зефира тише,

И зрак прекраснее рая.

(«Ода на день восшествия на Всероссийский престол… Елисаветы Петровны, 1747г.»)

К гиперболе относится оборот речи, именуемый Pluralij majejtatij (лат.- множественное возвеличение), т. е. употребление множественного числа применительно к самому себе. Этот оборот- клише многих официальных речей, документов, как в манифесте императора всероссийского, начинавшегося словами: «Божией Милостью Мы, Николай II…» Используется он и в художественных произведениях для характеристики персонажей, отождествляющих свое «я» с «мы» (коллективом, сословием, классом или даже государством). В «Борисе Годунове» Пушкина Самозванец обращается к толпе русских:

Благодарим Донское наше войско!

Мы ведаем, что ныне казаки

Несправедливо притеснены, гонимы;

Но если Бог поможет нам вступить

На трон отцов, то мы по старине

Пожалуем наш верный вольный Дон.

Играя роль царя, Самозванец упивается ею. Чувствуется, что местоимение «мы» ласкает его слух. В подобном ключе в пушкинской[[23]](#footnote-23) «Капитанской дочке» о собственной персоне рассуждает Пугачев. Принимая от Савельича бумагу с «реестром барскому добру, раскраденному злодеями», он долго ее рассматривает, а потом говорит: «Что ты так мудрено пишешь?.. Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой оберсекретарь?» Оберсекретарь здесь под стать нашим светлым очам.

В пьесе Островского «Свои люди – сочтемся!» богатый купец Самсон Силыч Большов тоже говорит о себе во множественном числе, подчеркивая свой реальный вес в семье. Единолично решив выдать дочь замуж за приказчика, он объявляет об этом в такой форме: «…..Положили мы, еще при жизни своей, отдать в замужество единственную дочь нашу, и в рассуждении приданого тоже можем надеяться, что она не осрамит нашего капитала…» Конечно, это в его устах «высокий штиль», для особо торжественных случаев, что оценила сваха Устинья Наумовна:

«Ишь ведь, как сладко рассказывает, бралиянтовый».

Гиперболой можно передать чувства гнева:

«Я волком бы выгрыз бюрократизм….» (Маяковский. Стихи о советском паспорте), печали: «..Родная земля! /Назови мне такую обитель,/ Я такого угла не видал,/ Где бы сеятель твой и хранитель,/ Где бы русский мужик не стонал?» (Некрасов. Размышления у парадного подъезда)[[24]](#footnote-24). С помощью гиперболы художник подчеркивает не только силу своих чувств, но и значительность явлений (событий), Ценность каких-то отдельных вещей, их свойства, размеры, цвет и др. Упомянутый выше Деметрий отмечал незаменимость гиперболы, если нужно «сказать нечто высокое» и «возвысить, незначительное»[[25]](#footnote-25) Экспрессия образа в гиперболе нередко достигается неожиданным сближением совершенно разнородных, контрастных предметов, явлений: «Берет- как бомбу, берет – как ежа,/как бритву обоюдоострую,/ берет, как гремучую в 20жал/ змею двухметроворостую» (Маяковский. Стихи о советском паспорте).

Как и другие тропы, авторская гипербола играет всеми красками в контексте художественного произведения, где она часто употребляется наряду с гиперболами - «перекати – поле», давно живущими вне своего первичного контекста, ставшими устойчивыми, крылатыми выражениями: Ах! Злые языки страшнее пистолета, Сильнее кошки зверя нет.

Гиперболы могут быть выражены различными частями речи: существительным: «И сосна до звезды достает…» (О.Э.Мандельштам. «За грядущую доблесть грядущих веков…»)[[26]](#footnote-26), числительным: «Тысячи сортов шляпок, платьев, платков - пестрых, легких… ослепят хоть кого на Невском проспекте» (Гоголь. Невский проспект);[[27]](#footnote-27) прилагательным: «Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в ….солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений» (Гоголь Старосветские помещики)[[28]](#footnote-28); местоименным прилагательным: «здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью не изобразимые…» Как и другие тропы, они могут быть простыми и развернутыми, выраженными несколькими фразами.

В художественной речи тропы нередко совмещаются друг с другом, что, с одной стороны, обогащает стилистику произведения, а с другой – порождает возможность неоднозначного толкования тех или иных тропов, а потому трудности с их определением. И особенно часто вплетена в другие тропы именно гипербола (на этом основании некоторые исследователи даже отказывают ей в самостоятельности), лишь ее видовые отличия позволяют вычленить ее. Вот несколько примеров такого совмещения тропов. Гипербола – сравнение: «На вид –то я худой, болезненный, а силы у меня словно у быка…» (Чехов. Пересолил). Гипербола - метафора: «Изводишь единого слова ради, тысячи тонн словесной руды». (Маяковский. Разговор с фининспектором о поэзии)[[29]](#footnote-29).

3. Литота

Гиперболой «наоборот» можно назвать литоту (греч. Litotej - малость, умеренность) – нарочитое преуменьшение или смягчение свойств, признаков, значений каких- либо предметов, явлений с целью усиления эмоционального воздействия, в частности выражения авторской оценки:

Мой Марихен так уж мал, так уж мал,

#### Что из крыльев комаришки

Сделал две себе манишки

И – в крахмал….

/К.С. Аксаков. Мой Марихен так уж мал…/.

Основное, что сближает литоту и гиперболу, - «чрезмерность» /псевдо- Лонгин/. Поэтому иногда литота рассматривается в качестве разновидности гиперболы. Литота также есть способ создания субъективнооценочного образа с помощью «чувственных излишеств», и в этом ее выразительность. С помощью литоты художник в состоянии передать и лирическое настроение, безраздельное упоение одним чувством:

Только в мире и есть, что тенистый

Дремлющих кленов шатер.

