

Inga Vidugirytė

Literatūrinio peizažo vizualumas

Straipsnio tikslas – konceptualizuoti vizualiuosius literatūrinio kraštovaizdžio¹ aspektus tarpdalykinių peizažo diskusijų² kontekste, motyvuoti jo analizei pasirenkamas vizualumo studijų prieigas bei meninio tyrimo eksperimentą – dailininko Giedriaus Jonaičio atliktas gamtinių aprašymų vizualizacijas. Tyrimo medžiagą sudaro rusų rašytojo Nikolajaus Gogolio (1809–1852) kūryboje susiformavęs peizažo žanras, kurio pavyzdžiai laikomi unikaliais žodinės tapybos ir kalbos harmonijos kūriniais, įspūdingomis neegzistuojančių paveikslų ekfrazėmis³, drąsiais vizionieriškais meninės erdvės (ir jos kalbos) eksperimentais⁴, leidusiais teigti, kad rašytojas siekė paversti prozą erdvinio meno objektu, galinčiu konkuruoti su natūraliais gamtovaizdžiais ir architektūra⁵. Šią Gogolio prozos *vaizdingumo*⁶ temą papildė *žvilgsnio / regos / žiūros* motyvas, paties rašytojo plėtojamas laiškuose (motyvuojant, kodėl jis gali Rusiją „matyti“

¹ Lietuvių literatūros tyrinėjimuose linkstama kalbėti ne apie *peizažą*, bet *kraštovaizdį*. Šis terminas dominuoja ir geografiijoje, apie kurią čia bus kalbama. Kalbose, kuriose kraštovaizdžiui ir peizažui nurodyti vartojamas vienas žodis (vok. *Landschaft*, pranc. *paysage*, angl. *landscape*), geografinis ir tapybos terminai sutampa. Įvairių sąvokos vartosenos variantų sąlyginumą atskleidžia rusų kalba, kurioje prancūzišku žodžiu (*пейзаж*) vadinami tapybos darbai, o vokišku (*ландшафт*) – geografinės analizės vienetas, nors santykis tarp vokiečių ir prancūzų terminų yra sinoniminis. Man svarbu pabrėžti literatūrinio kraštovaizdžio santykį su geografiniu ir jų abiejų ryšį su tapybiniu peizažu, todėl abu terminus vartuju kaip sinonimiškus.

² Tokių diskusijų pavyzdys – peizažo teorijos seminaras, sukvietęs menotyrininkus, geografas, landšafto dizainerius, menininkus, žr.: DeLue, Elkins (2008), rinkinys Cosgrove, Daniels (1988). Geografų susidomėjimą tapyba atspindi: Cosgrove (1998, 2008).

³ Gogolio ekfrazė apibendrinta: Дмитриева (2011), 121–174.

⁴ Лотман (1988).

⁵ Žr. skyrių „Prozos geografija“ Абрам Терц (1992), 208–216.

⁶ Irina Melnikova atskiria vaizdingumą ir vizualumą, su pastaruoju siedama vizualiuosius rašto aspektus, o *vaizdingumu* laikydama „žodinio kūrinio sukeltus mentalinius vaizdinius, atsiran-dančius skaitytojo sąmonėje“, žr.: Melnikova (2015), 15.

ir apie ją rašyti, tik nuo jos atsitolinęs, pavyzdžiui, iš Italijos), straipsniuose apie istoriją ir geografiją bei jų dėstymą (aprašant atsitolinusį visa apimančią žvilgsnį į žemę ir žmonijos raidą), taip pat grožinėje prozoje, kur įformina pasakotojo ar herojaus santykį su pasauliu kaip reginiu. Chrestomatiniu Gogolio žvilgsnio motyvo pavyzdžiu laikomas miesto panoramos aprašymas apysakoje „Roma“, kurios pabaigoje iki tol aktyvūs ir tikslingi pagrindinio herojaus veiksmai staiga pakeičiami vienintele (ir betiksle) veikla – ekstatiiniu vaizdo nuo Janikulio kalvos stebėjimu. Tyrinėjimuose žvilgsnio motyvai interpretuojami kaip individualus rašytojo pasirenkamas žiūros repertuaras⁷, juolab kad Gogolis neretai nurodo, kokią techniką panaudojęs meninei optikai steigti (mikroskopą, žemėlapi, binoklį, lėlių teatro dėžę, panoramą, liaudies paveikslėlių), taip pat pabrėžiamas ideologinis „matymo“ matmuo, jo metaforinis ir metafizinis pobūdis, kaip, tarkim, *Mirusių sielų* pasakotojo / autoriaus kreipimėsi į Rusiją: „Regiu tave, iš savo stebuklingos, gražios tolumos tave regiu...“⁸, turint omeny Italiją, kurioje rašomas romanas-poema. Gogolio peizažų atveju žiūra analizuojama kaip meninės erdvės bruožas, kai žvilgsnis, jo galimybės ir rezultatai siejami išimtinai su herojaus, bet ne pasakotojo, juolab – ne autoriaus, pozicija⁹.

Straipsnyje siūloma tarpdalykinė tyrimo prieiga numano, kad peizažas yra kultūros vaizdinys, kuriuo reprezentuojamas, struktūruojamas ir simbolizuojamas pasaulis įvairiose srityse – tapybos, landšafto dizaino, geografijos, literatūros, architektūros ir t. t. Peizažai gali skirtis medžiagiškai – būti sukurti iš spalvų, rašalo, gamtinių elementų – žemės, akmens, vandens, augalų, tačiau *natūralumo* / *sąlyginumo* požiūriu jie nesisiskiria – yra žmogaus kūriniai¹⁰. Peizažą steigia ir skirtingas jo reprezentacijas vienija subjekto žvilgsnis, ištreniruotas matyti peizažus ir vienaip ar kitaip įprasminti¹¹. Lemiami žvilgsnio ir per jį reiškiamo subjektyvumo reikšmė

⁷ Fusso (1994); Maguire (1994), 97–178.

⁸ Gogolis (1980), 213.

⁹ Лотман (1988).

¹⁰ Cosgrove, Daniels (1988), 1. Peizažo sąlyginumas ir santykis su tikrove aptarti dar 1950 m. chrestomatiniame E. H. Gombricho straipsnyje: Gombrich (1985), 116–117.

¹¹ DeLue, Elkins (2008), 101–112.

žanrui bei pats faktas, kad jis suklesti būtent XIX amžiuje¹², kai europietiškoje kultūroje pradėjo ryškėti *vaizdinis posūkis*, pasireiškęs vis didėjančiu vaizdų sureikšminimu ir subjekto virsmu į *stebėtoją*¹³, leido peizažui taikyti vizualumo tyrimų priegas¹⁴.

