

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Третьяков Евгений Олегович

**ФИЛОСОФИЯ И ПОЭТИКА ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ
В ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ Н.В. ГОГОЛЯ**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор А.С. Янушкевич

Томск – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1 СТАНОВЛЕНИЕ, ВОПЛОЩЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ, или ОГОНЬ.....	19
1.1. СТАНОВЛЕНИЕ.....	19
1.1.1. Концепция четырех стихий как «идея времени» 1820–1830-х гг.	19
1.1.2. Предварение поведенческого текста Н.В. Гоголя: «Ганц Кюхельгартен» как претворение романтического видения четырех стихий	27
1.2. ВОПЛОЩЕНИЕ «Вечера на хуторе близ Диканьки» как репрезентация онтологического характера бытования четырех стихий.....	35
1.3. ТРАНСФОРМАЦИЯ «Миргород»: антропологизация концепции четырех стихий.....	61
ГЛАВА 2 ЭСТЕТИЗАЦИЯ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗАЦИЯ, или БЛИКИ НА ВОДЕ	95
2.1. ЭСТЕТИЗАЦИЯ «Арабески» как целокупность в аспекте концепции четырех стихий.....	95
2.2. ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗАЦИЯ Повести 3-го тома собрания сочинений 1842 г.: Диалог с «Арабесками» в контексте осмысления Н.В. Гоголем концепции четырех стихий.....	142
ГЛАВА 3 ФИЛОСОФИЗАЦИЯ, или ЗЕМЛЯ	189
3.1. «Мертвые души»: концепты стихий как философемы	189
3.1.1. Испытание огнем.....	192
3.1.2. Проверка водой	213
3.1.3. Ревизия воздухом	217
3.1.4. Верификация земель.....	219
3.1.5. Интеграция.....	239

3.2. «Чудные картины. Но некому было ими любоваться...»: Четыре стихии как целокупность во втором томе «Мертвых душ»	247
ГЛАВА 4 УТОПИЗАЦИЯ, или ВОЗДУХ.....	259
4.1. «Выбранные места из переписки с друзьями»: Роль стихий в социально-политической и религиозно-православной утопии Н.В. Гоголя.....	259
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	276
СПИСОК ПРОЧИТАННОЙ И ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ	279

ВВЕДЕНИЕ

200-летний юбилей Н.В. Гоголя продемонстрировал, что магистральной линией современного гоголеведения является обобщение результатов анализа поэтики художника – неслучайно более 10 лет назад было предпринято издание Полного академического собрания сочинений и писем Гоголя в 23 томах, призванного стать своего рода восстановлением баланса и совмещением опыта интерпретации гоголевских текстов, накопленного в рамках разных парадигм гоголеведческой науки. Пять томов, вышедших на сегодняшний день, позволяют по-иному представить творчество и увидеть жизненный путь Гоголя как воплощение уникального мировосприятия оригинального мыслителя и гениального писателя. Кроме того, появление масштабных исследований, среди которых в первую очередь следует назвать фундаментальные труды Ю.В. Манна «Гоголь. Труды и дни: 1809–1845» (2004)¹ и «Гоголь. Завершение пути: 1845–1852» (2009)², где ученый постулирует концепцию, согласно которой жизненный путь писателя соотносится с процессом становления его художественного сознания, формированием особого типа мировосприятия, а также исследование С.А. Гончарова «Творчество Н.В. Гоголя в религиозно-мистическом контексте» (1997)³, переиздание книги М. Вайскопфа «Сюжет Гоголя» (1993)⁴ и его «Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов» (2003)⁵, «Повести Гоголя: пространство смысла» (2006) В.Ш. Кривоноса⁶, «Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя» (2007) А.Х. Гольденберга⁷, «Гоголь и русское общество» Е.И. Анненковой⁸ и др., свидетельствует о том, что в настоящее время происходит смена парадигм восприятия биографии и творчества художника.

¹ См.: Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 810 с.

² См.: Манн Ю.В. Гоголь. Завершение пути: 1845–1852. – М. : Аспект Пресс, 2009. – 304 с.

³ См.: Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997. – 340 с.

⁴ См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 686 с.

⁵ См.: Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 568 с.

⁶ См.: Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: пространство смысла : монография. – Самара : СПБГУ, 2006. – 442 с.

⁷ См.: Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – Волгоград, 2007. – 261 с.

⁸ См.: Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. – СПб. : Росток, 2012. – 752 с.

В парадигме современного литературоведения Гоголь воспринимается не только в качестве писателя эпохального масштаба, но и как знаковый мыслитель первой половины XIX столетия. Впервые о Гоголе как о мыслителе заговорил Д.Н. Овсяннико-Куликовский⁹, однако подлинный «сдвиг» в рецепции и понимании гоголевского наследия имел место наряду с рождением академического гоголеведения. Первопроходцами в этой области выступили русские писатели и философы рубежа веков – А.А. Блок, В.Я. Брюсов, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский и др., которым принадлежит заслуга обращения внимания на принципиальный момент – вхождение Гоголя в стихию жизни, что стало основой фундаментального труда Андрея Белого «Мастерство Гоголя». В настоящее время в связи с переосмыслением субстанциальных основ творчества Н.В. Гоголя, являющегося сублимацией постоянно изменяющихся реалий его художественного сознания, проблемы художественной онтологии занимают в гоголеведческих исследованиях важное место (Ю.В. Манн, В.И. Мильдон¹⁰, А.И. Иваницкий¹¹, В.Ш. Кривонос, М. Вайскопф, С.Г. Бочаров¹², М.Н. Виролайнен¹³ и мн. др.). Данная тенденция закономерна, поскольку на протяжении всей своей творческой деятельности Гоголь пытался преодолеть тотальную раздробленность мира, пусть и в пределах искусственного «слепок» с него; писатель надеялся силой Слова изменить мироздание, заковать его, беря на себя роль демиурга, пересоздающего несовершенную реальность, творящего новый мир, преобразующего хаос в Космос. Слово «космогония» оказывается принципиально важным для характеристики творческого сознания писателя. Космогония Н.В. Гоголя – именно так определяется нами творческий и жизненный путь художника, его мир.

⁹ См.: Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собрание сочинений. – СПб. : Издание И.Л. Овсяннико-Куликовской, 1912. – Издание четвертое, дополненное. – Т. I. Гоголь. – 197 с.

¹⁰ См.: Мильдон В.И. «Открылась бездна...»: Образы, места и времена в классической русской драме. – М., 1992. – 311 с. и Мильдон В.И. Эстетика Гоголя. – М., 1998. – 422 с.

¹¹ См.: Иваницкий А.И. Морфология земли и власти. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 185 с.

¹² См.: Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица. // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 124–160.

¹³ См.: Виролайнен М.Н. Замкнутый мир // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003. – С. 312–372 и Виролайнен М.Н. Эпоха слова // Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. – СПб. : Амфора, 2007. – С. 335–405.

Мифопоэтический аспект изучения художественной картины мира в этом смысле может выступать своего рода «ключом» к гоголевскому Всемиру¹⁴, репрезентируя важные натурфилософские, антропологические и духовно-нравственные смыслы. Глобальность и многоаспектность философии и поэтики четырех стихий – первоэлементов мироздания – определяет то, что они всегда маркируют центр авторского Космоса, к которому устремлены и вместе с тем из которого исходят – прямо или опосредовано – все идейные, аксиологические и эстетические составляющие творческой системы Гоголя.

Одновременно с тем одним из основных теоретических трудов, на котором базируется настоящее исследование, является «Внутри мыслящих миров» Ю.М. Лотмана и, в частности, вторая часть этой фундаментальной работы – «Семиосфера», в которой постулируется идея полисемантической пространственной картины мира, включающей в себя и мифологический Космос, и научный универсум, и бытовой «здоровый смысл», которые функционируют как нечто единое в контексте гетерогенной целостности¹⁵.

Опираясь на достижения разнообразных подходов современной гоголеведческой мысли, настоящее исследование призвано продемонстрировать, по словам И.А. Бражникова, «прежде всего, архетипическое и символическое в произведении и его составляющих: композиции, сюжете, образах, т.е. <...> один из самых глубоких уровней художественного текста, на котором прослеживается его связь не только с близкими ему явлениями литературного ряда, но также и “отдаленные” связи с мифологией, произведениями религиозной и философской мысли и – шире – с контекстом всей мировой культуры»¹⁶. Репрезентантом этого становится бытование стихий, которое определяется всеохватностью, отнюдь не ограничивающейся натурфилософским аспектом. Все уровни поэтики

¹⁴ О правомерности использования в отношении художественной ойкумены Гоголя данного термина, позаимствованного из труда А.В. Сухова-Кобылина «Учение Всемир», см.: Янушкевич А.С. Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – СПб. : Петрополис, 2011. – С. 33–49.

¹⁵ См.: Лотман Ю.М. Семиосфера // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб. : Искусство-СПб., 2000. – С. 334.

¹⁶ Бражников И.А. Мифопоэтический аспект литературного произведения : дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – С. 3.

гоголевских книг пронизываются стихиями, являющимися миро моделирующими элементами, важнейшими составляющими художественного Космоса писателя. Таким образом, методология настоящего исследования представляет собой комплекс, образованный парадигмами мифопоэтической и семиотической школ литературоведения. Космогонический вектор исследования благодаря своему масштабному характеру и сущностной, мирозидательной природе может стать тем методологическим компромиссом, который окажется достаточно фундаментальным для того, чтобы вместить и примирить большинство существующих позиций, и одновременно с тем – мобильным и способным живо и оперативно реагировать на новые веяния в гоголеведении и филологии в целом.

Актуальность работы. Исключительно важную роль стихий (и в первую очередь – стихии огня) в биографии и творчестве Гоголя отмечали в своих трудах многие критики и исследователи: Андрей Белый, В.Я. Брюсов, И.П. Золотусский, Ю.В. Манн и мн. др., однако ее интерпретация зачастую оказывается излишне беллетризованной, как биографический труд И.П. Золотусского, или метафоричной, как классическое исследование В.Я. Брюсова. Кроме того, чаще всего данные работы направлены на изучение либо отдельной стихии, либо отдельного текста. Практически отсутствуют работы, целенаправленной установкой которых является прояснение специфики семиосферы четырех стихий в художественном мире Гоголя. Таким образом, актуальность поставленной задачи определяется недостаточной глубиной изучения творчества Гоголя в аспекте рецепции и оригинального переосмысления художником положений натурфилософии, являвшихся одной из важнейших «идей времени», и состоит в комплексном подходе к проблеме воплощения мировоззренческих положений писателя в частных реалиях его художественного мира, в данном случае – бытовании четырех стихий.

Наметим некоторые аспекты, обуславливающие то, что данная задача действительно имеет фундаментальный характер:

1. Исследование гоголевской космогонии неразрывно связано с комплексным и системным анализом синтетической природы русского романтизма.
2. Решение данной проблемы позволит проявить натурфилософской потенциал русской литературы XIX столетия.
3. Космогонические установки Н.В. Гоголя, проявившиеся в его концепции четырех первоэлементов, крайне важны для постановки проблем мировоззренческого характера (рецепция фольклора, переосмысление архаической мифологии и т.д.).
4. Системное рассмотрение проблемы четырех стихий в творческом сознании Гоголя продуктивно для дальнейшего исследования проблемы «Н.В. Гоголь и западноевропейская литература эпохи романтизма».
5. Заявленная проблема актуализирует анализ феноменологического рассмотрения взаимодействия гоголевской космогонии и поисков русской словесной культуры эпохи Серебряного века, в частности, творчества А.А. Блока, Андрея Белого, В.Я. Брюсова, и философии рубежа веков.
6. Проблема космогонии Н.В. Гоголя как особого типа художественного синтеза является продуктивной для дальнейшего исследования путей развития отечественной философской и эстетической мысли XIX–XX вв.

История и теория вопроса. Рубеж XVIII–XIX столетий в Европе ознаменовался зарождением и становлением романтизма, который являлся не только литературным направлением, эстетическим методом, философской системой или даже мировоззрением, но включал в себя все это как составные части единого историко-культурного феномена. В основе этой общекультурной модели времени лежало стремление к универсализму, поэтому стремление к синтезу становится, говоря словами В.Г. Белинского, «идеей времени»¹⁷.

В связи с этим само собой разумеющимся представляется интерес к концепции четырех стихий – первоэлементов мироздания. Это неудивительно,

¹⁷ «...Ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени» (Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1953. – Т. 2. – С. 203).

поскольку четыре стихии интересны как в качестве объектов анализа дисциплин естественнонаучного цикла, так и потому, что разработка «стихийного» архетипа может стать базисом метатеории всей философии (и в первую очередь, конечно, натурфилософии) от античности вплоть до первой половины XIX столетия, с которой непосредственно связано художественное творчество.

Сложный комплекс философско-эстетических установок немецкого романтизма был живо воспринят русской культурой в первой половине 1820-х гг. Т.В. Мотренко характеризует эту эпоху следующим образом: «В истории XIX в. вряд ли удастся отыскать пример такого органического и творческого синтеза философских культур, какой дают Россия и Германия. На почве отечественной духовной традиции немецкая философия принесла обильные, порой неожиданные плоды»¹⁸. Стремление к синтезу также было перенесено на русскую почву и привито нарождающейся отечественной философии и новому искусству, став их фундаментом, мировоззренческим базисом. Это неоднократно привлекало внимание исследователей, подтверждение чему можно найти в работах Ю.В. Манна¹⁹, А.Ф. Лосева²⁰, Н.Н. Скатова²¹.

В связи с этим романтическая концепция четырех стихий также входит в русское сознание во всей своей полноте, находя отражение в научных трудах и произведениях искусства. Особое место в аспекте осмысления и реализации в творчестве концепции стихий занимает фигура князя В.Ф. Одоевского, который в 1820-х гг. являлся приверженцем объективно-идеалистической концепции Абсолюта как первоначала всего сущего, занимался разработкой диалектической теории тождества в духе шеллингианской философии, интересовался естественными науками, без знания которых, по его мнению, невозможно было понять натурфилософию как важнейшую из форм объективизации упомянутого Абсолюта. Это находит отражение в философских опытах писателя: оставшихся

¹⁸ Мотренко Т.В. Немецкий идеализм в философском самосознании русской культуры: генезис и диалектика становления // *Філософські дослідження : збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля*. – Випуск 3. – Луганськ, 2002. – С. 89.

¹⁹ См.: Манн Ю.В. Русская философская эстетика. – М. : МАЛП, 1998. – 381 с.

²⁰ Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. – М. : Наука, 2006. – С. 243.

²¹ Скотов Н.Н. Искусство великого синтеза // *Русская литература и культура нового времени*. – СПб., 1994. – С. 11.

незавершенными трактатах «Гномы XIX столетия» и «Сущее или существующее» (1823–1825), а также – в таких знаковых произведениях Одоевского-художника, как «Сильфида», «Саламандра», «Косморама» и «Орлахская крестьянка».

Не является исключением и творчество Н.В. Гоголя, сублимировавшее все этапы его философско-мировоззренческого развития; более того, именно гоголевское творчество может служить наиболее репрезентативным примером того, насколько значимой являлась роль философии стихий в формировании поэтики текстов, эволюция которых берет начало в постулатах романтизма и движется в сторону христианско-филантропической тенденции, значение которой с течением времени возрастало в сознании Гоголя все в большей степени.

Цель исследования – определение миромоделирующей функции четырех стихий – первоэлементов бытия в художественном мире Н.В. Гоголя и создание и разработка целостной системы восприятия гоголевского творчества, основанной на космогонических установках творчества художника – в частности, на роли четырех стихий в художественном мире Гоголя, являющемся сублимацией философских и мировоззренческих позиций мыслителя и писателя.

В соответствии с целью определяются **задачи исследования**:

1. Обобщить теоретические сведения о концепции четырех стихий и определить ее границы в литературоведческом аспекте.
2. Исследовать связь философии четырех стихий как «идеи времени» 1820–1830-х гг. с общей историко-культурной ситуацией XIX столетия.
3. Рассмотреть поэтику произведений Н.В. Гоголя, выявить формы бытования стихий как категорий мировоззрения и эстетики художника.
4. Проанализировать роль стихий в поэтике художественного текста.
5. Определить семиосферу четырех стихий.
6. Проследить особенности эволюции философии и поэтики четырех стихий, формирующих семиосферу в творческой системе Гоголя, неразрывно связанную с общим направлением его мировосприятия и художественной мысли и отражающую все особенности изменения мировоззрения и творческого метода писателя.

7. Доказать непреходящую важность философии и поэтики четырех стихий в постоянно изменяющихся реалиях художественного сознания Гоголя, что делает их лейтмотивом всего творчества писателя, превращающим все его наследие в свертхтекстуальную целостность, единый авторский миф, отражающий общую специфику мировосприятия художника.

Методология настоящего исследования представляет собой комплекс, образованный парадигмами мифопоэтической и структурно-семиотической школ литературоведения. Одновременно с тем при выявлении связей текста с «надтекстовым» уровнем, уровнем авторского сознания и контекста, осуществляется выход к феноменологическому методу. Однако это действие нельзя произвести достаточно точно, не прибегнув к биографическому и культурно-историческому методам, ведь любое художественное произведение является в каком-то смысле документом эпохи, и эпоха, несомненно, влияла на авторское восприятие текста, корректировала его взгляд на собственную роль в произведении. Но и вне детерминации эпохой авторское сознание не является полностью свободным, оно несомненно опирается на вневременные, общечеловеческие образы – мифы, архетипы и мотивы, которые пронизывают все структурные части произведения, в своих вариациях формируя его неповторимую поэтику, анализ которой позволит выявить степень важности различных категорий (здесь – первостихий) для авторского сознания.

Новизна данного подхода заключается в глобальности многоцелевого анализа творчества писателя, во взаимодействии используемых методов, при одновременном применении которых компенсируется известная ограниченность каждого и достигается полновесное осмысление сложного единства, которое являет наследие Гоголя, в аспекте философии и поэтики стихий как воплощения космогонических стремлений художника.

Разумеется, как и при любом изучении достаточно локальных, частных реалий мирообраза, явленного в творчестве, имеет место методологическая опора на фундаментальные исследования самой мифопоэтики художественной картины мира, в которой находят отражение особенности философско-

мировоззренческого развития и биографического пути ее создателя и где природные начала участвуют в индивидуально-авторском мифотворчестве и в числе прочего формируют универсум, созданный средствами художественной выразительности, во многом обуславливая его онтологическую, ойкуменическую и художественную завершенность (см., например, труды А.Ф. Лосева²², О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова и др.).

Так, классификацию произведений словесного искусства, основывающихся на мифе, предлагает З.Г. Минц, выделяя в русской литературе XX в. два их типа: 1) тексты, сюжет и образная система которых ориентируются на миф, выражающий единую авторскую точку зрения, и 2) неомифологические тексты, в которых план выражения – это картины современной или исторической жизни либо история лирического «Я», а план содержания образуется соотношением изображаемого с мифом²³.

Более подробную классификацию – на основе разработанного им метода «мифореставрации» – разрабатывает С.М. Телегин, по мнению которого «существование мифа» в тексте возможно на трех смысловых уровнях: 1) сюжет произведения; 2) образы, мотивы, концепты, мифологемы, включенные в его сюжетную структуру; 3) элементы мифосознания, формирующие подтекст и являющие собой сущностный уровень смысла²⁴.

Методология автора настоящей работы, разработанная с учетом опыта приведенных классификаций, также основывается на выделении в тексте уровней смысла. Наиболее очевидный, заданный непосредственно уровень строится из конкретных образов, понимаемых буквально; на этом же уровне – уровне собственно текста – представлена система символов и мифологем как более сложных смысловых единиц. Следующий уровень составляют метафорические смыслы, которые не заявлены эксплицитно, но бесспорно

²² См., в частности: Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Романа Роллана. – М. : Наука, 2006. – 419 с., а также Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. – М. : Мысль, 1996. – 975 с., где возникает выражение «реставрация мифологии», вероятно, позаимствованное С.М. Телегиным и использованное им для номинации своего метода.

²³ См.: Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество Блока и русская культура XX века. – Тарту : ТГУ, 1979. – С. 93.

²⁴ См.: Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. – М. : Карьера, 1995. – С. 21.

относятся к содержанию произведения. Наконец, глубинный семантический уровень формируют «архисемы» (термин Ю.М. Лотмана) – универсальные модели, являющиеся «идеальными» смыслами произведения и вместе с тем составляющие сущностную основу художественного текста.

Вместе с тем, рискуя несколько упростить реальное положение дел, констатируем, что мировоззрение Гоголя в качестве базиса опиралось на восприятие четырех парадигм, которые, разумеется, претерпевали различные метаморфозы в процессе творчества: 1) античность; 2) фольклор; 3) научная мысль; 4) религиозно-христианское миропонимание.

Таким образом, гоголевское творчество рассматривается сквозь призму восприятия четырех стихий в контексте мировосприятия античности, фольклора, натурфилософской мысли и эстетики первой трети XIX столетия и религиозно-христианского мировидения. То, что, метафорически говоря, будет выходить за рамки многогранника, образованного этими четырьмя парадигмами, и будет являться собственно гоголевским новаторством.

Отметим здесь также, что применительно к бытованию стихий в творчестве Гоголя в большинстве случаев используется термин «концепт», который, думается, шире, нежели понятие «мотив». Среди вариативных толкований данного термина мы отдаем предпочтение когнитивному, психологическому его пониманию; сущность этой позиции, обоснованной Д.С. Лихачевым и известной ныне как лингвокультурологический подход к изучению концепта, заключается в том, что «концепт есть мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»; разумеется, потенции концепта тем шире, чем богаче культурный опыт человека²⁵.

Работа характеризуется попыткой целостного концептуального осмысления семиотики четырех стихий в синхронии (количество упоминаний слов, так или иначе входящих в семантическое поле интересующих понятий) и диахронии

²⁵ См.: Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3–9.

(подразумевающей, в свою очередь, реконструкцию процесса вхождения и развития представления о стихиях в сознании Гоголя и формирования художественной концепции) и выявление их роли в авторской космогонии.

Теоретической базой послужили труды отечественных и зарубежных литературоведов и лингвистов в области феноменологии и семиотики (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Р. Барт, Г. Башляр и др.), мифопоэтике и теории литературы в целом (А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, О.М. Фрейденберг, В.Н. Топоров, А.Н. Афанасьев, В.С. Киселев и др.), научные изыскания в сфере культурологи, компаративистики (А.В. Михайлов, М.П. Алексеев, М. Эпштейн и др.) и языкознания (В. фон Гумбольдт, В.В. Виноградов, Д.С. Лихачев и др.), а также работы по изучению поэтики творчества Гоголя (Андрей Белый, Б.М. Эйхенбаум, Ю.В. Манн, М. Вайскопф, С.Г. Бочаров, Е.И. Анненкова, В.М. Маркович, О.Г. Дилакторская, С.А. Гончаров, В.Ш. Кривонос, А.И. Иваницкий, В.И. Мильдон, Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич, Н.В. Хомук, Р. Джулиани, К. Соливетти и мн. др.).

Объектом исследования является философия и поэтика четырех стихий в творческой системе Н.В. Гоголя, функционирующих в ней в качестве концепто- и семиосферы, как одна из определяющих «идей времени», теснейшим образом связанная с романтической по своей природе идеей тотального синтеза, и как воплощение космогонических установок художника, сублимировавшихся в его творчестве. **Материалом** служат художественные тексты Гоголя, созданные с 1829 («Ганц Кюхельгартен») вплоть до 1847 («Выбранные места из переписки с друзьями») гг., а также публицистическое и эпистолярное наследие писателя.

Научная новизна диссертационного сочинения обусловлена спецификой современного гуманитарного знания, в котором крайне значимую роль играет категория «онтологического обеспечения» (М. Постер) произведения словесного искусства, и в частности – проблема восприятия и интерпретации концепции четырех стихий в художественном тексте в философском, этическом, эстетическом и собственно поэтическом аспектах.

Научная новизна исследования выражается в следующем:

1. Прослежена взаимосвязь концепции четырех стихий и важнейшей «идеи времени» романтической эпохи – идеи синтеза, которая в контексте мировоззрения и творческой системы Н.В. Гоголя оборачивается стремлением к космогонии – преобразованию бытия посредством Слова.
2. Создана панорамная картина специфики бытования концепции четырех стихий как семиосферы в авторском Космосе Гоголя.
3. Выявлены смысловые потенции художественного воплощения стихий как семиотических систем, подвергающихся модификациям в мировоззренческой и творческой системе писателя.
4. Сформирована целостная исследовательская парадигма, основанная на космогонических установках художника, воплощенных в бытовании четырех стихий в мире Гоголя.
5. Понимание термина «четыре стихии» в свете литературоведческой проблематики стало более определенным.

Теоретическая значимость работы заключается в дальнейшем развитии теории стихий в филологическом дискурсе, в формировании современного многоаспектного подхода к интерпретации поэтики художественных произведений Н.В. Гоголя – универсального взгляда на творчество художника как систему смыслов, в разработке методологии комплексного анализа категорий, которые в контексте творческой системы художника трансформируются, меняя натурфилософскую природу на символическую, философскую и, наконец, метафизическую парадигмы бытования.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в научно-педагогической деятельности при чтении курсов по истории русской литературы и критики первой трети XIX в.; в эдиционной практике при составлении комментариев; в работах философской и культурологической парадигм, посвященных трактовке бытования натурфилософских категорий в произведении словесного искусства.

Апробация работы. Результаты разработки темы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры истории русской и зарубежной литературы (2012–2013 гг.), а также на аспирантских семинарах (2011–2014 гг.).

Основные положения диссертационного исследования были изложены в докладах, представленных на конференциях различного уровня: X, XI, XII, XIII и IV Всероссийских конференциях молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2009, 2010, 2011, 2012 и 2013 гг.), а также – I (XV) Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2014 г.); Всероссийской молодежной конференции «Традиции и инновации в филологии XXI века: взгляд молодых ученых» (Томск, 2012); 51-й и 52-й Международных научных студенческих конференциях «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2013 и 2014 гг.); VII (XL) Международной научно-практической конференции (Кемерово, 2013 г.).

По теме диссертационной работы опубликовано 12 статей, из них 3 – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для кандидатских исследований.

Положения, выносимые на защиту.

1. Философская идея синтеза была свойственна мировоззрению и эстетике эпохи романтизма в целом и литературе – в частности, являясь «идеей времени»; в свою очередь, восприятие и сублимация в произведениях словесного искусства четырех стихий – первоначал бытия, становящихся особой категорией поэтики, можно назвать своего рода «формой времени».
2. Феномен четырех стихий играет ключевую роль в поэтической системе Н.В. Гоголя, что обуславливается свойственным мышлению писателя космогоническим масштабом восприятия реальности. Очевидно, что философия и поэтика стихий актуализируется здесь с особой остротой.
3. Феномен четырех стихий в творческой системе Гоголя структурируется по семиотическому принципу; при этом ядерные и периферийные элементы семиосферы стихий находятся в органической взаимосвязи.

4. Категории, прямо или опосредованно соотносимые с четырьмя стихиями, в художественной философии Гоголя входят в синтагматическое поле этих понятий и имеют мирозидательное значение.
5. Космичность мышления и важнейшие космогонические установки Гоголя, находящие воплощение в философии и поэтике четырех стихий, определяют специфику миромоделирования художника на всех уровнях суггестии его произведений; таким образом, семантика семиосферы стихий обнаруживает свой смысло- и текстопорождающий потенциал.
6. Философия и поэтика первоначал бытия в художественной системе Гоголя претерпевают изменения от книги к книге, причем эта эволюция отражает особенности развития мировоззрения и творческого метода писателя.
7. Сама трансформация нарративных стратегий и стиля Гоголя – от «Ганца Кюхельгартена» до «Выбранных мест из переписки с друзьями» – обусловлена его мировоззренческим развитием и варьированием смысловых и аксиологических доминант сознания, неизменно отражающимся в перманентной трансформации парадигмы стихий (от натурфилософии юношеской поэмы к метафизической семантике последней книги).

Структура диссертационной работы обусловлена поставленными целью и задачами и включает введение, четыре главы, заключение и список прочитанной и использованной литературы, состоящий из 273 наименований.

Первая глава посвящена рассмотрению первых трех произведений художника: «Ганц Кюхельгартен» (1829), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831) и «Миргород» (1835) в свете космогонических стремлений Гоголя, сублимирующихся в философии и поэтике четырех стихий. В этом смысле юношеская поэма «Ганц Кюхельгартен» (1829) представляется в качестве предварения поведенческого текста художника и как претворение романтического видения четырех стихий. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831) – это репрезентация онтологического характера бытования четырех стихий. Одновременно с тем реконструируется процесс разрушения всеобъемлющего характера онтологии. В книге «Миргород» (1835) имеет место

символизация концепции четырех стихий: сохраняя онтологичность, стихии вместе с тем приобретают отчетливо выраженный символический характер.

В центре второй главы – диалог «Арабесок» (1835) с повестями 3-го тома первого гоголевского собрания сочинений 1842 г. в контексте осмысления Гоголем концепции четырех стихий. Основой «Арабесок» становится наглядное представление гоголевской устремленности к синтезу и космогонии. Анализ повестей 3-го тома собрания сочинений 1842 г. выявляет художественные изменения в поэтике стихий, символизация которых достигает высшей точки, позволяющей вносить амбивалентность в, казалось бы, константные детали (ярчайший пример – концепт света).

В третьей главе демонстрируется, что в поэме «Мертвые души» стихии, как и прежде, являющиеся центром авторского Космоса, становятся философемами, содержащими в себе комплекс онтологических законов мироздания, мировоззренческих установок и аксиологических ценностей.

Четвертая глава посвящена доказательству того, что в последней гоголевской книге – «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) на первый план выходят свет и воздух, и текст, в котором доминируют эти неуловимые стихии, спиритуализируется, перестает быть материальным объектом, становясь просто Словом. Стихии становятся выражением высшего метафизического смысла бытия.

Таким образом, философия и поэтика стихий репрезентируют все этапы «духовного пути» Гоголя; стихии трансформируются в творческой системе художника, меняя натурфилософскую природу «Ганца Кюхельгартена» на метафизическую парадигму «Выбранных мест из переписки с друзьями» и участвуя в формировании оригинальной гоголевской поэтики через трансформацию нарратива, образной системы, языка и стиля.

ГЛАВА 1

СТАНОВЛЕНИЕ, ВОПЛОЩЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ, или ОГОНЬ

1.1. СТАНОВЛЕНИЕ

1.1.1. Концепция четырех стихий как «идея времени» 1820–1830-х гг.

I.

Рубеж XVIII–XIX столетий в Европе ознаменовался зарождением и становлением романтизма, который являлся не только литературным направлением, эстетическим методом, философской системой или даже мировоззрением, но включал в себя все эти проявления как составные части единого историко-культурного феномена. Романтизм заявлял претензии на постижение и изменение, улучшение мира в глобальном, универсальном масштабе. Категория универсализма становится сущностной основой нового типа мышления. Единственным методом реализации этой основополагающей установки мог быть синтез, воплощенный прежде всего средствами искусства.

Желание найти формы познания, аутентичные многомерности и многогранности мира, калейдоскопичности и диффузионному взаимопроникновению разных его аспектов, освобождает сознание от предметных рамок и ограниченности какого бы то ни было единого подхода к восприятию, видению бытия. В этом смысле показательным то, что квинтэссенцией научной мысли первой половины XIX столетия стал фундаментальный труд А. фон Гумбольдта «Космос», составленный специалистом во всех областях знания (за исключением высшей математики) и оказавший колоссальное воздействие практически на всех мыслителей и художников того времени, а своего рода катехизисом романтической эстетики – сочинение апологета немецкой идеалистической философии Г.В.Ф. Гегеля под знаковым названием «Эстетика».

В связи с этим само собой разумеющимся представляется интерес к концепции стихий – первоэлементов мироздания. Пожалуй, нет ни одного деятеля эпохи Романтизма, который не отдал дань изучению этой темы. Это неудивительно, поскольку четыре стихии интересны не только как объект осмысления естественных наук, но и в качестве своего рода фундамента метатеории всей философии (прежде всего – натурфилософии) от античности вплоть до первой половины XIX столетия и всех форм искусства, каждая из которых всегда была теснейшим образом связана с философским знанием.

II.

Попытки осмысления стихий предпринимались на протяжении всей истории развития человечества, и концепция стихий воспринималась по-разному в натурфилософии античности, средневековой схоластике, научном знании Ренессанса, эпохи Просвещения и, наконец, в пору Романтизма, который синтезировал в себе воззрения всех предшествующих периодов и в котором искусство позиционировалось как новая религия, что не могло не наложить отпечатка на специфику понимания изначальных сил мироздания.

Так, теорию четырех стихий, восходящую к мифологии, а точнее – к протофилософской рационализации космогонических мифов и мифологической космографии, первым начал разрабатывать Эмпедокл, который считал, что элементы не только вещественны, но и наделены свойствами любви и вражды; дань изучению этого вопроса отдали затем Демокрит, Анаксагор, Фалес, Анаксимен, Гераклит и др. Вершиной античного представления о стихиях являются философские системы Платона и Аристотеля. Согласно концепции Платона, элементы, являющиеся различными проявлениями первичной материи, способны к взаимопревращениям. Аристотель же в «Метафизике» объединяет акт возникновения всего сущего, начало этого процесса, первичный материал (стихии) феноменов бытия и их сущность термином «фюсис». Философ выдвигает учение о пяти стихиях, важных для его концепции природы: помимо традиционных огня, воды, воздуха и земли, в натурфилософии Аристотеля

также предполагалось существование пятого элемента, являющегося квинтэссенцией остальных четырех, – эфира, или начала движения.

В традиции креационистской натурфилософии Средних веков бытование стихий интерпретировалось в качестве символического выражения отношения Бога к человеку, и именно поэтому философия природы в целом не осмыслялась столь всеохватно, как практическая философия (прежде всего – этика) и, тем более, теология. Только в XII в. возникает теоретический интерес к философии природы: так, в трактовке природы и составляющих ее первоэлементов-стихий Алана Лилльского она соотносится с книгой, подобной Священному Писанию; данная интерпретация позволила не только прозреть целесообразность природных явлений, но и предпринять попытки их философского постижения.

Третьим этапом развития натурфилософии становится пантеизм эпохи Возрождения, согласно которому природа обладает совершенством и не нуждается в Боге как внешней причине своего бытования. Принципиально новым здесь является гилозоистическое понимание природы как субстанции, существующей одновременно и реально, и потенциально. В натурфилософии Возрождения учение о стихиях находит дальнейшее развитие, хотя зачастую они понимаются в качественно ином смысле: так, Дж. Кардано выделяет три стихии (землю, воздух и воду) вместо традиционных четырех, Б. Телезио и Т. Кампанелла говорят лишь о земле и о небе как двух первоначалах, Дж. Бруно называет в качестве первоэлементов не природные стихии, а монаду и минимум – атомы, находящиеся в непрерывном движении.

Эпоха Возрождения близка романтической как никакая иная. Ввиду этого закономерно обращение энциклопедистов XIX в. к наследию великих деятелей Ренессанса – Леонардо да Винчи, Томаса Мора, Эразма Роттердамского и др. Среди этих личностей имя Парацельса – одно из наиболее значимых. В связи с интересующим нас аспектом отметим, что, по мнению Парацельса, «человек является квинтэссенцией стихий, но объединяет в себе не телесную субстанцию предметов, а заключенный в них дух²⁶»²⁷.

²⁶ См.: *Pagel W. Das medizinische Weltbild des Paracelsus. Seine Zusammenhänge mit Neuplatonismus und*

Следующий этап относится к периоду возникновения европейской науки XVII–XVIII вв. и связан с отождествлением натурфилософии с теоретическим знанием наиболее высокого уровня обобщения, когда вектор ее восприятия смещается на интерпретацию теории природы как общей дисциплины, противостоящей естественной истории. Меняются сами мировоззренческие константы видения бытия и аргументируется возможность постижения внутреннего устройства мироздания, поскольку природа спроектирована Творцом-инженером в соответствии с законами механики. Стихии лишаются сакрального статуса и мыслятся как открытые многофазные структурные системы, т.е. функционирование стихий становится предметом научного осмысления узкими дисциплинами: физикой, химией и т.д.

Наконец, последним этапом развития натурфилософии, который будет обозначен в настоящем исследовании, является динамическая натурфилософия немецкого идеализма. Своеобразие данной фазы натурфилософской мысли заключается в том, что на первый план здесь выступает проблема соотношения натурфилософии и естествознания, и первая воспринимается теперь как осмысление принципов естествознания; более того, в конце XVIII – начале XIX вв. под влиянием идей немецкой классической философии научные основы естествознания стали формироваться в основном в русле натурфилософии. В это время создаются масштабные философские системы представителей классического немецкого идеализма Ф.В.Й. Шеллинга и Г.В.Ф. Гегеля, в которых природа осмысливается как одно из воплощений Абсолютного Духа, стремящегося к идеалу, результатом чего и является все многообразие ее проявлений. В этом ключе понимаются и стихии – как различные проявления одной абсолютной организации, изначального Идеала.

Концепция четырех стихий эпохи Романтизма синтезировала все эти представления, зачастую противоречащие одно другому, в причудливый сплав, в котором нашлось место и идеалистическим воззрениям античных философов (в

Gnosis. – Wiesbaden, 1962. – S. 48.

²⁷ *Донин А.Н.* Натурфилософия Парацельса и пейзаж «Дунайского стиля» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2006. – Вып. 1 (5). – С. 497.

первую очередь – Платона), и рудиментам средневековой схоластики, и пантеизму и гилозоизму Ренессанса, и постулатам научного знания Просвещения (хотя для романтиков рационалистические и механистические теории ученых XVII–XVIII вв. выполняли скорее функцию точки отталкивания, принципиального неприятия), не говоря уже о натурфилософских воззрениях представителей немецкой классической философской мысли. В результате романтическая концепция стихий становится репрезентантом основополагающей установки эпохи, поистине «идеи времени» – идеи всеобъемлющего синтеза.

Романтизм наделяет стихии сложной и противоречивой семантикой. Так, огненная стихия может представлять как в разрушительной, так и в очистительной ипостасях, а также является символом духовных и божественных явлений. Пламя предстает и небесным, и земным по происхождению. Таким образом, огонь отличается амбивалентной символикой; как и вода, характеризуется космогоническими коннотациями и связан с идеей об огненной природе бытия.

Воздух – это тонкая мембрана между земным и духовным планами, в связи с чем часто символизирует невидимый мир. Воздух необходим для дыхания, что, в свою очередь, наделяет его дополнительной символикой: во-первых, в качестве элемента, дающего жизнь; во-вторых, как олицетворение духовного начала.

Вода – амбивалентный концепт, совмещающий космогонические и эсхатологические смыслы; стихия рассматривается и как порождающая жизнь, и как опасная, враждебная стихия. Будучи воплощением первозданного хаоса (Быт. 1) и выступая в качестве первоосновы мира, вода символизирует неисчерпаемость возможностей, предшествующую творению сущего. С другой стороны, предстает орудием гнева высших сил («Вот, поднимаются воды с севера и сделаются наводняющим потоком, и потопят землю» (Иер. 47:2)); согласно эсхатологическим мифам о Великом Потопе, он уничтожает грешников, являя собой искупление водой, после чего мир возрождается в новой, лучшей ипостаси.

Земля в качестве первозданной стихии рассматривается как стихия наиболее эсхатологическая. Именно в земле обитают различные хтонические чудовища: от червей до колоссального Вия – патриарха дьявольских сил,

предводителя демонических орд, начальника гномов, порожденного воображением Н.В. Гоголя. Земля взаимодействует с водой: согласно космогоническим представлениям, земля была поднята из бездны вод изначального океана. В структуре вертикальной и горизонтальной структуры мироздания земля – срединное пространство, располагающееся между небесным и загробным мирами, и центр мироустройства, окруженный водами мирового океана, в связи с чем имеет сакральный статус.

Здесь особый интерес представляют, помимо всего прочего, обитатели той или иной стихии. Элементали – это духи стихий; четырем началам в мифологических традициях, оккультных и алхимических практиках соответствуют четыре класса духов: саламандры, ундины, сильфы и гномы. Саламандры – элементали огня, ундины – воды, сильфы и сильфиды – воздуха, гномы – земли. Считается, что основы мистической концепции элементарей как воплощения природных стихий были заложены Парацельсом в XVI в.²⁸.

III.

Сложный комплекс философско-эстетических установок немецкого романтизма был удивительно живо воспринят русской культурой уже в первой половине 1820-х гг. Стремление к синтезу также было перенесено на русскую почву и привито нарождающейся отечественной философии и новому искусству, став их фундаментом, мировоззренческим базисом.

Романтическая концепция четырех стихий также входит в русское сознание во всей своей полноте, находя отражение в научных трудах и произведениях искусства. Так, В.А. Жуковский пишет панорамные медитативные элегии «Славянка» (1816) и «Море» (1829), а в 1837 г. осуществляет перевод «Ундины» Ф. де Ламотт Фуке, тем самым формируя «водный» дискурс своего поэтического творчества; природные стихии органично входят в поэзию и прозу А.С. Пушкина, являясь значимой составляющей лирического хронотопа, пространства, сюжетного действия, выступают основой метафор, приобретают

²⁸ См.: Гартман Ф. Жизнь Парацельса и сущность его учения. – М. : Новый Акрополь, 2009. – 272 с.

символическое значение как формы выражения внутренних состояний художника²⁹; в поэзии К.Н. Батюшкова со свойственным ей со- и противопоставлением особенностей бытования Юга и Севера, для каждого из которых характерна своя специфика проявления стихий, первоначала бытия есть важнейшая часть творческой системы поэта. Интерес к стихиям находит отражение в таких знаковых произведениях Одоевского-художника, как «Сильфида», «Саламандра», «Косморама» и «Орлахская крестьянка».

IV.

Но при всей важности и всеобъемлющем характере стремления к синтезу как основополагающей «идеи времени» для всех деятелей эпохи Романтизма, немного можно назвать художников, могущих сравниться с Гоголем по тому мучительному накалу, с которым художник пытался реализовать эту «идею» средствами искусства. На протяжении всей своей творческой деятельности Гоголь стремился преодолеть тотальную раздробленность мира, пусть и в пределах искусственного «слепок» с него. Писатель надеялся силой Слова изменить мироздание, заковать его, беря на себя роль демиурга, пересоздающего несовершенную реальность, творящего новый мир, преобразующего хаос в Космос. Слово «космогония» оказывается здесь принципиально значимым.

Космогония оказывается возможной лишь в условиях архаико-мифологического органичного взаимодействия стихий. Именно поэтому, несмотря на отсутствие завершенной концепции стихий, сформированной Гоголем, осмысление и художественное воплощение первоэлементов бытия, т.е. философия и поэтика стихий, занимают крайне важное место в гоголевском творчестве; мифопоэтическое содержание этой концепции, безусловно, присутствующей в сознании писателя, в свою очередь, позволяет увидеть все более глубокое освоение мифа в его культурно-историческом и мировоззренческом аспектах и формирование поэтического (в широком смысле

²⁹ См. об этом, напр.: *Иванов П.С.* Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина: дисс. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2010. – 209 с.

этого термина) космоса Гоголя, в котором последовательно и принципиально сменяются романтический и библейский образы мира.

Концепция четырех стихий у Гоголя, теснейшим образом связанная с его стремлением к установлению всеобщего единства явлений бытия, консолидации их в целокупность, одновременно с тем не ограничивается этой связью и не ограничивает природу гоголевского синтеза, замыкая его в рамки функционирования исключительно в онтологическом ключе.

Ю.М. Лотман, одним из первых обративший внимание на роль образов природных стихий в создании целостной картины мира и сделавший объектом анализа в данном аспекте лирику Пушкина, указывает на то, что «семантический мир Пушкина двуслоен. Мир вещей, культурных реалий составляет его внутренний слой, мир стихий – внешний... <...> Отношение этих пластов к глубинному слою значений, то есть степень их символизации, не одинакова и необычна: у Пушкина в гораздо большей степени символизирован внутренний, бытовой, интимный, культурный пласт семантики, чем внешний – стихийный и природный»³⁰. При этом исследователь сразу оговаривается, что два мира – мир стихий, который менее конкретизирован и потому «сохраняет возможность большей широты читательской интерпретации»³¹, и мир «бытовых реалий», не изолированы один от другого, но, напротив, находятся в постоянном взаимодействии. Наряду с непосредственно заявленным уровнем смысла Ю.М. Лотман выделяет в художественном произведении так называемые «архисемы» – единицы глубинных архаических составляющих. В соответствии с этим природные стихии рассматриваются исследователем как многозначные смысловые комплексы, реализующиеся не только в образах, непосредственно коррелирующих со стихиями, но и на более высоком уровне – уровне метафор, придающих бытованию концептов стихий дополнительное символическое значение.

Безусловно, эти положения могут быть спроецированы на мировоззренческий и творческий путь Н.В. Гоголя, в сознании которого концепция стихий занимала

³⁰ Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб., 1997. – С. 817.

³¹ Там же. – С. 818.

не менее значимое место, нежели в сознании Пушкина. Стихии являются категориальной основой мироздания, выступая как первоэлементы, силы, одновременно творящие и являющиеся объектом творения, синтезирующиеся во все сущее. Именно поэтому представляется плодотворным рассмотрение в творчестве Гоголя стихий как составляющих художественной картины мира: это позволит выявить глубинную архаическую основу онтологической, антропологической, эстетической, экзистенциальной составляющих гоголевского творчества, сублимированных в художественных формах.

1.1.2. Предварение поведенческого текста Н.В. Гоголя:

«Ганц Кюхельgarten» как претворение романтического видения четырех стихий

Одним из первых опубликованных произведений Н.В. Гоголя была поэма «Ганц Кюхельgarten», увидевшая свет в 1829 г. Она привлекла к себе внимание критики: на нее незамедлительно последовали три отрицательные рецензии – Н.А. Полевого в «Московском телеграфе» (1829, № 12), анонимный отзыв в «Северной пчеле» (1829, № 87) и негативное суждение О.М. Сомова в альманахе «Северные цветы на 1830 год» (последний критик, впрочем, оказался более терпим и даже благожелателен к автору, которому он не отказывает в таланте), – которые характеризовали поэму как слабое и откровенно подражательное произведение. После ознакомления с первыми двумя отзывами Гоголь скупает в книжных магазинах столицы все оставшиеся нераспроданными экземпляры тиража и ритуально сжигает в номере гостиницы.

С тех пор Гоголь больше не писал стихов; «Ганц Кюхельgarten» же волей автора был обречен на забвение. При подготовке собрания сочинений в 1842 г. Гоголь даже не задумывался о включении в него юношеских поэтических опытов.

Нежелание Гоголя связывать свое имя с неудачным поэтическим дебютом стало причиной того, что попытки серьезного научного осмысления «Ганца Кюхельgartена» впервые были предприняты только на рубеже XIX и XX вв.,

когда гоголевский текст становится предметом литературоведческих и, в частности, библиографических изысканий в связи с включением произведения в новые собрания сочинений писателя. Дань этому отдали такие ученые, как Н.С. Тихонравов, Н.И. Коробка, В.В. Каллаш и др.; при этом, как утверждает Ю.В. Манн, «главенствующей тенденцией изучения “Ганца Кюхельгартена” становится не противопоставление его последующему гоголевскому творчеству, но, наоборот, – установление органической связи и преемственности»³².

Важнейшая, думается, особенность «Ганца Кюхельгартена» была тонко почувствована Н.Г. Чернышевским: «О том, что “Ганц Кюхельгартен” поэма очень слабая даже и для тогдашнего времени (1829), не может быть ни малейшего спора; но она интересна в том отношении, что по сюжету не походит на тогдашние кровавые поэмы с небывалыми злодействами и трескучими катастрофами»³³.

Действительно, если у романтиков на первый план выступают разнообразные формы гражданской и медитативной лирики, баллада и, в первую очередь, наиболее значимое художественное открытие романтизма в системе жанров – романтическая поэма, то идиллия занимает главное место в иерархии поэтических жанров предшествующего периода – эпохи классицизма. Поэтому вопрос о том, почему восемнадцатилетний поэт столь безапелляционно формулирует свою установку на создание именно идиллии, представляется отнюдь не праздным, учитывая, с одной стороны, его увлечение Байроном, нашедшее отражение в «Ганце Кюхельгартене»³⁴, а с другой – принципиальную важность жанрового определения поэмы как «идиллии в картинах».

Безусловно, формально гоголевский «Ганц Кюхельгартен» – это романтическая поэма; но Гоголь называет свою поэму «идиллией», что, разумеется, не случайно. Идиллическая традиция в ней занимает значительное, если не сказать определяющее, место. Первый среди исследователей XX в., обратившихся к этому жанру, М.М. Бахтин рассматривает идиллию в связи с

³² Манн Ю.В. Ганц Кюхельгартен // Комментарии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 585.

³³ Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М., 1939–1953. – Т. 3. – С. 542.

³⁴ См. об этом: Жиликова Э.М. Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мертвым душам») // Вестник ТГПУ. – 2006. – № 8. – С. 13–21.

исследованием романа. И.С. Абрамовская в своей работе обращает внимание на одну из важнейших составляющих бахтинской концепции идиллии, а именно – на рассуждения о понимании идиллии Ж.-Ж. Руссо: «Бахтин отметил, что у Руссо идиллический хронотоп и “идиллические соседства” переосмысляются: “основные элементы древнего комплекса – природа, любовь, семья, деторождение, смерть – обособляются и сублимируются в высоком философском плане, как некие вечные, великие и мудрые силы мировой жизни...”³⁵. Для цивилизованного человека, обладающего индивидуальным сознанием (в отличие от древнего родового сознания), “древние соседства” познаются как вновь обретенные и “идеальные” составляющие человеческой жизни»³⁶.

Таким образом, Гоголь, знакомый с учением Руссо, избирает для обозначения жанровой принадлежности своей поэмы термин, значение которого не просто восходит к жанровой форме буколической поэзии в Античности и в значительной мере пересекается с пасторалью, но разрастается до своего рода философемы, содержащей в себе комплекс онтологических законов мироздания и аксиологических ценностей. При всем несовершенстве и откровенной слабости первого творения Гоголя из сочетания формальной ориентации на каноны романтической поэмы лиро-эпического типа и следования идиллическим традициям рождается принципиальная авторская установка, ставшая *idée fixe* художника на протяжении не только всего его творческого, но и биографического пути. Речь идет о мучительном стремлении к синтезу и космогонии.

Неслучайно в этом аспекте и то, что Гоголь создает не просто «идиллию», но «идиллию в картинах». С одной стороны, в этом видится проявление синестезийности поэтики Гоголя, стремившегося воплотить синтез вербального и пластического искусств – литературы и живописи. С другой – Гоголь мог воспринимать свою «идиллию» не только как эстетический и философский манифест, но и в качестве произведения, претендующего на исчерпывающую, определяющую трактовку мира и места человека в нем. Жанровым

³⁵ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 378.

³⁶ Абрамовская И.С. *Русская идиллия: Эволюция жанра в прозе конца XVIII – первой половины XIX века* : автореф. ... канд. фил. наук. – Великий Новгород, 2000. – 176 с.

определением устанавливается взаимосвязь «идиллии в картинах» с «Картинами природы» А. фон Гумбольдта, которые Гоголю, как и любому образованному человеку того времени, были известны.

Своего рода «ключом» к идейным и аксиологическим доминантам поэмы служит поэтика четырех стихий. Их важность также обусловлена авторской акцентировкой жанровой принадлежности «Ганца Кюхельгартена»: идиллический хронотоп по определению включает в себя «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни»³⁷, а значит, первоэлементам мироздания отводится главная роль в бытии и бытовании в нем человека.

Именно поэтому текст буквально пестрит упоминаниями стихий: «огонь» и «свет» как таковые и слова того же семантического поля, как-то: «сиять», «светить», «сверкать», «блестеть», «жар», «пыл», возникают в поэме более 120 раз; концепту воды отводится меньшее количество упоминаний, ограничивающееся тем не менее примерно 110 случаями; еще несколько меньше удельный вес концепта воздушной стихии – он возникает около 90 раз; наконец, стихия земли упоминается немногим более 50 раз. Учитывая крайне небольшой объем поэмы, каждая страница содержит указание на стихии, что приводит к ощущению их переизбытка, навязчивости, с которой автор обращает на них внимание читателя.

Одна из важнейших особенностей бытования концептов стихий не только в рассматриваемой ранней поэме, но и во всем последующем творчестве Гоголя, – то, что они крайне редко функционируют автономно, вне связи с иными первоэлементами: вода образует парадоксальное единство с огнем («дождя³⁸ источники горючи»³⁹, «ее кручина давит, жжет, // Гробовый холод в ней течет» (50)), взаимодействует с воздухом и землей («ходили волны // От ветру золотого...» (32)), огонь вторгается на территорию воздуха, заключившего союз с водой («...когда несетя ветер шумный // И громы жарко говорят; //

³⁷ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 375.

³⁸ Здесь и далее лексемы, коррелирующие с концептами стихий, выделяются подчеркиванием: соотносимые с огнем, водой, воздухом и землей соответственно.

³⁹ Гоголь Н.В. Ганц Кюхельгартен. Идиллия в картинах // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 34. В дальнейшем на протяжении данного параграфа текст поэмы цитируется по первому тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

Огонь мгновенный колет тучи...» (34)), свет и вода («сверкает море, как стекло» (51)), вода и камень («...Как воды шумные прозрачного Иллиса. // Велик сей мраморный изящный Парфенон!» (36))... Синхронная система стихий выстраивается в поэме Гоголя таким образом, что в ней нет ни противопоставления, ни разделения на центр и периферию; тем самым возрождается органичная архаико-мифологическая синкретичность взаимодействия стихий, позволившая некогда осуществиться космогонии. Это обусловлено сущностной мировоззренческой и творческой установкой Гоголя и указывает на нерасчлененность картины мира, к которой стремится художник.

С этим связано и то, что лексические единицы, связанные с концептами стихий, зачастую не употребляются в своем денотативном значении, но либо используются в целях актуализации основных культурных коннотаций, либо входят в состав устойчивых выражений, которые следует понимать в переносном смысле. Широким использованием сравнений, олицетворений, метафор художник постоянно переносит свойства одного предмета, явления или аспекта бытия на другой, причем – не только по принципу их сходства в каком-либо отношении, но и по контрасту. Таким образом, в поэме Гоголя с помощью искусства соединяются ничем, казалось бы, не связанные фрагменты мироздания, и в переосмысленном бытии оказываются связанными узами сущностных смыслов волны и хлеб, воды и мрамор, «громы жарко говорят», горячие источники дождя «секутся звучно», речь может греметь и пламенеть... Вновь возможной раздробленности бытия – пока не проявляющейся, но прозреваемой поэтом и в полной мере явленной в его последующем прозаическом творчестве – не оставляется в гоголевской художественной картине мира ни малейшего шанса.

Ю.М. Лотман в своей работе, посвященной образам природных стихий в русской литературе, замечает, что «герой Пушкина живет в бытовом мире, лишь спорадически, в кризисные моменты бытия соприкасаясь со стихиями; герой Достоевского погружен в мир борения быта и стихий, герой Блока живет среди стихий. То, что было катастрофой, антижизнью, сделалось жизненной нормой и совпало с поэтическим идеалом. Бытовое пространство стало восприниматься как

пространство смерти, стихия – как пространство жизни или приобщения к сверхличной жизни через личную смерть»⁴⁰. Дополняя этот перечень упоминанием о герое раннего Гоголя, отметим, что он также пребывает среди стихий⁴¹, но специфика его пребывания принципиально иная, нежели в мире Блока: стихии в поэзии Гоголя никогда не предстают в разрушительной ипостаси природного катаклизма. Их нерасторжимое взаимодействие формирует то пространство, в которое погружено бытование человека и от которого оно неотделимо; приобщение же к «сверхличной жизни» осуществляется не посредством смерти, но, напротив – проживанием своей собственной в том бытовом мире, в котором, по наблюдению Ю.М. Лотмана, живет герой Пушкина. Никакого «борения быта и стихий» в мире Гоголя нет, напротив, патриархальные устои быта обуславливаются онтологическими законами бытия, проявляющимися в природных стихиях.

Безусловно, это видение Гоголя восходит к романтической эстетике, к которой художник испытывал определенное тяготение на протяжении всего творческого пути (другое дело, с течением времени оно модифицировалось), и особенно – в его начале. Констатируем, что в восприятии раннего Гоголя стихии в соответствии с представлениями романтической метафизики, опиравшейся во многом на постулаты античной натурфилософии, лежат в основе мироздания и маркируют центр авторского Космоса, являясь связующей нитью, которая позволяет проникнуть в любую точку художественного мира.

Разумеется, нет в мире гоголевской поэмы и раздробленности этого мира, противостояния одних его частей – другим. В этом смысле странствие Ганца Кюхельгартена тщетно изначально; неслучайно устремленность героя передана как некое неясное томление, желание странного, так сказать, неопределенное, невнятное и туманное чувство: «Душой ли, славу полюбившей, // Ничтожность в мире полюбить? // Душой ли, к счастью не остывшей, // Волненья мира не испытать?

⁴⁰ Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб., 1997. – С. 820.

⁴¹ Так, характерное для романтической поэтики противопоставление человека и мира, представлявшего собой результат соединения четырех стихий, в поэме Гоголя, как уже было отмечено, отсутствует; наряду с этим в полной мере реализуется столь же частотный прием сопоставления внутреннего мира человека с состояниями природы, приобщения человека к бытованию природного естества (наиболее репрезентативно это явлено описанием состояния Ганца, когда герой «в долине ходит думный; // Глаза торжественно блестя. // Когда несется ветер шумный // И громы жарко говорят; // Огонь мгновенный колет тучи: // Дождя источники горячи // Секутся звучно и шумят. –» (34)).

// И в нем прекрасного не встретить? // Существованья не отметить?» (45), – с этими мыслями Ганц покидает Люненсдорф и отправляется в Афины. Древний город захвачен турками – казалось бы, вот она, возможность «существованье отметить», к чему стремится герой, тем более, что ранее, в «Картинах VI», упоминаются «новости газет», обсуждаемые персонажами идиллии. Однако уже в «Картинах VIII» – там же, где приводятся размышления Ганца о душе, «славу полюбившей» и «к счастью не остывшей», – говорится о том, что герой стремится не к борьбе, разъединяющей людей, но, напротив, к приобщению к великим творениям искусства, созданным на земле «классических, прекрасных созиданий, // И славных дел, и вольности...»; увидев же, насколько «печальны древности Афин», их «и разрушение и позор», он проникается значимостью ценностей жизни, которую некогда с презрением отверг, и возвращается в родные края.

Гоголю пока недостает мастерства, чтобы с достаточной художественной и психологической убедительностью передать сложный комплекс чувств, обуревающих героя, и избежать некоторых нестыковок, однако основная идея выражена отчетливо: идиллический быт Люненсдорфа и историческая катастрофа, потрясшая Грецию, противопоставляются не в художественной системе поэмы, т.е. не на уровне авторского видения мира, но исключительно в субъективном восприятии Ганца: «Невыразимая печаль // Мгновенно путника объемлет, // Души он тяжкий ропот внемлет; // Ему и горестно, и жаль, // Зачем он путь сюда направил» (55). Автор же в «Картинах XVII» соотносит увиденное героем в «Картинах XIII» с осенью, тем самым вписывая увядание Эллады в вечный круговорот природного цикла и снимая острое ощущение катастрофичности, с которым воспринимает результат своей одиссеи Ганц: «Унывна осени пора; // Но день сегодняшний прекрасен: // На небе волны серебра, // И солнца лик блестящ и ясен» (58). В отчий дом возвращается не тот молодой романтик, ведомый таинственным стремлением, что два года назад покинул его: «Уныл, и томен он, и дик, // Идет согнувшись, как старик; // В нем Ганца нет и половины» (58–59), но что он видит вокруг? Тот же мир, пребывающий в гармоничном единстве, что некогда окружал его в Люненсдорфе: «Полупотухший

бродит взор // По злачным холмам, желтым нивам, // По разноцветной цепи гор» (59); обратим внимание: Ганц видит это *до того* [здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, курсив мой. – Е. Т.], как «завидел странник бедный // Свои родимые луга» (60). В этом мире даже разорение Афин есть лишь закономерность, соотносимая с неизбежностью ежегодного наступления осени, за которым вновь обязательно последует возрождение. Бытие в поэме едино во всем многообразии своих проявлений, что репрезентируется и взаимной диффузией стихий.

Таким образом, Гоголь примиряет патриархальные ценности идиллического быта и романтические порывы мятущейся души, для всего находя место в онтологии бытия⁴². Четыре стихии взаимодействуют в картине мира поэмы без противостояния, пронизывая все уровни ее поэтики и реализуя мифологическую модель космогонии, что показательно выражает гоголевское стремление к синтезу – основополагающую установку художника на всем протяжении его мировоззренческого и творческого развития.

При этом, пожалуй, ни в одном из гоголевских произведений стремление к синтезу не выражено столь непосредственно, со столь по-юношески страстной откровенностью. И поэтика стихий наглядно демонстрирует эту устремленность молодого Гоголя, дает полное представление о той поистине космогонической роли, которую играет в его картине мира художественная онтология и которая будет характерна для сублимации в искусстве всех без исключения этапов мировоззренческой эволюции писателя. Именно бытование стихий придает поэме смысловую и художественную завершенность и обуславливает ее органичную вписанность в целокупность творчества Гоголя.

⁴² При этом Ганцу так и не открывается подлинное устройство мироздания – автор оставляет его в момент обретения личного счастья, т.е. полного решимости следовать исконным заветам природы и человеческой жизни, однако столь же незрячим и находящимся в плену иллюзий, каким герой предстает в начале поэмы, – правда, эти иллюзии теперь иного рода. «Дума» в контексте данной интерпретации предстает не в качестве вывода, к которому приходит герой, но прямым проявлением в повествовании авторского голоса, своего рода моралью, постулатом; его художественной аргументацией и служит «идиллия в картинах».

1.2. ВОПЛОЩЕНИЕ

«Вечера на хуторе близ Диканьки» как репрезентация онтологического характера бытования четырех стихий

I.

В 1831 г. выходит первая прозаическая книга Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», получившая признание и снискавшая своему создателю широкую известность. Впоследствии склонный к переосмыслению своего творчества вплоть до полного отказа от ранних текстов, художник тем не менее включает свою первую книгу в издание «Сочинений», предпринятое в 1842 г., в котором «Вечера...» составили первый том. Более того, в отличие от некоторых других произведений, повести «Вечеров...» не были подвергнуты переработке.

Обратим особое внимание на связь «Ганца Кюхельгартена» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки», явленную в двух аспектах: принципиальной ориентации Гоголя на «Картины природы» А. фон Гумбольдта и реализации в обоих произведениях оригинального гоголевского видения антиномии «странствователя и домоседа», крайне важной и актуальной для предромантического, романтического и постромантического этапов развития русской философии и литературы. Оба аспекта одновременно определяют и определяются особой спецификой бытования концепции четырех стихий.

Влияние идей А. фон Гумбольдта на личность Гоголя несомненно⁴³, но при этом целью настоящего исследования является не фиксация неких в большей или меньшей степени прямых заимствований автором тех или иных постулатов, заявленных в трудах немецкого ученого, но выявление определенных, скажем так (вновь прибегая к формуле В.Г. Белинского), «идей и форм времени»⁴⁴, воплотившихся в творчестве Гумбольдта и Гоголя в соответствии со спецификой таланта каждого из них. Представляется, что такой «идеей» являлась попытка осмыслить закономерности, в соответствии с которыми

⁴³ См. об этом: *Киселев С.Н.* Географическо-педагогические взгляды молодого Н.В. Гоголя [Электронный ресурс] // Русская линия. – URL: <http://rusk.ru/st.php?idar=111240> (дата обращения: 05.03.2012).

⁴⁴ «...Ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени» (*Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1953. – Т. 2. – С. 203).

бытует мироздание, и определить место человека в нем, а в качестве своеобразной «формы» выступало стремление к синтезу и космогонии.

Еще С.К. Шамбинаго отмечал особенность поэтики Гоголя, заключающуюся в том, что «чем страшнее создаваемый им человеческий или дьявольский образ, тем более роскошная рамка ему дается: благоуханная майская ночь сопровождает рассказ русалки про мачеху-ведьму, поразительное по яркости описание Днепра следует сразу за трагическим эпизодом в “Страшной мести”»⁴⁵. «Вечера на хуторе близ Диканьки» предстают своего рода гоголевскими «картинами природы». Бытование четырех стихий как первоэлементов мироздания приобретает в этом контексте особую значимость.

Но прежде чем говорить о той роли, что играют стихии в «Вечерах...», следует обратить внимание на решение Гоголем антиномического противопоставления романтических типов «странствователя» и «домоседа», что актуально в двух аспектах, во-первых, позволяя уточнить представление о природе гоголевского синтеза, сопоставляющего онтологию и антропологию; во-вторых, с этим связана проблема космогонии писателя, а значит – и места, занимаемого концепцией четырех стихий в его художественной картине мира.

Полемический диалог, явленный в программных произведениях основоположников русского романтизма («Теон и Эсхин» В.А. Жуковского и «Странствователь и Домосед» К.Н. Батюшкова), положил начало романтическому конфликту, разворачивающемуся в противостоянии мировоззренческих позиций «странствователя» и «домоседа»⁴⁶. По прошествии более десяти лет этот конфликт возрождается в «Ганце Кюхельгартене» Гоголя; при этом, если в произведениях Жуковского и Батюшкова антиномичные мировоззренческие типы были воплощены в разных персонажах, то в гоголевской поэме они становятся неделимой сущностью одного героя – Ганца, что усложняет природу конфликта.

⁴⁵ Дмитриева Е.Е., Рогов К.Ю. Вечера на хуторе близ Диканьки // Комментарии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 656; подробнее об этом своеобразном приеме Гоголя-живописца см.: Шамбинаго С.К. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). – М. : Польза, 1911. – 165 с.

⁴⁶ См. об этом подробно: Янушкевич А.С. Теон и Эсхин («Эсхин возвращался к пенатам своим...») (С. 380) // Примечания // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М. : Языки русской культуры, 1999. – Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов. – С. 729, а также Янушкевич А.С. В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков // Венок поэту: Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. – Вологда, 1989. – С. 61–67.

Действительно, Ганц Кюхельgarten совмещает в себе и «странствователя», и «домоседа», причем в обеих ипостасях он выступает по призванию, а не по призыву. Чередование «домоседа» и «странствователя» в качестве субстанциальных характеристик героя и его финальное возвращение в родные пенаты, где некая грусть «опять его туманит»⁴⁷, явленное в «идиллии в картинах» Гоголя, становится своего рода синтезом, объединяющим тезис и антитезис, заявленные в стихотворениях Жуковского и Батюшкова. Невозможное в романтической системе координат, это единство обусловливается идиллическим хронотопом гоголевского произведения, в контексте которого человеческая жизнь предстает органичной частью изначальной онтологии бытия.

Четыре стихии, понимаемые Гоголем, с одной стороны, в соответствии с традициями натурфилософии и искусства античности, в которой берет начало жанр идиллии, а с другой – в качестве символов состояния внутреннего мира человека, что постулируется романтическим философско-эстетическим мировоззрением, являются той точкой соприкосновения, где происходит взаимопроникновение онтологии и антропологии и становится возможным примирение «странствователя» и «домоседа» в одном человеке.

В «Вечерах...» проблема «странствователя и домоседа» многократно усложняется. Прежде всего контекст бытования малороссийской деревни, непосредственно связанного с изначальными законами существования природы, определяет переход к онтологически-глобальному масштабу осмысления антиномии, и понимание ее полярных составляющих – интеллектуальных типов «странствователя» и «домоседа» – расширяется до всеобъемлющих категорий, основополагающих по отношению к этим типам, – «странствования» и «дома».

Безусловно, субстанциально-значимой для данной антиномии является категория *движения*; в сущности, именно движение определяет саму антиномию. Вопрос стоит о характере движения, имеющего весьма отдаленное отношение к банальному представлению о нем как о физическом перемещении в пространстве.

⁴⁷ Гоголь Н.В. Ганц Кюхельgarten. Идиллия в картинах // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 64.

Действительно, не всякое движение предстает категориальной основой «странствования», которое в данном случае – не столько перемещение, сколько *целенаправленное движение, базисом которого является стремление, поиск*. В этом смысле пространственная смена места представляется отнюдь не обязательной; гораздо более соответствует «странствованию» как категории поведение человека в ситуации выбора, которая ведет к этическому движению, внутреннему *переходу* на иную сторону. Таким образом, в основе категории «странствования» лежит нравственная, духовная составляющая; это справедливо и в том случае, когда имеет место странствование в прямом значении этого слова, т.е. путешествие, которое в свете настоящей концепции может именоваться «странствованием» лишь в том случае, если оно соотносится с паломничеством.

Данное утверждение справедливо и в отношении категории «дома». В этом широком понимании «дом» воспринимается не столько в качестве «родных пенатов», сколько как точка начала движения и пункт назначения, место, где человек пребывает в покое. «Дом» здесь – это не место, но определенная полнота бытия, характеризующаяся избыточностью стремления к чему бы то ни было иному, воплощенный идеал, состояние, нахождение в котором определяется ненужностью поиска. И «домосед» соответственно предстает тем, кто полностью принимает свою природу и место в мире и не стремится к их изменению⁴⁸.

При этом специфика первой книги гоголевского Пятикнижия не приемлет включения в нее «странствования» и «домоседа» как интеллектуальных типов, характерных для романтического восприятия мира и человека. Гоголь, в сознании которого причудливо переплетаются современные ему реалии и отголоски мифолого-архаического мировосприятия, не мог поступиться целостностью своей

⁴⁸ Разумеется, закономерно возникает сомнение в том, что постулируемое понимание антиномии, столь расширительное по отношению к определенности романтического конфликта, зафиксированной Батюшковым и заключающейся в столкновении мировоззренческих основ двух интеллектуальных типов, правомерно; однако следует иметь в виду, что в «Миргороде» (1835) – книге, завершающей «1-ю фазу» (термин Андрея Белого) творчества Гоголя, – данная антиномия присутствует, хотя и в трансформированном виде. Рудименты гоголевского видения антиномии «странствование – домосед» будут актуализироваться на протяжении всего последующего творчества писателя (см., например, находящегося в пути Чичикова («Мертвые души») или отдельные главы «Выбранных мест из переписки с друзьями» («Христианин идет вперед»)), однако можно утверждать с изрядной долей уверенности, что антиномия как таковая, т.е. как сознательная авторская установка, воплощается исключительно в гоголевских произведениях первой фазы. Учитывая основополагающую роль антиномии в поэме «Ганц Кюхельгартен» и заявленную важность ее в «Миргороде», логичным представляется предположение о том, что и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» находит отражение гоголевское видение данной проблемы.

художественной картины мира, и поэтому антиномия «домоседа» и «странствователя», расширенная до дихотомии «дома» и «странствования» как таковых, становится в ней категориальной основой соответственно онтологической и антропологической (достигающей уровня экзистенциальной) проблематики; совокупность этого и формирует уникальность гоголевского эксперимента, в котором онтология одновременно утверждается и разрушается. Вместе с тем в целом книга предстает воплощенной целокупностью национального бытия, праздником жизни как полноты стихийного существования, отмеченным вместе с тем путем к заколдованному месту.

Это репрезентируется и своеобразием бытования четырех стихий в «Вечерах...». Так, в повести «Майская ночь, или Утопленница» Гоголь рисует образ дома, буквально погруженного в природную стихию: «С изумлением глядел он [Левко. – *Е. Т.*] в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист, и в каком-то ясном величии»⁴⁹. Принципиальная важность этого эпизода заключается в том, что дом, о котором идет речь, много лет необитаем; герою мнится, что «тут живет кто-нибудь», лишь при взгляде на отражение дома в водах пруда. В символическом смысле сама онтология бытия становится для человека домом, и бытование человека погружено в мир стихий, управляемый извечными онтологическими законами.

II.