Только в мире и есть, что лучистый

Детский задумчивый взор…

(Фет. Только в мире и есть….)

Литотой передан комический восторг басенного героя, не заметившего слона: «Какие крохотны коровки! Есть, право, менее булавочной головки!» (Крылов. Любопытный). К этому приему часто прибегают в социальной сатире: «Одному – бублик, другому – дырка от бублика.) Это и есть демократическая республика» (Маяковский[[30]](#footnote-30). Мистерия – буфф.).

Литота вносит экспрессию в описание: «Сам он съежился, сгорбился, сузился… Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились….». (Чехов. «Толстый и тонкий»). А герой комедии Грибоедова с помощью литоты утонченно льстит богатой барыне: «Ваш шпиц – прелестный шпиц не более наперстка, /Я гладил все его; как шелковая шерстка» («Горе от ума»). Некоторые литоты стали устойчивыми выражениями: мальчик с пальчик; небо с овчинку; ни кола ни двора.

Литоты, как и гиперболы, часто сопрягаются с другими тропами в едином сложном тропе. Например: литота - ирония: «Люблю их ножки; только вряд / Найдете вы в России целой / Три пары стройных женских ног….» (Пушкин, Евгений Онегин); литота – сравнение: «Тени вечера волоса тоньше / За деревьями тянутся вдоль» (Пастернак. Тени вечера волоса тоньше….)[[31]](#footnote-31).

Потебня предложил различать транзитивные и рефлексивные литоты. Если говорящий (повествователь, лирический субъект, персонаж) рассуждает о другом лице, умаляя его, можно говорить о транзитивной, переходной литоте[[32]](#footnote-32): «Это небольшое подобие человека копалось, корпело, писало и наконец, состряпало такую бумагу» (Гоголь. «Повесть о том, как поссорился…). Транзитивная литота[[33]](#footnote-33) - эффективное средство передачи презрительного отношения к кому- либо или чему-либо. Если же субъект занимается самоуничижением, преуменьшает какие-либо свои особенности, речь идет о рефлексивной (самоанализ) литоте: «Но все-таки простите меня, батюшка, насекомого еле видимого, если я осмеливаюсь опровергнуть…» (Чехов. Письмо к ученому соседу).

Очевидно, это деление можно распространить и на гиперболы.

С помощью транзитивной гиперболы - сравнения Некрасов описывает красоту русских крестьянок:

Их разве слепой не заметит,

А зрячий о них говорит:

«Пройдет- словно солнце осветит!

Посмотрит – рублем подарит!»

(Мороз, Красный нос»)

У И. Севярянина находим колоритную рефлексивную гиперболу:

Я, гений Игорь Северянин,

Своей победой упоен:

Я повсеградно оэкранен!

Я повсесердно утвержден!

(«Эпилог»)

Для изображения динамики предмета писатели нередко сочетают контрастные тропы - гиперболу и литоту, которые дополняя друг друга, усиливают общее впечатление[[34]](#footnote-34). Такое сочетание характерно для стиля «Мертвых душ»: «Положим, например, существует канцелярия (….) а в канцелярии (…) правитель канцелярии. Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных…Просто бери кисть, да и рисуй: Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, куропаткой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет. В обществе…. с Прометеем сделается такое превращение, какого и Овидии не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку![[35]](#footnote-35)» (В целом же это усложненный троп, в котором гипербола и литота вплетены в сравнение.)

При изображении речевого поведения персонажей, в особенности комических, часто одновременно используется рефлексивная литота и транзитивная гипербола. Вспомним, например, общение Чичикова с губернскими чиновниками. «В разговорах с сими властителями» Павел Иванович «очень искусно умел польстить каждому»: «губернатору намекнул…, что в его губернию въезжаешь, как в рай…» Вице-губернатору и председателю палаты «сказал даже ошибкою два раза «ваше превосходительство», что им очень понравилось». О себе же Павел Иванович говорил «с заметной скромностью»: «…незначащий червь мира сего…»[[36]](#footnote-36)

1. Любопытный исторический факт, имеющий прямое отношение к теме статьи, приводит Г.В. Плеханов. Во время Великой французской революции, когда рушились феодальные устои Франции, начали меняться и формы обращения людей друг к другу. В парижских журналах печатались статьи призывавшие выбросить из языка галантные взаимные уверения « в уважении, в преданности, в покорности». Было предложено «забыть, исключить из… словаря фразы или выражения вроде: «честь имею», «вы сделаете мне честь» и т.п…» Осуждались эпистолярные формулы типа: «ваш покорнейший слуга», «ваш всенижайший слуга», поскольку «все такие выражения унаследованы от старого порядка, недостойны свободного человека». Было предложено заканчивать письма так: «остаюсь вашим братом», или «вашим товарищем», или, наконец, «вашим равным».[[37]](#footnote-37) Словом, гиперболы и литоты не выдумка художников, за ними – объективные социальные отношения, самоощущение, самооценка человека, его место в обществе и государстве.

II. Языковые средства создания гиперболы и литоты у Н.В. Гоголя

Мало кто из писателей создал такое количество «типов» как Гоголь. Они вошли в наше сознание и в историю культуры как яркое художественное обобщение отрицательных сторон человеческого характера. Плюшкин, Ноздрев, Чичиков, Хлестаков, городничий, Подколесин, Кочкарев – всё это образы и сейчас сохранившие всю силу сатирического обличения.