Šiame straipsnyje vizualumo tyrimų pasiūlyti įrankiai – *stebėtojo, jo technika*¹⁵, *žiūros režimų*¹⁶ sąvokos – taikomi Gogolio literatūrinių peizažų analizei, numanant, kad juos veikė rašytojo naudoti geografiniai ir kartografiniai šaltiniai bei jų pasiūlyti žiūrėjimo būdai. Tyrimas siekia atskleisti, kad, einant tokiu keliu, galima įveikti dvinarę literatūros ir tapybos sąveikos prielaidą, paprastai numanančią vizualios medijos įtaką žodinei (ekfrazės atvejis), ir atskleisti heterogenišką bei nevienakryptį literatūrinių gamtovaizdžių ryšį su kitų sričių peizažų praktika. Tyrimui pasitelktos Giedriaus Jonaičio sukurtos Gogolio peizažų vizualizacijos¹⁷ buvo sumanytos kaip bandymas patikrinti, kokia apimtimi ir kaip literatūroje reprezentuojama erdvė gali įgyti vaizdinę išraišką, taip pat ar / kaip joje gali būti atspindėtas geografinio / kartografinio diskurso pėdsakas. Dailininko vizualizacijos nėra čia pateikiamos literatūrinės analizės iliustracija, nors jas kuriant buvo atsižvelgta į konkrečių žemėlapių naudojimą Gogolio peizažuose, atsekamą pagal žodinius šaltinius. Jonaičio meninis tyrimas kuria priešingos krypties nei literatūrinė analizė, siužetą, kuriame judama nuo rašytojo žodžio prie skaitytojo vaizduotėje gimstan-

¹² Prielaida, kad peizažas yra pagrindinis XIX a. žanras, remiasi iki šiol tarpdalykinėse diskusijose autoritetingas tyrinėjimas – Clark (1952), kuriame peizažo istorija iki XIX a. apžvelgiama iš esmės kaip žanro priešistorė.

¹³ Cray (1992), Ямпольский (2000).

¹⁴ Kalbėdama apie vizualumo tyrimus turiu omeny mano analizei svarbius autorius – Jay (1988), Cray (1992), Mitchell (2002), kurie patys nesistengė tiesi tiltų tarp savo koncepcijų, todėl ir aš to nedarau.

¹⁵ Stebėtojo ir jo žvilgsnio problematika išdėstyta: Grigoravičienė (2011), 237–266.

¹⁶ Jay'us, remdamasis dailės istorijos tyrimais, išskiria tris modernybei būdingus žiūros režimus – tiesioginės perspektyvos, kartografinį ir barokinį, žr. Jay (1988).

¹⁷ Nevadinu Jonaičio piešinių iliustracijomis, nes dailininko laisvė interpretuojant Gogolio peizažus buvo apribota: man norėjosi, kad būtų atkurta kuo tikslesnė peizažų, kurie rašytojo kūryboje labai artėja prie paveikslų aprašymų, struktūra, atskleidžianti žemėlapių kaip provaizdžių naudojimą bei rašytojo kinematografinę žaismę su žvilgsnio distancijomis, nors dabar gailiuosi, kad stengiausi šį kūrybinį procesą reguliuoti.

čio vaizdo – iš esmės, demonstruojant vaizduotės procesą, kurį Gogolis numanė veikiant geografijos srityje.

Geografijos peizažo / kraštovaizdžio klausimas įeina į bendresnę pačios disciplinos vizualumo problematiką. Jis gali būti aptariamas skirtinguose kontekstuose ir dėl to įgyti skirtingas interpretacijas. Fenomenologas Edwardas Casey'is teigia, kad, siekiant išsiaiškinti geografijos paskirtį, svarbu atsižvelgti į *žemės* ir *pasaulio* skirtį, kuri, anot jo, leidžia išryškinti kosminę (kūrybinę) geografijos funkciją: aprašydama žemę – tai, kas yra nematoma, tačiau juntama kaip gyvenimo pagrindas, – ji sukuria iš žemės pasaulį – tai, ką galime matyti, leidžia žemei pasirodyti paviršiuje, būti regimai (lietuvių kalboje ši skirtis įsitvirtina pačių žodžių šaknyse – vienas siejamas su saule, kitas – su žemumu)¹⁸. Geografinio diskurso kritikos kontekste vizualumas vertinamas priešingai – kaip susijęs išimtinai su paviršišku ir paviršiaus reprezentacija, ignoruojančia galimą gelmę ir istoriją. Būtent taip Derekas Gregory'is knygoje *Geografinės vaizduotės* traktuoja geografinius tyrimo metodus – stebėjimą, regimybės aprašymą ir interpretaciją, susiformavusius XVIII a. vidurio geografinių kelionių (pirmiausia kapitono Jameso Cooko ekspedicijų) aprašuose, kurie ir laikytini moderniosios geografijos pradžia¹⁹. Geografiniam pažinimo būdui nusakyti Gregory'is pasitelkia Martino Heideggerio *pasaulėvaizdžio* sąvoką, nurodančią modernybės procesą, kai pasaulis iš esinių visumos virsta subjekto sukonstruotu ir todėl neišvengiamai ribotu vaizdu: „Šiuo atveju esinių visuma suvokiama taip, kad esiniai egzistuoja tik tiek, kiek jie yra pastatomi priešstatančio-gaminančio žmogaus.“²⁰ *Pasaulėvaizdžio* sąsają su geografija Gregory'ui inspiravo vienas iš vizualumo studijų autoritetų, Johnatanas Crary'is, kuris stebėtojo technikų analizei pasitelkė du Vermeerio paveikslus geografijos tema – „Astronomas“ (1668) ir „Geografas“ (1668–1669). Jais Crary'is iliustruoja *camera obscura* būdingą epistemologinį modelį, kuriame autonomiškas dekartiškasis individas jaučiasi turįs galią savo protu aprėpti viso pasaulio egzistenciją²¹. Gregory'is mano, kad

¹⁸ Casey (2002), 268–270.

¹⁹ Gregory (1993), 15–21.

²⁰ Heideggeris (1992), 148.

²¹ Crary (1992), 43–47.

toks savarankiškai sprendžiantis subjektas, visiškai pasitikintis ir pasitenkinantis savo žvilgsnio galimybėmis, būdingas ir europietišškai geografijai, įtvirtinusiai savo požiūrį moksliniuose pasaulio aprašuose ir žemėlapiuose. Beje, pastarieji savo ruožtu taip pat buvo pripažinti galinga vizualios retorikos medija ir tapo kitu geografinio diskurso kritikos taikiniu²².

Kita vertus, geografijos vizualumas yra istoriškai susiklosčiusi disciplinos neišvengiamybė: žemėlapiai yra geografinės informacijos kaupimo ir sklaidos priemonės nuo pat jos užuomazgų Antikoje, o geografinis *kraštovaizdis* laikomas pagrindiniu geografinės analizės vienetu²³. Svarstant šio vizualumo ištakas alternatyvą kritiškam Gregory'io žvilgsniui pasiūlė Chenxis Tangas, rekonstravęs peizažo estetikos reikšmę geografijos teorijai ir metodologijai²⁴. Anot Tango, naujosios geografijos mokslinė paradigma pradėjo formuotis Alexanderio Humboldto veikaluose, kuriuos jis pradėjo rašyti grįžęs iš kelionės į Pietų ir Centrinę Ameriką. Vienas tokių veikalų – *Gamtos paveikslai (Ansichten der Natur, 1808)* – tiek savo pavadinimu, tiek metodu įtvirtino geografinio aprašo formą – *paveikslą (peizažą)*, kurios pasirinkimą autorius motyvavo knygos įvade: knygos tikslas – bent iš dalies leisti skaitytojui pajusti egzotišką Pietų Amerikos gamtos grožį ir kartu suteikti žinių apie žemyno geografiją, vertęs jį sekti peizažo tapybos pavyzdžiais, nes tik dailininkas, kuris vadovaujasi įgimtu talentu ir išugdytu skoniu, gali atsirinkti iš regimos gamtos svarbiausius elementus ir iš jų sukurti kompoziciją, kuri bus patraukli akiai ir turės pažintinę vertę. Aprašydamas geografinio gamtovaizdžio principus Humboldtas rėmėsi tuo metu įtakingu Carlo Ludwigo Fernowo veikalu *Apie peizažinę tapybą* (1803), tačiau įtvirtindamas geografinį subjektą – tą, kuris stebi peizažą ir jį aprašo, jis sekė Johanno Wolfgango Goethe's poezija, kurioje pirmą kartą literatūros istorijoje lyrinis subjektas regi ir aprašo gamtą ne kaip objektą, bet kaip savo esaties dalį, jusliškai ir emociškai subjektyvų reiškinių (vėliau romantizmo tapyboje tai bus pavadinta nuotaikos peizažu). Humboldto *Gamtos paveikslai* įtvirtino peizažą kaip pagrindinį geografinės analizės vienetą ir suformavo jos mokslinę me-

²² Žr.: Harley (1988), Wood (1992).