Идея мира, образованного органическим взаимодействием стихий-первоначал, который является домом для человека, заявляется уже в самом начале «Сорочинской ярмарки» – инициальной повести цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», служащей своего рода экспозицией книги: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге,

⁴⁹ Гоголь *Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 130. В дальнейшем на протяжении данного раздела тексты повестей, составляющих книгу «Вечера на хуторе близ Диканьки», цитируются по первому тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!» (74). Здесь так же, как и в «Ганце Кюхельгартене», имеет место тотальное одушевление, антропоморфизация стихий и вообще проявлений природы, далеко выходящее за пределы обычной метафорики (так, «сладострастным» именуется небо и «влюбленной» – земля), взаимная мимикрия стихий, их проникновение одна в другую и уподобление друг другу (небесный купол становится подобием безбрежного океана) и вообще состояние мира как онтологической целокупности. И даже смерть, вводимая словно мимоходом брошенной фразой «Все как будто умерло», есть не конец жизни, но лишь ее необходимая часть, составляющая вечного круговорота бытия – неслучайно это сравнение не только не становится зловещей диссонирующей нотой, но даже не выделяется в отдельное предложение, включаясь наряду с небом-океаном и дрожащим в его глубине жаворонком, чайкой, звонкоголосым перепелом и степью в описание блистающего роскошью дня, распространяющегося до онтологических масштабов вечности.

Вместе с тем мотив смерти неслучайно возникает уже в начале первой повести книги. В «Комментариях» к первому тому собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя в 23 томах приводятся соображения Е.Е. Левкиевской, согласно которым в «Сорочинской ярмарке» «речь идет об особом рода свадьбе, завязывающейся в неположенное время, в неположенном месте, без необходимых обрядов, без свадебного стола, каравая, венчания и т.д.», а в отношении Грицько «возникает типичное и для романтической эстетики и для народной былички намеренное неразличение: то ли человек, то ли черт, принявший облик парубка»⁵⁰. В соответствии с этим вариантом интерпретации в итоге своей поездки на ярмарку Солопий Черевик, его супруга и дочь пересекают границу между «этим» и «тем» мирами и оказываются в инфернальном пространстве.

Данная версия истолкования представляется достаточно правомерной, однако порождает закономерный вопрос: каков авторский посыл повести? Если

⁵⁰ Дмитриева Е.Е., Rogov К.Ю. Вечера на хуторе близ Диканьки // Комментарии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 695, 696.

мир, изначально онтологичный по своей природе, является домом для человека, какое место в нем занимает свадьба Параски с – возможно – чертом?..

Разрешение противоречия между всеобъемлющей онтологичностью бытия как основы жизни и вторжением в реальность сил инфернальных, якобы разрушающих природные законы (упомянутые «аномальное время, место и развитие свадьбы»), видится в истории о *красной свитке*. Черта выгоняют из пекла – другими словами, он теряет дом. Причем причина этого не даром обозначается следующим образом: «Может быть, на него нашла блажь сделать какое-нибудь доброе дело...» (88), т.е. черт совершает нравственный переход на «другую» сторону, делает выбор, становясь духовным «странствователем». В человеческом мире он «давай с горя пьянствовать» (88), в результате чего был вынужден заложить свою свитку, проданную впоследствии шинкарем.

Эта история дает представление о нескольких принципиально важных моментах, определяющих понимание не только данной повести, но и всей книги в целом. Прежде всего, единство мироздания в видении Гоголя доходит до того, что в него включается и «тот» свет, по которому искренне тоскует изгнанный черт; эти чувства близки и понятны рассказчику истории о *красной свитке* и определяют его отношение к черту, которого он неслучайно называет «бедным». Таким образом, в онтологию бытия как «дома» входит даже пекло, ад; соответственно, определяется специфика «странствования» как категории, противостоящей простому перемещению в пространстве, скажем, Солопия Черевика, представленного в начале повести едущим на ярмарку. Черт, сделав неверный выбор, на что указывается в повести, становится «странствователем».

Таким образом, модифицированная дихотомия «странствователя» и «домоседа», заявленная в «Ганце Кюхельгартене», в первой повести «Вечеров...» становится универсальной категорией, применимой не только к человеку, но и к демоническому персонажу. Проблема выбора, остро поставленная в юношеской поэме Гоголя, в «Сорочинской ярмарке» лишь намечена, однако в соотнесении двух произведений выявляется ее подлинное значение. Драматизм экзистенциальной проблематики в «Ганце

Кюхельгартене» снимается переводом повествования в сферу онтологических законов, в соответствии с которыми бытуют и реальность, и человеческая жизнь. В связи с этим в «Сорочинской ярмарке» неслучайно постоянно упоминаются стихии – в метафорах, в устоявшихся выражениях, понимаемых в переносном смысле: «пропал как будто в воду», «красный цвет горит, как огонь»; для гоголевской поэтики вообще характерен прием буквализации метафор, поэтому в данном случае правомерно говорить о формируемых в сознании читателя ассоциациях, призванных включить историю черта-изгнанника в бытование стихии жизни, соотнести ее с основной идеей повести и цикла в целом, заключающейся в единстве разнородных проявлений бытия, природа которого онтологична и которое есть «дом» для всего сущего.

Иными словами, выходит Параска за парубка или *лысого дидько*, обернувшегося парубком, и является ли цыган человеком или приспешником нечистого, а то и им самим, – по сути, неважно. Стремления демонических и откровенно inferнальных персонажей повести близки и понятны человеку (желание жениться или вернуться домой), а их действия – это озорные проделки.

При этом, несмотря на архаико-синкретический характер бытования стихий, стихия огня выдвигается на первый план, обретая миромоделирующий масштаб в наибольшей степени. Даже количество упоминаний пламени как концепта указывает на «пафосный» характер этой стихии – 60 словоупотреблений (наряду с 15 случаями актуализации концепта воды, 10 – воздуха и 15 – земли).

Своеобразного апофеоза «огненная» наполняющая произведения достигает в описании вечера первого дня ярмарки: «Усталое солнце уходило от мира, спокойно пропылав свой полдень и утро; и угасающий день пленительно и ярко румянился. Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом. Стекла наваленных кучами оконниц горели; зеленые фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в огненные...» (84). Этот эпизод представляется сублимацией самой жизни, воплощенной в наполненности его «огненными» образами и мотивами (в связи с этим обратим внимание на то, что складывается впечатление, что солнце уже

село, и антропоморфность описаний есть указание на то, что это внутренняя сущность – огонь, – рвущаяся наружу, делает все предметы живыми).

Основным категориальным признаком огня как такового, объединяющим и физические, и сакральные его аспекты, представляется динамическая природа огненной стихии. Действительно, огонь – явление прежде всего динамическое, сущность которого заключается в процессуальном характере его существования. Именно благодаря этому он традиционно является символом самой жизни, определяющим в которой также можно назвать процессуальность, и именно это в первую очередь отличает огонь от остальных трех стихий, бытование которых характеризуется перманентностью и неизбежностью. Огонь же в восприятии человека существует в промежутке между возжиганием пламени и его угасанием; впрочем, после угасания пламени остается пепел, непосредственно связанный с концептом огня. «Пепел», «свет», алый цвет, ассоциативно связанный с огнем (обратим в связи с этим внимание на красный цвет свитки, принадлежащей черту), – концепты, формирующие периферию концептосферы огненной стихии; при этом следует оговориться, что «свет» в повестях «Вечеров...» не только не противопоставлен «огню» (эта антитеза станет принципиальным мирообразующим принципом текстов более поздних этапов творчества писателя), напротив – свет неотделим от огня, являясь составной частью пламени, что, безусловно, связано с фольклорным и, шире, онтологическим его генезисом и синкретизмом, присущим мифолого-языческому сознанию раннего Гоголя.

III.

Все это находит отражение во второй повести книги. «Вечер накануне Ивана Купала» – наиболее мрачная повесть первой части «Вечеров...», в основе которой лежит экзистенциальная по своей природе проблема нравственного выбора и последствий предпочтения неверной альтернативы. Ведомый страстным желанием обрести «дом», Петрусь Безродный (!) совершает страшное преступление – убивает ребенка. Тем самым он переходит нравственную границу, пускается в «странствование» за пределы дозволенного человеку и

остаток жизни проводит физически – в «этом» мире, тогда как духовно – на «том» свете, в преисподней, с выходцами из которой герой сталкивается в ночь накануне Ивана Купала. Таким образом, в данной повести при сохраняющейся всеохватности онтологии бытия имеет место четкая дифференциация «этого» мира и мира потустороннего, адского. Одновременно с тем возникает пространство внутреннего мира: «Глаза его загорелись... ум помутился... Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи... <...> Собравши все силы, бросился бежать он. Все покрылось перед ним красным цветом. Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза» (106). В этом богатейшем эмблематико-метафорическими коннотациями эпизоде важнейшее место занимает стихия огня, репрезентирующая не только мотивы дьявольских сил и сумасшествия, но и мотив Апокалипсиса, гибели мира в пламени греха. Принципиально важным в этой связи является образ горящих деревьев как символа мира (что связано с фольклорно-мифологической моделью Мирового Древа). Борьба божественных и дьявольских сил за душу героя, представленная образом раскаленного неба, разрушает органичную архаико-мифологическую синкретичность взаимодействия стихий; таким образом реализуется надличностно-эмблематическая наполняющая повести. Вместе с тем метафорическая природа происходящих апокалиптических событий становится ясна, когда, «выбившись из сил, вбежал он в свою лачужку и, как сноп, повалился на землю. Мертвый сон охватил его» (106); все описанные события имеют место в субъективном восприятии героя, иллюстрируя идею личной ответственности человека. Поэтому дискредитации онтологии не происходит – преступлению одного человека пока не под силу разрушить устои мироздания; своим неверным выбором Петрусь уничтожает исключительно свою личную, локальную вселенную, исключает себя из гармоничного бытования мира.

В сущности, Петрусь привносит в «этот», человеческий, мир законы мира «того», мира демонического, в котором огонь занимает крайне значимое место: «Глядь, краснеет маленькая цветочная почка и, как будто живая, движется. В

самом деле, чудно! Двигается и становится все больше, больше краснеет, как горячий уголь. Вспыхнула звездочка, что-то тихо затрещало, и цветок развернулся перед его очами, словно пламя, осветив и другие около себя» (105). Здесь обращает на себя внимание функционирование огня во взаимодействии с остальными стихиями: цветок может быть интерпретирован в контексте данного эпизода как олицетворение стихии земли, лодка – воды, при этом само действие происходит в воздухе; можно говорить о взаимной мимикрии стихий, их перетекании из одной в другую – земля (цветок) становится огнем, который уподобляется лодке, причем воздух в этом случае играет роль воды, по которой плывет эта своеобразная метафорическая лодка. Но Гоголь с исключительным мастерством создает ощущение, что это взаимодействие имеет принципиально иной характер, нежели в «Сорочинской ярмарке», и представляет собой скорее попрание законов природы, обусловленное вторжением в реальность сил ирреальных, нежели демонстрацию онтологической синкретичности стихий. Контекст обезображенного бытования первоначал сущего определяет чудовищность преступления героя – и без того ужасающего, – приобретающего глобальный масштаб преступления против самой жизни.

Неслучайно именно Петрусь, как представитель мира человеческого, должен свершить жертвоприношение; закономерным следствием этого становится проявление дьявольской иронии, когда после убийства ребенка он обретает «дом»: «Как будто прикованный, сидит посреди хаты, поставив себе в ноги мешки с золотом» (109). Безвыходность нахождения в хате издевательски пародирует сущность категории «дома» как состояния покоя, полноты жизни, обусловленной принятием порядка вещей, избыточности движения; герой не находит в получении «дома» того, что искал, ибо сакральный смысл категории безжалостно искажен, перевернут.

Страшный конец героя закономерен: живя в искаженном, изуродованном подобии «дома», он оказывается вне истинного «дома» – гармоничности онтологии бытия. Поэтому равновесие стихий, образующее эту гармонию и определяющее жизнь человека, нарушается, что приводит к чудовищному

финалу – утрате *почвы* жизни, ее *воздуха* в семантике имени-прозвища героя – Безродный и проявлению разрушительного потенциала огненной стихии.

Таким образом, в повести демонстрируется опасность, которой подвергается «странствователь» – человек, оказавшийся в экзистенциальной ситуации и вынужденный сделать выбор. Индивидуально-личное действие отторгает его от родовой общины и от «дома» – изначальных императивов, на которых базируется пребывание человека в мире; впрочем, причина превращения Петруся в изгоя не в неприятии его другими людьми (никто не знает о том, что он совершил), но в непомерности груза вины, порожденной преступлением исконных законов жизни. Ведь, в сущности, повесть есть не мистическое, но аллегорическое произведение о преступлении и наказании, которому человек подвергает себя сам.

IV.

Развитию проблемы, заявленной в «Вечере накануне Ивана Купала», посвящена следующая повесть – «Майская ночь, или Утопленница». Так, бесчинствующие парубки предпринимают попытку «странствования» как перехода на «другую» сторону, привнося в «этот» мир элементы бесовщины; в связи с этим интерес представляет наблюдение М. Вайскопфа, который замечает, что «динамика гибели и рождения, как в фольклоре, сопряжена у Гоголя с огнем; печная труба, сажа и т. п. – обычные реалии загробного путешествия, приметы нечистой силы <...>. Путешествие связано со сжиганием головы (лица)»⁵¹, и обращает внимание, в частности, на то, что в повести «Майская ночь, или Утопленница» «сожжение перенесено на свояченицу Головы, но стоит упомянуть о том, что лица казаков выпачканы сажей»⁵². Таким образом, метафорически «умерев» в этом мире, парубки во главе с Левко возвращаются с «того» света уже в обличье демонов.

Но в отличие от преступления Петруся грех Левко может быть искуплен. Сумев в связи со своей новой – бесовской – природой пересечь границу между

⁵¹ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 124.

⁵² Там же.

мирами и встретившись с утопленницей, Левко совершает действие, обратное проступку, – привносит в потусторонний мир человеческое отношение, доброту по отношению к русалке, желание помочь ей. Тем самым его духовное «странствование» приобретает характер отрезка спиралевидного движения (не кругового, ибо действие не возвращается в начальную точку, но переходит на иной «виток», связанный с возросшей мудростью героя), и реальный и ирреальный миры, разделенные в «Вечере накануне Ивана Купала», вновь объединяются благодаря тому, что в их основе лежат одни нравственные законы.

Безусловно, утверждение универсальности онтологии бытия, изначальные законы которой действуют и за пределом смерти, определяет миромоделирующую роль стихий в повести. В частности, в ней вновь реализуется дихотомия мотивов огня и телесности: «В полусном мраке горели приветно, будто звездочки, ясные очи; блистало красное коралловое монисто, и от орлиных очей парубка не могла укрыться даже краска, стыдливо вспыхнувшая на щеках ее» (113) (обратим внимание, насколько филигранно вводится мотив естественной соположенности огня и воды, заявленный в описании монисто эпитетами «красное» и «коралловое», составляющими периферию концептосферы каждой стихии). И если характеристика внешности Ганны строится на основе уподобления ее черт элементам природного мира, то описание пруда, напротив, основано на его антропоморфизации: «Как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды...» (114).

Значение огня как «пафосной» стихии в повести несколько редуцируется за счет некоторой нивелировки самих мотивов, которые мотивом огня сопровождаются, в частности, мотива бесовщины, модифицирующегося, с одной стороны, в «запределье», соотносящееся скорее не с преисподней, а скорее с чистилищем, на пребывание в котором обречена бросившаяся в пруд панночка, а с другой – в некую карнавализацию, проявленную в ситуации «сожжения» свояченицы. Одновременно возрастает значение воды – вплоть до образа старого пруда, который, несмотря на старческое бессилие, держит в объятиях все небо;

кроме того, подобно Петрусю, принявшему смерть от огня, Левко также рисковал найти свой конец в воде. При этом упоминание в тексте концептов огня и воды примерно равно с незначительным преобладанием относящихся к огненной стихии (около 50 и 40 случаев соответственно); это определяет гармоничное взаимодействие противоположных первоначал, возвращающее картину мира к онтологической цельности, «давшей трещину» в предшествующей повести.

Таким образом, повести «Вечер накануне Ивана Купала» и «Майская ночь, или Утопленница», образуют своего рода концептуальную дилогию. В обоих произведениях присутствует страшная опасность, которой подвергается «странствователь»; но если в первом ее реализация приводит к разрушению космоса человеческой жизни, то во втором постулируется возможность искупления.

V.

В повести «Пропавшая грамота», завершающей собой первую часть цикла «Вечеров...», «странствование» имеет отчетливо романтические коннотации: герой предпринимает путешествие в попытке вернуть грамоту, по ошибке украденную нечистой силой, а шире – с целью возвращения козацкой чести. При этом «странствование» имеет место в картине мира, сформированной контекстом предшествующих повестей: вот почему нечистая сила воспринимается здесь как нечто понятное и даже родственное человеку, более того – с ней устанавливаются близкие, едва ли не дружеские отношения: «Экая невидальщина! Кто на веку своем не знался с нечистыми?» (138). Реальное и потустороннее не отделены непреодолимыми границами; лес и речка, являющиеся границей, – явления природные; наделение их в народном сознании сакральными функциями пограничного пространства в гоголевской повести приобретает смысл объединения миров в целокупность онтологии.

При общей незначительной насыщенности повествования концептами стихий (немногим более 20 случаев упоминаний огня, примерно 8 – воды, 5 – воздуха и около 13 – земли) сделать некоторые выводы все же представляется возможным: так, в повести снова реализуется тенденция к функционированию

мотива огня в качестве неременной составляющей как бесовщины, так и карнавала: «Дед, однако ж, ступил смело, и скорее, чем бы иной успел достать рожок, понюхать табаку, был уже на том берегу. Теперь только разглядел он, что возле огня сидели люди, и такие смазливые рожи, что в другое время, Бог знает, чего бы не дал, лишь бы ускользнуть от этого знакомства» (140).

В этом эпизоде река в очередной раз выполняет мифологическую функцию сакральной границы между миром человеческим и миром «пекла», которую герой пересекает, ориентируясь на огонь костра. Таким образом вновь вводится мотив взаимодействия противоположных стихий. Карнавальная составляющая подтверждается мотивом увенчания / развенчания героя⁵³. Упоминание ярмарки – вероятная аллюзия на «Сорочинскую ярмарку», а свободно-инициативное решение деда отыскать утерянную грамоту, заявленное непосредственно после проявления дьявольской силы – пропажи запорожца, которой тщетно пытался воспрепятствовать герой, – есть актуализация основной проблемы «Вечера накануне Ивана Купала». Таким образом, «Пропавшая грамота», явно или опосредованно заявляя проблематико-тематическую наполненность предыдущих повестей в снижено-иронической манере, являет относительную полноту в той части мирообраза книги, что связана с бытованием стихий в художественной картине мира первой части «Вечеров...».

VI.

Вторая часть книги начинается повестью, составляющей заключительную часть своеобразной дилогии, начатой «Пропавшей грамотой»; одновременно с тем в «Ночи перед Рождеством» актуализируется весь спектр мотивов, связанных с дихотомией «странствования» и «дома», который был рассмотрен на примере предшествующих повестей. Так, подобно Петрусью в «Вечере накануне Ивана Купала» и Левко в «Майской ночи», Вакула находится на грани совершения неверного выбора – сначала он собирается покончить жизнь самоубийством, утопившись в проруби, затем решает отдать душу черту, что в

⁵³ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. – М. : Сов. Россия, 1979. – С. 143–145.

народных представлениях, в сущности, одно и то же. Сумев все же уберечься от этого, герой отправляется в «странствование» в романтическом смысле – по воле дамы сердца – для обретения «дома». Финалом становится торжество человека над враждебными силами, стремящимися разрушить его жизнь; таким образом, духовное «странствование», едва не обернувшееся гибелью или отказом от своей сущности, сменяется своего рода паломничеством, приводящим в итоге к желаемой цели. Образ кузнеца Вакулы, одержавшего победу над чертом и возвращающегося к жизни коллектива и его духовных ценностей, актуализирует стихию земли как миромоделирующий фактор – стихию национальной *почвы*. Другими словами, стремление к сотворению своего собственного, личного пространства вовсе не приводит к изоляции от «дома» как онтологии бытия; отторжение Петруся, оказавшегося в «Вечере накануне Ивана Купала» в сходной ситуации, от цельности стихии жизни, приведшее к трагическому концу, является не непременно следствием тяги к обретению личного счастья, своего «дома», но обуславливается недозволенностью средств, с помощью которых он пытается достичь цели.

Кроме того, здесь репрезентируются некоторые моменты, в связи с бытованием стихий возникшие впервые. В частности, заявляется амбивалентность огня как природного явления и как адского пламени, противопоставленных одно другому: «Между тем черт <...> уже протянул было руку, схватить его [месяц. – *Е. Т.*]; но вдруг отдернул ее назад, как бы обжегшись, пососал пальцы, заболтал ногою и забежал с другой стороны, и снова отскочил и отдернул руку» (150).

Впервые с помощью «огненных» метафор репрезентируется мир социальный: «Кузнец все летел, и вдруг заблестел перед ним Петербург весь в огне» (175). При этом Петербург представлен исключительно в субъективном восприятии героя, позиционируясь одновременно и в качестве сказочного, чудесного пространства, и как некий «иной» мир, во многом схожий с «пеклом», адом. Вместе с тем в этом «ином» мире у кузнеца все складывается более чем удачно, он встречает знакомых запорожцев и без труда достигает цели; разумеется, сразу возникает аналогия с «Сорочинской ярмаркой», где

также достижение цели, ведущее к обретению «дома», связано с прибеганием к помощи нечистой силы, в связи с чем вновь актуализируется единство Всемира.

Подобно старому пруду в «Вечере накануне Ивана Купала», ветер и снег, порождающие метель, т.е. объединение стихий воздуха и воды, к которым в подавляющем большинстве случаев присоединяется то или иное проявление бытования огня, становятся полноправными действующими лицами «Ночи перед Рождеством»: «Мороз увеличился, и вверху так сделалось холодно, что черт перепрыгивал с одного копытца на другое и дул себе в кулак, желая сколько-нибудь отогреть мерзнувшие руки» (156), «В самом деле, едва только поднялась метель и ветер стал резать прямо в глаза, как Чуб уже изъяснил раскаяние и, нахлобучивая глубже на голову капелюхи, угощал побранками себя, черта и кума» (158) и т.д. Пожалуй, ни в одной из предыдущих повестей книги не явлен столь репрезентативно синтез всех стихий (пусть бытование стихии земли и выказано не столь демонстративно, сколь остальных трех: ≈ 70 раз упоминается огонь, ≈ 50 – вода, ≈ 20 – воздух и лишь ≈ 5 – земля), спаянность их с жизнью человека, которая, в свою очередь, не столь уж отличается от жизни черта, и все это образует неразрывность, цельность стихии бытия, в онтологии которой находится место всему сущему.

VII.

Стихия земли в полной мере проявляется в «Страшной мести» – наиболее трагической и внушающей ужас составляющей книги. По мере развития повествования все более отчетливым становится осознание того, что мир – уже не дом для человека, но пространство противоестественной жизни мертвых, где неупокоившиеся мертвецы встают из могил и простирают руки к небу.

Сам ландшафт становится воплощением «вздыбленного бытия», символом которого выступают горы: «Чуден и вид их: не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромоздили собою землю? ибо и на них такой же серый цвет, а белая

верхушка блестит и искрится при солнце» (208). Это зловещее описание содержит упоминание абсолютно всех стихий, формируя картину мира, пришедшую на смену онтологической гармонии бытия предшествующих повестей, в которой взаимодействие стихий отличается противоестественным, патологически-болезненным характером, отступлением от органичного устройства мироздания. Безумие, творимое людьми, порождает психоз бытия.

Сакральность земли как первоначальной стихии переосмысливается вплоть до утверждения зеркальной противоположности: люди, живущие на ней, обречены на то, чтобы умереть страшной смертью, тогда как в глубине растут кошмарные трупы. Одновременно с тем актуализируется значение стихии в качестве силы, наиболее близкой к хаосу и порождающей хтонических чудовищ. Тем самым мир становится подобием могилы.

Итак, земля как наиболее онтологическая по своей природе стихия выступает в повести в качестве «пафосной», миромоделирующей стихии, сменяя в этой роли стихию огня; это находит отражение и в количестве случаев упоминания соответствующих концептов, распределяющемся в отношении примерно 120:100. При этом при общей насыщенности повести образами и мотивами, связанными с огнем, он перестает выполнять свои функции: горит замок колдуна, однако это пламя не становится очистительным – колдун продолжает сеять зло. Редукция функциональности огня в повести связана с общей ее концепцией, согласно которой все герои, совершающие свободно-инициативные действия, погибают по предписанию надличностно-символической силы, персонализированной в образе Бога. Огонь как стихия жизни борется с созданным по желанию Ивана миром тотальной смерти, воплощенной в извращенной онтологии земли. Вода и воздух, число упоминаний которых также довольно значительно – 90 и 50 случаев словоупотребления, – вместе с тем не несут столь определяющих смыслов, как земля и огонь, открыто противостоящие друг другу в неестественном, «мертвом» мире, созданном по слову одержимого мстью героя.

Кара за преступление более чудовишна, нежели само преступление, ибо страшная судьба ожидает не только преступника, но и всех его потомков – и с

этим экзистенциальным выбором человека, в результате которого он становится монстром, связано разрушение онтологии.

VIII.

Повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» наполнена подчеркнуто бытовыми реалиями сельской жизни в малороссийской глубинке; вместе с тем повесть о Шпоньке, в плане атмосферы составляющая разительный контраст чужеродному кошмару «Страшной мести», парадоксальным образом становится зеркальным отражением потусторонних явлений в повседневной реальности человеческого быта.

Принципиальная незаконченность «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки» провоцирует самые разные варианты интерпретации, для многих из которых свойственна акцентировка именно наличия в повести двух миров: мира, в котором пребывает герой, погруженный в «кору земности», и сакрального мира супружеской жизни. И содержанием произведения становится нежелание героя пересекать границу между этими мирами. Неподвижность, в прямом значении явленная в «Страшной мести», в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» приобретает символический характер пребывания человека под «корой земности», косности его существования.

Другими словами, сакральность категории «дома» в повести о Шпоньке дискредитируется косностью самого героя, который умудряется не разглядеть Диканьку, в ней же находясь⁵⁴, а шире – оказывается оторван от онтологии бытия, приобщаясь к ней лишь изредка, временами: «Однако ж он неотлучно бывал в поле при жнецах и косарях, и это доставляло наслаждение неизъяснимое его кроткой душе <...> Он забывал, присоединясь к косарям, отведавать их галушек, которые очень любил, и стоял недвижимо на одном месте, следя глазами пропадавшую в небе чайку или считая копы нажатого хлеба, унизывавшие поле» (228). В отличие от «Страшной мести», где онтология

⁵⁴ См. об этом: Немзер А.С. Вступительная статья // Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки: В 2 т. – М., 1985. – Т. 2. Становление Гоголя. – С. 46–48.

оказывается разрушенной, и роскошные описания Днепра скрывают чудовишное, исполненное поистине космогонического ужаса действительное положение дел, в котором бытие оказывается заменено кошмарным инобытием, в повести о Шпоньке онтология продолжает оставаться незыблемой; трагизм обуславливается тем, что человек причащается ею лишь в краткие моменты жизни, в остальное время пребывая под «корой земности».

Особый интерес представляет сон героя, в котором мотив множасьих жен ассоциативно связывается с разгорающимся пламенем; подобно Петрусью, гибель которого наступает вследствие нарушения гармонии взаимодействия стихий и воплощения огня в разрушительной ипостаси, а также Левко и Вакулы, едва не нашедшим смерть в воде, Шпонька символически гибнет в своеобразной стихии семейной жизни, принявшей в его сознании абсурдно гипертрофированный вид.

Таким образом, «мертвый» мир «Страшной мести» модифицируется в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» в бездуховную жизнь героя, в которой концепты стихий даже упоминаются крайне редко; человек отказывается от своего права на выбор, на то, чтобы называться «странствователем», что ведет к отторжению его от «дома» и замыканию в стенах дома, т.е. обреченности на пребывание в быту, под «корой земности», лишь изредка одушевляемой проблесками приобщения к гармоничности природного единства. Онтологический аспект четырех стихий приобретает мирозидательный смысл.

IX.

Финальная повесть книги «Заколдованное место» формально демонстрирует ориентацию Гоголя на стилистику быличек; однако еще Андрей Белый прозрел за нелепыми реалиями народного анекдота «...гибель “вселенной”»⁵⁵. Ввиду тенденции постепенного усиления демонического начала в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» существенной для понимания смысла не только повести «Заколдованное место», но и всей книги представляется, наряду с гипотезой Андрея Белого, теория Ю.В. Манна о

⁵⁵ *Белый А.* Мастерство Гоголя. – М. ; Л., 1934. – С. 50–52.

происходящем в повести «важном для Гоголя отходе от атмосферы народной всеобщности», воплощенной в танце: «Влияние “заколдованного места” в том, что человек оказывается парализован в очень важном своем индивидуально-общественном действе. “Не вытанцовывается, да и полно!”»⁵⁶.

В свете этого неудивительным представляется то, что «пафосной» стихией в повести вновь оказывается земля: «Свечка погасла; на могиле лежал камень, заросший травой. “Этот камень нужно поднять!” – подумал дед и начал обкапывать его со всех сторон. Велик проклятой камень! вот, однако ж, упершись крепко ногами в землю, пихнул он его с могилы» (243) и т.д. Заколдованное место является частью самой земли, червоточиной инобытия в сердце онтологии; неслучайно синкретичное взаимодействие стихий, присутствующее во всех предшествующих повестях, здесь разрушается.

Обращает на себя внимание странность «поведения» огня: «Глядь, в стороне от дорожки на могилке вспыхнула свечка. <...> Свечка потухла; вдали и немного подалее загорелась другая» (242); это уже не объективирует процессуальность и вечность – сущностные характеристики бытования стихии; самопроизвольность возгорания и угасания свечей связана с нечистой природой клада. Не проявляет к человеку дружелюбия и стихия воды: «После вечера вымыла мать горшок и искала глазами, куда бы вылить помой... <...> “Вот кстати, сюда вылить помой!” – сказала и вылила горячие помой. “Ай!” – закричало басом. Глядь – дед» (245).

Онтологичность самого мира как извечного «дома» человека, явленная во взаимодействии стихий между собой и с человеческой жизнью, парадоксально оказывается разрушенной. «Дом» лишается сакральности, тогда как «странствование» инспирируется равнодушной или откровенно враждебной волей непостижимых сил. Казалось бы, дед блуждает за околицей села, ведомый не жадностью, но желанием обеспечить своих родных; однако попытка достижения этой цели оборачивается тем, что нечистая сила просто «водит» героя в выморочном месте. Безусловно, это закольцовывает всю книгу, объединяя «Заколдованное место» с «Сорочинской ярмаркой», где Солопий Черевик также

⁵⁶ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М., 1988. – С. 15–16.

оказывается обморочен неведомыми силами – не то хитростью и изобретательностью цыган, не то дьявольским чернокнижием; разница заключается в модусах двух произведений: если в первой повести цикла утверждается тотальность и всеохватность онтологии, где и чертовщина находит свое органичное место, то в последней онтология сокрушается и демонстрируется хрупкость пребывания в мире человека, в любой момент могущего стать игрушкой непознаваемых сил бытия, что приводит к дискредитации основополагающих категорий человеческой жизни: «дома» и «странствования».

X.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» моделируется путь от универсальности онтологии (включающей и потустороннюю реальность) до – парадоксальным образом – полного разрушения гармоничности мира, который онтологичен по самой своей природе; в свете эксперимента Гоголя по развитию антиномии «странствователя» и «домоседа» в контексте архаико-мифологического, фольклорного бытования Диканьки, приводящего к расширению романтического противопоставления мировоззренческих типов до дихотомии категориальных основ бытования человека, это приобретает вид модификации картины мира от всеобъемлющего масштаба категории «дома», в которой находит место и возможность «странствования» (приводящего к осознанию единства бытия и человеческой жизни), до дискредитации этой категории и утверждения невозможности «странствования», обусловленной и косностью самого человека (повесть о Шпоньке), и чудовищным искажением законов мироустройства («Страшная месть», «Заколдованное место»). Целостность первой части утверждает онтологию бытия; вторая же, напротив, демонстрирует неуклонное нарастание дисбаланса, приводящее в итоге к превращению природы в «заколдованное место», и хрупкость человеческой жизни, протекающей вне онтологии и могущей каждый миг быть сокрушенной силами, из близких и понятных ставшими враждебными и непостижимыми.

Семиотика четырех стихий в первой книге гоголевского «Пятикнижия» базируется на мифопоэтических истоках, варьирующихся от витально-созидательного до хтонически-разрушительного аспектов функционирования, но предполагающих онтологическую целостность. Однако эта целостность не остается неизменной на протяжении книги; в контексте цикла она претерпевает изменения от повести к повести вплоть до того, что модифицируется в финале в отрицание единства мира и места в нем человека. Вместе с тем общим пафосом гоголевской книги является художественное воплощение единства человека и онтологии как субстанциального базиса целокупности национального бытия.

В отличие от «Ганца Кюхельгартена», где поэтика четырех стихий характеризовалась неразделимым единством бытования всех элементов мироздания, образующего неразрывную связь с жизнью человека, в «Вечерах...» формируется концептосфера стихий, функционирующая в соответствии с определенными закономерностями. При этом определяющей является черта, выявленная при рассмотрении юношеской поэмы Гоголя, а именно: функционирование стихий в единстве, их взаимодействие, возрождающее архаическую модель космогонии, и соотнесенность с жизнью человека. По степени соответствия этой идеальной модели оценивается каждое конкретное проявление стихий в текстах повестей книги и признается либо комплиментарным ей, что репрезентирует исконную гармонию бытия, либо не соответствующим, что воспринимается как тревожный знак отступления от изначальных законов мироустройства. По мере развития целостности цикла единственность первого сменяется безусловным превалированием второго.

Любая концептосфера предполагает деление на центр и периферию. Здесь ядерными концептами являются прямые наименования и случаи эксплицитного проявления в повествовании стихий как натурфилософских составляющих мира; периферию составляют понятия, с большей или меньшей степенью определенности связанные со стихиями в натурфилософском понимании (так, для концепта огня таковыми являются «свет» (и, соответственно, «сияние», «блеск», «сверкание»), «пепел» (а также «прах»), «красный цвет» и др.; воды –

«туча», «снег», «холод», «прохлада», «свежесть», не говоря уже о «море», «реке», «пруде»; воздуха – «ветер», «буря», «полет» – и, как это ни странно, «небо», «дух» и «душа»; земли – «гора», «камень», «грязь», «копать» и т.д.).

Еще более удаленный от центра уровень формируется концептами стихий, актуализирующими основные культурные коннотации (так, «земля» часто становится синонимом понятий «страна», «государство» («земля Галичская» (211)) или суррогатом, изначальным неоформленным материалом («грунт наведен был блейвасом» (177)) – параллель, берущая начало в Библии).

Наконец, лексические единицы, связанные с концептами стихий, входят в состав устойчивых выражений, которые следует понимать в переносном смысле, что создает еще один ярус концептосферы. Так, например, об одеянии цыгана в «Сорочинской ярмарке» говорится, что это был «темно-коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль» (85).

В качестве центрального понятия самой концептосферы, «пафосной», миромоделирующей стихии выступает огонь. Действительно, стихия огня характеризуется в «Вечерах...» максимальной амбивалентностью, синтезируя в своем бытовании, наряду с прямым значением, такие коннотативные смыслы, как символическое воплощение самой жизни, творческое горение, дьявольское пекло, пламя страсти, искру безумия, разгорающуюся в испепеляющий пожар. Мотивы телесности, дьявольщины, сумасшествия и мн. др., которые сопровождаются огнем и, в свою очередь, сопровождают его бытование, безусловно, свидетельствуют о важности этого концепта как миромоделирующего элемента в сознании Гоголя-художника на данном этапе его мировоззренческого и творческого развития⁵⁷. В этом смысле редукция роли пламени в последних трех повестях становится знаковым элементом поэтики, «минус-приемом», символизирующим иссякание духовного огня в жизни людей и парадоксальное нивелирование роли онтологии, ранее определяющей, в мироустройстве.

⁵⁷ В свете этого обратим внимание на особую коннотацию эпитета «рудый» (рыжий), который сопутствует имени вымышленного издателя «Вечеров...» Рудого Панька: «...Рыжие люди в народной традиции отмечены особо, будучи героями многочисленных песен, анекдотов, прибауток. Кроме того, рыжий цвет (он же золотой) маркирует “тот свет”, “тридесятое царство”, поэтому “рыжим” в народной традиции нередко приписывается связь с потусторонней реальностью» (Дмитриева Е.Е., Рогов К.Ю. Вечера на хуторе близ Диканьки // Комментарии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 680).

Остальные стихии демонстрируют меньший спектр вариантов реализации – включая стихию земли, сменяющую огонь в качестве миромоделирующего элемента, которая в подавляющем большинстве случаев является наиболее полной и репрезентативной объективизацией онтологии бытия, стихии жизни.

Особое внимание обратим на концепт воздушной стихии, поскольку в подавляющем большинстве случаев воздух бытует не столько в физических своих проявлениях в объективной реальности (примером чего может служить небо), сколько в связи со вторичными коннотативными наполняющими. Речь идет о двух относительно самостоятельных концептах – о дыхании и душе.

Что касается дыхания, то у Гоголя дышит все, а не только тот орган, который, в сущности, ответственен за выполнение этого процесса: «Так же торжественно дышало в вышине... [Обратим внимание: до этого никаких упоминаний о дыхании не было, т.е. союзом «так же» устанавливается тождество между дыханием и сном девушки, сиянием месяца в небе и бытием в целом. – *Е. Т.*]» («Майская ночь, или Утопленница») (134), «Живо и ярко блестел сквозь них пруд и дышал свежестью» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») (226). Тем самым имплицитно вводится «носологический» мотив, непосредственно связанный с концептом воздуха. Введенный в «Вечерах...» с помощью «минус-приема», но крайне явно, нос ассоциируется с духовной сущностью, причем – не только человека, но и природы и истории. Дыхание в этом смысле становится маркером присутствия души. У Гоголя мир тотально одушевлен, одухотворен.

Что касается непосредственно души, то это проблема слишком сложная, чтобы даже затрагивать ее здесь. Однако дадим этому понятию рабочее определение: душа – это нематериальная субстанция, бессмертная сущность, в которой выражена трансцендентная природа человека, дающая начало и обуславливающая саму возможность жизни, и отметим единственный факт: душа соотносима более с воздушной стихией, нежели с какой бы то ни было иной.

Итак, «Вечера на хуторе близ Диканьки», традиционно воспринимаемые в качестве наиболее жизнеутверждающей книги Гоголя именно в связи с явленной в них укорененностью бытования человека в онтологическом бытии,

демонстрируют дихотомический характер самой онтологии гоголевского творчества: с одной стороны, утверждение онтологии как изначальной категории, противостоящей враждебным силам мира, а с другой – ее разрушение, лишение фундаментальности и монолитности, варьирование от витально-созидательной до хтонически-разрушительной граней за счет введения в повествование антропологической и экзистенциальной проблематики.

Бытование стихий в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» определяется всеохватностью, отнюдь не ограничивающейся натурфилософским аспектом. Все уровни поэтики книги пронизываются стихиями, являющимися миромоделирующими элементами, важнейшими составляющими художественного Космоса писателя. Философия гоголевской «целокупности», сопрягающая четыре стихии через циклизацию повестей, через стихию «ярмаркующего народа» и идею национального бытия, определила как особенности гоголевского «разгляда мира» (Андрей Белый), так и формы его художественного воплощения. Фигура мистифицированного рассказчика пасичника Рудого Панька – хуторянина, человека земли, почвы, философа национального бытия – определяет нарративные стратегии автора. Четыре стихии из области натурфилософии и мистики переходят в пространство ежедневной жизни, быта. Огонь, вода, воздух, земля – это и стихии народной жизни. Сказовые интонации способствуют демократизации и очеловечиванию этих категорий. Журавли на небе, огонек, что «брезжит в конце улицы» во время вечерниц и сопрягается со смехом и песнями, запахи табака, пирогов, рождающие «дух по всей комнате», наконец, сам хутор близ Диканьки с его садами, курениями, пасекой, – все это создает особое пространство гоголевского Всемира, рождает эпический потенциал повествования и сказовые интонации его воплощения. Природные стихии в «Вечерах...» из натурфилософии прорываются в сферу жизни, ее быта и национального бытия.

1.3. ТРАНСФОРМАЦИЯ

«Миргород»: антропологизация концепции четырех стихий

I.

В 1835 г. выходит книга повестей Н.В. Гоголя «Миргород», снабженная подзаголовком: «Повести, служащие продолжением “Вечеров на хуторе близ Диканьки”». Тем самым сразу заявляется смысловая и тематическая связь двух книг⁵⁸. В настоящем исследовании «Миргород» рассматривается в качестве завершения своеобразной трилогии, начатой в 1829 г. поэмой «Ганц Кюхельgarten» и продолженной в 1831 г. первой гоголевской прозаической книгой «Вечера на хуторе близ Диканьки», в основе которой лежит, с одной стороны, романтическая антиномия «странствователь – домосед», оригинально переосмысленная Гоголем, а с другой – уникальная художественная концепция четырех стихий, обуславливающая неповторимость авторского Всемира.

В «Миргороде» Гоголь ставит в центр художественного осмысления проблемы, которые не соотносятся с жанровыми канонами (будь то буколическая идиллия или героическая эпопея), модифицируя их и вписывая в контекст своих мировоззренческих и экзистенциально-философских исканий.

С этим связана и специфика функционирования четырех стихий. Подобно тому, как эта специфика была определена в повестях «Вечеров...», в «Старосветских помещиках» и «Тарасе Бульбе» «пафосной», миромоделирующей стихией является огонь, в бытовании которого наличествуют две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, оно лишается онтологического единства, происходит атомизация пламени, разделение на составные части: теплоту, жар, свет, которые зачастую находятся в отношениях контрастного противопоставления, образуют пары по принципу антитезы и сами по своей природе неоднородны, амбивалентны; с другой стороны, бытование огня сопровождается огромным количеством мотивов: безумия, дьявольщины и т.д.

⁵⁸ Это еще раз подчеркивается при подготовке писателем собрания сочинений в 1842 г., когда, помимо существенной переработки повестей «Тарас Бульба» и «Вий», Гоголь объединяет словарики украинских слов обеих частей «Вечеров...» со словариком «Миргорода» и помещает эту контаминацию после него, т.е. в конце второго тома.

Проявления бытования стихий (и в первую очередь – концепта огня) в первой части сборника «Миргород» свидетельствуют о позитивной настроенности Гоголя, его вере в человека: вслед за безрадостной картиной, явленной в финале повести «Старосветские помещики», следуют героические реалии «Тараса Бульбы», завершающегося духовно-нравственным возвышением человека. И уже в «Вие» писатель предпринимает попытку проверить качество собственного постулата. В результате наблюдения за среднестатистическим человеком в ситуациях как повседневно-бытовых, так и экстремальных, Гоголь понимает, что спасение мира должно начинаться с преобразования человеком самого себя.

Изображению того, к чему приводит отсутствие такого преобразования, посвящена последняя повесть цикла, в сниженно-пародийном ключе воспроизводящая реалии всех предыдущих. Человек в ней остается этически слеп и бездуховен, что формирует семантическую закольцованность сборника как единства – атмосфера «Повести о ссоре» непосредственно рифмуется с финалом «Старосветских помещиков» – инициальной повести цикла, которую вполне могли бы венчать знаменитые слова «Скучно на этом свете, господа!».

По отношению к первой части сборника вторая формирует нисходящую ветвь параболы, иллюстрируя разочарование художника в человеке. Именно с этим пессимистическим итогом связано то, что в «Вие» огонь уступает место слепящему свету без тепла, а в Повести о двух Иванах гаснет окончательно.

II.

Повесть «Старосветские помещики» является своеобразным тезисом ко всем последующим произведениям (в том числе – и к эпическим реалиям «Тараса Бульбы», и к мистико-философским – «Вия»). Вновь раскрывается антиномия «странствователь – домосед», явленная в данной повести в одном из наиболее репрезентативных вариантов. Безусловно, «странствователем» выступает автор, которого «тогда, когда бричка моя подъезжала к крыльцу этого домика, душа принимала удивительно приятное и спокойное состояние»⁵⁹, а «домоседами» –

⁵⁹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 2. – С. 14. В

герои повести Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович. Но антиномия здесь перестает быть таковой, становясь дихотомией, поскольку «странствователем»-автором разделяются нравственные установки героев-«домоседов».

Так, неслучайно повесть начинается описанием дома героев, который знаково вводится в контекст бытования стихий, становится его неотъемлемой частью «...и совершенною противоположностью с новым гладеньким строением, которого стен не промыл еще дождь, крыши не покрыла зеленая плесень и лишенное щекатурки крыльцо не выказывает своих красных кирпичей» (13). Однако об онтологии бытия речь здесь уже не идет; идиллическая гармония стихий и человеческой жизни есть локальное чудо именно этого уголка мира, подобно поющим дверям. Кроме того, «свет», в «Вечерах...» бывший частью огня, уже в начале первой повести «Миргорода» отделяется от него и разделяется на «свет» как сущностное основание определения-категории «старосветские» (подробнее об этом далее), и «блеск», «сверкание» как семиотически строго замкнутый, поведенческий текст «света»-общества, определенную характеристику социальной действительности.

При этом, как и в первой части «Вечеров...», на первый план здесь выступает стихия огня. Слова, входящие в семантическое поле понятия «огонь», в небольшой по объему повести упоминаются более 30 раз (при том, что вода возникает примерно в 25 случаях, а воздух и земля – ≈ 10), причем собственно «огонь» как таковой упоминается всего 1 раз: «Под яблонею вечно был разложен огонь, и никогда почти не снимался с железного треножника котел или медный таз с вареньем...» (19). Эта фраза указывает на связь, более того, дихотомическое единство концепта огня и мотива еды в повести. Это актуализируется и следующим диалогом Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны: «“Мне кажется, как будто эта каша”, говаривал обыкновенно Афанасий Иванович, “немного пригорела; вам этого не кажется, Пульхерия Ивановна?” – “Нет, Афанасий Иванович; вы положите побольше масла, тогда

далее на протяжении данного раздела тексты повестей, составляющих книгу «Миргород», цитируются по второму тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

она не будет казаться пригорелою, или вот возьмите этого соусу с грибками и подлейте к ней”» (22). Также это подтверждается образным параллелизмом: заполненные кладовые старичков, которые, «по старинному обычаю старосветских помещиков, очень любили покушать» (21), соотносятся в тексте с сениями, наполненными «всегда почти до самого потолка <...> соломою, которую обыкновенно употребляют в Малороссии вместо дров» (17). Огонь функционирует здесь в нескольких аспектах: с одной стороны, в качестве физической реалии объективной, материальной действительности, с другой – стихии, воплощающей в своей природе необходимость постоянно *пожигать*, чтобы обеспечить себе самую возможность существования, т.е. речь в данном случае идет о столь тесной дихотомической связи мотива огня и мотива телесности, что правомерным представляется введение термина «огонь телесный» как обозначения единой и неделимой природы существования героев гоголевской повести как такового и процесса поедания ими пищи.

В свете этой концепции Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна предстают антропоморфным воплощением синтеза «огня телесного» и «огня духовного», воплощенного во взаимной их любви, реализуя самим бытованием своим постулат «жизнь есть огонь». Однако природа этого синтеза не является органичной в связи с очевидным превалированием первого над вторым. Именно эта дисгармония функционирования в окружающей действительности плотского и духовного, подсознательно ощущаемая Афанасием Ивановичем, делает возможным знаковый диалог между ним и Пульхерией Ивановной, являющийся с точки зрения насыщенности «огненными» мотивами центральным эпизодом повести. Афанасий Иванович трижды провоцирует Пульхерию Ивановну, в разных формах задавая ей вопрос о том, что будет, если сгорит дом. Такая настойчивость восходит к полумистическому-полуфольклорному поверью о том, что номинированное три раза подряд явление непременно случится в действительности. Герой, таким образом, желает, чтобы дом сгорел. Афанасий Иванович подсознательно желает разрушения того уклада жизни, при котором «огонь души» оказывается замещенным «пламенем телесным», таким образом, не только являясь аналогом

мифологического Филемона, но и вербально реализовывая «комплекс Герострата». Так Гоголь имплицитно, исподволь готовит «взрыв идиллии», имеющий место в следующей повести цикла – «Тарас Бульба»; здесь же идиллия только начинает разрушаться, лишаясь своей онтологической однозначности, бытийности, исключаяющей подобный скрытый психологизм, двойственность природы героя.

«Огонь» опосредованно присутствует во фразах «Комнатки эти были ужасно теплы, потому что и Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна очень любили теплоту» (16–17). Большая часть слов, входящих в семантическое поле понятия «огонь», используется для описания дома, где живут герои. Это коррелирует с антично-мифологическим планом повествования – мифом о Филемоне и Бавкиде, иллюстрируя сентенцию А.Н. Афанасьева о том, что «у всех древнейших народов огонь признавался посредником между людьми и богами»⁶⁰ и репрезентируя связь героев со сферой небесного, божественного.

Заметим также, что все составляющие семантического поля понятия «огонь» представляют собой существительные («теплота» «освещение», «жар», «свечка», «пламя»), прилагательные («теплы», «пылкая», «жарка», «теплее», «жаркая») и причастия («горящая», «палящая»), что свидетельствует о бездеятельной, статичной природе огня в повести. Герой единственный раз совершает свободно-инициативное действие, позволяя своему внутреннему «огню» угаснуть. Здесь наблюдается обратный параллелизм со смертью Пульхерии Ивановны, которая умирает, когда затухает ее «телесный огонь»: «...Чрез несколько дней она слегла в постелю *и не могла уже принимать никакой пищи*» (32). Напротив, смерть Афанасия Ивановича наступает в связи с тем, что не остается того, что поддерживало его «духовный огонь».

При этом герои занимают неравнозначное положение в системе персонажей повести. Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что упоминания об «огне телесном», воплощающиеся в описаниях процесса поглощения пищи почти всегда относятся только к Афанасию Ивановичу. Отсюда вполне правомерным представляется заключение о том, что именно

⁶⁰ Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: В 2 т. – СПб., 2002. – Т. 2. – С. 48.

Афанасий Иванович в большей степени связан с языческой, телесной природой стихии пламени. Тогда как «огонь души», уравнивающий «пламя телесное», присутствует исключительно благодаря Пульхерии Ивановне, образ которой, в свою очередь, связан с христианской традицией беззаветной любви и самопожертвования. Кроме того, Афанасий Иванович – носитель не только созидательной, но и разрушительной составляющей стихии пламени.

В рамках данного фундаментального сочетания для амбивалентной природы героя лишение источника одного из этих «огней» равнозначно гибели. Душа не живет без тела (что репрезентируется смертью Пульхерии Ивановны), но и тело не может существовать без души (смерть Афанасия Ивановича). В повести Гоголя и душа, и тело – суть «огонь», причем «огонь» единый. Таким образом, Гоголем художественными средствами, через метафору огненной стихии, осуществляется синтез духа и тела, идеального и материального.

Любопытно в этом смысле заглавие повести: в свете приведенной концепции более логичным (с изрядной долей утрирования) представляется название «Старосветский помещик». Однако еще Г.А. Гуковский совершенно справедливо писал о том, что главной темой «Старосветских помещиков» является любовь⁶¹; и если под одной из составляющих любви понимать невозможность жизни без ее объекта, то это утверждение не противоречит заявленной интерпретации, но, напротив, органично ее дополняет. Не только строем и поэтикой своей повести, но и названием ее автор моделирует идеальное синтетическое единство духовного и материального. Формальным показателем первого является употребление множественного числа, второго – введение в наименование социальных реалий («помешики»), которые в самом повествовании редуцированы практически до полного отсутствия, – сходные функции выполняют иные художественные детали.

Вместе с тем наличествует в заглавии повести и обязательный огонь, правда, в опосредованном качестве одного из постоянно сопутствующих ему мотивов – света. Не только то, что люди такого типа, как Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, – это явление отжившее, принадлежащее иной, ушедшей эпохе,

⁶¹ См.: Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959.

заложено в семантике определения «старосветские», но и то, что именно в людях подобной формации наиболее актуализирован «огонь души». Обратим в связи с этим внимание на тот факт, что немногочисленные слова семантического поля «свет» (в значении не показного «блеска», но «сияния») упоминаются исключительно в той части повести, где говорится о мирной жизни героев. Этими скупо рассыпанными по тексту упоминаниями автор создает ассоциативное впечатление того, что вся жизнь героев была озарена неярким, но постоянным светом (в противовес отсутствию света и редуцированному мотиву огня в современной жизни), подобным здесь «теплоте», о которой говорилось выше.

Итак, гармония огня «телесного» и «духовного», воплощенная во взаимной любви Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, и свежее дыхание любви определяют бытование четырех стихий в повести, которое заключается здесь, с одной стороны, в демонстрации их взаимодействия, лишённого вместе с тем онтологически-глобального, космогонического масштаба и ставшего основой органичности личного космоса двух влюбленных, а с другой – в бытовании стихии огня, что позволяет отчетливо экспонировать связующую роль стихий в первой повести «Миргорода», где они, сохраняя онтологичность, демонстрируют и связь с духовным началом («духовным огнем») в жизни людей.

III.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» вновь актуализирует антиномию «странствователь – домосед». Первая и последняя повести цикла в исследовательской традиции зачастую воспринимаются в качестве своеобразной концептуальной диалогии, обрамляющей цикл. По логике цикла автор-«странствователь», навещающий героев в «Старосветских помещиках», навсегда покидает Миргород в Повести о двух Иванах; при этом этот «странствователь» возникает лишь в финале повести, оставляя право восторгаться бекешей и «бездной тонкости» Ивана Ивановича за типичным миргородским обывателем, точка зрения которого имеет весьма опосредованное отношение к авторскому видению⁶².

⁶² См. об этом подробнее: *Манин Ю.В.* Кто рассказывает историю ссоры Ивана Ивановича с Иваном

«Дом» здесь, в отличие от «Старосветских помещиков», становится пространством тотальной косности, невозможности преодоления бессмысленности существования. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» функционирует не только в контексте «Миргорода», но и продолжает в определенном смысле одну из тенденций, намеченных уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», соотносясь в связи со своей антропологической парадигмой с «Иваном Федоровичем Шпонькой и его тетушкой». Более того, знаменитая концовка повести «Скучно на этом свете, господа!» по странному сближению рифмуется с концовкой «самой веселой повести» цикла «Вечеров...» – «Сорочинской ярмарки»⁶³ («Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»⁶⁴).

Так пессимистический пафос Повести о ссоре распространяется за пределы лишь «Миргорода», отравляя идиллию не только «Старосветских помещиков», но и «Ганца Кюхельгартена»: преувеличенно восторженные дифирамбы Миргороду и феноменальной луже, ставшей его символом, пародийно соотносятся с порывисто-романтическими реалиями юношеской поэмы Гоголя, остро ставя вопрос о жизнеспособности идиллически-буколического хронотопа, обреченного за пределами текста на небытие. Именно туда отправляется автор-«странствователь», стремясь обрести утраченный идеал гармоничного бытия.

Это находит отражение и в поэтике стихий. Прежде всего необходимо отметить, что огонь в качестве миромоделирующей стихии уступает место воде (так, уже на уровне концептов последняя возникает около 40 раз, что в 2 раза превышает упоминание стихии пламени); однако, как и в случае последних повестей «Вечеров...», в этом видится «минус-прием», смысл которого выявляется в рассмотрении дихотомии огня и воды в повести. Так, на первый взгляд действительно может показаться, что повесть столь же бедна «пламенными» мотивами, сколь и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», в которой огонь функционирует исключительно в виде темы. По сравнению с насыщенными

Никифоровичем // *Мани Ю.В.* Постигая Гоголя. – М. : Аспект Пресс, 2005 – С. 14–31.

⁶³ См.: *Дмитриева Е.Е.* при участии *Сапожкова С.В.* Н.В. Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX в.: В 3 ч. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – Ч. 2 (1840–1860 годы). – С. 293, 294–295.

⁶⁴ *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 98.

«огненными» метафорами и проявлениями жизнедеятельности этой стихии «Тарасом Бульбой» и «Вием» их количество в Повести о ссоре ничтожно: «огонь» как таковой упоминается всего 3 раза, один из которых – в составе устойчивого словосочетания «огонь вражды»; глаголы того же семантического поля («вспыхнуть», «поджечь», «гореть», «жечь») – 7 раз; различные производные от слова «жар» – 5 раз; «свет» – 2 раза, – в общей сложности, 19 упоминаний. Непосредственно связанный с огнем красный цвет присутствует в 8 случаях. Представлялось бы голословным делать выводы о специфике функционирования огня в данном произведении в связи с недостаточным количеством его упоминаний, если бы не принципиальная вписанность повести в контекст сборника.

Так, Иван Иванович, тайно сожительствовавший со своей дворовой девкой Гапкой (на что имплицитно указывает следующая ремарка: «Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору. Иван Иванович всегда дает каждому из них или по бублику, или по кусочку дыни, или грушу» (224), и далее, реплика Ивана Никифоровича: «Ребятишки *ваши* перелезают чрез плетень в мой двор и играют с моими собаками...» (234)), уподобляется Афанасию Ивановичу из «Старосветских помещиков»⁶⁵. Связь с «Тарасом Бульбой» возникает, когда происходит, по выражению М. Вайскопфа, «выставка одежды»⁶⁶, которая «собирается в образ бывшего казака, выказывающий, по наблюдению Андрея Белого, генетическое сходство с запорожцами, героями “1-й фазы”»⁶⁷. Выстраивание этого экзотического и притягательного образа завершается “шапкой и ружьем” как воплощением бывшего молодечества Довгочхуна»⁶⁸. Фраза же «Глаза его [Ивана Ивановича. – *Е. Т.*] горели и ничего не видали от страха. Вдруг Иван Иванович вскрикнул и обомлел: *ему показался мертвец*; но скоро он пришел в себя, увидевши, что это был гусь, просунувший к нему свою шею» (243) есть пародийное снижение мистико-трагических реалий «Вия».

⁶⁵ См. в связи с этим в «Старосветских помещиках» упоминание о том, что «...не проходило нескольких месяцев, чтобы у которой-нибудь из <...> девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного» (18).

⁶⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 305.

⁶⁷ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. – М.; Л.: Гослитиздат, 1934. – С. 16–17.

⁶⁸ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 305.

Таким образом, реалии предыдущих «миргородских» повестей находят свое отражение и воплощение в Повести о двух Иванах, бытовой колорит которой призван репрезентировать состояние, в котором пребывают в современном мире возвышенные чувства, героика и высокая мистика, чему в художественном мире гоголевского «Миргорода» так или иначе сопутствует огонь. С их редукцией и вырождением и связано уменьшение удельного числа «огненных» мотивов в данной повести и девальвация их значения. И в связи с этим закономерным представляется замещение, перифрастически говоря, «пламени жизни» «однообразным дождем», который ассоциативно соотносится с сорокадневным ливнем, предшествовавшим библейскому Мировому Потопу. Люди оставили мучительные экзистенциальные поиски своего предназначения, довольствуясь бездуховным существованием в «болотном городе», по определению М. Вайскопфа⁶⁹. И потому в финале возникают слезы Творца о своем неудавшемся творении, превратившемся в «тварь» («слезливое без просвету небо» (276)), и безрадостный итог: «Скучно на этом свете, господа!» (276) – с очевидным логическим ударением на *этом*. Таким образом, в конце повести и цикла в целом унылый модифицированный образ Всемирного Потопа перемещает действие из сферы бытовой в религиозно-бытийную.

Вместе с тем вплоть до последней части «Главы VII», в которой появляется образ дождя, погода постоянно характеризуется как «жаркая». Пошлость и бездуховность делают город и – шире – мир подобием преисподней, превращают жизнь в существование в адском пекле. И спасения не может дать даже противоположная стихия воды – оно оказывается дискредитированным. Так, с одной стороны, «Иван Никифорович очень любит купаться и, когда сядет по горло в воду, велит поставить также в воду стол и самовар, и очень любит пить чай в такой прохладе» (227), с другой же – стихии функционируют в синкретическом единстве: «День был жарок, воздух сух и переливался струями» (228), где нераздельно сливаются огонь, вода и даже воздух. Кроме того, символом Миргорода становится знаменитая лужа, являющаяся своеобразным

⁶⁹ Там же. – С. 299.

знаком той бездны пошлости и бездуховности, в которую погружается, как в трясины, и сам «болотный город», и весь мир, лишенный нравственных ценностей, которые уступили место ни на чем не основанной и потому особенно болезненной гордости и пустому тщеславию. И в финале миру, недостойному огня, приходит конец в виде модернизированного образа этой самой лужи.

Итак, природа враждебна по отношению к дискредитировавшему себя в бытийном плане человеку, с помощью одной из форм бытования огня превращая его жизнь в ад и окончательно уничтожая посредством воды. Однако огонь, при всем своем минимальном наличии в повести, функционирует не только в натурфилософском аспекте. Как уже было отмечено, он сопровождается мотивами, свойственными всем предыдущим повестям. Так, мотивы безумного бешенства, иступленного страха и сумасшествия, сопровождаемые «огненными» метафорами (и свойственные практически всем повестям Гоголя этих двух сборников), репрезентируются здесь в следующем виде: «...Произошло совсем другое. Иван Иванович весь вспыхнул...» (237) и «Глаза его горели и ничего не видели от страха...» (243). Огонь возникает в метафорах, связанных с чувствами и переживаниями, только в этих двух случаях. Во всех иных пламя носит исключительно бытовой характер.

При этом следует иметь в виду, что с выходом из мира бытового на уровень глобальных философско-экзистенциальных обобщений, имеющих место в финале повести, огню вовсе не возвращается его исключительно важная, во многом мирозидительная роль, которая была характерна для мифолого-языческой картины мира в «Вечерах...» и которая находит отражение в повестях, составляющих первую часть «Миргорода». Тотальная унылость бессмысленного существования мещан – обитателей города, представляющего собой модель всего мира, не приемлет «живости» огня. И потому в эпилоге возникает лишь «свет» в том же значении, что и в «Вие» – ложного маяка, который, с одной стороны, в иронической форме иллюстрирует заблуждение Ивана Ивановича, который в доказательство того, что Иван Никифорович «питает в душе злостное намерение» (250) поджечь его «в собственном доме»

(250), приводит следующий аргумент: в одной из комнат дома Ивана Никифоровича «ежедневно и в необычайной продолжительности горит свет» (250), а с другой – продолжает тему обезбоженного мира, которая будет заявлена впоследствии в связи с интерпретацией повести «Вий».

Таким образом, мнимое отсутствие огня в Повести о двух Иванах играет принципиально важную роль – с одной стороны, актуализируя контекстуальную вписанность данного произведения в качестве итогового, завершающего «миргородский» цикл и тем самым аккумулирующего все смыслы, связанные с бытованием стихии огня в предыдущих повестях сборника; с другой стороны, переводя функционирование мотива огня практически исключительно в бытовой план, писатель тем самым парадоксальным образом исподволь готовит прорыв в экзистенциально-философскую, бытийную сферу глобальных, сущностных обобщений, явленный в финале повести. Гоголевское исследование человека на данном этапе показало, что он не способен угадать своего «высокого назначения», увлекшись «приманками страстей пустых и неблагодарных»⁷⁰. Наконец, отказывая миру в присутствии стихии, наиболее соотносимой с «горением» самой жизни, Гоголь выносит ему безжалостный приговор.

При всей определенности, с которой заявлена парадигма «странствователь – домосед», функционирующая в качестве дихотомии и антиномии в «Старосветских помещиках» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» соответственно, воплощения двух ее полюсов относятся к разным уровням текста: все же как Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна – «домоседы» первой повести книги, – так и Иван Иванович и Иван Никифорович, коснеющие и деградирующие за постоянно надстраиваемыми стенами домов, являются составляющими системы персонажей произведений, тогда как автор, пусть и явленный как действующее лицо, находится «над» повествованием.

Однако «мир» гоголевской книги существует не только в плоскости условной «современности», пронизанной ностальгическими нотками скорби по «старому свету» и обреченной на увядание, в которой «странствователем»

⁷⁰ *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. – СПб. : Академический проект, 1996. – С. 165.

может быть лишь тот, кто не принадлежит этому пространству, для кого и Миргород, и «Миргород» – краткая остановка в бесконечном «странствовании» в поисках идеала. В созданной Гоголем художественной реальности есть также героическое прошлое и потусторонняя действительность, инобытие, где действуют герои, воплощающие в себе полярные составляющие антиномии «странствователь – домосед», столкновение которых и определяет сюжет цикла.

IV.

На данный момент постулат о том, что повесть «Тарас Бульба» является идейным и художественным центром гоголевского цикла «Миргород», стал уже общим местом, как и утверждение, что она имеет большую и сложную творческую историю. Действительно, Гоголь работал над «Тарасом Бульбой» в течение девяти лет – с 1833 по 1842 г. За это время им было создано несколько редакций повести, в большей или меньшей степени различающиеся между собой.

Впервые «Тарас Бульба» был напечатан в «Миргороде» (1835), в 1842 г. Гоголь поместил повесть во втором томе своих сочинений в новом, коренным образом переделанном виде⁷¹. Думается, сопоставление обеих редакций повести в аспекте бытования в них четырех стихий, с одной стороны, и антиномии «странствователь – домосед» – с другой может способствовать новому взгляду на них и прояснит причины, по которым в 1842 г. Гоголь подверг одно из известнейших своих произведений кардинальным изменениям.

Представляется, что из всех произведений Гоголя «Тарас Бульба» – самое «пламенное», наиболее насыщенное «огненной» семантикой: огонь упоминается в повести без малого 200 раз. И, безусловно, кульминацией функционирования мотива пламени является панорама земных пожарищ, созерцаемых Андрием, непосредственно связанным в повести с темой богородицы-мадонны и

⁷¹ При том исследователи зачастую оперируют исключительно второй редакцией повести, опубликованной во втором томе «Собрания сочинений» 1842 г., и объясняют феномен ее создания проблемой конфессиональной двойственности Гоголя, выросшего в Украине, где исконно православие не только боролось, но и тесно соприкасалось с католицизмом (см.: *Дмитриева Е.Е.* Гоголь и Украина (к проблеме взаимосвязи русской и украинской культур) // *Известия РАН.* – 1994. – № 3. – С. 13–25). Представляется, однако, что эта точка зрения при всей своей актуальности не исчерпывает весь спектр причин, побудивший писателя создать новую редакцию повести, значительно превышающую первую по своему объему, ввести в нее новые эпизоды, персонажей и т.д.

соотносимым с Иаковом (образ которого в Средние века почитался «типом», символом Девы Марии, через который достигалось единение неба и земли), который взглядом переводит земные координаты в небесно-космические⁷².

Принципиально важным является здесь образ сожженного монастыря, репрезентирующего, подобно лижущим небо языкам пламени, богоборческие мотивы, характерные для мифолого-языческого сознания самого Гоголя: «И скоро величественное аббатство обхватило сокрушительным пламенем, и колоссальные готические окна его сурово глядели сквозь разделявшиеся волны огня» (I, 312; II, 84)⁷³. Но впоследствии этот «обгорелый монастырь» станет оплотом казачьего войска, подобно мифическому Фениксу, возрождаясь из пепла и воплощая идею единой христианской веры без деления на конфессии.

Тотальное бессмысленное разрушение, которым сопровождается поход запорожцев, подчеркивается упоминанием в одном ряду и сожженного монастыря, и горящего здания, по всей видимости, светского, причем оба здания антропоморфизируются, показывая тем самым, что варварски-кровавые бесчинства козаков принимают глобальный масштаб. Уничтожаются не только предметы материального мира, но сама вечная *сущность* этих предметов, потрясаются устои мироздания. Древность монастыря и новизна здания, стоящих в одном ряду, призваны подчеркнуть вселенский масштаб катастрофы.

Это призвана продемонстрировать и антропоморфизация деревьев, т.е. объектов природного мира. Ранее герои и природа составляли единое, синкретичное целое, объединенное поклонением Богу, которого каждый славил по-своему. Но козаки, вступив в борьбу с силами потусторонними, бесовскими, вместе с тем порвали связь с силами, которые поддерживали их. Именно этим определяется неудача, поразившая войско Тараса при попытке спасти своих товарищей в лесу, и в итоге – окончательное поражение, что терпят герои.

В эпизоде созерцания Андрием небесных пожаров в текст повести входят эсхатологические мотивы Апокалипсиса, гибели мира в пламени греха,

⁷² Хомук Н.В. «Миргород» Н.В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. – Томск, 2007. – С. 17–18.

⁷³ Ввиду того, что в статье осуществляется параллельное рассмотрение двух редакций «Тараса Бульбы», здесь и далее текст повести цитируется с указанием порядкового номера редакции и страниц в скобках.

согласно христианско-библейским традициям. Это не только ассоциативно, но и лексически отсылает к описанию безумия, охватившего Петруся Безродного в повести «Вечер накануне Ивана Купала», что имплицитно указывает на безумие козаков, репрезентирующееся в их фанатичной жестокости⁷⁴. В обоих случаях актуализируется образ горящих деревьев как символа мира, связанного с фольклорно-мифологической моделью Мирового древа, репрезентирующейся в «Тарасе Бульбе» также в трехуровневой антропоцентрической оси, сформированной картиной земли, связанной с небом упомянутыми «пожарищами» и «июньской прекрасной ночью» (I, 313), которая «обнимала опустошенную землю» (I, 313). Центральное место между ними занимает человек, наблюдающий претензии пламени, которому он дал жизнь, поглотить не только землю, но и самое небо, осознающий идею своей личной ответственности и, по мнению Н.В. Хомука, «через свой земной тяжелый путь <...> мучительно определяющий небесную востребованность»⁷⁵. Погрузившись «весь в очаровательную музыку мечей и пуль, потому что нигде воля, забвение, смерть, наслаждение не соединяются в такой обольстительной, страшной прелести, как в битве» (I, 313), Андрий начинает понимать, что его жребий – защита, а не разрушение, лишь видя мир в огне. Природные стихии органично включаются в мир историософской мысли Гоголя, в пространство истории.

Впоследствии эротическая символика битвы в сознании Андрия сменяется влечением к прекрасной полячке, описание которой отсылает к демонической панночке в «Вие». Так, красота дочери ковенского воеводы характеризуется как «ослепительная» (I, 293), тогда как Хома Брут думает о лежащей в гробу дочери сотника: «Какая страшная, сверкающая красота!» (173). Когда Андрий, проникнув в «мертвый город» Дубно, видит свою возлюбленную, автор акцентирует внимание на том, что «гебеновые брови, тонкие, прекрасные, придавали что-то стремительное ее лицу, обладающее священным трепетом сладкой боязни в первый раз взглянувшего на нее. Ресницы ее, длинные, как мечтания, были опущены и темными

⁷⁴ Ср.: «Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза» (*Гоголь Н.В. Вечер накануне Ивана Купала // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 106*).

⁷⁵ *Хомук Н.В. «Миргород» Н.В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. – Томск, 2007. – С. 18.*

тонкими иглами виднелись резко на ее небесном лице» (I, 317) (ср. с описанием панночки в «Вие»: «...Брови – ночь среди солнечного дня, тонкие ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний...» (199)). Таким образом, автор, подчеркивая внешнее сходство прекрасной полячки с девой Марией, подобными семантическими и лексическими параллелизмами дискредитирует его, превращая героиню в подобие зловещей панночки-ведьмы из следующей повести цикла⁷⁶.

Колдовское пламя страсти, уничтожившее Петруся в «Вечере накануне Ивана Купала» и Микитку в «Вие», приводит к гибели и Андрия: «С пожирающим пламенем страсти покрыл он ее поцелуями» (I, 318). Впоследствии стихия маниакальной страсти, базирующейся, естественно, на качественно иных основах, наложит свой отпечаток и на Тараса: «на грубом и равнодушном лице его вспыхнуло какое-то сокрушительное пламя належлы...» (I, 338), а тщетная попытка спасти Остапа «выражалась пожирающим пламенем в его глазах» (I, 345).

В связи с этой возможностью соотнесения образов полячки, соблазлившей Андрия, и панночки вступают в силу те закономерности, которые будут наблюдаться далее при рассмотрении повести «Вий», в частности, мотив света и освещения как внешнего занавеса, своеобразной «ширмы», связанной с иномирной, демонической пустотой скрывающегося за ним и им же освещаемой сущности. Так, прекрасная полячка смеется над непрезентабельным видом Андрия, над незавидной ситуацией, в которой он оказывается – в сущности, над тем, что не должно вызывать смеха. Однако «она смеялась от всей души, и смех придавал какую-то сверкающую силу ее ослепительной красоте» (I, 293). Героиня *ослепляет*, околдовывает Андрия своей сверкающей, «ослепительной» красотой, в частности, делает его смешным в его собственных глазах, получая тем самым право смеяться над ним. Переход героя в осажденный город Дубно ознаменовывается тем, что «свет фонаря блеснул в подземном мраке» (I, 316).