Прибегая в изображении своих героев к преувеличению, гротеску, заостренно сатирической гиперболизации, Гоголь раскрывает как социальную, так и психологическую их сущность не в диалектике душевной жизни, а во внешних столкновениях, в типическом качестве. В «обыкновенных» характерах своих персонажей Гоголь выделяет «необыкновенное» – основную типическую черту.[[38]](#footnote-38) Говоря о трудности создания «обыкновенных» характеров, писатель сам отмечал, что «эти все господа, которых много на свете, которые с виду очень похожи между собою, а между тем, как приглядишься, увидишь много самых неуловимых особенностей – эти господа страшно трудны для портретов. Тут придётся сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты»…[[39]](#footnote-39)

Создавая типический образ, писатель отбирает из действительности, обобщает те черты, которые передают наиболее существенное, основное в изображаемом им характере. Если ему не удается выразить эти свойства человека, то и характеры не становятся типическими, не отражают действительности, в них по выражению Добролюбова, «берутся случайные, ложные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей».[[40]](#footnote-40)

Своеобразие метода типизации у Гоголя в том, что внутреннюю сущность характера он выражает через заострение и гиперболизацию внешних черт. Грубость и алчность городничего, нерешительность Подколесина, хвастливая самоуверенность Хлестакова переданы с той резкостью красок, с той гиперболической рельефностью, которые нельзя было бы воплотить только средствами психологического театра.

Сатирическое произведение раскрывает отрицательную сущность персонажей, подчеркивая, гиперболизируя их негативные стороны. Примечательно высказывание самого Гоголя в письме к М.П.Погодину от 1 февраля 1833 года по поводу пьесы последнего «Петр 1». По прочтении её Гоголь сообщает «только одно» примечание: «Ради бога, прибавьте боярам несколько глупой физиономии. Это необходимо так даже, чтоб они непременно были смешны. Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина.»[[41]](#footnote-41)

Своеобразие художественного метода Гоголя комедиографа в том, что герои пьес предстают перед нами в своей обыденности, будничности и в то же время в подчеркнуто – гротескной манере изображения. Их отрицательные качества гиперболизированы, заострены, а сами они поставлены в такие комедийно – необычные положения, в которых их типическое начало проявляется еще резче, еще определеннее.

Говоря о «Недоросле», Гоголь писал: «Всё в этой комедии кажется чудовищной карикатурой на русское. А между тем нет ничего в ней карикатурного: всё взято живьем с природы и проверено знаньем души.» Эти слова полностью следует отнести и к комедии самого Гоголя. Усиливая отрицательные черты своих героев, он выражал их типическую сущность.

Гоголь приоткрыл фальшивое «благолепие» «фасада империи», за которым скрывалась духовная опустошенность, нравственная нечистоплотность и ничтожество представителей господствующего общества.

«…Пьесы Гоголя создают непреодолимую иллюзию преувеличения, гиперболизма сценических характеров. Изображаемые Гоголем события развертываются перед нами как исключительные, чрезвычайные; его герои ведут себя неожиданно, резко, почти фантастично, их образ мысли всегда причудлив, а свойства выражены гиперболически.» «Прошедшего житья подлейшие черты» - русская действительность времени николаевского царствования – предстают в этих пьесах как бы в сгущении, в концентрате.»[[42]](#footnote-42)

Язык «Ревизора»

Основным средством типизации, создания характера является типическая деталь, Гоголь – величайший мастер детали.

Детали способствуют выражению типического в единичном, конкретном. Типическая деталь служит для раскрытия сущности характера. Сон городничего – черные, неестественной величины крысы, которые «пришли, понюхали и пошли прочь»[[43]](#footnote-43), - служит раскрытию жизненного облика городничего. Той же цели служит и упоминание размечтавшегося городничего о ряпушке и корюшке. Городничий необразован, суеверен, груб, труслив, хитер, честолюбив, отменный чревоугодник. Все эти черты его характера раскрываются постепенно, в отдельных проявлениях и деталях его поведения, даже, казалось бы, в случайных упоминаниях о нем других лиц.

Гоголь как вы жирным контуром обводит свое изображение персонажей. Он не боится преувеличения, гиперболы, заостряя и выделяя таким образом основное, преодолевая бытовую, «нравоописательную» инерцию, поверхностно-натуралистическое изображение. Однако, выдвигая в своих героях какую- либо основную уродливую черту, Гоголь не превращает их в условно- гротескные фигуры, сохраняя всю жизненность и полноту характеров. Так, например, франтовство Хлестакова, неоднократно отмечаемое Гоголем, весьма существующая деталь в его облике, подчеркивающая легкомыслие, фанфаронство, притязания на «светскость». Недаром он мечтает приехать домой, в деревню, в «петербургском костюме», Осипа «одеть в ливрею», заказать карету у модного каретника Иохима!

Важнейшей особенностью комедий Гоголя является их сатирическая направленность, которая сказалась и в гиперболической подчеркнутости и комической резкости его художественных красок, и в той беспощадности, с которой он разоблачал «скопище уродов» бюрократической, и крепостнической России. В своем изображении «уродов» этого общества Гоголь не боится «Уутрировки», гиперболической рельефности, сатирического преувеличения. Он беспощаден в своем разоблачении антинародности, косности[[44]](#footnote-44) и пошлости своих героев, не пытается смягчить своего сурового приговора над Сквозник-Дмухановским, Хлестаковым, Подколесиным, «Страстный, гиперболический юмор»[[45]](#footnote-45) видел в творчестве Гоголя А. Григорьев.

Эта страстность обличения не позволила Гоголю смягчить свое сатирическое изображение, отметить в изображаемых им «уродах» какие- либо положительные черты. Он выворачивает наружу перед зрителем все самое отвратительное, общественно вредное, бесчестное, что скрывается зачастую под маской лицемерия в этих людях.