²³ Cosgrove (2008), 1–9.

²⁴ Tang (2008), 56–97.

todologiją – tirti žemės paviršių skaidant jį į geografinius regionus ir jį sudarančius *kraštovaizdžius*. Geografinio kraštovaizdžio ryšį su literatūra ir tapyba vainikavo Humboldto daugiatomis veikalas *Kosmosas* (1845–1862), kuriame kartu su geografinių tyrimų istorija buvo aptarta literatūrinio ir tapybinio peizažo raida nuo Antikos iki autoriaus laikų.

Taigi geografijos vizualumo aspektai, viena vertus, sietini su jos tyrimo metodais – stebėjimu ir regimybės aprašymu, kita vertus, su geografinių žinių kaupimo ir sklaidos priemonėmis – žemėlapiu ir geografinių kraštovaizdžiu, kurie laikytini geografinės optikos technikomis, reguliuojančiomis informacijos sklaidą tam tikru būdu²⁵. Svarbu pabrėžti, kad kalbėti apie geografijos vizualumą (vaizdingumą) galima tik nuo XIX a.²⁶ ir kad tik XX a. pabaigoje, prasidėjus vizualiosios kultūros kritikai, jis tapo aptariamas kaip esminis disciplinos bruožas, lėmęs jos metodus ir medijas. Tokioje perspektyvoje Gogolio susidomėjimas geografija ir jos šaltinių naudojimas grožinėje kūryboje įgyja universalesnę reikšmę – jį galima traktuoti ne tik kaip individualų rašytojo atvejį, bet ir kaip laikotarpiui būdingų vizualumo impulsų raišką.

Kalbėti apie rašytojo susidomėjimą geografija leidžia jo straipsnis „Kelios mintys apie geografijos dėstymą vaikams“ (1831), kurį jis pub-

²⁵ Kritinė geografijos peizažo ir žemėlapių bei jų ryšio su tapyba analizė pateikiama Cosgrove (1998, 2008).

²⁶ Iki XIX a. egzistavusią vadinamąją aprašomąją geografiją geriausiai iliustruoja XVIII–XIX a. pradžios geografijos vadovėliai, kuriuose medžiaga apie pasaulį pateikiama vis smulkėjančių klasifikacijų sekomis ir jų taikymu atskiriems žemynams: pradedama nuo geografijos skaidymo į atskiras sritis – matematinę, fizinę, politinę, kurios atskirai viena nuo kitos tiria žemę kaip astronominį kūną, kaip paviršių ir kaip žmonių veiklos vietą. Vėliau, kalbant apie fizinę geografiją, pateikiamos reiškinų klasifikacijos su apibrėžimais pagal sausumos ir vandens skirtį: sausumoje išskiriami žemynai, salos, pusiasaliai; žemynuose – kalnai, lygumos, aukštumos ir t. t.; vandenyse – vandenynai, jūros, ežerai ir t. t. Aptariant žemynus, kurie tuomet žinomi tik keturi (be Australijos), naudojamosi ankstesnėmis klasifikacijomis: tarkime, vardinami Europos kalnai, upės, lygumos, ją skalaujančios jūros, paplitę gyvūnai, paukščiai. Politinė geografija aprašo valstybes: vietą, plotą, vardija pagrindinius miestus, jų gyventojų, pastatų, aikščių skaičių, kas šalyje auginama, gaminama. Šios atskiros geografinių žinių sritys siejasi ne loginiais, bet tarsi struktūriniais ryšiais – panašiai kaip lego žaidimas. Modernioji geografija pradėjo reiškinius sieti priežastingumo ryšiais, tarkime, kalbant apie mongolus: jų akys siauros dėl to, kad jie gyvena atvirose stepėse, kur dažnas vėjas, nešantis smėlį ir sniegą; gamtinė aplinka lemia jų veiklą – gyvulių auginimą, socialinę organizaciją, valdymą ir t. t.

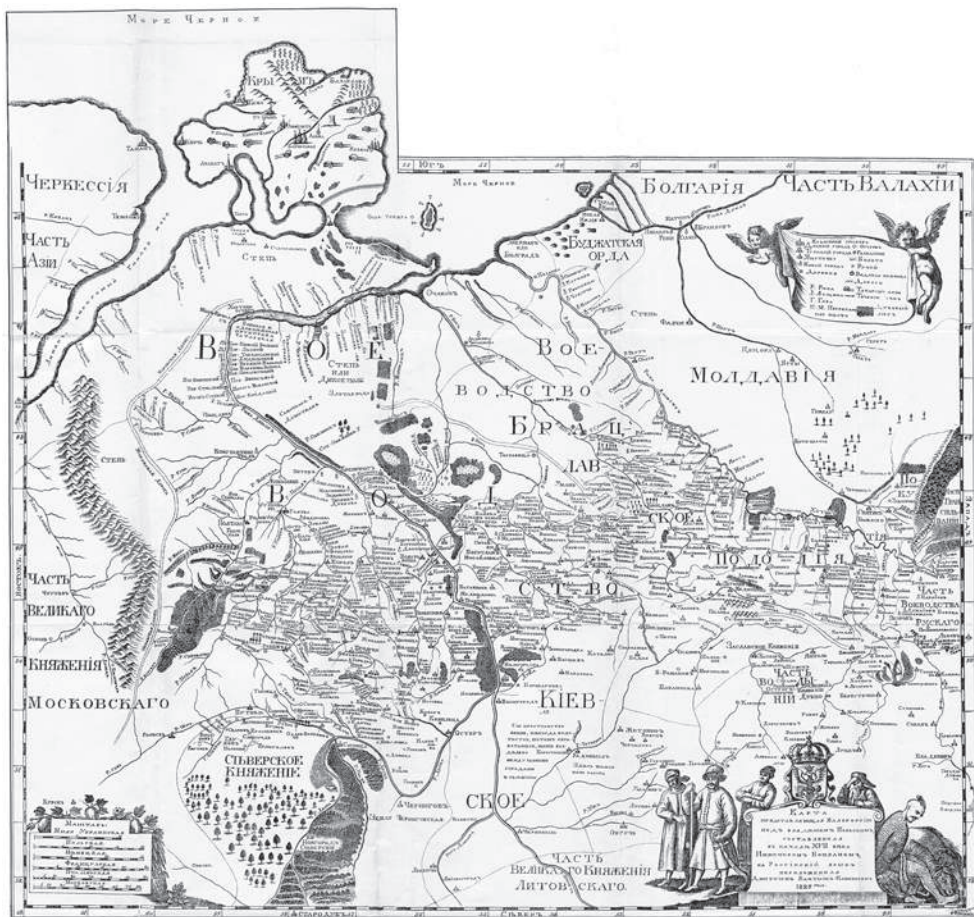
likavo, kaip manoma, norėdamas gauti geresnę mokytojo vietą. Visgi straipsnis atskleidžia, kad Gogolis ne tik užsibrėžė išreikšti nuomonę apie apgailėtiną geografijos padėtį mokyklose, bet rimtai susidomėjo pačia disciplina – jos objektu, pažinimo būdais ir – svarbiausia – estetiniu poveikiu vaiko vaizduotei. Susiorientuoti pačioje srityje jam pagelbėjo Ritterio *Šešių Europos žemėlapių* (1806, vertimas į rusų kalbą 1829), Humboldto knygos *Gamtos paveikslai* skyriaus „Stepės“ publikacija įtakingame kultūros žurnale *Moskovskij Telegraf* (1829) bei to paties žurnalo redaktoriaus Nikolajaus Polevojaus geografijos leidinių recenzijos²⁷. Remdamasis šiais šaltiniais Gogolis galėjo išsigrnyinti ir vizualiuosius geografijos aspektus – žemėlapių reikšmę pažinimo procese bei patį metodą tirti žemės paviršių segmentuojant į regionus, kaip tai pateikiama Humboldto *Gamtos paveiksluose*. Segmentavimu į paskirus vaizdus straipsnis ir pradedamas:

„Didinga ir nuostabi geografijos sritis: kraštai, kur kunkuliuoja pietūs ir visa trykšta dvigubu gyvenimu, ir kraštai, kur išdaryti gamtos bruožai reiškia siaubą ir žemė pavirsta apledėjusiu lavonu; milžinai kalnai, kylantys į dangų, ir lengva ranka nutapytas, visa augmenijos galių prabanga ir įvairove alsuojantis vaizdas; įkaitusios dykumos ir stepės, atplėštas žemės gabalas vidury bekrastės jūros, žmonės ir menai, ir visa ko, kas gyva, pabaiga! Kur atsirastų dalykai, dar labiau jaudinantys jauną vaizduotę!“²⁸

Geografijos poveikis vaizduotei buvo autentiškas Gogolio atradimas, nes kiti jo skaityti autoriai minėjo mąstymo ir atminties lavinimą, mokymosi lengvumą, bet ne kūrybingumą žadinančius vaizdinius impulsus. Ypač stiprų akcentą vizualiesiems geografijos aspektams rašytojas suteikė antroje straipsnio redakcijoje „Mintys apie geografiją“, atsiradusioje po to, kai remdamasis pirmąja – naudodamas tas pačias romantizmo idėjas – Gogolis parašė analogišką pedagoginį straipsnį „Apie visuotinės istorijos dėstymą“ (1935). XIX a. pradžioje buvo įprasta geografiją susieti su istorija, o Rusijoje, kur geografija net nebuvo universitetinė disciplina, laikyti istorijos dalimi. Todėl Gogolio atvejis yra išskirtinis – jis isto-

²⁷ Apie Gogolio straipsnio šaltinius žr.: Видугирите (2015), 70–97.

²⁸ Гоголь (1978), 110. Vertimas mano – I. V.



Guillaume Levasseur de Beauplan. *Украинос земеліс*. В кнугос: Дмитрий Бантыш-Каменский, *Исторія Малороссіи от водворенія славян в сей стране до уничтоженія гетманства в 3-х частях*, изд. 4-е, Санкт-Петербург, Киев, Харьков, 1903

rijai panaudojo idėjas, suformuluotas geografijos kontekste, o ne atvirkiš-čiai. Rašytojo įsivaizdavimu, abi disciplinos siekia vieno ir to paties tikslo – visa aprėpiančio pasaulio *vaizdo*: „Jos [visuotinės istorijos] objektas

didis: ji turi apimti iš karto ir kaip *išbaigtą paveikslą* visą žmoniją²⁹; apie geografiją: „Pirmoje klasėje turi būti apmestas *visas pasaulio eskizas*; visos žemės rutulio dalys turi sudaryti vieną visumą.“³⁰ Tokį žvilgsnį numanė žemėlapis, kuriam skiriama lemiama reikšmė geografijos straipsnyje, o istoriniame apie jį nutylima, nors būtų buvę galima prisiminti politinius žemėlapius, beje, geografijos straipsnyje sukritikuotus kaip negyvus, nieko vaikams nesakančius skeletus³¹. Lyginant šiuos straipsnius matyti, kad, norėdamas atskirti geografiją nuo istorijos, Gogolis ypatingai sureikšmino jos *vizualumą* ir *vaizdingumą*, kurie reiškiasi per vizualią mediją – žemėlapi ir vaizdingą peizažo aprašymą. Todėl svarbiausia mokinio pamokoje veikla yra *stebėti* ir *matyti*. Antrojoje straipsnio redakcijoje atsirado naujas fragmentas, kuriame kalbama apie geografijos dėstymo metodiką:

„Auklėtinis neturi turėti knygos. Ji, kad kokia gera būtų, kaustys ir marins jo vaizduotę: prieš jį turi būti tiksliai žemėlapis. Nė vieno geografinio reiškinių neverta aiškinti, neįtvirtinus jo vietoje, nors tai būtų tik ryškus tapybiškas aprašymas. Kad auklėtinis, klausydamas jo, žiūrėtų į tą vietą žemėlapyje ir kad šis mažas taškas tarsi plėstųsi prieš jį ir talpintų visus tuos paveikslus, kuriuos jis mato mokytojo kalbose. Tuomet galima būti tikram, kad jie išliks jo atmintyje amžinai: ir, pažvelgęs į žemės skeletinį kontūrą, jis iš karto užpildys jį spalvomis.“³²

„Paveikslai mokytojo kalbose“ yra tie patys geografiniai kraštovaizdžiai, kokius aprašo Humboldtas *Gamtos paveiksluose*. Neatsitiktinai Gogolis siūlo mokytojui pasisemti vaizdingų gamtos aprašymų pavyzdžių iš keliautojų pasakojimų, kurių vienintelį Humboldtą pamini straipsnyje. O iš mokinio Gogolis tikisi vaizduotės darbo – žvelgiant į žemėlapi kurti jo pagrindu mentalinius vaizdinius, inspiruojamus estetiškai paveikaus mokytojo žodžio.

Svarbiausia Gogolio geografijos vizualių metodų apmąstymo pasekmė buvo žemėlapio provokuojamos vaizduotės technikos pritaiky-

²⁹ ГОГОЛЬ (1978), 40. Vertimas ir kursyvas mano – I. V.

³⁰ Ibid., 111. Kursyvas mano – I. V.

³¹ Ibid., 110.

³² Ibid., 112.



Giedrius Jonaitis. *Karlo Ritterio Europos bareljefinio žemėlapiu kopija*. VUB

mas kuriant grožinės prozos peizažus. Apysaką „Baisus kerštas“ Gogolis pradėjo rašyti iš karto po straipsnio apie geografiją. „Baisus kerštas“ yra pirmasis Gogolio kūrinys su gana aiškiu istoriniu fonu, pagal kurį galima identifikuoti, kad veiksmas vyksta XVII a. ir yra susijęs su Ukrainos kazokų kovomis su lenkais. Romantizmo epochos istoriografija plėtojo mintį apie tautos, jos kultūros ir istorijos ryšį su gyvenama žeme, kuri buvo perimta iš Johanno Herderio veikalų, ypač jo *Idėjų žmonijos istorijos filosofijai* (1784–1791). Gogolis perėmė šią mintį greičiausiai iš prancūzų istorikų veikalų ir teoriškai išplėtojo vėlesniame straipsnyje „Apie Mažosios Rusijos susidarymą“ (1835). Tačiau jau 1831 m., dirbdamas prie „Baisaus keršto“ rankraščio, jis konkrečią Ukrainos istorijos epochą

pradedama sieti su tiksliais geografinėmis nuorodomis – Karpatų kalnais, Dniepru, Kijevu ir kitais miestais, kuriems identifikuoti ir aprašyti pasitelkia kartografinius ir geografinius šaltinius: Ritterio bareljefinį Europos žemėlapi, inžinieriaus prancūzo Guillaume'o Levasseuro de Beauplano, XVII a. tarnavusio Lenkijos karaliui Jonui Kazimierui, sudarytą Ukrainos žemėlapi bei Ritterio Europos kalnų aprašą iš minėto *Šešių Europos žemėlapių* rinkinio. Akivaizdžių šio šaltinio pėdsakų atsekama apysakos XII skyrių atveriančiame Karpatų kraštovaizdyje – ne tik geografinių detalių, bet ir pačios aprašymo struktūros lygmeniu³³:

„Toli nuo Ukrainos žemės, pravažiuojus Lenkiją, tirštai gyvenamą Lembergo miestą, eina eilės kalnų aukštomis viršukalnėmis. Vienas po kito tie kalnai raižo visą kraštą lyg akmeninėmis grandinėmis į dešinę ir į kairę ir laiko jį sukaustę storais akmens klodais, kad neprasisiskverbtų nerami ir siautinga jūra. Akmens grandinės eina į Valachiją ir Septynpilio sritį ir stūkso milžiniškomis krūvomis, pasagos pavidalu, tarp Galicijos ir Vengrijos. Nėra tokių kalnų mūsų krašte. Akis nediršta jų apžvelgti; o į kai kurias jų viršūnes žmogus dar nėra kojos įkėlęs. Ir atrodo jie nepaprastai: gal įniršusi jūra išsiliejo audroje iš savo plačiųjų krantų, išmetė aukštyn nedarnias bangas, ir jos suakmenėjusios pakibo ore, sustingo. Gal nugriuvo nuo dangaus sunkūs debesys ir užgriozdojo žemės paviršius? Nes ir jie tokios pat pilkos spalvos, o baltos viršūnės blizga ir žaižaruoja saulėje. <...> Platūs ir dideli ežerai tarp kalnų. Kaip stiklas sustingę jie ir atšviečia lyg veidrody nuogas kalnų viršūnes ir jų žalias pašlaites.“³⁴

Judančių kalnų grandinių vaizdinį, stebimą ant kartografinės plokštumos, Gogolis pirmą kartą panaudojo straipsnyje apie geografijos dėstymą: „Nubraižęs žemyno vaizdą, auklėtinis parodo visas aukščiausias ir žemiausias jo vietas, pasakoja, kaip šakojasi po jį kalnai ir tiesia savo ilgas, baisias grandines“³⁵. Pakartotas apysakoje judrių kalnų vaizdinys susieja Gogolio geografinį ir grožinį diskursus ir skatina toliau tęsti paieškas ta pačia linkme. Pasirodo, kad peizažas turi ir daugiau geografinių motyvų

³³ Gogolio peizažo palyginimą su Ritterio Karpatų kalnų aprašymu žr.: Видугирите (2015), 136–142.

³⁴ Gogolis (1979), 174–175.

³⁵ Гоголь (1978), 113. Vertimas ir kursyvas mano – I. V.



Giedrius Jonaitis, *Karpatai*, iliustracija
N. Gogolio apysakai „Baisus kerštas“. VUB

ir įvaizdžių, pasiskolintų iš to paties Ritterio aprašo³⁶: atrodytų biblinis žemės atskyrimo nuo vandens motyvas Ritterio naudotas aiškinant Europos kalnynų formą³⁷; kalnų kaip sustingusių bangų ir saulėje žaižaruojančių viršukalnių įvaizdžių aptinkama Norvegijos kalnų apraše³⁸, o kalnų ežerų vaizdas vainikuoja tiek Ritterio³⁹, tiek Gogolio Karpatų aprašymus. Šie vaizdiniai steigia skirtingus geografinio diskurso numanomus stebėtojo žiūros režimus: kalnų viršukalnių formos pamatomos peizažisto / keliautojo akimis, o bendrieji kalnų grandinių planai ar ežerų vaizdai jau svyruoja tarp žemėlapių ir kraštovaizdžio stebėtojo perspektyvų. Be to, Gogolio kalnų aprašy-

me yra elementų, kurių nepasitaiko sausame Ritterio žemėlapių apraše ir leidžia teigti, kad patys žemėlapiai tapo Gogolio įkvėpimo šaltiniu. Svarbiausias tokių elementų Karpatų peizaže yra stebėtojo distancija, leidžianti pamatyti kalnus tarsi iš kosmoso (arba žemėlapyje): „Stūkso milžiniškomis krūvomis, pasagos pavidalu, tarp Galicijos ir Vengrijos.“ Tokią distanciją įgalino vienintelis Gogolio turėtas Europos bareljefinis žemėlapis, publikuotas tame pačiame Ritterio rinkinyje. Žiūrėdamas į šį „skeletinį“ žemės brėžinį rašytojas atliko tą vaizduotės procedūrą, kurią

³⁶ Ritter (1829), 7–8.

³⁷ Ibid., 1.

³⁸ Ibid., 9.

³⁹ Ibid., 8.



Giedrius Jonaitis, *Dniepras*, iliustracija N. Gogolio apysakai „Baisus kerštas“. VUB

siūlė mokiniams geografijos pamokoje, – užpildė vaizdingais aprašymais, dalį iš jų pasiskolindamas iš pačios geografijos (minėti kalnų palyginimai su bangomis ir pan.).

Strategija naudoti kartografinius šaltinius apysakos „Baisus kerštas“ gamtovaizdžiuose Gogolio taikyta sistemiškai. Kitas akivaizdus žemėlapio atkūrimo atvejis – geografinė anomalija, kai

[u]ž Kijevo pasirodė negirdėtas stebuklas. <...> staiga taip pasidarė, kad galima buvo toli matyti visomis kryptimis. Tolumoje ėmė mėlynuoti Limanas, už Limano tyvuliavo Juodoji jūra. Daug matę žmonės pažino ir Krymą, kuris kaip kalnas kyšojo iš jūros, ir pelkėtą Sivašą. Kairėje buvo matyti Galičo žemė“⁴⁰.

⁴⁰ Gogolis (1979), 179.



Giedrius Jonaitis, *Stebuklas*, iliustracija N. Gogolio apysakai „Baisus kerštas“. VUB

Kad atkurtum šią pusės žemyno išsklotinę su tikslu geografinių objektų ciliškumu, reikalinga kartografinė projekcija. Gogolio atveju tai buvo de Beauplano Ukrainos žemėlapis, turintis neįprastą pietų orientaciją – su Kijevu apačioje ir Juodąja jūra viršuje. Apysakoje iš Kijevo stebima geografinė panorama kaip tik atitinka žemėlapio orientaciją, o visi „stebuklo“ aprašyme vardijami geografiniai objektai (Limanas, Krymas ir t. t.) yra paties de Beauplano įrašyti žemėlapyje ir iš jo Gogolio perimti. Tą patį galima pasakyti ir apie apysakos finale aprašomą herojaus klaidžiojimą po Ukrainos žemę⁴¹ – visi minimi geografiniai objektai yra de Beauplano žemėlapyje, kuri naudojant galima sieti fikcinio veiksmo raidos trajektoriją su fizine erdve. Šiuo atveju pasakotojo ir skaitytojo žvilgsniai gali susitikti ant to paties žemėlapio plokštumos.

⁴¹ Žr.: Gogolis (1979), 181.