⁷⁶ Проблема отношения к женщине и к женской красоте, поэтика женского образа у Гоголя вписывается в контекст его конфессиональной двойственности, ибо тяга писателя к внешней, чувственной красоте на самом деле во многом шла от западной традиции, в то время как боязнь, неприятие прельстительной внешности – от традиции православной (две эти тенденции воплотились в повести в образах Андрия и Тараса соответственно). Представляется, что этим соотнесением католической девы Марии с прекрасной полячкой, которая, в свою очередь, оказывается соотнесенной с ведьмой из «Вия», Гоголь дискредитирует католичество как таковое.

«Зарево», которое «ярким блеском осветило» (I, 315) одеяние татарки – демонической проводницы в иной мир, маскирующейся с помощью «белого платья» под посланницу небесных сфер, не выдало ее ни караульным, ни Тарасу. Противный богу и людям крестовый поход Тараса, продиктованный исключительно удовлетворением личной мести, а не желанием отомстить за поруганную Отчизну, начинается с того, что «глаза его сверкнули» (I, 351).

Параллели между прекрасной полячкой и ведьмой в «Вие» функционируют исключительно в контексте первой редакции повести. Совершенно иной пафос наблюдается во второй редакции, в которой встреча Андрия и его возлюбленной происходит иначе: «На миг остолебнев, как прекрасная статуя, смотрела она ему в очи и вдруг зарыдала, и с чудною женскою стремительностью, на какую бывает только способна одна безрасчетно великодушная женщина, созданная на прекрасное сердечное движение, кинулась она к нему на шею, обхватив его снегоподобными, чудными руками, и зарыдала. <...> Он слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыханья, как слезы ее текли ручьями к нему на лицо и спустившиеся все с головы пахучие ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком» (II, 106–107).

Развенчания образа Мадонны, с которой здесь прекрасная полячка соотнесена куда более отчетливо, нежели в первой редакции, не происходит. Другое дело, что католическая Мадонна в изображении Гоголя становится обычной, земной женщиной, в которой лишь отблеск неземного света выдает небесную природу. Вспомним в связи с этим два различных иконографических принципа изображения девы Марии: лицо православной Марии всегда предстает бесплотным ликом, тогда как витальная плотскость Богоматери католической временами превращает ее небесную красоту в земную миловидность.

Это связано с той исключительной ролью, которую играет в повести живописный код, непосредственно связанный со светом, который, в свою очередь, с большей или меньшей степенью опосредованности связан с бытованием огненной стихии⁷⁷. Действительно, светотеневые зарисовки,

⁷⁷ Живописный код в творчестве Гоголя – это тема для самостоятельного исследования, как и важность

которые можно назвать в некотором смысле экфразисными, играют огромную роль в повествовании: «Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь» (II, 96–97). Пожалуй, именно с этого глубочайшего впечатления и начинается для Андрия путь перехода на другую сторону. Величественная церковная служба в католическом храме противопоставлена убогой церкви Запорожской Сечи. Другое дело, что в обоих случаях речь идет об истинной вере, однако для Андрия свет солнца, осветившего храм, становится светом знаний, знаком приобщения к истинной вере, связанной с искусством, которое позиционируется как часть того мира, что разрушают козаки. Однако от этого искусство отнюдь не становится симулякром, пустым знаком, скрывающим за иллюзорностью пустоту как свою сущность; напротив, возвышая сильные, героические характеры козаков, Гоголь вместе с тем не отказывает в праве на существование и достижениям человеческого духа, воплощенным в образах католического храма и прекрасной полячки как высшего воплощения искусства.

Поцелуй, который в «миргородской» редакции свидетельствовал об искусственной природе прекрасной полячки, во второй редакции также приобретает совершенно иные коннотации, становясь для Андрия приобщением к миру, в котором жизнь человека определяет его свободно-инициативное действие, его морально-нравственный выбор, а не традиции общины и рода, к миру, в котором ценности не существуют отдельно от человека, но он выбирает и приемлет или не приемлет их сам, своей свободной волей (речь, в частности, идет об альтернативе между долгом и истинной любовью; Андрий в соответствии с пробудившимся в нем личностным сознанием отдает предпочтение второй).

Итак, констатируем, что во второй редакции повести характер конфликта кардинальным образом меняется. Андрий не только не околдован дьявольской полячкой, не только не выступает против «своих», находясь в плену

роли экфразиса в русской литературе. Поэтому ограничимся здесь лишь цитатой из статьи С. Зенкина о том, что метатекст русской культуры закрепляет за экфразисом сакральные коннотации и воспринимает его как «выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл» (Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 349).

разрушительной страсти, но, напротив, впервые в жизни позиционирует себя как личность в полном смысле этого слова. Однако разрыв с традиционно-родовыми устоями не является полным. Вот почему Андрий признает право отца на суд и расправу над непокорным сыном. Кроме того, «предательство» Андрия есть для него одновременно и путешествие в загробный мир, мир, к которому он приобщается, но вместе с тем остается чужим. Его «распятость» между двумя реальностями, от одной из которых он отказался ради обретения себя, а второй так и не стал родным, и предопределяет его трагическую обреченность. Попытка героя примирить два полюса жизни, ее «огонь телесный», воплощенный в безудержной лихости козаков, связанной, в частности, с гиперболизацией аппетита, что служит явной отсылкой к «жратиаде» предыдущей повести цикла, и «огонь духовный», носителем которого выступает прекрасная полячка, приводит его к осознанию необходимости жертвы и, в конечном итоге, – на грань смерти.

Другими словами, здесь мы сталкиваемся с трансформацией антиномии «странствователь – домосед». В повести онтологическая монументальность фундаментальной категории «дома», свойственная мифологически-фольклорной картине мира «Вечеров на хуторе близ Диканьки», сменяется «домом» в качестве определенной нравственной позиции человека: «Он перешел по доброй воле. Чем человек виноват? Там ему лучше, туда и перешел» (II, 113). И «Тарас Бульба» демонстрирует наличие двух вариантов «дома»: «дома» как православной веры и Русской земли, приверженность которым неразрывно связана с жизнью в общине по – пусть модифицированным – законам рода, подразумевающим следование установленным догматам и отказ от самореализации как личности, и «дома» как уголка интимного, индивидуального счастья. В «Вечерах...» эти альтернативы не были взаимоисключающими – в «Тарасе Бульбе» между их приверженцами идет борьба не на жизнь, а на смерть. Козаки отказываются от мирной жизни, от «дома» во имя странного существования в Сечи. Эта коммуна демонстрирует искаженное, переосмысленное до неузнаваемости бытование категории «дома», в контексте которого «домоседство»

парадоксальным образом оказывается связанным с постоянной войной во имя веры и Отечества, тогда как «странствование», в сущности, оказывается невозможным: постоянные перемещения козацкого войска осуществляются по своей земле, и вся жизнь козаков подчинена суровым законам, в соответствии с которыми убийство Тарасом своего сына воспринимается не как ужасное деяние, но в качестве справедливого воздаяния отступнику. Единственным «странствователем» здесь является Андрий, предпринявший переход от бездумного следования законам рода к самостоятельному творению своей судьбы; при этом здесь важно не то, от чего и к чему переходит герой (другими словами, козаки и поляки не противопоставляются соответственно как негативная и позитивная составляющие антитезы), но сам факт перехода.

Ввиду трансформации категории «дома» в преданность Русской земле и приверженность православной вере определяется важность стихий земли и воздуха соответственно. Особое значение приобретает стихия земли, примерно 110 раз упоминаемая в «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» и около 200 – в «римской». Так, неслучайно уже в самом начале повести Тарас провозглашает: «Ваша нежба – чистое поле да добрый конь: вот ваша нежба!» (II, 43), неслучайно в его доме «все было чисто, вымазано цветной глиною» (II, 44); данным лексическим параллелизмом репрезентируется сущностная черта героя, дом которого словно погружен в стихию козацкой жизни, неотделимой от укорененности в родной земле (в связи с этим обратим внимание на то, что весь свой «скарьб» «втайне держали козаки под землею» (II, 122)). Несколько далее эта метафора будет реализована буквально, когда отправившись в Сечь, Тарас с сыновьями «проехавши, оглянулись назад; хутор их как будто ушел в землю» (II, 52); уголок личного счастья растворяется в стихии земли, которая лишается статуса воплощения онтологии бытия и ассоциируется со стихией козачества, одновременно свободолобивой до анархизма, что приобретает хтонические коннотации (так, нежелание Остапа учиться лаконично, но при этом удивительно емко иллюстрируется единственным примером: тем, что «четыре раза закапывал он свой букварь в землю» (II, 53)), и отличающейся дикой, естественной красотой:

«Степь, чем далее, тем становилась прекраснее...» (II, 58). Это сочетание природного, т.е. изначального, исконного, и эсхатологического начал определяет пафос изображения козачества как явления столь же широкого и всеохватного, сколь необъятна сама земля, с одной стороны, и обреченного на гибель – с другой. Неслучайно сквозным мотивом повести становится мотив убитой земли: так, при описании козачка говорится, что танцоры «били круто и крепко своими серебряными подковами тесно убитую землю» (II, 63); при подготовке к решающему сражению под Дубно Тарас «убил часть поля острыми кольями, изломанным оружием, обломками копьев» (II, 132–133), тогда как козаки в преддверии его «как орлы, озирали <...> вокруг себя очами все поле и чернеющую вдали судьбу свою. Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто торчащими их белыми костями...» (II, 131). Защищая Русскую землю, козаки убивают породившую их стихию; при этом на пороге смерти (представленной в повести, с одной стороны, как припадение к земле, а с другой – вознесение на небеса) каждый из них прозревает вечную жизнь земли: от «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!» (II, 138) до «Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!» (II, 141). Земля как хтоническая стихия определяет неизбежность финальной гибели героев, являющихся ее порождениями; вместе с тем спаянность ее бытования с воздушной стихией обуславливает, что смерть воспринимается не в качестве конца, но как переход в иную ипостась бытия.

Воздух (более 60 упоминаний в первой редакции повести и более 90 – во второй) воплощается большей частью в концептах, связанных с «душой», «полетом» и «небом»: на небо смотрит Андрий перед своим «переходом», и «оно все было открыто пред ним; чисто и прозрачно было в воздухе. Гущина звезд, составлявшая млечный путь, поясом переходившая по небу, вся была залита в свету» (II, 88–89); «взглянул Тарас на небо, а уж по небу потянулась вереница кречетов» (II, 141–142), предвещая трагический финал самоубийственного деяния старого полковника. В этом смысле знаково описание смерти атамана Кукубенко: «И вылетела молодая душа. Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам.

<...> “Садись, Кукубенко, одесную меня!” скажет ему Христос: “ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь”» (II, 141), где следование извечным законам жизни («не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека») перевешивает нарушение заповеди «не убий». Намечается столь важная для историософии Гоголя символизация стихий: земля и небо, почва и воздух.

Разумеется, этим не исчерпывается специфика бытования стихий в повести; однако в рамках настоящей работы ограничимся подробным разбором особенностей функционирования огня как «пафосной» стихии и указанием на основные проявления иных первоэлементов мироздания, которые также отходят от натурфилософской природы и приобретают символическое значение.

Действительно, то, что в центре анализа оказывается огонь, вполне закономерно, ибо остальные стихии демонстрируют куда меньшую семиотическую наполняющую – при том, что их роль может быть не менее значимой, нежели роль стихии огня (что демонстрируется бытованием земли)⁷⁸.

Так, вода, упоминаемая в первой редакции повести в разных видах чуть более 110 раз, а во второй – без малого 180, возникает в хрестоматийном описании украинской степи («Черт вас возьми, степи, как вы хороши!...»), уподобляя последнюю бескрайнему океану: «Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. <...> Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов. <...> Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха» (II, 58–59); вода здесь снова репрезентирует одну из важнейших особенностей бытования концептов стихий в творчестве Гоголя – а именно то, что они крайне редко функционируют автономно, вне связи с иными первоэлементами⁷⁹. Но важнее то, что водная стихия наряду со стихией земли

⁷⁸ Кроме того, именно стихия пламени трансформируется от «миргородского» к «римскому» вариантам «Тараса Бульбы», кардинальным образом меняя аксиологический аспект своего бытования и тем самым модифицируя восприятие всего произведения в целом. Иные стихии при всей их важности не претерпевают столь существенных изменений.

⁷⁹ Так, в этом смысле интерес представляет концепт горелки, парадоксально совмещающий в себе водную и огненную стихии. Являясь, наряду с люлькой, воплощением козацкого духа, горелка вместе с тем приводит к уничтожению всего Незамайковского куреня. Дихотомия созидательного и разрушительного начал в концепте во многом репрезентирует специфику бытования обеих стихий – как огня, так и воды.

становится воплощением самого феномена козачества, укорененности его в мире природных сил: неслучайно Сечь располагается на острове, окруженном водами Днепра, неслучайна знаковая фраза «Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украину!» (II, 62); при этом, в отличие от природного пространства, символом которого выступает безбрежный океан, козацкий социум, замкнутый и даже косный, неспособный к развитию, чаще всего представляется с помощью метафоры моря, ведущими коннотациями которого являются статичность и ограниченность побережьем. Сочетание земли и воды есть символ козачества.

Одновременно с тем это соединение стихий имеет и иной смысл, уходящий корнями в мифопоэтические космогонические представления, и неэксплицитно актуализирует одну из моделей космогонии, связанную с рождением мира из взаимодействия земли и воды; но этот обновленный мир не есть козачество – оно лишь является воплощением диффузии стихий, из которой создается космос.

Новый мир, обновленный космос зиждется на вере: «Известно, какова в Русской земле война, поднятая за веру: нет силы сильнее веры. Непреоборима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного, вечно изменчивого моря. Из самой средины морского дна возносит она к небесам непроломные свои стены, вся созданная из одного цельного, сплошного камня» (II, 166–167); это сколь величественное, столь и угрожающее описание воплощенного хаоса предшествует финалу повести и гибели Тараса, демонстрирующей, что хаос сохраняет в себе возможности к преобразованию мира. Именно поэтому хаос в повести связывается с концептом водной стихии: вода – первооснова мира символизирует полноту возможностей, предшествующую творению. Однако вода в целом выступает как амбивалентный концепт – и космологический, и эсхатологический одновременно, воплощающий и начало, и конец мира.

Так или иначе, явно выраженная антипольская направленность «Тараса Бульбы» «миргородской» редакции, в которой козакам противостоят силы откровенно демонические, уступает место взгляду на запорожский поход как на противостояние двух одинаково достойных существования миров. Противоборство силы козачества, сколь язычески дикой и беспощадной, столь и отмеченной

гностическим эскапизмом, которому свойственен культ смерти и тотального разрушения, и польского шляхетства, столь же беспощадного и героического, но воплощающего в себе дух культуры, приобретает трагический масштаб поистине эпического полотна, уподобляясь в этом смысле гомеровской «Илиаде».

Все эти модификации оформляются с помощью метафор, связанных со светом. Слепящий и лишающий рассудка в первом варианте повести, во второй редакции он, напротив, освещает перед героем его путь, дорогу испытаний, приводящую на своеобразную Голгофу. Возвращаясь к первой редакции, отметим, что в финале повести фразы, в которых возникает концепт света («Чувство радости сверкнуло в его глазах. Он увидел выдвинувшиеся из-за кустарника три кормы» (I, 354) и «Глаза его сверкнули радостью. Град пуль сыпался сверху на козаков, но они не обращали никакого внимания и отчаливали от берегов» (I, 355)), служат указанием на рвущийся наружу огонь, который и есть внутренняя сущность героя. При этом в данном случае не имеется в виду разрушительное пламя мести, выжегшее Тараса изнутри и вырывающееся лишь в связи с его надеждой на то, что спасшиеся козаки страшно отомстят за его смерть. Напротив, «смерть Тараса определяется не столько ненавистью к врагам, которых он в этот момент и не замечает, а состраданием и любовью к спасающимся товарищам. Это смерть мученика»⁸⁰. Тарас в некотором смысле завершает дело Андрия, на пороге загробного мира совмещая в ритуале всесожжения мифолого-языческие и религиозно-христианские традиции и этим примиряя враждующие реальности. Поэтому за Тарасом, а не Андрием, будущее – он спиритуализирует себя в грядущее, делая свою жизнь необходимой жертвой на его алтаре, тогда как жертва Андрия есть плата за попытку отказаться от прошлого и положить начало будущему своей судьбой. Разрывая преемственность поколений, он тем не менее не до конца отказывается от себя, стремясь обрести личное, земное счастье. Потому его порыв и завершается неудачей. Но эстафету в некотором роде принимает Тарас – в экзистенциально-бытийном плане. Оставаясь верным себе, он вместе с тем и забывает о себе, благодаря чему обретает истинное духовно-нравственное величие.

⁸⁰ Хомук Н.В. «Миргород» Н.В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. – Томск, 2007. – С. 25.

Таким образом, огонь в первой редакции данной повести играет роль стихии сугубо разрушительной. Свет в большинстве случаев актуализируется в своей роли «ложного маяка», призванного скрыть страшную сущность реальности. Другими словами, репрезентируются стороны специфики бытования стихии пламени, которые уже отмечались в связи с повестями, составляющими циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», однако в «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» огонь иллюстрирует не только эстетические и этические, но и историософские искания писателя.

Специфика функционирования огня во второй, «римской» редакции повести куда более сложно поддается истолкованию. Ее амбивалентная природа характеризуется прежде всего двойственностью бытования пламени одновременно как стихии разрушения и внутреннего воплощения самой сущности жизни, органической связью со светом – явлением также дихотомической природы, совмещающим обозначение присутствия небесных сил и слепящие, обманные функции. Также огонь бытует в двух коннотативных парадигмах: языческой и христианской, во многом формируя сложнейшую природу их взаимопроникновения и влияния друг на друга в повести.

V.

Третья повесть цикла – «Вий» – также развивает одну из тенденций, намеченных в «Старосветских помещиках». Так, «огонь телесный», о котором шла речь в связи с первой повестью сборника, модифицируется в «Вие» в «безлюбовый мир», который оборачивается «агрегатом ущербных, разросшихся телесных образов». И бытование четырех стихий, в свою очередь, входит в более широкий контекст повести, этическим центром которой является отсутствие любви, по словам М. Вайскопфа, «подменяемой в быту мнимым и бесплодным благожелательством, выказываемым спутниками героя, а в метафизическом плане – страшным, обезличивающим эросом, воплощенным ведьмой и русалкой»⁸¹.

⁸¹ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – С. 224.

Впервые стихии – точнее, стихия огня – возникают в повести опосредованно, будучи введены фразой «...От них [философов – *Е. Т.*] слышались трубка и горелка иногда так далеко, что проходивший мимо ремесленник долго еще, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух» (177–178). Впоследствии образ трубки, или люльки, не раз еще возникнет в повести, вводя мотив дома (бурсаки везде чувствуют себя *как дома*) как *очага*, оплота довольства и уюта: «Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку» (181), «...Он лежал на лавке, покуривая, по обыкновению своему, люльку...» (188) и т.д. В последнем примере явно вводится «огонь телесный», наблюдавшийся в связи с интерпретацией повести «Старосветские помещики». Такая модификация образа дома, в котором полностью редуцируется духовная составляющая, предвосхищает тотальную победу чудовищного эроса, также лишённого всяческих проявлений любви, заменённой страхом и плотским влечением, в финале повести⁸².

«Огонь» вводит образ дома как обитаемого строения и напрямую: «Бурсаки пошли вперед и, к величайшей радости их, в отдалении почудился лай. Прислушавшись, с какой стороны, они отправились бодрее и, немного пройдя, увидели огонек. “Хутор! ей-богу, хутор!” сказал философ» (183).

В этом эпизоде, описывающем блуждания бурсаков, прочитывается тотальная дезориентация человека, потеря им всяческих ориентиров в жизни. И человек должен сделать выбор, найти эти ориентиры. Именно духовный и нравственный поиск становится сюжетообразующей основой, краеугольным камнем повести.

В рамках предлагаемого варианта интерпретации сюжет повести моделируется автором как дорога тяжелых испытаний – путь искушений, который герой – Хома Брут – проходит, методично поддаваясь каждому. И первым искусом становится выбор между благами цивилизации, воплощенными в образе хутора, и природой, вводимой в рамках этого же абзаца указанием на звезды, которые «кое-где глянули в это время на небе» (183).

⁸² На связь люльки и сексуального подтекста повести имплицитно указывает и тот факт, что курить герои могут лишь по достижении определенного возраста, метафорически же – после прохождения некоего обряда инициации, становясь мужчиной.

Огонь здесь выполняет функцию метафорического пламени, на котором сгорают неосторожные мотыльки. В бездуховном, вывернутом наизнанку мире Вия огонь становится приманкой, имитируя присутствие жизни. Принципиально важным представляется то, что в данном случае употреблено именно слово «огонь», охарактеризованное глаголом «светился», который придает бытованию огня оттенок мертвенности, искусственности и не-живости. «Свет» в данной повести вообще есть понятие более узкое, нежели «огонь», и отражает лишь одну из форм его существования. Метафорически говоря, свет здесь – это «мертвый» огонь, окончательно «умирающий» во фразе: «Ни в одной хате не видно было огня» (193), описывающей прибытие Хомя Брута в хутор сотника.

Однако свет, как и подавляющее большинство реалий гоголевского художественного мира, в данной повести амбивалентен. Так, глянувшие на небе звезды предстают знаками мироздания, формируя вертикальную ось «земное – небесное» и давая герою шанс на спасение. Однако эта подсказка остается незамеченной Хомя, и, следуя зову бездуховной плоти, он предпочитает бездушный «дом» природе, шире же – отказывается от своего места в изначальном бытии. Это предвосхищает дальнейшее духовное падение и трагический финал героя, ставшие фабульной основой повести.

Вслед за выбором между благами цивилизации, ценой за возможность наслаждения которыми становится отказ от истинных, онтологических ценностей бытия, следует искушение обладания женщиной, имеющее на сей раз отчетливо осознаваемый эротический подтекст. Учитывая общую «мертвую» атмосферу, выродившуюся в «мнимое и бесплодное благожелательство» даже кажущихся наиболее положительными и заслуживающими симпатию героев повести, неудивительна перенасыщенность повествования словами, входящими в семантическое поле понятия «свет», которые зачастую тавтологически повторяются в одной фразе, создавая намеренную перегруженность «светлыми» мотивами: «Философу сделалось страшно, особливо когда он заметил, что глаза ее [старухи. – *Е. Т.*] сверкнули каким-то необыкновенным блеском» (185), «Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пенем

вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. <...> Светлый серп светил на небе» (186–187). Все эти сентенции относятся к сексуальной (в метафорическом плане) сцене использования ведьмой героя в качестве коня и последующего спасительного для него инвертирования ситуации (эротическая символика скачки). Этот намек на геронтофильский сексуальный акт без всяких признаков чувств и репрезентируется с помощью метафор света. Русалка в данной интерпретации предстает мифологическим антропоморфным воплощением бездушного чувственного, эротического влечения, выступая сниженным и отрицательным аналогом древнегреческой Афродиты или римской Венеры и переводя повествование, как и в подавляющем большинстве повестей «Вечеров...» и в «Старосветских помещиках», в сферу мифолого-языческой картины мира.

Однако и здесь автором используется прием «монтажности» повествования, когда эротические наброски чередуются с натурфилософскими зарисовками. Выход все еще есть, и мир, искажающийся и деформирующийся в связи с выбором, неосознанно сделанным Хомой (вот почему «он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце» – ирреальное солнце inferнального подземного мира Вия) пытается вступить с героем в диалог, однако со-бытия не происходит и на этот раз, и человек дискредитируется в соответствии с результатом еще одного не пройденного им испытания.

Мирозданию не удастся вступить в контакт с человеком, знаки гибнувшей Вселенной остаются для него незамеченными. Однако с онтологией бытия соседствуют религиозно-христианские коннотации, проявляющиеся в наибольшей степени в сцене возобладания Хомя над панночкой: «Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые *главы* вдали *киевских церквей*. Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез»

(187–188). Думается, это еще одна возможность выхода для Хомы, связанная с традициями православной духовности. Однако требуемой православием аскезе и смирению плоти герой вновь предпочитает бездуховность зова плоти.

Как можно видеть, огонь как миромоделирующая стихия перемещается на периферию, уступая место свету. Представляется, это указание на то, что повествование окончательно переводится в план абстрактных идей, а не жизни во всех ее проявлениях, символом и воплощением которой служит огонь. Менее плотная субстанция света, его эфемерность, неуловимость феномена света дает нам основание утверждать, что содержанием повести становится битва за душу героя сил демонических, сатанинских, в связи с чем огромное значение приобретает мотив света как внешнего занавеса, миража, своеобразной «ширмы», связанной с иномирной пустотой скрывающейся за ним и им же освещаемой сущности. Так, «мертвая» красота панночки, красота иномирная, пугающая, также репрезентируется с помощью метафоры света: «Такая страшная, сверкающая красота!» (206), что отсылает к описанию русалки «с глазами светлыми, сверкающими, острыми» (186). При этом со сменой героиней обличья в связи с мифолого-языческим мотивом оборотничества в облике панночки «свет» уступает место уже откровенно адскому пламени: «...Она была вся синяя, а глаза горели, как уголь» (204). Даже сквозь «сверкающую красоту», которая мешает Хоме с первого взгляда признать ведьму, герой, не отдавая себе в том отчета, видит этот огонь преисподней: «Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться...» (199). Это адское пламя греховной страсти, плотского желания дотла сжигает подавшегося ей человека, что демонстрируется в трагическом финале истории псаря Микитки, воплощенной в фольклорном виде: «...И когда раз пришли на конюшню, то вместо его лежала только куча золы да пустое ведро: сгорел совсем; сгорел сам собою» (203) и служащей явной аллюзией на смерть Петруся Безродного в повести «Вечер накануне Ивана

Купала», который, подобно Микитке, поддался страсти к Пидорке и от которого также осталась «куча пеплу, от которого местами подымался еще пар»⁸³.

При описании ночей «отчитывания» покойницы столь же значимое место будут занимать образы свечей: «Высокие восковые свечи, увитые калиною, стояли в ногах и в головах, изливая свой мутный, терявшийся в дневном сиянии, свет» (198)⁸⁴. Свечи характеризуются глаголами совершенного вида, антропоморфизируясь и представляя собой метафору «мертвой» жизни, характерной для мира Вия и Хомы Брута как неотъемлемой его части. Не осознавая этого, герой пытается с их помощью спастись от бездуховной тьмы собственного внутреннего мира, неприглядная сущность которого при свете лишь становится зримой. В конце концов, с мертвой ведьмой и вызванными ею порождениями тьмы он борется не с помощью библейско-христианских молитв, а языческими заклинаниями, которым «научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведъм и нечистых духов» (208), однако от того не менее дискредитирующими его. И даже когда в третью ночь герой читает молитвы, основную охранную функцию выполняет все же заколдованный круг, в котором «он только крестился да читал, как попало, молитвы» (216). Так через внутреннее отсутствие веры и образ не «освященной», но лишь «освещенной церкви» (205) вводится тема, как пишет М. Вайскопф, «телесного разложения церкви»⁸⁵, где хтонические чудовища подземного мира чувствуют себя как дома, что соотносит ее как с прожорливой бурсой и хутором ведьмы и сотника, так и с русалкой и самой панночкой – воплощениями иномирного безликого тела, косной материи. Все это объединяется символикой пустого

⁸³ Гоголь Н.В. Вечер накануне Ивана Купала // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 110.

⁸⁴ В связи с проведенными выше эротико-мистическими параллелями велик соблазн проинтерпретировать свечу как фаллический символ, а бдение героя у гроба – фрейдистско-метафорически – в качестве борьбы его со своими извращенными некрофильскими комплексами. Однако образ свечи может быть истолкован и по-иному: как указание на то, что повествование переводится из мира реального в мир грез, согласно концепции «грезовидчества» Г. Башляра (см.: Башляр Г. Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 213–278). Тогда видимые героем бестиальные существа интерпретируются как воплощение его собственных страхов, не имеющие никакого отношения к объективной действительности. Косвенным подтверждением этой точки зрения может служить финальная реплика Тиберия Горобца: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать» (218).

⁸⁵ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 224.

дома⁸⁶ с горящим в окне обманным огнем-приманкой («Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей» (207)).

Таким образом, в храме, в котором нет Бога, бездушный свет не в состоянии защитить от зла человека, который, по мысли Гоголя, и ответственен за это отсутствие. Третье испытание было призвано выявить отношение человека к своему Небесному Отцу. И Хома Брут от имени всего рода человеческого продемонстрировал, что он давно отказался от Бога в своей душе.

Финалом и апофеозом пути искушений героя становится его встреча с Вием. В рамках предложенного варианта интерпретации рассмотрим образ Вия с точки зрения функционирования стихий, и в первую очередь – огня и света. Если не считать реализующегося в полной мере мотива слепоты как лучшего пути к истинной, скрытой от глаз реальности (при этом поднятие век Вия параллельно соотнесено с духовным прозрением Хома), при описании Вия они не упоминаются, однако думается, что правомерно в данном случае говорить о некоем минус-приеме, суть которого в следующем: Вий не видит света дня, однако в его глазах Хома видит, образно говоря, иной свет, освещающий перед ним всю бездну его бездуховной сущности. Вий, наряду с тем, что он является, конечно, патриархом дьявольских сил, предводителем демонических орд, начальником гномов, «у которого веки на глазах идут до самой земли» (174), оказывается (и это для Гоголя принципиально) последним испытанием – сможет ли человек жить дальше в слепоте и неведении, или он сумеет взглянуть в глаза истине и остаться один на один с ужасающей «внутренней чернотой» собственной души. И человек проходит это последнее испытание, зная, что оно неминуемо грозит ему гибелью, – он желает знать правду о себе. После двух ночей, когда герой «не мог не зажмурить <...> своих глаз» (206), как пишет К. Соливетти, «в третью оппозиции *видеть – не видеть, смотреть – не видеть, быть видимым – быть невидимым* [курсив К. Соливетти. – Е. Т.] разрешаются в пользу *смотреть, видеть, быть видимым*»⁸⁷. Со-бытие наконец происходит – в

⁸⁶ См.: там же. – С. 226.

⁸⁷ Соливетти К. «У страха глаза велики (да ничего не видят)». Опыт интерпретации «Вия» Гоголя // Соливетти К. Автор и его зеркала. – СПб. : Алетейя, 2005. – С. 91.

виде встречи героя с собой, что провоцирует его на смерть – человек не в силах жить с осознанием глубины своего экзистенциально-бытийного предательства.

Кроме того, Вий как властелин гномов актуализирует бытование стихии земли: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки» (217), что служит характеристикой и самой земли. Человек не может отправиться по ней в «странствование», любое физическое перемещение инициируется волей inferнальных сил; изменения должны проистекать изнутри, человек должен изменить *свою* сущность.

Итак, специфика функционирования стихий (и в особенности – огня как «пафосного», миромоделирующего элемента не только данного произведения, но и «Миргорода» в целом, а также предшествующей книги «Вечера на хуторе близ Диканьки») в настоящей повести модифицируется, кардинальным образом меняя свою коннотативную наполненность. Будучи связан как с произведениями, составляющими первый прозаический цикл Гоголя, и в частности – с «Вечером накануне Ивана Купала», так и с остальными повестями, входящими в «Миргород», «Вий» в связи с общей своей концепцией репрезентирует огонь либо как адское пламя, либо как разрушительную по своей сути силу страсти. Однако принципиально важным представляются не эти традиционные, в общем-то, составляющие образно-мотивного комплекса, сопутствующие огненной стихии и сопутствуемые ей, а то, что пламя как таковое упоминается достаточно редко, уступая место мотиву света, одним из важнейших воплощений которого становится образ свечи как аллегория «мертвого», бездуховного мира.

Но этим бытование концепта света, который объединяет эротико-мистический и нравственно-философский аспекты повести за счет того, что Гоголь мастерски работает с многозначностью, полисемантичностью слова-понятия, не исчерпывается. Гоголь актуализирует два значения: «свет» как самоопределение и духовное возрождение, воскресенье и «свет» как суетная погоня за мирскими благами, строго замкнутый, поведенческий текст. Хома Брут и Вий в своем соотношении выражают «очную ставку» этих понятий.

VI.

Итак, сочетание модификации антиномии «странствователь – домосед» и художественной концепции четырех стихий в книге «Миргород» Н.В. Гоголя репрезентирует мысль о связующей роли огня и света, которые, сохраняя онтологичность, демонстрируют, в то же время, иссякание духовного начала («духовного огня») в жизни людей. Так, анализ метафорического строя «Старосветских помещиков» выявляет тесную связь между огнем как репрезентантом душевной жизни героев и частью кулинарно-телесной семиотики; сюжетной реализацией этого единства является мотив священной жертвы. Доминантой «Тараса Бульбы» становится амбивалентность огня как разрушающей и созидательной стихии, воплощенная в метафорике и образном строе, а именно – в противопоставленности и одновременном взаимодействии образов пожарищ с их апокалиптическими чертами и светоносных образов, связанных с прекрасной полячкой – метафорическим аналогом девы Марии. Замещение огня светом, причем – лунным, обманчивым, мертвенным показывает новые аспекты образного строя в «Вие», а в Повести о ссоре отмечается вытеснение огненной метафорики мотивами воды (дождь, лужа и др.), за которыми стоит библейская аллюзия Мирового Потопа, и в связи с этим выявляется затухание чувств и духовной активности героев, проецирующееся на накал страстей в предыдущих повестях. Парадиастола «странствователь – домосед» модифицируется от дихотомии, объединяющей оба мировоззренческих типа в одной нравственной позиции, до антиномии в полном смысле слова, когда непрерывно множащиеся стены ведут к духовной изоляции людей, закоснению их в тесноте домов, и единственным спасением становится бегство не только из Миргорода, но и из *этого* мира. Финальное лишение категории «дома» сакрального статуса и возможность «странствования» как спасения от тотальной бездуховности лишь за пределами космоса, явленного в тексте и проецирующегося на предшествующие книги Гоголя, выводят повествование за границы лишь литературного дискурса и вписывают в контекст мира, лежащего вне текстовой реальности, и вечную проблему определения человеком своего места в нем.

Таким образом, «Миргород» репрезентирует, что на смену Всемиру приходит Двоемир и актуализирует антиномию мира и города, истории и современности как путь к антропологизации первоэлементов бытия. Тотальная антиномичность пронизывает всю книгу, находя отражение в философии и поэтике стихий: цветущая земля сада старосветской идиллии соседствует с охваченной пожарищами Русской землей в «Тарасе Бульбе», а подземный мир Вия – с заборами и лужей Повести о двух Иванях. Огонь души и пожар истории, затухание свечи – и «Скучно на *этом свете*, господа!». Свежее дыхание любви, сменяющееся воздухом исторического бытия, «духом истории», который, в свою очередь, уступает место безвоздушному пространству под «корой земности»; река жизни и течение истории оборачиваются лужей и Всемирным Потопом. Сохраняя онтологичность, стихии вместе с тем приобретают отчетливо выраженный символический характер.

Изменившееся понимание субстанциальных основ мироустройства определяет модификацию нарративных стратегий автора. Бытие, расколовшееся на две части – «мир» и «город», – уже не охватывается взглядом одного человека, в свете чего отказ Гоголя от фигуры рассказчика как олицетворения описываемого мира обретает свой смысл. Так, интимно-личный тон повествователя в «Старосветских помещиках», свидетельствующий о его (и автора) внутренней, духовной близости к героям повести, сменяется пошлыми восторгами типичного миргородского обывателя в Повести о ссоре; лишь в финале вновь слышится голос повествователя, близкого к автору, замыкая книгу в своего рода художественную рамку. Журавли здесь уступают место «веренице кречетов», огонек в окне как воплощение домашнего уюта – огню, что не «горел», но холодно «светился» в доме, где остановились на ночь Хома Брут сотоварищи. Вместе с тем пылает весь мир «Тараса Бульбы», и дым исполинских пожарищ смешивается с дымом люлек – фетиша, воплощающего собой козацкий дух. Ведущим художественным приемом становится контраст, формирующий и поэтику каждой из повестей «Миргорода» (в том числе – поэтику стихий), и взаимодействие между ними. В сочетании философии и поэтики стихий создается зримый образ трагически раздробленного мира – Двоемира, одновременно ощутимо вещественного и символического.

ГЛАВА 2

ЭСТЕТИЗАЦИЯ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗАЦИЯ, или БЛИКИ НА ВОДЕ

2.1. ЭСТЕТИЗАЦИЯ

«Арабески» как целокупность в аспекте концепции четырех стихий

I.

Цикл Н.В. Гоголя «Арабески», вышедший практически одновременно с «Миргородом» – в конце января 1835 г., удостоился довольно прохладного приема читателей и странной судьбы впоследствии. Так, будучи третьим концептуальным сборником произведений писателя, он единственный не вошел в гоголевское собрание сочинений 1842 г., третий том которого сформировали так называемые «петербургские повести», основу которых, в свою очередь, составили три повести, ранее входившие в состав «Арабесок» – «Невский проспект», «Портрет» в переработанном варианте и «Записки сумасшедшего».

В научном литературоведческом осмыслении «Арабески» также зачастую дробятся, и повести изучаются в контексте художественной системы 3-го тома, тогда как статьи относят к критическому и публицистическому наследию Гоголя. Данный подход представляется как минимум не могущим претендовать на полноту интерпретации, и, не имея возможности провести полный анализ обоих циклов, мы тем не менее попытаемся отметить в своем исследовании принципиально важные моменты, связанные с бытованием произведений Гоголя в рамках парадигмы живого осмысления мира, что представляют собой «Арабески», и художественной чувственно-интуитивной парадигмы 3-го тома.

Самой природой своего творения Гоголь дает тому, кто попытается проследить его замысел, подсказку для истолкования, объединяя европейскую культуру Средних веков, просветительские концепции XVIII столетия и

современные художественные поиски для осуществления рукотворной космогонии, под которой понимается здесь гармонизация бытия.

Космогонические установки гоголевского творчества обуславливают принципиальную важность концепции стихий. Отход от онтологии «Вечеров на хуторе близ Диканьки» приводит к практически полному лишению первоначал бытия натурфилософского аспекта функционирования; при этом с неуклонным нарастанием в видении мира Гоголем христианско-филантропической тенденции бытование стихий начинает изменять свой характер, приобретая символическое звучание. Вместе с тем оригинальное историко- и геоэстетическое⁸⁸ мировоззрение Гоголя актуализирует натурфилософскую природу стихий; взаимодействие разнонаправленных тенденций во многом и определяет уникальность литературного дискурса «Арабесок».

Важность первоначал бытия как миромоделирующих элементов очевидно осознавалась самим Гоголем, что репрезентируется уже числом упоминаний концептов стихий в тексте книги: так, в трех художественных повестях количество упоминаний «стихийных» концептов («огонь»:«вода»:«воздух»:«земля») можно представить в виде следующего соотношения: 330:160:160:90, тогда как в научных (или, по крайней мере, претендующих на научность) статьях «огонь» в том или ином виде возникает более 300 раз, «вода» – ≈ 280 раз, количество упоминаний концепта воздушной стихии ограничивается около 240 случаями; наиболее «востребованной» закономерно становится стихия земли – ≈ 320 раз. При этом такое разделение отнюдь не демонстрирует дробления «Арабесок» на «художественную» и «научную» части в настоящем исследовании, но лишь служит указанием на то, что вся книга пронизана художественным бытованием стихий, являющихся базовой основой всего ее содержания – как научно-

⁸⁸ Определение позаимствовано из «Комментария» к 3-му тому ПСС и писем Н.В. Гоголя в 23 томах, написанного С.Г. Бочаровым и Л.В. Дерюгиной. Так, обращая внимание на фразу «...где гладкая неизмеримость России прерывается подоблачными горами и обвеивается югом» («Несколько слов о Пушкине»), авторы «Комментария» отмечают, что «эмоциональная двойственность отличает эту гоголевскую эстетически-географическую антитезу как отдельно в статье о Пушкине, так и в геоэстетическом составе *Ар.* в целом» (Бочаров С.Г., Дерюгина Л.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М.: Наука, 2009. – Т. 3. – С. 678). Далее, говоря о «метафизике “гладкого места”» у Гоголя как об одной из его сквозных художественных тем, С.Г. Бочаров и Л.В. Дерюгина делают вывод «о том, как эта эстетическая тема сложно работает в разных статьях *Ар.*, обретая здесь характер геоэстетической и даже отчасти геополитической антитезы» (там же. – С. 704).

философского, так и художественного характера⁸⁹. Неслучайно в статьях «Арабесок» 15 раз упоминается сам концепт «стихий»; при этом «стихии» в натурфилософском значении практически отсутствуют, зато есть «старые стихии», «дряхлые, умирающие стихии старого мира», «дикие, мощные стихии нового», «первоначальная стихия всего европейского духа», «небывалые в истории человечества стихии», «национальные стихии» и т.д. Это показывает, что космогонические устремления писателя реализовывались с помощью стихий, концепция которых претерпевала в восприятии художника сущностные модификации: стихии постепенно перестают быть натурфилософскими категориями (впрочем, начало этого процесса наблюдается еще в «Ганце Кюхельгартене»), приобретая символично-эстетическое и историософское звучание.

II.

В первой статье – «Скульптура, живопись и музыка» – Гоголь соотносит тот или иной вид творческой деятельности с определенной исторической эпохой – практически в полном соответствии с положениями гегелевской «Эстетики». Сущность античности заключается в скульптуре, которая, «чувственная, прекрасная, <...> прежде всего посетила землю»⁹⁰; христианская культура находит выражение в живописи, соединяющей «чувственное с духовным» (12); наконец, «юный и дряхлый» (!) век XIX – это время музыки: «Пусть, при могущественном ударе смычка твоего, смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу пред созданием таланта» (12–13). История

⁸⁹ Вместе с тем нельзя упускать из виду тот факт, что в текстах различной жанровой принадлежности стихии бытуют по-разному; но одна из особенностей третьей гоголевской книги заключается в том, что это дифференцированное бытование объединяется в едином дискурсе мировоззренческого текста Гоголя.

«Арабески» воспринимаются нами в качестве целостного художественного произведения, а отдельные тексты в их составе – как своего рода главы, служащие для последовательного раскрытия авторского посыла, основной идеи книги. Поэтому, называя одни ее части «статьями», а другие – «повестями», мы исключительно следуем традиции, а не разграничиваем их в аспекте поэтики или семиотики. Разумеется, определенные различия имеют место, однако в свете рассматриваемой проблемы мы склонны не интерпретировать каждый из текстов «Арабесок» изолированно, но объединять их в соответствии со сверхзадачей Гоголя, с одной стороны, и в связи с тем, что все они суть творения художественные, а не научные или публицистические – с другой.

⁹⁰ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 9. В дальнейшем на протяжении данного раздела тексты произведений, составляющих книгу «Арабески», цитируются по третьему тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

человечества представляет, по мысли Гоголя, последовательную смену фаз, высший метафизический смысл которых сублимируется в видах искусства.

Оригинальность статьи и ее исключение из ряда творений эпигонов Гегеля, перелагавших историософские идеи апологета немецкой идеалистической философии, обуславливается космогоническим пафосом Гоголя; в этом смысле статьи «Арабесок» суть не результат познания мироустройства, но репрезентация мира преобразованного и явленного в художественном слове. Стихии ввиду этого становятся важны особо. Действительно, примеры, приведенные выше, изобилуют концептами, входящими в семиотическое поле концептосферы стихий; однако вопрос заключается в том, насколько это необходимо. В свете предлагаемой концепции – крайне необходимо; стихии, лишенные «онтологического обеспечения», вместе с тем сохраняют связь с изначальными космогоническими мифами, с течением времени преобразовавшимися в натурфилософские представления. Поэтому натурфилософия имплицитно входит уже в первую статью «Арабесок», а вместе с тем – и в состав создаваемого автором мироустройства. Причем обратим внимание на то, насколько тщательно продумано это вхождение и насколько филигранно реализовано: от описания скульптуры, на «мраморной сладострастной наружности» которой «возвышенные, стремительные мысли не могли улечься. Они поглощались в ней чувственностью», в котором явлена свойственная античности синкретичность мифологических, натурфилософских и символических значений, – к изображению живописи, и «никогда скульптура не смела выразить твоих небесных откровений» (10), а от него, в свою очередь, – к представлению музыки. Изысканность художественного бытования стихий обуславливает особый характер творимого Гоголем бытия.

Одновременно с тем мир творится не «с нуля» и зиждется не на отторжении от предшествующего развития; Гоголь утверждает, что результат этого развития есть лишь альтернатива, равно значимая иным вариантам, и потому необходимо познать законы, в соответствии с которыми функционирует бытие, дабы получить возможность сделать иной выбор, могущий привести к

преображению и улучшению мира⁹¹. Именно поэтому история приобретает в эстетической рефлексии художника основополагающее значение.

III.

Репрезентации этого посвящена следующая часть книги – статья «О Средних веках». Разумеется, положения этой статьи – не научное осмысление истории Средневековья; Гоголь представляет свое видение исторической эпохи, с которой, в сущности, ведется отчет преобразуемого им мира. Античность становится историческим и – прежде всего – культурным предварением европейской истории, которая переосмысливается для преобразования настоящего. Задачей автора было выражение идеи, а не научное представление эпохи; говоря словами самого Гоголя, «он видит уже совершенно духовными глазами».

Действительно, несмотря на подчеркнутую фрагментарность композиции статьи образ, формирующийся в сознании читателя, отличается полнотой и завершенностью. Однако этот образ не дает представления о Средних веках как таковых, но являет собой их воплощенный смысл, вектор устремленности исторической эпохи к будущему идеалу, – разумеется, как видел его Гоголь. Это оказывается возможным во многом благодаря поэтике четырех стихий.

«Пафосной», миромоделирующей стихией здесь является вода: «Все события мира, приближаясь к этим векам, после долгой неподвижности, текут с усиленную быстротою, как в пучину, как в мятежный водоворот, и, закружившись в нем, перемешавшись, переродившись, выходят свежими волнами» (14), «Самый процесс слияния двух жизней, Древнего мира и Нового, это резкое противоречие их образов и свойств, эти дряхлые, умирающие стихии старого мира, которые тянутся по новому пространству, как реки, впавшие в море, но долго еще не сливающие своих пресных вод с солеными волнами» (15) и т.д. Мотив текущей воды (реки), расширяющийся в статье до подлинного статуса концепта, становится воплощением организованного движения истории, одухотворенного высшим смыслом и устремленного к идеалу. Это

⁹¹ В некотором смысле это сходно с позицией интерпретатора в экзистенциализме.

движение встречает препятствия, в качестве которых могут выступать опредмеченные иные формы и агрегатные состояния воды («Горсть людей дерзких, за которыми как будто гонятся по пятам мрачный их Один и снеговые горы Скандинавии, наводит панический страх на обширные государства!» (19)), но в первую очередь – земля, воплощенная и в образе степи, а точнее – бескрайних степей («Эти степи, которым нет конца, озера и пустыни исполинского размера, где все раздалось в ширину и беспредельную равнину, где человек встречается как будто для того, чтобы собою увеличить еще более окружающее пространство» (19)), и в Венеции, представленной в виде «небольшого лоскутка земли, которую всю занимал один город» (19), и как «страшные тайные суды» – «подземные суды» («Незнаемые, невидимые как судьба, где-нибудь в глуши лесов, под сырым сводом глубокого подземелья, они взвешивали и разбирали всю жизнь и дела <...>» (21)). Впрочем, эти препятствия не воспринимаются в качестве непреодолимых – напротив, именно они формируют уникальные особенности истории, что заявляется уже в самом начале статьи уподоблением Средних веков водовороту, попав в который, «все события мира, <...> закружившись в нем, перемешавшись, переродившись, выходят свежими волнами» (14); другими словами, вновь реализуется идея всеобщего синтеза, но теперь – применительно к историческому процессу.

Метафоры, связанные со стихиями огня и воздуха, здесь, как и в повести «Страшная месть» (что вполне закономерно), противопоставляются бытованию земли, наделенному негативными коннотациями, демонстрируя, что «в общей массе всего человечества душа всегда торжествует над телом» (22). С этим связан торжественный финал статьи, символизирующий собой достижение идеала: «И оттого-то, может быть, ни один век не представляет таких гигантских открытий, как XV; век, которым так блистательно оканчиваются Средние века, величественные, как колоссальный готический храм, темные, мрачные, <...> возвышенные, исполненные порывов, как его летающие к небу столпы и стены, оканчивающиеся мелькающим в облаках шпирем» (23).

Таким образом, Гоголь перелистывает наиболее, пожалуй, мрачные страницы истории и вписывает события, о которых они повествуют, в контекст бытования стихий – для того, чтобы в духе классической немецкой философии (и в первую очередь – Шеллинга и Гегеля) продемонстрировать восхождение человечества к идеалу как основу исторического процесса, его горную сущность; соотнесенностью природы, явленной в бытовании стихий, и истории человечества, прочитывающейся в поэтике статьи, утверждается софийность мироустройства. По мысли Гоголя, нельзя осознанно определить свое положение в настоящем без знания прошлого, невозможно осуществить космогонию без учета веками складывавшейся природы мира, подлежащего преобразованию.

IV.

Однако субстанциальной основой мировоззрения и поэтики текстов Гоголя остается амбивалентность. Именно поэтому от всеохватности взгляда, брошенного на Средние века, художник переходит к представлению человека и его места в созданной им картине мира. «Глава из исторического романа» подхватывает одну из основных идей предыдущей статьи и освещает ее «от противного»: если, повествуя о Средних веках, Гоголь вербально преодолевает атомизацию и разобщенность и реализует синтез, то в «Главе из исторического романа» раздробленность достигает таких масштабов, что человек не только не может принять на себя ответственность за преобразование мира, но и не властен над собственной жизнью.

Разорванность всех бытийных связей закономерно находит отражение в поэтике стихий. В истории, рассказанной герою его случайным попутчиком, сама природа враждебна человеку, погрязшему в пороке: после убийства дьякона пан видит, что «колючие ветви сосны царапаются к нему сквозь стену» (29); да и ведут себя природные стихии довольно неестественно: «<...> из них каплет человечья кровь, сначала холодная как лед, а потом жжет да и только!» (29). Мир как реальность, данная человеку в ощущениях, разрушается, и

сокрытые каноны мироустройства начинают действовать без спасительного для человеческого рассудка покров естественного порядка вещей.

Земля становится сущностной основой повествования: стихия монолитная и неизменная по определению, здесь она становится обманчивой и непостоянной – неслучайно текст начинается с того, что «общих езжалых дорог тогда не было в Малороссии; но почти каждому известна была какая-нибудь проселочная, по мнению его, самая ближайшая» (24).

В «Главе...» Гоголь представляет ситуацию, основанную на взгляде на конкретного человека, изолированного от «общей массы всего человечества». В этой одновременно историософской и индивидуально-антропологической парадигме бытие близко к экзистенциальному мировосприятию, но человек, разумеется, не является носителем экзистенциального сознания. В результате мир предстает принципиально непознаваемым феноменом, «вещью в себе», тогда как пребывание человека в нем характеризуется перманентным ощущением страха как категориальной основы жизни.

V.

Способ преодоления этого страха становится смысловым базисом статьи «О преподавании всеобщей истории». Речь здесь идет, в сущности, не об истории, но о выработке собственной бытийной точки зрения, опираясь на историю, т.е. о формировании упомянутой экзистенциальной позиции интерпретатора.

Бытование четырех стихий в статье демонстрирует последовательную смену взгляда на мир с натурфилософско-географической точки зрения, коррелирующей с историей Древнего Мира и репрезентируемой прежде всего концептом земли, позицией эстетико-символической, соотносящейся с зарождением и повсеместным распространением христианства и объединяющей остальные три стихии. После этого Гоголь осуществляет жесткую привязку стихий – а точнее, ассоциативно соотносимых с ними коннотативных смыслов, связанных с глобальными духовными качествами народа, населяющего ту или иную часть света, – к определенным расам. Азия –

«обширная колыбель младенчеству человечества» – в восприятии художника соотносится с самой землей с ее космогонической семантикой изначальной стихии и эсхатологической – стихии разрушительной, наиболее связанной с трансцендентными хтоническими силами бытия, а также – наделенной неисчислимым богатством потенций. Европа одухотворяется сущностной связью с воздушной стихией и наделяется небесной семиотикой. В Африке властвует огонь – не небесный огонь, но пресловутый «огонь телесный», испепеляющее земное пламя, соотносимое в концепции Гоголя с геенной огненной. Наконец, в завершение писатель говорит об Америке, не соотносящейся ни с одной стихией, но, «несмотря на огромную массу, все еще состоящей из первоначальных стихий, разложенных начал...» (43).

Таким образом, мировоззренческий и художественный принцип символизации стихий воплощается здесь в полной мере; писатель проходит в статье путь от натурфилософского их представления к слиянию натурфилософии, историософии, антропологии, эстетики и в финале, наконец, – этики. Тем самым панорама истории человечества, увиденная с позиции интерпретатора, объединяющей все сферы человеческого бытия, снимает катастрофичность, заявленную в «Главе из исторического романа». Человек, вслепую блуждающий по миру, обречен на судьбу игрушки в руках трансцендентных сил; человеку, видящему всю картину, открывается подлинный смысл исторического процесса, неотделимой частью которого является его собственная жизнь, а значит – и самой его жизни.

VI.

Это находит воплощение в следующей части книги. Повесть «Портрет» впервые была напечатана в 1835 г. в первой части сборника «Арабески»; после Гоголь значительно переработал повесть в 1841–1842 гг. и опубликовал новую редакцию в третьей книге журнала «Современник».

Представляется, что в основе повести лежит заявленная в «Вие» проблема мертвого, которое кажется живым, и живого, на деле оказывающегося мертвым, шире же – проблема истинного и ложного, модифицированная здесь в

проблему иллюзорной жизни и фальшивого бессмертия, которые в силах дать искусство (что, безусловно, коррелирует с вариантами интерпретаций, предложенными в свое время И.Ф. Анненским⁹² и Е.Е. Дмитриевой⁹³).

Сразу заявим, что концептосфера стихий в «Портрете» располагается, метафорически говоря, на территории фантастического. Оригинальность фантастической семиотики Гоголя во многом базируется на онтологических истоках, воплощающихся в концептах первоэлементов мироздания.

«Огонь» как таковой и слова того же семантического поля, как-то: «заревое», «пожар», «пламя», «огненный», «пламенный», «сжечь» и в особенности «гореть», возникают в повести более 60 раз; эти упоминания распределены по двум частям, совершенно различным по содержанию, в отношении примерно 3:2. Огонь в качестве маркера жизни и показателя истинности функционирует на протяжении всей повести. Так, вдохновение характеризуется как «жаркое» (60) (при том, что дарование Черткова к тому времени уже «угасло» (61)), молодость – как годы, когда «прикосновение красоты <...> превращает девственных сил в огонь и пламя» (61), зрелость, в свою очередь, – как пора, когда «все отгоревшие чувства становятся доступнее к звуку золота» (61); о художнике, приславшем из Италии свою картину, говорится, что он «с пламенной силой труженика погряз» в искусстве (61); рассказчик во второй части говорит о «жарких» схватках (76) и о том, что «труды, опасности и жаркий климат» изменили его совершенно (76). Повествуя о своем отце, создавшем некогда злосчастный портрет, он особо указывает на то, что «глаза его, привыкшие быть устремленными к небу, получили тот бесстрастный, проникнутый незлешним огнем вид, который в минуту только вдохновения осеняет художника» (77). Это описание соотносится со «сверхъестественной живостью глаз» (66) портрета ростовщика. Однако это соотношение построено не на сходстве, а, напротив, на кардинальном различии, в котором и заключается смысл и авторский посыл повести.

⁹² См.: Анненский И.Ф. Книги отражений. – М. : Наука, 1979. – С. 17.

⁹³ См.: Дмитриева Е.Е. при участии Сапожкова С.В. Н.В. Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX в.: В 3 ч. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – Ч. 2 (1840–1860 годы). – С. 312.

В повести предельно заостряется проблема художника как демиурга-творца, в сфере творчества и созидания способного вступить в противостояние с Творцом-теургом. Свою волю и способность творить человек противопоставляет Божьей воле, воле Создателя. Так реализуется «искра Божественного познания» (64), горящая в человеке. Можно в произведении искусства схватить «тот огонь, который уже потухал в его оригинале» (72) – разумеется, если это *настоящее* произведение искусства, созданное тем, в ком есть «искра Божественного познания». Однако ответственность за проявление свободно-инициативного действия часто оказывается непосильной. И впоследствии, проникшись «самым пламенным негодованием» (74), можно решиться, как не раз решался сам Гоголь, «сжечь это проклятое произведение рук своих» (74).

Иначе ведет себя Чертков, который в плену своего безумия погружается в пучину персонального ада. И здесь огонь выступает в традиционной функции адского пламени, сжигающего мятущуюся и страдающую душу Черткова, «зоркий, огненный глаз» которого «проникал всюду и находил даже в заброшенной пыли след художественной кисти» (64). Наконец, «жестокая горячка» (64) огня преисподней завершает дело, что знаменует собой конец жизни художника, который променял вложенную в него «искру Божественного познания» на материальные блага и тем самым потерял свою душу.

Здесь уместно будет упомянуть, что мотив продажи души дьяволу также реализуется в тексте повести в сцене, напоминающей сходный эпизод из «Вечера накануне Ивана Купала» и содержащей упоминание огня, опять-таки адского: «Глаза Черткова горели; казалось, его чувства узнали в золоте ту неизъяснимую прелесть, которая дотоле ему не была понятна» (58)⁹⁴. Огонь в данном случае сопровождается мотивами безумия и дьявольщины, характерными для его бытования еще в цикле «Вечеров...»; одновременно с тем огонь отгоревший, угасший есть аллегория смерти души при длящейся жизни тела. Примером может служить не только «пробуждение» Черкова, когда он бичует себя за то,

⁹⁴ Ср. с эпизодом искушения Петруся Безродного Басаврюком в повести «Вечер накануне Ивана Купала», которому герой также поддается: «Ге, ге, ге! да как горит! – заревел он [Басаврюк. – *Е. Т.*], пересыпая на руку червонцы. – Ге, ге, ге! да как звенит! А ведь и дела только одного потребуу за целую гору таких пацек» (*Гоголь Н.В. Вечер накануне Ивана Купала // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – С. 104*).

что попустил тому, чтобы «истребить, погасить искру огня, может быть теплившегося в груди» (62), но и «весь тот разряд людей, который я назову пепельным, которые с своим платьем, лицом, волосами имеют какую-то тусклую пепельную наружность» (67). Объединением мотивом угасшего пламени эстетической и социальной сфер проблематика повести экстраполируется за пределы исключительно первой, приобретая глобальный масштаб попытки решения философски-мировоззренческих, бытийных вопросов.

Противопоставление духовного и материального, лишенное в повести диалогической перспективы, репрезентируется взаимодействием концептов воздуха и земли. При этом последний используется наименее активно (количество упоминаний ограничивается примерно 25 случаями), отличается наименее разработанным характером, и его бытование ограничивается тремя аспектами:

- «земля», «пыль», «грунт», «камень» и т.д. либо употребляются в своем денотативном значении, либо используются в целях актуализации основных культурных коннотаций, в том числе – как синоним понятий «страна», «государство» и в качестве суррогата, изначального неоформленного материала – параллель, берущая начало в Библии и непосредственно связанная со следующим пунктом данного перечня («Этот художник был один из прежних его товарищей, который <...> оторвавшись от друзей, от родных, от милых привычек, бросился без всяких пособий в неизвестную землю» (61) и т.п.);
- наименование «земля» и производные от него слова употребляются для обозначения противопоставления материального духовному, земного, понимаемого в пейоративном смысле, как «низменное», – небесному, богодухновенному («глаз его уже не видит ничего принадлежащего земле» (78), «земля наша прах пред Создателем» (78) и т.д.);
- лексические единицы, связанные с концептом земли, входят в состав устойчивых выражений, которые следует понимать в переносном смысле («...Но я могу долго еще не идти к нему, до тех пор куда стоит земля наша, если ты только закончишь портрет мой» (73) и т.д.).

Концепт воздушной стихии, удельный вес которого несколько больше – он возникает в повести около 40 раз, функционирует в соответствии со схожими принципами. Однако преимущество перед землей достигается за счет того, что в подавляющем большинстве случаев воздух бытует не столько в физических своих проявлениях в объективной реальности, сколько в связи со вторичными коннотативными наполняющими. Речь идет о двух относительно самостоятельных концептах – о дыхании и душе.

Фантазмизация дыхания происходит за счет того, что в «Портрете», подобно «Вечерам на хуторе близ Диканьки», дышит все, а не только тот орган, который, в сущности, ответственен за выполнение этого процесса: «Уже жизнь его коснулась тех лет, когда все дышащее порывом сжимается в человеке» (61). Тем самым имплицитно вводится «ринологический» мотив, непосредственно связанный с концептом воздуха и играющий чрезвычайно значительную роль в художественном мире Гоголя, что наиболее репрезентативно явлено в повести «Нос». Однако уже в «Портрете» нос, введенный с помощью «минус-приема», но от того не менее явно, ассоциируется с духовной сущностью человека. Дыхание в этом смысле становится маркером присутствия души; именно поэтому во второй части дыхание не упоминается ни разу – у Петромихали духовное редуцировано до предела, тогда как описания художника, напротив, не нуждаются в опосредующей художественной инстанции для демонстрации присутствия в нем души.

Особым и абсолютно специфическим проявлением воздушной стихии можно считать дух ростовщика. Чем бы ни был явившийся Черткову призрак, он – это модификация души ростовщика, после смерти телесной оболочки ведущая существование зловредной нематериальной сущности. Второй кульминационный эпизод повести, в котором происходит материализация духа / сублимация и визуализация Чертковым переосмысления дневных событий и собственных латентных, подавляемых до времени желаний, принципиально оформляется и как кульминация взаимодействия двух стихий – воздуха и света.

Не-жизнь, лишенная духовной составляющей, протекающая в *безвоздушном* пространстве, которую ведут и Чертков, который слишком

поздно осознает, что отсутствие выбора – это тоже выбор, и изображенный на портрете Петромихали, стремящиеся к иллюзии бессмертия, репрезентируется концептом света. Являясь изначально составляющей огня, свет в «Портрете» «живет» своей собственной – неестественной – жизнью, никак не связанной с бытованием стихии пламени. «Свет» в той или иной огласовке упоминается в повести более 40 раз, причем, что показательно, около 4/5 этих упоминаний приходится на первую часть повести. Этот свет, столь же миражный, как в «Вие», не ослепляет Черткова, но скрывает истину, маскируя ее под ложь, и делает фальшь похожей на правду. Перифрастически говоря, свет этот не столько освещает, сколько создает тени, которым нет места в истории святого подвижника, которой посвящена вторая часть. Квинтэссенцией обманчивого света, искажающего все и представляющего в ложном виде, становится образ луны, в свете которой Чертков видит висящий на стене своей комнаты портрет, который он так и не забрал из лавочки на Щукином дворе. Автор так и не дает окончательного ответа, существует ли портрет в действительности.

«Сверкающие» и «блестящие» глаза, нередко возникающие на страницах повести, всегда выдают сумасшествие (безумие Черткова лаконично описывается фразой «глаза сверкали почти безумно» (64)); «свет», будь это слово употреблено в значении природного явления или для обозначения высшего общества, вводит элемент неуверенности, а то и откровенной фальши, и возможности рассмотреть происходящее как иллюзию, мираж.

Напоследок скажем о концепте воды. Упоминаемый примерно столько же раз, сколько и концепт воздуха, т.е. около 40, он не вызывает масштабных культурных ассоциаций, подобно последнему, но вводит принципиально важные смыслы, как и концепт огненной стихии. В частности, вода репрезентирует одну из важнейших особенностей бытования концептов стихий в творчестве Гоголя – а именно то, что они крайне редко функционируют автономно, вне связи с иными первоэлементами. Так, вода образует парадоксальное единство с огнем («румянец болезни был тонко разлит по лицу, исковерканному морщинами» (48)), взаимодействует с воздухом («в комнате было тускло, неприятная мокрота

сеялась в воздухе...» (53)), с землей – пусть это взаимодействие и проявляется имплицитно – («ты получишь завидное право кинуться с Исакиевского моста в Неву <...>; а труды твои первый маляр, купивши их на рубль, замажет грнтом...» (52)), со светом («окна, загроможденные мебелью и картинами, скупно изливают свет; безмолвие, разлитое на лицах всех» (66)). Это служит указанием на нерасчлененность, синкретичность картины мира, к которой стремится Гоголь, и снова актуализирует метафору жизни (парадоксально – как и многократное упоминание коннотативных наполняющих огня), в которой стихии сосуществуют в сложном взаимодействии.

Одновременно с тем диффузное проникновение стихий одна в другую, наиболее показательно продемонстрированное именно водной стихией (несомненно, благодаря ее пластичности и, вместе с тем, возможности визуальной и осязательной фиксации; ибо воздух, который столь же всепроникающ, невозможно ощутить), есть некое нарушение традиционного положения вещей, в котором стихии образуют пары по принципу полярного противопоставления: огонь – вода и воздух – земля соответственно. Семиотические сдвиги в этих отношениях, продемонстрированные выше, вызывают смутное ощущение раздражения, вызванного смещением привычных координат картины мира и логики, в соответствии с которым функционирует мироздание. На самом деле этими «сдвигами» писатель, напротив, возрождает и реабилитирует органичную архаико-мифологическую синкретичность взаимодействия стихий, позволившую некогда осуществиться космогонии.

Что касается фантастического аспекта, то помимо уже указанных функций концепт воды демонстрирует те маленькие странности, которыми изобилует гоголевская художественная картина мира, и тем самым придает ей завершенность и правдоподобность – в той системе координат, в которой она существует. Так, во фразе «народ с каким-то ужасом отхлынул от лавки» (49) видится нечто странное, обусловленное тем, что ни до, ни после в тексте повести масса народа не сопоставляется с морем; разумеется, эта оговорка воспринимается просто как фигура речи, и на то есть все основания, однако

наряду с этим в ткань повествования совершенно неожиданно и немотивированно внедряется онтологический мотив, на мгновение смущающий читателя. Впоследствии, при описании явления призрака или галлюцинации Черткова, говорится, что последний «видел, как поверхность старика отделялась и сходила с портрета, так же, как снимается с кипящей жидкости верхняя пена, подымалась на воздух и неслась к нему ближе и ближе, наконец приближалась к самой его кровати» (52). Сравнение по меньшей мере странное, не говоря уже о том, что в этом описании сочетаются три стихии. Однако зададимся вопросом: при чем здесь эта «верхняя пена»? В сущности, ни «кипящая жидкость», ни летящий призрак сами по себе не вызывают негативной когнитивной реакции; восприятие спотыкается именно на этой «верхней пене». *Ненужность* – вот определяющее слово. От верхней пены избавляются, поскольку она не нужна; подобно этому, зловещее изображение – лишнее, вредное, ненужное, то, из-за чего портрет не может стать произведением искусства в полной мере. Парадоксальным образом означающее отделяется от означаемого, смысл – от формы выражения. Результатом становится смешение семантических закономерностей (что, в числе прочего, делает возможным сосуществование стихий без взаимной аннигиляции) и в конечном итоге – хаос. Причинно-следственные связи переворачиваются: взаимодействие стихий, определяющее возможность космогонии, т.е. становления порядка из хаоса, становится маркером безумия, в котором пребывает мир; в свою очередь, хаос, долженствующий содержать бесконечное множество потенций становления гармонии как конечного состояния бытия, сам становится этим состоянием.

Но одновременно с тем хаос продолжает сохранять в себе – в латентном состоянии – возможности к преобразованию мира, причем – преобразованию именно силами искусства. Это утверждается со всей определенностью в эпизоде, когда Чертков берется за написание портрета дочери светской дамы: «Кисть бросила на полотно первый туман, художнический хаос; из него начали делиться и выходить медленно образующиеся черты» (56). Поэтому хаос в повести связывается с концептом стихии воды, предшествующей творению.

Итак, в повести «Портрет» доминирующим является взаимодействие стихии огня и света. Огонь в повести, как это всегда бывает у Гоголя, предстает явлением амбивалентным. Традиционный символ жизни, ее квинтэссенция, он также и сжигающее пламя губительной и порочной страсти, и испепеляющий огонь веры, возвышающей и совершенствующей душу. Это адская геенна и пламя безумия, которым кончил предавший дело жизни Чертков, – и «искра Божественного познания», горящая в каждом, искра творчества и созидания.

Свет, которому в повести принадлежит не менее важная роль, также амбивалентен, но скорее – в многообразии тех возможностей оценки, что он предоставляет и множит до бесконечности. Это не губительное пламя, на которое летят мотыльки, чтобы погибнуть, как в «Вие», а скорее то испытание, которое нужно пройти человеку на пути к себе самому и спасению своей души. Свет затемняет, искажает, скрывает, внушает мечты и грезы, что уводят с верного пути. Так, искусство в свете обманчивой луны предстает бесполезным, а ремесленничество и зарабатывание денег – единственно правильными и даже достойными. Жертвой именно такого морока стал Чертков. Одновременно с этим очень значимую роль играют также «сцепления» света и воздуха, противопоставление воздуха и земли, взаимодействие воды с иными стихиями...

Таким образом, «Портрет» есть воплощение стремления Гоголя к синтезу. В повести, где все стихии взаимодействуют, происходит космогоническое творение мира средствами искусства и посредством художника-творца. Именно поэтому в тексте Гоголь формулирует свое понимание сущности искусства, а также моделирует и проверяет несколько вариантов судьбы художника: творца, ставшего ремесленником; творца, создавшего произведение искусства неосознанно, стихийным образом и потому не способного нести ответственность за свое творение; наконец, творца, сознательно выбравшего путь служения высшему идеалу и потому созидającego истинный шедевр.

Одновременно наряду с собственной смысловой нагрузкой, «Портрет» идеально вписывается в генеральную историко-эстетическую линию «Арабесок». Действительно, архитектоника повести, включающей в себя две

части, служит точкой, в которой пересекаются идейные пласты, условно говоря, «статей» и «повестей» книги, первые из которых представляют собой вербальную космогонию, творение нового мира и гармонизацию бытия, тогда как вторые служат художественной аргументацией необходимости этого. Гоголем выносится приговор сложившемуся положению вещей в каждом в полной мере «художественном» тексте книги – от «Пленника» до «Клочков из записок сумасшедшего». Не является исключением и «Портрет», первая часть которого репрезентирует амбивалентный характер самого искусства, не могущего стать панацеей против тотальной атомизации, распада бытия.

VII.

Смена «Портрета» статьей «Взгляд на составление Малороссии» закономерна, ибо и проблематика, и бытование четырех стихий здесь также продолжает магистральную линию, заявленную в предшествующих текстах. Так, огонь возникает уже в самом начале статьи, причем – в дихотомической роли пламени вдохновения: «...Могущественное слово прекращало брань или возжигало ее...» (81) и стихии разрушительной силы: «Ужасные монголы <...> хлынули на Россию, осветивши путь свой пламенем и пожарами – прямо азиатским буйным наслаждением. <...> Выжженные города и степи, обгорелые леса, древний, разрушенный Киев, безлюдье и пустыня – вот что представляла эта несчастная страна!» (82–83). Земля – это и знаковый для Гоголя «кочок земли», за обладание которым «брат брата резал» (82) и который является символом тотальной раздробленности бытия, прозреваемой художником везде и всегда страшившей его, и один из изыскиваемых Гоголем сущностных корней нынешних явлений, ибо «от вида земли зависит образ жизни и даже характер народа. Многое в истории разрешает география» (85) (обратим здесь внимание на принципиальную фразу: «Тогда история, казалось, застыла и превратилась в географию...» (82); таким образом, география в соответствии с перманентным характером самого объекта географической науки воспринимается мыслителем в качестве суррогата процесса, одухотворенного высшим смыслом, каковым

представляется ему история. Превращение истории в географию – это действие противоестественное, заключающееся в регрессивном движении человечества по пути возвышения духа. Земля в этом смысле становится изначальным материалом, в котором скрыты все потенции, но при этом сакральным не самим по себе, но одухотворяемым в результате реализации одной из латентных возможностей), и просто традиционный синоним понятий «страна», «государство»: «Но беззащитная, открытая земля эта была землей опустошений и набегов... <...> Это была земля страха...» (86). Однако эта испепеленная земля сумела, подобно мифическому Фениксу, восстать из пепла, дав жизнь новому, совершенно особому народу – козакам. Космогония и эсхатология сплетаются в столь крепкий узел, что между ними невозможно провести однозначные причинно-следственные связи, и воплощением этого смещения парадигм восприятия становится народ козаков: «Нужно было видеть этого обитателя порогов в полутатарском, полупольском костюме, на котором так резко отпечатались пограничность земли, азиатски мчавшегося на коне, пропадавшего в густой траве, бросавшегося с быстротою тигра из неприметных тайников своих или вылезавшего внезапно из реки или болота, обвешанного тиной и грязью, казавшегося страшилищем бегущему татарину. <...> Казалось, существование этого народа было вечно. Он никогда не уменьшался: выбывшие, убитые, потонувшие заменялись новыми» (88).