Городничий - представитель чиновничьей среды старого закваса, иное дело Хлестаков – герой нового времени, порождение новых порядков. Он «столичная штучка», представитель высших канцелярских сфер, «образованного» круга чиновничества, задающего тон.[[46]](#footnote-46)

В характеристике Хлестакова в «Замечаниях, для г.г. актеров» Гоголь писал: « Молодой человек лет 23-х, тоненький, худенький, несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцелярии называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли….». В этой характеристике Хлестакова намечены те главные линии по которым должен строиться образ в его актерском воплощении. Гоголь, прежде всего, подчеркивает заурядность и «приглуповатость» Хлестакова, непроизводность его действий и поступков. Но именно эти черты и были типичны для обширного круга дворянской молодежи из провинциальных помещичьих сынков, осевших в столичных департаментах. В дальнейшем ходе комедий Гоголь развернет этот тип в его гигантской пошлости, эгоизме, духовном ничтожестве. Хлестаков - порождение современной Гоголю действительности, типическое явление дворянского общества, наглядно свидетельствующее о его деградации, о его показной лживой сущности. Хлестаков не карикатура - это обобщенный социальный тип, на котором до конца обнажена его отчасти «подлинькая, ничтожная натура» дворянского общества «Характер Хлестакова….развертывается вполне, - отмечает Белинский, - раскрывается до последней видимости своей микроскопической мелкости и гигантской пошлости»[[47]](#footnote-47).

Хлестаков – символ всероссийского самозванства, всеобщей лживости и фальши, пошлости, бахвальства, безответственности. «Нет определенных воззрений, нет определенных целей, - писал Герцен о современных «деятелях» правительственной клики, - и вечный тип Хлестакова, повторяющийся от волостного писаря до царя». Желая придать себе больше веса, Хлестаков хвастает своими литературными знакомствами, а затем и модными произведениями, автором которых он якобы является.

Подвыпивший и расхваставшийся Хлестаков запанибрата «похлопывает по плечу» Пушкина, намекает на свою причастность к литературе: «Да меня уже везде знают. С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики». Для Хлестакова актрисы, водевильчики, Пушкин - явления одного рода. «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну, что, брат Пушкин?»….- «Да, так, брат, - отвечает бывало,». Сценка – разговор Хлестакова с почтмейстером, явившимся приветствовать его с прибытием в город:

Хлестаков. По моему мнению, что нужно? Нужно только, чтобы тебя уважали, любили искренно – не правда ли?

Почтмейстер. Совершенно справедливо.[[48]](#footnote-48)

В этой маленькой сценке полностью проявляется весь Хлестаков - со своими гиперболическим апломбом. Он полагает, что его все должны «уважать» и «любить», что перед его обаянием должны все преклоняться.

Гротескность и гиперболическая подчеркнутость многих сюжетных положений в комедиях Гоголя не нарушают их реализма. Гоголь не отказывается от внешних приемов комической характеристики своих персонажей. Он охотно ставит их в смешные положения, наделяет комической наружностью, прибегает к преувеличению.

Особенно показательным примером тщательной работы писателя над языком может служить знаменитый монолог Хлестакова в сцене вранья. В этом монологе Хлестаков все больше увлекается своим враньем и создает широкую картину нравов и морального ничтожества всего дворянского общества. Здесь необычайно весомо буквально каждое слово. Мастерство писателя раскрывается в передаче мельчайших оттенков лжи Хлестакова, приобретающих весьма существенное значение для характеристики и самого Хлестакова и окружающего его общества[[49]](#footnote-49). «Я признаюсь, литературой существую. У меня дом первый в Петербурге. Так уж и известен: дом Ивана Александровича». И затем хвастливое приглашение к себе в несуществующий дом. Упоминание про арбуз в 700 рублей. Суп, доставленный в кастрюльке из Парижа[[50]](#footnote-50). «Выходя в роль», Хлестаков врет все более вдохновенно, его ложь нарастает как снежный ком- гипербола, ставшая своего рода находкой вдохновенного вранья Хлестакова.

«И тотчас фельдъегерь скажет: «Иван Александрович! Ступайте министерством управлять». Я, признаюсь, немного смутился: вышел в халате ну, уж отказаться, да думаю себе; дойдет до государя… неприятно. Ну, да и не хотелось испортить свой послужной список»[[51]](#footnote-51)

Упорно работал Гоголь и над отделкой конца монолога Хлестакова, стараясь придать ему максимальную выразительность. Многозначительное признание вконец завравшегося Хлестакова, что он ездил во дворец, и даже сам не знает, чем, в конце концов, он сделался. «Я и в государственном совете присутствую. И во дворец, если иногда балы случатся, за мной всегда уж посылают. Меня даже хотели сделать вицеканцлером…». «Меня сам государственный совет боится. Да что в самом деле? Я такой! Я не посмотрю ни на кого…я говорю всем: «Я сам себя знаю, сам. Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш…», (Поскальзывается…)

Гиперболическая ложь Хлестакова доходит до своего кульминационного пункта, до апогея. Он лжет самозабвенно, самоуверенно, нагромождая всё новые и новые подробности о своем величии.

В пьесу включались и новые оттенки и словесные краски, обогащавшие ее язык, углублявшие жизненность и правдивость образов. Гоголь добивался от пьесы максимального словесного звучания, абсолютной языковой точности, полного соответствия словесных средств реалистической сути образа.

Работа над языком «Ревизора» является удивительным по своей художественной проникновенности и писательской добросовестности, образом для драматургов.[[52]](#footnote-52)

Итог. Борьба за новый, высокий облик человека, поиски новых художественных средств сатирического изображения в комедии находят поддержку в драматургическом опыте Гоголя. В своих комедиях он обращался к окружающей его жизни, отбирая из неё наиболее существенные, типические явления. Драматурги продолжают эту замечательную традицию. По-разному претворяются завоевания основоположника русской комедии. «Гоголевское» чувствуется не только в общем сатирическом замысле, но и в самой манере изображения персонажей, юморе, языковой характеристике.[[53]](#footnote-53)

Повести Гоголя.