Kitas išskirtinis de Beauplano žemėlapiu bruožas – Ukrainos erdvės centravimas pagal Dniepro juostą, iš dalies atsiradęs ir dėl to, kad žemėlapis buvo kuriamas remiantis upės žemėlapiu. Dniepras de Beauplano vaizduojamas tarsi gyvenimo medis ar pasaulio ašis, sutvirtinanti aplink save žemes. Šis kartografinis vaizdinys, galima spėti, Gogolio naudojamas dar viename „Baisaus keršto“ gamtovaizdyje – Dniepro aprašyme, kuriam skiriamas visas puslapis iškilmingos, lėtu, kaip ir aprašoma upė, ritmu tekančios prozos. Kokio nors atskiro įvaizdžio, pagal kurį galėtume identifikuoti kartografinį režimą (kaip Karpatų pasagos forma), šiame aprašyme nėra, tačiau jo visuma konstruoja stebėtoją, turintį jau „nežmogišką“ ar dievišką žvilgsnį. Tokį efektą sukuria upės vaizdą aprašančio stebėtojo pozicija, kuri atsiejama nuo pasakotojo, tarsi iškeliamą virš siužeto erdvės: Dniepro aprašymas įsiterpia į pasakojimą tragiškiausiu momentu ir su itin kontrastinga nuotaika bei intonacija:

„Nuostabus Dniepras giedrame ore, kai laisvai ir lengvai varo pro miškus ir kalnus savo gausius vandenis. Nesuraibuliuos, nesudundės. Žiūri ir nežinai, ar stovi, ar teka jo didingosios platybės, ir vaidenasi, kad visas jis išlietas iš stiklo ir kad žydra veidrodinė juosta, be galo, be krašto srūva, vingiuoja per žaliąjį pasaulį. <...> Mėlynas srūva jis, lengvai tvindamas vidur nakties, kaip ir vidur dienos; jis matyti taip iš toli, kaip tik gali žvelgti žmogaus akis...“⁴²

Kartografijos principu sukurtų „Baisaus keršto“ kraštovaizdžių savitumas ypač krinta į akis, jei juos lygini su peizažais iš apysakos „Soročincų jomarkas“, parašytos iki pažinties su kartografiniais šaltiniais⁴³. Šį skirtumą, manau, atskleidžia ir Jonaičio vizualizacijos, kuriose svyrančio pasaulio vaizdas leidžia identifikuoti stebėtojo poziciją, maksimaliai priartintą prie žemės paviršiaus. Pats Gogolis aprašo tokią erdvę kaip kupolą – uždara sferą, po kuria įkurdina stebėtoją, atmetusį galvą ir žvelgiantį į jį gaubiantį skliautą. „Baisaus keršto“ kartografinių vaizdų stebėtojas gano akis po žemėlapiu plokštumą, neturinčią reikšmingų ribų ar kliūčių žvilgsniui – net neįkopiama kalnai jam nėra kliūtis pamatyti tai, kas už jų. Tokį žvilgsnį, analizuodama XVII a. olandų peizažą, aprašė

⁴² Gogolis (1979), 171.

⁴³ Žr.: Gogolis (1979), 12–13, 14–15.



Giedrius Jonaitis, *Vidurdienis*, iliustracija
N. Gogolio apysakai „Soročincų jomarkas“. VUB

Svetlana Alpers, atskleidusi jame kartografinį impulsą – žemėlapių įtaką, pasireiškusią kartografinės žiūros tapyboje naudojimu⁴⁴. Tyrinėtojos nuomone, XVII a. olandų tapybai būdinga pasaulio *aprašymo* funkcija taip pat buvo aukšto kartografijos autoriteto pasekmė: Alpers pasitelkia Vermeerio, pristačiusio vaizduotuose interjeruose savo laikotarpio *summa cartographica*, pavyzdį. Apmąstydamas Alpers analizės rezultatus, Casey'is kartografijos impulsą dar labiau sureiškmino: jo manymu, žemėlapiai įtvirtino pačią peizažo temą, o kartu – nuo istorinio ar biblinio pasakojimo laisvo *aprašymo* tapyboje vertę⁴⁵. XVII a. kartografijos autoritetas išaugo iš europiečiams naujų geografinių horizontų atvėrimo ir su jais

susijusių praktinių interesų – užkariavimo, kelionių, prekybos. XIX a. romantizmo kultūroje filosofija, literatūra, menai ir mokslai, siejami bendro siekio suvokti dievišką visatos planą ir tikslą, intensyviai sėmėsi žinių būtent iš geografinių atradimų aprašų ir kelionių į Naująjį pasaulį pasakojimų. Jie tapo Herderio geoantropologinės filosofijos, Friedricho Schellingo natūrfilosofijos, gamtos mokslų, socialinių teorijų, prozos siužetų, poezijos medžiaga ir t. t. Vienas iškiliausių vokiečių romantikų – Novalis – buvo kalnakasybos studentas, aistringas geologijos garbintojas

⁴⁴ Alpers (1987), 51–96; Jay (1988), 11–15.

⁴⁵ Casey (2002), 164.

ir praktikuojantis topografas, kurio intensyviausia mokslinė veikla sutapo su stipriausio poetinio įkvėpimo laiku⁴⁶. Analizuodamas Novalio kūrybą ir tuometinės vokiečių kartografijos mokslinius tekstus, Tangas daro išvadą, kad romantizmo epochos kartografija ir poezija kartu kūrė orientacijos technikas, kad individas surastų savo (dvasios) namus⁴⁷. Gogolis juto šią romantinės meno ir mokslo sintezės galimybę – jo peizažai turi būti suvokiami kaip tokios sintezės įkūnijimas. Kelias ar būdas, kuriuo geografinis diskursas skverbėsi į kūrybą, buvo vaizdų ir žvilgsnių repertuaro įsisavinimas, vykęs nebūtinai iš vizualių tekstų.

Kitas akivaizdus geografinių šaltinių naudojimo atvejis Gogolio kūryboje – Ukrainos stepių peizažas istorinėje apysakoje „Tarasas Bulba“ (1835). Stepių aprašymas pradedamas kartografinį žiūros režimą steigiančio žvilgsnio, kuris apima visą regioną ir staiga, bemaž kinematografinio montažo būdu, pereina prie stambių paskirų augalų planų:

„Tada visi pietūs, visa ta erdvė, kuri sudaro dabartinę Naująją Rusiją ligi pat Juodosios jūros, buvo žalia, nepaliesta dykynė. Niekuoomet neraižė plūgas neišmatuojamų laukinės augmenijos bangų. Tik vieni žirgai, kurie ten slėpėsi kaip miške, mindžiojo ją. Nieko gražesnio gamtoje negalėjo būti. Visas žemės paviršius atrodė it žalsvai auksinis vandenynas, kuriame mirguliavo milijonai įvairių gėlių. Pro laibus, aukštus žolės stiebus buvo matyti melsvi, mėlyni ir violetiniai kankalėliai...“⁴⁸

1832 m. buvo išleistas rusiškas to paties de Beauplano veikalo *Ukrainos aprašymas* (1660) vertimas, iš kurio Gogolis pilna sauja sėmė ne tik etnografinę istorinę, bet ir geografinę medžiagą – apie Dnieprą, jo slenksčius (povandenines uolas), pakrančių ir stepių vaizdus, klimatą, gyvūniją. Šią medžiagą rašytojas panaudojo kraštovaizdyje, kurį struktūravo pagal Humboldto Centrinės ir Pietų Amerikos stepių aprašą iš knygos *Gamtos paveikslai*. Iš Humboldto jis perėmė pagrindinius motyvus – paros ir metų laiko kaitos, augmenijos, gyvūnijos, plačių kartografinių vaizdų, derinamų su smulkiomis detalėmis, keliautojo žvilgsnio ir jo

⁴⁶ Tang (2008), 130–131.

⁴⁷ Ibid., 156.

⁴⁸ Gogolis (1979), 262–263.