Образы главных героев повести «Тарас Бульба» как воплощения географии, превратившейся в историю, порождают закономерный вопрос об олицетворении национального характера, явленном в сфере искусства, но – не средствами этой сферы. Другими словами, насколько выстраиваемая Гоголем в «Арабесках» геоисторическая концепция останется правомерной, будучи экстраполирована за пределы исключительно субъективно-эстетической парадигмы, включенные в которую размышления об искусстве, географии и истории перестают быть научной рефлексией и превращаются в творческие приемы реализации мировоззренческой позиции художника, которую мы определяем (с изрядной долей упрощения) конвенциональным термином *прото-экзистенциальная*?

VIII.

Ответу на данный вопрос посвящена статья «Несколько слов о Пушкине».

Раннее творчество Пушкина, прошедшее под знаменем романтизма и посвященное – в интерпретации Гоголя – Кавказу, отличается столь же полной погруженностью во взаимодействие природных стихий, сколь и сам Кавказ, проистекая из самой жизни и являясь ею (что в полной мере иллюстрирует смысл понятия «жизнетворчество»): «Исполинский, покрытый вечным снегом Кавказ, среди знойных долин, поразил его; он, можно сказать, вызвал силу души его и разорвал последние цепи, которые еще тяготели на свободных мыслях.» (90). Поэтическое творчество становится стихией, вбирающей в себя все природные стихии, столь же исконным началом бытия, как и четыре первоэлемента.

В процессе конструирования своего варианта творческой эволюции Пушкина Гоголем указывается на отход поэта от онтологии, непосредственно связанной с натурфилософией, и приобретение его произведениями более символического смысла, выражающего сущность русского национального характера: «Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух» (94). Пламенность природы Кавказа уступает место вторичным культурным коннотациям, связанным с концептом воздушной стихии: *дыханию, душе, духу*. Несколько далее возникает также *сияние*, которое в данном случае имеет очень любопытный характер: оно вводится эпитетом «ослепительный», который в гоголевской художественно-аксиологической системе имеет негативную семантику, в большинстве случаев сопутствуя такой форме бытования концепта света, как «блеск», принципиально противопоставленной смыслу понятия «сияние». Однако в стихотворениях Пушкина происходит подобие алхимического опуса, трансформирующего низкие, «больные» материалы в единственный «здоровый», квинтэссенцию

бытия – золото. И в этом смысле определение «ослепительный» кардинальным образом меняет свое значение, знаменуя преодоление раздробленности означаемого и означающего и, тем самым, торжество синтеза в творческой системе Гоголя: «Это собрание его мелких стихотворений – ряд самых ослепительных картин. Это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми одним древним, в котором природа выражается так же живо, как в струе какой-нибудь серебряной реки, в котором быстро и ярко мелькают ослепительные плечи, или белые руки, или алебастровая шея...» (95).

Во фразе «Они так просто-возвышенны, так ярки, так пламенны, так сладострастны и вместе так детски чисты» (95–96) вновь появляется огонь, причем – для характеристики пушкинских творений, как нельзя более далеких от его «кавказских» произведений. Так наряду с интерпретацией творчества Пушкина как последовательной смены художественных парадигм формируется представление о нем как о цельности, которую необходимо воспринимать как единство сублимации мировоззрения национального поэта в художественных формах, сущностно не различающихся. География, история и эстетика объединяются в видении Гоголя, формируя целокупность мира, основой которого является романтическая категория всеобщего синтеза, органично контаминирующего разнородные проявления бытия.

IX.

Этот посыл реализуется и в статье «Об архитектуре нынешнего времени», на которой мы не будем останавливаться подробно – в связи с тем, что все художественные, смысловые и аксиологические ее доминанты уже были выявлены ранее. Действительно, здесь наличествует и устремленность в прошлое, долженствующее одухотворить высшим смыслом настоящее: «Они прошли, те века, когда вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу...» (97); и обращение к географии в роли своего рода «ландшафтного дизайна», долженствующего превратить архитектуру в «летопись мира», т.е. возвысить ее до истории: «При построении городов нужно обращать

внимание на положение земли» (111); и постулирование необходимости синтетического искусства (а значит, и преодоления атомизации самого бытия путем контаминации эклектичных его проявлений в сублимации мировоззрения средствами архитектуры), что наиболее репрезентативно проявляется в знаковой авторской сноске о том, «что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись» (112); и имплицитное утверждение основополагающей роли стихий в той или иной форме бытования (обратим внимание на первые два из приведенных примеров и принципиальное упоминание о «*стихиях* нового вкуса» – в примере третьем).

Х.

Завершает первую книгу «Арабесок» «Ал-Мамун», основой которого становится неразрешимый конфликт между историческими закономерностями, национальным характером – и упомянутым «расширенным художественно-эстетическим подходом к действительности»⁹⁵, столкновение истории с эстетикой, привносимой извне (что соотносится с проблематикой «Портрета»). Невозможность победы последней обусловливается сущностными законами мироустройства, изначальными онтологическими константами, стихийными силами, проявляющимися в жизни народа: «Этот чудный народ не шел, а летел к своему развитию. <...> Его доселе небывалые в истории человечества стихии вспыхнули богато, ярко, странно и совершенно оригинально. <...> Но Ал-Мамун не понял его» (116); филигранно сочетая географические, натурфилософские и метафизические смыслы, Гоголь в нескольких лаконичных фразах формирует определяющие основы мировоззрения арабских народов, коренящиеся в специфике бытования природных стихий: «Но Ал-Мамун не принял в соображение того, что это постановление изверглось из огненного аравийского климата, из огненной природы араба, – что этот рай для магометанина есть великий оаз среди пустыни его жизни...» (118).

⁹⁵ См.: Лазарева А.Н. Духовный опыт Гоголя. – М., 1993. – С. 44, 49–52.

ХІ.

Произведение, открывающее вторую часть «Арабесок» – «Жизнь», – вновь свидетельствует о том, что «граница между научным и художественным подходом к истории была для Гоголя почти неуловимой», по словам В.В. Гиппиуса, и поэтому «самое широкое из своих обобщений, картину древнего мира – Гоголь дал в “Арабесках” в виде уже откровенной лирики – в ритмической и образной “Жизни”»⁹⁶. Последнее высказывание исследователя нуждается, на наш взгляд, в некоторой корректировке, а именно: основой «самого широкого из обобщений» Гоголя является не столько «картина древнего мира», сколько момент рождения мира нового. Репрезентации взгляда художника на Древний мир служит первая часть книги, завершенная «Ал-Мамуном», где христианство представлено лишь как нечто, представляющее «совершенный контраст пламенной природе араба». Время древнего мира, время *земли* ушло – наступила эпоха стремления к *небу*.

Мастерски используя поэтику стихий, Гоголь подчеркивает метафизические смыслы статьи: в описании Египта, олицетворяющего смерть, стихии отсутствуют вовсе; полнота бытия Греции репрезентируется взаимодействием всех стихий, но – неподвижность указывает на исчерпанность этой жизни, властительницей которой является красота телесная; тщетность претензий Рима объединить мир, слить его воедино и поработить все сущее военной силой вскрывается указанием лишь на две наиболее эфемерные стихии – воду и воздух, без упоминания земли, за «клочки» которой и велись захватнические войны.

Обратим внимание также на выведение в качестве действующих лиц стран, с одной стороны, и конкретных людей и, одновременно с тем, – всего мира вокруг них – с другой. В обоих случаях имеет место символизация; однако если в первом можно констатировать ограниченность олицетворяемых странами образов мира и жизни, то во втором происходит объединение антропологии и онтологии в сфере духовности, что репрезентируется противопоставлением бесплодной земли и образа звезды, сияющей в небе над младенцем Христом⁹⁷.

⁹⁶ Гиппиус В.В. Гоголь. – СПб. : Logos, 1994. – С. 58, 59.

⁹⁷ При этом все описанное является сном «бедного сына пустыни», араба-бедуина. В этом свете «Жизнь» есть репрезентация единственно возможного способа приобщения всех народов к божественному откровению, в противовес

ХII.

Статья «Шлецер, Миллер и Гердер» развивает тему взгляда на историю с позиции интерпретатора – неслучайно она начинается фразой «Шлецер, Миллер и Гердер были великие зодчие всеобщей истории» (122); обратим внимание здесь на слово «зодчие», вводящее мотив не пассивного созерцания исторического процесса, но активной созидательной деятельности по творению такового или, по крайней мере, представлению его с индивидуально-личной точки зрения. Принципиально важным представляется также то, что, характеризуя Шлецера, Миллера и Гердера в качестве представителей совершенно разных подходов к представлению истории, Гоголь тем не менее заявляет в финале, что все «они много, очень много осветили всеобщую историю, и если в нынешнее время мы имеем несколько замечательных сочинений, то этим обязаны им одним» (125). Другими словами, ему неважно, с какой точки зрения видит историю каждый из мыслителей, сущностное значение имеет самый факт наличия таковой точки зрения; именно с этим связано подчеркнуто механистическое конструирование писателем идеального историка, имеющее целью не создание определенного конкретного образа, но исключительно репрезентативную демонстрацию наличия собственной индивидуально-личной позиции у Гоголя: «*Мне кажется*, что если бы глубокость результатов Гердера, нисходящих до самого начала человечества, соединить с быстрым, огненным взглядом Шлецера и изыскательною, расторопною мудростию Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю» (125). Постоянное использование «стихийной» метафоры служит имплицитной аргументации того, что формирование личностной точки зрения – не прихоть художника, но необходимость, обусловленная самой онтологией мироустройства, явленной во взаимодействии натурфилософских и символично-метафизических аспектов его бытования.

изначально тщетной попытке насильственного насаждения проевропейского Просвещения, предпринятой Ал-Мамуном. Здесь демонстрируется ирреальный, мистический способ обретения личной мировоззренческой позиции, ранее отыскиваемый Гоголем в области рационального – в познании причин, закономерностей исторического процесса.

ХІІІ.

Следующее произведение вписывается в магистральную траекторию гоголевской мысли, но вместе с тем обогащает ее несколькими принципиально значимыми составляющими, служа одним из ключевых смысловых узлов книги. «Невский проспект» – без сомнения, высшее воплощение «Арабесок», их идея и квинтэссенция, чему и служит объемное описание Невского проспекта как выставки людей, разобщенных вплоть до телесной атомизации.

Как и в иных гоголевских текстах, концептосфера стихий является той деталью, рассмотрение которой может стать фундаментом выявления всех художественных, идейных и аксиологических смыслов повести. Действительно, ввиду заявленного самим образом Невского проспекта посягательства водной стихии на территорию стихии земли последняя лишается своей незыблемости; разумеется, это связано с контекстом «петербургского текста», для которого характерна, используя термин В.Н. Топорова, «тяга к бездне»⁹⁸, а также миражность и сущностная фикциональность как парадоксальные категории бытия самого города, но, так или иначе, устойчивость и перманентность стихии земли, ставящиеся под вопрос в предыдущих текстах, в настоящей повести окончательно развенчиваются.

Одновременно с тем стихия воды лишается сакральности; интервенция ею земли не приводит к актуализации воды в качестве миромоделирующей стихии, напротив, происходит потеря ею своих основных функций, с одной стороны, и приобретение странных новых – с другой: «По улицам плетется нужной народ: иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, запачканных известью, которых и Екатерининский канал, известный своею чистотою, не в состоянии бы был обмыть» (127), но несколько позже упоминается подъезд с «облитым золотом швейцаром» (137). Эта нивелировка сакральности водной стихии обуславливает специфику бытования самого Петербурга, которая связывается в повести с концептами «свежести», «тумана» и «пучины», а также репрезентируется видом из окна «в двор, где грязный водовоз лил воду,

⁹⁸ См.: Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб. : Искусство–СПб, 2003. – 616 с.

мерзнувшую на воздухе» (140). Градация трех указанных концептов, все более приближающихся к ядру концептосферы стихии воды, иллюстрирует сущность Петербурга: кажимость, миражность, скрывающие бездну, «пучину». Действительно, в нескольких описаниях красавицы, встреченной Пискаревым на Невском проспекте, постоянно подчеркивается ее «свежесть»: «Они вились, эти чудные локоны, и часть их, падая из-под шляпки, касалась щеки, тронутой тонким свежим румянцем, проступившим от вечернего холода» (133), «Она была свежа; <...> [ужасный разврат] еще не смел коснуться к ее щекам, они были свежи и легко оттенены тонким румянцем – она была прекрасна» (135). Но эта свежесть – лишь видимость, мнящаяся Пискареву тогда, когда «все перед ним окинулось каким-то туманом» (133); позже «сидел он в своей комнате, как бедняк, нашедший бесценную жемчужину и тут же выронивший ее в море» (135–136), и ему представляется, что «она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в свою пучину» (136). Наконец, Пискарев составляет «легкомысленный план», «чтобы спасти ее от потопления» (142) – и вновь «он дохнул свежим воздухом и почувствовал свежесть на сердце» (143). Иллюзорность и изначальная тщетность интенции героя выявляется поэтикой стихии воды – когда Пискарев предпринимает свою попытку, красавица «стояла перед ним так же прекрасна, <...> хотя бледность кралась на лице ее, уже не так свежем...» (143). Линейная прогрессия – «свежесть» – «туман» – «пучина» – у Гоголя взвихряется спиралью и обретает характер бытийной катастрофы.

Ввиду этого свой смысл обретает и загадочная фраза о дворе, «где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе» (140). Анализируя, по определению В.Л. Комаровича, «один из вариантов эпилога» повести «Клочки из записок сумасшедшего»⁹⁹, авторы «Комментария» к третьему тому Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя в 23 томах указывают, что его «связывает с отрывком “Дождь был продолжительный” тема воды, вбивающей в землю “болотный город”, всего лишь “холодной воды” в определившемся тексте

⁹⁹ «Боже, что они делают со мною, они все льют на самое темя мне [воду] [Льдом и вод(ой)] страшную воду, она как стрела расщеливает череп мой. Матушка моя, за что они мучат меня. [Царица] (Ко)ролева моя светлая [взгляни] ты види(шь), как жестоко поступают со мною за любовь. Ты [знаешь] ли видишь ли, как обижают меня» (Варианты // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 444).

“Записок сумасшедшего” (и в черновом, и в печатном вариантах), но в сохранившем первоначальную, порождающую замысел эмоцию наброске – “страшной воды”, которая “расщеливает череп”, становясь средством лечения, неотличимым от орудия пытки “льдом и водой”; эта эмоция узнаваема (ср. в “Невском проспекте”: “двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе”) и очевидно адресована городу на воде, “русской Венеции”, почти подсоседившейся, как говорит Гоголь в статье “Петербургские записки 1836 года”, “к ледяному полюсу”¹⁰⁰. Вновь актуализируется бытийный и экзистенциальный ужас, воплощающийся в воде, как основа жизни человека.

Неслучайно погружение Пискарева в пучину безумия показано как прием им опиума, т.е. наполнение себя жидкостью: «Персиянин на минуту вышел и возвратился с баночкою, наполненною темною жидкостью, бережно отлил часть ее в другую баночку и дал Пискареву с наставлением употреблять не больше как по семи капель в воде. <...> Пришедши домой, он отлил несколько капель в стакан с водою и, проглотив, завалился спать» (141). Вода, в том или ином виде пронизывающая все аспекты жизни Петербурга, актуализируется в своей эсхатологической роли – и вместе с тем наряду со светом становится миромоделирующей стихией парадоксального бытования Петербурга, стоящего на грани небытия, – не города, но мирообраза, сменившего Миргород.

Небытие, исподволь разлитое в бытии и тем самым ставящее последнее под вопрос, наглядно демонстрируется спецификой бытования воздушной стихии, заключающейся прежде всего в том, что в повести все летает. Действительно, уже в самом начале указывается, что «жадность, и корысть, и надобность выражаются на идущих и летающих в каретах и на дрожках» (126); «сонный ганимед, летавший вчера как муха с шеколадом, вылезает с метлой в руке без галстуха» (127); «дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским» (129) и т.д. Речь идет словно не о людях, но о тенях;

¹⁰⁰ Бочаров С.Г., Дерюгина Л.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 861.

это резко контрастирует с богатством и сочностью самого гоголевского слова, не говоря уже о почти материальной плотности подробно выписываемых художником деталей. Тем самым создается поразительный эффект: кинэстетическая насыщенность языка Гоголя дает возможность *ощутить* эфемерность, иллюзорность самой жизни и форм, принимаемых ею. Страшная «легкость» всех героев Невского проспекта заставляет усомниться в том, что они – нечто большее, нежели возмущение воздуха (впоследствии это найдет отражение в «легкости в мыслях необыкновенной» Хлестакова – плоти от плоти (или духа от духа?..) Петербурга). Единственной реальностью парадоксальным образом становится принципиальная миражность являющегося фантазмом и порождающего фантазмы Невского проспекта (неслучайно в первой фразе повести заявляется: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; *для него он составляет все*» (126)), расположенного на пересечении воды и земли; теперь к этому сочетанию присовокупляется воздух (а немного позже – и огонь – в форме света), генерируя тем самым новую космогонию, изначально базирующуюся на эсхатологии, распаде, смерти.

Подобно реалиям ранее рассмотренных повестей, в «Невском проспекте» дышит многое из того, что обычно этим не занимается; но, в отличие от «Вечеров...», здесь в связи с этим нельзя констатировать тотальной одушевленности мира. Действительно, Гоголь наделяет дыханием (а значит – и жизнью) то, что этой жизнью обладать просто не должно – например, «усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие» (128). Еще несколько примеров: «В самом деле, никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата» (136); «самый порок дышит в них миловидностью» (150); наконец, на Невском проспекте «и кроме фонаря все дышит обманом» (155). То, что представляется живым на Невском проспекте, – всего лишь легкие тени; поистине живы здесь лишь разврат, порок, обман. Воздушная стихия, подобно воде, лишается сакральности; в повести формируется безвоздушное пространство, предвосхищающее тотально бездушное пространство поэмы «Мертвые души».

Тени, иллюзорность, мнимость... В связи с этими основополагающими категориями гоголевского мирообраза, явленного в «Невском проспекте», невозможно обойти вниманием концепт света. Действительно, среди произведений Гоголя «Невский проспект», пожалуй, – одно из самых «блестящих». Количество упоминаний «света» и «блеска», не говоря уже о словах того же семантического поля (например, «фонарь», «лампа», «свеча», «блестеть», «сверкать», «сверкающий», «блестящий», «ослепительный», наконец), в небольшой по объему повести приближается к 35, тогда как «огонь» не упоминается и 20 раз, т.е. соотношение составляет почти 2:1. Показательно при этом, что почти 30 упоминаний «света» и около 15 – «огня» приходится на историю Пискарева, и лишь 4 и 2 соответственно присутствуют в описании случая, произошедшего с Пироговым. Это закономерно, поскольку свет обманчив, неуловим и эфемерен, он порождает тени, которые скрывают истинный облик предмета и заставляют его казаться совсем не тем, что он есть на самом деле; и напротив – свет ослепляет, не давая увидеть ничего. Самый сильный свет испускает мечта, и жертвой такого миража становится художник Пискарев.

Ослепленный мечтой, он видит не то, что есть на самом деле, принимая проститутку за мадонну. Подобно демонической панночке из «Вия», «мертвая» красота которой, красота иномирная, пугающая, репрезентируется с помощью метафоры света¹⁰¹, внешность прекрасной незнакомки также описывается как подчеркнуто «светлая», более того – ее красота «ослепительна». Как и в «Вие», огонь присутствует здесь и в качестве символа жизни, и – единственный раз – как разрушительная по своей сути сила страсти («Приемы опиума еще более раскалили его мысли, и если был когда-нибудь влюбленный до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно, то этот несчастный был он» (142)).

Как мы видим, огонь остается на периферии, уступая место свету, что указывает на то, что повествование переводится в план воображения, а не жизни во всех ее проявлениях, символом и воплощением которой является огонь.

¹⁰¹ См.: «Такая страшная, сверкающая красота!» (Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 3. – С. 206).

Эфемерность и неуловимость субстанции света служат показателями аморфности мечтаний Пискарева, которые в конечном итоге приводят его к гибели.

С другой стороны, когда герою открывается правда, этот удар также репрезентируется «светлыми» метафорами. На сей раз свет безжалостно демонстрирует Пискареву правду: «...Сквозь непритворенную дверь другой комнаты блестел сапог со шпорой и краснела выпушка мундира... <...> Боже, куда зашел он!» (135). В соответствии с не раз уже упомянутой концепцией Г. Башляра заострим внимание на свече в руках женщины, открывшей Пискареву дверь, ибо «образ свечи становится символом перехода из одного пространства – реального, в другое – фантастическое. Нагоревшая свеча “проводит” Пискарева в мир сна, и “только огонь свечи просвечивал сквозь одолевавшие его грезы”, и этот же образ истаявшей свечи – первое впечатление вернувшегося в реальный мир молодого человека, символ крушения его надежды»¹⁰².

Герой в ужасе отворачивается от ужасной правды, теперь он сознательно желает оставаться слепцом: «Она бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске свечей...» (136). Заметим здесь, что Пискарев не представлен в процессе творчества; собственно, ничто не указывает на то, что он художник, кроме авторской характеристики. В повести аналогом творчества становятся для него сновидческие грезы, в которых он созидает идеальный мир, стремясь укрыться от гнусных реалий действительности. Свет при этом упоминается столь часто, что зачастую создается ощущение перегруженности повествования «светлыми» образами, тавтологического их повторения, знаменующего собой отчаянные попытки примирить эстетику и мораль, пусть даже только лишь в иллюзорном мире снов.

По контрасту по пробуждении реальный мир кажется герою еще гаже: Пискарев осознает, что мир воображения – это не реальность. Подобно своему собрату Черткову из повести «Портрет», Пискарев оказывается перед выбором, и, какое-то время не желая его делать, в конце концов все же пытается создать

¹⁰² *Фортунатов Н.М., Уртминцева М.Г., Юхнова И.С.* Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX века: Учебное пособие. – М. : Высш. шк., 2008. – С. 172–173.

шедевр и взять на себя ответственность за него. Обманчивый свет иллюзий при этом уступает место огню – символу жизни: «...Он почувствовал краску, вспыхнувшую на его лице...» (143), и далее: «Собравшись с духом, он дрожащим и вместе пламенным голосом начал представлять ей ужасное ее положение» (143).

Но искусство оказывается бессильным. Более того, именно искусство, формирующее стереотипы мировосприятия, и приводит героя к гибели. Сознание Пискарева клишировано романтическими штампами, имеющими весьма отдаленное сходство с действительностью – что и доказывает положение, в которое попадает герой, и его отношение к нему. В этом контексте свой смысл – разрушение стереотипа, производимое автором, – художником, сумевшим, в отличие от своего героя, разорвать оковы, налагаемые искусством на сознание, – обретает комическое изображение петербургских немцев-ремесленников Шиллера и Гофмана. Намеренно провоцируя когнитивный диссонанс, Гоголь сталкивает сложившиеся в искусстве шаблоны восприятия с нарочито заостренным изображением реальности. Дополнительное значение приобретает бытование воздушной стихии, пресловутое всеобщее «летание», которое воспринимается теперь как видение мира глазами безнадежного романтика-Пискарева; показательно здесь, что во второй части повести количество этих «полетов» сводится к минимуму, и все упоминания о них являются расхожими метафорами. Как бы то ни было, искусство существует в «Невском проспекте» как автономный и самоцельный феномен, мало и крайне опосредованно соотносящийся с реальной действительностью, и соответствующим образом формирует своих адептов. Именно поэтому Пискарев не может воплотить в жизнь свой «легкомысленный план» – он не в силах спасти ту, что не желает быть спасенной. Столкнувшись воочию со всей бессмысленностью и бесполезностью того, что составляло сущность его жизни, чему он преданно служил, художник кончает жизнь самоубийством. «Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный, носивший в себе искру таланта, быть может со временем бы вспыхнувшего широко и ярко» (144), погиб, не сумев выполнить предназначения творца – создать гармонию из хаоса.

В той части «Невского проспекта», что посвящена поручику Пирогову, огонь – единственная из стихий, сохранившая онтологическое значение витальности – отсутствует вовсе в связи с тем, что исключительно телесное существование, которое ведет герой, не является жизнью в полном смысле этого слова, свет же возникает всего пару раз: когда автор упоминает о «светлом эполете, который блещет при лампе» (146), указывая тем самым на иллюзорность, не-настоящность всех атрибутов власти и мишурный блеск привилегированных слоев общества, и позже, с той же самой целью – когда замечается вскользь то, что Пирогов «не мог понять, чтобы можно было ему противиться, тем более что любезность его и блестящий чин давали полное право на внимание» (150). Гнев, охвативший поручика после позорной экзекуции, не становится пожирающим пламенем, жгучей страстью – ожидание взрыва увенчивается «пшиком». Здесь и речи не идет о каких-либо порывах души, поэтому и нет огня, а свет – это не тончайший флер, которым мечта прикрывает действительность, но вульгарное привлечение внимания к фантому жизни, за которым – лишь пустота. Упоминания об иных стихиях также практически отсутствуют – онтология гоголевского мирообраза совершенно уступает место фантазмизации бытия, порождающей фантомов, лишенных даже подобия жизни.

Таким образом, единый поток жизни на поверку оказывается крайне неупорядоченным броуновским движением частиц, каждая из которых в чем-то ущербна. Более того, именно из-за этой разобщенности законы бытия остаются непознанными, что приводит к хаосу как следствию трагического несоответствия человеческих атомов канонам мироустройства, структуре бытия.

XIV.

По контрасту следующая завершенная часть книги – статья «О малороссийских песнях» – крайне онтологична; в ней жизнь и музыка сливаются воедино, определяя эстетическое восприятие, переживание и изменение реальности, обусловленное всей историей развития – в статье – Малороссии, за которой, безусловно, усматривается все человечество. Народные песни становятся актуализацией архетипа Логоса – Слова, заключающего в себе все сущее.

Гоголевская статья от первого слова до последнего служит развернутой иллюстрацией этой идеи, в ней нет ни единого слова, не относящегося к авторскому пафосу: «Но лучшие песни и голоса слышали только одни украинские степи: только там, под сенью низеньких глиняных хат, <...> при блеске утра, полудня и вечера, при лимонной желтизне падающих колосьев пшеницы, они раздаются, прерываемые одними степными чайками, вереницами жаворонков и стелящими иволгами» (156); в сущности, вся статья может быть приведена в качестве цитаты, иллюстрирующей концепцию Гоголя о том, что национальные песни есть воплощенная история народа¹⁰³, живое эстетическое ее переживание и сублимация в звучащем слове, аутентичный инструмент возвышения человеческого духа путем приобщения к наследию прошлого, не извне, но изнутри преобразующий человека. Постоянное упоминание стихий в составе метафор призвано исподволь внушить мысль о подлинно онтологическом смысле музыки.

Мир, по Гоголю, изначально благ и прекрасен; но на каком-то этапе своего развития он пошел в ошибочном направлении. Конечно, это не взгляд историка, и неслучайно еще С.А. Венгеров считал, что в статье, «может быть, слишком много лиризма»; это взгляд художника-метафизика, оригинально переосмысляющего положения Романтизма относительно истории и эстетики. Именно с космогоническими устремлениями связано неослабевающее внимание Гоголя к философии Слова и постоянное использование (сознательное или нет) поэтики четырех стихий; в их сочетании он видел средство преобразить мир, вернуть бытию изначальноную гармонию.

XV.

Следующая статья «Мысли о географии», в ином отношении, безусловно, представляющая интерес, в контексте настоящего исследования видится лишь вполне естественным повторением и закреплением уже озвученных мыслей и идей. В статье практически без свойственной Гоголю амбивалентности еще раз

¹⁰³ Неслучайно возникает в тексте фраза, казалось бы, чуждая: «Такова была беззащитная Малороссия в ту годину, когда хищно ворвалась в нее Уния» (162); однако на самом деле эта обмолвка из исторической парадигмы придает статье смысловую завершенность, вписывая ее в контекст не только эстетических, но и историософских исканий художника.

проговариваются основные категории его одновременно экзистенциальной, геоисторической и эстетической философско-метафизической концепции.

Однако наличествует в статье и идея, не то чтобы возникшая впервые, но сформулированная здесь столь репрезентативно, что статья в целом может почитаться одной из путеводных вех прихотливой траектории гоголевской мысли: именно в ней возникает «подземная география», столь же величественная и поэтически-возвышенная, сколь и зловещая, где «все явления и факты дышат исполинскою колоссальностью. <...> Тут лежат погребенными целые цепи подземных лесов. Тут лежит в глубоком уединении раковина и уже превращается в мрамор. Тут дышат вечные огни, и от взрыва их изменяется поверхность земли» (166–167); эта дихотомия неудивительна, поскольку данный образ являет собой воплощение тех сокрытых законов мироустройства, что представляются человеку принципиально непознаваемыми и жертвой которых он зачастую становится в текстах Гоголя. Именно здесь зарождается жизнь, именно здесь творится космогония – алхимия высших сил; поэтому природные стихии соседствуют здесь в неразделимой архаической синкретичности, уподобляющей горные хребты лесам и превращающей раковину в мрамор. Все здесь дышит, и это – дыхание изначального Творения. Погружение под землю вскрывает истинную сущность стихии, в семиосфере гоголевского творчества чаще всего отмеченной эсхатологическими коннотациями: смерть и рождение не только образуют онтологическую целокупность – их корреляции обуславливают саму возможность трансформации, преображения – вот почему «тут дышат вечные огни, и от взрыва их изменяется поверхность земли». Имагологический по природе мотив, в соответствии с видением Гоголя расширенный до прояснения генезиса мира в соотношении жизни и смерти, образующих единство так называемой «жизнесмерти», тотально одухотворенной (концепт дыхания) сущностной космогонической потенцией, модифицирует зловещую семантику стихии земли, характерную для восприятия текстов Гоголя, рассмотренных ранее, и заставляет переосмыслить не только произведения, непосредственно предшествующие «Мыслям...» (и в первую очередь – «Главу из исторического романа»), но и

повести, составляющие «Миргород» (в частности, осознать глубинный онтологический генезис феномена козачества, а также онтолого-метафизический смысл финального пророчества героя «Тараса Бульбы»: «...Подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорила ему!...»¹⁰⁴) и даже «Вечера...» (чудовищные реалии бытования стихии земли в «Страшной мести»), не говоря уже о том, что это обуславливает определенные каноны в интерпретации последующих текстов. Эти законы, согласно концепции художника, изначально фундаментально-онтологичны, т.е. неотменимы и предшествуют человеческому бытованию, а значит – и его историческому развитию. Ответы на извечные вопросы, связанные с устройством бытия как такового, следует искать в самом бытии, приобщением к которому может стать география. Вот почему «обе дисциплины – и история и география – в представлении писателя должны были слиться в единую универсальную науку о человеческом обществе»¹⁰⁵, по словам Ю.В. Манна. И именно этим объясняется странность, казалось бы, наличествующая в начале статьи, где география – «застывшая история» – становится той точкой, в которой объединяются онтология и антропология, природа и искусство и пересекаются абсолютно все стихии, творя новую космогонию: «Велика и поразительна область географии: край, где кипит Юг и каждое творение бьется двойною жизнью, и край, где в искаженных чертах природы прочитывается ужас и земля превращается в оледенелый труп; исполины-горы, парящие в небо, наброшенный небрежно, дышащий всею роскошью растительной силы и разнообразия вид, и раскаленные пустыни и степи, оторванный кусок земли посреди безграничного моря, люди и искусство, и предел всего живущего!» (163). По Гоголю, бытие одухотворено изначально.

XVI.

Своего рода второй частью концептуальной диалогии, начатой «Мыслями о географии», можно считать статью «Последний день Помпеи (Картина Брюлова)».

¹⁰⁴ Гоголь Н.В. Тарас Бульба // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 13. – С. 172.

¹⁰⁵ Манн Ю.В. Гоголь – критик и публицист. Комментарии // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1978. – Т. 6: Статьи. – С. 505.

Так, в «Мыслях о географии» утверждается идея изначальной одухотворенности бытия и насущности просто приобщиться к ней, прозреть ее; в «Последнем дне Помпеи» это становится необходимыми условиями сотворения шедевра. Произведение искусства произрастает из самой изначальной онтологии, подобно бытию, объективированному в реальности, что наглядно репрезентируется поэтикой стихий: «Колорит, употребляемый 19 веком, показывает великий шаг в знании природы. Взгляните на эти беспрестанно появляющиеся отрывки, перспективы, пейзажи, которые решительно в 19 веке определили слияние человека с окружающею природою: как в них делится и выходит окинутая мраком и освещенная светом перспектива строений! как сквозит освещенная вода, как дышит она в сумраке ветвей! как ярко и знойно уходит прекрасное небо и оставляет предметы перед самыми глазами зрителя; какое смелое, какое дерзкое употребление теней там, где прежде вовсе их не подозревали! и; вместе, при всей этой резкости, какая роскошная нежность, какая подмечена тайная музыка в предметах обыкновенных, бесчувственных» (171–172), или «Возьмите все беспрестанно являющиеся гравюры, эти отпрыски яркого таланта, в которых дышит и веет природа так, что они кажутся как будто оцвечены колоритом. В них заря так тонко светлеет на небе, что всматриваясь, кажется, видишь алый отблеск вечера; деревья, облитые сиянием солнца, как будто покрыты тонкою пылью; в них яркая белизна сладострастно сверкает в самом глубоком мраке тени. Рассматривая их, кажется, боишься дохнуть на них. Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целию и стремлением всех наших артистов» (172); перечень может быть продолжен, ибо Гоголь стремится донести свою мысль во что бы то ни стало. Олицетворением онтологии, воплощенной в антропологии и созидающей шедевр, становится *гений*.

Действительно, важное место в статье занимает вопрос о *гении*. В свете постулируемой в настоящем исследовании концепции гений понимается как высшая ступень, на которую способен подняться человек, сформировавший индивидуально-личностную позицию интерпретатора и с этой точки зрения приобщившийся к бытию – его онтологическим основам и исторической

изменчивости. Лишь ему дано выявить тот скрытый, потаенный «свет», что в подавляющем большинстве случаев является пошлым «блеском» суетного существования (одна из константных категорий гоголевской творческой системы); в отличие от статьи «Несколько слов о Пушкине», где эпитет «ослепительный» входит в семиосферу, связанную с символическим смыслом алхимического преобразования неблагородных металлов в золото, здесь «блеск» не отделяется от изначального «света», имеющего как онтологическое, так и метафизическое значение в контексте космогонии: «Видимое отличие, или манера Брюлова уже представляет тоже совершенно оригинальный, совершенно особенный шаг. В его картинах целое море блеска. Это его характер. Тени его резки, сильны, но в общей массе тонут и исчезают в свете» (175).

Таким образом, в контексте «Арабесок» формируется всеохватное – пусть сложное, многоаспектное и временами противоречивое – единство, целокупность мира, воплощение которого неизменно базируется на поэтике стихий как репрезентативного и аутентичного проявления законов Космоса.

XVII.

Во фрагменте «Пленник» гоголевская концепция человека значительно ужесточается по сравнению с представленной в «Главе из исторического романа». Человек уже не блуждает вслепую – он пленник, что заявлено уже в заглавии отрывка. Связь с онтологическими основами бытия – природными стихиями – разорвана: «Осветить бы месячному лучу хоть на минуту его лицо – и он бы верно блеснул в каплях кровавого пота, катившегося по щекам его! Но месяц не мог видеть его лица, потому что оно было заковано в железную решетку» (178); однако эта отторженность человека от мироздания носит не окончательный характер, что репрезентируется образом церкви, оскверненной годами смуты, но сущностно словно возносящейся оттуда, где «на всем отпечаток величественных потрясений земли; душа сильнее чувствует великие дела Творца» («Мысли о географии»), с одной стороны, и освещенной небесным светом, который сумел ухватить и воплотить в своей картине

Брюллов в виде молнии («Последний день Помпеи») – с другой: «Нижняя половина церкви была каменная и, можно сказать, вся состояла из трещин; обожжена, закурена порохом, почерневшая, позеленевшая, покрытая крапивою, хмелем и дикими колокольчиками, носившая на себе всю летопись страны, терпевшей кровавые жатвы. <...> Бледный луч серпорогого месяца, продравшись сквозь кудрявые яблони, укрывавшие ветвями в своей гуще часть здания, упал на низкие двери и на выдавшийся над ними вызубренный карниз, покрытый небольшими своевольно выросшими желтыми цветами, которые на тот раз блестели и казались огнями или золотою надписью на диком карнизе» (178–179). Далее подробно изображается эта модификация «подземной географии», чудовищная, внушающая ужас, представляющаяся обиталищем монструозного Вия (эта ассоциация, вызванная упоминанием о «тех адских гномах, которых один вид уже наводит содрогание», неслучайна; см. об этом ниже): «Есть что-то могильно-страшное во внутренности земли. Там царствует в оцепенелом величии смерть, распутившая свои костистые члены под всеми цветущими весями и городами, под всем веселящимся, живущим миром. Но если эта дышащая смертию внутренность земли населена еще живущими, теми адскими гномами, которых один вид уже наводит содрогание, тогда она еще ужаснее. Запах гнили пахнул так сильно, что сначала заняло у всех дух. <...> Это была четырехугольная, без всякого другого выхода пещера» (181). Но, будучи погребен заживо в месте, где «дышит смерть», герой открывает подлинную сущность и своего склепа, и самой смерти: «Прежде всего внимание его впилося в темноту. <...> Он всеми чувствами вселился в темноту. И тогда пред ним развернулся совершенно новый, странный мир: ему начали показываться во мраке светлые струи – последнее воспоминание света! Эти струи принимали множество разных узоров и цветов. <...> Эти разноцветные узоры принимали или вид пестрой шали, или волнистого мрамора...» (181–182). Там, где царствует смерть, рождается новый мир, творятся узоры, в которые вплетаются природные стихии, созидающие космогонию; пусть это эстетическое творение воздушно-эфемерно, пусть его хрупкое совершенство

разрушается одним лишь прикосновением к омерзительной части мира реального («...Пальцы его невольно дотронулись к чему-то склизкому. Мысль о жабе вдруг осенила его!.. Он вскрикнул и разом переселился в мир действительный» (182)) – важен сам факт преображения смерти в жизнь, пресловутая «жизнесмерть», нивелирующая катастрофичность ужаса действительности. Неизмеримые силы к претворению бытия скрыты и в мире, и в самом человеке¹⁰⁶; это служит предварением мировоззренческой и эстетической манифестации Гоголя, запечатленной в последней повести книги «Арабесок» – «Клочки из записок сумасшедшего», где постулируется идея о том, что художник – это высшая степень бытования каждого человека.

В связи с этим обратим внимание на образ предводителя отряда рейстровых коронных войск: «В молчании шел начальствовавший отрядом, и непостоянный огонь светильни, окруженный туманным кружком, бросал в лицо ему какое-то бледное привидение света, тогда как тень от бесконечных усов его подымалась вверх и двумя длинными полосами покрывала всех. Одни только грубо закругленные оконечности лица его были определительно тронуты светом и давали разглядеть глубоко бесчувственное выражение его, показывавшее, что все мягкое умерло и застыло в этой душе, что жизнь и смерть – трюнь-трава...» (180), и далее: «Тщательно осматривал он находившиеся в земляных стенах норы, совершенно обсыпавшиеся, служившие когда-то кельями и единственными убежищами в той земле, где в редкий год не проходило по степям и полям разрушение...» (180). Интерес здесь представляют аллюзии на образ полковника Глечика, представшего в личине крестьянина в «Главе из исторического романа», формируемые сочетанием «стихийных» концептов непостоянного света, тумана и земли. Подобно Глечику, предводитель козачьего отряда является воплощением тайных сил бытия (прямым указанием на это служит не только важнейшая роль стихий в его изображении, но и

¹⁰⁶ Ввиду этого проясняется природа образа гоголевского «Вия» и сопутствующих ему мотивов слепоты, сокровенного света и той «правды», сокрытой в человеке, которую Вий демонстрирует Хоме Бруту. Вий есть не эсхатологический монстр, но воплощение «подземной географии», могущей представлять как в разрушительной, так и в созидательной ипостаси. В этом смысле любопытна также параллель между пленником, лицо которого «было заковано в железную решетку», и Вием – «лицо было на нем железное».

принципиально важное для Гоголя соположение жизни и смерти в нем, характеризующее саму тайную суть бытия) – таких, какими видятся они самому человеку. Их враждебность определяется непониманием их сущности¹⁰⁷.

Таким образом, Гоголь расширяет границы так называемого «сюжета нового времени», явленного в повестях «Арабесок»: *над* землей властвует история, и человек – безымянный пленник в каждый текущий ее момент – будь то XIX век или XVI столетие, – а законы мироздания – непознаваемы и потому враждебны; *под* землей же царит смерть, но стоит непосредственно приобщиться к ней – и человеку откроется истинный смысл тайных сил, творящих мироздание, подлинное значение «подземной географии» в ее высшей космогонической доминанте, метафизической квинтэссенции, порождающей всякое творчество. История и география кардинальным образом меняют аксиологические коннотации; вместе с тем идея жизни и безграничных потенций, скрывающихся в смерти, как онтологического источника исторического процесса лишает эти категории оппозиционности и замыкает проблему ее наличия на метафорическом образе человека, обездвиженного сковавшим его оружием и лишенного возможности видеть из-за железной клетки на голове. В одном из самых мрачных, казалось бы, своих текстов Гоголь продолжает утверждать изначальное онтологическое совершенство мира, ставя вопрос лишь о соответствии ему человека.

XVIII.

«О движении народов в конце V века», последняя и наиболее объемная «научная» статья «Арабесок», подытоживает все сказанное ранее и знаменует собой триумф Гоголя-художника, безуспешно старающегося предстать в личине ученого-историка. Гоголь еще раз ставит под вопрос «онтологическое обеспечение» своей мировоззренческо-художественной концепции; именно эта мучительная и болезненно-личная для художника проблема становится основой заключительной повести «Арабесок» – «Клочков из записок сумасшедшего».

¹⁰⁷ В свете этого небесполезным здесь представляется упоминание о том, что одним из псевдонимов Гоголя (наряду с «В. Алов», «Г. Янов», традиционным «N. N.» и несколькими другими) был «П. Глечик».

XIX.

Повесть, венчающая собой сборник «Арабески», была написана осенью 1834 г. Некий 42-летний чиновник, очинщик перьев в департаменте, влюбляется в генеральскую дочь, что и провоцирует впоследствии его безумие. Лишь это абсурдное чувство маркируется в повести редкими упоминаниями «света», как то: «...А как глянула: солнце! ей Богу, солнце!» (208); именно при изыскании возможности завоевать расположение красавицы героя «как бы светом озарило» (211). Ветреная же красавица, в свою очередь, влюблена в камер-юнкера, у которого «глаза какие! черные и светлые, как огонь» (214) – оксюморонность данного описания указывает на то, что персонаж этот, на страницах повести появляющийся лишь пару раз, родственен поручику Пирогову из «Невского проспекта», что «огонь» здесь – не внутренняя сущность пылкой натуры, выражение истинной жизни, но фантом, мираж, скрывающий собой пустоту бездуховного существования. Это рифмуется с характеристикой начальника департамента: «А посмотреть в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах!» (208). Впоследствии мы узнаем, что директор этот – карьерист, гадающий об ордене. Бесспорно, это связано с гоголевской концепцией Петербурга как города «двойного бытия», в котором природные стихии показательно функционируют в зловещих ипостасях признаков пространства не реального, но метафизического (так, мимоходом упомянутый дождь видится скрытой аллюзией на финал Повести о ссоре; тем самым формируется единство бытия, явленного в разработке Гоголем как «миргородской», так и «петербургской» тем, – помимо многочисленных иных коннотаций (см. ниже)), а то и откровенно inferнального: так, «город почти не показан в “Записках сумасшедшего”, но когда Гоголь все же говорит о нем, то кроме дождя в будни и ледяных гор в качестве развлечения на праздники он упоминает копать и дым и ад, которым несет “из-под ворот каждого дома” <...> В.В. Гиппиус установил, однако, что употребление эпитета “адский” в двух других “петербургских” повестях *Ар.* не случайно и складывается в систему, заставляющую подозревать в нем во многих, если не во всех случаях

буквальный смысл¹⁰⁸ <...>, и нельзя не увидеть, что и в “Записках сумасшедшего” Петербург уже откровенно описан как один из кругов Дантова ада – именно тот, где вечный ледяной дождь, град и снег и присутствие ужасного адского пса Цербера составляют невыносимую муку для грешников»¹⁰⁹.

Отсутствие тяги к творчеству, делающее дальнейшее развитие событий в повести абсолютно неожиданным, имплицитно репрезентируется признанием героя, мол, «при свечах несколько дурно вижу» (212)¹¹⁰. Однако «именно в отвлечении от темы искусства гофмановское изображение безумия артиста <...> оказалось необходимо “петербургскому” замыслу Гоголя, целью которого был не художник как таковой, а “определенная исчерпанность исторической жизни” и “фантастичность” ее, исходящая “из несогласия, неравновесия между универсальными силами, данными жизни самим Творением, самой природой, и ничтожно малой способностью их осуществления”¹¹¹»¹¹². И если предшествующие пассажи с беседующими собачками выглядят просто комичной пародией на жизненный уклад и нравы высокопоставленных особ, каковой Поприщин пытается отомстить, пусть и столь жалким образом, сильным мира сего, то последующий полет воображения героя, завершающийся буквальным вознесением на тройке «быстрых как вихорь коней» (222), размыкающим узлы пространства и материи и преодолевающим пространство и время, демонстрирует скрывающиеся в каждом человеке и дремлющий до поры потенциал к творчеству, силы вдохновения и способность к пересозданию мира с помощью воображения. «Человеком искусства» становится абсолютно средний – каждый – человек.

По ходу развития так называемой «миражной интриги»¹¹³ измененное сознание героя перестраивает и мир вокруг себя, перекраивая пространство

¹⁰⁸ Гиппиус В.В. Гоголь. – Л., 1924. – С. 51, 57.

¹⁰⁹ Бочаров С.Г., Дерюгина Л.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 861–862; об изображении Петербурга как ада у Гоголя см. также: Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. – Л., 1989. – С. 61–62.

¹¹⁰ О связи между пламенем свечи и воображением см.: Башиляр Г. Пламя свечи // Башиляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 213–278.

¹¹¹ Анненкова Е.И. Гоголь и декабристы (Творчество Н.В. Гоголя в контексте литературного движения 30–40-х гг. XIX в.). – М., 1989. – С. 134–135.

¹¹² Бочаров С.Г., Дерюгина Л.В. Комментарий // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 859.

¹¹³ См.: Манн Ю.В. «Ревизор». Общая ситуация. Миражная интрига // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – С. 170–266.

(объединением Испании и Китая), раздвигая время (например, «Год 2000 апреля 43 числа» (217) или «Мартобря 86 числа» (217)) и расширяясь в последней записи до размеров Вселенной. Однако Поприщин не в силах изменить законы устройства социального существования человека: департамент в его восприятии остается департаментом; он даже не пытается протестовать, когда «при испанском дворе» его подвергают насилию, считая это одним из устоявшихся обычаев...

Точкой пересечения разнонаправленных векторов понимания образа главного героя и повести в целом становится гоголевская идея о настоящей необходимости формирования человеком экзистенциальной позиции. Финальное вознесение героя есть буквальная реализация метафоры возвышения над жизнью, позволяющего охватить ее одним взглядом и понять; соположение далекой звезды, Италии, русских изб и шишки под носом Алжирского Дея обретает в свете этого свой смысл. По словам О.Г. Дилакторской, «в финале своей повести Гоголь как бы соединяет Поприщина с миром природы и со всей вселенной, и в ответ природа и вселенная награждают героя человечностью»¹¹⁴.

В аспекте бытования стихий повесть принадлежит к числу тех произведений Гоголя, в которых данная концептосфера проявлена в наименьшей степени. С другой стороны, сущностная ее вписанность в контекст книги в целом и, более того, принципиально значимая роль последнего текста в ней позволяют говорить об актуализации уже не концепто-, но семиосферы стихий. Так, «огонь» и «свет», упоминаемые в повести всего лишь немногим больше 20 раз, одновременно с тем конспективно заключают в себе весь образно-мотивный комплекс, характерный для повестей, включенных в «Арабески»: ослепление страстью; иллюзорность и миражность; пустоту и бессодержательность существования, скрывающиеся за блестящим обликом; реализуют функцию медиатора при вступлении в мир воображения согласно концепции сновидчества Г. Башляра и маркера нахождения в мире грез; наконец, традиционную функцию огня как символа истинной, подлинной жизни, ее сущности. Столь большой

¹¹⁴ Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. – С. 76.

разброс значений, зачастую противоречащих одно другому, при крайне малом количестве упоминаний, уже реализует две противоположные тенденции, заложенные в повести и во всем цикле «Арабесок»: с одной стороны, объединить мир, а с другой – отразить его тягу к атомизации и расколу.

Принизывающее все уровни текста стремление к синтезу репрезентируется и финальной репликой героя, не имеющей никакого отношения к предыдущему монологу. Однако эта фраза не отделена от него, скажем, красной строкой, формируя таким образом парадоксальное единство, состоящее из абсолютно разнородных частей. Впоследствии, при помещении повести в 3-й том «Сочинений» 1842 г., название повести было изменено на «Записки сумасшедшего», что демонстрирует смену художественных и мировоззренческих взглядов писателя, их модификацию в сторону приятия мира и сосредоточения в первую очередь на изменении и самосовершенствовании своей внутренней сущности, что привело к принятию православного смирения и религиозной аскезы как единственного способа существования в безумном мире.

XX.

Мировоззренческая позиция Гоголя, сублимирующаяся в аксиологические постулаты текстов «Арабесок» и могущая быть названа оригинальным совмещением положений феноменологической и экзистенциальной философских систем (которым суждено окончательно сформироваться много позже), зримо воплощается в произведениях художника во многом благодаря поэтике четырех стихий. Не создав теоретического труда, специально посвященного своей рецепции этой коренящейся в древности концепции, Гоголь тем не менее отдавал себе отчет в ее миромоделирующем значении, на что указывает постоянная ее актуализация в текстах писателя, складывающаяся в более или менее четкую схему, пусть и подвергающуюся постоянным модификациям в соответствии с непрерывной философской, мировоззренческой и художественной эволюцией Гоголя.

Интерпретация первых трех книг гоголевского «Пятикнижия» с точки зрения философии и поэтики четырех стихий позволяет констатировать, что

бытование стихий может быть названо их парадигмой – гносеологической и аксиологической моделью мира, его примером и образцом, маркером центра авторского Космоса, соединенного сущностными смыслами со всеми уровнями текста. Наконец, специфика гоголевского понимания первоэлементов мироздания, их сублимации в творчестве и особенностей эволюции наглядно демонстрирует траекторию развития уникального гения Гоголя.

Анализ текстов «Арабесок» без разграничивания на «статьи» и «повести» репрезентирует, что при всех различиях конкретных гоголевских положений его взгляд на мир остается единым, и это – взгляд художника. Ввиду этого актуализируется «формула Бюффона» (афоризм «стиль – это человек»): рассмотрение гоголевской поэтики в единственном аспекте – концепции четырех стихий становится ключом к самому феномену гениальности Гоголя-творца, позволяющим понять его личностные особенности, свойственный ему тип художественного мышления и особенности мировоззрения. Неоднозначность этой художественной детали, обусловленная стоящей за ней культурной традицией, субъективно переосмысливаемой художником, и ее глобальным, всеобъемлющим характером, закономерно рождает амбивалентность гоголевского Всемира.

Так, миромоделирующими стихиями становятся здесь специфическая ипостась бытования огня, а именно – свет, а также вода – в повестях и земля и вода – в статьях. Это формирует любопытную художественную, смысловую и аксиологическую ойкумену книги, в которой космогония и эсхатология – определяющие культурные коннотации обеих стихий – и воды, и земли – лишаются детерминированности очевидной семантической последовательностью, причинно-следственными связями, становясь частью спиралевидного движения, в процессе которого бытие постоянно обновляется, непрерывно рождаясь и умирая. Сам контраст между движением (сущностный признак воды) и неподвижностью (свойство земли) (который в определенной степени может быть спроецирован на антиномию «странствователь – домосед», формирующую произведения «1-й фазы» гоголевского творчества (см. первую главу настоящей работы)), приобретающий метафизический характер и пронизывающий все уровни книги,

также амбивалентен (см., например, интерпретацию образа Невского проспекта или символ «подземной географии»), что создает постоянные колебания восприятия авторской идеи, а в пределе – ощущение отсутствия констант в бытии.

Что касается концепта света, отметим, в «Арабесках» огонь становится символическим субститутом творческой энергии, и огненная метафорика позволяет акцентировать усиление или ослабление творческого начала в человеке, будь то художник или сумасшедший чиновник. Привлечение широкого литературного контекста в виде гоголевских аллюзий и реминисценций актуализирует соотнесение этой метафорики с романтической традицией. Сопоставление выявляет также изменение в рамках самой системы концептов, когда свет, как в повести «Невский проспект», начинает не дополнять, но противопоставляться огню, воплощая обманчивость, миражность бурной городской жизни, псевдогорения. В конечном итоге взаимодействие воды и земли происходит, метафорически говоря, в пространстве, освещенном непостоянным светом, что также «работает» на ощущение тотальной амбивалентности, с одной стороны, и связанного с этим синтетизма – с другой.

Таким образом, результаты предпринятой попытки реконструировать замысел и квантифицировать смысл «Арабесок» – наиболее, пожалуй, загадочного текста Гоголя, – отталкиваясь от философии и поэтики четырех стихий, могут быть резюмированы следующим образом. Третья прозаическая книга художника, подобно предшествующим «Вечерам...» и «Миргороду», достаточно последовательно репрезентирует авторский замысел, который, несколько упрощая, можно обозначить следующим образом: статьи книги представляют собой вербальную космогонию, преодоление атомизации бытия, гармонизацию мироустройства, реализация чего, по Гоголю, может быть осуществлена исключительно путем формирования каждым человеком и всем человечеством в целом морально-этической позиции интерпретатора, способного увидеть исторический процесс (берущий начало в географических константах природных явлений) без эффекта «лицом к лицу лица не увидать»; понимание закономерностей эволюционного развития человеческого рода приводит, по

мысли художника, к возможности корректировки данного процесса в целях наискорейшего достижения того, к чему стремится история, одухотворенная изначально вложенным в нее высшим смыслом (в этом смысле взаимодействие земли и воды – перманентность бытования и движение как основополагающие символические категории этих стихий – обретает свое высокое метафизическое значение). Повести, в свою очередь, становятся в этом контексте художественной аргументацией необходимости улучшения мира (именно поэтому на первый план выходит стихия воды в ее зловещей хаотической и даже эсхатологической ипостаси): имеющие в основе сюжеты нового времени, три «петербургские» повести «Арабесок» демонстрируют степень раздробленности мира, имеющую место в настоящий момент, и беспомощность искусства; к слову, последняя тема, которая заявлена уже в первой статье книги и значение которой неуклонно возрастает начиная с «Портрета», определяет парадоксальность – или, по меньшей мере, неоднозначность – восприятия самих «Арабесок». Действительно, перед нами – художественный текст, заявляющий претензии на то, чтобы стать своего рода руководством по космогонии, соотносимой, по мысли Гоголя, с личной интенцией каждого к преобразованию и улучшению себя самого и мира вокруг, который одновременно с тем разрушает онтологическую функцию творчества: во всех повестях финал жизни героя-художника – безумие и смерть.

Таким образом, основой «Арабесок» с их одновременной автономией произведений и сущностным «перетеканием» одного в другое становится наглядное представление гоголевской устремленности к синтезу и космогонии, что превращает книгу в акт мифотворчества и исповедания веры. Наиболее репрезентативно это проявляется в поэтике стихий как содержательной форме, обладающей особой спецификой в каждом тексте и вместе с тем объединяющей все тексты книги в художественный и смысловой Космос, в пространстве которого Гоголем предпринимаются попытки решения сущностных вопросов – мировоззренческих, историософских и эстетических. Это определяет оригинальность нарративных стратегий автора и принципиально иной уровень символизации всех составляющих художественного мира, в том числе – характера бытования четырех стихий.

2.2. ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗАЦИЯ

Повести 3-го тома собрания сочинений 1842 г.:

Диалог с «Арабесками» в контексте осмысления Н.В. Гоголем концепции четырех стихий

I.

В 1842 г. печатается первое собрание сочинений Гоголя, третий том которого составляют произведения, уже знакомые читателю, но не входившие в состав концептуальных циклов¹¹⁵, а также повести, ранее включенные в «Арабески», но значительно переработанные и расположенные в ином порядке. Единственным текстом, прежде не изданным, являлась «Шинель». Таким образом, в 3-м томе художник впервые объединил «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Коляску», «Записки сумасшедшего» и «Рим» в данной последовательности.

Петербург Гоголя – это Антимир, пришедший на смену Всемиру «Вечеров...» и Двоемиру «Миргорода», что обуславливает редукцию природных стихий и активизацию стихии социальной жизни, в безвоздушном пространстве которой отчетливо слышится крик души. Петербург накладывает отпечаток на все повести 3-го тома гоголевского собрания сочинений 1842 г. – включая «провинциальную» «Коляску» и «парижско-римский» «Рим». Подробное рассмотрение механизмов этого будет произведено в дальнейшем; здесь же лишь кратко наметим основы восприятия нами Петербурга Гоголя. Так, Петербург – эксцентрический город, расположенный на границе культурного пространства, между землей и водой, где очевидно актуализируется оппозиция «естественное – искусственное»¹¹⁶, – это, по словам Ю.М. Лотмана, «город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой»¹¹⁷. Изотопия¹¹⁸ гоголевского Петербурга «идет от Петербурга реального к

¹¹⁵ Так, «Коляска» и «Нос» впервые были опубликованы в 1836 г. в пушкинском «Современнике» соответственно в 1-м и 3-м томах; «Рим» увидел свет в 3-м номере «Москвитянина» за 1842 г.

¹¹⁶ См.: *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – 616 с.

¹¹⁷ *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам: Семиотика города и городской культуры. – Тарту, 1984. – Т. XVIII. – С. 30.

Петербургу ирреальному. <...> Ряд использованных автором сравнений и метафор однозначно направлен на то, чтобы подчеркнуть неестественность, абсурдность нарисованного им города»¹¹⁹. Реальный как географическая координата, сущностно Петербург представляет собой урбанистический аналог «Летучего Голландца», зловещего корабля-призрака морских легенд; эта дихотомия топоса обуславливает принципиальную диалектику восприятия всего происходящего в его пространстве. Реальность города ограничена, замкнута в своих пределах, тогда как ирреальность Петербурга, расширяющего свои границы до безграничности вселенной (но не авторского Всемира, который включает в себя Петербург как «темную» сторону своей сущности), граничит с космической эсхатологией; в этом страшном пространстве блуждает человек, который, по Гоголю, призван прорваться на «светлую» сторону Всемира. Этот смысл все более эксплицитно проявляется к финалу книги, будучи явлен во всей полноте в «Риме».

В своеобразной компиляции, представленной в 3-м томе «Сочинений», расположение и взаимодействие повестей подчиняются совершенно иным закономерностям, нежели в «Арабесках». «Живая» эстетическая рефлексия сменяется мучительными попытками объединить лежащий в хаосе мир. Гоголь пытается, перетасовав повести «Арабесок», дополнив их другими произведениями, создать новый узор, который сумел бы привнести в мир гармонию. Другими словами, аргументация необходимости осуществления новой космогонии и метафизические доказательства возможности этого сменяются последовательным руководством по материализации мироздания, его воплощению в жизнь.

Неизменным в мировосприятии художника остается хаотичность и раздробленность бытия и стоящая перед человеком задача самоопределения, поиска и реализации личного предназначения и утверждения своего места в бытии. Лишь заняв в нем осознанную позицию, человек может изменить

¹¹⁸ Под термином «изотопия» мы понимаем здесь, в соответствии с определением А.Ж. Греймаса, введенного понятие семантической изотопии текстов, «избыточную совокупность семантических категорий, которая делает возможным такое единообразное прочтение нарратива (повествования), что оно вытекает из частичных прочтений высказываний и разрешения их многозначности, стремясь при этом к единому прочтению» (*Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985. – С. 11*).

¹¹⁹ Юденкова А.В. Исследование топоса Петербурга в творчестве Н.В. Гоголя (на материале «Петербургских повестей») // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 1. – С. 68.

равнодушный мир и гармонизировать свое существование и все сущее вообще. И Гоголь проверяет, способен ли человек исполнить это высокое предназначение.

Последняя книга повестей Гоголя намечает особые – экзистенциальные – контексты стихийной семантики, проявленные еще более отчетливо, нежели в «Арабесках», пусть и являющиеся закономерным развитием смыслов книги 1835 г. Действительно, космогонические стремления художника никуда не делись – напротив, Гоголь предпринимает попытки дать пример их реализации, уже не метафизически, как в «Арабесках», но в поле максимально аутентичного воспроизведения реальности в художественном тексте. Движение от тотальной распыленности всех составляющих бытия к прозрению его субстанциальной целостности, неразрывно связанной с идеей экзистенциального самоопределения, иллюстрируется постепенным преобразованием специфики художественного бытования стихий и переосмыслением самой их природы; данное утверждение вряд ли может быть подвергнуто сомнению, ибо в его основе лежит очевидное соотношение авторской космогонии и роли в ней первоначал бытия. Мысль о корреляции философии и поэтики стихий с сублимацией в гоголевском творчестве процесса экзистенциального самоопределения, которое у Гоголя понимается многоаспектно, представляется плодотворной; однако, с учетом скудости собственно «стихийных» номинаций в «Носе», «Шинели», «Коляске», возникает опасность уклонения в общие рассуждения об антропологии и социологии писателя. Но недаром ранее неоднократно подчеркивалось, что в мирообразе, создаваемом художником, онтологический космос нерасторжимо спаян, с одной стороны, с космосом метафизическим, а с другой – с социальным универсумом, что в совокупности и порождает гоголевский Всемир. Поэтому в каждой из его частей проявлено бытование стихий – пусть и в особых ипостасях.

II.

Ранее уже указывалось, что различные ипостаси воплощения водной стихии – свежесть, туман и т.д. – играют в «Невском проспекте» принципиально важную роль; однако при помещении повести в иной контекст акценты смещаются.

Вода – стихия, скрывающая в своих глубинах хтонических чудовищ, – наряду со светом является одним из краеугольных камней как содержательного, так и формального уровней повести; в отличие от восприятия ее в книге «Арабески», контекст которой определяет актуализацию одних смыслов текста и определенную нивелировку других, инициальная роль «Невского проспекта» в 3-м томе «Сочинений» 1842 г. заставляет несколько по-иному расставить акценты в его трактовке. Так, более резким и жестким видится представление миромоделирующих стихий воды и света, первая из которых лишена диалектики, придаваемой ей в «Арабесках» окружающими статьями, где вода наделена позитивными коннотациями, а второй – ощущения того прорыва к познанию благой сущности феномена, что имеет место в статье «Несколько слов о Пушкине»; в связи с этим теперь повесть воспринимается с ощущением куда большего трагизма, нежели в книге 1835 г. Кроме того, непосредственное соседство с «Носом» с его очевидным соотношением «нос – сон», актуализирующим тему сна, определяет необходимость более пристального всматривания в онирическое пространство данной повести, выходящее далеко за пределы онейроидного синдрома Пискарева; безусловно, в «Арабесках» сновидческая тематика также играет значительную роль (так, она во многом формирует сюжет «Портрета»), однако отделение одной повести от другой несколькими статьями размывает единство онирического пространства книги (пусть оно и возникает в «Жизни», но уже – в символическом значении), тогда как в 3-м томе «Сочинений» оно настолько ощутимо, что создается впечатление, что в мире гоголевских петербургских повестей, согласно кальдероновскому афоризму, «жизнь есть сон».

Таким образом, «Невский проспект», при помещении в 3-й том гоголевского собрания сочинений 1842 г. не подвергшийся столь значимым трансформациям по сравнению с редакцией «Арабесок», как «Портрет», тем не менее понимается в изменившемся окружении несколько по-иному. Последующие повести воспринимаются именно в свете «Невского проспекта», инициальная роль которого, во-первых, определяет полемику с романтической концепцией контрастных «двойников», собственно с диалектикой романтиков, ибо «писатель

показывает, что два противоположных типа его повести находятся в особых взаимоотношениях. Сюжетный параллелизм как структурный принцип построения двух историй дает возможность читателю не только противопоставлять их характеры – мечтателя и пошляка, но и сравнивать их судьбы»¹²⁰ (в «Арабесках» имеет место совершенно иная концепция, коренящаяся в геоисторических и эстетических воззрениях Гоголя и вписывающая повесть в художественную ткань книги), во-вторых, в большей степени, нежели вариант «Арабесок», актуализирует онирическую тематику, и в-третьих, в контексте темы настоящего исследования, делает философию и поэтику стихий, воплощенную в данном тексте, той отправной точкой, в содержании которой с каждой новой повестью происходит, по термину В.В. Виноградова, «наращение смысла».

III.

Создание Книги как длящийся акт самосознания художника и мыслителя продолжается экспериментом над средним человеком, ибо человек искусства продемонстрировал свое бессилие в первой повести цикла. Искусство как абстрактная сила проявила свою несостоятельность в мире, «сдвинувшемся с места», тогда как носитель обывательского сознания, пусть и случайно, все же вышел живым из столкновения с темными силами бытия. Поэтому следующая за «Невским проспектом» повесть «Нос» подхватывает и развивает тенденции, заложенные во второй части «Невского проспекта», посвященной истории поручика Пирогова, – Гоголь проверяет, было ли более или менее благополучное разрешение этой ситуации случайным или закономерным¹²¹.

Что касается интересующего нас аспекта, то уже в самом начале повести цирюльник Иван Яковлевич «проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба»¹²², что может быть интерпретировано в качестве отсылки к

¹²⁰ Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя // *Гоголь Н.В. Петербургские повести*. – СПб.: Наука, 1995. – С. 214.

¹²¹ Между этими произведениями есть и прямые переклички – например, намерение пьяного немца-жестянщика Шиллера отрезать собственный нос, безусловно, предвосхищает историю майора Ковалева.

¹²² *Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.*: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 3. – С. 49. В дальнейшем на протяжении данного раздела тексты повестей, составляющих 3-й том первого собрания сочинений Гоголя 1842 г., цитируются (кроме особо оговоренных случаев) по третьему тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

фамилии Пирогова, что, в свою очередь, служит указанием на косную телесность – не телесность как бытийную категорию, как субстанциальную сущность тела, но то, что определяет регресс человека, его нисхождение по лестнице, соединяющей два полюса человеческой природы, на нижней ступени которой – человек как «материальная скотина», на верхней же – «высокий гражданин высокого небесного гражданства»¹²³, – являющуюся определяющей характеристикой как природы поручика, так и его собрата – майора Ковалева, с которым Пирогов отчетливо соотносится по логике «генерического подобия»¹²⁴.

Итак, коллежский асессор Ковалев просыпается рано утром и обнаруживает, что его нос пропал. Происшествие это по сути своей совершенно абсурдно, т.е. являет собой нечто иррациональное, лишенное всякого смысла и внятной связи с реальностью, то, что не имеет и не может найти рационального объяснения. В жизнь героя врываются инфернальные силы, демонстрирующие ему, насколько хрупко благополучие человека, зависящее от неведомых и чужеродных сил. Для читателя повествование уже с самого начала второй части переносится из области логики-гносеологической в плоскость онтологии – само устройство мира характеризуется абсурдностью, которая отнюдь не требует того, чтобы от нее бежали. Удел человека – осознать абсурдность жизни, что само по себе уже есть шаг на пути к построению из материи хаоса собственного смысла. Однако для героя это равносильно всего лишь потере социального статуса – именно так воспринимает случившееся с ним необыкновенное происшествие Ковалев, который «мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никогда не извинял, если это относилось к чину или званию» (64).

Концепт «туман», игравший значительную роль в «Невском проспекте» и непосредственным образом связанный со стихией воды, занимает важное место и во второй повести сборника. В «Носе» роль тумана еще более значима – он

¹²³ См. наброски неотосланного письма В.Г. Белинскому, где Гоголь формулирует свое видение двойственности природы человека: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства» (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 13. – С. 443).

¹²⁴ С.Г. Бочаров так определяет понятие «генерического подобия», позаимствованное им у П.А. Флоренского: «...Генерическое подобие есть принцип вещи, в противоположность принципу лица, – подобие двух вещей по роду и виду, по сходству признаков» (*Бочаров С.Г.* Загадка «Носа» и тайна лица. // *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. – М., 1985. – С. 149; см. также *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. – М., 1914. – С. 78–79).

является одним из основных сюжетобразующих и, шире, миромоделирующих факторов в оформлении мира повести. «Туман» связывается здесь с композицией сна, ибо, хотя «мотивировка сюжетного движения сном, как леса художественной постройки, убрана Гоголем», но «композиционный прием отрывочной склейки кусков сохранен и даже острее подчеркнут»¹²⁵. Неслучайно актуализируется и концептосфера водной стихии в целом – в ипостаси страшной пучины, в которой тонет человек, все усилия которого, по логике кошмарного сна, пропадают втуне и который не способен спастись от экзистенциального хаоса, долженствующего стать катализатором преобразования человека из суррогата в «высокого гражданина высокого небесного гражданства», но представляющегося глазам, неспособным прозреть, ужасным ночным кошмаром, длящимся наяву (в этом смысле хронотоп «Носа» есть расширение замкнутого мира Вия из одноименной повести). Вместе с тем всегда присутствующая амбивалентность воды как стихии не только разрушительной, но и созидательной определяет потенциальные возможности, заключенные не только в человеке вообще, но и в конкретном гоголевском герое – тщеславном чиновнике Платоне Ковалеве¹²⁶.

Однако качество экзистенциального самоопределения Ковалева, отчаянно пытающегося отстоять свою идентичность, дискредитируется в эпизоде, в котором герой предпринимает попытку разместить в газете объявление о пропаже носа, когда на вопрос чиновника газетной экспедиции: «Позвольте узнать, как ваша фамилия?» он, смешавшись, отвечает: «Нет, зачем же фамилию? Мне нельзя сказать ее. <...> Вы можете просто написать: коллежский асессор, или, еще лучше, состоящий в майорском чине» (60). Нежелание героя называть свою фамилию в

¹²⁵ Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М. : Наука, 1976. – С. 24.

¹²⁶ Ковалев, как и Пирогов, всячески стремится подчеркнуть свое достоинство военного; и если в случае Пирогова речь идет просто о гордости в отношении чина, «в который был произведен недавно», но все же произведен герой, и «один раз, когда попался ему на улице какой-то писарь, показавшийся ему невежливым, он немедленно остановил его и в немногих, но резких словах дал заметить ему, что перед ним стоял поручик, а не другой какой офицер» (36), то в «Носе» ситуация заострена в куда большей степени: Ковалев – коллежский асессор, чиновник VIII класса, пусть и равен майору в военной табели о рангах, однако рекомендоваться майором не имеет права – более того, это запрещено законом. Ковалев, таким образом, в своем желании зваться военным чином преступает закон – в отличие от Пирогова, который является офицером как *de jure*, так и *de facto*. При этом и ситуация, в которой оказывается Пирогов, куда более напоминает военные действия, нежели абсурдное положение Ковалева; но если поручик выходит из этой ситуации, в сущности, запятнав свою честь (пусть это и остается между ним, жестянщиком Шиллером, сапожником Гофманом и столяром Кунцем), то «отчаянный майор» пытается отыскать свой нос, словно бросается в бой. Тем самым правомерность его притязаний пусть в некоторой степени, но все же находит подтверждение.

этом контексте соплагается с ситуацией потери носа и указывает на тотальную неуверенность в собственной идентичности. Считая крайне важным позиционирование себя как «состоящего в майорском чине», Ковалев наряду с этим не желает – да и не может – заявить о себе как о личности, индивидуальности.