Можно с полным основанием утверждать, что «Страшная месть» и «Вечер накануне Ивана Купала» являют самый первичный этап гоголевского творчества. Не случайно при этом, что в основании сюжетов этих рассказов лежит в меньшей степени фольклор, чем мотивы современного Гоголю романтизма.

Этот же налет фантастической баллады лежит на эпизоде утопленницы «Майской ночи», но там лирика более фольклоризована и включена в контекст веселой светлой мечты о норме бытия здоровых, близких к природе людей. Иное дело – мечта и поэзия «Страшной мести» с ее гиперболическими образами, творящими иллюзорный мир в открытую.

Само собой разумеется, что было бы странно удивляться «гиперболам» «Страшной мести», в том числе знаменитого пейзажа «Чуден Днепр при тихой погоде…». Незачем удивляться гоголевскому «Редкая птица долетит до середины Днепра». Ибо это – тоже «пейзажи души», как у Жуковского, и задача его вовсе не воссоздать объективную картину реки. А быть сложно – симфоническим эмоциям, патетическим введением к дальнейшему.[[54]](#footnote-54)

Тема фантастического, противоестественного видения ночного Петербурга уже близка к идее и стилю городских пейзажей «Невского проспекта» дана в «Ночи перед Рождеством»: «Боже мой! Стук, гром, блеск; по обеим сторонам громождятся четырехэтажные стены, стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон, домы росли и будто подымались из земли, на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами, унизанными плошками, и огромные тени их мелькали по стенам досягая головою труб и крыш».[[55]](#footnote-55)

Эти сбитые в кучу глаголы безумного движения, эти метафоры и гиперболы, оживляющие мертвые вещи и освещающие облик города тонами бреда и фантазии, этот гром и блеск, эти растущие на каждом шагу дома, дрожащие мосты, фантастические стены и гиперболические тысячи войдут потом в «Невский проспект».[[56]](#footnote-56)

Так неразрывно сцеплены у Гоголя уже в «Вечерах» «высокое» пафоса и идеала с «низменным» существующего. Поэтому острый метафорический образ, гипербола, яркая игра словесных красок патетики «Вечеров» как бы в обратном зеркальном отражении повторены и в юмористическом сказе антипатетических эпизодов той же книги. Грандиозные гиперболы образов «Страшной мести» (Н-р, гигантский Днепр эпического идеала) опрокидывается в «Пропавшей грамоте» такими, например, формулами литоты: «Ну, сами знаете, что в тогдашние времена, если собрать со всего Батурина грамотеев, то нечего и шапки подставлять, - в одну горсть можно было всех уложить». Напряженно – поэтическая образность героических картин первой повести отражается во второй в обратном характере таких фраз, как в описании поездки деда: «… и поднял такую за собой пыль, как будто бы пятнадцать хлопцев задумали посреди улицы играть в кашу».

Скрытая сила высокого, заключенная в героях гоголевской повести, выявлена в теме любви. Ведь «Старосветские помещики» - это, собственно, повесть о любви. Сюжет повести основан на старинном мотиве «любви после смерти», любви, которая «сильна, как смерть», тема повести – это как бы гимн высокой подлинности человеческого чувства.[[57]](#footnote-57)

В одном месте повести уже в конце ее, Гоголь прямо говорит о дурмане романтических страстей, называя «долгую медленную» привязанность всей жизни привычкой, то есть чем-то пронизывающим всю жизнь, глубоко охватывающим её. Он противопоставляет такую привычку страсти и вопрошает: «Или все сильные порывы, весь вихорь наших желаний и кипящих страстей только следствие нашего яркого возраста и по тому одному кажутся глубоки и сокрушительны?»

Гоголь выделяет особым абзацем один торжественный патетический период, широко развернувшийся по законам высокого ораторства; этот период несет опять и «высокую» инверсию («когда возвратился он домой»), лирические повторения и лексику высокой лирики; вот этот период: «Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен, - он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей».

Здесь каждый штрих поддерживает силу напряжение высокого трагизма, и опять лестница усиливающего повтора: «рыдал – рыдал…», и гиперболическое поэтическое сравнение «как река», и поэтическое слово «лились» – и уже не глаза, а «очи» высокого героя. И эта же высокая патетика любви будет проведена Гоголем до конца повести.[[58]](#footnote-58)

Слезы при воспоминании о покойнице истолкованы Гоголем так же высоко, - ибо и через пять лет его горе так же неутешно и возвышенно: «… он сидел бесчувственно держал ложку, и слезы, как ручей, как немолчно точущий фонтан, лились, лились, ливмя на застилавшую его салфетку».

С такой же определенностью, с какою Гоголь вскрывает поэтически возвышенную сущность своих героев, он обнаруживает ничтожество реального осуществления этой сущности. Главным образом они едят, и все вокруг них погружено в это же занятие, все спит духовно, все опустилось в тупую, животную жизнь. «Девичья была набита… девушками… которые бегали на кухню и спали», комнатный мальчик «если не ел, то уж верно спал» и самая масса мух, в страшном множестве населявших комнаты, «как только подавали свечи… отправлялись на ночлег».

В чудовищном изобилии еды погрязла и утонула вся усадьба. «Всей этой дряни наваривалось, насаливалось, насушивалось такое множество, что …они потопили бы … весь двор».

В «Тарасе Бульбе» и повести о двух Иванах сопоставлены и противопоставлены не два хороших человека (Тарас и Остап) с двумя дурными (Иваны), а высокий героический уклад жизни с пошлым ничтожным. «Шаровары Ивана Никифоровича…заняли собой половину двора», а казацкие шаровары – «шириною с Черное море», при этом – комическая, реализация традиционно – поэтической метонимии «перо», приводящая к столкновению «поэтического» – перо вяло – с вещественным – с тонким расчетом. «Нет! Не смогу!… Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расчетом для этой картины!»