Giedrius Jonaitis, *Stepė*, iliustracija N. Gogolio apysakai „Tarasas Bulba“. VUB

aprašomų reginių, tačiau, priešingai nei romantinio liūdesio persmelktas vokiečių geografo peizažas, Gogolio stepė yra gyvybinga linksmybės stichija, tokia, kad „[n]ieko gražesnio gamtoje negalėjo būti“⁴⁹. Poleminis santykis su Humboldto minorine tonacija, kurią lemia žiaurios tyrų gamtos ir ne mažiau žiaurios žmonijos istorijos apmąstymai, išryškėja būtent *stebėtojo* ir jo žvilgsnio plotmėje. Humboldtui būdinga aprašinėti kraštovaizdį, tolstantį nuo stebėtojo prie nykaus ar grėsmingo horizonto, tarkim, aprašant naktinį stepių vaizdą:

„Kai žvaigždės, pakildamos ar nusi-leisdamos, apšviečia lygumos pakraščius arba kai jos atsišviečia dvigubu vaizdu žemiausiame rūko sluoksnyje,

atrodo, kad matai bekraštę jūrą. Bet jūros stebėjimui malonumo suteikia nesibaigiantis putotų bangų judėjimas, o neišmatuojama stepės erdvė, tarsi nuogas akmuo, sunaikintos planetos paviršius, reiškia tik bežadę mirtį.“⁵⁰

Tokiam į horizontą nukreiptam žvilgsniui Gogolis pasiūlo alternatyvą – žvelgti į dangų (kurio aprašymai užima didžiąją dalį ukrainietiško peizažo, plėtojamo per kelis puslapius) arba matyti šalia esančius (gražius ar įdomius) dalykus – gelę, žvėriūkštį, etnografinį daiktą. Beje, tais atvejais, kai Gogolio aprašomoje reginių sekoje atsiranda vaizdai, numanantys tolimą horizontą, juose suskamba Humboldtui būdingos paslapties

⁴⁹ Gogolis (1979), 262–263.

⁵⁰ Гумбольдт (1829), 152–153. Vertimas mano – I. V.

ir nerimo intonacijos, aiškintinos, matyt, bendru romantinio nuotaikos peizažo kanonu:

„Kartais nakties dangu įvairiose vietose apšviesdavo tolima pievose ir paupiuose deginamų sausų nendrių pašvaistė, ir tamsią virtinę gulbių, skrendančių į šiaurę, staiga nutviesdavo sidabru žvilganti rausva šviesa, ir tada atrodydavo, kad tamsiame danguje skraido raudonos skaros.“⁵¹

Kitas Gogolio stepės peizažo vizualumo lygmuo – erdvės struktūra, kurią skaitytojas gali įsivaizduoti pagal aprašomą erdvinę kompoziciją. Tarkim, naktinės stepės vaizde, kur, priešingai Humboldto ryškinamai stepių asociacijai su mirtimi, Gogolis kuria spindinčio ir skambančio pasaulio vaizdą:

„Jie išsitiesdavo ant svitkų. Į juos tiesiai žiūrėdavo nakties žvaigždės. Jie savo ausimis girdėdavo visą begalinį pasaulį vabzdžių, knibždančių žolėje, jų traškėjimas, švilpimas, čirškimas <...>. O jeigu kuris iš jų kuriam laikui pakildavo ir atsistodavo, tai prieš jo akis atsiverdavo stepė, nusėta blizgančiomis šviečiančių kirmėlyčių žiezirbomis.“⁵²

Visa ši dangaus sferos su žvaigždėmis ir švytinčios žemės konstrukcija su žmogumi, stovinčiu tarp dviejų spindinčių plokštumų, sukelia architektūrinės asociacijas su kupolu, šventyklos interjeru arba tuo barokiniu erdvės modeliu, kurį įsivaizduoja Gottfriedas Leibnizas ir interpretuoja Gilles Deleuze'as⁵³. Barokines aliuzijas sustiprina ir stebėtojo dauginimas: mes, įsivaizduodami šį spindintį teatrą, jame matome tą, kuris savo ruožtu taip pat yra to paties reginio stebėtojas, – žiūros struktūra, kurią kaip barokinį „pamišusį žvilgsnį“ aprašė Christine Buci-Glucksmann⁵⁴. Anot Jay'aus barokinė žiūra yra alternatyva tiek kartografinėi, tiek tiesioginės perspektyvos žiūrai⁵⁵. Neplėtojant šio naujo motyvo, visgi pasakytina, kad Gogolio peizažų atveju kartografinis vaizdas numano barokinius elementus, nes rašytojo naudotas de Beauplano Ukrainos žemėlapis yra

⁵¹ Gogolis (1979), 264.

⁵² Ibid.

⁵³ Делез (1998), 216–217.

⁵⁴ Buci-Glucksmann (2002), 115–117.

⁵⁵ Jay (1988), 16–19.

būtent baroko epochos kartografijos pavyzdys, sukurtas pagal autoriaus rankraštinių žemėlapių Lenkijoje gyvenusio olandų graverio ir kartografo Willemo Hondiuso 1648 m. Žemėlapių puošia cherubinų laikomas kartušas su legenda dešiniajame viršutiniame kampe, apačioje yra barokinė Ukrainos alegorija, nurodanti jos priklausomybę Lenkijos karalystei. Sakytiau, kad struktūros (ne ikonografijos) požiūriu Jonaičio atlikta „Taraso Bulbos“ stepės vizualizacija atkuria barokinio žemėlapio struktūrą, nes čia taip pat – kaip ir Gogolio aprašyme – jį sudarantiems elementams taikomas skirtingas mastelis.

Moderniosios geografijos idėjos buvo aktualios Gogoliui iki gyvenimo pabaigos – prieš mirtį sudarinėtame raštų rinkinyje jis planavo perspausdinti ankstyvąjį straipsnį, o greta publikuoti naują, pavadinimu „Rusijos geografija“. Šis sumanymas kilo iš rašytojo darbo su geografiniais šaltiniais, rašant antrąjį, taip ir nebaigtą *Mirusių sielų* tomą. Būtent šio kūrinio išlikusiuose fragmentuose ir aptinkamas trečiasis geografijos mokslo pėdsakas, identifikuojamas tomą atveriančiame panoraminiame kraštovaizdyje. Geografinės medžiagos šiuo atveju Gogolis sėmėsi iš vokiečių natūralisto Peterio Pallaso veikalo *Kelionė po įvairias Rusijos imperijos provincijas* (*Путешествие по разным провинциям Российской Империи*, 1773–1788), kurią garsusis tyrinėtojas parašė po šešerius metus trukusios ekspedicijos nuo Sankt Peterburgo iki Baikalo ežero. Rasti šio šaltinio naudojimo pėdsakus padeda Gogolio konspektas – sutrauktas ir literatūriškai apdorotas Pallaso aprašo variantas, sudarytas skaitant jo knygą. Lyginamoji Gogolio peizažo ir Pallaso santraukos analizė rodo, kad rašytojas, nors ir remdamasis moksliniu šaltiniu, siekė ne tiek geografinių, kiek vizualios estetikos tikslų ir ėmėsi kurti kalnų peizažą, kuriame suderino vaizdinius, Pallaso konspekte susijusius su trimis skirtingais kalnynais – Zaporožės, Uralo ir Altajaus. Šis peizažas yra bene pirmasis Gogolio gamtovaizdis, kuriame jis remiasi renesansinio peizažo ikonografija ir kompozicija su dominuojančiu tiesioginės perspektyvos žiūros režimu ir spalviniais nuo stebėtojo tolstančio vaizdo efektais:

„Be galo be krašto plyti erdvė: anapus pievų, sėte nusėtų giraitėmis ir vandens malūnais, žaliuoja keletas žalių miško juostų; už miškų, pro orą, jau prade-

dantį migloti, geltonuoja smėlys, ir vėl miškai, jau mėlynuojantys kaip jūra, arba rūkas, išsiskleidęs toluoje; ir vėl smėlys, dar tebegeltonuojąs, nors jau blyškesnis.“⁵⁶

W. J. T. Mitchellas teigė, kad XIX a. peizažas yra ne žanras, bet *media*, transliuojanti imperinę kolonijinę ideologiją, kuria tuo metu rėmėsi didžiosios Europos šalys ir Rusija⁵⁷. Šis apibūdinimas tinka ir Gogolio ukrainietiškiems peizažams, kurie buvo sukurti kaip geografinė Ukrainos istorijos iliustracija ir interpretacija (tokie yra ir Casparo Davido Friedricho Vokietijos miškų peizažai⁵⁸). Rašytojo kraštovaizdžiai taip pat liudija su geografija susijusias politines, tačiau priešingas kolonijinėms, aspiracijas, nes jis panaudojo tokius kartografinius šaltinius, kuriuose Ukraina vaizduojama nepriklausomai nuo Rusijos imperijos, kaip Europos dalis. Vėlyvasis Rusijos peizažas išryškino lūžį Gogolio geografinių gamtovaizdžių sekoje, aptinkamą būtent kaip žiūros režimo pasikeitimą: nuo kartografinės žiūros itališkosios perspektyvos link. Lūžis stebėtojo režimų plotmėje sutapo su naujais, estetikos ribas peržengiančiais rašytojo tikslais – paversti savo kūrybą imperatyvu, skatinančiu Rusiją gelbėtis iš dvasinio nuosmukio, vesti ją atgimimo link. Kontrolė, kurią numanė šie utopiniai siekiai, atsispindėjo ir jo paskutiniame kraštovaizdyje: žodžiai nevaržomai manipuliavo geografiniais vaizdiniais, kurdami kerintį, bet absoliučiai nerealų vaizduotės peizažą⁵⁹.

Literatūra

- Alpers S., The Mapping Impulse in Dutch Art, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, ed. by David Woodward, Chicago, London, 1987, p. 51–96.
- Buci-Glucksmann Ch., *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, 2002.
- Clark K., *Landscape into Art*, London, 1952.
- Cosgrove D., *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, London, New York, 2008.

⁵⁶ Gogolis (1980), 213.

⁵⁷ Mitchell (2002), 5.

⁵⁸ Koerner (1995).

⁵⁹ Clark (1952), 36–53.

- Cosgrove D. E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin, 1998.
- Cosgrove D., Daniels S., Introduction: iconography and landscape, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, ed. by Stephen Daniels and Denis Cosgrove, Cambridge, 1988, p. 1–10.
- Crary J., *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, London, 1992.
- DeLue R. Z., J. Elkins (eds.), *Landscape Theory*, New York, London, 2008.
- Fusso S., The Landscape of *Arabesques*, *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*, ed. by Susanne Fusso, Priscilla Meyer, Evanstone, 1994, p. 112–125.
- Gogolis N., *Mirusios sielos*, vertė M. Miškinis, Vilnius, 1980.
- Gogolis N., *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, vertė M. Miškinis, Vilnius, 1979.
- Gombrich E. H. J., The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, *Gombrich on the Renaissance*, vol. 1: *Norm and Form*, London, 1985, p. 107–121.
- Gregory D., *Geographical Imaginations*, Cambridge, Oxford, 1993.
- Grigoravičienė E., *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius, 2011.
- Heidegeris M., Pasaulėvaizdžio metas, M. Haidegeris, *Rinktiniai raštai*, vert. A. Šliogeris, Vilnius, 1992.
- Harley J. B., Maps, knowledge, and power, *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, 1988, p. 277–312.
- Jay M., Scopic regimes of Modernity, *Vision and Visuality*, ed. by Hal Foster, Seattle, 1988, p. 3–27.
- Koerner J. L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven, 1995.
- Melnikova I., *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius, 2016.
- Maguire R. A., *Exploring Gogol*, Stanford, 1994.
- Mitchell W. J. T., Imperial Landscape, *Landscape and Power*, ed. by W. J. T. Mitchell, Chicago, London, 2002, p. 5–34.
- Tang Ch., *The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature, and Philosophy in German Romanticism*, Stanford, 2008.
- Wood D., *The Power of Maps*, New York, 1992.
- Абрам Терц (Синявский А.), В тени Гоголя, *Собрание сочинений в 2-х томах*, Москва, 1992, т. 2, с. 3–336.
- Видуирите И., *Географическое воображение. Гоголь*, Вильнюс, 2015.
- Гоголь Н. В., *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 6, Москва, 1978.
- Гумбольдт А. фон, О степях, *Московский телеграф*, 1829, ч. 29, № 18, с. 151–180.

Делез Ж., *Складка. Лейбниц и барокко*, общая редакция и послесловие В. А. Подороги, пер. с франц. Б. М. Скуратова, Москва, 1998.

Дмитриева Е., *Гоголь в западно-европейском контексте: Между языками и культурами*, Москва, 2011.

Лотман Ю. М., *Художественное пространство в прозе Гоголя*, Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва, 1988, с. 251–293.

Риттер К., *Карты*, пер. с немецкого М. Погодина, Москва, 1828.

Ямпольский М., *Наблюдатель: Очерки истории видения*, Москва, 2000.

Visual Aspects of Literary Landscape

Summary

The article is based on the idea by W. J. T. Mitchell that in the 19th century a landscape became a media broadcasting the imperial and colonial ideology. This interpretation of the genre is extended by an assumption that a landscape also conveys a romantic conception of a nation's relationship with the land it inhabits. These ideas were further developed also in geography of that time.

The research presented in the article focuses on the assumption that geography is a visual discipline which uses maps and descriptions of landscapes as means for representing the knowledge of the Earth, and therefore could be discussed within the field of visual culture studies. On the other hand, instruments of visual studies could be applied to the analysis of a literary landscape as well. In the article, the concepts of the observer, the techniques of the observer and the scopic regimes are used in the research of literary landscapes by Nikolai Gogol. These concepts allowed the article author to disclose how Gogol's interest in geography enabled him to form a cartographic scopic regime borrowed from maps and moved into his literary landscapes. In his story *Terrible Vengeance*, Gogol used two cartographic images – the relief map of Europe by Karl Ritter (1806) and map of Ukraine drawn by French engineer Guillaume Levasseur de Beauplan in the first half of the 17th century. The genre of the geographic landscape, basically formed in the treatise *Views of Nature* by Alexander von Humboldt, back in 1808, proposed another scopic regime to Gogol. In the geographic landscape, which is the subject of the geographic research, two scopic regimes – cartographic and Cartesian perspectivalism – are combined. They were transposed by Gogol into the steppe landscape in the story *Taras Bulba*. Finally, the article analyzes the landscape described in the second volume of the poem *Dead Souls*. In it, the writer chose purely the regime of Cartesian perspectivalism, which corresponded to his willingness to control verbally the spiritual life in Russia.

Illustrations published with the article are the experiment of artistic research: to use visual tools in solving the practical and theoretical issues of the literary analysis. The illustrations were made by Giedrius Jonaitis, the professional graphic artist, who was given a task to follow and reproduce the descriptions of Gogol's landscapes as precisely as possible in his illustrations. The purpose of this visual research was to verify the hypothesis concerning the visual sources used by Gogol and see, whether it was possible with the use of visual means to reproduce the process of geographic imagination as described in Gogol's work, which implied that by looking at a certain point on the map and listening to the verbal description of the place it was possible to "see" how the entire landscape grew and evolved out of such an observed point.