В дальнейшем заявленная попытка Ковалева утвердить свое место в бытии окончательно развенчивается, и развенчивается в первую очередь его поведением в процессе реализации этой попытки и самим отношением к событию, послужившему катализатором для выявления подлинной жалкой сущности авторской имитации экзистенциального самоопределения героя, – при всей неоднозначности, а точнее – принципиальной полисемантической этого события.

Таким образом, наиболее правдоподобным объяснением сюжета повести представляется временное помешательство Ковалева, которое, как и в случае с героем «Записок сумасшедшего», имело своей целью открыть герою космический ужас пребывания человека в бытии, тайную сущность явлений и необходимость экзистенциального самоопределения и духовного совершенствования ради спасения себя самого и всего мироздания.

Огонь, который функционирует здесь в виде темы, неэксплицитно заявленной в связи с охватившим Ковалева пламенным желанием отыскать и вернуть себе нос, не успевает разгореться в полную силу – нос возвращается на место по причинам столь же тайным, сколь и те, по которым он вообще отлучался. Предприняв попытку отстоять себя, герой не сумел сделать следующего шага – занять позицию интерпретатора, определить свое место в мироздании и принять ответственность за него. Прорыва к экзистенциальному восприятию бытия не происходит, и пропасть, на краю которой стоит человек – игрушка абсурдных и непостижимых сил, – остается сокрытой от него. По словам О.Г. Дилакторской, «пропавший с лица майора Ковалева нос выводит героя из состояния праздного самодовольства, нравственной оцепенелости, соответствия законоположениям. Однако “движение” героя только подчеркивает фантастическую неподвижность сюжетного действия и в конечном итоге неизменность и самого героя. Фантастическое, ориентированное

на быт, обновляет не бытие героя, а взгляд читателя на привычную, повседневную, примелькавшуюся и вдруг открывшуюся неожиданной стороной действительность»¹²⁷. И эта действительность может с такой же легкостью уничтожить майора Ковалева, с какой уничтожает художника Пискарева. Надежда на то, что «счастье в неведении», заявленная в связи с благополучным исходом случая с поручиком Пироговым, оказывается иллюзорной; но даже если духовно слепому человеку удастся каким-то образом выстоять и даже восстановить свою целостность, в чем смысл этого воссоединения?.. Пошлый и бездуховный, Ковалев остается таковым и после случившегося с ним – самоутверждение героя в конечном итоге оказывается бессмысленным.

В связи с этим с особой остротой заявляется проблема живого и мертвого, крайне волновавшая Гоголя в данный период, что нашло свое полное воплощение в «Мертвых душах», и определившая то, что «Нос» корреспондирует не только с «Записками сумасшедшего», в которых обонятельный орган символизирует собой духовную сущность человека, но и с «Мертвыми душами»¹²⁸. Именно в связи с этим практически полное отсутствие огня в повести играет роль не менее важную, нежели его наличие в иных произведениях. Петербург в «Носе» становится своеобразным Некрополисом, городом мертвых. Ведь когда потерянный орган возвращается Ковалеву, то никаких признаков жизни в нем нет. Это просто кусок плоти, который таковым и разгуливал по городу мертвецов, в котором он только и мог показаться живым. Бездуховность у Гоголя приравнивается к смерти при формальной норме всех жизненных показателей. И огню как стихии, символизирующей буйство жизни во всех ее проявлениях – будь то любовь, страсть или безумное желание, – в этом мире нет места.

¹²⁷ Дилакторская О.Г. Фантастическое в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Русская литература. – 1984. – № 1. – С. 153–166.

¹²⁸ В частности, на это указывает Б.В. Соколов; так, цитируя «ироническое послесловие, написанное в стиле Рудого Панька»: «В изумлении он [Ковалев. – Е. Т.] выронил зеркало на пол и все шупал пальцами, действительно ли это был нос. Но уверившись, что это был точно не кто другой, как он самый, он соскочил с кровати в одной рубашке и начал плясать по всей комнате какой-то танец, составленный из мазурки, кадрили и трепака» (Современник. – Т. 3. – СПб., 1836), исследователь резюмирует, что «здесь уже предвосхищен Чичиков, отплясывающий трепака в одной рубашке по случаю удачной сделки с мертвыми душами. В случае с Ковалевым речь тоже, в сущности, идет о неживой субстанции – Носе, вдруг ожившем и начавшем жить как человек, да еще не в последних чинах» (Соколов Б.В. Гоголь. Энциклопедия. – М.: Алгоритм, Эксмо, Око, 2007. – С. 386).

Здесь уместно вернуться к ситуации обнаружения носа в хлебе и указать на то, что хлеб – это и расхожий символ того, что дает жизнь, и самой жизни (как и огонь). И благодаря упоминанию о том, что хлеб был *горячим*, воплощение это достигает максимальной приближенности к означаемому. Таким образом, поскольку именно в «только что испеченном хлебе» (49) был найден нос, охватившее мир безумие становится наиболее явным и репрезентативным. Безумие – в самой природе человеческого бытия. Но одновременно с тем духовность, символом которой также служит нос, представляется столь же чуждой исключительно телесной жизни, которую ведет современный человек, сколь и нос – своему месту в мягкости хлеба; другими словами, гоголевская «негативная антропология» (С.Г. Бочаров) самым фактом вскрывает зияние, парадоксально порожденное избытком телесного и долженствующее быть заполненным.

Но одновременно с тем нос и после своего возвращения проявляет некоторые признаки противоестественной жизни – точнее, автор, умудренный опытом, скрытым в поведанной истории, смотрит на него с такой точки зрения, которая позволяет прозреть за «крайней степенью вещества» действие непостижимых трансцендентных законов: «И нос <...> как ни в чем не бывало сидел на его лице, не показывая даже вида, чтобы отлучался по сторонам» (75)¹²⁹. Другими словами, то, что герою мнится удивительным и уникальным случаем, ибо относится к тому, что кажется ему совершенно неповторимым – его собственной личности (которая, как выясняется в сцене в газетной экспедиции, отсутствует, замененная тщетным стремлением к самоутверждению), для автора – показательное проявление закономерности, в соответствии с которой функционирует бытие. Произошедшее может повториться в любой момент – и человек вновь окажется беспомощен перед лицом своей до времени сокрытой сущности как механистического совмещения отдельных частей, ибо не поймет, *что* именно происходит.

¹²⁹ Данная ситуация подобна той, что была выявлена в «Невском проспекте», но реализована она в кардинально противоположной поэтике: если в первой повести книги имитация жизни как сущностная черта бытования человека иллюстрируется спиритуализацией тела, превращением конкретных людей в эфемерные порхающие тени, то в «Носе» жизнью наделяется отдельный кусок плоти; вместе с тем перекрестная рифмовка этих смыслов в двух текстах образуется, с одной стороны, описанием Невского проспекта в начале одноименной повести, где живут собственной жизнью бакенбарды и усы, и «неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит и миниатюрный, легкий, как дым, башмачек молоденькой дамы» (10), а с другой – тем, что когда «коллежский ассессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!», он «подлетел прямо к обер-полицмейстеру» (53).

Итак, огонь оказывается изгнан из мира, в котором нос может сойти за господина; воздух и земля закономерно упоминаются крайне незначительное число раз (5 и 3 соответственно); неудивительно, что мирозидательной стихией является в повести вода. Ранее уже упоминалось о той роли, что играет в «Носе» «туман»; однако бытование водной стихии отнюдь не ограничивается этим – при всей важности данной роли и самого данного концепта. Так, обнаружив нос, Иван Яковлевич «решился итти к Исакиевскому мосту: не удастся ли как-нибудь швырнуть его в Неву?...» (51) – и, что характерно, цирюльнику это удастся; в свою очередь, Ковалев после пропажи своего обонятельного органа прежде всего «велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно нет носа!» (53) – а после его возвращения «приказал тот же час дать себе умыться и, умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос» (73); кроме того, еще до того, как «тот самый нос <...> очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» (73), герой, понимая, что «невероятно, чтобы нос пропал; никаким образом невероятно» (64–65), пытается объяснить это тем, что «может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку» (65), тогда как доктор, ничуть не удивленный случаем в медицинской практике отнюдь не ординарным, советует ему: «Мойте чаще холодною водою» (69). Наконец, имеет место развернутое сравнение, которое представляется своего рода образной репрезентацией смысла повести: «Но на свете нет ничего долговременного, а потому и радость в следующую минуту за первую уже не так жива; в третью минуту она становится еще слабее и наконец, незаметно сливается с обыкновенным положением души, как на воде круг, рожденный падением камешка, наконец сливается с гладкою поверхностью» (67). Действительно, трясина «ужаса бесцельной жизни» Ковалева потрясается «падением камешка» – исчезновением носа, что в идеале должно стать причиной обретения им высшей радости; и трагизм ситуации заключается в том, насколько быстро эта дестабилизация «сливается с обыкновенным положением души». Так или иначе, ненавязчиво включенными в текст «гидрологическими» концептами

исподволь создается ощущение тотальной погруженности бытования человека в водную стихию, приобретающую поистине эсхатологические смыслы. Достаточно вспомнить бесконечный дождь, явленный в финале «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», который становится воплощением библейского всемирного потопа, и инфернальные реалии предшествующего «Вия», где, в частности, «свечи лили целый потоп света»¹³⁰, чтобы осознать, что порочный, вывихнутый мир «Носа» существует словно в момент обрушения небесного катаклизма, и его обитатели пытаются адаптироваться к внезапной «текучести» реальности.

Кроме того, с водой связан принципиальный для Гоголя мотив отражения, зеркальности; в связи с этим вновь обратимся к статье С.Г. Бочарова «Загадка “Носа” и тайна лица», в которой исследователь справедливо называет зеркало «первостепенным инструментом самоутверждения героев»: «В зеркало, можно сказать, не отрываясь смотрятся, находя там свое общественное признание (сам акт смотрения в зеркало есть стремление – недостижимое – человека увидеть себя извне, чужими глазами, каким его видят другие), Ковалев, Чичиков, переродившийся Чартков, значительное лицо. Заметим, кстати, что и в семантику носа, “играющую” в странной повести, входит невозможность увидеть свой нос без зеркала... <...> Зато совсем не смотрится в зеркало Акакий Акакиевич... <...> Так полярно, по-гоголевски, ориентируются его герои по отношению к важнейшему в его мире акту видения и глядения – на себя и по сторонам. То и другое внутренне связано – глядение в зеркало и верчение по сторонам, что, и то и другое, есть то же самое – всецелая обращенность лица человека вовне, выставленность напоказ и вывернутость наружу так, что уже ничего не осталось “внутри”, как если бы внутреннее лицо человека полностью перешло во внешнее, а это последнее – в нос как крайнюю точку высунутости вовне»¹³¹. Так в повести сущностными смыслами оказываются связаны

¹³⁰ Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 2. – С. 174.

¹³¹ Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица. // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 145–146.

эгоцентрическая и экзистенциальная проблематика как две крайности одной сущности и водная стихия, объединенные символическим образом зеркала.

«Свет», который возникает в «Носе» примерно с той же частотой, что и «вода» в различных ипостасях, т.е. чуть более 20 раз, вместе с тем не приобретает новых смыслов, актуализируясь в тех же коннотациях имитации, иллюзии жизни, что были многократно отмечены при рассмотрении иных текстов.

Итак, попытка вернуть миру, раздробленному на части, целостность, предпринятая на данном этапе гоголевского эксперимента, зафиксированном в «Носе», не удалась. В результате проведенного Гоголем анатомического эксперимента он выходит к проблеме поиска человеком своего места в мире в аспекте экзистенциальной антропологии: отделяя нос от лица, лицо от души в поисках самого человека¹³², Гоголь обнаруживает такую глубину, в которой он таится, что поспешно «собирает» его обратно, ибо попытка вернуть человеку целостность духовного и телесного, что в пределе подразумевает борьбу с атомизацией мира, оборачивается, метафорически говоря, разложением самого атома. Более того, поиски оказываются тщетными, и загадка носа скрывает лишь страшную «душевную черноту»¹³³ человека, живущего исключительно жизнью тела. Таким образом, повесть «Нос» из фривольной «шутки» становится утверждением трагической неизбытности абсурда, который мыслится как мирозидательная категория, важнейшей частью которой являются как абсурд социальный, так и пресловутая «социальная инертность»¹³⁴ человека¹³⁵.

¹³² См. в связи с этим: там же. – С. 124–160.

¹³³ Гоголь Н.В. Завещание // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – М. : Правда, 1984. – Т. 7. – С. 185.

¹³⁴ Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. – М. ; Л. : Наука, 1966. – С. 113.

¹³⁵ Здесь уместно отметить еще раз, что из всех произведений Гоголя повесть «Нос», пожалуй, в наибольшей степени провоцирует на размышления над вопросом об авторской цели. Действительно, подчеркнутая нелепость и нарочитая бессмыслица, явленные в произведении, непреходящий кошмар в качестве главной сюжетной линии повествования, безысходный пессимизм как итог взгляда, брошенного на панораму бытования человека, тонущего в пучине социального абсурда, превращают текст в апологию мизантропических воззрений художника – если бы не его сущностная включенность в качестве составной части в развернутую картину мира, творимого Гоголем. Неслучайно С.Г. Бочаров изначально заявляет о своей принципиальной интенции прочитывать «Нос», «выходя при этом за границы повести в мир гоголевских значений: ибо многого в ней нам должным образом не расчувствовать и не разгадать без выхода в общий гоголевский контекст» (Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица. // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 128). И в этом аспекте расположение повести между «Невским проспектом» и «Портретом» – двумя произведениями, ранее бывшими частью иного концептуального единства – книги «Арабески» – и длящими свое бытование, видоизменяясь и трансформируясь в нечто совершенно новое в контексте целостности 3-го тома «Сочинений», – приобретает свой смысл.

IV.

Несомненно, «римская» редакция повести «Портрет» демонстрирует еще большие смысловые расхождения с вариантом «Арабесок», нежели «Невский проспект», ибо Гоголь вносит значительные модификации в само повествование, так что изменение восприятия произведения зиждется не только на включенности его в иной контекст, но и на преобразовании всей структуры текста.

Продолжающийся гоголевский эксперимент, зафиксированный в «экзистенциальной анатомии» «Носа», имевшей своей целью проверку человека, не связанного со сферой искусства, на приспособленность к жизни в безумном мире, на адаптированность к нему, на данном этапе завершается неудачей, ибо хотя носитель обывательского сознания и процветает в этом мире, Гоголем вскрывается, насколько хрупким оказывается его благополучие, всецело зиждящееся на инфантильности, бездуховности и элементарной трусости. Причину духовного поражения Ковалева Гоголь видит в том, что в борьбе за свою идентичность ему не на что было опереться, поскольку восстание против него поднимает собственное тело, казавшееся единственной незыблемой константой в бушующем вокруг хаосе; поэтому Чарткову автор дарует иной базис, более эфемерный, но и более значимый, – надличностную цель служения Искусству.

Ввиду этого совсем не случайно в повести возникают натурфилософские образы, в которых воплощается бытование всех стихий: «Красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще дома, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом; а между-тем уже холодное синеватое сиянье месяца становилось сильнее. Полупрозрачные легкие тени хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев. Уже художник начинал мало-помалу заглядываться на небо, озаренное каким-то прозрачным, тонким, сомнительным светом, и почти в одно время излетали из уст его слова: “какой легкой тон!” и слова: “досадно, чорт поberi!”» (83). Здесь взаимодействие стихий являет различные их ипостаси: так, «теплый свет» «вечерней зари» противопоставляется «холодному синеватому сиянью месяца», что озаряет небо «каким-то прозрачным, тонким, сомнительным светом»; проявления онтологии,

врывающиеся в повествование, лишаются однозначно позитивных коннотаций (какими они характеризовались, например, в «Вие»), приобретая амбивалентный характер. Это обусловлено крайним заострением антропологической проблематики (которая в дальнейшей судьбе Чарткова обернется своей этической стороной – крайней степенью эгоцентризма): обратим в связи с этим внимание на фразу «уже художник начинал мало-помалу заглядываться на небо...». Смысл этого эпизода (к слову, отсутствующего в редакции «Арабесок») заключается в том, что ответственность за жизнь человека теперь возлагается Гоголем на самого человека, а не на волю неких трансцендентных сил. Бытие индифферентно по отношению к человеку, и отношения между ними определяются исключительно действиями последнего. В этом смысле показательны отрывистые реплики Чарткова: на первый взгляд несколько комичное сочетание выражения восхищения красотой природы и досады по поводу собственного незавидного положения на самом деле образует принципиальное сцепление, предвосхищающее последующее падение героя: словами «досадно, чорт побери!» Чартков словно характеризует свое же «какой легкой тон!»; этот неявный смысл отказа от гармонии онтологии ради мнимого, иллюзорного преуспевания в социальном абсурде становится в свете приведенных рассуждений основополагающим для понимания авторского посыла первой части повести.

В редакции «Арабесок» «Портрет» – напомним, первая из трех «петербургских» повестей, вплетенных в узор гоголевской книги, – является репрезентантом тотальной неуверенности в том, что фантастическое, являющееся субъективному восприятию, действительно имеет место, а значит, в пределе – и самой реальности; спасение от солипсизма видится Гоголю в обращении к истории как доказательству существования мира. В контексте 3-го тома «Сочинений» писателя гоголевское обобщение также «объемлет миф, историю и современность, таким образом достигая грандиозного масштаба», однако, как верно замечает О.Г. Дилакторская – «всегда односторонне заостренного. Гоголевский символизм, многофункциональный по своей художественной природе, всегда выражает глубинную суть реальности. В “Портрете”

художественные законы, заявленные писателем в “Невском проспекте”, нашли свое развитие: здесь в новых условиях действуют соотношения реального, фантастического и символического»¹³⁶. И это заострение заставляет прочитывать «римскую» редакцию повести как экзистенциальный эксперимент, результатом которого становится выявление альтернативы безрадостному итогу «Носа», зафиксированной во второй части «Портрета»: оказывается, служение человека чему-то большему, нежели он сам, может вырвать его из кошмара социального абсурда; впрочем, история Черткова демонстрирует и то, что высокая цель – это не безусловная панацея и с какой легкостью можно отказаться от нее, поддавшись искушению попасть «в английской род» (85). Но наряду с этим несомненен и тот факт, что изменение последовательности, в которой повести следуют одна за другой («Портрет», за ним – «Невский проспект» в «Арабесках» и, напротив, смена «Невского проспекта» «Портретом» – в «Сочинениях»), кардинальным образом меняет и их восприятие: прозрение и приобщение к истинному предназначению художника, в «Арабесках» представляющееся счастливой случайностью, «стиснутой» с обеих сторон историями безумия и трагической гибели Черткова и Пискарева, ныне видится закономерным итогом, подобным тому, как человек обязательно пробуждается после кошмарного сна. При этом опасность некоторой нивелировки роли искусства как такового сведением его к несколько абстрактной «высшей цели» снимается очевидным его значением для Гоголя и тем местом, которое оно занимает в художественном мирообразе писателя – пусть все составляющие этого мирообраза, включая и искусство, и характеризуются сущностной амбивалентностью как основой своей природы.

Эта амбивалентность объясняет и то, почему число номинаций концептов, связанных с концептосферами – и семиосферами – стихий воды и земли остается примерно равным количеству их упоминаний в «Портрете» варианта «Арабесок», тогда как «свет» и «воздух» актуализируются в редакции 1842 г. несколько чаще, нежели в версии семилетней давности: в 1,2 и 1,3 раза больше соответственно.

¹³⁶ Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя // Гоголь Н.В. Петербургские повести. – СПб. : Наука, 1995. – С. 237–238.

Именно «свет» как социальное понятие, обозначающее определенную общественную среду – избранный круг, высшее общество, – и «воздух», в отличие от «Невского проспекта» бытующий здесь в контексте небесной (и как божественной, и как духовной) семантики, противопоставлены и образуют контрастную пару. При этом полисеманτικότητα обоих слов-понятий – и особенно – концепта «света» – обуславливает случаи их актуализации в иных значениях, выявленных с достаточной подробностью при рассмотрении первой редакции повести; в настоящий момент мы фокусируемся лишь на специфике «Портрета», помещенного в состав 3-го тома «Сочинений» Гоголя. Парадиастола «света» (во вполне определенном значении) как гоголевского синонима социального абсурда, в некотором роде – его квинтэссенции, и непосредственно связанной с воздушной стихией категории «души», становящейся у Гоголя неким аналогом – пусть и далеким от полной тождественности – не существующего на тот момент понятия «экзистенция», репрезентирует столкновение двух мировоззренческих позиций, олицетворенных в повествовании образами Чарткова и художника-богомаза. В отличие от «Портрета» редакции «Арабесок», являющегося своеобразным экспериментом автора в области создания настолько многослойного произведения, что «внутренний сюжет» не только оказывается ничуть не менее значим, нежели внешний сюжет о художниках, но последний может быть понят исключительно с учетом определяющей роли подтекста и интертекста – что, несомненно, соотносится с общей поэтикой книги в целом, – «Портрет» «римской» редакции – с редукцией мистических реалий, интенсификацией онирической составляющей и модификацией и эскалацией роли стихий в их символическом изводе – становится наглядной демонстрацией основных положений гоголевской экзистенциальной концепции. Разумеется, многочисленные иные смыслы никуда не делись, однако по сравнению с ранней редакцией степень их выраженности и внутренняя иерархия значительно перестраиваются, и на смену тотальной неуверенности как категориальному состоянию современной жизни, спасение от которого можно обрести лишь путем формирования индивидуально-личной позиции интерпретатора и прозрения на основе этого метафизических ориентиров исторического процесса,

приходит столь же тотальная экзистенциальная ответственность человека не только за свое бытование, но и за бытие всего мироздания – неслучайно теперь сама онтология видится сквозь призму человеческого восприятия. И философия и поэтика стихий не только вскрывают упомянутые множественные смыслы (см. интерпретацию повести в составе «Арабесок»), но и служат для семантической поддержки и художественного оформления экзистенциальной идеи Гоголя.

Итак, в повести, посвященной проблеме истинной и иллюзорной жизни – правда, в «римской» редакции на эту эстетическую дилемму накладывается экзистенциальная парадоксальная «существование – экзистенция» – и соотносящейся таким образом с тематикой не только «Невского проспекта», но и «Носа», поиски Гоголем пути сохранения человеческой души в абсурде и хаосе бытия в определенном смысле увенчиваются успехом – художник, фигура которого восходит к гению-творцу как высшей ступени самореализации человека, одновременно связанного с субстанциальными онтологическими основами бытия, должен посвятить всего себя служению высшей цели, Абсолюту, и тогда лишь его творения станут бессмертными шедеврами, а сам он получит возможность искупить свои грехи и обрести спасение.

V.

Но Гоголь жаждет изменить к лучшему весь мир, для него нет избранных. И потому он вновь обращается к обыкновенному, среднему человеку, привнося в его жизнь высшую цель и делая носителя сознания «бедных людей» ее служителем, тем самым даруя ему возможность возвыситься над реалиями безрадостного быта и совершить прорыв к пониманию экзистенциальных основ мироздания и определению своего места в этой системе координат, утверждению себя в бытии. Этому социально-философскому эксперименту и посвящена повесть «Шинель».

Пожалуй, ни один из шедевров гоголевской прозы не становился темой столь большого количества исследовательских работ. В связи с этим американский исследователь профессор Д. Фангер отмечает, что все предпринятые когда-либо толкования «Шинели» можно условно разделить на

четыре категории, каждая из которых сводит смысл повести по преимуществу к одной парадигме: общественной, этической, религиозной либо эстетической¹³⁷; думается, что можно рассматривать повесть и как минимум с еще одной точки зрения, а именно – приоритета экзистенциально-философской проблематики в произведениях Гоголя данного периода творческой деятельности, включающего в себя в числе прочего и «Шинель» – более того, включающего прежде всего.

В описании героя наличествует имплицитное указание на возможность – и, более того, необходимость, настоятельную бытийную потребность – его внутреннего изменения, присутствующее уже в самом начале повести во фразе «Сколько не переменилось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (143). Метафора света в связи с выявленными ранее закономерностями репрезентирует ошибочность, ложность столь одномерного восприятия жизни Башмачкиным; в отличие от Пирогова и Ковалева, ужас бездеятельного существования Акакия Акакиевича вскрывается уже в самом начале повести, тем самым заявляя интенцию повествования к пресуществлению его в экзистенциальное самоопределение героя. Несколько далее отсутствие света, показывающего «все не в настоящем виде», демонстрирует искренность жизни Акакия Акакиевича, его истинную преданность своему мелочному и бессмысленному образу жизни: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо <...> Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению. <...> Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра» (146)). С другой стороны, нельзя не признать и правоты Б.М. Эйхенбаума, который в своей знаменитой статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» утверждает обратное: «Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) – не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и

¹³⁷ См.: *Фангер Д.* В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем ее особенность // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. – М.: Наследие, 1995. – С. 50–61.

чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически замкнутый, *свой* [курсив Б.М. Эйхенбаума. – *Е. Т.*]¹³⁸.

Совмещение заявленной ранее точки зрения и взгляда Б.М. Эйхенбаума позволяет осознать многомерность и даже противоречивость природы гоголевского героя как отражение постоянных изменений в воззрениях самого художника. Акакий Акакиевич представляет онтологическую загадку для самого Гоголя – ни больше, ни меньше, ибо при всей, казалось бы, определенности своей природы он ускользает от окончательного суждения, скрывается в своем «душевном мире», который автор может показать, но это описание отнюдь не способствует формированию определяющей трактовки фигуры гоголевского героя в целом. Впрочем, до определенного момента герой «Шинели» не имеет понятия об этой своей роли сфинкса, довольствуясь прозябанием как категорией существования – пусть и одухотворенной смыслом, вкладываемым в нее самим Акакием Акакиевичем. Действительно, «прозябание» становится в повести категорией субстанциальной; аргументируя данное положение, обратимся к поэтике стихий и отметим, что в повести «Шинель» – на первый взгляд, подчеркнуто реалистической – на самом деле не только пространство, но и время – это «территория фантастического», где правят бал стихии воздуха и воды. Ввиду этого обратим внимание на специфику петербургского мороза: «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя впрочем и говорят, что он очень здоров» (147). Холод – результат взаимодействия стихий воды и воздуха – здесь антропоморфизируется, становясь полноправным персонажем повествования и репрезентируя оксюморонную «безжизненную жизнь» всех героев повести; структура фразы указывает на то, что он не столько способствует крепости здоровья, сколько сам отличается таковой. В его бытовании присутствует даже огонь – традиционный символ жизни, при том, что огонь и холод взаимно исключают друг друга; однако у Гоголя «Акакий Акакиевич с некоторого времени начал

¹³⁸ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе : сб. ст. — Л. : Худож. лит., 1969. – С. 324.

чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо» (147) – холод горяч, холод жив, и он хочет забрать жизнь у Акакия Акакиевича. Таким образом, холод является воплощением онтологических сил мироздания, откровенно враждебных человеку. Именно в таком мире – мире, желающем уничтожить человека – приходится существовать последнему, и ничего иного просто нет. Речь идет о «вечной зиме», по словам М. Вайскопфа, который определяет хронотоп Петербурга в «Шинели» как «ледяной эон, в котором развивается все действие повести»¹³⁹. Таким образом, в «Шинели» формируется фантастический хронотоп, причем формируется взаимодействием только двух стихий – водной и воздушной, с упоминанием, правда, и огненной. Но огонь здесь не самостоятелен, он лишь присутствует в безжалостном мире, где царят воздух и вода, лед и ветер, убившие само время. Сам мир провоцирует героя на осознание себя и совершение активных действий. Акакий Акакиевич оказывается, в сущности, в экзистенциальной ситуации, более того – она и осознается им как определяющая.

Герой вынужден вступить в борьбу с безжалостными силами бытия. «Невинный» Акакий Акакиевич, не способный к какому бы то ни было свободно-инициативному поступку, сталкивается с необходимостью совершения такового – ему требуется изменить привычное и укоренившееся течение своей жизни для того, чтобы сохранить ее. Для закосневшего в мещанской обыденности Башмачкина это равносильно крушению мироздания. Однако он в силах оказывается справиться с этой, по сути, экзистенциальной ситуацией, сделать судьбоносный выбор и смоделировать свою жизнь по иным законам: так, пренебрежение к собственной телесности (вспомним, что Акакий Акакиевич «хлебал наскоро свои ши и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору» (145)) сменяется подчинением всей жизни цели ее сохранения – именно на это направлено теперь самоограничение героя, граничащее с аскезой. И бессмысленность прошлого существования, когда оно было неосознанным и вызванным только привычкой,

¹³⁹ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 432–434.

уступает место сознательно сделанному выбору, вносящему смысл в старую форму. Настоящая цель нивелирует необходимость искусственных грез, имплицитно вводимых с помощью образа свечи, и Акакий Акакиевич решает «не зажигать по вечерам свечи, а если что понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и работать при ее свечке» (154). Герой начинает жить в полном смысле этого слова, и именно это характеризует единственное прямое упоминание огня в повести: «Огонь порою показывался в глазах его» (155). И впоследствии избыток жизненных сил репрезентирует красный цвет – цвет огненной стихии, также лишь единожды упомянутый в тексте: «Он уже минут через несколько, весь покрасневшись, начал было уверять довольно простодушно...» и т.д. (157).

Таким образом, эксперимент Гоголя наконец увенчивается успехом: человек, не изменяя своей сущности, осознает себя человеком в полном смысле этого слова, вступает в осознанное противостояние с онтологическим хаосом бытия и выходит из этого противостояния победителем не по воле слепого случая, но благодаря своей собственной конструктивной деятельности: «Между тем Акакий Акакиевич шел в самом праздничном расположении всех чувств. Он чувствовал всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия. *В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо*» (157). Шинель символизирует собой защиту, возведенную человеком для огораживания себя от разрушительного воздействия враждебных сил мира. Причем здесь находит решение и давняя задача Гоголя, заявленная еще в «Старосветских помещиках», а именно – реализация синкретичного единства духа и тела: защищая свое тело, Акакий Акакиевич тем самым проявляет духовную активность, т.е. забота о теле, не в пример майору Ковалеву, оборачивается утверждением своей духовной сущности и себя самого – как личности. Гоголь словно берет реванш за нравственное поражение Ковалева; человек как таковой все же оправдывает его доверие.

Впрочем, «онтологический хаос», «враждебные силы мироздания» – не слишком ли сильно сказано?.. Задумаемся: Акакий Акакиевич, столкнувшись холодной зимой – пусть и длящейся аномально долго – с фактом отсутствия у

него теплой одежды, поступает наиболее естественным образом: прилагает усилия, результатом которых должно стать обретение таковой. Другими словами, мироздание не покушается на героя персонально (обратим внимание – петербургский мороз есть «сильный враг *всех*, получающих четыреста рублей в год жалованья» (147)), и все идет предначертанным порядком – опять-таки если закрыть глаза на неестественную продолжительность зимы; другими словами, имеет место более или менее соответствующее норме взаимодействие между природой и человеком, в котором последнему достаточно следовать тем путем, на который подвигает его само мироустройство. Акакию Акакиевичу становится холодно – Акакий Акакиевич обзаводится теплой шинелью; может ли быть что-то, более соответствующее самой природе вещей?.. Инерция «Носа» и «Портрета» заставляет не задумываясь принимать характеристику мороза как «врага», данную повествователем; на самом же деле это явление природы есть скорее аналог происшествия с исчезновением носа майора Ковалева, та «капля анилина», путем помещения которой в жизнь героя «мы лучше видим и понимаем, что это был за человек»¹⁴⁰. В сущности, экзистенциального самоопределения Акакия Акакиевича в полном смысле не произошло – еще не произошло; однако причины, приведшие к «строительству шинели», со всей определенностью дают понять, что бытие не враждебно по отношению к человеку, его вызовы подразумевают ответную реакцию, приводящую к осознанию человеком себя личностью, способной отстоять себя перед лицом любой провокации, что есть первый шаг на многотрудном пути к прозрению «человека в человеке». С обретения шинели шествие по дороге тяжелых испытаний для Акакия Акакиевича лишь начинается.

И оказывается, что победа над онтологическими силами не подразумевает победы над социальным абсурдом, с которым сталкивается герой. Уступая общественным условностям, Акакий Акакиевич идет на вечер, и мир человеческой цивилизации, социальный мир пытается задержать его, ослепляя соблазнами, вводимыми с помощью концептов «света»: так, «сначала надо было Акакию Акакиевичу пройти кое-какие пустынные улицы с тощим

¹⁴⁰ Анненский И.Ф. Книги отражений. – М. : Наука, 1979. – С. 211.

освещением, но по мере приближения к квартире чиновника улицы становились живее, населенней и сильнее освещены. <...> Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина...» (159), далее следует упоминание о том, что «на лестнице светил фонарь» и что когда Акакий Акакиевич вошел в комнату, «перед ним мелькнули в одно время свечи» (159)... Очевидно, что лаконичное и оттого столь важное введение огня в повесть вновь уступает место обманчивому «свету», причем – крайне многочисленным его упоминаниям, искушению которым на время поддается герой. «Свет» здесь – и в значении социальном, и натурфилософском – есть показатель именно социального хаоса, стремящегося задержать Акакия Акакиевича до того момента, когда будет готов нанести удар. И ему это удастся – несмотря на то, что Акакий Акакиевич «чрез несколько времени начал зевать, чувствовать, что скучно, тем более что уж давно наступило то время, в которое он, по обыкновению, ложился спать» (160) и покидает вечер, «фонари стали мелькать реже» и «сверкал только один снег по улицам» (161) как предвестие столкновения со зловещей неизбежностью. Замкнутость города сменяется необозримым пространством бесконечной площади, «которая глядела страшную пустынею» (161), демонстрирующей всю полноту ужаса социального хаоса. Кажется, будто «тот» и «этот» свет встречаются там, где «вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света» (161); и именно здесь, где «точное море вокруг него» (161), Акакий Акакиевич встречается лицом к лицу с воплощением общественного хаоса и, естественно, терпит в этой схватке поражение. О.Г. Дилакторская отмечает, что «в связи с этим намечается особая интонация, которая уличный пейзаж на городской окраине позволяет воспринять неоднородно: и как обыденное явление, и как нравственное испытание человека бедой, и как насилие, беззаконие, произвол не только бытового, уличного, но и государственного масштаба, а возможно, и высшего

промысла»¹⁴¹; однако думается, что здесь исследователь невольно смешивает несколько планов повествования: автор действительно насыщает повествование «стихийными» метафорами, что после довольно скудных номинаций первой части вызывает ощущение некоего «взрыва» активности сил онтологии, причем – сил угрожающих, сулящих катастрофу, но обратим внимание – будка «казалась стоявшею на краю света» (161), Акакий Акакиевич «оглянулся назад и по сторонам: *точное* море вокруг него» (161) и т.д. Другими словами, онтология лишь представляется исполненной зловещих сил герою, который «вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе» (161); на самом же деле человеку враждебен социум, парадоксальным образом не образованный единством отдельных человеческих личностей, но функционирующий в качестве безликой силы, насаждающей абсурд общественных отношений, в контексте которых слова будочника о том, что он, мол, «не видал ничего, что видел, как остановили его [Акакия Акакиевича. – *Е. Т.*] среди площади какие-то два человека, да думал, что то были его приятели» (162) воспринимаются вполне адекватно – если не задумываться о том, что эти «приятели» «сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег» (161). Социальный абсурд пускает столь глубокие корни в сознание человека, живущего в нем и не видящего ничего иного, что его тотально пугающая атмосфера представляется присущей самой онтологии бытия; вот почему площадь ассоциируется у Акакия Акакиевича то со «страшною пустынею», то с морем. Станным образом субъективный взгляд героя и его ощущение угрожающих эманаций общественного хаоса порождают чудовищный мираж, страшную иллюзию того, что само бытие стремится уничтожить человека.

Герой не желает мириться с тем, что открывшаяся ему аномальность как раз и является нормой современной жизни, и пытается бороться. Но социум – явление принципиально иного порядка, нежели онтология бытия, пусть и

¹⁴¹ Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя // Гоголь Н.В. Петербургские повести. – СПб.: Наука, 1995. – С. 246.

отмеченная inferнальным характером: следование его законам не становится катализатором экзистенциального самоопределения человека или способом приобщения к его сокровенным основам; напротив, социум отвечает на отчаянный порыв Акакия Акакиевича тем, что в полной мере демонстрирует абсурдность своей природы, выражающуюся в бесплодном хождении Башмачкина по разным инстанциям и унижительном беспричинном «распекании», которое он претерпевает от разного рода «значительных лиц» и в первую очередь – от собственно *значительного лица* [курсив Н.В. Гоголя. – *Е. Т.*]. Пребывание в этом порочном круге представляется, возможно, не столь экстремальным испытанием, как ситуация на площади – во всяком случае, для него не характерна настолько выраженная агрессия, однако именно оно оказывается для героя фатальным: «Так сильно иногда бывает надлежащее распеканье! На другой же день обнаружилась у него сильная горячка» (167); это «распеканье», явно отсылающее к «пропеканию» холодом и ветром в начале повести и служащее его эквивалентом в контексте социального абсурда, приводит к тому, что «наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух» (168), причем перед смертью он осознает всю бессмысленность и нелепость того, с чем ему пришлось столкнуться, и, пусть находясь «все время в бреду и жару» (168) (т.е., согласно предложенной концепции, в состоянии телесной слабости, но духовного прозрения сущностных законов мироздания, как впоследствии – герой «Записок сумасшедшего») и лишь вербально, дает ему должное определение (снова предвосхищая тем самым Поприщина): он «сквернохульничал, произнося самые страшные слова, <...> тем более что слова эти следовали непосредственно за словом “ваше превосходительство”» (168).

Что касается бытования стихий, то огонь в финале повести закономерно отсутствует (как и земля; вообще по количеству «земных» номинаций «Шинель» предсказуемо превосходит лишь «Нос»: 6 и 3 случая упоминания соответственно): как и в «Носе», Петербург представлен Некрополисом, городом мертвецов и призраков, в котором единственным живым существом был пробудившийся к сознательной жизни Акакий Акакиевич, перед которым «мелькнул светлый гость в

виде шинели, оживившей на миг бедную жизнь [которая, стало быть, до этого была «мертва» – типичный гоголевский оксюморон. – *Е. Т.*] и на которого «так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» (169); при всей незначительности случаев эксплицитного упоминания «огненных» концептов, можно все же констатировать, что огонь в повести функционирует в рамках выявленных ранее тенденций, будучи символом жизни и сопутствуя теме безумия. Свет остается фальшивым маяком и маркером входа в иной мир – мир мечтаний, обманчивых грез и сновидений. В совокупности они иллюстрируют положения Гоголя относительно того, что человек в силах оказывается сознательно отстоять свое личностное достоинство и утвердить себя как телесный объект в структуре мироздания и в системе онтологических законов бытия. Но в борьбе с еще более страшной силой – силой социального хаоса, выросшего до размеров тотального абсурда человеческого существования, он терпит поражение. Разумеется, в таком мире стихии *жизни* нет места.

Зато продолжает длиться зима как метафора окруженного опасностями *существования* человека, в связи с чем бытование стихий воды и воздуха практически лишается натурфилософских оснований и переводится в сферу символического.

Итак, проблема социума как чудовишной безликой силы, враждебной по отношению к отдельному человеку – *каждому* человеку, и необходимости каким-то образом вписать свое существование в его искаженные законы, оборачивающиеся тотальной хаотичностью и абсурдом, заявленная еще в повестях «Миргорода», начиная с финала «Старосветских помещиков», красной нитью проходящая через все произведения, составляющие «Арабески», и окончательно сформированная в повести «Нос», обретает полноту и законченность в «Шинели». Явленный в «фантастическом окончании» повести набросок социального космоса как страшной, inferнальной зоны, где «“чиновник-мертвец” (со всеми приписываемыми ему значениями) предстает в качестве персонажа чужих устных текстов <...>, которые подвергаются рассказчиком анекдотической обработке, в результате чего неожиданно обнажается глубинное (то есть невидимое для носителей слухов и для рассказчика) содержание эпилога, не сводимое ни к

“морали”, ни к анекдоту»¹⁴², переводит повествование в сферу метафизико-космогоническую, где «выговаривание» иной реальности приводит к ее материализации, овеществлению; и потому следующее произведение Гоголя – новелла «Коляска» – логично посвящено утверждению себя человеком в абстрактном пространстве социальных взаимодействий именно в этом аспекте – но, как это свойственно Гоголю, увиденном с совершенно неожиданной стороны. «Лабиринт сцеплений» (выражение Л.Н. Толстого), порожденный взаимодействием Слова как изначальной неовещественной потенцией и абсурдных социальных установок, оборачивается деформацией реальности, которая и становится самой формой. Очевидно при этом, что данная «космогония наоборот» с особой остротой актуализирует философию и поэтику четырех стихий.

VI.

Новелла «Коляска» увидела свет в 1836 г. в пушкинском «Современнике». Помещенная Гоголем в 1842 г. в состав 3-го тома «Сочинений» сразу после «Шинели», «Коляска» не столь часто, как иные тексты «петербургского» цикла, становится предметом исследовательских штудий. Размещение небольшой и восходящей, по сути, к анекдоту новеллы между столь важными для художника, программными повестями, как «Шинель» и «Записки сумасшедшего», на первый взгляд представляется несколько странным; однако стоит всмотреться в это произведение пристальнее, и становится очевидно, что «Коляска» продолжает линию магистрального исследования Гоголя, который после краха – уже не нравственного и морального, но чисто физического – Башмачкина в «Шинели» задается вопросом: что не позволяет человеку утвердиться в социуме, четко обозначить в нем свое место и заставить с ним считаться?

Новелла начинается с описания провинциального города, где останавливается кавалерийский полк. При этом неоднократно упоминается грязь: «На улицах ни души не встретишь, разве только петух перейдет чрез мостовую, мягкую как

¹⁴² Кривонос В.Ш. Загадка эпилога «Шинели» Гоголя // Литература (Приложение к газете «Первое сентября»). – 2002. – № 9. – С. 10.

подушка от лежащей на четверть пыли, которая при малейшем дожде превращается в грязь... <...> ...Далее стоит сам по себе модный дощатый забор, выкрашенный серою краскою под цвет грязи» (177–178). Грязь – это не земля и не вода, грязь – это земля, подвергшаяся трансмутации, земля без почвы – своего рода антистихия, в тексте Гоголя порожденная социумом и распространившаяся на бытование природы.

Кроме того, в повести отсутствуют какие-либо упоминания об огне, пусть и имеющие бытовой характер, т.е. «живая» жизнь в городе отсутствует, замененная рутинным обывательским существованием провинции и ее обитателей-мещан. Ввиду этого то, что хаотичность и суетливый беспорядок пребывания кавалерийского полка на первый взгляд оживляет городок: «Улицы запестрели, оживились – словом, приняли совершенно другой вид» (178), но огонь продолжает отсутствовать, имплицитно указывает на кажимость, мнимость эффективности этой своеобразной реанимации. Неявное упоминание его возникает лишь в начале диалога Чертокуцкого и генерала: речь идет о дыме трубок, которые постоянно курят собеседники: «Тут генерал потянул из трубки и выпустил дым: “<...> Лошадь, пуф, пуф, очень порядочная!” – “И давно, ваше превосходительство, пуф, пуф: изволите иметь ее?” сказал Чертокуцкий. – “Пуф, пуф, пуф, ну... пуф, не так давно. <...>” – “И получить ее изволили объезженную, или уже здесь изволили объездить?” – “Пуф, пуф, пу, пу, пу... у... у... ф здесь”, сказавши это, генерал весь исчезнул в дыме» (181).

Заметим: подчеркивается дым – но не огонь: так в текст повести входит «дым без огня», аналог петербургского тумана; таким образом, социальный хаос и абсурд со своими отличительными признаками перебираются в российскую глубинку, расширяя мертвенное, безжизненное пространство Петербурга. При этом если туман есть создание природных сил, ширма, таящая механизм действия онтологических законов бытия, то его имитация – табачный дым создается человеком и скрывает абсурдность социального универсума, и трубка с заключенным в ней огнем – это символ редукции духовной сущности человека.

Далее Чертокуцкий упоминает о том, что у него «есть чрезвычайная коляска настоящей венской работы» и он якобы «заплатил за нее четыре тысячи» (182–183).

В этом контексте поглощающий все дым, в клубах которого исчезает фигура генерала, есть имплицитное указание на фантасмагорию, миражность возникающей в дальнейшем коллизии; так в повествование входит «миражная интрига»¹⁴³, в русле которой Чертокуцкий – «куцый черт», предтеча Хлестакова и Чичикова¹⁴⁴ – пытается придать себе значимости в глазах офицеров, расписывая несуществующие достоинства своей коляски и приглашая все общество убедиться в них и отобедать в его доме. Подобно Хлестакову, герой ложью придает себе значительности и уже не может остановиться, расхваливая коляску; эта фантасмагория – вспомним, этим словом обозначается жанр театрального представления в Европе XVIII–XIX вв., где при помощи «волшебного фонаря» создавались изображения, проецировавшиеся на задний план, в качестве которого чаще всего выступали клубы дыма, – знаково завершается тем, что «генерал посмотрел и выпустил изо рту дым» (183). Итак, земля без почвы, дым без огня, дыхание без воздуха – лишь «пуф, пуф», – основой повести становится «безъядерное» существование семиосферы стихий.

Причина того, что Чертокуцкий, вызвавшийся принять гостей, манкирует своими обязанностями хозяина, а на следующий день оказывается в неловком и скандальном положении, заключается в том, что сам социум отторгает героя. Действительно, на первый план здесь выходит абстрактный образ социума как безликой и слепой силы, парадоксально враждебной к тем индивидам, что ее составляют. Социальный универсум понимается как особая деталь творческой системы художника, метафизическая категория, в некотором смысле подобная онтологии бытия – разумеется, с учетом того, что две эти категории у Гоголя сущностно противопоставлены, образуя антонимичную пару, контрастную парадиастолу. В этом смысле Чертокуцкий, словно сознательно следующий примеру Хлестакова и пытающийся пустить пыль (или дым?) в глаза офицерам, сталкивается с социумом как с мощью, стремящейся сокрушить человека, и присоединяется к Акакию Акакиевичу в роли жертвы социального хаоса¹⁴⁵.

¹⁴³ О специфике и особенностях «миражной интриги» см.: *Мани Ю.В.* «Ревизор». Общая ситуация. Миражная интрига // *Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 170–266.

¹⁴⁴ О демонической природе последних см. подробно: *Мережковский Д.С.* Гоголь и черт (Исследование) // *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 213–309.

¹⁴⁵ Вспомним, что «Шинель», предшествующая «Коляске» в структуре 3-го тома, была впервые

В искаженном абсурдом мире социума Слово как изначальная потенция сущего деформирует это сущее при его материализации – вот почему в финальной сцене «глазам офицеров предстал Чертокуцкий, сидящий в халате и согнувшийся необыкновенным образом» (189) в коляске (важно здесь, что слово «коляска» восходит к общеславянскому «коло» – «круг»). Таким образом, наряду с тем, что человек сам становится причиной своего унижения и падения, имеет место и менее тривиальное истолкование финала новеллы – как овеществление Слова, пресуществление его в вывихнутую, искаженную реальность, где онтологические основы мироздания замещаются тотальным диктатом социального хаоса. Субстанциальные законы бытия издевательски переосмысляются и реализуются в виде уродливых, деформированных телесных образов, ибо ничего, кроме косной материи, в порочном круге, которым оборачивается, казалось бы, подчеркнуто бытовой мирообраз «Коляски», нет (и в этом смысле определение М. Вайскопфом новеллы как «натуралистического гротеска»¹⁴⁶ обретает свой смысл). За прозаическими реалиями повести, в которой нет ни романтической контрастности «Невского проспекта», ни гротескного стиля и гиперболичности «Носа», просматриваются те же сущностные смыслы, определяющие не только значимость «Коляски» как самостоятельного произведения, но и закономерность ее места в общей структуре 3-го тома первого собрания сочинений Гоголя.

При общей скудости «стихийных» номинаций наибольшее их количество относится к концептам «дыма» и «воды» (чуть более 10 в обоих случаях). Так, при описании обеда у генерала среди прочего упоминаются «тарелки со льдом на столе» (180) и «перекрестный разговор, <...> заливаемый шампанским» (181). Апофеоза бытование «водной» составляющей повести достигает в образе «молоденькой и хорошенькой жены» Чертокуцкого, которая впервые предстает перед читателем «лежавшей прелестнейшим образом, в белом как снег, спальном платье» (185), позже «в белой кофточке, драпировавшейся на ней как льющаяся

опубликована именно в первом собрании сочинений Гоголя; таким образом, давая ее герою имя, художник уже имел представление о составе тома и мог сознательно проводить параллели между *Акакием Акакиевичем* Башмачкиным и *Пифагором Пифагоровичем* Чертокуцким, формируя антропонимическую ойкумену и придавая своей концепции смысловую и художественную завершенность.

¹⁴⁶ См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – С. 13.

вода, она вышла в свою уборную, умылась свежей, как сама, водою...» и наконец «вышла освежиться в сад» (186). Любопытным здесь представляется почти буквальное растворение образа жены героя в воде, что в проекции на примеры, приведенные ранее, вызывает ассоциацию с тем, что сам герой постоянно пребывает в окружении воды, причем – воды льющейся. Важность этого в том, что одним из древнейших архетипов человеческого сознания является связь льющейся воды с речью, рефлексия над сближением образа текущей воды и слова – а значит, в пределе – и Слова. В свете постулируемой концепции погруженность героев в льющуюся воду и растворение в ней есть репрезентант неизбежности извращенных реалий существования человека, ибо вписывается в онтологический контекст, сама природа которого корректируется искажением изначального закона бытования всего сущего – Слова-Логоса – абсурдными условиями социального универсума. Как земля, теряющая прочность и монолитность – свои категориальные признаки – и становящаяся грязью; дым, порождаемый не огнем, но пустотой; и дыхание в отсутствии воздуха, вода льется, но течения нет. Стихии, воплощающие в своем взаимодействии устройство бытия, лишены фундаментальных атрибутов; так вскрывается фикциональность как субстанциальная основа жизни человека и существования мира в целом.

В «Коляске», перефразируя принцип философии Гераклита, «ничто не течет и ничто не меняется», а в гоголевском космосе отсутствие течения – в том или ином значении – всегда имеет метафизический смысл отсутствия движения самой жизни, неподвижности смерти. Таким образом, философия и поэтика стихий обуславливают превращение гоголевского анекдота в демонстрацию тотального характера силы социума, искажающей природные законы и становящейся подлинно миромоделирующей категорией.

Очевидно при этом, что эта «космогония наоборот» с особой остротой актуализирует философию и поэтику стихий – первоэлементов мироздания, из которых «пафосное» значение приобретают стихии огня (точнее, его отсутствие, символизирующее иссякание духовного огня в жизни людей) и воды. При этом космическое сознание Гоголя не приемлет отсутствия жизнепорождающих

элементов, и в его художественном космосе если стихия не номинируется, она не исчезает, но лишь редуцируется. Поэтому можно говорить о том, что отсутствие упоминаний о земле и воздухе есть сознательный «минус-прием» автора, вскрывающий фиктивность описываемой им жизни – как фиктивно существование земли без почвы и дыхания без воздуха, как бессмысленна коляска, которая не едет.

Таким образом, новелла «Коляска» посвящена утверждению себя человеком в абстрактном пространстве социальных взаимодействий – но, как это свойственно Гоголю, увиденному с совершенно неожиданной стороны: на определенном этапе повествование переходит в сферу метафизико-космогоническую, где «выговаривание» реальности ведет к ее материализации, овеществлению. Причина непобедимости социального хаоса – в несовершенстве природы человека, потакающего тотальной абсурдности общественных законов и тем самым преумножающего ее до универсальной категории бытия, что репрезентируется и бытованием стихий в тексте (прежде всего – образно-мотивным комплексом, включающим взаимодействие концептов «земли без почвы», «дыма без огня», «дыхания без воздуха» и «воды», что «льется», но не «течет», обуславливающее отсутствие движения в жизни и, как следствие, безжизненность явленного в «Коляске» мира). Победа над вызовами социума может иметь место лишь при условии работы человека над изживанием в себе пресловутой «социальной инертности»¹⁴⁷ и его экзистенциального самоопределения. И попытка преобразования мира, зиждящаяся на изменении своего сознания и личности, на поиске и обретении индивидуального *поприща*, предпринимается Гоголем в следующей повести 3-го тома «Сочинений» 1842 г. – «Записках сумасшедшего».

VII.

Однако, рассмотрев повесть «Записки сумасшедшего», мы приходим к выводу, что даже стихийный мудрец, которому открыты глубинные тайны мироздания, не в силах преодолеть плен социальных условностей. И пусть Поприщин становится королем, он не может изменить «народных обычаев»; пусть

¹⁴⁷ Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. – М. ; Л. : Наука, 1966. – С. 113.

«амплитуда социального положения» героя «колеблется от петербургского титулярного советника (реальное) до испанского короля (мнимое)»¹⁴⁸ – это не придает ему сил противостоять тем, кого он, подвергаясь мучениям, в ужасе именует просто «они»: «Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду!» (214). Обобщенный образ зловещих «их» становится воплощением враждебных сил социума; и потому в финале повести на смену социальному самоутверждению героя приходит поистине субстанциальное, экзистенциальное самоопределение. В течение повествования формируется градация: «утверждающий себя, не согласившийся со своим местом-“нулем”, ограничивающим его как титулярного советника, бросивший вызов разумным представлениям, гоголевский герой-мечтатель беззащитен в своем страдании и в своих иллюзиях» – и «страдающий герой, прорвавшийся в финальном действии к самому себе, к своей первозданной человеческой сущности, тем самым сливается и с миром природы и с миром народным»¹⁴⁹, явленный в финале. И в этой слиянности голосов автора, героя, природы и народа¹⁵⁰ уже не возникают абсурдные «народные обычаи», как нет здесь места лицемерию, пошлости, культу материального и социального преуспеяния, – но появляется образ возносящейся над миром тройки как «символ скрытой энергии национального духа»¹⁵¹.

«Записки сумасшедшего» есть космогонический манифест Гоголя. И развитие всей космогонической концепции художника влечет за собой необходимость пересмотра бытования стихий в связи с модификацией семиотики и асиологии этого окружения по сравнению с «Арабесками». Так, явленное в финале повести превращение воды, заливающей все в «Коляске», в страшное орудие пытки (вряд ли специального упоминания требует то, что это чудовищное преображение имеет место в эсхатологическом пространстве социального универсума) и замещение ею света в качестве миромоделирующей стихии может быть расценено как неэксплицитное предварение радикального

¹⁴⁸ Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя // *Гоголь Н.В. Петербургские повести.* – СПб. : Наука, 1995. – С. 248.

¹⁴⁹ Там же. – С. 254, 255.

¹⁵⁰ См. об этом: Канунова Ф.З. Некоторые особенности реализма Гоголя. – Томск, 1962. – С. 99–100.

¹⁵¹ Куряева Е.Н. «Мертвые души» Гоголя (замысел и воплощение) // Рус. лит. – 1971. – № 3. – С. 63.

переосмысления самой природы света и возвращения Гоголя к онтологическому видению, в поле которого художник пробует выстроить образ экзистенциального самоопределения героя, в последней повести книги – «Рим»; утопические идеи Ш. Фурье – философа-«безумца», который верил, что «предел страданий должен привести к спасительному кризису... что природа делает усилие, чтобы стряхнуть бремя, которое ее гнетет»¹⁵², – о роли космического света в становлении социальной гармонии на Земле, о чем говорит О.Г. Дилакторская¹⁵³, в этом контексте, конечно, не являются смысловой основой «Записок сумасшедшего», но в них «звездочка сверкает вдали» (214) как предвосхищение авторского посыла, заключенного в «Риме».

VIII.

«Арабески» завершаются парадоксальным пронзительно-трагическим и одновременно торжествующим крещендо гимна творческому потенциалу человека. Открывая третий том своих повестей одним эстетическим манифестом – «Невским проспектом», Гоголь закрывает его другим – «Римом»¹⁵⁴. Рассмотрим повесть в аспекте функционирования в ней концепто- и семиосферы стихий и прежде всего – пространства света и, исходя из этого, попытаемся определить идейный замысел и место «Рима» как в контексте повестей 3-го тома, так и в мировоззренческой и художественной эволюции Гоголя в целом.

В связи с этим отметим, что, как уже не раз заявлялось ранее, «световой» дискурс крайне репрезентативен для понимания авторской концепции сборника «Арабески», который впоследствии модифицируется в 3-й том гоголевского собрания сочинений, ибо конспективно заключает в себе образно-мотивный комплекс, характерный для повестей, включенных в структуру обоих циклов. И из всех произведений Гоголя «Рим», пожалуй, – самое «светлое». Количество упоминаний огня ничтожно, кроме того, огонь актуализируется лишь как символ

¹⁵² Зильберфарб И.И. Социальная философия Шарля Фурье и ее место в истории социалистической мысли первой половины XIX в. – М., 1964. – С. 85.

¹⁵³ См.: Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя // Гоголь Н.В. Петербургские повести. – СПб.: Наука, 1995. – С. 253–256.

¹⁵⁴ О «Риме» как эстетическом манифесте и даже манифесте «эстетической историософии» Гоголя см.: Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. – СПб., 1994. – С. 93, 250–251.

подлинной жизни, т.е. одухотворенного существования, зато «свет», «блеск», «сверкание», «сияние» и производные от них глаголы, прилагательные и причастия всех родов и видов встречаются в повести около 130 (!) раз. Лексическими единицами семантического поля «свет» буквально пестрит каждая страница небольшой по объему повести, и здесь амбивалентность языка писателя достигает вершинного своего воплощения, ибо в коротком слове «свет» заключен столь большой спектр значений и коннотаций, что они зачастую кардинально противоположны одно другому и служат для характеристики двух полюсов антитезы. Это также подчинено главной задаче Гоголя-творца – собрать посредством искусства мир в единое целое, совместить разнообразные его проявления в пеструю, но целостную картину бытия. Поэтому в художественном мирообразе писателя противоположности зачастую функционируют в одной системе координат, благодаря чему обнаруживают внутреннее подобие, демонстрирующее тайные связи, пронизывающие и объединяющие все сущее.

Так, сопоставление Рима и Парижа, отмечаемое всеми исследователями и традиционно интерпретируемое как противопоставление того, что «воплощает в себе представление о сакральном и вечном», и «профанного и временного»¹⁵⁵ соответственно, оборачивается неожиданным уподоблением двух городов в связи с тем, что константным символом обоих является «свет»: как в Париже «ослеплял его трепещущий блеск магазинов, озаряемых светом» (223, так и Италия «стала представляться <...> в каком-то манящем свете» (229). Разумеется, эмоциональное наполнение упоминаний света при описании Парижа и Рима прямо противоположно, более того – эти упоминания различаются некоторыми нюансами (так, что касается Парижа, то при его описании «свет» в подавляющем большинстве случаев – это «блеск», т.е. отраженный свет, тогда как при описании Рима зачастую используется глагол «сиять», т.е. испускать свет самому (например, на стр. 238–239 присутствует сразу 3 случая употребления данного слова: «над полями сияли горы», «сияли чуть приметные дома и виллы Фраскати, где тонко и

¹⁵⁵ Кривонос В.И. Время и вечность в «Риме» Гоголя. [Электронный ресурс]. – URL: www.vestnik.rsun.ru/56/st56/htm (дата обращения: 24.03.2011).

легко тронутые солнцем, где уходящие в светлую мглу пылившихся вдали чуть приметных рощ» и «сияли резко и ясно углы и линии домов, круглость куполов, статуи Латранского Иоанна и величественный купол Петра»), причем сияет весь город, уподобляясь тем самым сияющей вокруг него природе и тем самым образуя с ней единое целое), однако самой характеристикой обеих европейских столиц «светлыми» метафорами моделируется единая система координат, в которой они существуют. И Париж, и Рим одинаково реальны в своей пространственной материальности, что разбивает замкнутость пространственных лакун, из которых состоит мир, и определяет его цельность в физической беспредельности, включающей в себя все противоположности как различные части единого бытия.

Другое дело, что блеск Парижа сопоставляется с категорией пустоты, что обуславливается тем, что «Париж – город движения, суеты, люди здесь живут сегодняшним днем, сиюминутными потребностями»¹⁵⁶, тогда как сияние Рима есть выражение того, что это – «вечный город», сущностной характеристикой которого является обладание «внутренними сокровищами» (237). Как пишет Т.Л. Владимирова, «пространство парижских улиц заполнено блеском и светом, за которыми теряется истинная сущность вещей. <...> Внешний блеск и лоск оборачиваются внутренней пустотой: “страшное *царство слов* вместо дел” (227), “странная *пустота* в сердцах” (228). Париж “со всем своим блеском и шумом» сравнивается с «тягостной пустыней” (229) [курсив Т.Л. Владимировой. – Е. Т.]. Римский князь после нескольких лет пребывания в Париже совершает “бегство из пустоты”¹⁵⁷ и возвращается в Рим»¹⁵⁸.

Таким образом, при описании Парижа актуализируется зловещая ипостась света как своеобразной ширмы, занавеса, скрывающего бытийную пустоту скрывающейся за ним сущности. И в этом аспекте, безусловно, Париж становится аналогом Петербурга – города «двойного бытия», уподобляясь ему своей призрачностью, миражностью, кажимостью и, в конечном итоге,

¹⁵⁶ Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя : монография. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2010. – С. 132.

¹⁵⁷ Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1968. – Т. 11. – С. 42.

¹⁵⁸ Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя : монография. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2010. – С. 132–133.

нереальностью. Пусть Париж реален в качестве пространственной точки, географического ориентира, по своей духовной сути своей он пустотен. *Genius loci* в нем отсутствует, изгнанный искусами и соблазнами блестящего существования, скрывающего отсутствие подлинной жизни, подобно тому как в Петербурге подлинная жизнь заменена химерическим бытованием порожденных абсурдом демонов. В обеих столицах – и российской, и французской – «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» (45), здесь «все дышет обманом» (46). Как и Поприщину, Гоголю «нет места на свете» (214) – *этом* свете, и потому он вместе со своим героем покидает его ради света *иного, того*, где «пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город» (258). Земля, ставшая воплощением искусства, квинтэссенция духовной жизни человечества, принимает не только князя, но и самого Гоголя, совмещая координаты его земной жизни с координатами небесно-космическими и вписывая его бытование в бытийность вечности, тем самым преодолевая саму смерть: «Притом здесь, в Риме, не слышалось что-то умершее; в самых развалинах и великолепной бедности Рима не было того томительного, проникающего чувства, которым объемлется невольно человек, созерцающий памятники заживо умирающей нации. Тут противоположное чувство; тут ясное, торжественное спокойство. И всякий раз, соображая все это, князь предавался невольно размышлениями стал подозревать какое-то таинственное значение в слове “вечный Рим”» (245). Искупительные страдания Поприщина становятся не трагическим и возвышенным итогом, но преддверием того мира и покоя, который обретают Гоголь в Риме и его герой в «Риме». И гетевская максима «Рим! О тебе говорят: “Ты мир”»¹⁵⁹ выражает в этом контексте еще один смысл, обозначая душевное успокоение и обретение долгожданной гармонии.

В свете этого уместным представляется обратить внимание на бытование в повести воздушной стихии, роль которой, значительно уступающая по значимости роли «света» («воздух» и соответствующие концепты упоминаются в повествовании более 60 раз, т.е. их удельный вес вполнину меньше отводящегося

¹⁵⁹ Гете И.-В. Собрание сочинений: В 10 т. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 1. – С. 183.

«свету»), тем не менее позволяет подтвердить истинность некоторых из представленных положений. Так, уже в самом начале возникает образ Аннунциаты, в которой все – «венеч создания, от плеч до античной дышащей ноги и до последнего пальчика на ее ноге. Куда ни пойдет она – уже несет с собой картину: спешит ли ввечеру к фонтану с кованой медной вазой на голове – вся проникается чудным согласием обнимающая ее окрестность: легче уходят в даль чудесные линии альбанских гор, синее глубина римского неба, прямей летит вверх кипарис, и красавица южных деревьев, римская пинна, тонее и чище рисуется на небе своею зонтикообразною, почти плывущею на воздухе, верхушкою» (217–218), и «чудный праздник летит из лица ее навстречу всем» (218). Безусловно, перед нами описание героини не как живой женщины, но символического олицетворения как Италии, так и того синтеза, к которому стремится Гоголь и в котором совмещаются онтология, антропология и эстетика; все это «зашифровано» уже в первых трех предложениях: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты. Все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы» (217). И неслучайно это описание строится на сочетании «световой» и «воздушной» метафорики, придающем скульптурному коду символическое значение, корнящееся в библейском мифе о сотворении человека из глины: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт., гл. 2, ст. 7). В этом смысле тот факт, что героиня – не римлянка, но уроженка Альбано-Лациале, находит свое обоснование: в свете последующих наблюдений не только Рим, но и вся Италия становится гоголевской «землей обетованной», противопоставленной Петербургу как миру мортальному; разумеется, и Петербург, и Рим здесь – это не только и не столько реальные топоры, сколько символическое пространство дихотомического мировосприятия художника, воплощенное в образах двух городов. Впрочем, далее будет продемонстрировано, что образ Аннунциаты амбивалентен и мультиконнотативен – благодаря полисемантичности понятия «свет», определенные значения которого

позволяют предложить как минимум еще один вариант видения образа героини; сейчас же ограничимся тем, что отметим аллегорический характер ее фигуры, формируемый во многом именно бытованием воздушной стихии в нем.

С другой стороны, образ Парижа – европейского двойника Петербурга, каким видится он Гоголю, – с его «легкостью» также создается с помощью «воздушных» метафор, но в данном случае их семантика и коннотативное наполнение аналогичны явленному в «Невском проспекте»: «порхающие звуки европейского модного языка» (222), «особый род женщин – легких, порхающих» и поразившее князя «это улетучившееся существо с едва вызначавшимися легкими формами, с маленькой ножкой, с тоненьким воздушным станом» (222), «политический вихрь журналов и камер» (226), «воздушное блистанье танцующей сцены», – в общем, «порхающий по всему блеск и пестрое движение» (224) скрывают те самые «страшное царство слов вместо дел» и «странную недеятельность» (227), что уподобляют «Париж со всем своим блеском и шумом» «тягостной пустыне» (229) и Петербургу, представленному уже в «Невском проспекте» пространством порхающих невесомых теней, квинтэссенцией которого становится площадь в «Шинели», что видится Акакию Акакиевичу «страшною пустынею» (161).

Несколько отвлекшись от рассмотрения воздушной стихии, обратим внимание на образ пустыни, связанный, безусловно, со стихией земли. Действительно, если для Гоголя «земля» и «поле» – это образы амбивалентные, совмещающие в себе космогонические и эсхатологические смыслы, а конкретно в «Риме» становящиеся воплощением постоянства и константности самой онтологии, «горы» – образ опять-таки полисемантический, с одной стороны, выражающий «вздыбленное» состояние бытия, а с другой – моделирующий вертикальную ось пути от «материальной скотины» (низ) до «гражданина высокого небесного гражданства» (верх), т.е. репрезентирующий «горную» философию Гоголя, очевидно созвучную философии «горней», характерной для романтического мировидения: «Прекрасны были эти немые пустынные Римские поля, усеянные останками древних храмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг, где пламенея сплошным золотом от

слившихся вместе желтых цветков, где блеща жаром раздутого угля от пунцовых листов дикого мака. <...> ...Соединялись они прямо с горизонтом одной резкой ровной чертой, арки водопроводов казались стоящими на воздухе и как бы наклеенными на блистающем серебряном небе. <...> ...Над полями сияли горы <...>, согласными плывучими линиями выгибаясь и склоняясь, озаренные чудною ясностью воздуха, они готовы были улететь в небо; <...> вершина гор казалась воздушным продолжением чудного зданья, и небо над ними было уже не серебряное, но невыразимого цвету весенней сирени. <...> ...Эти поля увенчивались тоже горами, которые уже ближе и выше возносились, выступая сильнее передними рядами и легкими уступами уходя в даль. В чудную постепенность цветов облекал их тонкий голубой воздух... <...> ...Поля оканчивались самым Римом. <...> Еще лучше любил он оглянуть эти поля с террасы которой-нибудь из вилл Фраскати или Альбано, в часы захождения солнца. Тогда они казались необозримым морем, сиявшим и возносившимся из темных перил террасы; отлогости и линии исчезали в обнявшем их свете. <...> Нигде, никогда ему не случалось видеть, чтобы поле превращалось в пламя, подобно небу» (238–239) (последняя фраза становится апофеозом, причем – апофеозом акватической тематики повести, главным в которой является мотив «перетекания» одного в другое, тотальной пластичности бытия, наконец явившей свою подлинную природу в отличие от искаженного, изуродованного бытования воды в «Коляске» и «Записках сумасшедшего»), то «пустыня» в сознании художника – это пустота, парадоксальный символ воплощенного *отсутствия*, смерти, протяженной во времени и потому наделенной неким призрачным существованием: так, князь – «потомок фамилии, составлявшей когда-то честь, гордость и бесславие средних веков, ныне пустынно догорающей в великолепном дворце» (219); в размышлениях князя ему представляется, что, «как обмелевшее речное русло, обмелела обойденная Италия. Стоит Венеция, отразив в Адриатические волны свои потухнувшие дворцы, и разрывающей жалостью проникается сердце иностранца, когда поникший гондольер влечет его под пустынными стенами и

разрушенными перилами безмолвных мраморных балконов» (241–242). Другими словами, стихия земли, возникающая в повести около 50 раз, также репрезентирует двуаспектность своего бытования, представая, с одной стороны, обобщенным онтологическим образом, наделенным присущими онтологии в гоголевском видении позитивными смыслами (в этот образ входят, как уже было сказано, собственно «земля», «поле», «горы» и т.д.), а с другой – «пустыней», которая есть не открытая потенция, но, напротив, воплощение отработанности и исчерпанности всех потенций, Петербург «петербургских» повестей и провинциальный городок Б. «Коляски» – пространство пустоты.

И закономерно, что в финале диалектическая семантика воздуха и земли, одновременно вписывающаяся в онтологический контекст бытования света и формирующая своего рода пост-эсхатологическое пространство, где Апокалипсис словно уже произошел, но остался незамеченным никем, кроме самого мироздания, уступает место созерцаемой князем картине земной инкарнации небесной красоты и божественного смысла, где именно воздух становится той средой, в которой происходит со-бытие человека и мира: «И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом. <...> Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух...» (259); как природный «свет» перестает быть исключительно природным явлением и наделяется метафизическим смыслом, так и «воздух» – натурфилософское понятие – все более совмещается с категорией небесного как высшей духовностью, а «земля» становится ее материальным претворением. И наблюдаемая князем панорама Рима обнаруживает свой символический смысл прозрения самой духовной сущности мира, субстанциальной природы бытия, одухотворенной вышней красотой, в которой растворяются этические воззрения человека («Боже, какой вид! Князь, *объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все что ни есть на свете*» (259)). Эстетика

рая, Небесного Иерусалима утверждается в качестве высшей аксиологической ценности; именно с этим связывается нераздельность «воздушной» и «земной» семиотики и именно этим определяется ее принципиальное значение.

«Вода», в «петербургских» повестях и «Коляске» являющаяся главной антагонистической стихией, и в «Риме» появляется, будучи отмеченной пейоративными коннотациями, коренящимися в поэтике предшествующих текстов: «И жизнь его потекла живо, как течет жизнь многих парижан и толпы молодых иностранцев, наезжающих в Париж. В девять часов утра, схватившись с постели, он уже был в великолепном кафе с модными фресками за стеклом, с потолком, облитым золотом [разумеется, здесь сразу вспоминается “облитый золотом швейцар” (23) из “Невского проспекта”. – *Е. Т.*]... Там пил он с сибаритским наслаждением свой жирный кофий из громадной чашки...» (223); разумеется, эта ипостась водной стихии характерна исключительно для Парижа. Уже при приближении князя к Италии «Средиземное море показалось ему родным: оно омывало берега его отчины, и он посвежел уже, только глядя на одни бесконечные его волны» (230), т.е. актуализируется натурфилософская природа воды; впоследствии повествователь оговаривается, что герою «нравилось <...> чудное <...> слияние в одно, эти признаки людной столицы и пустыни вместе» (234), что вкупе с предыдущим примером формирует единство онтологического и риторического аспектов бытования акватической стихии. Одновременно с тем и «пустыня» лишается негативной семантики, отмеченной ранее, и сливается с иными стихиями в целостности символично-метафизической космогонии, урбанистически-перманентным воплощением субстанциальной, божественной природы которой является Вечный город – Рим. И в этом смысле все случаи упоминания воды в тексте – от возникающих в самом начале повести римской пинны с «почти плывущей на воздухе» (218) верхушкой и фонтана, откуда «поочередно бьет вода звонкой алмазной дугой в подставляемые медные чаны» (218), до раздающегося в финале «отдаленного слившегося крика народной толпы» (259), венчающего день карнавала, – слагаются в общность, из которой ожидаемо «выпадают» реалии пребывания князя в Париже как области

потустороннего, плацдарме нереального на территории одухотворенного высшим смыслом пространства Рима как символа всего мира, всего сущего, в пределе призванного преодолеть материализованную пустоту искусственно привнесенных в бытие социальных условностей. Свет здесь, как уже было отмечено, становится небесным сиянием, озаряющим мир-Рим – пространство, в котором находит наконец Гоголь столь долго и тщетно разыскиваемую им гармонию¹⁶⁰.