Могучие характеры «Тараса Бульбы» – это у Гоголя следствие уклада жизни, воспитавшей эти характеры. «Бульба был упрям страшно». Изображение причин зарождения казачества героизирует казачество; «грозные соседи», глядеть прямо в очи (а не в глаза), «бранным пламенем», «обьялся», «древле» (а не древне), и самая блистательная эффективность суровой поэзии битв с гиперболическими метониями.

Гоголь довольно щедро рассыпал в повести мотивы грубой жестокости и дикости эпохи, нисколько не восхищаясь ими, вплоть до страшной свирепости запорожцев, страшных мук и гибели, которым они подвергают врагов, и женщин, и детей, равно как и их подвергают этим мукам: «Дыбом воздвинулся бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы».[[59]](#footnote-59)

Состав художественных элементов петербургских повестей Гоголя определен не только образом эпохи, культуры, даже социальных категорий, но образом конкретного и индивидуализированного лица – не персональной личности, а лица конкретного коллектива или суммы людей, в данном случае, столицы, Петербурга.[[60]](#footnote-60)

Отсюда и слог, и манера, и подбор деталей в петербургских повестях Гоголя. Если мы усмотрели в них бредовые мотивы и сюжеты («Нос»), гиперболы («мириады карет, валящихся с мостов»), в концовке «Невского проспекта» - это и есть вскрытие злого существа Петербурга. Мириады, да еще валятся. Совсем невероятные утверждения вроде того, что в этом городе только служащие в иностранной коллегии носят черные бакенбарды, другие же все должны к величайшей неприятности своей, носить рыжие, что уже совсем фантастично, нос, гуляющий по улицам, того же самого города.

В противоестественном мире Петербурга 1830х годов нос может занимать ответственный пост. Или иначе: множество чтенных господ, с успехом играющих видную роль в обществе и даже в государственном управлении, на самом деле, если присмотреться к ним внимательнее – ничего более в себя не заключают, кроме носа или другой бездушной части.

На этом строится сатирическая литота, существенно свойственная манере Гоголя, ибо она выражает одну из черт его идейно – литературной поэзии. «Откуда, умная бредёшь ты голова?» – голова здесь поименована в порядке обозначения части вместо целого, причем здесь на первом плане ирония «умная». «Эй ты, шляпа!», - это литота, обращение того же типа, но здесь уже суть в том, что в облике человека подчеркнут, выдвинут социальный или имущественный момент, выраженный в его шляпе (а не кепке, не фуражке) и вызывающий у говорящего более или менее отчужденную или даже неодобрительную, враждебную эмоцию – оценку. Гоголевская литота, строящая сюжет повести «Нос», модифицирует общий смысл литоты приведенного только что типа.[[61]](#footnote-61)

Разумеется, любое стилистическое применение литоты, как и других приемов не может отменить семантической сущности этих тропов, заключающейся, очевидно, не в «перенесении» значения, акте бессмысленном, невозможном и нормальному сознанию ненужном, а в выделении, выдвижении вперед, преуменьшения многих смысловых элементов слова за счет отодвигания в тень других. Но дело в том, что писатель использует это движение смыслов во имя своих идейно – изобразительных целей. И если в литоте типа «Эй ты, шляпа» подчеркивается наличие шляпы в облике человека, то в литоте – иронии «Нос прогуливался по Невскому проспекту» – у Гоголя, в контексте всего его изложения, подчеркивается не то, что у данного господина при ближайшем рассмотрении ничего человеческого, кроме разве что носа, в сущности, и не было, что не помешало ему быть важным господином, поскольку у него был чин. Именно этого смысла аналогичную литоту мы встречаем и в «Невском проспекте», в пассаже, идейно весьма ответственном.

Очерк о Невском проспекте – это введение и ко всему циклу петербургских повестей. На Невском проспекте скрыто, всё гнусное и ужасное этого средоточия зла и выставлено лишь благолепие его, выражение авторской оценки.

Невский проспект – это лицо столицы. На остальных улицах торжествуют «надобность и меркантильный интерес, объемлющий весь Петербург», торжествуют «жадность, и корысть, и надобность»… Здесь же смеющий фас, блеск.

И вот – Невский проспект в разные часы дня; с утра по нему идут люди: старухи, нищие, мужики, чиновники, затем – с двенадцати часов – гувернеры, дети.

Наконец наступает главный час Невского проспекта, час знати, час важных господ и дам. И для изображения этого-то часа Гоголь прибегает к литоте, потому что в этот именно час статские советники – носы и выставляют свое великолепие на центральной улице империи.[[62]](#footnote-62) «Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, всё исполнено приличия… Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные как соболь или уголь…»

Следовательно, в этот час вы встретите на Невском проспекте бакенбарды и усы, но не людей; вот людей – то как раз здесь и нет.

Далее автор переходит от мужчин к дамам: оказывается, в них еще менее человеческого (и еще более «фантастического»). «Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тонкие, узенькие талии никак не толще бутылочной шейки; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы… от… дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства».[[63]](#footnote-63)

Если вместо мужчин по Невскому двинутся бакенбарды и усы – в некотором роде части человека, то вместо дам – талии, являющиеся «произведением искусства и природы», скорее частью платья, чем человека, и, наконец, рукава, совсем уже не имеющие отношения к человеку, к его телу.

Потом Гоголь как бы играет с читателем: «Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений…» Читатель облегченно вздыхает: наконец –то среди усов, рукавов и улыбок – люди, характеры. Но тщетны его надежды. «Характеры» здесь не обыкновенные, и ничего в них от характеров нет: «Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши и если вы пройдете, они оборотятся, чтобы посмотреть на ваши фалды. Сначала я думал, что они сапожники, но они большею частию служат в разных департаментах…»

Здесь опять сосредоточиваются те же гоголевские мотивы и стилистические комплексы: ведь такова вообще манера Гоголя – накапливать во множестве материалы, в целом образующие единство картины. Здесь и довольно важные «деятели», в некотором роде равны сапожникам (сапожником народный язык обзывает очень плохо работающего человека). Эти господа смотрят на человека с точки зрения Носа. Здесь перед нами, интроспекция статского советника носа, тип сознания сановных бакенбард, оценка человека взглядом многоуважаемых усов.

Читатель, смотрит на гуляющего по Невскому господина и говорит: это не человек, а усы; а этот самый господин – усы смотрит на читателя и замечает, видит, ценит никак не человека, личность, лицо, взгляд, а лишь сапоги и фалды, по степени модности и элегансу коих он измеряет ваше достоинство в иерархии людей, то бишь чинов, носов и т.п.[[64]](#footnote-64)

Эти люди приравнены к вещам, к бездушным «произведениям».

Гоголевская литота усов, бакенбард, рукавов, носа – человека встретится нам и в «Мертвых душах», где она раскроется во всем своем смысле; здесь Гоголь сам прокомментировал её, указал её содержание, ее суть. Само название «Мертвые души» косвенно раскрывает смысл литоты. Конкретно же он раскрыт в конце первого тома, в одиннадцатой главе его; Чичиков удирает из города; дорогу уме перерезала погребальная процессия – хоронили прокурора; о нем мы раньше знали, что у него были лишь густые брови. Умер он как будто от удивления, что Чичиков – жулик, или от того, что «стал думать, думать и вдруг, ни с того ни с другого, умер… Тогда только узнали, что у покойника была точно, душа, хотя он, по скромности своей, никогда ее не показывал…» Вот этого-то прокурора и хоронили, и Чичиков, сидя в своей бричке «вздохнул, произнеся от души: «Вот прокурор! Жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что он скончался, … и много напишут всякой всячины; а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови, а более ничего». [[65]](#footnote-65)

Нужно заметить, что свою сатирическую литоту Гоголь выковал на основе образа, подмеченного им в фольклоре. Среди «Русских песен», записанных Гоголем, есть такая, включенная в его сборник под номером 39:

Черные кудри за стол пошли,

Русу косу за собой повели,

Черные кудри у русой косы спрашивали:

«Руса коса, неужели ты моя?»

«Еще же, черные кудри, я не твоя,

Божья да батюшкина».

Это – та же, в сущности литота (кудри, коса), что гоголевские усы, бакенбарды, брови. Разумеется, смысл её у Гоголя совершенно другой.

1. Если фольклорный образ явился отдаленной генетической средой происхождения «гоголевской литоты, то дальнейшая судьба её может быть прослежена – в самой передовой линии русской литературы 1840-х годов.[[66]](#footnote-66)

ВЫВОД

Исследователи стиля Гоголя, как и его комизма, указывали на ряд этого рода излюбленных им «приёмов», на его пресловутые «алогизмы», гротеск, гиперболу, литоту и мн.др. Алогизмы у Гоголя усматриваются редко, так как его гротеск именно по преимуществу рационален, сохраняя структуру полного и вполне логичного суждения. Смысл этих давно изученных столкновений несовместимых понятий и заключается в их приравнивании, объективном и, так сказать, субъективном. В «Носе» говорится: «Доктор этот был видный из себя мужчина, имея прекрасные смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу…» Параллельность этих двух формул – бакенбарды и докторшу (при том и другом два определения) – вполне осмыслена в своем комизме: то ли доктор ценил свои бакенбарды и свою докторшу в равной мере (бакенбарды – даже на первом месте!), то ли на самом деле, так сказать объективно, докторша не далеко ушла в духовности от бакенбард, то ли и то и другое вместе. Или же в «Невском проспекте»: «Мало-помалу присоединяются к их обществу все, окончившие довольно важные домашние занятия, как-то поговорившие с своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, впрочем, показывающих большие дарования…» и т.д. Здесь субъективный смысл приравнивания детей к лошадям очевиден: «показывавших большие дарования» – это, конечно, слова «нежных… родителей» о своих детках, и, следовательно, именно в их глазах лошади и дети их – в одном ряду.[[67]](#footnote-67) Но и здесь за «субъективным» возникает и «объективный» смысл приравнивания: и родители – скоты, и дети их таковы же.

Журнальная проза натуральной школы легко принимала гротескно- сатирические мотивы, и обходилась без них, и допускала фантастику реального, и могла жить без нее; потому что принцип здесь был вовсе не в фантастике, а, наоборот, в прямой последовательной образной реализации отрицания действительности и соответственного строя понятий. Раз ты признал, что уклад жизни, тебя окружающий, нелеп, противоестествено и вырази его прямо в образах; «это[[68]](#footnote-68)- то есть нелепое, противоестественное, антиразумное, антилогичное. При этом «алогизм» здесь - не алогизм самого Гоголя или его учеников, а антиразумность изображаемой или действительности. Писатель считает, что только человек без души и без разума может признавать действительность Николая I нормальной, - то и пиши так, честный писатель: и тогда у тебя появятся персонажи без голов или низведенные до степени носа или бровей. И это не просто «реализация языковой метонимии» или метафоры, а последовательность образного выражения сути, сущности, а не только поверхности явлений. Суть же эта стала объектом образного воплощения именно у Гоголя, потому что именно он сделал самым объектом изображения, истолкования и уяснения общественный уклад, социальное сплетение множества людей, если угодно - среду.