Итак, человек, могущий стать мессией и спасти, воссоединить мир, найден. Как и герой «Записок сумасшедшего», князь не художник, но творец по сути, которому дано прозревать сущность бытия. Мир сам открывается тому, кто способен видеть. Вовсе не обязательно что-то делать – нужно просто прислушаться. Акакий Акакиевич, следуя естественным законам жизни, защитился от ее вызовов – и это обернулось диалогом с миром. Но стоило ему или майору Ковалеву подчиниться безумному круговороту социального существования, и его абсурд поглотил их. Князь сумел прозреть пустоту за мишурным блеском красивой жизни Парижа и спастись от абсурдности общественного устройства: «...и слово политика опротивело, наконец, сильно итальянцу» (227), и преодоление этого испытания преображает абсурд мира, сменяющийся сиянием жизни «в созерцаньях природы, искусств и древностей» (240), экстазом от приобщения к истинной мудрости и красоте Рима с «мелочной, неблестящей его наружностью, испятнанными, темными домами» (233)...

Но князю суждено подвергнуться еще одному искушению. Как Андрию в «Тарасе Бульбе» и Хоме Бруту в «Вие», как Пискареву и даже Поприщину, герою «Рима» предстоит пройти испытание красотой женщины. Именно с описания Аннунциаты начинается повесть: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскroивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потопом блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты. Все напоминает в ней те античные

¹⁶⁰ Как пишет в связи с этим Р. Джулиани, «для писателя красота и гармония – синонимы. У Гоголя был настоящий культ красоты, к ней он стремился всю свою жизнь. Он – душа, заключенная в брентную оболочку, обожествлявший красоту и гармонию – нашел их воплощенными и слитыми воедино в Вечном городе. <...> ...В “Рим” Гоголь мечтает о том, что в “раю”, в римской идиллии, даже “житель севера” сможет испытать “второе рождение” и стать наконец-то “прекрасным человеком”. Долгие годы писатель лелеял мечту о появлении “прекрасного человека”, и теперь осуществление этой мечты казалось совсем близким» (Джулиани Р. «Рим» Гоголя: миссия отрывка и Вечного города // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : сб. статей. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. – Вып. 2. – С. 164).

времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы. <...> Как ни поворотит она сияющий снег своего лица – образ ее весь отпечатлелся в сердце» (217). В облике героини совмещаются черты, отсылающие как к природе, так и к вековым традициям итальянского искусства. Все это репрезентируется с помощью обилия метафор света, ослепляющих и скрывающих то, что, по сути, героиня чужда пространству Рима – она *forestieri* здесь: «Князь принимался было расспрашивать у близ стоявших около себя, кто была такая чудная красавица и откуда. Но везде получал в ответ одно только пожатие плечью, сопровождаемое жестом, и слова: “не знаю, должно быть, иностранка”» (249). И хотя Р. Джулиани отмечает, что «образ пылкой и огненной южной женщины» становится “аллегорией и символом” Рима¹⁶¹, позволим себе согласиться с этим утверждением лишь отчасти, ибо в том-то и дело, что Аннунциата нигде не характеризуется как «пылкая» и «огненная». Напротив, второе описание героини, когда она предстает глазам князя, еще более, нежели приведенное ранее, изобилует упоминаниями света – но не огня: «Она была в сияющем альбанском наряде, в ряду двух других тоже прекрасных женщин, которые были пред ней, как ночь пред днем. <...> Все должно было померкнуть пред этим блеском. Глядя на нее, становилось ясно, почему итальянские поэты и сравнивают красавиц с солнцем. Это именно было солнце, полная красота. Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе. <...> Пред ее густыми блистающими волосами показались бы жидкими и мутными все другие волосы. <...> Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить!» (248). Этот пассаж явно коррелирует не только с описанием Парижа с его блеском, но и с описанием красавицы полячки в «Тарасе Бульбе», панночки-ведьмы в «Вие», проститутки в «Невском проспекте», наконец, но никак не со спокойным и величественным сиянием Рима. О сходстве «внешнего облика» героинь «Невского проспекта» и «Рима» говорит в своей монографии и Т.Л. Владимирова, отмечая ослепительно белое лицо и черные вьющиеся волосы. Далее упоминаются

¹⁶¹ Джулиани Р. Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // Мир романтизма. – Вып. 5 (29). – Тверь, 2001. – С. 101. Несколько ранее исследователь характеризует Аннунциату как «образ “красоты полной”», квинтэссенцию «чисто литературного и эстетического мифа красавицы “прекрасного юга”» (там же. – С. 100).

сюжетные переключки, возникающие в контексте цикла, когда «герои повестей Пискарев (“Невский проспект”) и князь (“Рим”), встретившись с истинной красотой, пускаются за ней в погоню»¹⁶². Однако исследователь интерпретирует это как сходное лишь внешне проявление противоположных тенденций: если в первой повести художественное пространство становится «формальной системой для построения различных, в том числе и этических моделей», в результате чего «возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная локально-этическая метафора»¹⁶³, то в завершающем отрывке «понятия “красота” и “рай” являются взаимодополняющими, красота у Гоголя не только эстетическая, но и этическая категория»¹⁶⁴.

Нам же думается, что князь, ослепленный красотой Аннунциаты, которая не прозревается им, но буквально навязывается его восприятию, едва не предпринимает действий, способных разрушить обретенную им гармонию. Неслучайно никто не знает, кто такая Аннунциата и откуда, неслучайно известно лишь, что она чужая Риму, чужая душевному миру князя – грубо говоря, что, если повторится история Пискарева, и прекрасная Аннунциата окажется подобна красивой брюнетке, встреченной художником на Невском проспекте?..

И Гоголь останавливает своего героя в самый разгар погони за обманчивым блеском чудного миража. Князь оказывается наедине с Вечным городом, вместилищем подлинной духовности, истинной красотой, когда «пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца. <...> ...Еще правее, над блещущей толпой домов и крыш, величественно и строго подымалась темная ширина коллизейской громады; там опять играющая толпа стен, террас и куполов, покрытая ослепительным блеском солнца. <...> И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы,

¹⁶² *Владимирова Т.Л.* Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя : монография. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2010. – С. 143–144.

¹⁶³ *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1968. – Т. 11. – С. 10.

¹⁶⁴ *Владимирова Т.Л.* Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя : монография. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2010. – С. 144.

легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом. <...> Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» (259). Герой растворяется в этом великолепном сочетании онтологии, метафизики и эстетики, которое воспринимается как живая, одухотворенная сущность за счет подчеркнутой «огненности» его описания, вписывающейся в органичное слияние всех природных стихий, становясь частичкой бытия, обогащая его своей личностью и обогащаясь сам. Автор, в свою очередь, совмещает отдельные осколки мироздания в единую картину, восстанавливая нарушенную целостность.

IX.

Итак, диалог, очевидно возникающий между «Арабесками» и 3-м томом гоголевского собрания сочинений 1842 г., подтверждает гипотезу о том, что творчество художника, не будучи прямой последовательностью взаимосвязанных текстов, вместе с тем образует концептуальное единство, своего рода живой организм, переживающий рождение и развитие, в процессе которого имеет место постоянное переосмысление Гоголем самих основополагающих категорий своей художественной суггестии – как мировоззренческих, так и поэтических. Увиденный сквозь призму бытования в обеих книгах стихий – первоэлементов мироздания, восходящих к архетипическим космогоническим представлениям, оригинально переосмысленных Гоголем и обращенных им в собственные мироздательные стремления и сакральные установки жизни и творческой деятельности, этот диалог одновременно утверждает самостоятельность и самоцельность каждого произведения писателя и заставляет рассматривать их как нечто выходящее далеко за границы не только отдельного текста, но и текста вообще – не как семиотической системы, но как реальности, объективированной знаковыми средствами.

ГЛАВА 3

ФИЛОСОФИЗАЦИЯ, или ЗЕМЛЯ

3.1. «Мертвые души»: концепты стихий как философемы

Масштабная национальная эпопея «Мертвые души», ставшая высшим достижением творческого гения Н.В. Гоголя и подлинной «энциклопедией русской жизни», знаменует собой триумф Гоголя-художника и привносит принципиально новые смыслы в бытование семиосферы четырех стихий. Это связано с тем, что каждая реалия создаваемого Гоголем в поэме мирозобраза существует на пересечении двух пространств – физического и метафизического, телесного и духовного, причем грань между этими мирами носит характер скорее не реальной границы, а условной межи, причем – призрачной, то исчезающей, то появляющейся в совершенно ином месте. В русле семантики средневековой герменевтики каждая деталь гоголевского мира есть означающее; но, согласно гоголевской логике, помимо сокрытого за ним означаемого, сам знак уже несет в себе определенный смысл – наличное предстает воплощенным сущностным, совмещающим в своем бытовании постоянные колебания между принадлежностью к той или иной области бытия, тем самым нивелируя их разделение и формируя уникальное пространство, где происходит одновременное утверждение противоположных категорий.

Специфика этих категорий проявляется оксюмороном, вынесенным Гоголем в заглавие поэмы (как известно, первая часть названия – «Похождения Чичикова» – была добавлена к названию цензором А.В. Никитенко), который определяет особую специфику ее понимания – не только как сочетание конкретно-исторических значений и символических смыслов¹⁶⁵, но и как

¹⁶⁵ См., например: *Кривонос В.Ш.* Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя // *Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя.* – СПб. : Петрополис, 2011. – С. 483–493.

воплощение динамики мышления и бытия, передача их многомерности, явленной в единстве семиотического выражения. Мертвая душа как одушевленный мертвец, материальная смерть, воплощенная лиминальность – это образ, основной характеристикой которого является его неопределенная природа. Смысл гоголевского текста заключается в прояснении субстанциального значения «жизнесмерти». В поэме «Мертвые души» Гоголь моделирует уникальное художественное пространство, каждая деталь которого принадлежит одновременно двум мирам: миру «предсмертья», в качестве которого выступает российская провинция, по просторам которой колесит Чичиков, и миру «засмертья», «послесмертья», который формально есть то же самое пространство периферии России. В.Ш. Кривонос пишет: «Изображаемая действительность оказалась изоморфной действительности реальной, но не только на “эмпирическом” уровне; так, логика повествования в “Мертвых душах” раскрывала и обнажала значение, исключительное для новой русской прозы, важнейших “универсалий” человеческого существования (например, таких как ж и з н ь и с м е р т ь), коренных проблем бытия»¹⁶⁶. Каждый обитатель гоголевского мира в каждый момент существует по обе стороны смерти и смотрит на ситуацию смерти одновременно с точки зрения тела, которое покинула душа, т.е. мертвой, косной материи, и души, покинувшей тело, но при том бессмертной по определению. Таким образом, в колеблющейся реальности робко, но вместе с тем и вполне определенно проявляется чаемый Гоголем синтез телесного и духовного как идеал человеческой природы; задачей же становится не только его прозрение, но и реализация, в пределе оборачивающаяся преодолением смерти как совмещением двух разнесенных по разным сферам бытия ипостасей пребывания человека в мире. В контексте специфики творческого сознания Гоголя, принципиально основанного на трансцендентальном постижении бытия, особое значение приобретают как концептосфера, так и стоящая за ней семиосфера стихий, поскольку первоэлементы мироздания также характеризуются диалектикой своей природы:

¹⁶⁶ Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. – Воронеж, 1985. – С. 107.

онтологические основы бытия, к которым Гоголь проявляет исключительный интерес в каждом своем тексте, в мире «предсмертья», в пространстве «засмертья» – своего рода антимире – стихии играют совершенно иную роль, и гоголевский Космос, формируемый их взаимодействием, приобретает абсолютно уникальные, причудливые очертания; при этом цельнотканый узор полотна этого Космоса-Всемира непостижимым образом продолжает быть целокупностью.

В настоящем исследовании содержательная форма гоголевской поэмы рассматривается на примере тотальной дихотомии самих онтологических основ бытия, сублимированного в тексте, тогда как собственно содержание видится модификацией лиминальной (пороговой) схемы событийной цепи, «кульминационным звеном которой служит пересечение границы между жизнью и смертью»¹⁶⁷, по словам В.И. Тюпа. Лиминальная интрига в «Мертвых душах» развивается в двух хронотопических моделях, определяя события, происходящие как в пространстве «предсмертья», так и в метафизическом пространстве «послесмертья». В этом смысле чичиковская забота о своем потомстве или намерение Плюшкина отписать в духовной потрафившему ему посетителю сломанные серебряные часы есть взгляд на феномен смерти до момента ее наступления, тогда как, например, расхваливание Собакевичем достоинств мертвых крепостных – рефлексия по поводу смерти, в некотором роде ретроспективная по отношению к ней, т.е. Собакевич в определенном смысле оценивает смерть, находясь в ситуации «засмертья». Таким образом, в «Мертвых душах» парадоксальным образом представлено доказательство неправоты Эпикура, некогда высказавшего логичное соображение о том, что когда мы здесь, смерти нет, а когда смерть здесь, уже нет нас, – смерть самыми разнообразными способами присутствует в гоголевской поэме, проливая свет на самую изображаемую жизнь и как демонстрируя свое преддверие, так и приоткрывая покров над изнанкой, которая есть трансцендентная сущность наиболее сакральной составляющей пребывания человека в мире.

¹⁶⁷ Тюпа В.И. Лиминальная интрига чтения романа «Доктор Живаго» // Феномен смерти в художественном изображении : сборник научных статей. – Кемерово, 2012. – С. 6. Как отмечает В.И. Тюпа, терминологическое обозначение принимается «в соответствии с установившейся в этнографии терминологией А. ван Геннепа и В. Тэрнера (См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. Гл. 3)» (там же).

Наконец, необходимо оговорить то, что в результате своих непрекращающихся мировоззренческих поисков художник приходит к выводу о необходимости как телесного, так и личностного укоренения в бытии; перманентной проверке человека на соответствие этому и служат постоянные испытания, которым подвергается главный герой поэмы Чичиков. Это соплагается с удвоением, которому открывается человек в аспекте смерти (на важность которого указывает само название), ибо «мы существуем не только в отношении к сфере явлений, где собрано и связано в единство универсального присутствия все разнообразное, многочисленное сущее, мы существуем также в отношении к темной пра-основе, к бездне, из которой восходит все конечное и в которую обратно погружается все обособленное. Двойственность человека как “живого” и как “мертвого” становится знаком фундаментальной двойной области, на которую имеет свой взгляд относящееся к миру существо»¹⁶⁸.

Безусловно, эти «мерцания» увеличивают как сложность интерпретации принципиальной амбивалентности всех элементов колеблющегося уже между тремя пространствами мирообраза поэмы, так и важность онтологических основ каждого из миров, воплощенных в бытовании семиосферы стихий.

3.1.1. Испытание огнем

Прежде всего отметим, что уже в первой главе важнейшая в гоголевской картине мира сущностная антитеза огня и света приобретает определяющее значение и обогащается новыми аспектами. Так, огонь как символ самой жизни становится в поэме принадлежностью и показателем телесности, лишенной негативных коннотаций и понимающейся в качестве категории бытийной, как онтологическая сущность тела, тогда как свет актуализируется в большинстве случаев в значении «высшее общество», или, шире, – как строго замкнутый, поведенческий текст, в основе которого – суетная погоня за материальными

¹⁶⁸ *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия. Смертность человека // Феномен смерти в художественном изображении : сборник научных статей. – Кемерово, 2012. – С. 129.

благами, которые по сути своей пустотны, бессмысленны и бесполезны. Одновременно с тем самая природа феномена света отличается неоднородностью, что определяет амбивалентность проявлений его бытования в тексте. Так, «блеск» лишь как отражение, нечто поверхностное, наносное, противопоставляется онтологическому свету солнца или свечению самих вещей, репрезентирующему их сущность, – высокому, горнему сиянию как проявлению «высшей», трансцендентной природы света как одного из важнейших миромоделирующих элементов в гоголевской художественной модели мира. Таким образом, в «Мертвых душах» подводятся определенные итоги рецепции стихий художником и представляется своего рода квинтэссенция мировоззренческих и художественных принципов их бытования в творческой системе Гоголя.

«Огонь» и «свет» упоминаются в тексте поэмы около 300 раз, из которых подавляющее большинство – это упоминания света и слов семантического поля этого понятия, в первую очередь, безусловно – «блеска». На долю первой главы приходится более 25 раз словоупотребления, связанного с огнем и светом. Среди них стоит выделить «небольшой ларчик красного дерева»¹⁶⁹ – знаменитую шкатулку Чичикова, становящуюся вещественным аналогом его души. Показательно поэтому, что особо подчеркивается материал – красное дерево; красный цвет, безусловно, ассоциативно связывается с огнем. Здесь же уместным представляется отметить и пресловутый «фрак брусничного цвета с искрой» (13). Впоследствии мы узнаем, что цвет брусники в гоголевском восприятии означает максимальную насыщенность красного цвета, что репрезентируется следующим ироническим пассажем: «Есть, точно, на свете много таких вещей, которые имеют уже такое свойство: если на них взглянет одна дама, они выйдут совершенно белые, а взглянет другая, выйдут красные, красные, как брусника» (186); «искра» же явно отсылает к «искре Божественного познания»¹⁷⁰, горящей в человеке. Учитывая то, что фрак, как и шкатулка, есть овеществление сущности героя, все отмеченное не только и не

¹⁶⁹ Гоголь Н.В. Мертвые души. Том первый // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 6. – С. 8. В дальнейшем на протяжении данного раздела текст первого тома поэмы цитируется (кроме особо оговоренных случаев) по шестому тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

¹⁷⁰ Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 64.

столько характеризует его как модника, но и наполняется вполне определенным смыслом, а именно: автор уже с первых страниц заявляет, что при всем стремлении Чичикова к самореализации в плане социальном в его натуре присутствует – пусть имплицитно и неосознанно – и тот огонь, что позволит ему определиться и духовно, воскреснуть к истинной жизни.

Упоминанием о том, что Чичиков «велел подать себе свечу» (12), неявно вводится мотив грезовидчества и, таким образом, творческой жилки героя, которой суждено наиболее полно проявиться на скользкой стезе пусть остроумного, но все же мошенничества, спекуляции и финансовых махинаций.

Наконец, «свет» актуализируется в своем социальном значении при описании приема у губернатора, дом которого «был так освещен, хоть бы и для бала... <...> Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом» (13–14). Принимая во внимание, *как* впоследствии Чичиков (и с ним сам автор) будет характеризовать бал как явление, картина сущностной пустоты собравшегося общества приобретает вполне законченный вид крайне негативной характеристики. Сам Чичиков подспудно осознает это – потому-то он и «должен был на минуту зажмурить глаза», т.е. сознательно лишить себя зрения, чтобы не быть ослепленным обманчивым блеском социума. Однако эта мера предосторожности оказывается бесполезной – герой давно ослеплен, не видит в устройстве общества отсутствия смысла (знаково в связи с этим, что при описании губернаторского вечера «черные фраки», которые «мелькали и носились врознь и кучами там и там», сравниваются с тем, как «носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном» (14). Помимо того, что это абсолютно уничтожающая характеристика, интерес представляет и то, что снова упоминается о раздробленности мира – «сверкающие обломки» – и о бесцельности (во всех смыслах этого слова) существования социума (см. далее: «...Они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче,

потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами» (14))), из-за чего и посвящает свою жизнь бессмысленной с позиций вечности погоне за социальным статусом и материальным благополучием. В частности, именно эта безостановочная погоня заставляет Чичикова знакомиться с людьми, которых он в грош не ставит.

Обратимся к проблеме единства физического пространства, служащего точкой пересечения хронотопов «предсмертья» и «засмертья» и ареной разворачивания лиминальной интриги, и рассмотрим эту особенность на двух примерах. Во-первых, обратим внимание на описание общей залы: «...Те же стены, <...> потемневшие вверху от трубочного дыма <...>; тот же закопченный потолок, та же копченая люстра со множеством висящих стеклышек...» (9); во-вторых, вновь присмотримся к сравнению «черных фраков» на губернаторском приеме с мухами. В первом случае почти ощущаемая конкретность описания парадоксальным образом создает двойной образ, подобный эффекту голографического изображения, и перед мысленным взором читателя предстает одновременно и общая зала «гостиницы известного рода», и обгорелые руины таковой, т.е. воплощение ее бытования в мире как «предсмертья», так и «послесмертья». Ощущение кажущейся голословности данного сопоставления снимается образом туч мух, расхожим представлением о которых является то, что они питаются мертвыми телами. И какой бы образ яркого летнего дня и сверкающего на солнце рафинада ни создавался в тексте, подспудно у читателя все время присутствует ассоциация между вездесущими (!) мухами как некрофагами и – что в данном смысле очевидно – смертью. Таким образом, Чичиков в одно и то же время присутствует и в жизни, и в смерти; в дальнейшем по мере развития повествования это не раз найдет подтверждение и проявит свою специфику.

В целом же функционирование «огня» и «света» в первой главе становится своеобразной парадигмой бытованием всей семиосферы стихий в ней. Действительно, и вода (см.: «купцы по торговым дням приходили сюда сам-

шест и сам-сем испивать свою известную пару чаю» (9); беглое упоминание о подносе, «на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу» (9); в описании города: «Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами...» (11) и «Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких деревьев <...> Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день, и что при этом было очень умирительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику» (11)), и воздух («Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой» (7); уже приводившееся сравнение «черных фраков» на приеме у губернатора с мухами, «воздушные эскадроны» которых, «поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева...» (14); знаменитое сопоставление «толстых» и «тоненьких», согласно которому существование последних «как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а все прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрешит и угнется под ними, а уж они не слетят» (15)), и земля (так, нижний этаж гостиницы, в которой находит приют Чичиков, «не был вышекатурен и оставался в темнокрасных кирпичиках, еще более потемневших от лихих погодных перемен и грязноватых уже самих по себе» (8)) присутствуют в контексте, либо относящемся к наиболее низменным, примитивно-бытовым аспектам жизни, либо связанным с ироничным взглядом повествователя на социальные условности. Но одновременно с тем сама «эпическая подсветка» (Е.А. Смирнова) онтологическими стихиями-первоэлементами – пусть и предстающими в сниженном, практически лишенном сакральности виде – абсолютно бытовых реалий выявляет скрывающиеся за ними категории гоголевского Всемира, что соответствует одной из важнейших черт поэтики

«Мертвых душ», на которую указывают в своей монографии Ф.Т. Гриффитс и С.Д. Рабинович, говоря, что «главное намерение поэта» заключалось в том, «чтобы включить эту реальность в более масштабную эсхатологическую перспективу»¹⁷¹. Верным представляется и мнение М. Вайскопфа о том, что уже в «Вечерах...» проявилась тенденция к «изофункциональности таких рядов, как слово (зов, смех, музыка), душа, обретенный целевой объект – и хлеб, золото, одежда, тело, дом (церковь), мир, достигнутая целокупность. В дальнейшем как раз эта взаимозаменяемость позволила Гоголю создать такую систему кодов, когда “на поверхности” действовал какой-либо элемент, а его вытесненный коррелят удерживался в глубинной памяти сюжета, создавая приглушенный символический план – и потому, допустим, одежда (шинель) могла неявно принимать на себя функции души, слова, целевого объекта и одновременно функции тела и дома»¹⁷². Именно с этой перманентной активностью «глубинной памяти сюжета» связано то, что, как пишет В.В. Набоков, «в произведениях Гоголя подлинные сюжеты кроются за очевидными»¹⁷³.

Во второй – «маниловской» – главе огня и вовсе нет – при том, что номинально упоминаются и «огонь», и «свет» (около 30 раз). В самой внешности Манилова нет никаких намеков на огонь (как воплощение телесности) тоже нет, что отмечается особо: «Гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщинами лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ...» (23). Жизнь, растворенная в смерти, и смерть, прозреваемая во вполне бытовых реалиях жизни Манилова, требует особой формы существования огненной стихии, являющейся натурфилософским аналогом самой жизни; поэтому на протяжении всей главы бытование огня одновременно и заявляется, и отрицается – причем делается это настолько филигранно, что реалистичность –

¹⁷¹ Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д. Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). – М. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 64.

¹⁷² Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М. : Радикс, 1993. – С. 115.

¹⁷³ Набоков В.В. Н.В. Гоголь // Набоков В.В. Американский период: собрание сочинений: В 5 т. – СПб., 1999. – Т. 1. – С. 512.

пусть и относительная – существования четы Маниловых не разрушается, но обогащается «подводным течением» ее мортальной ипостаси. Так, читатель узнает, что «ввечеру подавался на стол очень щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутным щегольским щитом, и рядом с ним ставился какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале, хотя этого не замечал ни хозяин, ни хозяйка, ни слуги» (25). Помимо актуализации эклектичности и раздробленности мира, обратим также внимание на то, что в этом пассаже столь подробно описываются подсвечники – но ни слова не сказано о свечах. Подсвечники словно подаются как вполне автономные предметы, к свечам не имеющие отношения вовсе. В этой связи, помня о не раз уже упоминавшейся концепции Г. Башляра, связанной с исключительной важностью пламени свечи для творческого процесса эстетической рефлексии¹⁷⁴, отметим, что образ свечи вообще ни разу не возникает на протяжении данной главы, что само по себе становится характеристикой умственной деятельности Манилова (вспомним, что «дома он говорил очень мало и большею частью размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве богу было известно» (24). Вместе с тем правомерно интерпретировать это и как наличие в герое того, куда закрыт путь повествователю, некой таящейся индивидуальной личности, «вещи в себе»).

Это подчеркивается образом золы, которая становится символом существования человека, жизнь которого подобна мертвенности остатков сгоревших предметов: «На обоих окнах <...> помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядками» (32); эти «красивые рядки» праха звучат нотками пронзительной жалости к человеку, жизнь которого истлела бессмысленно и бесполезно, без малейшей пользы (обратим внимание здесь, что омертвление души не есть сомнительная прерогатива одних лишь помещиков. Подвержены ей и крестьяне, что иллюстрируется хрестоматийным примером дяди Митяя и дяди Миняя. Есть и

¹⁷⁴ См.: Башляр Г. Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 213–278.

еще один, менее явный пример: когда Чичиков гостит у Коробочки, между ними происходит следующий знаковый диалог: «“На прошлой недели сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал”. – “Разве у вас был пожар, матушка?” – “Бог приберег от такой беды, пожар бы еще хуже; сам сгорел, отец мой. Внутри у него как-то загорелось, чересчур выпил; только синий огонек пошел от него, весь истлел, истлел и почернел, как уголь; а такой был преискусный кузнец!..”» (51). Эта жуткая смерть есть воплощение того, о чем было сказано выше, – бессмысленно прожитой жизни, которая завершается столь же трагически абсурдным финалом. Одновременно с тем это есть овеществление метафоры «А гори оно все синим пламенем!», т.е. полное разрушение всего и вся в состоянии крайней досады, что вводит тему тотального отсутствия души на всех уровнях социальной лестницы – от занимаемой пьяницей-кузнецом до той, на которой стоит душевладелец-Манилов. Впоследствии этот постулат будет проиллюстрирован еще раз – соотнесением Коробочки и «сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома» (58). Кроме того, неотвратимость судьбы, подобной кузнецовой, имплицитно будет заявлена в пятой главе в образе дяди Миня, «широкоплечего мужика с черною, как уголь, бородою» (91)). И вместе с тем ужас внушает самолюбование духовного падения и смерти, бездумная трата времени: «Заметно было, что это иногда доставляло хозяину препровождение времени» (32). Другими словами, как и в повестях «петербургского» цикла, бездуховность (в случае Манилова усугубленная претензиями на жизнь не просто духовную, но *исключительно* духовную) здесь равна смерти. По выражению Игнатия Брянчанинова, «он мертв душою, хотя и жив по телу»¹⁷⁵; именно в этом ортодоксальном значении, почерпнутым из философских и богословских трактатов, используется Гоголем оксюморон «мертвая душа», становясь синонимом понятия «духовная смерть». Неслучайно в толковом словаре Даля одним из значений слова «мертвый» становится «человек невозрожденный, недуховный, плотской или чувственный».

¹⁷⁵ *Еп. Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты. Соч. – Т. 2. – С. 396.*

В случае Коробочки Гоголь, напротив, дискредитирует физическое присутствие героини в мире. Этой дискредитации служит коммерческая деятельность героини. Как настоящая коробочка, смысл которой придает лишь ее наполненность (по наблюдению О.Н. Терновской, само имя героини – Коробочка – метонимически корреспондирует с символическим образом шкатулки Чичикова¹⁷⁶, которая впервые приоткрывается именно в ее доме), помещица неумолимо копит, стремясь кучей ненужных, по сути, вещей обозначить свое собственное наличие. Но она же эти вещи и продает, другими словами, окончательно обесмысливает свое существование как емкости, долженствующей быть наполненной. Показательно, что как только Коробочка лишается умерших крестьян и – в некотором смысле – своей собственной души, следует демонстрация ее желания продать как можно больше. Героиня уже потеряла самое главное, поэтому стремится всучить покупателю оставшийся хлам. В этом смысле укажем на то, что Чичиков не просто скупает, но и в определенном смысле «ловит» мертвые души (крестьян и помещиков-продавцов соответственно), а это, как пишет М. Вайскопф, «в старообрядческом и вообще народно-религиозном мифотворчестве прямо ассоциируется, как настойчиво подчеркивает сам Гоголь, с деяниями Антихриста <...> и со старой богомильской темой захвата душ Сатаной»¹⁷⁷.

Однако в данном случае проблема утраты сущности осложняется имплицитно заявленной демонической природой персонажа. Как и ее предшественник в чичиковском маршруте, Коробочка не только «не жива», но и «мертва», т.е., метафорически говоря, некоторым образом «умерла» и наряду со своей «вещной» вписанностью в материальную действительность одновременно существует в пространстве иного, загробного мира. Так, М. Вайскопф замечает, что «заезд героя к Коробочке текстуально во многом совпадает с той сценой “Вия”, где сбившиеся с пути бурсаки попадают в гости к сатанинской

¹⁷⁶ Терновская О.Н. Об одном мифологическом мотиве в русской литературе // Вторичные моделирующие системы. – Тарту, 1978. – С. 75.

¹⁷⁷ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 527.

“бабусе”»¹⁷⁸. Мы же можем констатировать, что описание прибытия Чичикова, увиденное в интересующем нас аспекте, в частности, когда «свет мелькнул в одном окошке и досягнул туманною струею до забора, указавши нашим дорожным ворота» (43–44), «огонек мелькнул и в другом окне» (44), только половина дома «была озарена светом, исходившим из окон; видна была еще лужа перед домом, на которую прямо ударял тот же свет» (44), действительно напоминает эпизод из повести «Вий», где свет выступает в функции ложного маяка, привлекающего неосторожных путников в место, где все ориентиры («только половина дома...»), свет в окнах не горит, но лишь «мелькает»), включая внутренние, зыбки и ненадежны. Далее то, что, пребывая в доме Коробочки, герой одновременно находится и по «ту» сторону смерти, находит подтверждение, ибо здесь «ему (разумеется, исключительно символически) указано на место, которое занимал покойный супруг Настасьи Петровны. Фетинье поручено просушить одежду Чичикова, “как дельвали покойнику барину”; Коробочка предлагает ему почесать на ночь пятки и поясняет, что покойник-муж “без этого никак не засыпал”; наконец, во сне он “скинул с себя совершенно все”, чем смутил явившуюся проведать его Коробочку»¹⁷⁹. Показательно в этом смысле, что при пробуждении Чичикова утром мухи «все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз» (47), словно перед ними не живой человек, а мертвец; отметим мимоходом, что не-живость находящегося в добром здравии Чичикова становится явной, когда «солнце сквозь окно блистало ему прямо в глаза» (47), т.е. при свете истинном, онтологическом.

Наряду с этим можно констатировать, что даже сам огонь перестает выполнять свои функции. Так, если свеча, которая «всю ночь горела <...> перед образом» (46), заставляет вспомнить Ивана Никифоровича в миргородской церкви, лишенной Бога, то приказание служанке Фетинье: «Ты возьми ихний-то кафтан вместе с исподним и прежде просуши их перед огнем, как дельвали покойнику барину, а после перетри и выколоти хорошенько» (47) демонстрирует то, что огонь

¹⁷⁸ Там же. – С. 505.

¹⁷⁹ Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика : учебное пособие. – Кемерово, 2010. – С. 179.

начинает терять свои функции символа жизни – показателем пребывания в мире становится вещь. Поэтому, несмотря на более чем 30-кратное количество упоминаний, «огонь» и «свет» также парадоксально дискредитируют физическую укорененность Коробочки в мире. Впрочем, эта редукция функциональности огня характеризует весь моделируемый в тексте миробраз: так, Чичиков «рассердился горячо» (54), но досада его, довольно непродолжительная и скоро остывшая, была заедена горячими же блинами (57), что еще раз демонстрирует снижение природы бытования огня, изменяющего свою сакральную природу на исключительно внешнюю, бытовую, становясь лишь явлением материальной действительности.

Наконец, в конце главы повествователь рассуждает о Коробочке и о том, «точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недостижимо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита, где ей предстанет поле блеснуть умом и высказать вытверженные мысли...» (58). В данном случае в полной мере репрезентируется значение слова «свет» как строго замкнутого, поведенческого текста, в качестве обозначения суетливых попыток обозначить свое присутствие в социуме, ослепив его притворным умом и фальшивыми качествами души. Это сближение двух противоположных, по сути, сфер существования является открытым проявлением авторского голоса, который переводит повествование из координат бытовых в бытийные, пытается воссоздать единую материю мироздания, объединить то, что кажется двумя противоположностями (потому столь принципиально определение «сестра»); именно с образом автора входит в повествование иной свет, не оценивающийся крайне негативно фальшивый «блеск» и однозначно позитивное онтологическое «сияние» солнца, но «свет» как отблеск другого мира, мира идеального, который человек должен стремиться воссоздать в своем бытовании: «...Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...» (58).

С огнем неразрывно связан образ Ноздрева. Учитывая важность огня и в жизни, и в ее сублимации в творческой системе Гоголя, неудивительно, что явление Ноздрева, приводящее к очередной корректировке запланированной очередности нанесения Чичиковым визитов помещикам, происходит именно в данный момент. В центре последовательности встреч с помещиками – случайное столкновение с Ноздревым, в образе которого огонь формально играет определяющую роль. Какие фундаментальные модификации при этом претерпевает стихия, будет сказано несколько далее; здесь же отметим, что огонь в сознании Гоголя, которому всегда свойственно было средневековое ощущение «ужаса, внушаемого ему распавшимся миром»¹⁸⁰, – элемент, способный уравнивать разнородные проявления бытия, уничтожив их – для преодоления ими собственной тленности и возрождения из пепла своей несовершенной природы – а значит, в пределе – образования единой целокупности мира. Но для этого, согласно комментариям Е. Головина к книге «Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459», «прежде всего необходимо найти, изобрести, раздобыть потерянный “элемент огня”». Розенкрейцеров, равно как впоследствии просветителей, отличала страсть к вечному свету и негасимому огню»¹⁸¹. Отличала она и Гоголя; попытке отыскать «элемент огня» и констатации ее тщетности – в данный момент – и посвящена – на субстанциальном, метафизическом уровне – «ноздревская» глава поэмы.

Так, автор со свойственной ему едкой иронией перемещает всю «огненность» натуры Ноздрева на... собак, у которых «были все клички, все повелительные наклонения», среди которых, в частности, «пожар», «допекай» и «припекай» (73). На долю самого хозяина, который, к чести его, «был среди их совершенно как отец среди семейства» (73), остается лишь, как в случае с Коробочкой, огонь, упоминающийся на протяжении главы около 30 раз, но при этом совершенно не выполняющий своих мирозидательных, онтологических функций и актуализирующийся лишь в низменных бытовых воплощениях. Так, даже ест

¹⁸⁰ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М. : Радикс, 1993. – С. 238.

¹⁸¹ Головин Е. Это трудно и все же интересно // Андрей И.В. Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459. – М. : Энигма, 2003. – С. 220.

Ноздрев абы как – «было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, выдет» (75); мадера, «лучше которой не пивал сам фельдмаршал», «даже горела во рту, ибо купцы <...> заправляли ее беспощадно ромом, а иной раз вливали туда и царской водки, в надежде, что все вынесут русские желудки» (75). Зная о переменчивости характера Ноздрева, мы можем констатировать, что и огонь в нем самом горит жарко, но крайне непродолжительно: «“Нет, ты не можешь отказаться”, говорил Ноздрев, горячася: “игра начата!”» (85), «Ноздрев вспыхнул и подошел к Чичикову так близко, что тот отступил шага на два назад» (85), «“Так ты не хочешь доканчивать партии?” повторил Ноздрев с лицом, горевшим, как в огне» (86), наконец, «“Бейте его!” кричал Ноздрев, порываясь вперед с черешневым чубуком, весь в жару, в поту, как будто подступал под неприступную крепость» (86). Безусловно, вся эта «буря и натиск» пародирует реалии «Тараса Бульбы», одновременно подчеркивая ничтожность Ноздрева по сравнению с могучими запорожцами. Категоричное «навсегда» «Тараса Бульбы» сменяется «сейчас» в случае Ноздрева – при следующей встрече он радостно заявляет Чичикову, что «Для друга семь верст не околица!» (213) и ведет себя как ни в чем не бывало.

Перед посещением Собакевича, до которого наконец добирается Чичиков, героя ожидает еще одна встреча, представляющая собой один из вариантов знаменитой ситуации «русский человек на rendez-vous» (Н.Г. Чернышевский). Герой действительно лишен традиционного испытания любовью, но дорожная встреча с блондинкой, которая явилась ему, «как мимолетное виденье, как гений чистой красоты» (разумеется, с поправкой на специфику гоголевского мировидения, в котором пока еще нет положительного героя, а описание прелестной юной девушки строится на гастрономических метафорах: «Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом» (90). Из всего количества упоминаний огня и света в данной главе большая часть только что была приведена. Красота героини,

подобно ослепляющему свету, не дает Чичикову рассмотреть внутреннюю пустоту девушки (что превращает ее в сниженное подобие прекрасной полячки из первой редакции «Тараса Бульбы» и панночки-ведьмы из «Вия») – лучи солнца, являющие все в истинном виде, словно проходят сквозь нее, не встречая преграды, – заявленную абсолютно исчерпывающе в «городских» главах и, в частности, в сцене на балу), являет собой пусть крайне редуцированный, но все же аналог ее.

А что же Чичиков?.. «“Славная бабенка!” сказал он, открывши табакерку и понюхавши табуку» (93). Это выглядит еще более жалко в сопоставлении с рассуждением автора, который, опять-таки на первый взгляд совершенно не к месту (учитывая, что блондинка эта ничего из себя не представляет, что хоть «она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!» (93)) говорит о том, что «везде поперек каким бы то ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо...» (92). Однако автор, как уже было сказано, прозревает в гнусных реалиях этого мира свет мира иного, идеального, в который человек должен стремиться превратить свой. Автор указывает не на то, что есть, но на то, что должно быть. И в этом сопоставлении выявляется, насколько далеко действительное бытование человека от долженствующего. Именно в этом заключается высокая миссия образа автора, никогда не говорящего прямо, но лишь приоткрывающего завесу над тем, какими могут и должны быть мир, вернувшийся к утерянной некогда целостности, и человек, обретший полноту бытования.

Шестая, срединная глава, посвященная Плюшкину, во многом носит принципиальный и переломный характер. В частности, она словно компилирует в себе все те аспекты бытования огня и света, о которых говорилось выше; ввиду этого отметим, что ни до, ни после этой главы (кроме заключительной) «огонь» и «свет» не присутствуют в такой концентрации – около 45 случаев упоминания; значительна также роль концептов земли, актуализирующихся без малого 30 раз, и воды (примерно 25 раз).

Так, солнечный свет как богоданный, небесный позволяет Чичикову увидеть ту бездну человеческого падения, в которой пребывает Плюшкин и которая, возможно, уготована и ему самому (другое дело, что сам герой этого не осознает): «Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходявшим из-под широкой щели, находившейся внизу двери. Отворивши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком» (114); седины, «сверкнувшая в жестких волосах» (118) Плюшкина, становится овещением того дьявольского миражного света, что сбивает человека с правильного жизненного пути; человеческое заблуждение, пусть и кардинально противоположное плюшкинскому, репрезентирует следующее пространное лирическое отступление: «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем разительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь. <...> Чего нет у него? Театры, балы; всю ночь сияет убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки сад. Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями, и никому не является дикое и грозящее в сем насилованном освещении, когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни» (120) (снова противоположные явления – деградация и одинокое угасание Плюшкина и разгульное мотовство гипотетического соседа-помещика – характеризуются одно через другое, совмещаются в авторском мировидении, создавая единую, хотя и противоречивую картину бытия); Плюшкин сам отказывается от полноценной жизни, не желая впускать в свое жалкое существование даже частицу огня: «Я давно уж отобедал, а кухня у меня такая прескверная, и труба-то совсем развалилась: начнешь топить, еще пожару наделаешь» (121) и позже,

когда он отдает приказ служанке Мавре: «Поди-ка принеси огоньку запечатать письмо. Да стой, ты схватишь сальную свечу, сало дело топкое: сгорит – да и нет, только убыток; а ты принеси-ка мне лучинку!» (127) (при всех нюансах этой сцены наиболее явно обращает на себя внимание как отказ героя от свечи, потенциально могущей внести в его существование мечты и грезы, так и скрытую параллель с маниловскими кучками праха, в одну из которых обречена превратиться упомянутая «лучинка»); мистический подтекст поэмы актуализируется в иронической форме пятикратно повторенной угрозой Плюшкина служанке, мол, она «подтибрила» лоскуток бумаги, и ее «на страшном суде черти припекут <...> за это железными рогатками!» (127); при этом «теплый луч» (126), скользнувший по лицу героя при воспоминании о том, что с председателем они «в школе были приятели» (126), демонстрирует не полную омертвелость души Плюшкина при всех, казалось бы, ее признаках.

Странствия Чичикова, описывая полный круг, возвращают его в город. Закономерность этого становится понятной в свете того, что мироздание продемонстрировало герою (а автор – читателю) всю возможную глубину человеческого падения, все его разнообразные, но одинаково страшные и противоестественные последствия; при этом, существуя одновременно в двух мирах – «предсмертья» и «засмертья», – каждый из встреченных Чичиковым так или иначе стремится к максимальному укоренению своего деформированного (зачастую – вплоть до отсутствия личностного начала), искаженного по отношению к изначальной человеческой природе «я» в бытии.

Что касается Чичикова, то он свое испытание не проходит, оставаясь глух к попыткам бытия вступить с ним в диалог, продемонстрировать тайные, сущностные причины явлений. Тогда, начиная с седьмой главы, герой подвергается следующей проверке. Благодаря врожденной интуиции Чичиков, по словам И.В. Карташовой, «обладает поразительной приспособляемостью к обстоятельствам и людям, он выработал в себе безошибочное “чутье” человека и всегда верно попадает в тон того, с кем имеет дело»¹⁸². На это указывает и М. Вайскопф, характеризуя Чичикова

¹⁸² *Карташова И.В.* Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX века.

как «протеического героя» и называя его «оборотнем»¹⁸³. Неслучайно имя героя читатель – вместе с половым – узнает из записки, и недаром Андрей Белый писал, что предмет Гоголя – «пустое и общее место, на котором нарисована фикция: *не большие единицы, не меньше ноля* [курсив Андрея Белого. – *Е. Т.*]; подан весь ряд дробей от ноля к единице частицами “ни” и “не”: он – не “то” и не “се”; “то” – некоторое отстояние от “все”; “се” – от “ничто”; системой отталкивания от пустых категорий предмет (личность иль вещь), обросший неопределенными признаками, становится подобием “чего-то”, лежащего посредине; середина же непосредственна, как $\infty/2$; а вырастает фикция выпуклости»¹⁸⁴. Таким образом, в интерпретации исследователя самая полнота Чичикова, связываемая нами с онтологически-эпическими основами образа (см. об этом далее), становится парадоксальным знаком фикциональности героя, его сущностного отсутствия, выдающего себя за телесное наличие; учитывая, кроме того, контекст «Коляски» с ее миромоделирующим смыслом общеславянского слова *коло* – «круг», стоит задуматься еще над одним утверждением Андрея Белого, заявляющего, что «обладатель брочки в “МД”, наоборот, при помощи “ни” и “не” слит со всем общим; у него нет признаков; <...> сглаживаются неровности между ним и бытом до... сходства с губернатором; он – слит с брочкой средней руки, которой суть в колесе; а все колеса – на один лад: круглые»¹⁸⁵. В свете этого вопрос о том, существует ли сам Павел Иванович Чичиков, представляется принципиальным для понимания поэмы.

Поискам ответа на него и посвящены четыре «городские» главы. Город как пространство призрачное, где «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде»¹⁸⁶ и потеряны все верные ориентиры, репрезентируется уже в конце 6-й главы: «Тень со светом перемешалась совершенно, и казалось, самые предметы перемешались тоже. <...> Фонари еще не зажигались, кое-где только начинались освещаться окна домов...» (130).

1800–1830-е годы: Учебник для вузов. – 2-е изд., доп. – М. : Оникс, 2008. – С. 588.

¹⁸³ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2002. – С. 525.

¹⁸⁴ Белый А. Мастерство Гоголя. – М. ; Л., 1934. – С. 81.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 155.

В «Главе VII» интерес представляет начальное лирическое вступление, где повествователь, отвлекшись от Чичикова и иже с ним, «размышляет о судьбах и путях двух писателей в России. Признавая “сладкое обаяние” романтических произведений, Гоголь тем не менее избирает другую судьбу: судьбу писателя, “дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных [оба эти определения представляются принципиально важными в свете постулируемой концепции. – *Е. Т.*], повседневных характеров” (134). Гоголь обозначает путь реалистического творчества¹⁸⁷. Вместе с тем в реализме “Мертвых душ” продолжает жить романтическая струя, определяя “высокий” настрой поэмы»¹⁸⁸. Просто перечислим: «объемлются трепетом молодые пыльные сердца, ответные слезы <...> блещут во всех очах» (134), «божественное пламя таланта» (134), «стекла, озирающие солнцы» (134), «озарить картину» (134), «блистанье» (135); упомянем и идиллическую «крышу с несущимися навстречу огоньками» (133)... Насколько более возвышенны не только мысли, но и лексикон повествователя, предающегося размышлениям на темы, сущностные для бытования человека, нежели описание, скажем, мыслей и внешности Чичикова, который «вспомнил с просиявшим лицом, что у него теперь без малого четыреста душ» (135); в этом смысле, безусловно, есть «свет» и «свет». И если из 12 упоминаний этого полисемантического понятия ровно половина приходится на упомянутое лирическое отступление, то следующие 6 раз актуализируют либо сугубо бытовое его значение (например, «только в одном окошечке виден еще был свет» (153)), либо социальное (в частности, когда речь идет о «блистательном и облагороженном виде» (141)). Далее «свет» будет представать исключительно в этом втором, крайне негативном значении.

В главах с 8-й по 10-ю явлена картина того, как «как вихорь взметнулся дотол, казалось, дремавший город» (190). Обратимся к «огненной» и

¹⁸⁷ Тем самым предвосхищается программная установка второй редакции повести «Портрет» (1842).

¹⁸⁸ *Карташова И.В.* Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX века. 1800–1830-е годы: Учебник для вузов. – 2-е изд., доп. – М. : Оникс, 2008. – С. 591.

«световой» наполняющей этих глав и приведем несколько примеров, иллюстрирующих, что этот «вихорь» по сути своей был явлением бессмысленным, суевым и пустотным: банальное (но от этого парадоксально не менее верное) «Что свет? Толпа людей, которая не чувствует» (160); «может быть, от самого создания света не было употреблено столько времени на туалет» (161); «дамы тут же обступили его блистающею гирляндою» (163); подробно описанный «блеск» глаз тех же дам (164), каждая из которых «дала себе внутренний обет <...> показать во всем блеске превосходство того, что у нее было самого превосходного» (168); «ужин был очень весел, все лица, мелькавшие перед тройными подсвечниками, <...> были озарены самым непринужденным довольством» (174), «порох, к которому вот-вот поднесут огонь» (185), «толстый макарон блестит на эполете – генералитет, словом, такой» (201)... Лишь в 10-й главе возникает «небесный огонь», которым «исчерчена сия летопись» (211), – излишне говорить, что происходит это в авторском рассуждении о неизбежности человеческих заблуждений, венчающем собой детальное описание суматохи, поднявшейся в городе: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь <...>! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями, но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз уже <...>, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: “Где выход, где дорога?”» (210–211).

Чичиков в состоянии оказывается отстоять себя в столкновении с абсурдом социума – пусть даже это и оборачивается поспешным бегством, – и вслед за успешно пройденным испытанием читатель узнает о том, что именно было сохранено Чичиковым. Речь идет, разумеется, о монографической «Главе XI», посвященной Чичикову и знаково завершающей первый том поэмы.

При описании Чичикова и представления его жизненного пути в одиннадцатой главе «огонь» и «свет» актуализируются лишь в значении

поведенческого текста, как обозначение суетного стремления обладать ненужными, в сущности, материальными благами. Обратим здесь внимание, в частности, на сцену отъезда, когда герой «как ни горячился, <...> но кузнецов ничем не пронял» (217) (еще одно указание на функциональную редукцию огня – ранее это было заявлено в связи с образом Коробочки); «два горячие калача» (218); эпизод, когда «как-то в жарком разговоре <...> Чичиков назвал другого чиновника поповичем» (237), на что тот «обиделся жестоко» и что стало причиной краха героя (вспомним, что этот «жаркий разговор» имел место в связи с ссорой «за какую-то бабенку, свежую и крепкую, как ядреная репа» (237)), из-за чего он впоследствии «роптал на весь свет» (238); «городской блеск» (241) и т.д. Однако необходимо помнить, что явленные внешне, чувственно воспринимаемые характеристики гоголевского мира, среди которых онтологические концепты стихий занимают важнейшее место, маркируя центр авторского Всемира, как являются «носителями» отвлеченного смысла, так и служат для создания картины целостности бытия. В связи с этим уместным представляется вспомнить рассуждение Альберта фон Больштедта о свете, являющемся, согласно точке зрения натурфилософа, «чувственным выражением интеллигибельного света, символом органичности всех частей мира в противоположность представлению о мире как механизме»¹⁸⁹; в полной мере этот смысл будет реализован в 1842 г. в повести «Рим», но здесь он также присутствует – как имплицитная «подсветка» негативно-социальной коннотации концепта света, в которой видится истинная – по Гоголю – природа бытия как онтологической и духовной целокупности.

Из той же последней главы мы узнаем, что в Чичикове «не потухла непостижимая страсть» (238), что он обладает стальным внутренним стержнем, и его протеичность в общении с помещиками есть не перевоплощение, но сознательное лицедейство, причина которого – железная самодисциплина и неуклонное стремление к достижению поставленной цели. Другими словами, то, что имплицитно заявляется в связи с поспешным отъездом Чичикова,

¹⁸⁹ Андрушко В.А. Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения. 1987. – М. : Наука, 1989. – С. 94.

обретает полное художественное воплощение¹⁹⁰, базирующееся на строгих причинно-следственных связях, – развернуто демонстрируется личностное начало героя, определяющее возможность обретения им души¹⁹¹.

И во многом именно с этим связана отмечаемая многими исследователями необычная (даже для Гоголя) активность проявления авторского начала. И.В. Карташова абсолютно верно говорит о том, что «возникающая в поэме тема неведомого будущего приводит к тому, что в эпическое повествование вливается романтическая струя лирических отступлений. Мелочи и дразги жизни как бы рассеиваются, изображение начинает “светлеть” [в связи с этим обратим внимание на то, что практически во всех приведенных ранее примерах “свет” в значении “сияния”, света онтологического, небесного, истинного актуализируется именно в лирических отступлениях. – Е. Т.], синтаксическая конструкция фразы растягивается, становится стремительной и легкой в своем движении, и откуда-то из глубины, как подводное течение, пробивается “музыкальная” мелодия, переключаящая внимание со скучной обыденности на более поэтические предметы и служащая своего рода увертюрой к могучему разливу лирического начала», и далее: «Наряду с изображением “мертвых” душ, в поэме возникает и образ прекрасной человеческой души, образ автора. Богатство и поэзия чувств раскрываются в лирических отступлениях. Это бесконечная тоска по идеалу, грустная прелесть воспоминаний о прошедшей юности, ощущение величия природы, состояние энтузиазма, творческого вдохновения»¹⁹². И слышится голос самого Гоголя в словах: «Неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле

¹⁹⁰ Чичиков, таким образом, проходит испытание, которое «заваливает» Манилов. Согласно этой логике, второй том поэмы вполне мог представлять собой необходимость утверждения своей телесности (вспомним, как описывается Чичиков уже на первой странице: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (7). Здесь явно акцентируется зыбкость телесного воплощения героя, его физическая неукорененность, определяющая невозможность органичного синтеза духа и материи в натуре человека). Тогда предполагаемый третий том должен был быть посвящен обретению героем души, призванной одухотворить синкретичное единство личности и тела в человеке и придать его бытованию высший смысл.

¹⁹¹ Любопытно, что это репрезентируется лишь по преодолении героем испытания на сохранение своей идентичности, т.е. *post factum*, как и в случае Плюшкина, по лицу которого «скользнул какой-то теплый луч» (125) почти в самом конце его беседы с Чичиковым.

¹⁹² *Карташова И.В.* Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX века. 1800–1830-е годы: Учебник для вузов. – 2-е изд., доп. – М.: Оникс, 2008. – С. 589, 590.

дадь! Русь!..» (221) и этой «неестественной властью» видящего и «сияние месяца там и там» (221), и то, как «подобно сверкающему металлу, блистают вкось озаренные деревянные крыши» (221), и «на вершине неба солнце» (222), и крест сельской церкви, что «как звезда, блестит в стороне» (222)... Это отражается и в специфике жанра «Мертвых душ», которые Гоголь, сознавая необычность своего творения, в процессе работы называл то романом, то повестью, то, наконец, поэмой, что не единожды привлекало внимание исследователей¹⁹³. И «в результате синтезирования различных жанровых признаков и художественных традиций (ренессансной, просветительской, романтической) в гоголевской поэме соединяются судьбы отдельных героев с судьбой национального целого, с “вечными” общечеловеческими проблемами, “картина нравов” – с широким философско-этическим и эстетическим аспектом. В “Мертвых душах” органически сочетаются объективный, повествовательно-драматический элемент с лирическими высказываниями, высокая поэзия и беспощадная проза, “живой поток” жизни – с четкой авторской целью»¹⁹⁴. И цементирующим этого разнообразия, придающим разнородным элементам единство и цельность, выступает образ автора – «образ прекрасной человеческой души», души воистину «живой», летящей на «неведомых светом конях» птицы-тройки...

3.1.2. Проверка водой

Если в образе Манилова главенствующую роль играют стихии земли и воздуха (см. об этом далее), то Коробочка в большей степени связана с сочетанием земли и воды. Так, само вынужденное пребывание Чичикова у «дубинноголовой» помещицы инициировано дождем. И далее вода возникает в самых разных видах, пронизывая все повествование: «Дождь стучал звучно по деревянной крыше и журчащими ручьями стекал в подставленную бочку» (44), а

¹⁹³ В частности, вопросу о жанре «Мертвых душ» посвятил одноименную главу своего исследования поэтики Гоголя Ю.В. Манн (см.: Манн Ю.В. К вопросу о жанре // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – С. 320–366).

¹⁹⁴ Карташова И.В. Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX века. 1800–1830-е годы: Учебник для вузов. – 2-е изд., доп. – М. : Оникс, 2008. – С. 592.

«между тем псы заливались всеми возможными голосами» (44); Фетинья, взбивая перину, «напустила целый потоп перьев по всей комнате» (46–47); жалуясь гостю на свои хвори и одновременно потчuya его, Коробочка говорит: «Я то мазала свиным салом и скипидаром тоже смачивала. А с чем прихлебнете чайку? Во фляжке фруктовая», на что Чичиков отвечает: «Недурно, матушка, хлебнем и фруктовой» (49); пытаюсь добиться от «дубинноголовой» помещицы желаемого, Чичиков «сказал про себя <...>, уже начиная выходить из терпения. “Пойди ты, сладь с нею! В пот бросила, проклятая старуха!” Тут он, вынувши из кармана платок, начал отирать пот, в самом деле выступивший на лбу» (52–53), «отирал рукою пот, который в три ручья катился по лицу его» (55), «чувствовал, что был весь в поту, как в реке: все, что ни было на нем, начиная от рубашки до чулок, все было мокро» (55); наконец, заедая блинами столь тяжело давшуюся ему сделку, Чичиков «свернул три блина вместе и, обмакнувши их в растопленное масло, отправил в рот, а губы и руки вытер салфеткой» (57). Как это явлено в «петербургских» повестях 3-го тома гоголевского собрания сочинений 1842 г. – «Невском проспекте», «Носе», «Коляске» и «Записках сумасшедшего», – этим всеобъемлющим проникновением воды репрезентируется одновременное существование мира словно бы до и после Потопа, в пространствах пред- и посмертия. Подобно Пирогову, Ковалеву, Чертокуцкому и иже с ними Коробочка живет в окружении как реального, так и метафизического; неслучайно в разговоре Чичикова с нею постоянно возникает «покойник барин» как некая точка отсчета, с одной стороны, и некоторым образом до сих пор определяющая константа жизни – с другой. Смерть перестает быть конечной границей, и непреходящее присутствие «покойника моего», как говорит об усопшем муже Коробочка, становится репрезентантом этого. Но если Манилов, оказавшись перед лицом смерти, вербально привнесенной в его беспечное существование Чичиковым, – «странной просьбы» своего гостя, просто отмахивается от нее, ибо стремится, максимально эфемеризовав себя, ускользнуть от смерти, чрезмерно «приземленная» Коробочка, когда Чичиков предлагает ей продать мертвые души, подходит к делу с большой

ответственностью: для нее смерть – перманентно присутствующая составляющая ее пребывания в мире. Эта лиминальная тематика вводится здесь акватической поэтикой, принципиально вписанной в контекст как предшествующего, так и последующего творчества писателя, поэтому сущностный смысл пребывания Чичикова в доме Коробочки может быть выявлен лишь с учетом обращения к семиосфере стихий всей творческой системы художника. В данном случае это обращение совершается в аспекте водной стихии; однако и внутри текста можно выделить параллели, проясняющие роль воды: так, метафорическая «погруженность» в нее героев может быть парадоксально интерпретирована в качестве обнадеживающего знака, поскольку рифмуется и с «иной чудной струей», что «вдруг пронесется» «среди недумаящих, веселых, беспечных минут» (58), и с «яркозелеными, освеженными полями» (59) в конце главы.

Что касается Ноздрева, то заявленное ранее сопоставление данного образа с героями «Тараса Бульбы» не следует, разумеется, возводить в абсолют. Наиболее отчетливо это проявляется в бытовании стихии воды, которая упоминается немногим менее часто, нежели огонь, однако – практически в единственной своей ипостаси: в образе алкогольных напитков и описании процесса возлияния. И если в «Главе III» Чичиков истекал потом, то ныне, словно в связи с необходимостью восстановить запасы жидкости в теле, он попадает к Ноздреву, который, «еще не подавали супа, <...> уже налил гостям по большому стакану портвейна и по другому гостерна, потому что в губернских и уездных городах не бывает простого сотерна. Потом Ноздрев велел принести бутылку мадеры, лучше которой не пивал сам фельдмаршал. Мадера, точно, даже горела во рту, ибо купцы, зная уже вкус помещиков, любивших добрую мадеру, заправляли ее беспощадно ромом, а иной раз вливали туда и царской водки, в надежде, что все вынесут русские желудки. Потом Ноздрев велел еще принести какую-то особенную бутылку, которая, по словам его, была и бургоньон и шампаньон вместе. Он наливал очень усердно в оба стакана, и направо и налево, и зятю и Чичикову; Чичиков заметил, однако же, как-то вскользь, что самому себе он не много прибавлял. Это заставило его

быть осторожным, и как только Ноздрев как-нибудь заговаривался или наливал зятю, он опрокидывал в ту же минуту свой стакан в тарелку» (75–76). Не поддаваясь на ноздревскую провокацию, Чичиков одновременно утверждает себя и, напротив, соотносится с самим Ноздревым («Чичиков заметил, однако же, как-то вскользь, что самому себе он [Ноздрев. – *Е. Т.*] не много прибавлял»); вместе с тем, поскольку одним из значений слова «выпивать» является «жадно воспринимать, вбирать в себя», Чичиков отказывается от адаптации своей личности под Ноздрева (как в случае с Маниловым) или, наоборот, реализации доминирования над ним (как было с Коробочкой). Потому и не состоялась сделка с Ноздревым и, «не подоспей капитан-исправник» к финалу пребывания Чичикова под не самым гостеприимным кровом Ноздрева, он «пропал бы, как волдырь на воде, без всякого следа, не оставивши потомков...» (89).

Преимущественно акватическую поэтику демонстрирует «Глава X»: здесь камердинер подносит генералу, который «едва поднялся с постели», «какую-нибудь серебряную лоханку для разных, понимаете, умываний эдаких» (201); капитан Копейкин, который «проливал кровь» (202), в ожидании того, что ему «выдадут деньги: “На тебе, голубчик, пей да веселись”» (202), «зашел в Палкинский трактир выпить рюмку водки» (202), а после аудиенции у генерала «вышел с крыльца, как пудель, понимаете, которого повар облил водой» (202); по прошествии некоторого времени «слухи о капитане Копейкине канули в реку забвения, в какую-нибудь эдакую Лету» (205); Наполеон, по предсказанию одного пророка, «держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями» (206); вновь возникает сравнение с утопающим, который «хватается и за маленькую щепку», несмотря на то, что «в нем весу чуть не четыре пуда, если даже не целых пять» (207); спешно готовясь к отъезду, Чичиков среди прочего укладывает в чемодан «белье мытое и немытое» (215); Селифан медленно спускается с лестницы, «отпечатывая своими толстыми сапогами мокрые следы по сходявшим вниз избитым ступеням», возможно, с тоской предвидя «дождь и слякоть и всякую дорожную невзгоду» (215) и т.д. Учитывая, что и в первой «городской» главе – «Главе VII» – вода крайне

незначительно уступает земле (так, глава начинается с призыва повествователя окунуться в жизнь (135) и завершается описанием возлияний Чичикова в компании городских чиновников (150–152) и Селифана с Петрушкой – в подвале дома «напротив гостиницы» (152–153)), предпоследняя глава первого тома поэмы образует с 7-й своего рода опоясывающую рифмовку в аспекте бытования водной стихии, в центре которой – метафорически говоря, воздушный пузырь «миражной интриги». Помня о постоянной «подсветке» всего повествования мотивом света, можно констатировать, что четыре «городские» главы уподобляются «непроходимому захолустью», «слепому туману» и, наконец, «болотным огням», за которыми – пропасть, прозреваемая повествователем, голос которого здесь сливается с голосом автора (210–211).

3.1.3. Ревизия воздухом

Что касается стихии воздуха, обратим внимание на единственное упоминание определяющего концепта поэмы в первой главе: Чичиков в беседе с трактирным слугой «с <...> точностию, если даже не с участием, расспросил обо всех значительных помещиках, сколько кто имеет душ крестьян» (10). Слово «душ» здесь не только не обязательно, но даже несколько избыточно, однако оно незаменимо для понимания субстанциального значения произведения как взаимного вербального оцельнения материи и духа; в этом смысле «воздушное», но при этом парадоксально земное существование «тоненьких» или «воздушные эскадры» мух очевидно нуждаются в уравнивании категорией метафизической – словно бы мимоходом брошенным упоминанием о душе. И несоответствие между масштабом этого феномена и перечислительной интонацией, а также включением его в ряд явлений совершенно иного порядка, заставляет обратить на него пристальное внимание и начать «раскручивать» одну из упомянутых семантических нитей.

Так, в образе Манилова, находящегося, условно говоря, по «эту» сторону смерти, доминирующим становится воздух со всеми его многочисленными

смыслами — от «онтологического обеспечения» «легкости в мыслях необыкновенной» до стихии, служащей натурфилософским эквивалентом понятия «духовность» и в наибольшей степени могущей быть соотнесенной с самим феноменом души; и одним из этих смыслов является эфемерность, материальная невоплощенность данного элемента. В связи с этим чувствительный Манилов вообще как будто не существует, являет собой некий абстрактный портрет, набросанный несколькими неуверенными штрихами, ибо «эти господа страшно трудны для портретов» (24). Однако проявление черт лица при пристальном всматривании репрезентирует и возможность возрождения души Манилова, которая в этом аспекте предстает не изначально отсутствующей, но лишь потерянной. Важно здесь то, что с образами абсолютно всех персонажей поэмы связан ее центральный мотив — «опустошенности, неподвижности, мертвенности человека. Мотив “мертвой” и “живой” души», как пишет Ю.В. Манн¹⁹⁵. Перефразируем это утверждение, несколько скорректировав его: мотив не только «мертвой», но и «живой» души, души, потенциально способной к возрождению и осмысленной жизни. Поэтому неслучайна интенция Манилова к самоутверждению — смутно воспринимаемая, стихийная попытка идентификации себя в другом, возможно, предваряющая экзистенциальное самоопределение; но путь, избранный Маниловым, оборачивается, напротив, нивелированием как личности, так и души.

Многократное, зачастую тавтологически-избыточное повторение в «Главе VIII» и «Главе IX» в одном абзаце, одной фразе концепта «мертвые души» — важнейшего как конкретно-бытового, так и символично-аллегорического, бытийного смыслового узла не только поэмы, но и всего гоголевского творчества, ассоциативно связанного с воздушной стихией, определяет смену земли — точнее, ее отсутствия, наличия лишь вербального выражения, знака вне означаемого — как миромоделирующего элемента воздухом — ничем, воплощенной эфемерностью, элементом неосязаемым и неуловимым: «Что ж за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души? Логика нет никакой в мертвых душах, как же покупать мертвые души? <...> и на какой конец, к

¹⁹⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — 2-е изд., доп. — М. : Худож. лит., 1988. — С. 311.

какому делу можно приткнуть эти мертвые души? и зачем вмешалась сюда губернаторская дочка? Если же он хотел увезти ее, так зачем для этого покупать мертвые души? Если же покупать мертвые души, так зачем увозить губернаторскую дочку? Подарить, что ли, он хотел ей эти мертвые души? <...> Какая же причина в мертвых душах? даже и причины нет. <...> Словом, пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку, про Чичикова и мертвые души, про губернаторскую дочку и Чичикова, и все, что ни есть, поднялось. Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!» (189–190). Разумеется, воздух – тем более, вводимый опосредованно, с помощью принципиальной для Гоголя семантической антиномии – оксюморонного выражения «мертвые души», – как и любая стихия в гоголевском мирообразе, является и здесь средоточием разнообразных мотивов, важных для реализации авторского замысла, однако в данном случае на первый план выходит именно неосязаемость стихии, что в контексте призрачности «миражной интриги» приобретает значение несуществования (вспомним в этой связи, что в разговоре с Собакевичем «насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал душ умершими, а только *несуществующими*» (101)).

3.1.4. Верификация земель

Осматривая по приезде город, Чичиков видит, что «местами <...> дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов» (11), а впоследствии на вечер к губернатору «покатился он в собственном экипаже по бесконечно широким улицам, озаренным тошим освещением из кое-где мелькавших окон» (13); общий эффект, складывающийся из соотнесения двух этих фраз, вызывает в памяти реалии повести «Шинель» и в первую очередь – площадь, «которая глядела страшною пустынею»¹⁹⁶. Действительно, дома, казавшиеся затерянными среди бескрайней улицы, кое-где мелькавшие по сторонам бесконечно широких улиц окна...

¹⁹⁶ Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 3. – С. 161.

Переключки между двумя текстами очевидны, и, соответственно, уже первая глава «Мертвых душ» наследует трансцендентности «Шинели», где безграничное пространство площади – урбанистического аналога природного поля, с которым в поэме необозримая широта улиц сравнивается прямо, – соотносится не только со «страшной пустыней», но и с морем: Акакию Акакиевичу мнится, что «точное море вокруг него»¹⁹⁷. Однако, учитывая то, что в составе 3-го тома «Сочинений» Гоголя «Шинель» оказывается произведением об уровнях интерпретации, где сущность вещей и представление о них принципиально не совпадают и постоянно присутствует риск истолковать ситуацию в неверном ключе, диалектика всех реалий мирообраза, представленного в тексте, лишает их однозначно негативных или позитивных коннотаций. Среди этих художественных деталей концепты стихий – и, в частности, стихии земли – занимают особое место и предстают своего рода парадигмой воплощения этой особенности творческого метода Гоголя; поэтому бесспорно, что герой «Мертвых душ» оказывается в провинциальном подобии Петербурга, явленного в «Шинели», однако всеохватная амбивалентность авторского Всемира не позволяет предугадать его дальнейшую судьбу.

Манилов в мире «послесмертья» тесно связан со стихией земли – его дом-курган, наполняющийся смыслом в пространстве *post mortem* проект подземного хода... Недаром Н.В. Лесогор обращает внимание на то, что «мечты Манилова <...> “опираются” на каменные постройки: мост, подземный ход и огромный дом с высоким бельведером, – вообще материалов разного рода, соотнесенных с проявлениями героя, во второй, “маниловской” главе предостаточно»¹⁹⁸. Манилов с присущей ему неуловимостью словно стремится избежать следования законам обоих миров – и этого, и «того», – результатом чего становится смещение семантического наполнения всех категорий: например, «огонь» и «свет», возникающие в тексте наиболее часто из всех «стихийных» концептов, играют лишь

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика : учебное пособие. – Кемерово, 2010. – С. 174.

вспомогательную роль, тогда как земля и воздух, упоминаемые куда реже, выходят на первый план, и их взаимодействие определяет смысловую доминанту главы.

Действительно, парадоксальное воплощенное отсутствие в свете постулируемой концепции о совмещении «посюстороннего» и «потустороннего» миров в единстве художественного пространства поэмы может быть истолковано как пресловутое «мерцание», принадлежность героя к двум плоскостям бытия в одно и то же время; репрезентантом этого становится расположение господского дома, который «стоял одиночкой на юру, то-есть на возвышении, открытом всем ветрам, каким только вздумается подуть; покатошь горы, на которой он стоял, была одета подстриженным дерном» (22) и который ассоциативно связывается с могильным курганом. Это впечатление закрепляется упоминанием о бессмысленном проекте проведения от дома полземного хода (25) – действительно бессмысленном, в отличие от могущего обернуться хоть какой-то пользой замысла «через пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян» (25), – а также описанием атмосферы мертвенного запустения, царящей в Маниловке: так, глазам Чичикова при въезде в деревню и предстает, что «темнели вдоль и поперек серенькие бревенчатые избы <...>; нигде между ними растущего деревца или какой-нибудь зелени; везде глядело только одно бревно. <...> Поодаль, в стороне, темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес. Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета...» (23).

Можно заметить, что в каждом из приведенных примеров актуализировано бытование – в разных ипостасях – двух противоположных стихий: земли и воздуха. Безусловно, это коррелирует с тем, что хозяин поместья «ни то, ни се» (24), – однако намеренное, пусть и явленное имплицитно, уподобление возвышенности, на которой располагается дом Манилова, могильному холму, план неизвестно куда ведущего подземного хода, уравнивающегося предполагаемым каменным мостом, и мертвенность пейзажа, служащего для характеристики самого Манилова, указывает и на принадлежность его не к миру живых. В этом смысле очевидно

вспоминаются обложки изданий поэмы 1842-го и 1846-го гг. – рисованные, как специально указано на последней, самим Гоголем, – с изображенными на них домами, стоящими на земле, и странной игрой с перспективой, создающей ощущение, что чичиковская бричка летит над ними и вообще над всем «гротескным орнаментом, совмещавшим в причудливом сочетании детали повседневного быта, человеческие головы, черепа, скелеты», по словам Ю.В. Манна. Земля и воздух становятся воплощением физического и метафизического миров, миров «предсмертья» и «засмертья» – причем земля отнюдь не представляет первый, а воздух – второй (впрочем, не совсем верно и обратное сопоставление): парадоксальная позитивная эсхатология стихии земли, хтонические смыслы которой лишены, как показывает анализ предшествующих текстов Гоголя, пейоративных коннотаций, совмещает в себе и давление на человека «коры земности», и то, что «тут дышат вечные огни, и от взрыва их изменяется поверхность земли»¹⁹⁹, тогда как воздушная стихия не только соотносится с небесным, божественным, но в ней также видится и онтологическая основа «легкости в мыслях необыкновенной» как субстанциального базиса духовной и личностной индифферентности гоголевских героев. Вместе с тем за амбивалентностью взаимодействия двух стихий прозревается – в виде «символического “мерцания”» (С.А. Гончаров) – и чаемый Гоголем идеал совмещения телесного и духовного начал человеческой природы – пусть и явленный таким – колеблющимся и шитым белыми нитками – образом.

Покинув Манилова, Чичиков намеревается купить еще мертвых душ у другого своего знакомого – Собакевича. Но в его планы вмешивается судьба – сам мир пытается вступить с героем в диалог, указать ему верный путь. Поэтому течение реки из грез Манилова сменяется дождем, который «хлынул вдруг как из ведра». Сначала, принявши косое направление, хлестал он в одну сторону кузова кибитки, потом в другую, потом, изменивши образ нападения и сделавшись совершенно прямым, барабанил прямо в верх его [Чичикова. – Е. Т.] кузова; брызги наконец стали долетать ему в лицо» (41), по причине чего в

¹⁹⁹ Гоголь Н.В. Мысли о географии (Для детского возраста) // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 167.

конце концов «Чичиков и руками и ногами шлепнулся в грязь» (42). Яростное стремление стихий – воды, ветра, земли – вступить в контакт с Чичиковым имеет лиминальное объяснение: падение героя на землю в определенном смысле аналогично погружению в разверстую могилу и более раннему сюжетному ходу – плутанию в поисках деревни Манилова, тождественной инобытию, пространству «засмертья». Окружающее Чичикова буйство онтологических, природных сил в очередной раз репрезентирует не только установку автора на соединение чувственного с духовным, но и его желание выйти из словесного текста в иное пространство, способное «заключить в себе весь мир» – и то, что за его пределами. И потому Чичиков в очередной раз оказывается на пересечении двух миров, там, где приоткрываются сущностные законы мироздания, – но, подобно большинству гоголевских героев как до, так и после него, Чичиков не внимлет зову бытия, произволом которого он, сбившись с дороги, вместо поместья Собакевича оказывается у Коробочки.

Посвященная «дубинноголовой» помещице глава знаково завершается тем, что, «хотя день был очень хорош, но земля до такой степени загрязнилась, что колеса брички, захватывая ее, сделались скоро покрытыми ею как войлоком, что значительно отяжело экипаж; к тому же почва была глиниста и цепка необыкновенно» (60). Земля не желает отпустить чичиковскую бричку; безусловно, это соотносится как с экзистенциальным содержанием – как и вода в начале главы, земля стремится вступить с героем в диалог, – так и с лиминальной интригой поэмы, в соответствии с которой хтоническая стихия жаждет поглотить Чичикова, подобно иным героям, настолько же живого, насколько и мертвого. М.Н. Виролайнен, рассуждая о «Вие», высказывает суждение, справедливое и в отношении бытования стихии земли в «Мертвых душах»: «...Земля полна губительных сил – но они же силы природные, участвующие в общей жизни мира и со своей стороны устрояющие космос... Эти природные земляные силы, до всего относящиеся, все собой связующие, взыскуют человеческого участия и человеческой помощи. Они предъявляют запрос человеку, требуют от него способности не бояться их, бороться

с ними, отвечать им и преобразовывать их»²⁰⁰. В данной трактовке это действительно «личный вопрос» (С.Г. Бочаров), сопоставляющий эсхатологическую и экзистенциальную, а значит – онтологическую и антропологическую проблематику поэмы. Поэтому земля играет важнейшую роль.

Личность Ноздрева – лгуна и хвастуна – заменяется калейдоскопом вранья, и, подобно Хлестакову и Манилову, он наконец исчезает вовсе. Но и телесность его оказывается мнимой – подобно призрачному существованию Коробочки-коммерсантки, вешная укорененность Ноздрева в реальности дискредитируется постоянной меной: «Ружье, собака, лошадь – все было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть: это происходило просто от какой-то неугомонной юркости и бойкости характера» (71). При этом, согласно наблюдениям М. Вайскопфа, в центре которых оказывались бричка Чичикова²⁰¹ и «колесница души»²⁰², а также включению в 3-й том гоголевского собрания сочинений 1842 г. повести «Коляска», где вынесенный в заглавие образ становится символом души героя (который, кстати, также ведет свое происхождение от Хлестакова), особым смыслом наполняется упоминание «всей четверни со всем: с коляской и кучером», то и дело проигрываемой Ноздревым – вместе с показателями своего статуса, своей телесной воплощенности, а значит – и своего места в материальной действительности он лишается и души. В связи с этим почти полное отсутствие упоминаний о земле – изначально-онтологическом прообразе и эквиваленте телесности – наполняется смыслом и заставляет обратить особое внимание на единственный, пожалуй, случай актуализации концепта: проводя экскурсию по своему имению, Ноздрев заявляет: «“Вот на этом поле”, сказал Ноздрев, указывая пальцем на поле: “русаков такая гибель, что земли не видно; я сам своими руками поймал одного за задние ноги”. – “Ну, русака ты не поймал рукою!” заметил зять. – “А вот же поймал, нарочно поймал!” отвечал Ноздрев. “Теперь я поведу тебя посмотреть”, продолжал он, обращаясь к

²⁰⁰ Виролайнен М.Н. Эпоха слова // Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. – СПб. : Амфора, 2007. – С. 347.

²⁰¹ См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – С. 506.

²⁰² См.: Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М. Новое литературное обозрение, 2003. – С.197–218.

Чичикову: “границу, где оканчивается моя земля”. Ноздрев повел своих гостей полям, которое во многих местах состояло из кочек. Гости должны были пробираться между перелогами и взбороненными нивами. <...> Сначала они было береглись и переступали осторожно, но потом, увидя, что это ни к чему не служит, брели прямо, не разбирая, где большая, а где меньшая грязь. Прошедши порядочное расстояние, увидели, точно, границу, состоявшую из деревянного столбика и узенького рва. “Вот граница!” сказал Ноздрев: “все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет, и все, что за лесом, все это мое”» (74).

Конечно, с одной стороны ноздревское «все это мое» есть вполне узнаваемая вариация хлестаковского «Я везде, везде»²⁰³, но с другой, учитывая инфернальные коннотации леса, заявленные во второй, «маниловской», главе, претензия героя на владение всем, на что падает взгляд и что скрыто от него, воспринимается совершенно иначе – как и Манилов и Коробочка, Ноздрев стремится к тому, чтобы «означить существование», что есть, по словам С.Г. Бочарова, «сокровеннейшая забота и гоголевских героев, до самых смешных и ничтожных»²⁰⁴; и если первый свое присутствие в мире «моделирует как мечту»²⁰⁵, а вторая окружает себя множеством вещей, то Ноздрев совмещает обе эти практики в своей попытке утвердить свое «я» и, более того, раскинуть его на всю реальность и даже за ее пределы (пресловутая «лошадь какой-нибудь голубой или розовой шерсти» (71)). В фантазиях Ноздрева теснится весь мир, преобразуемый безудержным воображением героя, – именно так Ноздрев заявляет о своем пребывании в мире, заявляет ущербно, постоянно рискуя развоплотиться и исчезнуть, как один из его неправдоподобных рассказов, меняя свою личность на калейдоскоп бессмысленных выдумок, – но все же заявляет. Поэтому самая земная твердь, якобы принадлежащая Ноздреву, словно ускользает, как все далее и далее отодвигается граница ноздревских владений: ее не видно за огромным количеством зайцев (по словам Ноздрева), она оборачивается сплошной грязью,

²⁰³ Гоголь Н.В. Ревизор // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 4. – С. 50.

²⁰⁴ Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица. // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 147.

²⁰⁵ Хомук Н.В. Отношения «Я – Другой» как миромоделирующий фактор «Мертвых душ» // Феномен русской классики. – Томск, 2004. – С. 190.

превращается в необозримое пространство (опять-таки в вербализации Ноздрева) и тем самым парадоксально теряет свою онтологичность, приобретая характер абстракции, за которой – ничто, фикция. При этом сама земля, по которой идут Ноздрев, Мижуев и Чичиков, существует – просто она предстает нагромождением лжи. В этом смысле фикциональная фигура Ноздрева существует как точка взаимопроникновения «этого» и «того» пространств – нерадивый помещик и владелец всего, что есть на свете, очевидно полный жизни и столь же очевидно мертвый, располагается не только в середине маршрута Чичикова, но и в центре соприкосновения многочисленных миров, явленных или лишь угадывающихся в поэме. Но за всем этим скрывается подлинный Ноздрев – как там, где «русаков такая гибель, что земли не видно», земля все же есть. Таким образом, крайне усложненный образ Ноздрева перерастает рамки «ординарного мошенника и шулера», как характеризует его В.В. Гиппиус²⁰⁶, и становится высшим воплощением тотальной неукорененности человека в бытии.

Собакевич, который в интерпретации М. Вайскопфа «ориентирован на теософский образ бездушного и невежественного “скоточеловека”»²⁰⁷, едва ли не впервые в гоголевской практике являет собой синтез телесной укорененности в мире и заявки на сугубо индивидуальную личность. Действительно, сущностное различие между Собакевичем и предыдущими помещиками состоит в том, что его место определено и в сфере физической (все предметы в его доме, сам дом и деревня, плюс зооморфные параллели, при всей их полемичности по отношению к взглядам Ж.-Ж. Руссо укореняющие Михаила Семеновича в естественном состоянии, образуют образ Собакевича, которого сам хозяин – лишь антропоморфное воплощение), и в над-физической (так, Ю.В. Манн, анализируя эпизод расхваливания Собакевичем мертвых крестьян сразу после оглашения им фантастической цены «по сту рублей за штуку» (101), говорит о том, что «практический ум Собакевича, его

²⁰⁶ Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. – М. : Л. : Наука, 1966. – С. 132.

²⁰⁷ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – С. 507.

мошенническая хитрость и сметка – вне сомнения»²⁰⁸ и, ориентируясь на мнение Ю. Соболева²⁰⁹, предполагает «сознательное намерение его [Собакевича. – *Е. Т.*] поиздеваться над Чичиковым»²¹⁰). Он даже отдает себе отчет в том, что мироздание функционирует по своим собственным, скрытым от человека законам, другими словами, признает метафизическую, трансцендентную природу бытия: «Вы посудите, Иван Григорьевич: пятый десяток живу, ни разу не был болен; хоть бы горло заболело, веред или чирей выскочил... Нет, не к добру! когда-нибудь придется поплатиться за это» (145).

В образе Собакевича наибольшую роль играет стихия земли, причем – в ипостаси камня. Как замечает Н.В Лесогор в русле своего исследования генезиса и поэтики «дантовского текста» у Гоголя, «камень, самая плотная материя на земле, передает у Данте представление о косности, непроницаемости для света истины, неразумности человека. Такова его исконная природа: он тот, кому все не ясно»; Гоголь очевидно заимствует эту деталь дантовской поэтики, как и гоголевская «легкость в мыслях необыкновенная» ведет генезис от того, что «чрезмерная легкость <...> чужда человеческому, живому»²¹¹. Одновременно отметим и мнение Л.В. Карасева, согласно которому «страх перед неотвратимостью телесной смерти» приводит к окаменению, которое, согласно точке зрения исследователя, представляет собой парадоксальную попытку избежать смерти посредством смерти мнимой, в которой «тело застыло бы в некоем *промежуточном состоянии* [курсив Л.В. Карасева. – *Е. Т.*] посередине между жизнью и смертью, избежав тем самым уготованного природой ужасного конца»²¹².

При этом эксплицитно стихия земли в той или иной огласовке упоминается намного реже, чем остальные стихии, тогда как на самом деле вся глава укоренена в ней, начиная с бегства Чичикова из деревни Ноздрева, длящегося, несмотря на то, что она «давно унеслась из вида, закрывшись полями, отлогостями и

²⁰⁸ Манн Ю.В. Постигая Гоголя. – М. : Аспект Пресс, 2005. – С. 66.

²⁰⁹ См.: «Вот уж когда рыбак увидел рыбака! Вот уж когда сошлись два мошенника, знающие друг о друге, что оба они мошенники!» (Мастера МХАТ. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – С. 306).

²¹⁰ Манн Ю.В. Постигая Гоголя. – М. : Аспект Пресс, 2005. – С. 66–67.

²¹¹ Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика : учебное пособие. – Кемерово, 2010. – С. 116.

²¹² Карасев Л.В. Вещество литературы. – М., 2001. – С. 59–61.

пригорками» (89), за которым следует описание деревни Собакевича, которая герою «показалась ему довольно велика; два леса, березовый и сосновый, как два крыла, одно темнее, другое светлее, были у ней справа и слева; посреди виднелся деревянный дом с мезонином, красной крышей и темносерыми или, лучше, дикими стенами» (93) и ее хозяев, лица которых схожи с огурцом и тыквой, – другими словами, очевидно максимальное сгущение материальности изображаемой действительности, соотносимой в семиосфере стихий с элементом земли. В связи с этим мортальные коннотации леса, подчеркнутые сравнением Собакевича с «бессмертным кощею» (101), корректируются здесь амбивалентной семантикой земной стихии, в которой он укоренен, и данный образ характеризуется скорее хтоническими смыслами, всегда содержащими потенции как к разрушению, так и к созиданию; неслучайно два леса сравниваются с двумя крыльями, причем из которых «одно темнее, другое светлее». В этом варианте интерпретации свое место находит и дважды упомянутый дрозд «темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича» (95), также становящийся эквивалентом души Собакевича, плененной материально-природным (не онтологией, а именно косной материей, телом). Вместе с тем это постоянное, пусть и неэксплицитное, совмещение земного и небесного (два леса, подобные двум крыльям, двуцветный дрозд, напоминающий Собакевича), с одной стороны, полемически отсылает к совершенно иному взаимодействию стихий в «маниловской» главе, а с другой – вновь имплицитно реализует искомый идеал.

Действительно, формально кажется, что идеал – личность, аутентично утверждающая себя, свое «я» в физическом измерении бытия, – найден. Однако насколько уродливым и чудовищным оказывается его воплощение в действительности! Показательно при этом, что огонь упоминается в связи с образом Собакевича один лишь раз – при указании на то, что он «цвет лица имел каленный, горячий, какой бывает на медном пятаке» (94). Гоголевская концепция античного синтеза тела и духа корректируется нормами эстетическими, но в первую очередь – этическими. Оказывается, что за столбить свое место в вещном мире и заявить о себе как о личности в сфере «тонких

материй» – это не панацея. Кроме тела и разума нужно что-то еще, призванное одухотворить присутствие человека в бытии, придать ему высший смысл, которого лишено существование Собакевича. А для этого нужна душа.

Неслучайно поэтому, что именно при описании встречи с Собакевичем в повествование входит упоминание души не только в значении умерших крестьян, числящихся еще в ревизских списках, но как фундаментальное понятие, обозначение нематериальной бессмертной субстанции, придающей истинную целостность и сущностную, бытийную непрерывность индивидуальному существованию: «Собакевич слушал, все попрежнему нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось в лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» (101). Показательно, что здесь возникают все – за исключением огня – стихии, но – опосредованно, как «дно», например, вводит бытование воды, а концепт души – ассоциативно – воздух (кстати, воздушная стихия на протяжении всей «Главы V» функционирует исключительно имплицитно, что придает данной главе, базирующейся на особом рода диффузионном взаимопроникновении крайне редко упоминаемой земли и лишь подразумеваемого воздуха, особую специфику). Одновременно с тем именно этот «кощей» производит своеобразную ревизию покойных мужиков, тем самым давая им вторую – вербальную – жизнь, как впоследствии будет это делать и Чичиков: «“Да чего вы скупитесь?” сказал Собакевич: “Вы рассмотрите: вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то, как бывает московская работа, что на один час, прочность такая, сам и обобьет и лаком покроет!” Чичиков открыл рот с тем, чтобы заметить, что Михеева, однако же, давно нет на свете; но Собакевич вошел, как говорится, в самую силу речи, откуда взялась рысь и дар слова: “А Пробка Степан, плотник? Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища

была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает что дали, трех аршин с вершком ростом!” Чичиков опять хотел заметить, что и Пробки нет на свете...» (102).

Властелин царства мертвых, «кощей», Собакевич демонстрирует здесь сущностно противоположную ипостась своей природы: для него телесная мощь мертвых приравнивает их к живым, более того – она превозносит их над живыми («“Да, конечно, мертвые”, сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: “впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди”» (103)). Именно поэтому на портретах в гостиной у Собакевича, который «сам человек здоровый и крепкий», «тоже люди крепкие и здоровые» (95); окружая себя воплощенной телесностью – своей собственной, парадоксальной – мертвых крестьян, материальностью дерева (вспомним: помимо того, что «на конюшни, сараи и кухни были употреблены полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние» (94), Феодулия Ивановна держит голову «прямо, как пальма» (95)), «молодцов», «крепких греков», изображенных на портретах, – Собакевич, подобно Коробочке с ее страстью к накопительству, словно стремится отгородиться от смерти «крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой» (94), не замечая, что смерть – вокруг него, она пронизывает и определяет его существование в той же степени, что и непоколебимое здоровье, на которое притворно сетует помещик в разговоре с губернатором.

Как бы то ни было, лиминальная тематика, находящая отражение в специфике пространственной организации поэмы и в особенностях философии и поэтики стихий, как и в случае с предшествующими Собакевичу помещиками, служит для заявления наличия души и возможности ее пробуждения – пусть и крайне имплицитно, с одной стороны, и вписывается в проблему самоопределения и самоутверждения человека – с другой.

Как и в случае Собакевича, образ Плюшкина синтезирует в себе вещную и личностную укорененность в бытии – более того, здесь эта укорененность достигает апогея. Так, страсть Коробочки к накопительству лишена в случае Плюшкина всяческих слабостей вроде коммерческого оборота и достигает

максимальной степени: «У этого помещика была тысяча с лишком душ, и попробовал бы кто найти у кого другого столько хлеба зерном, мукою и просто в кладях...» (116–117). Однако мертвенная унылость представшего глазам Чичикова деревенского пейзажа включает в себя и «огромные клады хлеба, застоявшиеся, как видно, долго; цветом походили они на старый, плохо выжженный кирпич, на верхушке их росла всякая дрянь, и даже прицепился сбоку кустарник. Хлеб, как видно, был господский» (112). Тем самым демонстрируется разрушение самой природы вещи, которые в целокупности своей являют Плюшкина. Этот пример далеко не единственный: так, Чичиков замечает «какую-то особенную ветхость <...> на всех деревенских строениях» (111), «две сельские церкви, одна возле другой: опустевшая деревянная и каменная, с желтенькими стенами, испятнанная, истрескавшаяся» (112), «сломленную березу» (113) в саду, наваленную на полу в углу комнаты кучу «того, что поглубже и что недостойно лежать на столах» (115)...

Личность Плюшкина, жалкая, уродливая, деформированная, вызывающая лишь брезгливость, соответствует специфике его укорененности в материальном мире, которая дискредитируется постепенным разрушением пребывающих в статичном состоянии предметов. Но при всем том именно Плюшкин, по замыслу Гоголя, должен был, наряду с Чичиковым, возродиться. Согласно гипотезе, выдвинутой Ю.В. Манном, по одному из вариантов продолжения «Мертвых душ» Плюшкин попадает в Сибирь, где переживает «смерть и видение ада», а затем воскресает к новой жизни и превращается в сборщика денег на построение Божьего храма. Другими словами, живая душа оказывается сильнее личности, специфика которой в индивидуальном случае Плюшкина заключается в поистине вызывающей чувство ужаса скупости. А что душа героя жива, демонстрируется образом сада, который, по словам Ю.В. Манна, «запущен, *но* прекрасен»²¹³ и в котором обращают на себя внимание, в частности, «белый колоссальный ствол березы», который «подымался из этой зеленой гуши и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна» (112–113), «зеленые чащи, озаренные солнцем» и, наконец, «молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои

²¹³ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – С. 309.

зеленые лапы-листы, под один из которых забравшись, бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте» (113). Н.В. Хомук, рассматривая повесть «Старосветские помещики», выявляет в ней так называемое «событие рассказывания», которое вполне может быть спроецировано и на специфику бытования образа повествователя в «Мертвых душах». Так, исследователь показывает, что «после разрушения и в свете смерти <...> “человеко-мира”» повествователь собирает его вокруг своего «я»: в повествователе, продолжающем свой жизненный путь, «этот мир способен вернуться к себе не как абстрактной ценности или ценности для чего-то или для кого-то, а как своему непосредственному живому осуществлению», причем происходит это «в границах идеально-культурного и в то же время исключительно конкретного топоса сада, совмещающего антропоцентризм изображаемой действительности с многовековой памятью большой культуры»²¹⁴. И потому неслучайно лес и два леса из «маниловской» и «собакевичевской» глав соответственно сменяются здесь садом.

Традиционная интерпретация двух обликов Плюшкина буквалистски следует внешнему уровню текста, заявляя, что *в прежние годы* на его сюртуке не было «нигде никакой заплаты» (118), тогда как *ныне* сам он носит прозвание «заплатанной» (108), т.е. разделяя эти ипостаси в зависимости от времени их воплощения. Это подчеркивается тем, что образ Плюшкина, у которого прежде «слишком сильные чувства не отражались в чертах лица» (118), а сейчас и вовсе какая бы то ни было эмоция – редкий гость «на деревянном лице его» (123), корреспондирует с явленным в начале главы образом повествователя, «от свежего, тонкого вниманья» которого «прежде, давно, в лета <...> юности» «ничто не ускользало» (110), тогда как «теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит

²¹⁴ Хомук Н.В. «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя: к проблеме антропоцентричности художественного мира // Русская повесть как форма времени. – Томск, 2002. – С. 140.

теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!» (111). В этом противопоставлении, в котором актуализируется постоянная гоголевская антитеза «свежесть – холод», связанная с семиосферой стихии воды так же, как парадиастола «теплота – жар, горячка» – с семиосферой огня, явно прослеживается не только раздваивание времен, но и сепарирование миров при сохранении единства пространственной организации: «безучастное молчание», что хранят «недвижные уста» повествователя, и «деревянное лицо» Плюшкина очевидно порождают ассоциации с трупным окоченением, статичностью, противоположной жизни, витальности. То, что за прошлым и настоящим прозревается жизнь и смерть (хотя первое и не сводится однозначно ко второму), подтверждается и страшным сравнением: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки, – появление было последнее. Глухо все, и еще страшнее и пустынное становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии» (126). В этом смысле последовательность «свежесть – холод» обретает в образе Плюшкина несколько неожиданное, но глубинно совершенно закономерное завершение: «седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья» (113), ветви осин «висели вниз вместе с иссохшими листьями» (113), «лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха» (115), «два пера, запачканные чернилами, высохшие как в чахотке» (115), и «люстра в холстяном мешке, от пыли сделавшаяся похожею на шелковый кокон, в котором сидит червяк» (115), на куче собранного Плюшкиным хлама «пыли <...> было в таком изобилии, что руки всякого касавшегося становились похожими на перчатки» (115), «мука в подвалах превратилась в камень, и нужно было ее рубить, к сукнам, к холстам и домашним материям страшно было притронуться: они

обращались в пыль» (119), графинчик с ликером, которым Плюшкин намеревается угостить Чичикова (и который, к слову, «еще покойница делала» (125), что снова вводит мотив непреходящего присутствия мертвых в мире живых – и наоборот), «был весь в пыли» (125), а, «развязывая всякие связки, он попотчевал своего гостя такую пылью, что тот чихнул» (125). Как в «Арабесках» история превращается в географию, т.е. лишается движения как устремленности к высшему смыслу своего бытования, так и в данном случае *ощущение* воды – свежесть, соотносимая здесь с духовными коннотациями воздушной стихии, – уступает место могильному холоду, а затем мертвое сущее становится камнем – косной материей – либо иссыхает и обращается в пыль.

Впрочем, наряду с воплощением стихии земли в зловещих образах каменной муки и тканей, рассыпающихся могильным прахом, проявляется в «Главе VI» и ее дихотомическая природа. В частности, как считает Н.В. Лесогор, «Гоголь снимает катастрофичность гибели человеческого в лице Плюшкина тем, что многократно обозначает в тексте тяжесть, весомость всего, чем живут остальные его герои. <...> Если такое свойство материи, как вес, одинаково подходит ко всему существующему в мире, то указание на твердость, неизменность человеческого тела уподобляет его камню или, чаще, дереву²¹⁵... <...> Замечания о твердости характера того или иного героя не образуют сферы изображения духовного мира, так как подразумевают не силу духа, а упорство в достижении меркантильной цели или косность. <...> Таков “язык” описания материально-телесного бытия в романе “Мертвые души”»²¹⁶, но в русле своего исследования гоголевской рецепции «Божественной Комедии» Данте исследователь усматривает, что «дантовский текст у Гоголя вводит иную проекцию смысла: “провал”, погружение – это естественное состояние человека в духовном мире (инобытие, загробный мир – бестелесная сфера). По отношению к материи человек существо подневольное,

²¹⁵ В этом смысле весьма выразителен вид Маниловки: «везде глядело только одно бревно» (23) и поместья Собакевича: «Двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой. Помещик, казалось, хлопотал много о прочности. На конюшни, сараи и кухни были употреблены полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние. Деревенские избы мужиков тож срублены были на диво: не было кирпичных стен, резных узоров и прочих затей, но все было пригнано плотно и как следует. Даже колодец был обделан в такой крепкий дуб, какой идет только на мельницы да на корабли. Словом, все <...> было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке» (94).

²¹⁶ Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика : учебное пособие. – Кемерово, 2010. – С. 183–185.

высокая духовность для большинства недостижима, страсть и та – эффект сочетания звезд. В этих “отягчающих” обстоятельствах дантовский человек воплощает свое “я”, прочерчивает линию жизни. В отведенных ему земных пределах “живет он пищею земной”, но величие духа ему также свойственно²¹⁷.

В контексте «вбирания» предшествующих особенностей бытования стихий закономерны и «препорядочный толчок, произведенный бревенчатою мостовою, пред которою городская каменная была ничто» (111), и «две сельские церкви, одна возле другой: опустевшая деревянная и каменная», причем вторая – «испятнанная, истрескавшаяся», но все же обе «из-за хлебных кладей и ветхих избяных крыш возносились и мелькали на чистом воздухе» (112). Это сочетание земного и небесного соседствует с картиной разрушительного воздействия «живых» природных сил на их «мертвые» эквиваленты – камень и дерево, пошедшие на возведение плюшкинского дома: «Частями стал выказываться господский дом и наконец глянул весь в том месте, где цепь изб прервалась и на место их остался пустырем огород или капустник, обнесенный низкою, местами изломанною городьбою. Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно. <...> Стены дома ощеливали местами нагую штукатурную решетку и, как видно, много потерпели от всяких непогод, дождей, вихрей и осенних перемен» (112). Словно сами онтологические основы мироздания парадоксально расщепляются, представая одновременно «живыми» и «мертвыми». Так имплицитно вводится все та же основополагающая идея соположения двух миров – витального и мортального – в едином художественном пространстве.

Лиминальная интрига, в «помещичьих» главах выявляющая сущность гоголевской танатологии, в которой пространство «засмертья» – это инобытие, но все же сущее, в «городских» главах модифицируется в противостояние «нечто» и «ничто». И смерть парадоксально соотносится с «нечто», ибо, хотя «гоголевские

²¹⁷ Там же. – С. 185. В этом смысле многократно подчеркнутая в тексте умеренная полнота Чичикова приобретает характер знака присущей герою потенции к возрождению. Так, А.Х. Гольденберг высказывает гипотезу, согласно которой «итальянский» контекст актуализирует «идею телесного, плотского начала» в образе Чичикова: *ciccia* на разговорном итальянском означает «тело, телеса», а *ciccione* переводится как «толстяк» (см.: Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – Волгоград, 2007. – С. 137).

герои умирают», как пишет Чинция Де Лотто, «для них и необратимое, конечное явление человеческой жизни зачастую является, так сказать, относительным, не окончательным. Другими словами, смерть представляется как физическое разрушение тела, позволяющее душе освободиться, приобрести ту жизнь, которой раньше она была или лишена, или скупο одарена. Парадоксальным образом смерть играет некую оживляющую роль»²¹⁸. И далее исследователь, анализируя микросюжет смерти прокурора, приходит к выводу, что «в этом пассаже цепь мелких сдвигов на лексическом и логическом уровне производит трагикомический эффект. Но одновременно здесь высвечивается некий другой, более глубокий смысл. Одно слово в описании смерти прокурора является ключевым: перед собравшимися лежит “бездушное” тело... Не мертвое или безжизненное, а именно бездушное, то есть без души. Душа ушла. Значит, до того она присутствовала в теле. Тонкий алогизм скрывает парадокс, в котором в свою очередь заключено молниеносное откровение правды каждого отдельного индивида»²¹⁹.

Стихии же – натурфилософские первоначала бытия, гарантирующие «онтологическое обеспечение» (М. Постер) мироздания, – напротив, становятся составляющими «ничто», и это кардинальное «переворачивание» самих основ сущего оказывает колоссальный эффект и придает комическому описанию жизненного цикла зарождения и распространения слухов подлинно космический масштаб, внушающий субстанциальный космогонический ужас. Так, в «Главе VII» наиболее часто актуализируется стихия земли – но чаще всего в испостаси, наиболее показательным примером которой является следующий обмен репликами: «“...Как же вы покупаете крестьян, без земли? разве на вывод?” – “На вывод”. – “Ну, на вывод другое дело. А в какие места?” – “В места... в Херсонскую губернию”. – “О, там отличные земли, не заселено только”, сказал председатель и отозвался с большою похвалою насчет рослости тамошних трав. “А земли в достаточном количестве?” – “В достаточном, столько, сколько нужно для купленных крестьян”. – “Река или пруд?” – “Река. Впрочем, и пруд есть”.

²¹⁸ Де Лотто Ч. Заметки о танатологии Гоголя // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – СПб. : Петрополис, 2011. – С. 510.

²¹⁹ Там же. – С. 515.

Сказав это, Чичиков взглянул ненароком на Собакевича, и хотя Собакевич был попрежнему неподвижен, но ему казалось, будто бы было написано на лице его: “Ой, врешь ты! вряд ли есть река и пруд, да и вся земля!”» (147–148).

Действительно, нет ни реки, ни пруда, ни самой земли – как нет и крестьян, якобы купленных Чичиковым. И космогонический ужас вызывается тем, что наиболее, казалось бы, онтологически-материальная стихия – земля – превращается в свою противоположность, и видится и как будто слышится пустота «в земле, где всякое место наполнено и где нет пустоты»²²⁰, по словам самого Гоголя.

«Городские» главы есть столкновение определенности «я» Чичикова (думается, отказывая ему в наличии этого «я», Андрей Белый был все же не совсем прав) с безличной силой социума и порождаемым ею хаосом, аннигилирующим и личность героя. В связи с этим отметим, что «взбунтовавшийся» город, по словам В.В. Гиппиуса, «уже современники сближали с сюжетом “Ревизора”». Разница однако была очень существенной. В “Ревизоре” ошибка чиновников невольно вскрывает подлинный быт и подлинные характеры, в том числе характер самого Хлестакова. В “Мертвых душах” ложные предположения громоздятся друг на друга, вскрывая прежде всего глупость и ограниченность, малую культурность губернского общества. Цепь гипотез растет, все усиливаясь, но все они скользят мимо подлинного Чичикова, хотя ключ казалось бы, у всех в руках. Чичиков – похититель губернаторской дочки – фальшивомонетчик – разбойник – наконец, атаман шайки – притом безногий и безрукий»²²¹. Думается, здесь исследователю удалось уловить самую суть – действительно, сущность Чичикова заменяется, но это, в отличие от «деревенских» глав, происходит не по инициативе героя, а помимо него. Город – который у Гоголя, особенно в «петербургских повестях», предстает пространством ирреальным, не столько физическим, сколько метафизическим, по природе своей враждебным человеку, – пытается лишить Чичикова прерогативы быть Чичиковым, превращая его то в капитана Копейкина («Повесть...» о котором, по сути, представляет собой вариант судьбы Акакия

²²⁰ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 11. – С. 203.

²²¹ Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. – М. ; Л. : Наука, 1966. – С. 139.

Акакиевича, историю самоопределения, утверждения своего места в равнодушном бытии и противостояния бездушному социуму), то в переодетого Наполеона. Надевая маски при общении с помещиками и чиновниками, Чичиков неожиданно теряет и скрывающееся под маской лицо. Борьба за мертвые души окончательно переводится, таким образом, из пародийного конкретно-бытового и социально-исторического плана в сферу экзистенциально-космическую, обращившаяся необходимостью отстоять пусть еще не душу, но личность и идентичность.

Итак, стихии, в потенции остающиеся онтологическими началами бытия (и тем самым придающие содержанию «городских» глав еще одно, дополнительное измерение смысла), одновременно парадоксально становятся показательным проявлением субстанциальной пустоты, «ничто» как фундаментальной угрозы всему сущему. Обратим в связи с этим внимание на то, что в городе практически все лишены имен. Губернатор, председатель, полицмейстер, «институтка, только что выпущена» (167)... Личность человека заменяется его социальным статусом либо служебной функцией. Отметим здесь особо, что вопросом, почему автор не называет по имени «даму просто приятную» и «даму приятную во всех отношениях», задавался и Ю.В. Манн, в конечном итоге приходя к выводу, что, во-первых, «наименование персонажа – это как бы его сокращенная репутация»²²², а во-вторых, «Гоголю понадобились персонажи, находящиеся вне чиновной иерархии, занятые “чистым искусством” вымысла и предположений. Персонажи, стоящие как бы у истоков общественного мнения, дающие толкование событий и фактов», которое «соответствует умонастроению и уровню сознания города NN»²²³. Соглашаясь с этим, добавим, что людей в этом призрачном пространстве города, где все не то, чем кажется, и вовсе нет – есть мертвецы, которые «мертвы душою, хотя и живы по телу» (вместе с тем, как и в случае с помещиками-душевлладельцами, имплицитно заявлено присутствие души и в людях-функциях уездного города, ведь когда после смерти «увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело <...> с соболезнаванием узнали, что у покойника была, точно,

²²² Манн Ю.В. Постигая Гоголя. – М. : Аспект Пресс, 2005. – С. 81.

²²³ Там же. – С. 89.

душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (210)). Есть существа, у которых нет своей личной индивидуальности. И они пытаются заменить сущность приехавшего Чичикова тем, чем они хотят его видеть. Именно в этом, как нам представляется, основное различие между сюжетом «Ревизора» и второй частью первого тома «Мертвых душ» – если Хлестаков привносит в бессмысленное существование города искру жизни, заставляет его жителей загореться желаниями, плетением интриг, химерическими планами на будущее, то в случае Чичикова сам он, хотя и является катализатором разразившейся в преддверии приезда ревизора бурной деятельности, совершенно пассивен и индифферентен – все происходит помимо него. И если в конце концов, разобравшись во всем и поняв ошибку чиновников, Хлестаков использует ее в своих интересах, перестает быть ведомым обстоятельствами и сам становится хозяином положения, то Чичиков не может вновь обрести контроль над ситуацией. В сознании жителей города Чичикова уже нет – есть галерея фантомов и выдуманных личин, поглотивших личность самого скупщика «мертвых душ». Поэтому он и бежит в отчаянной попытке сохранить свое «я». При этом бегство Чичикова парадоксально становится его победой, тогда как триумфальный отъезд Хлестакова знаменует собой его полный крах, окончательную духовную капитуляцию и, в конечном итоге, утрату себя.

Напротив, Чичиков в куда более удручающих обстоятельствах сумел сохранить собственную личность, свою сущностную определенность. Он бежит, чтобы остаться собой – и взгляд повествователя следует за ним, оставляя страшное преступление космических законов, воплощенное в пустоте, противной изначальной онтологии, как искажению и уродованию (пусть и не окончательно-всемирном) бытования стихий – первоэлементов мироздания, и абсурдную суету сотворенного людьми хаоса за пределами своего видения.

3.1.5. Интеграция

В преддверии становления реалистической парадигмы с обязательным для нее психологизмом литература первой половины XIX столетия начинает

утверждать идею неустойчивости форм и недостоверности личности. В конце века интенсивная разработка этой темы приводит к тому, что она становится «общим местом», свойственным не только элитарной культуре – ее подхватывает и культура массовая, в частности – готическая литература. Так, Келли Херли в своем исчерпывающем исследовании литературы ужасов эпохи поздней готики обращает внимание на «энтропийные», дегенеративные тела, которые поздневикторианская готика представляла как «человеческое как от-человеческое, как двусмысленную в физическом отношении или иным образом прерывную личность»²²⁴. При этом исследователь описывает «от-человеческий субъект» как «субъект не совсем человеческий, который характеризуется изменчивостью форм, который постоянно находится под угрозой превращения в не-я, который может стать чем-то другим»²²⁵.

Гоголь стоял у истоков мортальной тематики в отечественной «высокой» литературе XIX в., причем в «Мертвых душах» мортальность откровенно переходит в эсхатологию. Однако в гоголевской поэме лиминальная тематика, проявляющаяся в том или ином виде во всей творческой системе художника, скрывает проблематику онтологического характера, связанную с многократным усложнением общепринятых мнений по поводу границ понятия «я» и сущности самой этой категории; в этом смысле шедевр Гоголя являет собой пример того, как литература ставит под угрозу традиционные представления о субъективности и границах личности человека, во многом предопределяя мировоззренческо-философский «взрыв» рубежа XIX–XX вв.

Хрестоматийное представление Чичикова в начале «Мертвых душ», когда он описывается как «господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (7), уже репрезентирует невозможность объединения героя в стабильную, единую личность. Чичиков с самого начала вызывает двойственное чувство, поскольку он сам – двусмысленный,

²²⁴ Hurley K. The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siecle. – New York, 1996. – P. 5.

²²⁵ Ibid. – P. 3.

неоднородный персонаж, пронизывающий текст возможностью изменчивой субъективности и воплощающий собой радикально противоположные, казалось бы, несовместимые полюса. Протеичный герой ассимилирует в себе множество личностей и вместе с тем интегрирует собственную субъективность в личность каждого из своих собеседников; тем самым одновременно реализуются две противоположные тенденции: с одной стороны, вскрывается кроющаяся за поверхностным единством «мертвых душ» истинная кунсткамера разрозненных, несоизмеримых друг с другом личностей, тогда как с другой – их ассимиляция и диффузное взаимопроникновение в Чичикове формирует единство пребывания в бытии помещиков-душевноладельцев и городских чиновников как онтологического феномена. Эта амбивалентность становится репрезентантом угрозы самому понятию личности: в ней просматривается разрушение «я», отказ от себя как сущностная основа возможности самораспространения интегральной субъективности гоголевского героя.

Действительно, приобретение Чичиковым характерных черт иных личностей и интегрирование им своего «я» в личности других имеет своей целью расширение своей субъективности, а значит – и своего места в мире. В конечном итоге пределом этого должен стать некий суррогат бессмертия. Это подтверждается и тем, что «Чичиков сильно заботился о своих потомках» (238), т.е. герой стремится продлить свое пребывание в мире за пределы собственной телесной смертности. Однако самораспространение не ведет к самоосуществлению, поскольку «жизнь в другом» предполагает, что суть «я» перманентно находится вне «я». Разрешение этого парадокса связано с нахождением ответа на вопрос: «Зачем Чичикову мертвые души?».

Думается, за предприятием Чичикова скрываются сложные импликации подлинно онтологического характера. Постоянно говоря – при этом собеседники могут быть как реальными, так и воображаемыми, – сущностно Чичиков идентифицирует себя с реципиентами своей речи, а их – с собой, формируя тем самым своего рода имманентное единство, которое совмещает то, что на вид кажется отдельными – и, более того, субстанциально

противоположными – категориями, – крестьянин и дворянин, «я» и «другой», живой и мертвый. Другими словами, желание Чичикова обзавестись как можно большим количеством мертвых душ и вербальное их воскрешение аналогично отождествлению себя героем с помещиками-душевнодателями – за обоими действиями стоит преобразующая субъективность, воплощенная в Чичикове, для которого эта интервенция субъективностей других и их приобщение к собственной личности есть преодоление смертности – максимальное распространение своего «я» как в мире «предсмертья», так и в пространстве «засмертья». В контексте этого стирание различий между «я» и «другим» подразумевает радикальную интересубъективность, укорененную куда более глубоко, нежели основывающаяся просто на ассимиляции или присвоении «других», ибо смерть представляет собой некую всеобщую связь, которая в пределе должна соединить всех людей равным образом.

Таким образом, мощь «эго» героя направлена на обретение бессмертия; в этом смысле эпический потенциал гоголевского текста раскрывается в полной мере, достигая мыслимого предела в теме преодоления смерти. В частности, хрестоматийные авторские лирические отступления, на самом деле представляющие собой совмещение голосов героя и повествователя, в данном свете обретают дополнительное измерение смысла: традиционно интерпретируемые в качестве «проникновения» проекции автора в сознание героя как предварение грядущего воскресения его души, они демонстрируют также обратную направленность, подразумевающую «вторжение» внутреннего мира героя в сокровенную сущность художественного alter ego Гоголя. Неслучайно Н.В. Хомук утверждает, что в поэме «перед героем встает в сюжете та же проблема, что и перед автором в отношении героя: эстетического оформления себя в действительности»²²⁶, а М.М. Бахтин в статье «Автор и герой в эстетической деятельности» говорит о «внутренней внемирной активности» гоголевского героя, его «субъективности», «которая противостоит внешнему

²²⁶ Хомук Н.В. Отношения «Я – Другой» как миромоделирующий фактор «Мертвых душ» // Феномен русской классики. – Томск, 2004. – С. 190.

миру как объекту, не вмещааясь в него»²²⁷ – причем противостоит и тексту, стремясь не только выйти за пределы моделируемой в нем художественной действительности, но вырваться из рамок самого текста как явления объективной реальности. Таким образом, сам текст демонстрирует разрушение границ между своими уровнями, условность демаркаций, разделяющих их.

Масштаб притязаний «я» Чичикова, вторгающегося в сознание диегетического повествователя, становится очевидной в свете бытования в последней главе стихий. Действительно, уже в начале возникает знаменитое «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: <...> не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные, деревя и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющом и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса. <...> И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» (220–221), в котором многочисленные отрицания («не развеселят», «не испугают», «не опрокинется», «не блеснут») в отношении именно онтологических, «стихийных» проявлений бытия превращают Русь в пространство иномирья, «засмертья», что подчеркивается фразой «какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...»; одновременно Русь, напротив, является «этим» миром, тогда как повествователь взирает на нее пусть и из «чудного, прекрасного», но все же «далека», под которым подразумевается, разумеется, не Рим, а рай. И та «неестественная власть», которой «осветились очи» повествователя, – исходит ли она от Руси или рая? Структура фразы «И грозно объемлет меня могучее пространство <...> неестественной властью

²²⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 38.

осветились мои очи...» позволяет утверждать, что первая ее часть безусловно характеризует влияние на повествователя Руси, тогда как вторая вполне может относиться к «чудному, прекрасному далеку»; здесь вспоминается наблюдение С.П. Шевырева о том, что краски для описания Рая, который в «Божественной Комедии» предстает «стихией чистого и однообразного света», Данте находит во всем, что «горит, светит, блещет на нашей земле: вода, отражающая лучи солнца, рубины, сапфиры, топазы, все драгоценные камни, человеческие очи, перлы, хрустали, пламень, радуга, свет солнца, пылинки в лучах его, раскаленное железо: все это послужило ему материалом к живому представлению области невещественного эфира»²²⁸. Вот откуда эта «*неестественная* власть», которая *освещает* очи повествователя и тем самым вводит сакральную ипостась бытования света в противовес конкретно-бытовому и социальному его изводам.

Это совмещение в обоих пространствах миров «предсмертья» и «послесмертья» – пусть в хронотопе повествователя «засмертье» и принимает вид, совершенно отличный от того, что был явлен на протяжении всего предшествующего повествования, – а также спиритуализация Руси, говоря о которой, повествователь подчеркнуто заменяет слово «земля» словом «пространство», превращающим натурфилософское понятие в подлинно философскую категорию, определяет слияние сознаний героя, повествователя и автора; при этом «автору, включенному в стремительное движение *бойкой необгонимой тройки*, открывается мессианское предназначение Руси, несущей спасение всему миру; в финале “русской поэмы” Россия окончательно оборачивается Русью и окончательно сливается с ней в художественно обобщенном образе сдвинутого с места *неведомой силой* и устремившегося в полет мимо всего, *что ни есть на земли* [курсив В.Ш. Кривоноса. – Е. Т.], русского пространства»²²⁹. По этой траектории и движется суггестивная мысль автора, сублимирующаяся в тексте в философию и поэтику стихий.

²²⁸ Шевырев С.П. Дант и его век: Исследование о Божественной комедии // Ученые записки Императорского московского университета. – 1834. – Ч. 3, № 8. – С. 357.

²²⁹ Кривонос В.Ш. Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – СПб. : Петрополис, 2011. – С. 493.

Так, следующее «лирическое отступление», посвященное дороге, репрезентирует совмещение не столько пространств жизни и смерти, сколько земных и небесных координат – причем здесь онтология пространства Руси уже не отрицается, но утверждается: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... <...> А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!.. Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя... <...> ...На побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса; свежее и жестче становится ветер: покрепче в теплую шинель!.. какой славный холод!.. <...> На вершине неба солнце. <...> ...телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви...» (221–222). При этом взаимодействие стихий рождается только в движении, переходящем в полет.

И в финале бричка Чичикова, соотносимая с Русью, возносится над миром, погружаясь в воздушную стихию: «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес <...>, летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль... <...> Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? <...> Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? <...> Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (246–247) и предвосхищая тем самым «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), где пластичность и синестезия гоголевского языка материализуют эфемерные стихии света и воздуха в их высшем метафизическом смысле – и одновременно, напротив, спиритуализуют текст, где

доминируют эти неуловимые элементы, который в связи с этим в некотором роде перестает быть материальным объектом, становясь Словом-Логосом.

Однако активному «я» Чичикова претит это растворение в соборности народа и, в пределе, онтологии бытия, которое для достижения бессмертия подразумевает отказ от своей личности и приобщение к более высокой цельности – национальной, онтологической и метафизической, – что не может быть принято героем с его «уединенным» (Вяч.Вс. Иванов), или «субъектцентрированным» (Ю. Хабермас), сознанием. И он ищет иного пути; именно с этим поиском альтернативного способа обретения бессмертия связано также совмещение физического и метафизического миров в едином художественном пространстве. Без последней главы с ее утверждением личности Чичикова это было бы самоцельным творческим экспериментом Гоголя; учитывая же содержание «Главы XI», заставляющей по-иному оценить все предшествующее повествование, поэма обретает завершенность как воплощение – сознательное или нет – мировоззрения писателя и мыслителя. Идея преодоления смерти предстает в «Мертвых душах» в онтологической перспективе, приобретая вид соположения жизни и смерти.

При этом крайне остро встает вопрос об осознанности этой сублимации в суггестии гоголевского творчества – слишком уж она неортодоксальна. Независимо от стремлений художника в «Мертвых душах» явлена онтологическая загадка – личность, самоутверждение которой становится угрозой существующим культурным идеологиям, ибо предполагает, что «я» и «другой» – а следовательно, все, что кажется самостоятельным и даже противоположным, – есть одна и та же первоначальная «стихия». Эта архаическая возможность отменяет концептуальные демаркации, структурирующие бытие в восприятии человека, поскольку все существующие различия базируются на разграничении «я» и того, чем это «я» не является. Подвергая сомнению эту бинарную модель, «Мертвые души» вводят угрозу субъективности, но в первую очередь – религиозному миропониманию, согласно которому физическое бессмертие невозможно – в отличие от бессмертия души. Безусловно, Гоголь разделял эту христианскую аксиому, однако амбивалентность мирообраза его главного произведения вступает

в противоречие с изначальными установками художника, его мировидением и пафосом, который он намеревался вложить в поэму. Именно эти семиотические колебания, «мерцания» во многом и делают «Мертвые души» неисчерпаемым источником смыслов и обуславливают невозможность окончательной или хотя бы однозначной интерпретации гоголевского шедевра.

В этом смысле Гоголь создает философский трактат о преодолении смерти, успешно «маскирующийся» под шедевр художественного слова. Именно с этим, думается, связана правомерность обоснованно высказанного Ф.Т. Гриффитсом и С.Д. Рабиновичем замечания о том, что «для сюжета “Мертвых душ” важны не столько его собственные перипетии, сколько смещение координат в иное временное измерение и в иной способ повествования, когда сюжетная развязка лишается всякого значения»²³⁰. В соответствии с этим стихии, как и прежде, являющиеся центром авторского Космоса, становятся философемами, содержащими в себе комплекс онтологических законов мироздания, мировоззренческих установок и аксиологических ценностей (и прежде всего – стихия земли, миромоделирующая и «пафосная» во Всемире поэмы, в различных своих ипостасях всегда присутствующая или подразумеваемая в тексте); но, в отличие от наивно-романтического проявления этого в юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен», в «Мертвых душах» первоэлементы бытия демонстрируют всю мощь зрелого Гоголя как мыслителя и художника, перерастая рамки натурфилософских или эстетических понятий и становясь подлинно художественно-философскими категориями.

3.2. «Чудные картины. Но некому было ими любоваться...»:

Четыре стихии как целокупность во втором томе «Мертвых душ»

Второй том «Мертвых душ» не обретает завершенного воплощения, причем – не только формально-эстетического, но даже идейно-смыслового. Во фрагментарности сохранившихся глав не просматривается цельности замысла,

²³⁰ Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д. Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). – М. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 127.

что еще более удивительно в случае Гоголя, одержимого идеей всеобщего синтеза и воссоединения разнородных проявлений бытия в единстве Всемира, в котором человек должен обрести утраченное некогда органичное место.

В сущности, именно это и пытался сказать Гоголь вторым томом поэмы – и ему это не удалось; не удалось во многом именно потому, что незаконченное творение художника вступает в сущностное противоречие со смыслом первого тома, поданным с редкой убедительностью и филигранным художественным мастерством. Одновременно и внутри себя текст рассыпается на кусочки, не образующие, как прежде, парадоксального единства множества противоречивых частей. И причина этого – не незаконченность произведения, но недостаток самого замысла, призванного разрушить потрясающе-колоссальную философскую и художественную монолитность первого тома.

Действительно, второй том поэмы становится автокоррекцией Гоголя, своего рода извинением художника и попыткой опровержения крамольных идей, помимо его воли воплотившихся в тексте первого тома. Неосознанно выпустив наружу своих демонов в первом томе, во втором Гоголь предпринимает мучительную попытку обуздать их, кардинально изменив смысловую парадигму произведения. Так, лиминальная интрига, движущая действие «Мертвых душ», редуцирована до полудесятка простых упоминаний: анекдота о старике-дяде, у которого якобы «триста душ и две тысячи...» и который «“Я”, говорит, “племянника не знаю; может быть, он мот. Пусть он докажет мне, что он надежный человек, пусть приобретет прежде сам собой триста душ; тогда я ему отдам и свои триста душ”»²³¹, рассказанного Чичиковым генералу Бетришеву, чтобы, по словам последнего, «отдать тебе *мертвых душ*? Да за такую выдумку я их тебе с землей, с жильем! Возьми себе все кладбище! Ха, ха, ха, ха! Старик-то, старик! Ха, ха, ха, ха! В каких дураках будет дядя! Ха, ха, ха, ха?...» (45); неудачной попытки подать просьбу самодурствующему полковнику Кошкареву, что «имеется надобность вот в каких душах, с совершеньем таких-то крепостей и всех обрядов» (63); набросанного

²³¹ Гоголь Н.В. Мертвые души. Том второй // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 7. – С. 43. В дальнейшем на протяжении данного раздела текст второго тома поэмы цитируется (кроме особо оговоренных случаев) по седьмому тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

небрежными штрихами описания сделки с Леницыным (94–96); наконец, реалий <Заключительной главы>, когда «явились даже улики на Чичикова в покупке *мертвых души*» (105), «бумаги, крепости на *мертвые души*», все было теперь у чиновников» (109), а затем, стараниями таинственного юрисконсульта, «скандалы, соблазны и все так замешалось и сплелось вместе с историей Чичикова, с *мертвыми душами*, что никоим образом нельзя было понять, которое из этих дел было главнейшая чепуха» (118) и «кто-то пропустил» между раскольниками, что «народился антихрист, который и *мертвым не дает покоя, скупая* какие-то *мертвые души*. Каялись и грешили и, под видом изловить антихриста, *укокошили не-антихристов*» (118), тогда как в финале возникает воззвание Муразова: «Подумайте не о *мертвых душах*, а о своей *живой душе*...» (123).

Разумеется, важнейшая для Гоголя танатологическая тематика этим не исчерпывается, однако по сравнению с ее амбивалентностью и поистине миромоделирующей функцией в первом томе здесь ее роль сведена к довольно догматичному представлению «черной, неотвратимой смерти» как «страшилища, противного естеству нашему» (109). Единственной концептуально выбивающейся сценой является эпизод, в котором Петух «заказывал повару, под видом раннего завтрака, на завтрашний день решительный обед. И как заказывал! У *мертвого* родился бы аппетит» (56); однако, учитывая онтолого-фольклорный генезис образа этого персонажа, неудивительна имплицитно прорывающаяся в нем интенция к преодолению окончательности смерти витальными силами телесности. Впрочем, эта обмолвка настолько последовательно лишается миромоделирующего характера, что в конечном итоге воспринимается в контексте второй части «Мертвых душ» как чужеродный элемент, рудиментарное проявление мятежных идей личностного (обратим в связи с этим внимание на то, как – постоянно утверждая свою «самость», суверенность своего «я» – представляется Петух: «Вы приехали не к нему, а ко мне. *Петр Петрович Петух. Петух Петр Петрович*» (49)) и телесного бессмертия первого тома поэмы – тем более, что автор, словно спохватываясь, вполедствии вкладывает в уста героя слова, относящиеся к тому, что его поместье

заложено: «Говорят, выгодно. *Все закладывают: как же отставать от других?*» (50), которые разрушают его заявленную ранее личностную автономность.

Первый том поэмы заставлял усомниться в неотвратимости смерти, что есть задача-максимум любого произведения искусства; во втором томе Гоголь возвращается к более традиционной и соответствующей религиозно-православному миропониманию позиции, заявленной им еще в 1831 г. в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», а именно – к видению мира как Божьего творения, онтологического воплощения высшего замысла, и идее включенности бытования каждого в целокупность природы – зримого присутствия Бога в мире. Желание писателя «заговорить» неожиданную неортодоксальность смыслового содержания первого тома очевидно разрушает единство двух частей триптиха и заставляет воспринимать «Мертвые души» в качестве вершинного достижения Гоголя в его ипостасях как мыслителя, так и художника, тогда как сохранившиеся отрывки «Мертвых душ II» – в качестве неудачной попытки писателя скорректировать философскую основу своего величайшего произведения совмещением смысловых и художественных парадигм начала и завершения творческой деятельности. Наиболее репрезентативно эта гоголевская установка проявляется в поэтике стихий, здесь, как и прежде, маркирующих центр авторского Космоса.

Уже на первой странице начинается обширное описание того, как «шли, извиваясь, на тысячу слишком верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин... <...> Река то, верная своим берегам, давала вместе с ними колена и повороты, то отлучалась прочь в луга, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть, как огонь перед солнцем... <...> ...Казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото. И все это в опрокинутом виде, верхушками, крышками, крестами вниз, миловидно отражалось в реке... <...> И вновь леса, уже синевшие, как моря или туман, далеко разливавшийся; и вновь пески, еще бледней, но все желтевшие. На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце» (7–9). И

Тентетников, «зажмурив вовсе глаза и приподняв голову кверху, к пространствам небесным, представлял <...> обонянию впивать запах полей, а слуху поражаться голосами воздушного певучего населения, когда оно отовсюду, от небес и от земли, соединяется в один звукогласный хор, не переча друг другу» (21). Костанжогло поучает Чичикова в духе «Трудов и дней» Гесиода: «Весь [год] обсматривается вперед и все рассчитывается в начале. А как взломает лед, да пройдут реки, да просохнет все и пойдет взрываться земля, – по огородам и садам работает заступ, по полям соха и бороны; садка, севы и посеvy. <...> Наступило лето... А тут покосы, покосы. И вот закипела вдруг жатва: за рожью пошла рожь, а там пшеница, а там и ячмень, и овес. Закипело все, кипит; нельзя пропустить минуты; хоть двадцать глаз имей, всем им работа. <...> А зима!» (72–73).

Все повествование пронизывается натурфилософскими «стихийными» концептами, и в первую очередь – бытованием стихии земли, сменившими семиосферу стихий – в подлинном значении термина – неразделимой целостности содержательно-философского и формально-поэтического аспектов первого тома.

Показательна и актуализация огня в функции миромоделирующей стихии наряду с землей, что было свойственно повестям «первой фазы» гоголевского творчества. В этом аспекте наибольший интерес представляют фигуры Тентетникова и самого Чичикова. Остальные образы отмечены присутствием «огня» и «света» в настолько редуцированном виде (возможно, связанным с фрагментарным характером сохранившихся материалов), что практически невозможно говорить о какой-то особой специфике бытования этих концептов.

Повествование начинается с описания владений Тентетникова, и уже на первой странице возникает мотив огня: «Река <...> отлучалась прочь в луга, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть, как огонь, перед солнцем...» (7). Вновь онтологический мир природы заявляется как естественная среда жизни, как пространство истинного бытия. Впоследствии эта тема возникнет еще раз, в эпизоде пребывания Чичикова и Платонова в гостях у Петуха: «Возвращались назад уже сумерками. Впотьмах ударили весла по водам, уже не отражавшим неба. В темноте пристали они к берегу, по которому разложены были огни; на треногах

варили рыбаки уху из животрепещущих ершей. <...> Месяц подымался, и начали озаряться потемневшие окрестности, и все озарилось» (55), но здесь актуализируется трагичность отпадения человека от онтологического пространства, органичности жизни: «Чудные картины. Но некому было ими любоваться» (53). Учитывая авторский замысел, согласно которому Чичиков должен был до конца пройти путь духовного воскресения и нравственного становления, именно он оказывается наиболее восприимчив к красоте природы: «Всех живей оказался Чичиков. “Эх право, заведу когда-нибудь деревеньку”» (55).

Возвращаясь к натурфилософской зарисовке, с которой начинается повествование, отметим, что и река эта, и «старинная деревянная церковь», на всех главах которой «стояли золотые прорезные кресты, утвержденные золотыми прорезными же цепями, так что издали казалось – висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото» (8), и «меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. По ослепительной белизне их, у подошв, местами мелькали как бы лымившиеся туманно-сизые пятна. Это были отдаленные деревни; но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз. Только вспыхивавшая при солнечном освещении искра золотой церковной маковки давала знать, что это было людное большое селение» (8–9) принадлежат «помещику Тремалаханского уезда, Андрею Ивановичу Тентетникову, молодому тридцатитрехлетнему счастливцу и притом еще и неженатому человеку» (9); это насыщенное «огненными» и «светлыми» метафорами натурфилософское описание формирует отношение читателя и к самому Тентетникову, который, как «беспристрастно», однако со скрытым намеком характеризует его Гоголь, «не был дурной человек, он просто коптител ь неба. Так как уже не мало есть на белом свете людей, которые коптят небо, то почему ж и Тентетникову не коптить его?» (9). На первый взгляд утверждается никчемность героя, однако, учитывая гоголевское стремление буквализовывать и овеществлять языковые метафоры, можно констатировать, что дыма, позволявшего Тентетникову «коптить небо», без огня не бывает. И в герое горит огонь души, что явно демонстрируется историей его жизни, а также ссорой с генералом Бетрищевым.

Так, однажды пламя души Тентетникова едва не вспыхнуло в полной мере – «одно обстоятельство чуть было не разбудило его, чуть было не произвело переворота в его характере. Случилось что-то похожее на любовь. Но и тут дело кончилось ничем» (23). Благодаря дочери генерала Бетрищева, Улиньке, в которой, «как в ребенке, возросшем на свободе, <...> было все своеенравно. Если бы кто увидел, как внезапный гнев собирал вдруг строгие морщины на прекрасном челе ее и как она спорила пылко с отцом своим, он бы подумал, что это было капризнейшее создание. Но гнев ее вспыхивал только тогда, когда она слышала о какой бы то ни было несправедливости или дурном поступке с кем бы то ни было» (23–24) (снова актуализируется преходящий характер «пылкости», «горячности»; однако в данном конкретном случае эта черта героини оценивается автором позитивно, ибо удерживает ее от окончательности и безапелляционности несправедливой оценки), «неизъяснимое новое чувство вошло к нему [Тентетникову. – *Е. Т.*] в душу. Скучная жизнь его на мгновенье озарилась» (24).

Парадоксально, что этот озаривший жизнь героя свет был погашен им самим в попытке отстоять себя, свое достоинство. Потерпевший поражение в столкновении с извечным абсурдом русской жизни («...И видел он, что в нем чего-то недостает, а чего – бог весть. И случилось обстоятельство, так часто случающееся: ни мужик не узнал барина, ни барин мужика; и мужик стал дурной стороной, и барин дурной стороной; и рвение помещика [охладело]» (21)), Тентетников находит в себе силы противостоять абсурду социальному и отстаивать свое человеческое достоинство, другими словами – себя как личность: генерал «говорил ему как-то пренебрежительно – *любезнейший, послушай, братец*, и даже *ты* [курсив Н.В. Гоголя. – *Е. Т.*]. Это его наконец взорвало. Скрепя сердце и стиснув зубы, он, однако же, имел присутствие духа сказать необыкновенно учтивым и мягким голосом, между тем как пятна выступили на лице его и все внутри его кипело...» (25). Позже, рассказывая об этом Чичикову, «смирный и кроткий Андрей Иванович засверкал глазами» и т.д. (34).

Тот огонь души, который позволяет констатировать, что Тентетников открывает собой галерею гоголевских героев – уже не «мертвых», пусть и еще не

окончательно «живых» душ, позволяет ему в определенной степени укоренить свое бытование в духовной сфере и взять реванш за предательство себя самого в улучшении жизни крестьян. Но одновременно с тем его безапелляционное утверждение своего индивидуально-личного места в бытии, превратившегося со временем в его абсолютизацию, что выражается в затворническом образе жизни, предопределяет и то, что проверка любовью оказалась не пройденной. Действительно, что касается испытания ситуацией на rendez-vous, то, «разумеется, с этих пор знакомство между ними прекратилось, и любовь кончилась при самом начале. Потухнул свет, на минуту было блеснувший, и последовавшие за ним сумерки стали еще сумрачней» (25). И лишь с ворвавшимся в его жизнь, представляющую собой улучшенный вариант существования Манилова (в отличие от своего сниженного аналога, Тентетников действительно живет исключительно духовной жизнью), Чичиковым «в доме тот же час произошло преобразование. Половина его, дотоле пребывавшая в слепоте, с заколоченными ставнями, вдруг прозрела и озарилась. Все начало размещаться в осветившихся комнатах, и скоро все приняло такой вид: комната, определенная быть спальней, вместила в себе вещи, необходимые для ночного туалета...» (28).

Обращаясь к Чичикову, отметим, что он «немножко постарел» (28), но еще большие произошли в нем внутренние изменения. Вечный странник, он уже не стремится пуститься в путь, напротив, при зажженных свечах, навевающих грезы, к нему приходят мечты об уюте домашнего очага, о спокойной жизни, которую он, сообразуясь с советами Костанжогло, устроит идеально, в гармонии с природой, и обретет наконец покой: «Когда потом поместились они все в уютной комнатке, озаренной свечками, насупротив балкона и стеклянной двери в сад, и глядели к ним оттоле звезды, блиставшие [нал] вершинами заснувшего сада, Чичикову сделалось так приятно, как не бывало давно: точно как бы после долгих странствований приняла уже его родная крыша и, по совершении всего, он уже получил все желаемое и бросил скитальческий посох, сказавши: “довольно!” <...> ...Чичикову заметилось все в тот вечер: <...> и поданная Платонову трубка с янтарным мундштуком, и дым, который он стал пускать в толстую морду Ярбу, и

фыркание Ярба, и смех миловидной хозяйки, прерываемый словами: “полно, не мучь его”, и веселые свечки, и сверчок в углу, и стеклянная дверь, и весенняя ночь, глядевшая к ним оттоле, облокотясь на вершины дерев, осыпанная звездами...» (73–74). Везде огонь – и онтологический, воплощенный в сиянии звезд, свет самого мироздания, и пламя свечей, и «греющая беседа» – вселенский диалог, который один лишь способен сделать мир единым, восстановить разорванные связи и обеспечить человеку его подлинное, заповеданное самим бытием место; везде жизнь, в которую просто надо влиться, понять, кто ты и где твоя ниша...

Но Чичиков продолжает метаться. <Заключительная глава> застаёт героя, когда он меняет свой знаковый фрак «брусничного цвета с искрой» на не менее примечательный – «наваринского дыма с пламенем», который, «блистая, как шелк, давал тон всему» (106). И это вовсе не указание на то, что из искры разгорелось пламя, и в Чичикове окончательно пробудилась душа. Увы, обретение оборачивается потерей – герой вновь стремится лишь к утверждению своего социального статуса, что озвучивает купец, у которого Чичиков приобретает сукно «наваринского дыму с пламенем» (99), говоря: «Понимаю-с, вы истинно желаете такого цвета, какой ноньче в Пе<тербурге> входит» (99). Впоследствии круговерть погони за материальными благами приводит героя в тюрьму, где откупщик Муразов произносит приговор: «Ах, Павел Иванович, как вас ослепило это имущество! Из-за него вы не видали страшного своего положения» (110) и далее: «“Ах, Павел Иванович, Павел Иванович”, говорил старик Муразов, качая <головой>: “как вас ослепило это имущество. Из-за него вы и бедной души своей не слышите”» (112). И слышит в ответ отчаянное: «Подумаю и о душе, но спасите» (112)... И пусть после освобождения Чичиков сразу забывает о своем обещании и заказывает себе новый фрак «наваринского пламени с дымом» (123), однажды вспомнить о нем придется. Ведь после посещения Муразова «Чичиков с полупробужденными силами души, казалось, что-то осязал» (115). Принципиально здесь уже то, что упоминаются «полупробужденные силы души», проявившиеся в страдании. Значит, они могут и полностью пробудиться, ибо «расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящийся

огню: когда усилится в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня до<верху> – белеет упорный металл и превращается также в жидкость; подается и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу» (115). Огонь здесь демонстрирует свою полисемантическую природу, уподобляясь гнету несчастий, становясь символом души, закаляющейся в горниле испытаний, и превращаясь в очистительное пламя, разрушающее и возрождающее к новой жизни.

А пока самая смена определения цвета материи – вместо «наваринского дыма с пламенем» – «сукно наваринского пламени с дымом» – имплицитно указывает на изменения, произошедшие с героем: миражный «дым без огня» уступает место какому-то пламени, которое еще не известно, во что разгорится. В связи с этим смыслом наполняется даже то, что капризом судьбы (или стихии огня?) «Мертвые души» обрываются на середине фразы, когда мечет гром и пламя на чинное собрание неистовый князь. Так, по словам В.Г. Короленко, пламенная речь его – это «мертвые слова, лишённые силы и значения», тогда как «Гоголь, отлично чувствовал всякую фальшь, всякую надуманность»²³² и считал, что спасение должно прийти не извне – что-то должно измениться в самом человеке. Вот почему некое подобие Страшного суда, долженствующего последовать за немой сценой «Ревизора», показательно прерывается на полуфразе. Огонь, горящий в человеке, должен быть пламенем души самого человека, и лишь от самого человека зависит, сожжет ли его карающий отблеск адской геенны или он возродится, подобно Фениксу, преодолев духовную смерть и воспряв к новой жизни.

Одновременно с тем нельзя не признать и правоты Н.В. Лесогор, которая отмечает, что уже начиная с «Главы VI» первого тома «Гоголь все чаще возвращается к теме живого слова и “устанавливающего истину” взгляда, которые создают новую, отличную от готовой, реальность бытия... <...> Мир таким образом возвращается к обозначенному в Священном писании началу своего существования»²³³. Неудивительно поэтому, что речь князя остается незавершенной

²³² Короленко В.Г. Трагедия великого юмориста (Несколько мыслей о Гоголе) // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – М. : Правда, 1984. – Т. 6. – С. 307.

²³³ Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика : учебное пособие. –

– в случайности, не позволившей <Заключительной главе> сохраниться полностью, видится глубинный смысл: сущностная пустота финала должна интерпретироваться противоположно мнению В.Г. Короленко и восприниматься в позитивном смысле, ибо, как пишут Ф.Т. Гриффитс и С.Д. Рабинович, «этот новый голос создается из пустоты, точно как Русское Слово само собой возникает из уничтожения»²³⁴. О сакральном, ритуально-магическом характере гоголевского Слова, о его стремлении стать более чем словом – актом созидания подобно божественному Логосу, пишет и А.Д. Синявский: «Лишь темная область священных формул и магических заклинаний, ворожбы и колдовства способна сколько-нибудь удовлетворительно ответить на вопрос, чего же добивалась в крайних своих устремлениях, не ведая о том, гоголевская проза»²³⁵; сублимацией этого и становится оборванный на полуслове обличительный и вместе с тем исповедальный монолог князя, венчающий собой разнородную суггестию обоих томов «Мертвых душ», столь различных и в идейном, и в художественном отношении.

В этом смысле закономерным видится количественный рост концептов огня и света, репрезентирующих не только духовное возрождение героев, но и апокалиптическое, горящее состояние мира. В то же время для окончательного «собрания» бытия в целокупность, воплощение которой во втором томе есть природа, «прежде всего необходимо найти, изобрести, раздобыть потерянный “элемент огня”. Розенкрейцеров, равно как впоследствии просветителей, отличала страсть к вечному свету и негасимому огню. Подобная лампада горела, согласно И.В. Андреэ, в склепе великого основателя ордена»²³⁶.

Итак, в своем главном произведении – национальной эпосе «Мертвые души» – Гоголь пытается познать тайну энигматического характера человеческого бытия, постичь природу его основных феноменов – жизни и смерти и разрешить

Кемерово, 2010. – С. 196–197.

²³⁴ Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д. Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). – М. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 116.

²³⁵ Синявский А.Д. В тени Гоголя // Абрам Терц (Синявский А.Д.) Собрание сочинений в 2-х т. – М. : Старт, 1992. – Т. 2. – С. 286.

²³⁶ Головин Е. Это трудно и все же интересно // Андреэ И.В. Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459. – М. : Энигма, 2003. – С. 220.

коренной, сущностный вопрос, связанный с преходящестью, недолговечностью пребывания человека в мире. В первом томе Гоголь приходит к выводу, что «человеческое в человеке помещается прежде всего в самостность как таковую, его субстанцией считается тогда субъективность, а именно – субъективность индивида, понимаемая “монадно” как заключенное в себе, относящееся к себе самому единство и единичность. Если человеческое бытие соответственно всегда – мое, то экзистенциальный пунктуализм кажется правильным выводом»²³⁷ и что утверждение этой Я-самостности может стать фундаментом бессмертия «личности», базирующейся на одиночестве индивида и на духовности; во втором он возвращается к учению о мире как Божьем творении и человеку – как части высшего замысла, долженствующей вновь обрести органичное место в бытии и тем самым превратить его в ойкумену, и пробует заново подтвердить истинность этого старого учения. Столь кардинальные изменения в понимании того, что относится к субстанциальным основам конституции бытия – и инобытия – и характеризует эту конституцию в целом и принципиальным образом, делают «Мертвые души» своеобразным «водоразделом» между двумя условными парадигмами мировоззренческого и творческого развития художника – «классического» Гоголя и Гоголя, позиционирующего себя не только в качестве художника, но и как религиозного мыслителя, учителя и пророка, Гоголя периода, когда его художественное творчество принимает иной, крайне экспериментальный характер, что позволяет некоторым исследователям говорить о деградации таланта писателя. Не разделяя этой точки зрения, отметим все же, что второй том «Мертвых душ», воспринимаемый нами в качестве попытки художника скорректировать сущностную основу первого, несколько уступает последнему и в идейном, и в художественном отношении. Так или иначе, философия и поэтика четырех стихий демонстрирует особенности постоянного процесса мучительных поисков и непрерывную смену мировоззренческих, этических и эстетических основ творческой системы Гоголя в полной мере.