Определяя проблему эстетического значения слова, М.М. Бахтин писал: «Громадная работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти самого себя».[[69]](#footnote-69)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. К эстетике слова. М., 1974.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений.т.3.
3. Герцен А.И. Полное собрание сочинений. Т.2
4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. т.6 издательство АН. СССР.
5. Григорьев А. Полное собрание сочинений. Т.1. М., 1918.
6. Гуковский Г.А., реализм Гоголя. М.,59.
7. Деметрий. О стиле Античные риторики. М., 1978.
8. Добролюбов Н.А. Собрание сочинений в 3-х томах, т.1. М., 1952.
9. Ильинский И. Сам о себе. М.,1961.
10. Потебня А.А. Из записок по теории словесности
11. Потебня А.А. О возвышенном. Л., 1966.
12. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990.
13. Плеханов Г.В. Литература и эстетика. М.,1958. Т.1.
14. Скиба В.А. Ж.Р.Я.Ш. статья «…И дольше века длится день…»

Гипербола и литота.

1. Степанов Н. Искусство Гоголя – драматурга. М.,1964г.
2. Цицерон. М.Т. Письма. Образцы стиля и классическая литература латинского языка.
3. Энциклопедический словарь в 2х томах. Т. 2. М., 1995г.

1. №10, стр. 26 [↑](#footnote-ref-1)
2. № 5, т.1, стр. 71. [↑](#footnote-ref-2)
3. №16, стр.273. [↑](#footnote-ref-3)
4. №13., т3., стр.129. [↑](#footnote-ref-4)
5. №17. Т. II.,стр.97. [↑](#footnote-ref-5)
6. №17. Т I., стр.31. [↑](#footnote-ref-6)
7. №17., т.1.стр.613. [↑](#footnote-ref-7)
8. №14., стр.76. [↑](#footnote-ref-8)
9. №4., т.6. стр.256. [↑](#footnote-ref-9)
10. №4, т.6, стр.75 [↑](#footnote-ref-10)
11. №4, т.6, стр.75 [↑](#footnote-ref-11)
12. №4, т.6, стр.49. [↑](#footnote-ref-12)
13. №12, стр259. [↑](#footnote-ref-13)
14. №14, стр.76. [↑](#footnote-ref-14)
15. №14, стр.76. [↑](#footnote-ref-15)
16. №12, стр.254. [↑](#footnote-ref-16)
17. №4, т.6, стр.94. [↑](#footnote-ref-17)
18. №14, стр.77. [↑](#footnote-ref-18)
19. №14, стр.77. [↑](#footnote-ref-19)
20. №11, стр.254. [↑](#footnote-ref-20)
21. №7, стр. 264 [↑](#footnote-ref-21)
22. №14, стр.77. [↑](#footnote-ref-22)
23. №13, стр.172. [↑](#footnote-ref-23)
24. №14, стр.78. [↑](#footnote-ref-24)
25. №7, стр.258. [↑](#footnote-ref-25)
26. №14, стр.78. [↑](#footnote-ref-26)
27. №4, стр. 167. [↑](#footnote-ref-27)
28. №4, т. 6, стр.121. [↑](#footnote-ref-28)
29. №14, стр.79. [↑](#footnote-ref-29)
30. №14, стр.79. [↑](#footnote-ref-30)
31. №14,стр.79. [↑](#footnote-ref-31)
32. №11, стр.256. [↑](#footnote-ref-32)
33. №4, т.6, стр.135. [↑](#footnote-ref-33)
34. №14, стр.80. [↑](#footnote-ref-34)
35. №4, стр.173. [↑](#footnote-ref-35)
36. №14, стр.80. [↑](#footnote-ref-36)
37. №13, стр. 95. [↑](#footnote-ref-37)
38. № 15, стр..95. [↑](#footnote-ref-38)
39. № 4, стр.99. [↑](#footnote-ref-39)
40. № 8, т.1, стр. 171. [↑](#footnote-ref-40)
41. № 4, т.10, стр.255. [↑](#footnote-ref-41)
42. № 9, стр.307. [↑](#footnote-ref-42)
43. № 4, стр. 391, т.6. [↑](#footnote-ref-43)
44. №5, т. 1., стр.110. [↑](#footnote-ref-44)
45. №5, т.1., стр.112. [↑](#footnote-ref-45)
46. №4, т.4, стр..9. [↑](#footnote-ref-46)
47. №4, т.4, стр.12. [↑](#footnote-ref-47)
48. №4, т. 6. стр.429. [↑](#footnote-ref-48)
49. №4, т. 6. Стр.433. [↑](#footnote-ref-49)
50. №15, стр.300. [↑](#footnote-ref-50)
51. №4, т. 6. стр. 450. [↑](#footnote-ref-51)
52. № 9, стр.25. [↑](#footnote-ref-52)
53. № 15, стр. 252. [↑](#footnote-ref-53)
54. № 6, стр. 36. [↑](#footnote-ref-54)
55. № 4, т.6., стр. 175. [↑](#footnote-ref-55)
56. № 6, стр. 42. [↑](#footnote-ref-56)
57. № 15, стр. 279. [↑](#footnote-ref-57)
58. № 15, стр.284. [↑](#footnote-ref-58)
59. № 4, т.9, стр. 200. [↑](#footnote-ref-59)
60. № 6, стр. 55. [↑](#footnote-ref-60)
61. № 8, т.1, стр. 175. [↑](#footnote-ref-61)
62. № 6, стр.63. [↑](#footnote-ref-62)
63. № 14, т.8, стр. 259. [↑](#footnote-ref-63)
64. № 6,стр.57. [↑](#footnote-ref-64)
65. № 4, т.8, стр. 258. [↑](#footnote-ref-65)
66. № 15, стр.78 [↑](#footnote-ref-66)
67. № 15, стр. . [↑](#footnote-ref-67)
68. №9, стр.77. [↑](#footnote-ref-68)
69. №1, стр.280. [↑](#footnote-ref-69)