²³⁷ Финк Е. Основные феномены человеческого бытия. Смертность человека // Феномен смерти в художественном изображении : сборник научных статей. – Кемерово, 2012. – С. 71.

ГЛАВА 4

УТОПИЗАЦИЯ, или ВОЗДУХ

4.1. «Выбранные места из переписки с друзьями»:

Роль стихий

в социально-политической и религиозно-православной утопии Н.В. Гоголя

В настоящее время, пожалуй, ни одно произведение Н.В. Гоголя не изучается и не обсуждается столь активно, как его последняя книга – «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Эта интенсивность рефлексии по поводу «Выбранных мест...» вполне закономерна – волею судьбы или желанием самого художника книга, вышедшая за пять лет до смерти Гоголя, стала итогом его идейных и художественных исканий.

В настоящем исследовании «прощальная книга» Гоголя, в которой кризисность современной писателю русской действительности явлена с впечатляющей отчетливостью в свете авторского христианского идеала, фиксирующая, подобно поэме «Мертвые души», мучительное стремление художника найти «ответы на “последние” вопросы, которые задает человеку самое бытие на пороге жизни и смерти»²³⁸, рассматривается в аспекте философии и поэтики стихий как содержательной формы, выявляющей остающиеся неизменными космогонические установки Гоголя, связанные со стремлением остановить губительную десакрализацию русской жизни и русской культуры, напомнить им о духовно-религиозных истоках и побудить каждого к нравственному самостроению и духовному возрождению. Для этого, в соответствии с традициями восточно-христианской патристики, необходимо духовно приобщиться к Богу как высшему добру через исходящую от Него энергию, своего рода «незримый свет». Кроме того, к концу XIX в. Гоголь как

²³⁸ Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. – Воронеж, 1985. – С. 108.

автор «Выбранных мест из переписки с друзьями» встраивается в культурную традицию: мировоззрение и идейная позиция писателя, нашедшие воплощение в его последнем произведении, становятся, метафорически говоря, «воздухом» русской культуры, получают смысловую завершенность на новом ее витке²³⁹.

Метафизической основой «Выбранных мест...» представляется страстное желание Гоголя с помощью художественного слова сделать видимым этот «свет», материализовать этот «воздух». Специфика художественного текста обуславливается подчеркнутым присутствием в нем метафизических реалий, не ограничивающимся уже воплощением в виде символов и философем. «Субстанциальное тождество идеи и вещи»²⁴⁰, как определяет символ А.Ф. Лосев, у Гоголя становится буквальным: он не подразумевает, но прямо делает проповедь «Выбранных мест из переписки с друзьями» аналогом Слова-Логоса, достигая этого в том числе поэтикой стихий: пластичность и синестезия гоголевского языка материализуют эфемерные стихии света и воздуха в их высшем значении. В последней книге писателя находит идейную, смысловую и художественную завершенность Космос Гоголя: он грозен для ничтожных духом, но прекрасен для того, кто сумеет узреть мир как «храм», сакральное пространство идеального человеческого бытия. Каждому под силу почувствовать и укрепить гармонию Всемира. И художник стремится максимально подчеркнуть содержание формой, что находит отражение и в поэтике стихий, лишаящихся дихотомического

²³⁹ Впрочем, и на момент своего создания «Выбранные места...» корреспондировали с крайне значимой «идеей времени», заключавшейся в нравственном и духовном самосовершенствовании человека и стремлении делать добро, которая, в частности, находит отражение в деятельности масонов; в этом смысле любопытно коррелирование всегдашнего гоголевского интереса к архитектуре с масонством как спекулятивным каменщицеством (то есть масоны занимаются философским строительством, а не реальным). При этом следует помнить, что 1 августа 1822 г. масонские ложи были официально закрыты высочайшим рескриптом Александра I, и о том, что Гоголь был масоном, не идет даже речи; однако, думается, для верного понимания самой спорной гоголевской книги следует помнить, что масонская нравственно-этическая система и философия не касаются религиозных воззрений своих членов, а опираются на их веру в Бога, но имеет дело с отношениями между людьми, затрагивая только вопросы этики и нравственности. Так и Гоголь, будучи писателем светским, отнюдь не постулировал необходимость тотальной догматической церковности и не вторгался, так сказать, со знаменем религии в бытовую и социальную стороны жизни. Автор «Выбранных мест...» и масонство – тема, позволяющая окинуть взглядом системный комплекс вопросов и идей, что формировали облик эпохи, когда призыв «святого доктора» Ф.П. Гааза (Ф.-И. Хааза) «Спешите делать добро!» и стремление к нравственному и духовному совершенствованию были насущной потребностью, что нашло отражение и в деятельности мировоззренческо-эзотерического братства масонов, и в гоголевской «Переписке». Это представляется сущностным для верного понимания «прощальной книги» художника.

²⁴⁰ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М. : Наука, 1993. – С. 635.

характера и становящихся выражением высшего метафизического смысла жизни. Аргументации этих положений и посвящено содержание настоящего раздела.

Прежде всего отметим, что по количеству упоминаний в тексте произведения первое место среди стихийных концептов закономерно занимает «воздух» – свыше 400 (!) случаев актуализации; затем – «свет», возникающий более 300 (!) раз; элементы земли и воды в том или ином виде упоминаются около 150 раз каждый. Оговорка о том, что доминирование воздушной стихии в «Выбранных местах из переписки с друзьями» закономерно, вызвана тем, что воздух явлен в книге не эксплицитно, а через метафизические категории неба и души, опосредованно, но все же очевидно соотнесенные с этой стихией и субстанциально значимые для авторской грандиозной концепции спасения духа России через попытку «соединить Небо и Землю» (С.Т. Аксаков) и чудо христианского преображения, на которое уповает Гоголь. Это проходит сквозь все «Выбранные места...» – от предпосланного им «Предисловия» («Небесная милость божия отвела от меня руку смерти»²⁴¹) до завершающего «Светлого воскресенья», которое есть «тот святой день, в который празднует святое, небесное свое братство все человечество до единого, не исключив из него ни одного человека» (411). Отчетливо религиозное звучание приведенных сентенций скрывает то, что прочитывать их следует не только буквально, но и символически, благодаря чему выявляется подлинный масштаб гуманистической программы Гоголя, которая в противном случае замыкается исключительно в рамках православной догматики. При этом в связи с тем, что в поздний период мировоззренческой эволюции и творческой деятельности писатель значительно продвигается на пути превращения себя в религиозного человека и, как принято считать, религиозного художника, христианский аспект в его православном изводе начинает явственно осознаваться, но не поглощает окончательно многообразные составляющие синтеза культурных влияний, формирующих уникальный облик гоголевского творчества.

²⁴¹ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 8. – С. 215. В дальнейшем на протяжении данного раздела тексты произведений, составляющих книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», цитируются по восьмому тому того же издания, с указанием страниц в скобках.

Бесспорно, что основой всеохватного и всепроникающего бытования воздушной стихии в «Выбранных местах...» является концепт души, имеющий непосредственное отношение к христианскому началу; упоминания о душе присутствуют практически в каждой странице книги. Однако зачастую возникают и иные проявления стихии воздуха. Так, в главе «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским», Гоголь говорит, что «ни в какой истории не начитаешь того, что отыщешь в ней: от нее так и дышит временем минувшим...» (243), а также – что «появление Одиссеи произведет впечатление на современный дух нашего общества вообще» (243); в статье «X. О лиризме наших поэтов» он знаково оговаривается о том, что «заговорит Державин о России – слышишь в себе неестественную силу и как бы сам дышишь величием России» (250), и о прозрении «прекрасного нового здания, которое покамест не для всех видимо зиждется и которое может слышать всеслышащим ухом поэзии поэт или же такой духоведец, который уже может в *зерне* прозревать его *плод* [курсив Н.В. Гоголя. – *Е. Т.*]. Теперь начинают это слышать понемногу и другие люди... <...> Тебе напрасно кажется, что нынешняя молодежь, бредя славянскими началами и пророча о будущем России, следует какому-то модному поветрию» (250–251).

Этот перечень может быть продолжен; однако и без того можно констатировать, что воздух пронизывает всю книгу Гоголя, обнаруживаясь и когда художник говорит о высоком, и когда он обращается к низкому, когда речь идет о частной, интимной жизни человека и о его общественно-социальном положении, об истории и о политике, о патриотизме и о поэзии, о географии и об искусстве. При этом практически невозможно определять какие бы то ни было демаркации между разными формами бытования воздушной стихии, ибо в концепции Гоголя все сливается в единую картину, единый образ – благозвучия, царящего над русской землей. Проповедь художника отчетливо репрезентирует преходящий характер негативных явлений современной жизни, снимает острую катастрофичность могущего показаться трагическим несоответствия ничтожества и греховности каждодневного человеческого

бытия божественному замыслу. И обуславливается это именно воздухом, присутствующим в каждой из этих картин и связанным с небесным, божественным. Неслучайно Гоголь от громогласности всегда переходит к тихой проповеди и исповедальности – ему нужно не уничтожить человека (Гоголь все же – не Вий, обличающий «душевную черноту» Хомя Брута таким образом, что единственным способом спасения от нее является физическая гибель, побег от телесности как причины небрежения к духовному), но продемонстрировать, что никто не проклят, а мир изначально благ – причем продемонстрировать и прямо, апостольским предупреждением, открытым призывом к покаянию, и самой формой этого предупреждения и призыва. Воздух – частица небесного, божественного, постоянно присутствующая в повествовании – служит реализации авторской идеи о необходимости экзистенциального самоопределения, духовного и нравственного самостроительства и обретения единства в традициях исконной соборности.

Это доказывает, что образ позднего Гоголя как «большого знатока церковной литературы», стремящегося вписать свою духовную прозу и прежде всего – «Выбранные места из переписки с друзьями» одновременно в контекст и церковной, и светской литературных парадигм, представляется некоторым преувеличением реального положения дел; думается скорее, что увлеченность Гоголя религией проистекала из глубинного соответствия его всегдашней концепции нравственного становления как основы экзистенциального самоопределения человека положениям христианской духовности; в 1847 г. писатель просто предпринимает попытку встроить сублимацию своих мировоззренческих и философских постулатов в традицию православной культуры, которая, несмотря на мистицизм александровской эпохи, была знакома образованной публике, в большинстве состоящей из людей верующих и читающих духовную литературу. Учитывая, что Гоголь никогда не отступал от Бога и вера всегда занимала значимое место в его творчестве, переворота в период работы над последней книгой писатель не испытал. Однако, как отмечает С.А. Гончаров, «проекция мирского текста в религиозный ряд,

ориентация на образ читателя-христианина, не на “нейтрального” светского человека – условие восприятия, которое до Гоголя было незнакомо читающей публике Нового времени и не входило в культурный опыт светской литературы»²⁴², и это определило, что «конкретность и буквальность восприятия всего, что напишет Гоголь, будет сопутствовать ему до конца жизни»²⁴³. На самом же деле взгляд на бытование стихии воздуха в «Выбранных местах...» со всей очевидностью доказывает, что книга представляет собой *художественный* текст, естественным образом возникший из всего предыдущего творчества Гоголя, в основе которого лежит гоголевская «задушевная идея» личностного и духовного самосовершенствования человека как единственного способа приобщиться к изначальной гармонии мира. Как герой повести «Рим» совершает «побег из пустоты» Парижа в онтологическую и эстетическую наполненность Рима, так каждый человек должен осознать необходимость и благодать эскапизма из замкнутости современного общества в безграничный мир бытийного смысла; эта задача упрощается в связи с тем, что в пространственном отношении они едины. Метафорически говоря – и Гоголь повторяет это неустанно, стремясь буквализовать метафору, – воздухом пронизано все – это нужно лишь осознать. В этом смысле «Выбранные места...» словно явились из будущего, когда недостатки нынешнего человеческого существования исправлены, и одновременно с тем призваны служить достижению этого будущего, своего рода законом. Этому в немалой степени способствует поэтика стихии воздуха, превращающая последнюю книгу Гоголя из материального объекта в Слово-Логос – закон мироустройства, спиритуализирующая ее в высший смысл текста как семиотического выражения единства бытия, Всемира.

Решению мессианской задачи проявления метафизических смыслов Космоса онтологического и социального, перенаправления поиска Истины с идеи «русской горизонтали» на прозрение и достижение небесной вертикали²⁴⁴ – служит и бытование в «Выбранных местах...» стихии огня. Прежде всего

²⁴² Гончаров С.А. Творчество Н.В. Гоголя и традиции учительной культуры. – СПб., 1992. – С. 17.

²⁴³ Там же. – С. 12.

²⁴⁴ В этом смысле Г.Д. Гачев глубоко верно называет картину мира России «русской космофией», «космодромом в однонаправленную бесконечность»; гоголевская книга есть воплощение данных определений.

отметим, что по большей части концепты огня и света в книге очевидно функционируют в соответствии с религиозно-христианскими коннотациями; при этом, разумеется, можно констатировать и собственно-авторскую модификацию библейской природы семиотики огня и света. В частности, в тексте широко представлена антитеза «теплоты» как воплощения стабильности и уюта, оценивающейся положительным образом, и «пыла» как явления преходящего, недолговечного и имеющего пейоративное значение в сознании Гоголя, невозвратно далеко ушедшего не только от романтической пылкости «Ганца Кюхельгартена», но и от «огненности» фольклорной фантастики «Вечеров на хуторе близ Диканьки», основанных на народных легендах и преданиях; данное наблюдение позаимствовано из статьи О.П. Лавочкиной «Мотив огня в “Выбранных местах из переписки с друзьями” Гоголя»²⁴⁵.

Однако наиболее важным представляется не это. К началу 1840-х гг. Гоголь остро ощущает эсхатологизм современного человеческого бытия, усугубляющийся, как представлялось создателю «Выбранных мест...», утратой искусством жизнестроительных, дидактических функций, связанных с нравственным воспитанием человека, «высветляющего» воздействия на него. И гоголевская книга призвана была возродить и зримо продемонстрировать эту «просветляющую» функцию русской литературы и культуры в целом. Именно поэтому столь значимую роль играют в «Переписке» «огонь» и «свет».

При этом автор стремится лишить «Выбранные места...» диалектики (разумеется, сама принципиальная вписанность книги в творческую систему писателя препятствует этому), и потому наблюдается стремление лишить амбивалентные по природе стихии всех негативных коннотаций (подобно тому, как, эксплицитно или имплицитно упоминая о стихии воздуха, Гоголь всегда «сглаживает» те случаи, когда ощущается его негативное отношение к явлениям, введенным «воздушными» метафорами, как, например: «Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, один за другим, в виду всех, были

²⁴⁵ Лавочкина О.П. Мотив огня в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). – СПб., Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – С. 161–168.

похищены насильственной смертью, в течение одного десятилетия, в пору самого цветущего мужества, в полном развитии сил своих – и никого это не поразило. Даже не содрогнулось ветреное племя» (402)). Так, обозначение словом «свет» высшего общества не становится строго замкнутым поведенческим текстом: «свет» есть отражение «сияния» – сущности мира, что отчетливо проявляется в главе «II. Женщина в свете», где автор сначала заявляет, что «большая часть взяток, несправедливостей по службе и тому подобного, в чем обвиняют наших чиновников и нечиновников всех классов, произошла или от расточительности их жен, которые так жадничают блистать в свете большим и малом и требуют на то денег от мужей...» (224), а затем корректирует то пейоративное впечатление, которое может сложиться у читателя: «Вы говорите, зачем <...> ваш муж не занят какой-нибудь общепользу трудной должностью, чтобы вам хоть здесь ему помогать и быть силой, его освежающей, и зачем, вместо всего этого, предстоят вам одни пустые выезды в свет и пустое, выдохшееся светское общество, которое теперь вам кажется безлюднее самого безлюдья. Но тем не менее свет все же населен; в нем люди, и притом такие же, как и везде» (225), и далее: «В вас живет та неведомая сила, которая нужна теперь для света... <...> Вам ли бояться жалких соблазнов света? Влетайте в него смело, с той же сияющей вашей улыбкой» (227). Впоследствии, продолжая в главе IX разговор о церкви и духовенстве, Гоголь еще более определенно формулирует невозможность вынесения обществу однозначно сурового приговора, ибо то, что именуется «светом», по определению устремлено к восприятию божественного сияния мира: «Некоторые из нынешних умников выдумали, будто нужно толкаться среди света для того, чтобы узнать его. <...> Опроверженьем такого мнения служат все светские люди, которые толкаются вечно среди света и при всем том бывают всех пустее. Воспитываются для света не посреди света, но вдали от него, в глубоком внутреннем созерцании, в исследовании собственной души своей, ибо там законы всего и всему: найди только прежде ключ к своей собственной душе; когда же найдешь, тогда этим же самым ключом отопрешь души всех» (248). Курсивом выделена часть фразы, которая может быть понята двояко в зависимости от того, какой смысл

вкладывается в слово «свет»; а сам факт неоднозначной семантики этого понятия в данной сентенции определяет возможность приобщения социума к вечному небесному сиянию как высшему смыслу бытия каждого человека и общества в целом. В этом смысле то, что, например, в главе «XIV. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» утверждается, что «наводнение пустых и легких пьес, начиная с водевилей и недодуманных драм до блестящих балетов и даже опер <...> ставит легким и ветреным общество. Развлеченный миллионами блестящих предметов, раскидывающих мысли на все стороны, свет не в силах встретиться прямо со Христом» (269), есть не отрицание возможности этой встречи, но лишь сетование по поводу того, что обществу, несмотря на то, что оно именуется «светом», «далеко до небесных истин христианства» (269). Но когда-нибудь приобщение к ним обязательно произойдет.

Таким образом, принципиальное соотнесение несовершенства современного человека с его высоким духовно-нравственным предназначением становится для автора «Выбранных мест...» главенствующим. Гоголь «смешивает» явления действительности, стремясь к тому «трансформизму», о котором говорит М.Н. Виролайнен, пытаюсь словом решить жизнетворческие задачи – не забывая при этом о том, что слово это имеет художественный характер, а значит – действует вдвойне эффективно. И философия и поэтика света со всей наглядностью репрезентирует не только утопическое начало гоголевской книги, связанное с христианским Идеалом бесконечного духовного и нравственного самосовершенствования человека и «братского согласия всех племен по Христову евангельскому закону» (по слову Ф.М. Достоевского), но и художественное мастерство Гоголя, позволяющее считать «Выбранные места...» программным произведением как мыслителя, так и художника.

И потому закономерно, что в «Переписке» именно искусству отводится решающая роль в духовном спасении России во время «трудных обстоятельств, расслабления и развращения общего, повсеместной ничтожности общества» (346). С этим связано обилие «светлых» метафор тогда, когда Гоголь говорит о поэзии, будь то глава «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским» («Она

возвратит многих к свету, проведя их, как искусный лоцман, сквозь сумятицу и мглу, нанесенную неустроенными, не организовавшимися писателями. Она снова напомним нам всем, в какой бесхитростной простоте нужно воссоздавать природу, <...> в каком уравновешенном спокойствии должна изливаться речь наша» (241)), «X. О лиризме наших поэтов», в которой художник цитирует стихотворение Н.М. Языкова «Гений» и резюмирует: «Какой свет и какая строгость величия!» (249), или «XXXI. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» («Ломоносов стоит впереди наших поэтов, как вступление впереди книги. Его поэзия – начинающийся рассвет. Она у него, подобно вспыхивающей зарнице, освещает не все, но только некоторые строфы» (371)). Более того, в сущности, свет – в высшем своем смысле – является субстанциальной основой поэзии: «...Поэзия с первого стихотворения, появившегося в печати, приняла у нас торжествующее выражение, стремясь высказать в одно и то же время восхищение от света, внесенного в Россию, изумление от великого поприща, ей предстоящего... <...> С этих пор стремление к свету стало нашим элементом, шестым чувством русского человека, и оно-то дало ход нашей нынешней поэзии, внося новое, светоносное начало...» (370). Свет – наряду с воздухом, воплощенном в христианском миропонимании в ипостасях неба и души, – есть альфа и омега мироздания, к которым искусство (выражением которого выступает у Гоголя поэзия) должно «возвратить многих», а в пределе – и все человечество. Именно поэтому две эти стихии образуют Всемир гоголевской книги, спиритуализирующий в себе проблемы современной действительности. В этом смысле особый смысл обретает и расхожее и, казалось бы, используемое Гоголем в традиционном ключе обозначение словом «свет» всего мира: «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским»: «...Все это разнеслось по всему свету, сделалось достоянием всех, а сама Одиссея позабыта» (237). Мир – это свет, неустанно повторяет художник, и ответ его заметен во всем.

Столь же значимую роль играет и стихия огня, воплощающаяся в фениксов костер, огонь вдохновения, пламя страстной любви к человечеству и добру (см., например, «IV. О том, что такое слово»: «Державин <...> слишком повредил

себе тем, что не сжег по крайней мере целой половины од своих. <...> Точно, как бы он силился здесь намалевать карикатуру на самого себя: все, что в других местах у него так прекрасно, так свободно, так проникнуто внутреннею силою душевного огня, здесь холодно, бездушно и принужденно... <...> И все потому, что не сожжено то, что должно быть предано огню» (230)). Огонь в гоголевской книге становится физическим воплощением высшего смысла божественного сияния как истинной, субстанциальной сущности бытия человека и мира, самого изначального Космоса, материализацией стихии, эфемерной по самой своей природе. И даже когда огонь проявляет свой разрушительный потенциал (см., скажем, в главе «VI. О помощи бедным»: «Помогать нужно прежде всего тому, с которым случилось несчастье внезапное, которое вдруг, в одну минуту, лишило его всего за одним разом: или пожар, сжегший все до тла, <...> или смерть, похитившая единственную подпору...» (235)), в конечном итоге это оборачивается благом, ибо «несчастье умягчает человека; <...> он как бы весь обращается тогда в разогретый воск, из которого можно лепить все, что ни захотите» (236), т.е. в обрушившемся несчастье прозревается все то же фениксово пламя, уничтожающее материальное во имя духовного.

Упомянутая выше парадиастола «пыла», «горячки» и «теплоты» также репрезентирует не раздробленное состояние бытия, но переходный характер времени, то, что мир находится в стадии становления; доказательством этого является то, что «жар» у Гоголя всегда сменяется «сиянием» («XII. Христианин идет вперед»: «Угаснула пред ним [юношей. – *Е. Т.*] даль и подвиги – угаснула и сила стремящая. Но перед христианином сияет вечно даль, и видятся вечные подвиги» (264)) – подобно тому, как, говоря о бытовании стихии воздуха, можно констатировать, что негативное определение «ветренный» зачастую уступает место исключительно положительным характеристикам «воздушный» и «небесный», как в приведенном выше примере: «...наводнение пустых и легких пиес <...> ставит легким и ветреным общество. <...> Ему далеко до небесных истин христианства» (269), что лишает пейоративность окончательности и демонстрирует ее преходящий, недолговечный характер.

Таким образом, по убеждению Гоголя, искусство, одухотворенное любовью к людям, к России, к Богу, и есть та единственно «просветляющая» сила, что способна преодолеть русский «разлад» и помочь каждому человеку обрести гармонию. Именно поэтому возникают в «Выбранных местах...» пронзительные строки, исполненные «светоносных» образов: «...Два предмета вызывали у наших поэтов этот лиризм, близкий к библейскому. Первый из них – *Россия* [курсив Н.В. Гоголя. – Е. Т.]. При одном этом имени как-то вдруг просветляется взгляд у нашего поэта...» (250), «Все события в нашем отечестве <...> клонятся к тому, чтобы <...>, когда загорится уже каждый <...> святою бранью, и все придет в сознание сил своих, мог бы также один, всех впереди, с светильником в руке, устремить, как одну душу, весь народ свой к тому верховному свету, к которому просится Россия» (257) и, наконец, «Мы повторяем теперь еще бессмысленно слово “Просвещение”. <...> Слова этого нет ни на каком языке; оно только у нас. Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. <...> Недаром архиерей, в торжественном служении своем, подымая в обеих руках и троесвешник, знаменующий троицу бога, и двусвешник, знаменующий его сходявшее на землю слово в двойном естестве его, и божеском и человеческом, всех ими освещает, произнося: Свет христов освещает всех! Недаром также в другом месте служенья гремят отрывочно, как бы с неба, вслух всем слова: “Свет просвещения” и ничего к ним не прибавляется больше» (285–286). Другими словами, свет и огонь в своем высшем духовном смысле становятся «пафосными», миромоделирующими стихиями гоголевской социально-политической, религиозно-православной и эстетической утопии наряду со стихией воздуха.

В свете постулируемой концепции о принципиальном стремлении Гоголя к материализации силой Слова эфемерных стихий в их высшем смысле значительно меньшая роль, которую играют в книге более «материальные» стихии воды и земли, всегда отмеченные к тому же и космогоническими, и эсхатологическими

смыслами, представляется вполне закономерной. Кроме того, можно сказать, что в отличие от стихий воздуха и света земля и вода не отличаются в «Переписке» оригинальностью бытования, продолжая реализовывать тенденции, заложенные в произведениях предыдущих этапов гоголевского творчества.

Так, концепт «земля» часто употребляется для обозначения противопоставления материального духовному, понимаемого в пейоративном смысле, как «низменное», – небесному, богодухновенному – в частности, это наблюдается уже в первой главе «Завещание»: «Предать же тело мое земле, не разбирая места, где лежать ему, ничего не связывать с оставшимся прахом...» (219) и «Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений бога, перед которыми пыль все величие его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих» (221). Но важнее, что часто наименование «земля» используется в качестве синонима понятий «страна», «государство»: так, в главе «X. О лиризме наших поэтов» видим: «Сверх любви участвует здесь сокровенный ужас при виде тех событий, которым повелел бог совершиться в земле, назначенной быть нашим отечеством, прозрение прекрасного нового здания...» (250). Отметим при этом, что семиосфера земной стихии непосредственно пересекается в «Выбранных местах...» с образом России, которая в книге одновременно есть земля трагической неустроенности и сакральное пространство, естественность любви к которому выводится Гоголем из свойства «русской души», его «русской природы», способной приходить в «соприкосновение с верховным источником лиризма – богом» (250); в некотором смысле это трепетное отношение к России рифмуется с многократным упоминанием Русской земли в повести «Тарас Бульба» и поэме «Мертвые души» – в обоих текстах русское пространство также совмещает в себе как конкретную, так и символическую ипостаси, чтобы в финале окончательно сакрализироваться.

Что касается стихии воды, констатируем выявленное еще в поэтике «Невского проспекта» противопоставление «свежести», оцениваемой позитивно (см., например, «III. Значение болезней»: «Притом ныне, в мои свежие минуты,

которые дает мне милость небесная и среди самих страданий, иногда приходят ко мне мысли, несравненно лучшие прежних, и я вижу сам, что теперь все, что ни выйдет из-под пера моего, будет значительнее прежнего» (228–229)), «холоду», всегда отличающемуся у Гоголя исключительно негативными коннотациями – неслучайно в главе «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским», художник определяет одно из главнейших бедствий нынешнего времени следующим образом: «По-моему, все нынешние обстоятельства как бы нарочно обставились так, чтобы сделать появление Одиссеи почти необходимым в настоящее время: в литературе, как и во всем, – охлаждение» (238).

Еще одним образом, наделенным негативной семантикой, который представляет собой одну из форм бытования стихии воды, является туман – аллегория духовной и нравственной слепоты, ширма, скрывающая истинное поприще человека и сияние высшего смысла бытия – в этом значении туман возникает в главе «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским»: «Еще более, чем на самих писателей, Одиссея подействует на тех, которые еще готовятся в писатели и <...> видят перед собой еще туманно и неясно свое будущее поприще» (241).

Однако, подобно остальным стихиям, в большинстве случаев вода актуализируется не в концептах, характеризующейся знаком «минус», но в позитивных ипостасях – причем это относится ко всем уровням смыслов, присутствующим в книге – от социальных («II. Женщина в свете»: «В прибавление ко всему вы имеете уже самим богом водворенное вам в душу стремление, или, как называете вы, жажду добра. Неужели вы думаете, что даром внушена вам эта жажда, от которой вы не спокойны ни на минуту?» (226)) и филантропических («VI. О помощи бедным»: «Большую частью случается так, что помощь, точно какая-то жидкость, несомая в руке, вся расхлещется по дороге, прежде, чем донесется, и нуждающемуся приходится посмотреть только на одну сухую руку, в которой нет ничего» (235)) до одних из главных для Гоголя – эстетических, относящихся к сфере искусства, как в главах «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским»: «Бесконечно огромные периоды <...> и периоды сжатые, краткие <...> все переходы и встречи

противуположностей совершаются в <...> благозвучии, все так и сливается в одно, улетучивая тяжелый громозд всего целого» (242) и «XXXI. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «Самородный ключ ее [поэзии. – Е. Т.] уже бил в груди народа тогда, как самое имя еще не было ни на чьих устах. Струи его пробиваются в наших песнях... <...> Струи его пробиваются в пословицах наших... <...> Струи его пробиваются, наконец, в самом слове церковных пастырей...» (369). Чаще всего вода бытует в «Выбранных местах...» в качестве стихии объединяющей, растворяющей в себе противоречия, очищающей и обновляющей; в этом смысле она идеально вписывается в семиосферу стихий последней гоголевской книги.

А идейным ядром этой семиосферы – как и всей книги – является осознанная авторская установка на преобразование силой Слова «трудных обстоятельств, расслабленья и развращенья общего, повсеместной ничтожности» настоящего в первую ступень храма, каким предстает у Гоголя перерожденная Россия. Траектория этого преобразования заключена между двумя сентенциями: «Позабыли все, что пути и дороги к <...> светлому будущему сокрыты именно в этом *темном* и *запутанном* [курсив Н.В. Гоголя. – Е. Т.] настоящем» (320) и «...Непонятной тоской уже загорелася земля; черствей и черствей становится жизнь...», но «не умирают те обычаи, которым определено быть вечными. Умирают в букве, но оживают в духе. Померкают временно, умирают в пустых и выветрившихся толпах, но воскресают с новой силой в избранных, затем, чтобы в самом сильнейшем свете от них разлиться по всему миру» (416–417); неслучайно в последней фразе синтезируется бытование всех первоэлементов мироздания, и благодаря этому «у нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется светлое воскресенье Христово» (418), что служит торжественным финальным аккордом и грандиозной мессианской программы Гоголя как неординарного мыслителя, и его творческого пути, на всех своих этапах базировавшегося на принципах романтического универсализма²⁴⁶, – как

²⁴⁶ См. об этом: Янушкевич А.С. Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – СПб. : Петрополис, 2011. – С. 33–49.

гениального художника, стремящегося к созиданию космогонии, гармонизации бытия. И абсолютно закономерен тот факт, что завершает творение Гоголем своей идейной, смысловой и художественной ойкумены органичное взаимодействие стихий, воплощенных в высшем метафизическом смысле, пришедшем на смену натурфилософским истокам природы каждой; при этом в центре гоголевского Космоса всегда – «судьба человека, история живой души русского человека в пространстве Всемира»²⁴⁷.

Таким образом, возможно, конкретные постулаты Гоголя действительно небесспорны, а иным из его витийствований далеко до пророчеств; но главный пафос гоголевского творчества, его «задушевная идея», на протяжении многих лет остававшаяся неизменной – вера в чудесное преображение несовершенного мироустройства благодаря экзистенциальному самоопределению, духовному самостроению и нравственному совершенствованию каждого человека, – не единожды сформулированная самим писателем, не просто подается им очень определенно, но и филигранно подчеркивается поэтикой книги, в частности – поэтикой стихий как содержательной формой. Однако последняя долгое время находилась в странном небрежении, заслоненная сколь значимым, столь и неоднозначным местом, занимаемым «прощальной книгой» Гоголя в контексте русской общественной и литературной мысли 1840-х гг. Это предпочтение, отдаваемое Гоголю-мыслителю перед Гоголем-художником в интерпретации «Переписки», и стало причиной многочисленных крайностей, в которые впадали читатели, критики, а впоследствии – и исследователи. Так, например, думается, нельзя было ошибиться сильнее, нежели Л.В. Брандт, который в 1847 г. на страницах «Северной пчелы» заявил, что «Выбранные места...» – это «не что иное, как новый замысловатый жарт малороссийский, которым автор надеялся озадачить публику и критику»²⁴⁸; верно поняв, что крайне необычное, разнородное художественное построение книги есть осознанная – и, более того, принципиальная – установка автора, критик не сумел осознать ее сущностный

²⁴⁷ Там же. – С. 49.

²⁴⁸ Северная пчела. – 1847. – № 75. – С. 299.

смысл. Одним из наиболее аутентичных способов постичь его представляется философия и поэтика стихий – благодаря тому, что они, с одной стороны, при всех смысловых и формальных трансформациях всегда сохраняют онтологическую суверенность, тогда как с другой – служат тем центром авторского Космоса, к которому устремлены и вместе с тем из которого исходят – прямо или опосредовано – все идейные, аксиологические и эстетические составляющие творческой системы Гоголя как *художника*.

Так, через призму бытования стихий мир действительности, традиционно интерпретируемый как изображаемый Гоголем в негативном ключе, предстает в последней книге художника в качестве суррогата, одухотворенного скрытыми в нем потенциями к достижению высшего смысла бытия. Этот смысл представлен Словом как Логосом, т.е. метафизическим законом мироустройства; его воплощением становится патриархальное общество, основанное на христоцентрической концепции. Это наглядно иллюстрируется философией и поэтикой стихий, из которых на первый план закономерно выходят свет и воздух. При этом свет лишается всех негативных коннотаций, и обозначение этим словом высшего общества не становится строго замкнутым поведенческим текстом: «свет» есть отражение «сияния» – сущности мира; наряду с этим воздух и соотнесенные с этой стихией концепты неба и души демонстрируют, что стихии функционируют в последней гоголевской книге уже не в качестве символов или философов, но прямо знаменуют вторжение метафизических реалий в ткань художественного текста. В этом смысле закономерна значительно меньшая роль более «материальных» стихий воды и земли, всегда отмеченных к тому же как космогоническими, так и эсхатологическими смыслами, тогда как автор стремится лишить книгу диалектики. Одновременно с тем имеет место и обратный процесс, парадоксально приводящий к тому же результату: текст, в котором доминируют неуловимые стихии света и воздуха, спиритуализируется, перестает быть материальным объектом, становясь просто Словом. Таким образом, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» мы можем видеть воочию, как первоначала мироздания – стихии – преобразуют слово в Слово, а книгу – в Книгу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Четыре стихии – это тинктура гоголевского творчества, субстрат, то субстанциальное первоначало, что лежит в основе всего сущего. Учение о четырех элементах составляло теоретический базис алхимии, и неслучайно Гоголь, сознание которого, как доказывают исследования ряда гоголеведов (П.М. Бицилли, М. Вайскопфа, С.А. Гончарова и др.), значительно сближается со средневековым мировосприятием и который отличался исключительной чуткостью в вопросах сущностного преобразования бытия, делает художественное бытование стихий краеугольным камнем своей творческой суггестии, во многом схожей с алхимическим опусом – превращением «больного», неблагородного металла в золото: «Подобно тому, как учение Христа служило спасению человеческой души, так и алхимический opus имел своей целью спасение “*anima mundi*”, мировой души, заключенной в “*prima materia*”, то есть в хаотическом первовеществе. Исцеление должно было сделать материю совершенной, превратить ее в высшую ступень существования, в “*ultima materia*”. <...> Поэтому работа алхимика понималась как сверхприродная, Божественная, и сам он в определенном смысле уподоблялся Спасителю. Но в то же время алхимик, как и всякий человек, христианин, тоже нуждался в спасении, и его задачей было только изготовление “философского камня”, который способен спасти материю, а уже затем, вместе с этим, и его самого»²⁴⁹. Согласно мировоззрению Гоголя, отмеченному парадоксальным взаимопроникновением средневекового креационистского сознания и отчасти – ренессансного мировосприятия, базировавшегося, с одной стороны, на эстетическом видении бытия и вере в безграничные возможности и способности человека, а с другой – на магии и герметизме, а также – традиций мифологического мышления и все более нараставших в сознании писателя и мыслителя христианско-филантропических

²⁴⁹ Донин А.Н. Натурфилософия Парацельса и пейзаж «Дунайского стиля» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2006. – Вып. 1 (5). – С. 501–502.

тенденций, превративших его в итоге в пророка, проповедника и учителя, в пределе это должно было завершиться рукотворной космогонией – созданием нового, более совершенного мира, гармонизацией бытия, в котором человек преодолел свою материальную природу и стал «гражданином высокого небесного гражданства». Роль стихий, во взаимодействии которых, согласно архаическим представлениям, и способен родиться новый мир, очевидно становится здесь крайне значимой, более того – определяющей.

Философия и поэтика четырех стихий в произведениях художественной литературы – пожалуй, наиболее репрезентативный пример опредмечивания романтических идей, явственно обозначившихся в русской литературе на исходе 1800-х гг. и остававшихся доминирующими вплоть до начала 30-х гг. XIX столетия. Это связано с тем, что именно в бытовании первоначал мироздания в наибольшей степени реализуется основополагающая установка эпохи романтизма – стремление к синтезу, причем – в универсальном масштабе, включающем в себя как микрокосм – человека, так и макрокосм – вселенную. В этом смысле показательна интенция многих художников (в том числе – и Гоголя) к созданию циклов как смысловых целокупностей, зачастую построенных на антиномичности, противоречии входящих в них произведений одно другому, что проясняет то, какую значимую роль в смыслопорождении играет диалог различных позиций, образующих в конечном итоге синтетическое единство. Однако Гоголь в процессе своей философско-мировоззренческой и творческой эволюции выходит далеко за границы романтической парадигмы – как, впрочем, и любой другой парадигмы.

Четыре стихии в гоголевском Всемире являются центром и натурфилософского Космоса, и национального, исторического пространства, и социального универсума, и эстетической сферы, лишавшейся у Гоголя абстрактности и становящейся мирозидательной, мирозидательной категорией, и, наконец, метафизической, непостижимой рациональной, рассудочной логикой, но лишь интуитивно улавливаемой сверх-реальности как неисчерпаемости духовных потенций, заложенных в библейском постулате «В

начале было Слово». При этом космическое сознание Гоголя не приемлет отсутствия жизнепорождающих элементов, и в его художественном космосе если стихия не номинируется, она не исчезает, но лишь редуцируется.

Изучение философии и поэтики четырех стихий как миромоделирующей категории и универсалии художественного языка обуславливает перспективы исследования. Прежде всего очевидна необходимость привлечения большего числа текстов: драматургических произведений Н.В. Гоголя («Ревизор», «Женитьба», «Игроки», «Утро делового человека», «Театральный разъезд»), духовной прозы (речь идет не только о «Выбранных местах из переписки с друзьями», но и о «Размышлениях о божественной литургии» и «Авторской исповеди»), а также публицистического и эпистолярного наследия художника.

Кроме того, концепция первоначал бытия как своеобразная «форма времени», связанная с основополагающей «идеей времени» – идеей всеобщего синтеза, нуждается в формировании эпохального контекста. Важно осмыслить идею космогонии, воплощенной средствами искусства, в различных ее модификациях. При этом изначально очевидно, что опыты в этой области отражают не только общие философские и эстетические установки века, но и индивидуальный стиль мышления каждого писателя. Творчество В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, В.Ф. Одоевского, А.С. Пушкина, наконец, М.Ю. Лермонтова с его оригинальной «горной» философией высоты, воздуха, – все это свидетельствует об известном сходстве идей и разности их художественного воплощения. Исследование этого очертит круг понятий, которые могут быть соотнесены с формированием, рецепцией и художественным воплощением концепции стихий, и создаст объемное представление о данном феномене в русской литературе XIX столетия.

Эти разыскания впоследствии могут стать основой для сравнительного анализа русской и западноевропейской парадигм творчества, базирующегося на натурфилософских основах, что значительно расширит представление об их философских и эстетических основах, поэтике, а также – о переводческих стратегиях того времени.

СПИСОК ПРОЧИТАННОЙ И ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

I. Произведения Н.В. Гоголя

1. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2003. – Т. 1, 3, 4, 7 (1), 7 (2).
2. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 1–14.
3. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 8 т. – М. : Правда, 1984. – Т. 1–8.
4. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 6 т. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. – Т. 1–6.
5. Переписка Н. В. Гоголя : В 2 т. – М. : Худож. лит., 1988. – Т. 1–2.

II. Произведения русских писателей

6. *Батюшков К.Н.* Сочинения. – Архангельск : Северо-западное книжное изд-во, 1979. – 400 с.
7. *Жуковский В.А.* Избранные сочинения. – М. : Худож. лит., 1982. – 431 с.
8. *Котляревский И.П.* Сочинения (переводы). – Л. : Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1986. – 351 с.
9. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. – СПб. : Академический проект, 1996. – 374 с.
10. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. – М. : Худож. лит., 1981. – Т. 1–2.
11. *Пушкин А.С.* Поэт // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 19 т. – М. : Воскресенье, 1999. – Т. 3, кн. 1. – С. 65.
12. *Пушкин А.С.* Критика и публицистика 1819–1834 // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. – М. : Воскресенье, 1996. – Т. 11. – 600 с.
13. *Пушкин А.С.* Критика. Автобиография // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. – М. : Воскресенье, 1996. – Т. 12. – 588 с.
14. *Пушкин А.С.* Переписка 1815–1827 // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. – М. : Воскресенье, 1996. – Т. 13. – 684 с.

15. *Пушкин А.С.* Переписка 1828–1831 // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. – М. : Воскресенье, 1996. – Т. 14. – 578 с.

16. *Пушкин А.С.* Переписка 1832–1834 // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 19 т. – М. : Воскресенье, 1998. – Т. 15. – 418 с.

17. *Пушкин А.С.* Переписка 1835–1837 // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 19 т. – М. : Воскресенье, 1998. – Т. 16. – 532 с.

III. Иные художественные произведения

18. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Издание Московской патриархии, 1992. – 1371 с.

19. *Гете И.-В.* Собрание сочинений : В 10 т. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 1. – С. 183.

IV. Философские трактаты и эстетические манифесты

20. *Бруно Дж.* О причине, начале и едином // *Бруно Дж.* О принципе, начале и едином. Изгнание торжествующего зверя. – Минск : Харвест, 1999. – С. 261–477.

21. *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. – М. : Искусство, 1977. – 262 с.

22. *Веневитинов Д.В.* Скульптура, живопись и музыка // *Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Проза. – М., 1980. – С. 42–49.

23. *Гассенди П.* Сочинения: В 2 т. – М. : Мысль, 1966–1968. – Т. 1–2.

24. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 1–2.

25. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. – М. : Наука, 1977. – 705 с.

26. *Гумбольдт А.* Картины природы. – М. : Географиздат, 1959. – 308 с.

27. *Гумбольдт А.* Космос: Опыт физического мирописания. – 2-е изд. – М. : Тип. А. Семена, 1862–1863. – Ч. 1–3.

28. *Декарт Р.* Сочинения: В 2 т. – М. : Мысль, 1989–1994. – Т. 1–2.

29. *Одоевский В.Ф.* Афоризмы из различных писателей, по части современного Германского любомудрия // Мнемозина. – 1824. – Ч. II. – С. 77.

30. *Шеллинг В.Ф.Й.* Сочинения: В 2 т. – М. : Мысль, 1987. – Т. 1. – 637 с.

31. *Шеллинг В.Ф.Й.* Сочинения: В 2 т. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – 636 с.

32. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.
33. Шопенгауэр А. Опыт о духовидении и о том, что с ним связано // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб : Республика, 2001. – Т. 4. Parerga и Paralipomena: В 2 т. Т. 1. Parerga. – С. 168–229.
34. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М. : Политиздат, 1991. – С. 288–418.
35. Архив В.А. Жуковского. – РНБ. – Ф. 286. – Оп. №1. – Ед. хр. № 70-3.
36. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 638 с.
37. Московский вестник. – М., 1827. – Ч. 1–6, № 1–24.
38. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. – М. : Искусство, 1974. – Т. 1–2.
39. Эстетика немецких романтиков. – М. : Искусство, 1987. – 734 с.
40. Baudrillard J. Der symbolische Tausch und der Tod. – München, 1982. – S. 210.

V. Работы по истории и теории литературы

41. Абрамовская И.С. Русская идиллия: Эволюция жанра в прозе конца XVIII – первой половины XIX века : автореф. ... канд. фил. наук. – Великий Новгород, 2000. – 176 с.
42. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 191–219.
43. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян: В 2 т. – СПб., 2002. – Т. 2. – 762 с.
44. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.
45. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
46. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. – М. : Сов. Россия, 1979. – 316 с.
47. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 421 с.

48. *Башиляр Г.* Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. – М. : Изд-во гуманит. лит., 1999. – 344 с.
49. *Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 373.
50. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. – М., 1994. – Т. 1–2.
51. *Бицилли П.М.* Элементы средневековой культуры. – СПб., 1995. – 243 с.
52. *Блок АА.* Собр. соч.: В 8 т. – М. ; Л., 1960–1963. – Т. 6. – С. 108.
53. *Борхес Х.Л.* Золото тигров // *Борхес Х.Л.* Сочинения в трех томах. – Издание второе, дополненное. – М. : Полярис, 1997. – Т. 2. – С. 253–259.
54. *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 352 с.
55. *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. – М., 1985. – 295 с.
56. *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
57. *Бражников И.А.* Мифопоэтический аспект литературного произведения : дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 216 с.
58. *Вацуро В.Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора : сб. статей. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. – С. 517–539.
59. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 688 с.
60. *Виноградов В.В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М. : Наука, 1976. – 509 с.
61. *Виролайнен М.Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. – СПб. : Амфора, 2007. – 495 с.
62. *Гаспаров М.Л.* Бахтин в русской культуре XX века // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. – М., 1997. – Т. II. – С. 494–496.
63. *Гин М.М.* О своеобразии русского реализма Некрасова. – Петрозаводск : Карел. кн. изд-во, 1966. – С. 77.
64. *Головин Е.* Это трудно и все же интересно // *Андрей И.В.* Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459. – М. : Энигма, 2003. – С. 214–235.

65. Гумбольдт А. Письмо барона А. Гумбольдта к члену Парижской Академии наук г-ну Арраго // Сын отечества и Северный архив. – 1829. – Т. VII. – № 18. – Отд. IV. – С. 177–186.
66. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997. – С. 448–486.
67. <Ермолов>. Переезды с Александром Гумбольдтом по Сибири (1829) // Русский архив. – 1865 – Стб. 1011–1030.
68. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л. : Наука, 1978. – 424 с.
69. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение : курс лекций. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. – 438 с.
70. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. – М., 1991. – С. 113.
71. Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 349.
72. Иванов П.С. Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина: дисс. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2010. – 209 с.
73. Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006. – 542 с.
74. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
75. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия Академии наук. Сер. литературы и языка. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3–9.
76. Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. – М. : Наука, 2006. – 419 с.
77. Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992–1993. – Т. 3. – С. 69–79.
78. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб. : Искусство-СПБ, 1997. – С. 594–604.
79. Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб., 1997. – С. 814–820.

80. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб. : Искусство-СПб., 2000. – 704 с.
81. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. – М. : МАЛП, 1998. – 381 с.
82. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. – М., 1958. – 262 с.
83. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – М. : Восточная литература РАН, 2000. – 406 с.
84. <Меншенин Н.С.>. О путешествии А.Ф. Гумбольдта по России // Горный журнал. – 1830. – Ч. II. – № 5 – С. 229–263.
85. *Мицу З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тарт. ун-та. – Вып. 459. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
86. *Михайлов А.В.* Обратный перевод. – М., 2000. – 848 с.
87. *Мотренко Т.В.* Немецкий идеализм в философском самосознании русской культуры: генезис и диалектика становления // Філософські дослідження : збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. – Випуск 3. – Луганськ, 2002. – С. 92–101.
88. *Муравьев М.Н.* Опыты истории, словесности и нравоучения. – М., 1810. – Ч. I–II.
89. *Нестеров А., Стефанов Ю.* Алхимическая тинктура Артура Мейчена // Мейчен А. Белые люди. – М. : Гудьял-Пресс, 2001. – С. 5–55.
90. *Неупокоева И.Г.* Революционно-романтическая поэма I пол. XIX в. Опыт типологии жанра. – М., 1971. – 520 с.
91. *Новичкова Т.* Приближение к раю: Утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские утопии. – СПб., 1995. – С. 196–197.
92. *Панков А.* Разгадка М. Бахтина. – М. : 1995. – 256 с.
93. *Попова З.Д., Стернин И.А.* Когнитивная лингвистика. – М. : АСТ : Восток-Запад, 2007. – 315 с.
94. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. – М., 1990. – 342 с.
95. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель // СПб. : Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. – Т. 1. – Ч. 1–2.
96. *Скатов Н.Н.* Искусство великого синтеза (об особенностях русской литературы начала прошлого века) // Русская литература и культура нового времени. – СПб., 1994. – С. 3–21.

97. *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. – Л. : Наука, 1978. – С. 186–203.
98. *Таирова С.З.* Связь мениппеи и романистики в теориях М.М. Бахтина // Филология и лингвистика в современном обществе : материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Москва, май 2012 г.). – М. : Ваш полиграфический партнер, 2012. – С. 6–8.
99. *Телегин С.М.* Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. – М. : Карьера, 1995. – 96 с.
100. *Терновская О.Н.* Об одном мифологическом мотиве в русской литературе // Вторичные моделирующие системы. – Тарту, 1978. – С. 75.
101. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. – СПб. : Искусство-СПБ, 2003. – 616 с.
102. *Тюпа В.И.* Лиминальная интрига чтения романа «Доктор Живаго» // Феномен смерти в художественном изображении : сборник научных статей. – Кемерово, 2012. – С. 4–11.
103. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
104. *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия // Феномен смерти в художественном изображении : сборник научных статей. – Кемерово, 2012. – С. 69–129.
105. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. – М., 1992. – 461 с.
106. *Шлегель Ф.* Разговор о поэзии // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
107. *Шмид В.* Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 302 с.
108. *Шугаева В.Г.* К вопросу о генезисе жанра мениппеи // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – 2011. – Т. 24 (63), № 2, ч. 2. – С. 534–538.
109. *Эпитейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М. : Высшая школа, 1990. – 304 с.
110. *Эпитейн М.Н.* О значении детали в структуре образа // Вопросы литературы. – 1984. – № 12. – С. 134–145.
111. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. – М. ; Киев : Порт-Рояль, 1997. – 384 с.

112. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М. : НЛО, 2007. – С. 347–355.
113. *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков // Венок поэту: Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. – Вологда, 1989. – С. 61–67.
114. *Янушкевич А.С.* Теон и Эсхин («Эсхин возвращался к пенатам своим...») (С. 380) // Примечания // *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М. : Языки русской культуры, 1999. – Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов. – С. 729.
115. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М. : Наука, 1985. – 315 с.
116. Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. – Л. : Наука, 1979. – 296 с.
117. Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии : сб. ст. по материалам научной конференции. – М. : Изд-во МГУ, 1992. – 127 с.
118. *Brown W.E.* A History of Russian Literature of the Romantic period. – Ann Arbor : Ardis, 1986.
119. *Frye N.* Educated Imagination and other writings on critical theory. – Toronto: University of Toronto Press, 2006. – 553 p.
120. *Hurley K.* The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siecle. – New York, 1996. – 203 p.
121. *Kristeva J.* Powers of Horror: An Essay on Abjection. – New York, 1982. – 219 p.
122. *Poster M.* The Mode of Information: Post-Structuralism & Social Context. – Cambridge, 1996. – P. 136.
123. *Relihan J.C.* Old comedy, Menippean satire, and Philosophy's tattered robes in Boethius' Consolation. – Illinois Classical Studies, 1990.

VI. Литература, посвященная биографии и творчеству Н.В. Гоголя

124. *Анненкова Е.И.* Гоголь и русское общество. – СПб. : Росток, 2012. – 752 с.
125. *Анненкова Е.И.* Православие в историко-культурной концепции А.С. Хомякова и творческом сознании Н.В. Гоголя // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 13–20.
126. *Анненский И.Ф.* Книга отражений. – М., 1979. – 680 с.

127. *Аненский И.Ф.* О формах фантастического у Гоголя // Русская школа. Общепедагогический журнал для школы и семьи. – 1890. – Т. 2. – № 10.
128. *Барабаш Ю.Я.* Гоголь. Загадка «Прощальной повести» («Выбранные места из переписки с друзьями»). Опыт непредвзятого прочтения). – М. : Худож. лит., 1993. – 269 с.
129. *Белинский В.Г.* О Гоголе: Статьи, рецензии, письма. – М. : Гослитиздат, 1949. – 512 с.
130. *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях Гоголя // *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1953. – Т. 1. – С. 259–308.
131. *Белоусов А.Ф.* Живопись в «Портрете»: К изучению «загадочной» повести Н.В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе : методические разработки. – Таллин, 1986. – С. 5–14.
132. *Белый А.* Мастерство Гоголя. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1934. – 321 с.
133. *Белявская Л.Н.* Эволюция философского мировоззрения Н.В. Гоголя : дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 150 с.
134. *Бицилли П.М.* Проблема человека у Гоголя // Годинник на Софийския Университет Историко-филологический факультет. – 1947. – Т. 44. – № 4. – С. 1–32.
135. *Блок А.А.* Дитя Гоголя // *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. – М. ; Л., 1962. – Т. 5. – С. 376–380.
136. *Брагина Н.Н.* Н.В. Гоголь: симфония прозы. – Иваново, 2007. – 210 с.
137. *Брюсов В.Я.* Испепеленный. К характеристике Гоголя // *Брюсов В.Я.* Сочинения в 2 т. – М. : Худож. лит., 1987. – Т. 2. – С. 123–148.
138. *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М. Новое литературное обозрение, 2003. – 568 с.
139. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд., испр. и расшир. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 686 с.
140. *Венгеров С.А.* Гоголь-ученый // *Венгеров С.А.* Собр. соч.: В 5 т. – СПб., 1911–1913. – Т. 2. – С. 146–150.
141. *Виролайнен М.Н.* Замкнутый мир // *Виролайнен М.Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003. – С. 312–372.

142. *Виролайнен М.Н.* Эпоха слова // *Виролайнен М.Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. – СПб. : Амфора, 2007. – С. 335–405.
143. *Владимирова Т.Л.* Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя: Монография. – Томск : Изд-во Томского политехнического университета, 2010. – 174 с.
144. *Войтоловская Э.Л.* Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»: Комментарий. – Л., 1971. – 268 с.
145. *Воронский А.К.* Гоголь. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 464 с.
146. *Воропаев В.А., Виноградов И.А.* Примечания // *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 9 т. – М. : Русская книга, 1994. – Т. 3. Повести. Т. 4. Комедии. – С. 504–505.
147. *Гиппиус В.В.* Гоголь. – СПб. : Logos, 1994. – 341 с.
148. *Гиппиус В.В.* Творческий путь Гоголя // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. – М. ; Л. : Наука, 1966. – С. 46–200.
149. *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – Волгоград, 2007. – 260 с.
150. *Гончаров С.А.* Сон – душа, любовь – семья, мужское – женское в раннем творчестве Гоголя // *Гоголевский сборник.* – СПб. : Образование, 1993. – С. 4–41.
151. *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб. : Изд-во РГПУ им А.И. Герцена, 1997. – 340 с.
152. *Гончаров С.А.* Творчество Н.В. Гоголя и традиции учительной культуры. – СПб., 1992. – 155 с.
153. *Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д.* Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). – М. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 336 с.
154. *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959. – 529 с.
155. *Денисов В.Д.* Фрагменты исторического романа Н.В. Гоголя как арабески // *Вестник Томского государственного университета.* – 2008. – № 316. – С. 15–20.
156. *Джафарова К.К.* Проблема единства сборника Н.В. Гоголя «Арабески» : дисс. ... канд. филол. наук. – Махачкала, 2004. – 179 с.
157. *Джулиани Р.* Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // *Мир романтизма.* – Вып. 5 (29). – Тверь, 2001. – С. 94–106.
158. *Дилакторская О.Г.* Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. – 204 с.

159. *Дилакторская О.Г.* Фантастическое в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Русская литература. – 1984. – № 1. – С. 153–166.
160. *Дилакторская О.Г.* Художественный мир петербургских повестей Н.В. Гоголя // *Гоголь Н.В.* Петербургские повести. – СПб., 1995. – С. 207–257.
161. *Дмитриева Е.Е.* Гоголь и Украина (к проблеме взаимосвязи русской и украинской культур) // Известия РАН. – 1994. – № 3. – С. 13–25.
162. *Дмитриева Е.Е.* при участии *Сапожкова С.В.* Н.В. Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX в.: В 3 ч. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – Ч. 2 (1840–1860 годы). – С. 269–343.
163. *Докусов А.М.* Петербургские повести Н.В. Гоголя. – Л., 1962. – 53 с.
164. *Дружинин А.В.* Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о Русской журналистике // *Дружинин А.В.* Собрание сочинений. СПб., 1865. – Т. VI. – С. 321.
165. *Дьяконова Е.М.* Узнавание и неизвестность. О судьбе Н.В. Гоголя в Японии // 100 лет русской культуры в Японии. – М., 1989. – С. 113–135.
166. *Елистратова А.А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. – М. : Наука, 1972. – 301 с.
167. *Ермаков И.Д.* Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя // Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – С. 159–344.
168. *Есаулов И.Е.* Эпиграфы Н.В. Гоголя к сборнику «Миргород» // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения : сборник научных трудов. – Кемерово, 1987. – С. 91–94.
169. *Жилякова Э.М.* Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мертвым душам») // Вестник ТГПУ. – 2006. – № 8. – С. 13–21.
170. *Жукова Е.Л.* «Новая Греция» Гердера и Гоголя // Вопросы культурологии : сборник аспирантских работ. – М. : ГАСК, 1999. – 84 с.
171. *Зарецкий В.А.* Петербургские повести Гоголя. Художественная система и приговор действительности. – Саратов, 1976. – С. 57–64.
172. *Золотусский И.П.* Гоголь. – 5-е изд. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 485 с.

173. *Иваницкий А.И.* Морфология земли и власти. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 185 с.
174. *Канунова Ф.З.* Некоторые особенности реализма Гоголя. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1962. – 135 с.
175. *Карташова И.В.* Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // История русской литературы XIX века. 1800–1830-е годы: Учебник для вузов. – 2-е изд., доп. – М. : Оникс, 2008. – С. 540–601.
176. *Ковалева В.Н.* Традиционные темы и образы учительной литературы в позднем творчестве Н.В. Гоголя // Вестник Волгоградского университета. – 1996. – Вып. 1. – С. 85–88.
177. *Котляревский Н.А.* Николай Васильевич Гоголь, 1829–1842: Очерк из истории русской повести и драмы. – 4-е испр. изд. – Пг., 1915. – 572 с.
178. *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. – Воронеж, 1985. – 159 с.
179. *Кривонос В.Ш.* Загадка эпилога «Шинели» Гоголя // Литература (Приложение к газете «Первое сентября»). – 2002. – № 9. – С. 9–12.
180. *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла : монография. – Самара : СПБГУ, 2006. – 442 с.
181. *Кулиш П.А.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. – СПб. : Типография Александра Якобсона, 1856. – 662 с.
182. *Лавочкина О.П.* Мотив огня в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). – СПб., Самара: Изд-во СГПУ, 2005. – С. 161–168.
183. *Левкиевская Е.Е.* «Белая свитка» и «красная свитка» в «Сорочинской ярмарке» Н.В. Гоголя // Признаковое пространство культуры. – М., 2002. – С. 400–412.
184. *Лесогор Н.В.* «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика : учебное пособие. – Кемерово, 2010. – 232 с.
185. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Книга для учителя. – М : Просвещение, 1988. – 348 с.

- 186.** *Лотман Ю.М.* Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1970. – Вып. 251. – С. 39–42.
- 187.** *Лотман Ю.М.* О Хлестакове // *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1.
- 188.** *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1968. – Т. 11.
- 189.** *Манн Ю.В.* В поисках живой души: писатель – критика – читатель. – М., 1987. – 350 с.
- 190.** *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 812 с.
- 191.** *Манн Ю.В.* Гоголь. Завершение пути: 1845–1852. – М. : Аспект Пресс, 2009. – 304 с.
- 192.** *Манн Ю.В.* Постигая Гоголя. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 206 с.
- 193.** *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 412 с.
- 194.** *Манн Ю.В.* Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. – М., 1985. – 142 с.
- 195.** *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: Смысл и форма. – СПб, 2007. – С. 361–371.
- 196.** *Марголис Ю.Д.* Книга Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: Основные вехи истории восприятия. – СПб., 1998. – 236 с.
- 197.** *Маркович В.М.* Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник. – Л., 1988. – С. 135–163.
- 198.** *Маркович В.М.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. – М. : Худож. лит., 1989. – 205 с.
- 199.** *Мацапура В.* Индивидуальный стиль Гоголя и его характерные особенности // Південний архів (філологічні науки) : збірник наукових праць. – 2009. – Вип. XLVII. – С. 57–64.
- 200.** *Машинский С.И.* Художественный мир Гоголя. – М., 1971. – 510 с.
- 201.** *Мережковский Д.С.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия // *Мережковский Д.С.* Собрание сочинений. Грядущий хам. – М. : Республика, 2004. – С. 354–434.

- 202.** *Мережковский Д.С.* Гоголь и черт (Исследование) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М. : Сов. писатель, 1991. – С. 213–309.
- 203.** *Мильдон В.И.* «Открылась бездна...»: Образы, места и времена в классической русской драме. – М., 1992. – 311 с.
- 204.** *Михайлов А.В.* Гоголь в своей литературной эпохе // *Михайлов А.В.* Обратный перевод. – М., 2000. – С. 311–352.
- 205.** *Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя. – Париж : Ymca Press, 1934. – 151 с.
- 206.** *Набоков В.В.* Н.В. Гоголь // *Набоков В.В.* Американский период: собрание сочинений: В 5 т. – СПб., 1999. – Т. 1. – С. 400–522.
- 207.** *Немзер А.С.* Вступительная статья // *Гоголь Н.В.* Вечера на хуторе близ Диканьки: В 2 т. – М., 1985. – Т. 2. Становление Гоголя. – С. 46–48.
- 208.** *Немирович-Данченко В.И.* Тайны сценического обаяния Гоголя // Ежегодник императорских театров. – 1909. – Вып 2. – С. 28–35.
- 209.** *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Собр. соч. – М. ; Пг. 1923. – Т. 1. – С. 2–33.
- 210.** *Переверзев В.Ф.* Творчество Гоголя // *Переверзев В.Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. – М. : Сов. Писатель, 1982. – С. 40–187.
- 211.** *Резвякин А.И.* Николай Васильевич Гоголь // *Резвякин А.И.* История русской литературы XIX века. Первая половина: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности № 2101 «Рус. яз. и литература». – М. : Просвещение, 1977. – С. 378–430.
- 212.** *Ремизов А.М.* Огонь вещей. Сны и предсонье. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 368 с.
- 213.** *Савинова А.Г.* Синестезия как своеобразие миромоделирования и особенность стиля прозы Н.В. Гоголя : дисс. ... канд. филол. наук. – Томск, 2010. – 201 с.
- 214.** *Синявский А.Д.* В тени Гоголя // *Абрам Терц (Синявский А.Д.)* Собрание сочинений в 2-х т. – М. : Старт, 1992. – Т. 2. – С. 3–336.
- 215.** *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л. : Наука, 1987. – 197 с.
- 216.** *Соливетти К.* «Рим» Гоголя: totum pro porte // Гоголь и Италия. – М., 2004. – С. 79–101.

- 217.** *Соливетти К.* «У страха глаза велики (да ничего не видят)». Опыт интерпретации «Вия» Гоголя // *Соливетти К.* Автор и его зеркала. – СПб. : Алетейя, 2005. – С. 63–120.
- 218.** *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция. – М., 2002. – С. 300–339.
- 219.** *Фангер Д.* В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем ее особенность // *Н.В.Гоголь. Материалы и исследования.* – М. : Наследие, 1995. – С. 50–61.
- 220.** *Фортунатов Н.М., Уртминцева М.Г., Юхнова И.С.* Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) // *История русской литературы XIX века: Учебное пособие.* – М. : Высш. шк., 2008. – С. 165–187.
- 221.** *Фридман Н.В.* Влияние «Медного всадника» Пушкина в «Шинели» Гоголя // *Искусство слова.* – М., 1973. – С. 172–173, 175.
- 222.** *Хапаева Д.Р.* Неоконченные опыты над читателем: Н.В. Гоголь. Петербургские повести // *Нева.* – 2009. – № 3. – С. 218–238.
- 223.** *Хлюдовский Р.* Рим в мире Гоголя // *Иностранная литература.* – 1984. – № 12. – С. 203–210.
- 224.** *Хомук Н.В.* «Миргород» Н.В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. – Томск, 2007. – 50 с.
- 225.** *Хомук Н.В.* «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя: к проблеме антропоцентричности художественного мира // *Русская повесть как форма времени.* – Томск, 2002. – С. 124–135.
- 226.** *Хомук Н.В.* Отношения «Я – Другой» как миромоделирующий фактор «Мертвых душ» // *Феномен русской классики.* – Томск, 2004. – С. 188–198.
- 227.** *Чалмаев В.* Примечания // *Гоголь Н.В. Сочинения.* – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 1037–1051.
- 228.** *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. – М., 1939–1953. – Т. 3. – С. 542.
- 229.** *Черняева Т.Г.* Литературно-эстетическая и журнально-критическая программа Н.В. Гоголя сер. 1830-х годов (от «Арабесок» к «Современнику») : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1979. – 18 с.

- 230.** *Чудаков Г.И.* Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам. – Киев, 1908. – С. 103–104.
- 231.** *Шамбинаго С.К.* Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). – М., 1911. – 159 с.
- 232.** *Шевырев С.П.* Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя. Статья вторая // *Шевырев С.П.* Об отечественной словесности. – М., 2004. – С. 181–204.
- 233.** *Шульц С.А.* Гоголь. Личность и художественный мир : пособие для учителей. – М. : Интерпракс, 1994. – 160 с.
- 234.** *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе: сб. ст. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 306–326.
- 235.** *Юденкова А.В.* Исследование топоса Петербурга в творчестве Н.В. Гоголя (на материале «Петербургских повестей») // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 1. – С. 64–72.
- 236.** *Янушкевич А.С.* Повесть Н.В. Гоголя «Рим» в контексте его творчества и русской романтической традиции // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. – Череповец, 1993. – Ч. 1. – С. 116–119.
- 237.** *Янушкевич А.С.* Проблема прозаического цикла в творчестве Н.В. Гоголя. // Проблема метода и жанра. – Томск, 1971. – Вып. 4. – С. 26–32.
- 238.** *Янушкевич М.А.* Традиции античности в художественном мире Н.В. Гоголя : дисс. ... канд. филол. наук. – Томск, 2000. – 216 с.
- 239.** Гоголь в воспоминаниях современников. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1952. – 718 с.
- 240.** Гоголь и время. – Томск, 2005. – 211 с.
- 241.** Гоголь и Италия: Материалы междунар. конф. «Н.В. Гоголь: между Италией и Россией». – М., 2004. – 283 с.
- 242.** Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. – Вып. 1. – 312 с.
- 243.** Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. – Вып. 2. – 394 с.
- 244.** Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. – СПб. : Петрополис, 2011. – 850 с.

245. *Adams V.* Gogols Erstlingswerk «Hans Küchelgarten» im Lichte seines Natur- und Welterlebens // Zeitschrift für Slawische Philologie. – Leipzig, 1931. – Bd. 8. – S. 323–368.

246. *Cox G.* Geographic, Sociological and Sexual Tensions in Gogol's Dikan'ka Stories // Slavic and East European Journal. – 1980. – № 24. – P. 219–232.

247. *Erlich V.* Gogol. – New-Haven, 1969. – P. 37.

VII. Справочные и энциклопедические издания

248. *Гартман Ф.* Жизнь Парацельса и сущность его учения. – М. : Новый Акрополь, 2009. – 272 с.

249. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М. : А/О Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – Т. 4: С – V. – С. 83–89.

250. *Донин А.Н.* Натурфилософия Парацельса и пейзаж «Дунайского стиля» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2006. – Вып. 1 (5). – С. 496–506.

251. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 1999.

252. *Петровский Н.А.* Словарь русских личных имен. – М., 1980. – С. 180.

253. *Рабинович В.Л.* Парацельс // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / под ред. В.С. Степина. – М. : Мысль, 2010. – Т. 3: Н – С. – С. 200.

254. *Соколов Б.В.* Гоголь. Энциклопедия. – М. : Алгоритм, Эксмо, Око, 2007.

255. Метафора // *Ивин А.А., Никифоров А.Л.* Словарь по логике. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 194.

256. Славянская мифология. Словарь-справочник / Сост. Л.М. Вагурина. – М. : Линор & Совершенство, 1998. – С. 126.

257. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Изд. 2-е. – М. : Междунар. отношения, 2002. – С. 76.

258. Энциклопедический словарь. – СПб., 1835–1838. – Т. II. – С. 451–452; Т. XV. – С. 178.

259. *Pagel W.* Das medizinische Weltbild des Paracelsus. Seine Zusammenhänge mit Neuplatonismus und Gnosis. – Wiesbaden, 1962. – S. 48.

VIII. Электронные издания и ресурсы

260. *Беспрозванный В.* «Миргород» Н.В. Гоголя: Цикл как текст [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ruthenia.ru/document/551053.html> (дата обращения: 20.03.2013).

261. *Ватченко С.А.* О статусе термина «мениппея» в современной науке [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rusnauka.com/SND/Philologia/2_vatchenko.doc.htm (дата обращения: 27.10.2012).

262. *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: Случай Бахтина (Доклад на Международной научной конференции «Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения (10–11 ноября 2004, Москва, МГУ)) [Электронный ресурс]. – URL: <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=54924> (дата обращения: 27.10.2012).

263. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: тексты, музыка, иллюстрации. – М. : ИДДК, 2005. – 1 электрон. опт. диск.

264. *Гольденберг А.Х.* Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля [Электронный ресурс]. – URL: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gstud/2007/Goldenberg.pdf (дата обращения: 05.06.2010).

265. *Емец Д.А.* Житийные традиции в повести Гоголя «Шинель» [Электронный ресурс]. – URL: www.emets.olmer.ru/texts2/akakij.html (дата обращения: 19.03.2011).

266. *Киселев С.Н.* Географическо-педагогические взгляды молодого Н.В. Гоголя [Электронный ресурс] // Русская линия. – URL: <http://rusk.ru/st.php?idar=111240> (дата обращения: 05.03.2012).

267. *Кривонос В.Ш.* Время и вечность в «Риме» Гоголя [Электронный ресурс]. – URL: www.vestnik.rsun.ru/56/st56/htm (дата обращения: 24.03.2011).

- 268.** *Кузнецов А.Н.* Культурологическая аллюзия в «Записках сумасшедшего» Гоголя [Электронный ресурс]. – URL: www.gogol.ru/gogol/stati/kulturologicheskaya_allyuziya_/ (дата обращения: 15.02.2011).
- 269.** *Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя [Электронный ресурс]. – URL: www.rodon.org/mkv/dpg.htm (дата обращения: 15.02.2011).
- 270.** *Черейский Л.А.* Пушкин и Александр Гумбольдт [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is1/is1-249-.htm> (дата обращения: 05.03.2012).
- 271.** *Энгельгардт М.А.* Александр Гумбольдт. Его жизнь, путешествия и научная деятельность [Электронный ресурс] // Либрусек. – URL: <http://lib.rus.ec/b/168932/read> (дата обращения: 05.03.2012).
- 272.** Арабеска [Электронный ресурс]. – URL: www.mirasky.h1.ru/islam/arabeska.htm (дата обращения: 21.03.2011).
- 273.** Значение имени Пелагея [Электронный ресурс]. – URL: www.to-name.ru/names/woman/pelagea.htm (дата обращения: 23.03.2011).